



MINISTERO DELLA CULTURA

BOLLETTINO D'ARTE



59-60



Editore

MINISTERO DELLA CULTURA
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE

Direttore responsabile LUIGI LA ROCCA

Coordinatore scientifico ANNA MELOGRANI

Consiglio di redazione

LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – MARIA LUISA CATONI – MATTEO CERIANA – LUCILLA DE LACHENAL
CARLO GASPARRI – DIETER MERTENS – MASSIMO OSANNA – CRISTINA QUATTRINI
RENATA PICONE – MAURIZIO RICCI – MARIA ANTONIETTA RIZZO – VALERIO TESI

Redazione tecnico-scientifica

CAMILLA CAPITANI – VALERIA LUPO – GIORGIO MARINI – FEDERICA PITZALIS – SIMONA SANCHIRICO

Grafici DONATO LUNETTI e BHAGYA WEERASINGHE

Segreteria e sito web ANGELA CIMINO

Traduzioni JAMES MANNING-PRESS

Via di San Michele, 22 – 00153 Roma
tel. 06-67234329
e-mail: bollettinodarte@cultura.gov.it
sito web: <https://bollettinodarte.cultura.gov.it>

Stampa e diffusione



De Luca Editori d'Arte s.r.l.
Via Giuseppe Andreoli, 1, 00195 Roma
tel. 06 32650712
sito web: www.delucaeditori.com

© Copyright by Ministero della cultura

La Rivista adotta un sistema di Peer Review.

Spetta agli Autori dei vari articoli soddisfare eventuali oneri derivanti dai diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire i proprietari.

È vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Roma.

In copertina:

ROMA, MOSCHEA E CENTRO CULTURALE ISLAMICO, PARTICOLARE DEL PORTICO
PROGETTO DI PAOLO PORTOGHESI, VITTORIO GIGLIOTTI, SAMI MOUSAWI E COLLABORATORI,
CON ALDO SPIRITO, GUIDO GUY ED EMANUELE FILIBERTO RADOĞNA PER LE STRUTTURE

(foto di Flavia Rossi, 2019)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATA NEL 1907

MINISTERO DELLA CULTURA

59-60

LUGLIO-DICEMBRE
2023

ANNO CVIII
SERIE VII

SOMMARIO

<i>In ricordo di Marco Ciatti</i> , di GIORGIO BONSAANTI, BRUNO SANTI	1
MAURIZIO NOÈ, <i>Toscana: vicende storiche e trasformazioni urbanistico-architettoniche della chiesa e del convento di Sant'Agostino</i>	5
BEATRICE ROSA, <i>Indagini sull'attività mantovana di Michele da Firenze e il suo lascito</i>	31
JACOB WILLER, <i>A Reassessment of Orazio Gentileschi's Disregarded Frescoes at Farfa Abbey</i>	51
L'AURORA' DI GUIDO RENI NEL CASINO PALLAVICINI ROSPIGLIOSI	
ILARIA SGARBOZZA, <i>Note sulla fruizione e il successo del dipinto tra Settecento e Novecento</i>	69
CLAUDIO SECCARONI, <i>Il favore incontrato dall'opera in ambito fotografico nella seconda metà dell'Ottocento</i>	79
LAURA CIBRARIO, FABIOLA JATTA, <i>Una nuova lettura dell'affresco dopo il recente intervento di restauro</i>	87
PAOLO RUSSO, <i>Una acquisizione per la scultura lignea del Settecento in Sicilia: la statua del 'Cristo risorto' di Antonino Lo Verde a Pietraperzia</i>	125
MICHELA ZURLA, « <i>Far correre il grido di Genova nell'Esposizione</i> »: <i>Santo Varni e la riscoperta della scultura genovese del Rinascimento nel Crystal Palace di Londra</i>	139
FULVIO LANZARONE, <i>Lo Stadio di Palermo dal 1931 a oggi: un recupero tra conservazione e innovazione</i>	153

LA MEMORIA ISTITUZIONALE

JOANNA SMALCERZ, <i>The Political Clout of Italian Associations of Art Dealers and the Liberalisation of the 1903 Amendment of the Nasi Law</i>	179
---	-----

TUTELA E VALORIZZAZIONE

ENRICO EDOARDO BARBERO, FEDERICO DONEUX, FRANCO GUALANO, LORENZA SANTA <i>I lavori e la riapertura dell'Appartamento dei Principi Forestieri nel Palazzo Reale di Torino</i>	195
---	-----

LIBRI

ZACCARIA MARI, LUCA CRETÌ, recensione a <i>Lectures on Trajan's Column and its Architect Apollodorus of Damascus</i> , edited by C. CONTI, Roma–Bristol (CT) 2022	221
ENRICO PARLATO, recensione a <i>Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534–1584</i> , a cura di M. RICCI, Roma 2021	239
MARIA CELESTE COLA, recensione ad A. PAMPALONE, <i>Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis</i> , Roma 2023	244
CATERINA BON VALSASSINA, recensione a C. GALASSI, <i>L'occhio del conoscitore. Le ricognizioni di Cavalcaselle e le opere della Galleria Nazionale dell'Umbria nel Taccuino XI della Biblioteca Marciana</i> , Perugia 2023 G. MAZZAFERRO, <i>Il giovane Cavalcaselle. «Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura»</i> , Firenze 2023	246
VALERIA LUPO, recensione a <i>Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi</i> , a cura di S. DE NOTARPIETRO, A. FERRIGHI, E. GAROFALO, L.A. SCUDERI, Arezzo 2024	257

Abstract	287
Contatti degli Autori	291

Per le abbreviazioni dei periodici del settore archeologico si fa riferimento a quelle dell'Istituto Archeologico Germanico, ora accessibili dal seguente link:
https://www.dainst.org/fileadmin/Media/Website/02_Forschung/Publikationen/Publizieren_am_DAI/Abbreviations.pdf

BEATRICE ROSA

INDAGINI SULL'ATTIVITÀ MANTOVANA DI MICHELE DA FIRENZE E IL SUO LASCITO

«UN RETABLO DE YESSO BRUÑIDO» A SAN BENEDETTO PO: IPOTESI PER UN POLITTICO PERDUTO DI MICHELE DA FIRENZE

Nel corso degli ultimi cinquant'anni sono stati pubblicati numerosi contributi che hanno delineato il profilo e l'attività di Michele di Niccolò Dini detto Michele da Firenze, uno scultore formatosi nella bottega di Lorenzo Ghiberti ai tempi della Porta Nord, ma che ebbe il suo maggior successo nell'Italia settentrionale, dove importò la tecnica alla quale si applicò per tutta la carriera: la coroplastica. Anticipando di qualche decennio Luca della Robbia, Michele di Niccolò fu in effetti il primo a dedicarsi esclusivamente alla modellazione di figure e rilievi in argilla, materiale che impiegò in opere per la devozione personale come per grandi complessi monumentali. La sua fu un'esistenza errabonda: oltre a opere non documentate ad

Arezzo e nella zona del Polesine, le carte d'archivio attestano suoi soggiorni a Ferrara, Verona, Modena e Pesaro, dove concluse la sua esistenza avendo accanto il figlio Marsilio.¹⁾ A seguito di alcune ricerche recenti, un ulteriore capitolo è venuto ad aggiungersi alla sua carriera. Dal 2007 in poi, infatti, Aldo Galli ha rintracciato tre sculture ascrivibili al catalogo del fiorentino in territorio mantovano: il *Vir dolorum* di Governolo (oggi al Museo Diocesano Francesco Gonzaga), il *Crocifisso* dell'Abbazia di San Benedetto Po e, infine, un frammento raffigurante *San Girolamo* conservato nel museo del medesimo complesso polironiano.²⁾ Più recentemente, Marco Scansani ha invece individuato a Poggio Rusco un *Pilastrino con angeli* e un *Santo vescovo*.³⁾

Seppur già parzialmente indagata,⁴⁾ questa fase dell'attività di Michele da Firenze merita ulteriori approfondimenti, in quanto potrebbe aver avuto un'importanza maggiore di quanto finora immaginato. Lo fa



1 – CERESARA (MN), FONDAZIONE PELATI-BONOLDI – MICHELE DA FIRENZE: COPPIA DI ANGELI
(foto dell'Autrice)



2



3

2-3 – MILANO, CASTELLO SFORZESCO, MUSEO D'ARTE ANTICA
MICHELE DA FIRENZE: DUE COPPIE DI ANGELI
(foto Museo)

presumere un'ulteriore opera fittile individuata presso la Fondazione Pelati-Bonoldi di Ceresara, borgo dell'Alto mantovano (fig. 1).⁵⁾ Si tratta di un frammento inedito raffigurante una *Coppia di angeli*, divisi da un grande elemento vegetale, che è inconfondibilmente ascrivibile al catalogo dello scultore fiorentino: tipicissimi sono gli occhi allungati, le gote gonfie, i capelli ricci, ma soprattutto la tipologia dell'opera stessa. Nei suoi maestosi polittici in terracotta, il plastificatore era infatti solito realizzare, al di sopra dei santi inseriti entro nicchie incorniciate da pilastri, un catino a valva di conchiglia coronato appunto da un fastigio di foglie accartocciate e da una coppia di busti di angeli. Nonostante il fiorentino rimanga sempre fedele a questa impostazione, i personaggi sono connotati da dettagli che variano da polittico a polittico. In particolare, il frammento della Fondazione Pelati-Bonoldi, trova eloquenti analogie con altri due conservati presso il Castello Sforzesco di Milano (figg. 2-3). In entrambi i casi gli angeli indossano una veste avvolta in un mantello abbondante con uno scollo morbido, soluzione che Michele non ripropone in nessun altro suo altare fittile. Nell'*Altare delle statuine* della Cattedrale di Modena, per esempio, non c'è il mantello e la veste è arricchita da frappe e bottoncini all'altezza delle spalle; mentre nel frammentario Polittico di Adria l'abito è ridotto a una più semplice tunica girocollo.⁶⁾ Anche le dimensioni dei frammenti, tenendo conto delle parti mancanti o rovinate, coincidono perfettamente: gli angeli mantovani misurano cm 25 × 28,5, quelli milanesi cm 36 × 30 (inv. 1630) e cm 26,5 × 29,5 (inv. 1630 bis). La larghezza, dunque, è pressoché costante. Dei pezzi del Museo del Castello Sforzesco di Milano non è nota la provenienza, in quanto essi vennero acquistati con tutta probabilità a fine Ottocento sul mercato antiquario veneziano, il che rende il confronto ancor più suggestivo.⁷⁾

Ragionando sull'originaria ubicazione del frammento di Ceresara, e di conseguenza di quelli milanesi che così strettamente gli si apparentano, viene in soccorso una testimonianza fin qui mai presa in considerazione.⁸⁾ Durante il viaggio che lo portava in Terrasanta, il nobile sivigliano Fadrique Enríquez de Ribera visitò alcune località italiane tra cui, il 18 aprile 1519, l'Abbazia di San Benedetto Po, che naturalmente vide nel suo assetto antico, qualche decennio prima cioè dell'intervento di Giulio Romano che la trasformò nelle forme in cui la vediamo oggi. Dopo aver ricordato che il cenobio apparteneva alla Congregazione di Santa Giustina di Padova, l'autore descrive brevemente il luogo e ricorda quale unica opera degna di menzione, all'interno dell'edificio liturgico, «un retablo de yesso bruñido».⁹⁾ Una testimonianza a questo punto cruciale: evidentemente con la parola «retablo» il Ribera si riferisce a una pala d'altare di grandi dimensioni e a più scomparti; quanto al «gesso imbrunito», non sarebbe strano che l'aristocratico spagnolo usasse l'espressione per riferirsi a un materiale a lui poco familiare come la terracotta.¹⁰⁾



4 – MODENA, DUOMO – MICHELE DA FIRENZE: ALTARE DELLE STATUINE
(foto Archivio dell'Autrice)

Ora, quando si parla di “polittico fittile” nell’Italia padana è quasi automatico pensare a Michele da Firenze, la cui presenza nel complesso polironiano è cosa certa da più di un decennio; da quando cioè gli è stato riconosciuto il maestoso *Crocifisso* conservato nella seconda cappella della navata sinistra.¹¹⁾ Viene da chiedersi quindi se il plastificatore, oltre all’opera appena citata, non avesse realizzato per il complesso anche un polittico fittile,¹²⁾ alla stregua dell’*Altare delle statue* di Modena (fig. 4) o di quello di Adria, del quale sarebbero pervenuti, come si vedrà, solo pochi frammenti, avendo subito probabilmente un destino simile agli altari della cappella Pellegrini in Sant’Anastasia a Verona o a quelli della chiesa di Belfiore a Ferrara.¹³⁾

Al presunto Polittico di San Benedetto Po si potrebbero dunque ricondurre il frammento della Fondazione Pelati-Bonoldi, le due analoghe *Coppie angeliche* del Castello Sforzesco di Milano e, con tutta probabilità, il *San Girolamo* conservato nel Museo Civico Polironiano, unico pezzo ancora nel suo edificio primigenio (fig. 5).¹⁴⁾ Questa ipotesi offre il destro per proporre una collocazione anche al *Pilastrino con angeli* e al *Santo vescovo* riscoperti da Marco Scansani

nella zona di Poggio Rusco (figg. 6–7). La loro origine ignota, la certa provenienza da un polittico di Michele da Firenze, unita alla perfetta armonia delle dimensioni con gli altri pezzi, rendono plausibile la loro appartenenza a un medesimo complesso. Nei depositi del Palazzo Ducale di Mantova esiste poi un busto di personaggio maschile in terracotta, che sarebbe lecito sospettare proveniente dallo stesso insieme (fig. 8). Dal punto di vista tipologico ricorda infatti moltissimo Michele da Firenze, in particolare rispecchia quel genere di angeli con le mani in preghiera davanti al



5 – SAN BENEDETTO PO (MN), MUSEO POLIRONIANO
MICHELE DA FIRENZE: SAN GIROLAMO
(foto dell’Autrice)



6 – MANTOVA, MUSEO DIOCESANO FRANCESCO GONZAGA
MICHELE DA FIRENZE: PILASTRINO CON ANGELI
(foto Archivio dell’Autrice)

petto che l'artista realizza nei suoi polittici in qualità di fregi decorativi, altrimenti, come precedentemente illustrato, a sormontare le nicchie dei santi. Eppure la fisicità erculea dell'angelo non corrisponde alle anatomiche magre e scarnite del fiorentino, e in questo caso sarà meglio pensare alla mano di un suo bravo collaboratore. Certo, esistono numerosi frammenti erratici di Michele da Firenze di provenienza incerta i quali, idealmente, potrebbero essere associati a questo polittico, sebbene sia più probabile che in origine appartenessero a complessi diversi, ormai perduti di cui non abbiamo testimonianza.¹⁵⁾ Per la stessa ragione non è da escludere la possibilità che il fiorentino abbia realizzato altri altari fittili nel territorio dei Gonzaga, oltre a quello dell'Abbazia di San Benedetto in Polirone.¹⁶⁾ Si consideri, per esempio, il caso del Polesine, dove Michele eseguì almeno due grandi polittici per Adria: uno di dimensioni inferiori per Raccano di Polesella (oggi esposto a Palazzo Roverella, Rovigo)¹⁷⁾ e, con tutta probabilità, un ulteriore per la commenda di San Giovanni dei Cavalieri a Rovigo. L'edificio liturgico è stato demolito e ricostruito agli inizi dell'Ottocento ma, fortunatamente, è giunta fino a noi



7 – COLLEZIONE PRIVATA – MICHELE DA FIRENZE:
SANTO VESCOVO
(foto Archivio dell'Autrice)

un'importante testimonianza di Francesco Bartoli che, nel 1793, aveva descritto sull'altare maggiore una sontuosa ancona in terracotta policroma, così gotica che «se fosse una pittura, sarebbe fatta da Giotto Fiorentino».¹⁸⁾ Una struttura fittile di questo genere, a due registri, con figure di santi divise da pilastri e sormontato, verosimilmente, da cuspidi e pinnacoli, non può che essere stata realizzata da Michele da Firenze. In ogni caso, finché nel mantovano non emergeranno documenti o descrizioni che ricordino altri polittici, è legittimo includere tutti i frammenti menzionati in un'unica proposta ricostruttiva dell'altare un tempo in San Benedetto Po¹⁹⁾ (fig. 11).

Proposta dunque la restituzione di un polittico polironiano di Michele da Firenze, conviene ora ragionare sulla sua cronologia. Sebbene le sculture sul territorio attestino in modo inequivocabile la presenza del plastificatore in area mantovana, non è ancora emerso alcun documento che permetta di collocare con certezza questo soggiorno all'interno della sua serratissima carriera, scandita invece da testimonianze d'archivio puntuali e stringenti. È stato avanzato il sospetto che sia il nostro artista quello menzionato in due note di contabilità del 1433, dove sono ricordati «Michael et Ghirardus» da Firenze, pagati per aver indorato quattro cofani per Paola Malatesta.²⁰⁾ La presenza di questo «Michele da Firenze» non è da sottovalutare, non sarebbe infatti la prima volta che il plastificatore viene definito orafo: nel 1430 l'intagliatore veneziano Lorenzo Moranzon si riferisce a lui come «Michael Nicholai Dini de Florentia, orafo» e con il medesimo appellativo è ricordato durante il suo ultimo periodo pesarese.²¹⁾ Entro la carriera nota dello scultore, la carta d'archivio mantovana si inserirebbe perfettamente nel contesto del suo trasferimento da Ferrara a Verona; tra il 1432 e il 1433, infatti, Michele partì per la città scaligera con il figlio Marsilio, dove rimasero



8 – MANTOVA, PALAZZO DUCALE
BOTTEGA DI MICHELE DA FIRENZE (?): BUSTO D'ANGELO
(foto dell'Autrice)



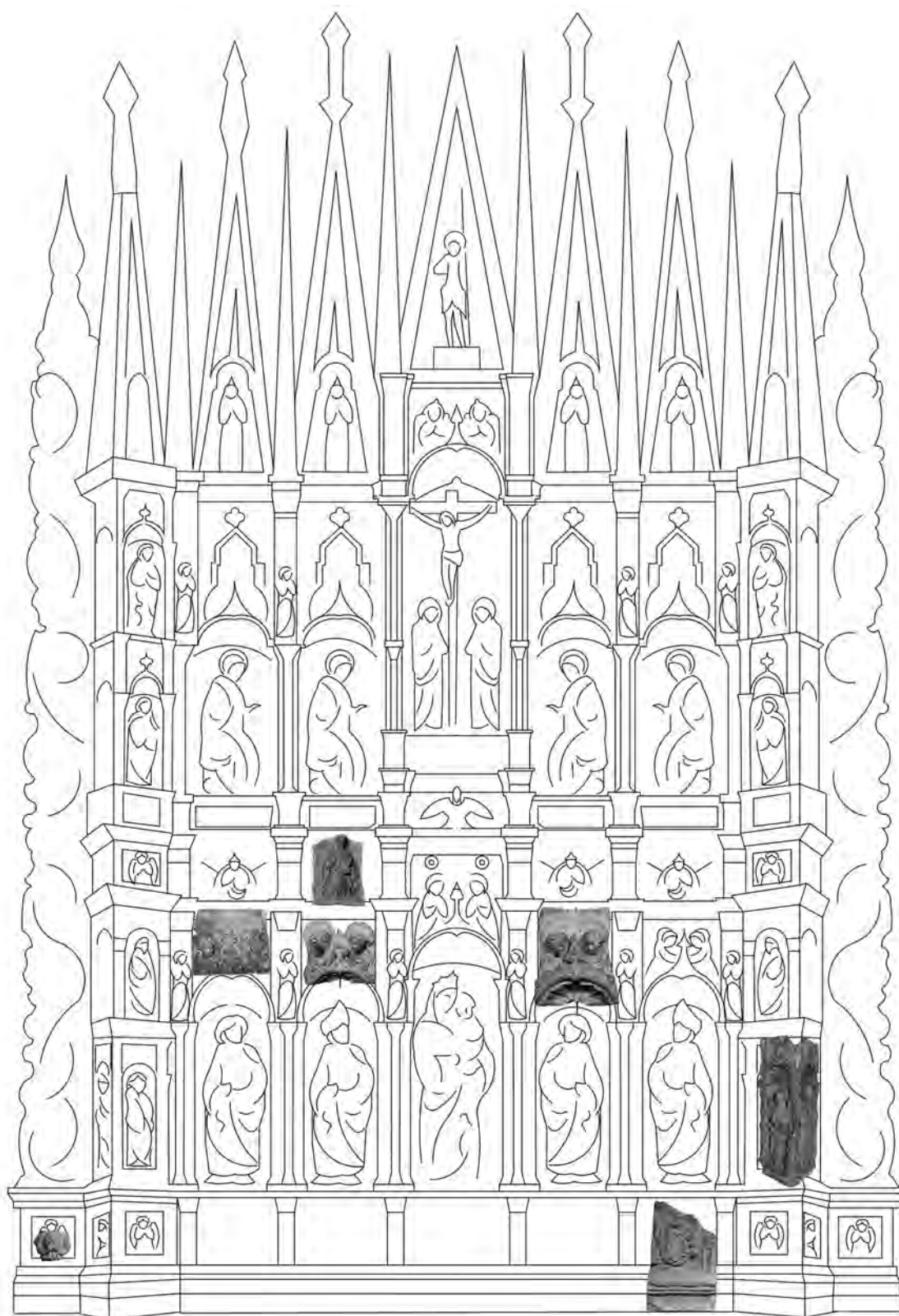
9 – TORINO, GALLERIA ANTICHI MAESTRI PITTORI
MICHELE DA FIRENZE: ANGELO ANNUNCIANTE
(foto Archivio dell'Autrice)

per i sei anni successivi. Questo aprirebbe la strada all'ipotesi che il fiorentino, durante il periodo veronese, tra il 1433 e il 1438, abbia trascorso dei brevi soggiorni nei vicini territori gonzagheschi, nel corso dei quali avrebbe realizzato le opere ricordate poco fa. Gli appigli cui aggrapparsi sono però troppo labili e sembra più fondato immaginare l'attività mantovana negli anni in cui si stende un completo silenzio delle fonti, tra il 1443 e il 1448.²²⁾ A suffragare tale proposta cronologica concorre la lettura stilistica delle opere. Accanto ai frammenti di polittico dei quali si è ampiamente discusso, il territorio di Mantova conserva due capolavori del catalogo di Michele da Firenze: il *Crocifisso* di San Benedetto Po e il *Vir dolorum* di Governolo. I loro volti ovali, dagli zigomi pronunciati e gli occhi allungati, sui quali si inarcano le sopracciglia corruciate, sono strettamente affini a quelli del Cristo dei *Compianti* di Modena e Reggio Emilia, databili tra il 1438 e il 1443.²³⁾ In generale queste quattro sculture condividono una drammaticità inedita, data dai volti carichi di patimento e strazio, con gli occhi socchiusi e la bocca inarcata dal dolore che sbucca dalla barba spugnosa, il tutto incorniciato da lunghi capelli

ricci che ricadono in ciocche pesanti sulle spalle. Delle affinità così stringenti, da far credere che non vi siano molti anni a separare la loro esecuzione. Oltre a questo, si deve considerare che il *Crocifisso* e il *Vir dolorum* non si trovano nella città di Mantova, bensì in due località della Bassa mantovana, territorio direttamente confinante con le terre degli Este, dove Michele lasciò numerose opere distribuite dalla provincia di Modena fino al Polesine.²⁴⁾



10 – FIRENZE, COLLEZIONE SANDRO MORELLI
MICHELE DA FIRENZE: SANTO
(foto di Sandro Morelli)



11 – PROPOSTA RICOSTRUTTIVA DELL'IPOTETICO POLITTICO DI MICHELE DA FIRENZE
GIÀ NELL'ABBAZIA DI SAN BENEDETTO IN POLIRONE
(ricostruzione dell'Autrice su modello grafico di Vittoria Rebecca Rigotti)



12 – CASALMAGGIORE (CR), CHIESA DI SAN FRANCESCO
ALTARE QUATTROCENTESCO (1930)
(da *La chiesa di S. Francesco in Casalmaggiore*, Casalmaggiore
1986, p. 85)

A questo punto, per cercare di sostanziare storicamente la proposta di datazione, è il caso di esaminare le vicende dell'Abbazia di San Benedetto Po e la relativa documentazione, prima del rifacimento di Giulio Romano. Nel 1419 venne eletto commendatario del monastero Guido Gonzaga, il quale si trovò a risanare uno stato di profondo degrado. In pochi anni egli diede il via alla cosiddetta seconda "età d'oro" del Polirone:²⁵⁾ dal 1435 circa in poi ebbero infatti inizio vari lavori di riedificazione e arredo che si conclusero nel 1448, quando, tra il 10 e 11 novembre, furono consacrati tutti gli altari della nuova chiesa abbaziale.²⁶⁾ Prima di ragionare su una possibile datazione per il polittico, va appurato dove potesse essere ubicato all'interno dell'edificio liturgico. Partiamo dal presupposto che non sono pervenute descrizioni analitiche del complesso e dei suoi altari nel XV secolo.²⁷⁾ Considerato che Fadrique Enríquez de Ribera nomina solo il «retablo de yesso bruñido», viene da pensare che fosse una struttura estremamente in vista e, date le dimensioni delle opere eseguite da Michele a noi note della stessa tipologia, doveva necessitare di un ambiente relativamente spazioso. Per questi motivi si

può immaginare il polittico proprio sull'altare maggiore che, come sappiamo dai documenti, fu consacrato nel 1437 da Matteo de Boniperti, vescovo di Mantova.²⁸⁾ La consacrazione, solitamente, consisteva nella benedizione della mensa, affinché le funzioni liturgiche potessero avervi luogo; ciò non implicava però che l'abside dovesse necessariamente essere già decorata da una pala che fosse essa stessa dipinta o scolpita. Per questo motivo, l'anno 1437 va letto più come un termine di riferimento per l'epoca di realizzazione dell'ipotetico polittico che come l'anno esatto della sua inaugurazione. Considerate dunque la biografia di Michele da Firenze, le affinità stilistiche delle opere mantovane con quelle emiliane, e valutato il contesto storico dell'Abbazia di San Benedetto Po con i lavori di rifacimento e gli anni di consacrazione degli altari, è del tutto verosimile che l'attività dello scultore nella Bassa mantovana si sia svolta subito dopo il soggiorno nelle terre degli Este, negli anni per i quali le fonti tacciono, ovvero *post* 1437 e *ante* 1448.

È lecito poi chiedersi quando il presunto polittico possa essere stato smantellato ed è ovvio pensare alla gloriosa stagione della ricostruzione cinquecentesca dell'abbazia. Le premesse alla riedificazione risalgono ai primissimi anni del secolo, tuttavia i lavori ebbero inizio solo tra il 1539 e il 1540.²⁹⁾ Il cantiere fu affidato dall'abate Gregorio Cortese a Giulio Romano, già al servizio dei Gonzaga, che oltre a mettere mano alla struttura dell'edificio, il 3 gennaio 1541 si impegnò a dipingere entro due anni sei pale d'altare, per le cappelle laterali e per l'altare maggiore.³⁰⁾ Il clima culturale era ormai radicalmente cambiato e il progetto era in linea con il gusto e le attese della maniera moderna cinquecentesca: un contesto nel quale il polittico in terracotta di Michele da Firenze, ormai vecchio di un secolo, doveva sembrare obsoleto. È in questo frangente che il complesso sull'altare maggiore dovette essere smembrato e poi sostituito dalla pala commissionata nel 1552 a Girolamo Mazzola Bedoli e Fermo Ghisoni.³¹⁾ E che una struttura del genere venisse sacrificata per un cambio di moda e di gusto non è certamente un dato che possa sorprendere: basti ricordare che lo stesso *Altare delle statue* di Modena fu rimosso dall'altare maggiore e confinato su quello laterale di Santa Caterina nel 1482, a testimonianza del rapido superamento della fase di gusto segnata dai polittici di Michele da Firenze. Un destino che il *Crocifisso* di San Benedetto Po verosimilmente non subì, solo per la devozione di cui era, ed è tuttora, oggetto.

Concludendo, Michele da Firenze lavorò con tutta probabilità per l'Abbazia di San Benedetto Po in un periodo compreso tra il 1437 e il 1448, lasciando poi nell'Oltrepò tutte le sculture di cui si è discusso, che danno corpo al suo catalogo mantovano. L'attività di un plastificatore del suo calibro in un territorio così fertile come quello dei Gonzaga, non poté che avere un notevole impatto sulla produzione artistica locale. Le chiese mantovane, e più in generale quelle dell'area padana, cominciarono ad arricchirsi di altari fittili che, a causa della fragilità del materiale e del drastico

deprezzamento a partire dal tardo Cinquecento, sono giunti a noi in frammenti casuali.³²⁾ Una rara testimonianza di una di queste strutture può essere rintracciata nella chiesa di San Francesco a Casalmaggiore dove, fino ai primi decenni del Novecento, un grande altare quattrocentesco in terracotta decorava l'abside. A seguito dei gravi eventi traumatici che interessarono l'edificio liturgico nella prima metà del XX secolo, del grande complesso fittile ci rimane unicamente una fotografia storica in bianco e nero (*fig. 12*); sulla base di essa, nel 1986, Guido Germani realizzò una copia dell'altare, integrandovi i pochi frammenti superstiti. Si trattava di un polittico a due registri: nella parte alta l'*Annunciazione* e in quella sottostante una *Madonna della Misericordia*; il tutto contenuto non più in una struttura goticeggiante confacente allo stile di Michele da Firenze (con archi a sesto acuto e pinnacoli), ma in una cornice quadra rinascimentale con pilastri decorati con motivi a girali e, ai lati, due colonne di nicchiette a valva di conchiglia ospitanti presumibilmente figure di santi. Avendo a disposizione solo uno scatto di qualità modesta ed esigui lacerti quattrocenteschi è complesso ragionare sulla paternità dell'opera; tuttavia è suggestiva l'assonanza iconografica e stilistica con due frammenti di provenienza ignota, già ascritti al catalogo di Elia della Marra, il maggior plastatore del Quattrocento mantovano: ovvero la grande *Annunciazione* di Castel Goffredo e il gruppo di *Devote in preghiera* conservato nel Museo Civico Antonio Parazzi di Viadana, già classificato come frammento di una non ben identificata *Madonna della Misericordia*. Le due opere, per quanto simili, non paiono le stesse immortalate nello scatto dell'altare di Casalmaggiore. Malgrado ciò si è portati a chiedersi se Elia della Marra non avesse inaugurato una produzione di questi polittici in terracotta, ripetendo il medesimo schema in edifici liturgici diversi. Questa ipotesi, se in futuro sarà dimostrata, potrebbe finalmente dare una connotazione alla tanto discussa «anchona rilevata di terracotta» commissionatagli nel 1464 dalla chiesa di Governolo.³³⁾

UNA RILETTURA IN CHIAVE LOMBARDA DEI “COLMI” FIORENTINI

In un periodo così precoce per la scultura fittile mantovana, l'operato di Michele da Firenze non lasciò indifferenti gli artisti locali. La sua presenza sul territorio, tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento, è riflessa nella produzione autoctona, in particolare — oltre ai polittici perduti precedentemente citati — in un piccolo nucleo di tabernacoli di medie dimensioni che, dal punto di vista tipologico, rispecchiano i cosiddetti “colmi” fiorentini, ovvero edicole — dipinte o scultoree — contenenti una Madonna col Bambino, destinate alla devozione domestica.³⁴⁾ In concomitanza con la “rinascita della terracotta”,³⁵⁾ all'alba del XV secolo, a Firenze fu avviata una produzione fortunatissima di queste immagini, alla cui rea-

lizzazione nessuno si dedicò con tanto entusiasmo quanto Michele da Firenze. A differenza degli altri toscani della sua generazione, cui si devono soprattutto immagini ad altorilievo della Vergine a mezza figura col Bambino, Michele realizza molti esemplari con la Madonna a figura intera, tipologia che, come si vedrà, pare essere piaciuta maggiormente ai committenti settentrionali. Il soggetto era poi inserito in una nicchia a valva di conchiglia con un drappo a fare da sfondo e tutta la composizione calata entro complesse architetture decorate da motivi fitomorfi nella parte sommitale. Alle volte la cimasa è a sesto acuto, decorata da gattoni rampanti con al centro, per esempio, un Dio Padre benedicente o semplicemente un cherubino.³⁶⁾ Questo schema fu oggetto di una rilettura prettamente lombarda che prevede la Madonna col Bambino a figura intera, solitamente posta su uno sfondo decorato (sia esso modellato o policromo), il tutto contenuto in una cornice più o meno elaborata, ornata da elementi seriali quali fiori, stelle o cherubini.

Proprio da cherubini è decorata la cornice del primo esemplare che qui si prende in esame: un tabernacolo in terracotta conservato sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Frassinò, a pochi chilometri dal centro di Mantova (*fig. 13*). La Madonna, dalla fisicità corpulenta, regge tra le braccia Gesù Bambino, il quale, in una posa sgambettante, è accoccolato sul suo seno; ai suoi piedi ci sono poi due figure minuscole, riconoscibili con i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova. Nulla è noto di questa scultura concepita molto verosimilmente per la devozione personale e riutilizzata come oggetto di culto almeno dal primo decennio del Cinquecento, epoca cui risale la fondazione dell'edificio dov'è conservata. L'unico elemento al quale appigliarsi per tentare di ricostruire la sua storia è lo stemma posizionato al centro del basamento. Inizialmente era stato interpretato come tre mezzelune — indicanti la casa degli Strozzi — dopodiché Carlo d'Arco vi riconobbe i tre corni sovrapposti della famiglia (altrettanto fiorentina) dei Guicciardini.³⁷⁾ La curiosa presenza di un simile stemma fiorentino nel mantovano potrebbe indurre a credere che l'opera fosse importata direttamente da Firenze. In realtà, valutati lo stile e la qualità francamente modesta del tabernacolo, è più ragionevole pensare che sia stato realizzato da uno scultore mantovano per un Guicciardini residente in città, forse in relazione al matrimonio tra Benedetto Strozzi e Lucrezia di Giovanni Guicciardini, avvenuto a Mantova dopo la morte prematura della prima consorte nel 1438.³⁸⁾ A un esame attento, il tabernacolo presenta una differenza qualitativa evidente tra la Madonna col Bambino e il resto della composizione (lo sfondo quasi *naïf* decorato con fiori realizzati a calco o i santi inspiegabilmente minuscoli rispetto al soggetto principale). Anzi, a ben vedere, nella stessa figura di Maria, la parte inferiore appare tarchiata, appesantita da panneggi ampi e informi, certamente meno efficace della metà superiore, derivata probabilmente dall'impiego di un calco. Lo fa pensare una piccola terracotta — identica in ogni dettaglio e per dimensioni al busto della



13

Madonna e il Bambino di Frassino — conservata nei depositi del Louvre (fig. 14).³⁹⁾ Nel 2009, Stefano L'Occaso, considerando il solo tabernacolo mantovano, ha proposto di ascriverlo al catalogo di Elia della Marra — il plastificatore più attivo nelle terre gonzaghesche nella seconda metà del Quattrocento — collocandone la realizzazione verso il 1480 o poco oltre.⁴⁰⁾ Tale attribuzione è ulteriormente avvalorata dalla riscoperta del pezzo parigino, in cui la mano del mantovano è riconoscibile nelle aureole decorate con profonde incisioni, nonché nel motivo ondulado dello scollo e nei dettagli a punti degli orli delle vesti. Rispetto ai lavori più tipici di Elia, tuttavia, in questa circostanza la Vergine non indossa il solito velo goticeggiante, bensì un mantello arricciato sulla fronte in una piega a forma di

13 — FRASSINO (MN), SANTA MARIA DEI MIRACOLI
ELIA DELLA MARRA: MADONNA COL BAMBINO E SAN TI
(foto Archivio dell'Autrice)

14 — PARIGI, MUSÉE DU LOUVRE — ELIA DELLA MARRA:
MADONNA COL BAMBINO
(foto Museo)

biscotto; Maria stringe poi il Figlio in un abbraccio affettuoso, pressoché inedito nella produzione di Elia della Marra, che solitamente rappresenta il Bambino solennemente seduto ed emotivamente del tutto distaccato dalla madre.⁴¹⁾ Tali atipicità sono giustificabili anticipando la datazione del pezzo alla sua attività giovanile. Il nome di «Elia da la Marra» compare per la prima volta in due lettere di Ludovico II Gonzaga del 1457, dalle quali si intende che il marchese aveva a cuore gli interessi del plastificatore.⁴²⁾ Se Elia, a questa altezza cronologica, era già entrato nelle grazie della corte, significa che la sua prima produzione va quanto meno fatta risalire agli inizi del decennio, a poca distanza, dunque, dal cominciato dalle terre gonzaghesche di Michele da Firenze. Il Tabernacolo di Frassino, come il *Cristo in Pietà* della chiesa della Carità di Mantova,⁴³⁾ sono pertanto testimonianza del giovane Elia in contatto con le opere del fiorentino; e non è poi così insensato sostenere che il detentore del monopolio della modellazione in argilla nel secondo Quattrocento mantovano, abbia guardato in gioventù ai modelli di Michele da Firenze, cui si deve la diffusione nel territorio dei Gonzaga dell'arte della coroplastica. All'attività più matura di Elia della Marra risale invece un sorprendente *Cristo risorto* inedito conservato nella sagrestia della chiesa di San Barnaba a Mantova⁴⁴⁾ (fig. 15), accostabile alla *Deposizione di Cristo* — firmata «ELIA FECIT» — della chiesa di Santa Croce in Lagurano, presso Sernide (fig. 16).⁴⁵⁾



14

Il corpo di Cristo, dalla fisicità possente, è parzialmente coperto da un mantello dalla superficie ammassata, con il bordo decorato dai tipici forellini, che lascia ben in vista la ferita sul costato e la mano sinistra chiusa a pugno con la piaga risultante dalla crocifissione. Sfortunatamente la terracotta di San Barnaba è giunta fino a noi priva della porzione inferiore, amputata all'altezza del taglio di cottura che corre alla base dell'addome di Cristo; ciononostante è evidente che si tratti di un'opera di rara qualità, particolarmente felice nel ricco catalogo del modesto plasticatore mantovano. Ritornando al Tabernacolo di Frassino, al gruppo va ascritto inoltre un terzo esemplare conservato sulla facciata di un edificio privato a San Silvestro di Curtatone all'interno di un'edicola.⁴⁶⁾ La *Madonna col Bambino* — perfettamente sovrapponibile agli altri due tabernacoli, seppur in controparte — non è un esemplare di grande pregio; tuttavia rimane, da un lato, un'importante testimonianza della fortuna del modello in città e, dall'altro, un oggetto di devozione popolare, come testimoniano le pesanti ridipinture che ne celano il modellato.

Di qualità superiore è invece il tabernacolo fittile murato all'ingresso della cappella dei Morti nella chiesa di Ognissanti a Mantova, raffigurante anch'esso la *Madonna col Bambino* (fig. 17). In una cornice decorata da un motivo floreale a stampo ripetuto su tutti i lati, la Vergine, dal fisico longilineo, regge sul braccio sinistro Gesù, il quale, in una posa un po' impacciata, si aggrappa al suo mantello. La scultura, sebbene non presenti tracce di pigmenti, in origine doveva essere policroma, come si deduce dallo sfondo totalmente liscio e dagli stemmi non più leggibili sul basamento. Parimenti al caso di Frassino, anche l'esemplare di Ognissanti non è un pezzo unico: la *Madonna col Bambino* mantovana ritorna difatti identica in un tabernacolo, conservato presso il Musée du Louvre (inv. RF 688)⁴⁷⁾ (fig. 18), e in un secondo inedito, recentemente acquisito dal Museo Diocesano Francesco Gonzaga (fig. 19).⁴⁸⁾ Nell'esempio parigino, la Vergine si staglia su uno sfondo decorato a stelle a sei punte, incorniciata in una sontuosa architettura. La sommità presenta *Dio Padre benedicente* racchiuso in un clipeo, arricchito da una serie di angioletti. L'intera composizione è sostenuta da due colonne tortili, sulla cui sommità si stagliano due santi. La base presenta invece due stemmi, affiancati da grandi drappi svolazzanti. Una struttura che ritorna, seppur meno sontuosamente, nel tabernacolo del museo mantovano. La Madonna, oggi privata del Bambino un tempo posto sul braccio sinistro, emerge da un fondo a stelle analogo a quello parigino. La composizione è inserita all'interno di un'arcata costituita di elementi tortili, a sua volta racchiusa in un'altra arcata di spessore maggiore, decorata con grandi elementi floreali. In alto, al centro, si erge di nuovo la figura di Dio Padre benedicente e, nel basamento, si trovano i consueti due stemmi, in questo caso alternati a quattro santi. Osservando il retro, si apprende con sorpresa una presenza consistente di iscrizioni incise sulla superficie: al centro, in caratteri cubitali, è menzionata la città di Pegognaga e in una

calligrafia antica, presumibilmente cinquecentesca, il nome di «Anton di Bertoldi» (forse il proprietario originario). In tutti e tre i casi, i tabernacoli presentano un foro sulla base, cruciale per comprendere la loro originaria funzione devozionale. Nella seconda metà del Quattrocento, infatti, era diffusa una specifica tipologia di tabernacolo, dotato di un supporto per candela, utile a illuminare l'immagine venerata; una testimonianza visiva di questo assetto la offre Vittore Carpaccio nel *Sogno di Sant'Orsola*: appeso accanto al letto della santa è presente un grande tabernacolo dalla cornice dorata, dalla cui base si dipartono due lunghi ferri, che reggono rispettivamente la candela accesa e l'aspersorio,⁴⁹⁾ secondo un'usanza approdata anche Oltralpe. Nel 1513, la nobildonna Katharina Imhoff contattò da Norimberga il figlio Endres (un mercante attivo in Italia), chiedendogli di acquistare una specifica tipologia di Madonna col Bambino vista nelle abitazioni dei suoi compaesani ma che, sfortunatamente, non riusciva a trovare presso i mercanti locali. Raccontò di aver acquistato una scultura ma «heten sy kein Leuchter dar vor» e che «wolt ich gern eins haben mit einem leuchte»; ossia, la donna non si accontentava del “modello” senza l'apposito spazio per appoggiare la candela, desiderava un'opera dotata di “leuchte”, cioè di luce. Aggiungeva poi di aver già deciso di posizionarla nella sua camera da letto, indicando però al figlio di non investire più di due fiorini.⁵⁰⁾ Una tanto



15 – MANTOVA, CHIESA DI SAN BARNABA
ELIA DELLA MARRA: CRISTO RISORTO
(foto Archivio dell'Autrice)



16 – SERMIDE (MN), CHIESA DI SANTA CROCE IN LAGURANO
ELIA DELLA MARRA: DEPOSIZIONE DI CRISTO
(foto dell'Autrice)

inconsueta quanto curiosa testimonianza fa intendere il raggio di diffusione di questa tipologia di tabernacolo e inoltre conferma che, come nel caso di Frassino, il Tabernacolo di Ognissanti venne reimpiegato in chiesa, ma era nato con una funzione devozionale domestica. Attualmente l'opera fittile sovrasta una lapide che recita: «PARIS CERESARIORVM ILLE OBIT ANNO M·D·XXXII DIE III MAII VIXIT ANNO LXVI». ⁵¹⁾ Paride Ceresara (1466–1532) fu un letterato e umanista mantovano, legato per tutta la vita a casa Gonzaga, in particolare a Isabella d'Este, di cui fu anche consulente iconografico nella realizzazione del celebre studiolo. Considerata l'attuale corrispondenza tra le due opere nella Cappella dei Morti, viene da chiedersi se non fu proprio Paride Ceresara a richiedere che questo tabernacolo fosse apposto sopra la sua tomba. Un po' sorprendentemente — nonostante il legame con Isabella d'Este e la sua erudizione — il letterato non collezionò nessun tipo di opera d'arte durante la sua esistenza; tuttavia, nell'inventario dei suoi beni stilato dopo la morte, sono citate due immagini devozionali: «una anchona della Madonna vecchia» e «una figura della Madona adorata» (ovvero dorata). ⁵²⁾ Due opere che il notaio si limita ad

appuntare, senza descriverle purtroppo con maggior precisione. Difficile dunque affermare se una delle due fosse proprio la terracotta in esame, ma si tratta comunque di un'ipotesi da non escludere.

Al catalogo dello scultore che ha ideato il modello seriale di Madonna col Bambino replicato nel Tabernacolo della chiesa di Ognissanti, del Museo Diocesano Francesco Gonzaga e del Musée du Louvre, va ascritta inoltre la *Crocifissione* in vicolo Barche a Mantova (fig. 20), ⁵³⁾ organizzata secondo il medesimo schema: il Cristo sormontato da un clipeo con Dio Padre, il tutto contenuto in una cornice decorata da verzure con alla base uno stemma dallo scudo liscio. Il plastificatore realizzò poi una *Crocifissione* recentemente acquisita dallo stesso Museo Diocesano in cui i due dolenti indossano un abito con pieghe angolose che ricordano quelle dell'abito della Madonna del “tipo di Ognissanti”. Il rilievo è presentato per la prima volta da Marco Scansani, il quale lo ha messo in relazione con una curiosa *Madonna dell'Umiltà* fittile del Museo Diocesano cittadino, sulla base di alcune affinità fisionomiche. ⁵⁴⁾ Difficile appurare chi possa essere l'autore di questo piccolo gruppo di tabernacoli. Non è da



17 – MANTOVA, CHIESA DI OGNISSANTI – PLASTICATORE MANTOVANO: MADONNA COL BAMBINO
(foto dell'Autrice)



18 — PARIGI, MUSÉE DU LOUVRE — PLASTICATORE MANTOVANO:
MADONNA COL BAMBINO
(foto Museo)

escludere si tratti proprio di Elia della Marra, come proposto da Scansani per le due terrecotte sopracitate, o piuttosto di uno scultore locale che aveva negli occhi i modelli del plasticatore mantovano e i più antichi “colmi” di Michele da Firenze. Dal punto di vista tipologico, si segnala inoltre un altro tabernacolo murato su un edificio privato in via Pioppelle 15, nei pressi di Suzzara.⁵⁵⁾ Nonostante il suo scarso valore storico artistico, va ad aggiungersi al piccolo nucleo sin qui delineato e alla fortuna di questa tipologia per la devozione personale in area mantovana.

La significativa presenza di tabernacoli plastici sul territorio gonzaghese suscita interrogativi riguardo

alla possibilità che Michele da Firenze ne avesse realizzati per committenti del luogo, andati poi perduti. Gli esemplari qui considerati testimonierebbero, dunque, la loro esistenza e il loro riflesso nell’opera dei modesti scultori locali.

Nel presente esame rientra anche una interessante *Madonna col Bambino* conservata presso i Musei Civici di Pavia (inv. t. 11). È un pezzo di qualità modesta, ancora tutto da studiare, ma d’importanza cruciale per il nostro discorso: non si tratta infatti di un semplice tabernacolo fittile, bensì di una matrice, modellata per la produzione seriale.⁵⁶⁾ Prototipi analoghi sono noti solo nel nord Europa, per esempio in Olan-



19 – MANTOVA, MUSEO DIOCESANO FRANCESCO GONZAGA
PLASTICATORE MANTOVANO: MADONNA COL BAMBINO
(foto dell'Autrice)

da, dove, a differenza dell'Italia, sono numerose le “forme” giunte fino ai giorni nostri.⁵⁷⁾ L'opera pavese è stilisticamente in linea con i Tabernacoli di Frassino e della chiesa di Ognissanti e, considerata la sua funzione, avvalorare l'ipotesi di una produzione seriale di tabernacoli per la devozione personale nell'Italia settentrionale del XV secolo.

Questo articolo è frutto di parte delle ricerche condotte nell'ambito della tesi di laurea magistrale dal titolo Terre-cotte mantovane del Quattrocento, discussa nell'anno accademico 2020–2021 presso l'Università di Trento.

Tutta la mia riconoscenza va al prof. Aldo Galli, che ne è stato il relatore, per la generosità con cui ha seguito (e sta seguendo) le mie ricerche. Sono grata a Marco Scansani per i costanti scambi di idee e a quanti hanno generosamente discusso insieme a me le ricerche qui presentate, in particolare Andrea Comboni, Gigliola Gorio, Stefano L'Occaso, Luca Mattedi, Paolo Parmiggiani, Sara Tonni e Michela Zurla.

1) Per Michele da Firenze si veda A. GALLI, *The Yale University Art Gallery's Virgin and Child and Michele da Firenze's Career*, in *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2016, pp. 22–33, con relativa bibliografia. Si segnala in questa



20 – MANTOVA, VICOLO BARCHE N. 2
PLASTICATORE MANTOVANO: CROCIFFISSIONE
(foto Archivio dell'Autrice)

sede che, prima di lasciare la città natale, Michele da Firenze concepì la sua unica composizione di *Madonna col Bambino* a mezza figura, destinata a una produzione seriale mediante l'impiego di un calco. Fu Giancarlo Gentilini il primo a richiamare l'attenzione su tale tipologia, proponendo di attribuire all'artista fiorentino la paternità di questo modello e facendo un primo elenco degli esemplari conosciuti (G. GENTILINI, *San Leonardo*, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, a cura di G. ROMANO, Torino 1990, pp. 24–37: 28). A questo corpus aggiungo un esemplare in terracotta, conservato in una collezione privata bolognese. L'opera fu menzionata per la prima volta da Ludwig Goldscheider, all'epoca parte della collezione di Heather Price a Johannesburg (L. GOLDSCHIEDER, *Ghiberti*, London 1969, p. 148). L'esemplare è di cruciale importanza poiché si tratta del prototipo modellato direttamente da Michele da Firenze, da cui fu tratto il calco in gesso utilizzato per la realizzazione degli altri quattro stucchi noti. Le attuali ricerche — oltre a essere state presentate al convegno internazionale *Tra arte e industria: la serialità della scultura nel Quattrocento* (Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 6–7 novembre 2024), a cura di A. GALLI, B. ROSA, M. SCANSANI — saranno oggetto di una pubblicazione da parte di chi scrive.

2) In realtà Galli già nel 1992 — notando affinità tra il monumento funebre del giurista Francesco Roselli realizzato da Michele nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, e la tomba di Margherita Malatesta delle Masegne nella chiesa di San Francesco a Mantova — si era chiesto con grande lungimiranza «se Michele Dini possa aver visto proprio il sepolcro mantovano, in un'ipotesi, tutta da verificare, di ampliamento del suo primo viaggio settentrionale» (A. GALLI, *Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile*, in *Prospettiva*, 68, 1992, pp. 13–29: 27). Per le opere citate si vedano L. CAVAZZINI, A. GALLI, *Scultori a Ferrara al tempo di Niccolò III*, in *Crocevia estense. Contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di G. GENTILINI, L. SCARDINO, Ferrara 2007, pp. 7–88: 20–24; e GALLI, *The Yale University ...*, cit. in nota 1, p. 29. Inoltre, per la scultura di Governolo: B. ROSA, *Cristo in pietà*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 – 8 gennaio 2023), Milano 2022, pp. 148–149, n. 25.

3) M. SCANSANI, *Una nuova traccia di Michele da Firenze nel Mantovano*, in *Storia dell'arte*, 146–148, 2017, pp. 7–16; e IDEM, *Un inedito Cristo deposto e altre opere dello scultore di Andrea Mantegna*, in *Nuovi Studi*, XXVIII, 2024, in c.d.s.

4) Si veda il recente saggio di L. CAVAZZINI, *Pisanello e gli scultori, tra Verona e Mantova*, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, cit. in nota 2, pp. 34–43.

5) La Fondazione Pelati-Bonoldi nasce nel 1995 per volontà di Pietro (“Pierino”) Pelati, sacerdote di Guidizzolo (MN). Ordinato nel giugno del 1949, don Pierino porta avanti in parallelo al sacerdozio la sua passione collezionistica. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso raccoglie nel territorio mantovano un numero indefinito di opere, di pregio assai vario. Nel 1995 sottoscrive un accordo con l'allora Cassa Rurale ed Artigiana di Castel Goffredo (oggi Credito Padano) per l'istituzione di una Fondazione intitolata ai genitori nella quale è confluita la sua collezione.

6) Per l'*Altare delle statuine* nel Duomo di Modena si veda: F. PICCININI, *Altare delle statuine*, in *Il Duomo di Modena / The Cathedral of Modena*, a cura di C. FRUGONI, Modena 1999, pp. 277–282, figg. 826–868. Del Polittico di Adria, giunto a noi in frammenti, ci sono pervenute poche informazioni: F.G. BOCCHI, *Dissertazione sopra una vecchia Pala ad uso di altare, ch'esisteva nella cattedrale di Adria*, Adria 1807; G. FIOCCO, *Un altare di Michele da Firenze*, in *Rivista d'Arte*, 27, 1951–1952, pp. 145–151; E. PETROBELLI, *Michele da Firenze ad Adria*, *ibidem*, 29, 1954, pp. 127–132.

7) Fu Wilhelm Bode a riferire che nel 1890 il Museo Civico di Milano aveva acquistato a Venezia alcuni frammenti dell'altare del Maestro della Cappella Pellegrini (W. BODE, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas*, München 1892–1905, p. 8), identificati poi da Aldo Galli con gli *Angeli* del Castello Sforzesco: A. GALLI, *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Castello Sforzesco; e Pavia, Monastero della Certosa, 17–18 ottobre 2011), a cura di M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO, Milano 2013, pp. 43–58: 43–44.

8) Ringrazio Michela Zurla per la preziosa segnalazione.

9) F. ENRÍQUEZ DE RIBERA, *Este libro es de el viaje q hize a Iersualen de todas las cosas que en el me pasaron desde que salide micasa de Bornos miercoles 24 de Noviembre de 518 hasta 20 de Otubre de 520 que entre en Sevilla*, Sevilla: por Francisco Perez en la casas de el Duque de Alcala, 1606, p. 21.

10) Non è peraltro ovvio capire cosa intenda Fadrique Enríquez de Ribera con l'aggettivo "bruñido". Inizialmente verrebbe da pensare che la policromia fosse scomparsa, riportando a vista il colore rossiccio della terracotta; in realtà, come mi suggerisce Marco Presotto che ringrazio per il prezioso confronto, il termine era solitamente impiegato per descrivere un qualcosa di dorato e lucente (cfr <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1193483.htm>). Dubito che il polittico fosse stato ridipinto al fine di simulare l'effetto di finto bronzo o completamente dorato, interventi difficilmente immaginabili prima del XVII secolo; piuttosto, possiamo pensare l'opera ancora dotata della sua policromia e dorature originarie.

11) CAVAZZINI, *Pisanello e gli scultori ...*, cit. in nota 4, p. 42.

12) Questa proposta era già accennata in: ROSA, *Cristo in pietà ...*, cit. in nota 2.

13) Michele da Firenze, oltre alla celeberrima decorazione delle pareti, realizzò per la Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona un altare fittile, distrutto tra fine Cinquecento e inizio Seicento. I frammenti del polittico sono oggi conservati nei depositi del Museo di Castelvecchio a Verona (E. NAPIONE, A. GALLI, *L'altare in terracotta della cappella Pellegrini. Frammenti di Michele da Firenze*, in *Verona illustrata*, XXI, 2008, pp. 43–67). Nel marzo 1440, Michele da Firenze ricevette poi un pagamento da parte di Niccolò III per il sontuoso polittico che nel settembre dello stesso anno sarebbe stato additato come modello di riferimento da Ilario Manzoli, quando commissionò al plastificatore l'*Altare delle statuine* di Modena (PICCININI, *Altare delle statuine ...*, cit. in nota 6, p. 280). L'altare, come la chiesa di Belfiore, è andato distrutto. GALLI, CAVAZZINI, *Scultori a Ferrara ...*, cit. in nota 2, p. 22, hanno proposto di ricondurre al polittico perduto una serie di frammenti fittili erratici ubicati a Ferrara: la mezza figura d'Angioletto murata nel cortile di Palazzo Arlotti, oltre alla strepitosa *Trinità*, all'*Arcangelo Gabriele* e alla *Vergine Annunciata* già nella chiesa di Santa Giustina (oggi nel Seminario).

14) Secondo Marco Scansani «la struttura del frammento con il santo inscritto nella cornice quadrilobata attornata da elementi vegetali ricorda la base del sepolcro di Francesco Roselli realizzato da Michele da Firenze ad Arezzo. Il rilievo di San Benedetto ben si adatterebbe a una composizione per un monumento funebre o per la base di un altare» (SCANSANI, *Una nuova traccia ...*, cit. in nota 3, p. 12, nota 40). Difficilmente però il frammento polironiano poteva costituire parte di un monumento funebre: l'*Evangelista*, infatti, è di dimensioni di gran lunga inferiori rispetto alle decorazioni del sepolcro Roselli, senza considerare che quest'ultimo rimane tipologicamente del tutto isolato. Secondo lo studioso poi il *San Girolamo* non poteva far parte dello stesso complesso fittile da cui proviene il *Pilastrino con angeli* di Poggio Rusco per differenze stilistiche, ma le condizioni conservative in cui vertono entrambe le opere, frammentarie e assai rovinate, rendono difficoltoso qualsiasi confronto.

15) I frammenti erratici ascritti al catalogo di Michele da Firenze e di provenienza ignota sono numerosi: ricordo, per esempio, il *San Michele arcangelo* conservato presso il Musée Jacquemart André di Parigi, inv. 2008 (*Institute de France. Paris – Musée Jacquemart-André. Sculpture Italienne*, a cura di F. DE LA MOUREYRE-GAVOTY, Paris 1975, n. 17); il *San Sebastiano* e il *San Girolamo* del Kurpfälzisches Museum di Heidelberg, invv. PS 81–PS 80 (G. MARCHINI, *Per Michele da Firenze*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., Milano 1984, I, pp. 128–129); o ancora un meraviglioso *Angelo annunciante* in collezione privata, noto solo tramite una fotografia in bianco e nero (fig. 9), per il quale si veda: *La dignità della terra*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Antichi Maestri Pittori, 1998), Torino 1998, n. 1, s.i.p. Di recente è poi comparso sul mercato antiquario un frammento fittile di polittico, inedito, attualmente parte della collezione di Sandro Morelli di Firenze. Il *Santo*, di difficile identificazione, è stato riconosciuto come opera di Michele da Firenze da Aldo Galli, il quale sostiene si tratti di parte di un polittico modellato dal fiorentino durante il soggiorno emiliano o mantovano, tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento (fig. 10). Segnalo infine un frammento di *Angelo ceroforo* conservato nella chiesa di San Leonardo a Mantova, noto esclusivamente tramite una fotografia storica. La terracotta verte in condizioni conservative così difficili che è arduo proporre un'analisi stilistica per ipotizzarne il contesto di provenienza; tuttavia, le mani esili e disossate, come il corpo smilzo, non possono che portare alla mente personaggi modellati da Michele da Firenze.

16) Scansani proponeva che il *Pilastrino con angeli* di Poggio Rusco provenisse da un altare collocato nella chiesa cittadina di Santa Maria Bianca, fondata nell'XI secolo, ma ricostruita nella seconda metà del Settecento. Tuttavia, come sottolineato dallo studioso stesso, in base alle visite pastorali e agli inventari non emerge alcun riferimento a un polittico in terracotta, né a un intervento di Michele da Firenze (SCANSANI, *Una nuova traccia ...*, cit. in nota 3, pp. 11–12).

17) Si veda GALLI, *The Yale University ...*, cit. in nota 1, pp. 28–32; e, per il Polittico di Raccano, M. VINCO, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, in *Prospettiva*, 138, 2010, pp. 16–27: 21.

18) Rispetto agli altri polittici noti di Michele da Firenze, la struttura descritta da Francesco Bartoli è un *unicum* nel suo genere. Se solitamente al centro dell'altare del fiorentino vi è una Madonna col Bambino affiancata da figure di santi, in questo caso il soggetto è invece il *Battesimo di Cristo* e, nelle nicchie laterali suddivise da pilastrini, con altri santi, *Sant'Antonio Abate* e *San Giacomo Maggiore*, il tutto inserito nella tipica struttura goticeggiante. Si riporta qui la trascrizione integrale del brano: «Nel suo Altare vedesi un'antica Icona tutta di mezzo rilievo in terra cotta, e colorita al naturale, la quale mostra il Gotico stile ed è divisa in tre partimenti. In quello di mezzo stanno il Redentore e San Giovanni Battista tutti due in piedi, e questo alza una mano in cui tenendo la sua tazza sta in atto di versargli l'acqua sulla testa. In quello dal lato dell'Epistola v'è San Jacopo Maggiore, e nell'altro dalla parte del Vangelo v'è Sant'Antonio Abate. Tutte queste quattro figure sono alte circa sette palmi. Sopra il partimento o nicchia di mezzo v'è Maria Vergine seduta col suo Bambino tolta in mezzo da due Angioli, che le tengono aperto il manto a guisa di padiglione, e que-

sta è alta due palmi. Le tre nicchie maggiori sono ornate, e divise, da quattro piramidette, avente ciascheduna due piccole nicchie, entro le quali sta collocata un'immagine alta circa due palmi, e mezzo. Le quattro dalla parte dell'Epistola, che tengono in mezzo San Jacopo, sono in alto San Pietro e sotto San Paolo, in alto San Domenico e sotto Santa Marta. Le quattro poi dalla parte del Vangelo, che tolgono in mezzo il Sant'Antonio Abate, sono in alto Sant'Antonio da Padova e sotto San Sebastiano, in alto Santa Maria Maddalena e sotto San Girolamo. Tutta questa plastica operazione, se fosse una pittura, sarebbe fatta da Giotto Fiorentino. Fu ristaurata, cioè a dire nuovamente colorita, l'anno 1696, ed altresì sotto il Priorato del Commendatore Cavalier Fra Lodovico Bacci l'anno 1748, come da due iscrizioni poste vi sotto ho io rilevato» (F. BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia: Pietro Savioni, 1793, pp. 72–74). Ringrazio Aldo Galli per la preziosa segnalazione. Del polittico citato non è stato per ora individuato alcun frammento anche se, considerati i santi descritti, si potrebbe supporre che il San Sebastiano e il San Girolamo conservati presso il Kurpfälzisches Museum di Heidelberg, di provenienza ignota, facessero parte della struttura. Dato che Bartoli li cita nel registro basso dei pilastri, «dalla parte del Vangelo», tornerebbe anche la loro posa rivolta verso destra, idealmente quindi orientati verso il Battesimo di Cristo centrale. A sfavore di quest'ipotesi vi è tuttavia il confronto delle dimensioni: se il Bartoli descrive i santini dei pilastri come alti «due palmi, e mezzo», ossia circa cm 30, i frammenti di Heidelberg sono invece alti più del doppio.

19) Non mette in crisi questa ipotesi la differenza nel colore della terracotta fra i vari frammenti, forse dovuto all'impiego di diverse tipologie di argilla ma forse anche a una temperatura di cottura non omogenea; queste difformità cromatiche probabilmente non turbarono Michele da Firenze, considerato che tutte le parti sarebbero state poi ricoperte dalla policromia.

20) Stefano L'Occaso, nel suo lavoro sulla documentazione degli archivi mantovani, aveva citato *en passant* questo brano nel contesto dei «numerossimi [...] orefici attivi tra la fine del Trecento e la prima metà del secolo successivo»: S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento (1382–1459)*, Mantova 2005, p. 40. Le note di contabilità sono state poi trascritte e discusse in SCANSANI, *Una nuova traccia ...*, cit. in nota 3, p. 13.

21) Ad avvalorare la proposta di identificazione dell'orafo con Michele Dini potrebbe esserci la lettura degli *Statuti dell'Arte degli orefici* di Mantova, che elencano i nomi degli artisti attivi in città tra il 1310 e il 1694. In quello del 1433 o degli anni prossimi a tale data, non è presente il nome di Michele né quello del misterioso Gherardo, il ché fa pensare a una loro fugace presenza senza obbligo di registrarsi all'Arte. Nonostante ciò, la citazione è troppo vaga per un'identificazione di Michele da Firenze. Per l'elenco degli orefici registrati tra 1410–1495, si veda D. FERRARI, P. VENTURELLI, *Gli Statuti dell'Arte degli Orefici di Mantova (1310–1694)*, Mantova 2008, pp. 95–98. Per quanto riguarda invece l'attività orafa di Michele da Firenze si veda CAVAZZINI, GALLI, *Scultori a Ferrara ...*, cit. in nota 2, p. 24; e, per il periodo pesarese, P. BERARDI, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro–Castiglione Olona*, Pesaro 2000.

22) Alla fine del 1438, Michele da Firenze, lasciò il Veneto con il figlio Marsilio per fare ritorno a Ferrara, dove quasi un decennio prima aveva realizzato la *Madonna col Bambino* in terracotta che tuttora si erge all'interno del protiro della cattedrale (CAVAZZINI, GALLI, *Scultori a Ferrara ...*, cit. in nota 2, p. 18). Michele e figlio lasciarono tracce nella Valle del Po (a Ferrara, Adria, Modena e Reggio Emilia) fino all'agosto 1443, per poi ricomparire a Pesaro nel 1448 (BERARDI, *Marsilio di Michele da Firenze ...*, cit. in nota 21).

23) Per il *Compianto sul Cristo morto* di Modena si veda: *Il Compianto ritrovato. Il restauro del Compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze*, a cura di F. PICCININI, Modena 2010. Per quanto riguarda Reggio Emilia invece, il *Cristo* citato è approdato nella chiesa di San Giovanni Evangelista solo nel 1953, a seguito dell'acquisto sul mercato antiquario da parte del parroco. Il complesso, come lo si vede oggi, è un insieme composito dai tre nuclei: il *Cristo* di Michele da Firenze, la *Madonna, San Giovanni e Maria Maddalena*, e il resto dei personaggi, attribuiti di recente a Ludovico Castellani (M. SCANSANI, *Ludovico Castellani, scultore ritrovato dell'“Officina Ferrarese”*, in *Bollettino d'Arte*, s. VII, CV, 2021, 45, pp. 75–90). Per una discussione sulla relazione tra il *Vir dolorum* di Governolo e i due pezzi con il *Cristo morto* di Reggio Emilia e Modena, si veda GALLI, *Prima di Amadeo ...*, cit. in nota 7, pp. 44–46.

24) IDEM, *The Yale University ...*, cit. in nota 1, pp. 28–31, con relativa bibliografia.

25) L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti ...*, cit. in nota 20, p. 184.

26) Il documento è segnalato e trascritto in *I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Museo Civico Polironiano, 12 aprile – 30 giugno 1981), a cura di P. PIVA, 2 voll., Quistello (MN) 1981, I, p. 31, con il riferimento archivistico: Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 332.

27) L'unico inventario dei beni mobili risale al 30 agosto 1425, quando furono restituiti i beni da Guido Gonzaga al monastero stesso, dopo l'annessione alla Congregazione di Santa Giustina del 1420; un documento sicuramente interessante, ma non per l'attività di Michele da Firenze. Per la trascrizione dell'inventario con l'elenco di libri e utensili, si veda *I secoli di Polirone ...*, cit. in nota 26, p. 27.

28) *Ibidem*, per il documento che vi è segnalato e trascritto con il riferimento archivistico: Milano, Archivio di Stato, Archivio generale del Fondo di religione, Pergamene per fondi: San Benedetto in Polirone, cartella 212.

29) L'Abbazia di San Benedetto in Polirone, fondata da Tebaldo di Canossa nel 1007, dopo secoli di splendore, arrivò a uno stato di degrado tale che, nei primissimi anni del Cinquecento, cominciò ad aleggiare l'idea di una riedificazione. Lucrezia Pico della Mirandola, nel 1500, lasciò al monastero alcuni possedimenti, con la clausola che l'edificio liturgico venisse ricostruito con una cappella dedicata a San Girolamo. Allo stesso modo, il milanese Cesare Arsago, nel 1509, dispose che nella chiesa «edificanda» venisse eretta una cappella dedicata ai Santi Francesco e Giacomo dove lui sarebbe stato sepolto all'interno di un monumento funebre marmoreo (*ibidem*, p. 33). Niente però era stato ancora fatto allorché, nel 1519, Fadrique Enríquez de Ribera visitò l'abbazia e, oltre a citare il «retablo de yesso bruñido», scris-

se che «la iglesia» era «no muy buena» (ENRÍQUEZ DE RIBERA, *Este libro es de el viaje q hize a Iersusalem ...*, cit. in nota 9, p. 21). Solo il 22 aprile 1525, il Duca di Mantova cominciò a predisporre il terreno e ad accordarsi per i lavori (ivi, p. 36): Mantova, Archivio di Stato (da qui in poi ASMn), Archivio Gonzaga, Copialettere, n. 2929, lib. 281, c. 59r.

30) Di fatto il ciclo rimase incompiuto e affidato a Fermo Ghisoni. Per la descrizione e identificazione delle pale si veda P. BERTELLI, *Il Cinquecento a Polirone*, in *Il Cinquecento a Polirone. Da Correggio a Giulio Romano*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Refettorio e Basilica Polironiana, 14 settembre 2019 – 6 gennaio 2020), a cura di P. BERTELLI, Mantova 2019, pp. 55–62, con relativa bibliografia.

31) *Ibidem*, p. 61.

32) GALLI, *Prima di Amadeo ...*, cit. in nota 7, p. 46.

33) Per il polittico e la chiesa di San Francesco si veda: *La chiesa di S. Francesco in Casalmaggiore*, Casalmaggiore (CR) 1986, pp. 84–87; per le opere menzionate di Elia della Marra e la commissione di Governolo: S. L'OCCASO, *Elia della Marra, un plastificatore mantovano del secondo Quattrocento*, in *Vitelliana*, 4, 2009, pp. 35–56.

34) Per una ricostruzione dell'assetto delle stanze di un tipico palazzo fiorentino del Quattrocento, si veda A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, a cura di M. SFRAMELI, L. PAGNOTTA, Firenze 1983, pp. 134–194; per i “colmi”: pp. 187–188.

35) Sulla rinascita fiorentina della terracotta si vedano i testi di riferimento: L. BELLOSI, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, a cura di G. CHELAZZI DINI, Firenze 1977, pp. 163–179; G. GENTILINI, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio–ottobre 1980), a cura di A. PAOLUCCI, Firenze 1980, pp. 79–99; L. BELLOSI, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in *Donatello – Studien*, a cura di M. CAMMERER, München 1989, pp. 130–145; L. BELLOSI, *La rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca: seminario di studi*, Atti del convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 26–27 maggio 1987), a cura di G. AGOSTINI, L. CIAMMITI, Bologna 1989, pp. 3–24; A. LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1991; e i più recenti G. GENTILINI, *La “rinascita della terracotta”, trent'anni dopo*, in *Il cotto dell'Impruneta*, catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e Chiostrì di Santa Maria e Loggiato del Pellegrino, 21 settembre 2008 – 22 marzo 2009), a cura di R.C. PROTO PISANI, G. GENTILINI, Firenze 2009, pp. 45–56; e A. GALLI, *La terracotta. Idee nuove in una materia antica*, in *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. CAGLIOTI, Venezia 2022, pp. 118–121, con relativa bibliografia.

36) Si veda, per esempio, l'esemplare del Metropolitan Museum of Arts di New York (inv. 16.154.9) o quelli del Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 73:5–1866 e inv. 7572–1861).

37) Il documento di Carlo d'Arco è segnalato in M. PALVARINI GOBIO CASALI, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano*, Mantova 2000, p. 126.

38) Questo matrimonio si inserisce nell'esodo di alcune famiglie fiorentine in territorio mantovano, in questo caso

specifico del ramo degli Strozzi: nel 1382 Tommaso Strozzi emigrò dalla città del giglio per rifugiarsi sotto la protezione dei Gonzaga; Benedetto Strozzi, suo nipote, sposò appunto Caterina di Guido Gonzaga e, dopo la sua morte nel 1438, si unì in seconde nozze a Lucrezia di Giovanni Guicciardini (*Famiglia Strozzi di Mantova*, in SAN. Sistema Archivistico Nazionale: <http://www.san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-soggetto-produttore?id=23449>).

39) A prima vista, la *Madonna col Bambino* del Louvre (inv. RF 689) potrebbe sembrare il frammento di una composizione più ampia (*Les sculptures européennes du musée du Louvre*, a cura di G. BRESCH-BAUTIER, Paris 2006, p. 238). Dall'osservazione dal vero, si capisce invece che Maria è stata concepita proprio a mezza figura. I margini sono difatti regolari e non sono presenti stuccature a risanarli. L'opera è stata coinvolta nel progetto di analisi chimica di circa 60 terrecotte conservate nelle collezioni francesi. Seppur gli esiti di queste operazioni di diagnostica vadano considerati con cautela, la composizione dell'argilla del rilievo francese è risultata in linea con gli impasti impiegati nell'Italia settentrionale, nettamente differenti da quelli usati in Toscana (A. BOUQUILLON, M. BORMAND, C. DOUBLET, *Terre célèbres, terres révélées et terres énigmatiques. Terres et ateliers dans l'Italie de la Renaissance*, in *Techne*, 36, 2012, pp. 63–71: 67). Da questo stesso frammento deriva un altro tabernacolo raffigurante la *Madonna col Bambino* in collezione privata, pressoché identico a quello di Frassinò, se non per una decorazione differente nella cornice e nello sfondo. Ringrazio Marc Bormand per avermi garantito l'accesso ai depositi del Louvre.

40) L'OCCASO, *Elia della Marra ...*, cit. in nota 33, p. 56.

41) Solo in un'altra occasione Elia della Marra presenta la Madonna e il Figlio in rapporto affettuoso, ossia nella *Madonna di campagna* della chiesa di Santa Croce a Parma. Si tratta di una terracotta poco nota del catalogo del plastificatore mantovano, probabilmente perché fu a lui ricondotta agilmente da Aldo Galli nel 2013 in una nota (GALLI, *Prima di Amadeo ...*, cit. in nota 7, p. 57, nota 7); tuttavia, lo studioso stesso, pochi anni dopo, tornò sull'opera parlando piuttosto di un Anonimo plastificatore padano che ricorda «l'arte del mantovano Elia della Marra» (A. GALLI, *Pittura e scultura a Parma, 1400–1520*, in *Storia di Parma*. VIII/1. *La storia dell'arte: secoli XI–XV*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Parma 2019, pp. 404–479: 470–471). In realtà, l'opera va attribuita con sicurezza a Elia e, nel suo genere, è anzi una delle Madonne col Bambino più efficaci e riuscite del suo catalogo.

42) L'OCCASO, *Elia della Marra ...*, cit. in nota 33, pp. 50–51.

43) Stefano L'Occaso proponeva una datazione agli anni Settanta per il *Cristo in pietà* della chiesa della Carità di Mantova, rilevando «un accenno di Rinascimento» (*ibidem*, p. 55). Con tutta probabilità Elia della Marra si ispirò, per questo grande rilievo, al *Vir dolorum* di Governolo modellato da Michele da Firenze tra il 1443–1448, il ché rende convincente collocarlo, come la *Madonna* di Frassinò, agli anni Cinquanta del Quattrocento, nel momento di congiuntura tra il giovane mantovano e il lascito del fiorentino.

44) Ringrazio immensamente Marco Scansani con il quale ho rintracciato l'opera e ragionato sull'attribuzione.

45) Il *corpus* scultoreo di Elia della Marra è stato ricostruito di recente da Maria Rosa Palvarini Gobio Casali e da

Stefano L'Occaso, partendo proprio dalla *Deposizione* di Sermide, in quanto unica opera firmata: M.R. PALVARINI GOBIO CASALI, *Il "Compianto" di Santa Croce*, in *La Chiesa di Santa Croce di Lagurano Sermide*, a cura di S. SAVOIA, Mantova 2000, pp. 55–67; PALVARINI GOBIO CASALI, *Ceramiche d'arte e devozione ...*, cit. in nota 37, pp. 105–109; L'OCCASO, *Elia della Marra ...*, cit. in nota 33; GALLI, *Prima di Amadeo ...* cit. in nota 7, p. 57, nota 7; S. L'OCCASO, *Fonti archivistiche per la scultura a Mantova nella seconda metà del Quattrocento (1460–1506)*, in *Itinera chartarum. 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova*, Cinisello Balsamo (MI) 2019, pp. 270–281: 278, nota 16; D. TREVISAN, *Un'inedita "Madonna con il Bambino" di Elia della Marra presso Corte Le Pezze a Castel d'Ario nel Mantovano*, in *Arte lombarda*, 191–192, 2021, pp. 167–171; SCANSANI, *Un inedito Cristo deposto ...*, cit. in nota 3.

46) L'OCCASO, *Fonti archivistiche per la scultura ...*, cit. in nota 45, p. 278, nota 16.

47) *Les sculptures européennes ...*, cit., in nota 39, p. 238.

48) Lo scultore, per realizzare i tre tabernacoli menzionati, impiegò un "calco" per la Madonna col Bambino che, effettivamente, è identica in ogni dettaglio e nelle dimensioni; dopodiché, per rendere unico ogni esemplare, modellò le sontuose cornici, decorate da fiori e stelle, realizzati meccanicamente con uno strumento simile a un punzone. Con il medesimo procedimento fu eseguito anche il Tabernacolo del Frassino, precedentemente citato. Quasi certamente la *Madonna col Bambino* del Musée du Louvre è il prototipo modellato da Elia della Marra, dal quale trasse il calco e le cui derivazioni sono state inserite nei due tabernacoli noti, altrettanto sontuosamente decorati nello sfondo e nelle cornici.

49) C. KLAPISCH ZUBER, *Adorare, apprezzare, ostentare: le sculture domestiche*, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400–1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Paris, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), a cura di B. PAOLOZZI STROZZI, M. BORMAND, Firenze 2013, pp. 229–235: 230–231.

50) Si veda il testo integrale della lettera, nonché le informazioni riportate in T. ESER, *Bring mir ein Marienbild mit. Die Nürnberger Bestellung eines italienischen Andachtsbildes aus dem Jahr 1513*, in *Spiegel der Seligkeit: Privates Bild und Frömmigkeit*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31 maggio – 8 ottobre 2000), Nürnberg 2000, pp. 49–53: 49–50.

51) P. BERTELLI, N. SODANO, *Chiesa di Ognissanti. Storia e arte. Note sul restauro*, Mantova 2011, p. 63.

52) G. REBECCHINI, *Private Collectors in Mantua (1500–1630)*, Roma 2002, p. 181, nota 88.

53) PALVARINI GOBIO CASALI, *Ceramiche d'arte e devozione ...*, cit. in nota 37, p. 102.

54) Le due opere saranno discusse e riprodotte per la prima volta in M. SCANSANI, *Una svolta per la scultura mantovana in terracotta*, in c.d.s.

55) *Luoghi e immagini della devozione popolare*, a cura di G.L. ARCARI, Mantova 1985, p. 170. Un secondo esemplare di questa tipologia di tabernacolo è riprodotto in una fotografia conservata presso la Fototeca Planiscig, Museo Nazionale del Bargello (n. 12562), con un'annotazione a matita sul retro: «Smgl. Brauer – Nizza 1928». Per un breve profilo di Godefroy Brauer si veda F. BARBE, *Godefroy Brauer, antiquario e collezionista a Parigi, all'origine della collezione di maioliche arcaiche del Louvre all'inizio del XX secolo*, in *1909. Tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, a cura di L. RICCETTI, Firenze 2010, pp. 209–216.

56) La provenienza di questa "forma" non è documentata, ciò non esclude una provenienza mantovana, circoscrivendo così la produzione di questi tabernacoli ai territori dei Gonzaga (*Musei d'Italia – Meraviglie d'Italia. Pavia. Musei civici del castello visconteo*, a cura di A. PERONI, Bologna 1975, p. 111). Tuttavia è preferibile procedere con cautela e collocare il fenomeno nell'Italia settentrionale. A questo elenco si potrebbe anche aggiungere un altro tabernacolino sul mercato antiquario, passato in asta da Sotheby's a New York il 22 gennaio 2004, dopodiché a Venezia, presso la Casa d'aste San Marco, l'8 luglio 2006. Sebbene esso non rechi una cornice a motivi seriali come gli esemplari qui presentati, è indiscutibilmente frutto di una rilettura in chiave settentrionale dei "colmi" di Michele da Firenze. Un'influenza nota, tant'è che l'opera era stata presentata dalle case d'asta come di ambito del Maestro della Cappella Pellegrini, che è il nome con cui fu chiamato il plastificatore fiorentino tra fine Ottocento e inizi del Novecento, prima che Giuseppe Fiocco ne chiarisse l'identità anagrafica (1932).

57) Giancarlo Gentilini, nel contesto della "foggatura a calco", scriveva che «sfortunatamente non conosciamo alcun 'cavo' fiorentino del Rinascimento, ma possiamo farcene un'idea attraverso alcune forme 'a conchiglia' in gesso (di un tipo cioè già descritto dal Cennini) olandesi della seconda metà del Quattrocento, usate per replicare in gran numero statuette a tutto tondo della *Vergine col Bambino*» (G. GENTILINI, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento. Tecniche e tipologie*, in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*, a cura di M.G. VACCARI, Firenze 1996, pp. 64–103: 100). Ad oggi non conosciamo alcun calco del Rinascimento fiorentino; tuttavia, nel 2013, Kendra Trombini ha rintracciato nei depositi del Museo Ala Ponzone di Cremona alcuni "stampi", tra cui uno parziale derivante della *Madonna Corsini* di Luca della Robbia: K. TROMBINI, *Stampi per terrecotte conservati nel Museo "Ala Ponzone" di Cremona*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano ...*, cit. in nota 7, pp. 341–356: 343. A questo brevissimo elenco possiamo ora aggiungere quello dei Musei Civici di Pavia.

Abstracts

MAURIZIO NOÈ

*Tuscania: Historical events and the evolution of the town architecture of the church
and monastery of Sant'Agostino*

The Sant'Agostino complex in Tuscania is a perfect example of how a previously peripheral religious community came to be inserted into an urban context. This was a widespread phenomenon, particularly in central Italy, between the late thirteenth and fourteenth century. Prior to moving into the town, Tuscania's Augustinian friary had stood in a secluded spot far from the urban centre. Numerous interventions over the seven hundred years since its move have mutated the church and convent both architecturally and artistically. Some of the changes were purely functional renovations, altering the internal design, some caused by necessity. The 1971 earthquake is an example of the latter, after which the complex was restored. Essentially, the church has kept its original late thirteenth century ground plan, with a single nave and rectangular apse. Major fifteenth century interventions along the right side of the nave led to the creation of two side chapels. One of these, the Ludovisi Chapel, has survived unchanged, in all its decorative splendour. Architecturally, little remains of the other, just a few fresco fragments now in the loggia, on the external wall of the right side of the building. The fresco of the *Crucifixion* in the Ludovisi chapel, the *Nativity* scene, near the altar of the same name, and the painted wooden altarpiece, on each side of the main altar, all in the Cathedral, date to the same period. An idea of the original appearance of the convent can be felt in the fourteenth to fifteenth century quadrangular cloister, with its nineteen columns topped with nenfro capitals. The other rooms were heavily modified, especially during Prior Fulgenzio Pucci's "modernisations" between 1699 and 1704. The internal layout of the church was also altered during this phase. Five new stucco side altars were created, enveloping the older ones lodged in their niches in the walls. The scenographic stucco architecture of the main altar was also put in place, inserted inside the original church's triumphal Gothic arch.

BEATRICE ROSA

Exploring Michele da Firenze's work in Mantua and his artistic legacy

This contribution looks at Michele da Firenze's work in the city and province of Mantua. After an early apprenticeship in Florence, the sculptor went on to make his name in northern Italy. Not enough critical research into his work while in the Gonzaga territory has yet been done. Recent interest has been brought to life by the discovery of a fragment of a polyptych from the Abbey of San Benedetto Po, previously only known about through sixteenth-century documents. Other elements of the same piece have popped up here and there on the antiques market, along with two housed in the Castello Sforzesco in Milan. Michele da Firenze's works greatly influenced the oeuvre of many Mantuan sculptors. This can be seen in a series of individual tabernacles for private worship, resampling the peak of what Florentine workshops had to offer, in a Lombard key.

JACOB WILLER

A reassessment of Orazio Gentileschi's overlooked frescoes in Farfa Abbey

Between 1597 and 1599, Orazio Gentileschi supervised the decoration of three chapels at Farfa Abbey. Very soon after, with the dawn of a new century, he was to move into Caravaggio's orbit. The Farfa contract was the first time he is known to have been put in charge of such a project, so his work there should have been seen as an

important step in his career as an independent artist. Instead, these frescoes have tended to be looked down upon by scholars and, as a result, overlooked, in the belief that Gentileschi had actually delegated most of the painting to a variety of assistants on his team. That he used assistants at Farfa has never been questioned, he even named them in documents, but working from new photographs, this contribution proposes that Gentileschi did as much as half of the painting himself. This reattribution widens our understanding of the range of his early artistic vocabulary; perhaps giving us a clearer idea of what decisions he was soon to make, in carrying his art forward.

The Aurora of Guido Reni in the Casino Pallavicini Rospigliosi

ILARIA SGARBOZZA

Observations on how the painting was received and perceived from the eighteenth to the twentieth century

The Casino dell'Aurora Pallavicini is home to a famous fresco by Guido Reni, from which the villa takes its name. In the 1920s it was the subject of animated discussion between its owners, in the name of Prince Giulio Cesare Pallavicini, and the State Superintendency of Rome. This followed the family's impromptu decision to close the villa to the public, not in keeping with State guidelines. From a historical perspective, and working from unpublished archives, the paper looks into the relationship between public and private ownership in terms of the conservation of the nation's cultural heritage. Particular focus is placed on the possible effect on the arts and tourist industry when one of the most visited cultural sites in Rome is suddenly made unavailable. Alongside these considerations, the text also reflects on the Guido Reni's long-lasting pictorial success in Europe, and around the world, touching on the question of copies of his works and souvenirs.

CLAUDIO SECCARONI

The popularity of photographic reproductions of the piece during the second half of the nineteenth century

In the latter half of the nineteenth century, the enormous number of photographic prints being made of Guido Reni's *Aurora* gives an idea of just how immensely popular it was. This medium for reproducing artwork had already become popular only shortly after the advent of photography. The prints catered for a thriving market that included wealthy Grand Tourists, collectors, scholars, artists, academies and painting schools. The catalogues of almost all the photographic studios in Rome, and beyond, included multi-format reproductions of this celebrated fresco, some in impressively large formats.

One of these prints has come to light in the Providence Athenæum on Rhode Island. The 1:4 reproduction of the fresco on the Casino's ceiling is made up of three sheets and is over one and a half meters wide. The photo was first thought to have been taken by Tommaso Cuccioni, known for similar large format photographs of Roman scenes. But relying on publications of the time, it has now been credited to Giuseppe Ninci, one of Cuccioni's collaborators. A few years after Cuccioni's death, Ninci had set up his own studio.

LAURA CIBRARIO – FABIOLA JATTA

A fresh interpretation of the fresco following its recent restoration

The scene of Apollo driving the chariot of the sun, preceded by Aurora, was painted by the Bolognese artist for Cardinal Scipione Borghese in 1614. It is probably one of Guido Reni's most renowned works. This "*quadro riportato*" sits within its richly gilded stucco frame on the ceiling of the Casino Pallavicini Rospigliosi. This paper looks into key points as to the technique used for the painting and how it has been conserved. The research draws on observations made during the recent, 2021, restoration and the results from the scientific analysis at the time.

Fresh information has been gleaned from the archives, as to certain technical details, and data from previously published studies has been summarised and integrated into this paper. The *Aurora* was painted on to a fresco wall plaster foundation, followed by a combination of “dry” finishes. The binding media Reni used included lime, proteinaceous glues and oils to achieve his desired chromatic effects.

The conservation issues that led to the restoration primarily focussed on the painted surface, rather than its wall support. The latter, for the most part, appeared intact. An advancing salty crust, and a fixative applied at some point to the painted surface in an attempt to stabilise the more fragile areas (those painted with dry techniques) had instead contributed to disrupting its intended stability. The recent restoration has brought back to life the painting’s original vibrancy and freshness. On top of this, an analysis of the painted surface, scientific enquiry, archive research and the examination of old photographs has given a chance to identify three major earlier restorations. These included work to rescue the Lombard sculptor Ambrogio Bonvicino’s elaborate gilded stucco frame.

PAOLO RUSSO

*An addition to eighteenth-century carved wooden statues in Sicily:
The statue of the Risen Christ by Antonino Lo Verde in Pietraperzia*

The Church of Santa Maria di Gesù in Pietraperzia, Enna, central-southern Sicily, is home to a wooden statue of the *Risen Christ*. Its recent restoration brought to light an unexpected discovery. A piece of paper was found inside the carving, citing who made it and when. For scholars this was a revelation as to this previously overlooked eighteenth-century Sicilian wooden statue.

Antonino Lo Verde was until now a relatively obscure figure, but this new information adds a new piece to his limited catalogue and enriches our knowledge about the work of the Sicilian woodcarver. It also gives us an opportunity to widen our grasp of the dynamics behind, and the variegated range of, eighteenth-century Sicilian wood carving. In depth analysis could go beyond the more familiar and well-trodden paths.

MICHELA ZURLA

*«Echo the call of Genova at the Exhibition»: Santo Varni and the rekindling of Genoese Renaissance sculpture
at the Crystal Palace in London*

In 1851 London’s Great Exhibition closed and the Crystal Palace, the grandiose structure built to house the event, was relocated to the Sydenham area. It continued to be used as an exhibition centre, and within its walls reproductions of significant architectural works and masterpieces from past centuries were displayed. Matthew Digby Wyatt and Owen Jones, the two supervising architects, guided by the sculptor Santo Varni, chose to display copies of some Genoese objects, including a series of Renaissance portals.

Working from archive documents and photographs, Varni’s role in this has been traced, revealing an insight into how Genoese Renaissance sculpture was received and appreciated in museum collections in England.

FULVIO LANZARONE

The Palermo Stadium from 1931 to the present: A restoration that balances conservation with innovation

A link is made between Giovan Battista Santangelo’s 1930s rationalist architecture for the Stadio del Littorio, and its major restoration for the 1990 FIFA World Cup. The stadium originally lay on the outskirts of Palermo. The paper looks into both the interventions undertaken to ensure the stadium was renovated to comply with anti-seismic regulations and the modifications to increase its seating capacity. Both written documents and photographs accompany this research into how the sports facility was given another leash of life. The paper goes on to look at the stadium’s condition today, after thirty years of deterioration.

JOANNA SMALCERZ

The political clout of Italian associations of art dealers and the liberalisation of the 1903 amendment of the Nasi Law

The history of law making in the realm of post-Unification Italy's artistic patrimony protection, especially the case of the 1903 amendment of the Nasi Law, clearly shows how the modern policymaking process grew out of interaction between all involved: policymakers, the public, interested parties and the media. The consequent laws were the result of a process of negotiation between all of these. In 1903, that legislative process inspired the establishment of bodies bringing together art dealers representing their group interests. This led to nationwide cooperation within the art trade community, and continues to this day. This paper traces the nationwide lobbying campaign of Italian art dealers against the 1903 amendment of the Nasi Law, and contributes to our understanding of manoeuvres within the Italian art trade, during the first years of the 1900s, when confronted by seismic changes; changes that were to profoundly shape its future.

ENRICO EDOARDO BARBERO – FEDERICO DONEUX – FRANCO GUALANO – LORENZA SANTA

Restoration and reopening of the Apartments of the Principi Forestieri (Visiting Royals) in the Royal Palace of Turin

The apartments in the north wing were designed and built by Filippo Juvarra between 1733 and 1734. They lie at the end of the square courtyard of the Palazzo Reale in Turin. The work was finished, and the interior decoration supervised, by Benedetto Alfieri (1738–1743). Along with elegant boiseries, decorative wooden panelling fashionable at the time, the interior design incorporates carefully chosen symbolic pictorial elements by various painters, including Nogari, De Mura, Cignaroli and Olivero.

The apartments were originally used as a library and archive, but gradually came to house so-called “Modern Paintings”. It was partially renovated by Pelagio Palagi (1841–1845), who introduced refined neoclassical details. The rooms later lodged visiting royalty, especially wedding guests and dignitaries for royal functions, hence its name.

Throughout the nineteenth century, the Apartments of the Principi Forestieri underwent a variety of maintenance and renovation projects, for it to better accommodate the House of Savoy's frequent and distinguished guests. From the archives we can see the variety of craftsmen involved: cabinetmakers, gilders, painters, restorers and other skilled workers, all supervised by Pelagio Palagi and Emilio Stramucci, the court architects.

Renovation of the apartment began in 2006. The hope was to restore of the residence, and its furnishings, to how they were looking when King Umberto II of Savoy left the palace for the last time in 1946. Post-war changes had considerably altered its original character, wiping away much of its sense of history. The apartments had also been damaged in the fire that put out the blaze in the Chapel of the Shroud in 1997. The rooms had been used for various purposes over the years. As archives, a deposit for those “modern” pieces of the royal art collection not put on display and guest rooms. Still later it served as a temporary residence for numerous members of the court, including Victor Emmanuel III.

The restoration project worked from the most recent inventories and state records. Some of the fittings had been lost, destroyed or moved to other institutions or museums. Their replacements were chosen from furnishings that had already once been fixtures in these rooms, their usage remaining unchanged since the early 1900s.

A variety of materials had gone into decorating the apartments. These included fabric and paper wall coverings, painted and gilded wood carvings, painted plasterwork, stucco, stone sculpture, wooden floors, mirrors, metal works of art and oil paintings. The apartment had very much fallen into disrepair prior to its restoration. A thick layer of grime and dust caked every surface, concealing the once brilliant colours of the painted walls, the gilding and almost every detail. The restoration was careful to return each room to its original decorative splendour. Tailor made solutions were found depending on which particular material was in question, and its state of conservation.

SOMMARIO

In ricordo di Marco Ciatti, di GIORGIO BONSAI, BRUNO SANTI

MAURIZIO NOÈ, *Tuscania: vicende storiche e trasformazioni urbanistico–architettoniche della chiesa e del convento di Sant’Agostino*

BEATRICE ROSA, *Indagini sull’attività mantovana di Michele da Firenze e il suo lascito*

JACOB WILLER, *A Reassessment of Orazio Gentileschi’s Disregarded Frescoes at Farfa Abbey*

L’AURORA’ DI GUIDO RENI NEL CASINO PALLAVICINI ROSPIGLIOSI

ILARIA SGARBOZZA, *Note sulla fruizione e il successo del dipinto tra Settecento e Novecento*

CLAUDIO SECCARONI, *Il favore incontrato dall’opera in ambito fotografico nella seconda metà dell’Ottocento*

LAURA CIBRARIO, FABIOLA JATTA, *Una nuova lettura dell’affresco dopo il recente intervento di restauro*

PAOLO RUSSO, *Una acquisizione per la scultura lignea del Settecento in Sicilia: la statua del ‘Cristo risorto’ di Antonino Lo Verde a Pietraperzia*

MICHELA ZURLA, «*Far correre il grido di Genova nell’Esposizione*»: Santo Varni e la riscoperta della scultura genovese del Rinascimento nel Crystal Palace di Londra

FULVIO LANZARONE, *Lo Stadio di Palermo dal 1931 a oggi: un recupero tra conservazione e innovazione*

LA MEMORIA ISTITUZIONALE

JOANNA SMALCERZ, *The Political Clout of Italian Associations of Art Dealers and the Liberalisation of the 1903 Amendment of the Nasi Law*

TUTELA E VALORIZZAZIONE

ENRICO EDOARDO BARBERO, FEDERICO DONEUX, FRANCO GUALANO, LORENZA SANTA, *I lavori e la riapertura dell’Appartamento dei Principi Forestieri nel Palazzo Reale di Torino*

LIBRI

ZACCARIA MARI, LUCA CRET, recensione a *Lectures on Trajan’s Column and its Architect Apollodorus of Damascus*, edited by C. CONTI, Roma–Bristol (CT) 2022

ENRICO PARLATO, recensione a *Tra patria particolare e patria comune. L’architettura e le arti a Bologna 1534–1584*, a cura di M. RICCI, Roma 2021

MARIA CELESTE COLA, recensione ad A. PAMPALONE, *Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis*, Roma 2023

CATERINA BON VALSASSINA, recensione a

C. GALASSI, *L’occhio del conoscitore. Le ricognizioni di Cavalcaselle e le opere della Galleria Nazionale dell’Umbria nel Taccuino XI della Biblioteca Marciana*, Perugia 2023

G. MAZZAFERRO, *Il giovane Cavalcaselle. «Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura»*, Firenze 2023

VALERIA LUPO, recensione a *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell’architettura italiana dal 1945 ad oggi*, a cura di S. DE NOTARPIETRO, A. FERRIGHI, E. GAROFALO, L.A. SCUDERI, Arezzo 2024

Esemplare non cedibile

ISSN: 0394-4573

ISBN 978-88-6557-642-7



9 788865 576427

STAMPA E DIFFUSIONE DE LUCA EDITORI D’ARTE