



BOLLETTINO D'ARTE



Editore



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E PER IL TURISMO
DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLLETTINO D'ARTE

Direttore responsabile FEDERICA GALLONI

Coordinatore scientifico ANNA MELOGRANI

Consiglio di redazione

LUCIANO ARCANGELI – CARLO BERTELLI – GISELLA CAPPONI – GIOVANNI CARBONARA
MARIA LUISA CATONI – MATTEO CERIANA – SYBILLE EBERT-SCHIFFERER – CARLO GASPARRI
DIETER MERTENS – MASSIMO OSANNA – MAURIZIO RICCI – MARIA ANTONIETTA RIZZO

Redazione tecnico-scientifica CAMILLA CAPITANI – LUCILLA DE LACHENAL – GIORGIO MARINI
FEDERICA PITZALIS – ELISABETTA DIANA VALENTE

Grafici LOREDANA FRANCESCONI e DONATO LUNETTI

Collaborazione al sito web ANGELA CIMINO

Traduzioni JAMES MANNING-PRESS

Via di San Michele, 22 – 00153 ROMA
tel. 06 67234329
e-mail: bollettinodarte@beniculturali.it
sito web: www.bollettinodarte.beniculturali.it

Stampa e diffusione

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Marianna Dionigi, 57 — 00193 ROMA
tel. 06 6874127
sito web: www.lerma.it

© Copyright by Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo

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 gli aventi diritto.

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

In copertina:

PAVIA, CERTOSA, CHIOSTRO PICCOLO, LATO OVEST – RINALDO DE STAULIS: PROFETA, 1464 CIRCA
(foto Alessandro Barbieri)

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATO NEL 1907

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E PER IL TURISMO

45

GENNAIO-MARZO
2020

ANNO CV
SERIE VII

SOMMARIO

<i>Nota redazionale</i>	V
FRANCESCA GIRELLI, <i>L'Arca di Sant'Agostino a Pavia: opera di Giovanni di Balduccio</i>	1
FEDERICA SIDDI, <i>Aggiunte al tardogotico lombardo: due statue lignee della 'Madonna col Bambino'</i>	21
ELENA CERA, <i>Niccolò di Giovanni Fiorentino, Bartolomeo Buon e alcuni problemi della scultura veneziana di metà Quattrocento</i>	33
MICHELA ZURLA, <i>Scultura a Genova intorno al 1450: tra i Maestri caronesi e Giovanni da Bissone</i>	51
MATTEO FACCHI, <i>Qualità e industria in Rinaldo de Staulis: il cantiere della Certosa di Pavia e la 'Madonna col Bambino' della Rocca di Soncino</i>	63
MARCO SCANSANI, <i>Ludovico Castellani, scultore ritrovato dell'"Officina Ferrarese"</i>	75
LORENZO PRINCIPI, <i>Un 'Autoritratto' di Alessandro della Scala da Carona, scultore in nord Italia nella prima metà del Cinquecento</i>	91
LUCA ANNIBALI, <i>Antonio Begarelli a Bologna</i>	107
GABRIELE LANGOSCO, <i>Sulla prima attività di Bernardino De Novo, scultore a Genova alla metà del Cinquecento</i>	121
FERNANDO LOFFREDO, <i>Martino Regio da Viganello e le materie della scultura</i>	133
FRANCESCA PADOVANI, <i>Notizie inedite per un profilo di Hans Reichle bibliofilo</i>	145
Abstracts	155
Contatti degli Autori	158

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/documents/10180/70593/02_Abbreviations+for+Journals_quer.pdf/a82958d5-e5e9-4696-8e1b-c53b5954f52a

Nota redazionale

Il presente fascicolo è diverso dai precedenti perché tratta un tema monografico — la scultura del Nord Italia — pur non potendosi configurare come uno dei Volumi Speciali della rivista: le dimensioni ridotte non lo avrebbero consentito. Solitamente sul Bollettino d'Arte sono rappresentati temi di Archeologia, Storia dell'arte e Architettura — i tre ambiti della Direzione Generale archeologia, belle arti e paesaggio del Ministero — oltre alle rubriche e alle recensioni di libri e mostre. Questa volta si è invece scelto, in via del tutto eccezionale, di raccogliere undici studi sullo stesso argomento, anziché distribuirli in due o tre fascicoli consecutivi della serie, come a volte si è fatto in passato, spezzandone però l'evidente unitarietà tematica.

I contributi sono frutto di due giornate di studio tenutesi alla Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna il 24 e 25 settembre 2020, dal titolo Per un nuovo canone della scultura. Marmi, terrecotte e legni nell'Italia del Nord (1300–1600), a cura di Andrea Bacchi, Laura Cavazzini, Aldo Galli e Susanna Zanuso. Sei interventi del seminario — parola più appropriata di “convegno”, dato il carattere di work in progress aperto alla discussione avuto dall'incontro — non sono invece confluiti nel fascicolo, ma si possono comunque seguire sul canale youtube della Fondazione (<https://www.youtube.com/watch?v=qlTvNG6PoBo&t=18877s>). Nel programma online ci sono ovviamente anche gli interventi dei nostri Autori ed è interessante poterne così confrontare le relazioni orali con gli articoli adesso scritti e rimeditati alla luce dei suggerimenti dei colleghi.

La geografia della disciplina è qui rappresentata in modo ampio, da Genova a Venezia, da Reggio Emilia a Madrid, come del resto lo è l'ambito temporale, che spazia dal XIV al XVII secolo. Gli interventi presentano revisioni cronologiche e attributive di artisti noti (Giovanni di Balduccio, Niccolò di Giovanni Fiorentino, Bartolomeo Buon, Bernardino de Novo), riscoperte di scultori quasi sconosciuti (Ludovico Castellani), nuove acquisizioni al catalogo di scultori già studiati (Rinaldo de Staulis, Alessandro della Scala, Antonio Begarelli, Martino Regio da Viganello) e, infine, ritrovamenti di singole opere anonime, ma non per questo meno importanti: è il caso delle due “preziose” Madonne con Bambino di ambito tardo-gotico lombardo da sempre considerate seicentesche.

Genova è citata in molti interventi: quale centro di una particolare produzione plastica — ad esempio quella dei Maestri caronesi a metà Quattrocento — o perché terra di passaggio; in entrambi i casi ne emerge una città il cui ruolo è stato più importante di quanto fino ad oggi evidenziato dalla critica.

La forza degli articoli che qui si presentano si basa su due aspetti in particolare: sono frutto di un'accurata perlustrazione del territorio — pochissime le opere in collezione privata — che ha generosamente restituito inattesi ritrovamenti, alcuni dei quali da sempre sotto gli occhi di tutti, in luoghi aperti al pubblico dove non ci si sarebbe aspettato di fare importanti scoperte; e sono lavori supportati da una solida indagine archivistica.

Uno dei rammarichi di Federico Zeri, su cui tornava di tanto in tanto, era proprio la negletta scultura, trascurata dagli studi moderni e da lui stesso rispetto ad altri filoni della storia dell'arte, ma non ne nascondeva la causa dovuta all'insita difficoltà della materia. Negli ultimi anni le cose sono però cambiate e anche i contributi del nostro e agguerrito gruppo di giovani collaboratori lo dimostrano, facendo ben sperare per nuove future ricerche.

L'ARCA DI SANT'AGOSTINO A PAVIA: OPERA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO

L'Arca di Sant'Agostino (*fig. 1*) — in verità un cenotafio — è conservata nel presbiterio della chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, collocata su un alto stilobate che le permette di sveltare dietro all'altar maggiore, dove, in un'urna ottocentesca, si conservano le spoglie del santo;¹⁾ il monumento è stato riportato in San Pietro nel 1900, dopo una serie di spostamenti che ne hanno interessato la storia fin dal momento della sua realizzazione.²⁾

Si tratta di un imponente complesso marmoreo a più livelli: una base decorata da statue di *Virtù* intercalate ad altorilievi che rappresentano Apostoli e Santi; una camera funeraria aperta, voltata a crociera e abitata da figure a tutto tondo, in cui trova posto il *gisant* di Agostino, in abiti episcopali, vegliato da angeli e da santi; due fasce in cui una serie di rilievi con storie della sua vita (in forma rettangolare, sotto, e di cuspidi, sopra), si intervallano a statue di Santi e Angeli, raffiguranti le Gerarchie celesti; infine, una piramide tronca che si intravede appena dietro le cuspidi triangolari.³⁾

Ad oggi costituisce uno dei più controversi argomenti di dibattito negli studi sulla scultura lombarda del Trecento. La sua ricchezza, non solo materiale ma anche iconografica, ha stimolato — come si vedrà — svariate indagini circa la committenza, la sua funzione e il messaggio iconologico. Al contrario, sono attualmente meno in voga gli studi che si concentrano sul problema della paternità del monumento, che pure costituisce un punto fondamentale nella ricostruzione della storia dell'Arca, nonché l'altra faccia della medaglia della discussione circa la cronologia del sepolcro.

A fine Settecento, Alessandro Da Morrona — per primo dopo Vasari, il quale nelle *Vite* l'aveva riferita ad Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura⁴⁾ — si espresse in merito all'attribuzione; la menzione giungeva alla fine del cammeo biografico, il primo in assoluto dedicato a Giovanni di Balduccio.⁵⁾ Lo scultore pisano, documentato tra il 1318 e il 1349, fu attivo in Toscana, ma anche a Genova e Bologna, spesso al servizio di committenti prestigiosi (Castruccio Castracani, signore di Lucca; l'Ordine domenicano; la famiglia fiorentina Baroncelli; il papa); in seguito, alla fine degli anni Trenta, approdò a Milano, dove in Sant'Eustorgio realizzò l'Arca di San Pietro Martire (1335/1337–1339). Nella città viscontea il maestro rimase attivo — si presume — fino al termine della sua esistenza, ottenendo importanti incarichi (il monumento funebre di Azzone Visconti; il corredo scultoreo delle porte urbane di Milano; la facciata di Santa Maria di Brera) e dando

avvio al rinnovamento del panorama scultoreo lombardo, fino a quel momento legato essenzialmente alla lezione dei maestri campionesi, come il cosiddetto Maestro della Loggia degli Osii.⁶⁾ Da Morrona attribuiva l'Arca pavese a «coloro ai quali aveva egli comunicato g' insegnamenti dell'arte»,⁷⁾ cioè alla sua «scuola»; in realtà, Da Morrona usò proprio l'espressione «scuola aperta in Milano» per definire l'influenza avuta da Giovanni sugli esiti della coeva scultura lombarda.

In seguito, salvo alcuni saltuari riferimenti ad allievi di Agostino di Giovanni e di Agnolo di Ventura, a Jacopo e Pierpaolo delle Masegne,⁸⁾ e a Bonino e Matteo da Campione,⁹⁾ l'attenzione della critica si è concentrata sul rapporto stilistico che indubitabilmente sussiste tra le sculture dell'Arca di Sant'Agostino e la produzione di Giovanni di Balduccio, tenendo come riferimento proprio la già ricordata Arca di San Pietro Martire,¹⁰⁾ da sempre additata come modello di quella pavese, *in primis* a livello tipologico e di impaginazione: si pensi alla serie di *Virtù* poste alla base di entrambi i sepolcri.

Nonostante il riconoscimento di tale legame, lo scarto qualitativo oggettivamente esistente tra i due complessi, che depone a sfavore dell'Arca di Sant'Agostino, nonché i numerosi problemi cronologici di cui si dirà a breve hanno indotto la maggior parte degli studiosi a lasciare l'Arca pavese ai margini, se non addirittura fuori dal *corpus* di Giovanni, in una sorta di limbo critico e in generale con giudizi spesso severi e svilenti. Il monumento è stato attribuito di volta in volta a scultori lombardi, campionesi, imitatori di Giovanni di Balduccio, in taluni casi considerati come allievi usciti dalla sua bottega;¹¹⁾ ma anche a non meglio precisati scultori toscani e/o pisani, comunque diversi da Giovanni, prossimi al suo linguaggio, specialmente nella fascia basamentale.¹²⁾ In pochi hanno avanzato direttamente il nome di Giovanni: tra questi Rodolfo Majocchi, Wilhelm Reinhold Valentiner, Roberto Paolo Novello e Francesco Caglioti.¹³⁾ Spesso, inoltre, è emersa l'idea che il monumento sia frutto del succedersi di fasi realizzative differenti, oltre che della collaborazione di maestri diversi.

Il presente contributo si prefigge lo scopo di riaffrontare il problema della paternità dell'Arca pavese, analizzando i pochi dati certi a disposizione, integrandoli e interpretandoli alla luce di quelli emersi grazie alla nuova campagna fotografica appositamente condotta per l'occasione da Mauro e Marco Furio Magliani. Si arriverà a riproporre il nome di Giovanni di Balduccio, intendendone l'autografia in modo estensivo e non restrittivo.



1 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA: ARCA DI SANT'AGOSTINO



2 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO, ARCA DI SANT'AGOSTINO
GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA: PARTICOLARE DEL LATO POSTERIORE

Innanzitutto è necessario ripercorrere, seppur brevemente, la questione documentaria. A differenza di quanto accaduto per l'Arca di San Pietro Martire a Milano, citata negli atti capitolari dell'Ordine domenicano fin dal nascere del progetto,¹⁴⁾ di quella pavese non si parla mai nei Capitoli generali dell'Ordine agostiniano, in cui pure furono spesso avanzate richieste di sostegno economico per il convento pavese.¹⁵⁾

La prima menzione del monumento risale al 6 luglio 1366, quando viene citato in una supplica rivolta dai padri eremitani a papa Urbano V,¹⁶⁾ supplica che aveva come oggetto proprio l'Arca, da collocare sopra il sepolcro del santo secondo il desiderio dei frati;¹⁷⁾ in quest'operazione erano però impediti dalla comunità di Canonici regolari con i quali avevano dovuto condividere gli spazi della chiesa fin dal momento della loro installazione in San Pietro in Ciel d'Oro, nel 1331. Proprio la problematica coabitazione delle due comunità religiose presso la medesima chie-

sa ha generato un'importante serie di documenti che indirettamente preziose informazioni sulla storia dell'Arca.¹⁸⁾ Già nel 1379 essa sembra conservarsi presso la sacrestia degli Eremitani;¹⁹⁾ qui si trovava per certo nel 1383, come si evince dal più antico registro di spese del convento sopravvissuto, relativo al periodo 1380–1404;²⁰⁾ in questo volume trecentesco, il monumento è citato più volte, ma non risulta mai in lavorazione. Nel 1392 si afferma che il costo complessivo dell'Arca era stato di 4.000 fiorini.²¹⁾

Nel tentativo di precisare il termine *ante quem* per la realizzazione del monumento, la data 1362 visibile sulla cornice nella parte posteriore (*fig. 2*) sembrerebbe suggerire — come di solito indicano le date apposte sulle opere — l'anno del completamento.

Il problema è in realtà assai più complesso, perché nella ricostruzione non si può non tenere conto di un famoso, quanto problematico, memoriale redatto intorno al 1578 da frate Antonio da Tortona, dedicato proprio alla storia dell'Arca.²²⁾ In questo documento il

Padre agostiniano afferma esattamente il contrario di quanto la data incisa farebbe pensare, ovvero che il sepolcro era stato iniziato nel 1362 dal priore Bonifacio Bottigella.

La fonte sembrerebbe molto affidabile, dal momento che il frate poteva consultare — lo dice esplicitamente — uno o più antichi registri di conti del convento, di cui oggi malauguratamente si sono perse le tracce, precedenti quello già citato degli anni 1380–1404.

Il mistero si infittisce ancora perché frate Antonio aggiunge: «e sempre [i frati] facevano del mangiare agli lavoratori per tutto quel tempo come appare dal giornale incominciando nel 1350 a fol. 10 dove ancora sono molte spese di essa arca in diversi luoghi». ²³⁾ L'informazione risulta incoerente perché rubricata dopo il ricordo dell'inizio dell'Arca nel 1362 e prima della menzione di una disputa iniziata tra Agostiniani e Canonici regolari nel 1392. Essa ha tuttavia lasciato spazio per ipotizzare che all'Arca si lavorasse già dal



3 e 5 – MILANO, CHIESA DI SANT'EUSTORGIO, ARCA DI SAN PIETRO MARTIRE – GIOVANNI DI BALDUCCIO:
LA GIUSTIZIA E LA TEMPERANZA

4 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO, ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA: LA GIUSTIZIA

1350 circa.²⁴⁾ Purtroppo non è stato possibile per il momento reperire il memoriale cinquecentesco nella sua forma originale, e il documento è conosciuto solo per il tramite di edizioni moderne, rispettivamente quelle di Defendente Sacchi (1833) e di Rodolfo Majocchi (1900, 1915), tra loro fortunatamente conformi.²⁵⁾ Tuttavia, l'ambiguità del dettato è in realtà risolvibile se si ipotizza che chi, tra Otto e Novecento, pubblicò il testo abbia frainteso e trascritto 1350 al posto di 1380, essendo il 5 e l'8 numeri molto simili

nella grafia cinquecentesca; non a caso se si consulta il già ricordato volume di conti sopravvissuto, che inizia proprio nel 1380, a foglio 10 si possono leggere, come effettivamente indica il frate, numerose spese di vitto per le maestranze, impegnate in quel momento in lavori all'arca (la doratura e la realizzazione di cancellate).²⁶⁾ È chiaro che in assenza dei libri di conti antecedenti al 1380 i problemi cronologici dell'Arca restano comunque *sub iudice*, ma applicando questa correzione la sequenza cronologica delineata



6



7



8

6 e 8 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO, ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA: LA TEMPERANZA E LA FORTEZZA

7 – MILANO, CHIESA DI SANT'EUSTORGIO, ARCA DI SAN PIETRO MARTIRE – GIOVANNI DI BALDUCCIO: LA FORTEZZA

dal frate si chiarifica e sembra pertanto di poterne dedurre che l'Arca fosse davvero cominciata nel 1362, una data che — sebbene problematica nella forma (e su questo torneremo) — è, come già ricordato, iscritta sul monumento stesso. D'altronde frate Antonio menziona non solo l'anno, ma anche il giorno in cui il cantiere avrebbe avuto inizio: il 14 dicembre; pur ammettendo che possa trattarsi di una data simbolica, qualcosa di analogo alla posa di una prima pietra, non si spiega da dove frate Antonio abbia tratto un'informazione così precisa, se non accettando che l'abbia derivata dalla lettura di documenti oggi introvabili.²⁷⁾

Iniziato nel 1350 o, come è più probabile, nel 1362, il monumento, in ogni caso, nel 1365 doveva essere in buona parte concluso, perché frate Antonio riporta che il suo «piede ossia base» veniva trasportato in sacrestia all'epoca del priorato di Andrea da Bologna, personaggio da riconoscersi in Andrea Artusi, priore agostiniano di San Pietro in Ciel d'Oro nel 1366, e poi del convento bolognese di San Giacomo a due riprese: tra il 1368 e il 1371, e dal 1382 al 1387.²⁸⁾

Conferma l'ipotesi che l'Arca fosse grosso modo conclusa intorno al 1365 la lettura diacronica degli atti dei Capitoli generali dell'Ordine, dal 1332 agli anni Ottanta del Trecento: dopo il 1365 cessò la pressione fiscale sui conventi e le province agostiniani per la colletta «*pro loco beati Augustini de Pavia*», con la quale si era finanziata la costruzione del convento per i frati eremitani insediatisi presso San Pietro in Ciel d'Oro nel 1331, ma si dovettero anche raccogliere fondi per l'erezione del monumento di Sant'Agostino.²⁹⁾

Avvalora tale ricostruzione la già menzionata supplica del 1366, che ricorda appunto come in quel momento l'Arca esistesse, seppure in un assetto fisico incerto, forse in parte ancora da terminare o da montare.³⁰⁾

In tal senso, è di straordinaria importanza una fonte finora mai entrata nella bibliografia critica sull'Arca pavese e riguardante proprio Andrea da Bologna. Si tratta di due note, verosimilmente cinquecentesche, riportate sul *verso* di due pergamene relative a professioni di fede accolte dallo stesso Andrea negli anni Ottanta del Trecento, durante il suo priorato bolognese. Vi si legge rispettivamente «*Andrea qui etiam arcam santissimi patris Augustini in conventu nostro papiensi complevit*» e «*archam santissimi patris Augustini fere consumavit*», cioè che Andrea aveva fatto quasi completare l'Arca.³¹⁾ All'Artusi dunque, committente anche di Simone dei Crocifissi e forse di Lorenzo Veneziano a Bologna, rientrato nella città emiliana nel 1368, o forse addirittura dal 1367,³²⁾ bisogna assegnare — stando alle fonti — un ruolo importante nella storia dell'Arca, evidentemente terminata in buona parte alla metà degli anni Sessanta del Trecento.

È chiaro che il problema cronologico incide con forza nell'individuazione della paternità di questo complesso. Non tutti gli esiti stilistici sono possibili a ogni data, motivo per rifiutare l'ipotesi di chi ha immaginato l'Arca realizzata in più fasi, di cui l'ultima

a inizio Quattrocento:³³⁾ le cuspidi non hanno alcuna cadenza proto-quattrocentesca, anzi, risultano coerenti con i rilievi della parte inferiore e con il resto delle sculture che decorano la struttura.

Gli anni Cinquanta–Sessanta del Trecento sono un periodo della storia della scultura lombarda ancora in parte da indagare,³⁴⁾ uno scenario in cui si muovono le figure di Giovanni da Campione,³⁵⁾ del Maestro di Viboldone, attivo forse già dal 1344,³⁶⁾ e di Bonino da Campione, le cui prime opere dovrebbero risalire al 1357 circa.³⁷⁾ Molto più incerto, invece, è il ruolo avuto in questo panorama da Giovanni di Balduccio, documentato per l'ultima volta — a quanto oggi noto — nel 1349 a Milano,³⁸⁾ e al quale dopo questa data sono riferite alcune opere in maniera dubitativa; per questo motivo una parte della critica è incline a pensare che lo scultore sia morto poco dopo, intorno alla metà del secolo,³⁹⁾ un dato che renderebbe del tutto impossibile l'attribuzione dell'Arca di Sant'Agostino al maestro pisano.

Tuttavia, a nessuno dei già citati scultori (e neanche a un generico, ignoto artefice lombardo) può essere riferito il monumento, che rivela invece — come dichiarano in maniera evidente le nuove fotografie che qui si pubblicano — un'aderenza assoluta e precisa al linguaggio di Giovanni di Balduccio, nello stile e nella conduzione scultorea, nonché una qualità, se non pari a quella dell'Arca di San Pietro Martire, comunque talmente alta che il monumento trova un'adeguata e plausibile collocazione solo nel catalogo del maestro pisano. D'altronde Giovanni, nato verosimilmente intorno all'anno 1300,⁴⁰⁾ avrebbe potuto essere ancora attivo negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, soprattutto se si pensa che si fosse riservato un ruolo più di “regista” o “garante” del lavoro della sua bottega e meno di esecutore.

Iniziamo quindi l'esame del monumento, analizzando prima di tutto le statue delle *Virtù* che circondano la base dell'Arca, da sempre considerate come la parte più riuscita del complesso. I loro panneggi sono concepiti in maniera sostanzialmente analoga a quelli delle *Virtù* del sepolcro di San Pietro Martire, secondo due moduli diversi: panneggi crestati, caratterizzati da becchi particolarmente aggettanti, creati dall'ammassarsi e incrociarsi della stoffa sul petto e sul ventre, che proiettano ombre nette, sottili e affilate, come nel caso della *Giustizia* (figg. 3–4); oppure panneggi scivolati, composti da ampie campiture lisce che creano tenui passaggi di luce, accompagnati spesso da lunghe pieghe verticali a canna d'organo, come nelle due figure della *Temperanza* (figg. 5–6) e nella *Fortezza* (figg. 7–8).

Anche taluni volti dell'Arca pavese mostrano somiglianze spiccatissime con le opere di Giovanni di Balduccio. La *Povertà* e la *Fortezza* appartengono al tipo di volto paffuto dello scultore pisano (figg. 9–12), caratterizzato dall'assoluta assenza di struttura ossea visibile in superficie e connotato solamente dalla rotondità espansa della gota, su cui la luce scorre mor-



9 – SAN CASCIANO IN VAL DI PESA
CHIESA DI SANTA MARIA AL PRATO, PULPITO
GIOVANNI DI BALDUCCIO
VERGINE ANNUNCIATA (PARTICOLARE)



10 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO
GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
LA POVERTÀ (PARTICOLARE)



11 – MILANO, CHIESA DI SANT'EUSTORGIO
ARCA DI SAN PIETRO MARTIRE
GIOVANNI DI BALDUCCIO:
LA FEDE (PARTICOLARE)



12 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO
GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
LA FORTEZZA (PARTICOLARE)



bidamente e senza ostacoli, ma anche dalla forma degli occhi, stretti e allungati, sornioni e irreali nel disegno a forma di virgola.

Al contrario, il volto della *Giustizia* pavese, ricalcato su quello dell'esemplare milanese (figg. 13–14), dimostra la sua appartenenza ad una diversa tipologia di volti femminili realizzati da Giovanni, quelli in cui la struttura angolosa delle ossa emerge con forza a disegnare il volto.

Anche i rilievi della parte superiore del sepolcro pavese trovano riscontro, a livello stilistico, nell'Arca di San Pietro Martire, delle cui formelle ripropongono anche gli schemi compositivi — si pensi alla scena con *Agostino che consegna la Regola*, assai prossima a quella milanese con la *Canonizzazione di Pietro da Verona* — e soprattutto la concezione spaziale: un modo del tutto anti-naturalistico e ancora medievale di pensare lo spazio, in cui ciò che sta dietro viene spostato sopra, e le figure si scalano in altezza invece che in profondità, schiacciate tra un invisibile piano frontale e un fondo neutro del tutto cieco e privo di vita. Quest'ultimo è diverso sia da quello magmatico dei rilievi di Giovanni Pisano — da cui le figure entrano ed escono in una continua generazione e disgregazione di forme — sia da quello atmosferico e sfumato di Giovanni d'Agostino; ma differisce anche dalla prospettiva empirica di Andrea Pisano.

In aggiunta allo stile, vi sono tuttavia altri fattori che depongono a favore della paternità del maestro pisano. *In primis* alcuni elementi di impaginazione, quali la scelta di sostenere la cornice superiore della camera funeraria non con tradizionali archetti polilobati, bensì con mensole spezzate di classica memoria che citano il modello del Pulpito di Giovanni Pisano per la Cattedrale di Pisa (1301/1302–1310).⁴¹⁾

Rivelatori sono anche alcuni dati tecnici, come l'uso di riempire di piombo le iridi per renderle vivaci, e soprattutto l'utilizzo estensivo del trapano lasciato a vista e impiegato per la realizzazione articolata delle barbe e delle chiome degli Apostoli che si intervallano alle *Virtù*, chiome intagliate spesso con affondi decisi a creare profonde zone d'ombra, a conferire volume e dinamismo alle figure. Si tratta di un mezzo prettamente tecnico che contribuisce al raggiungimento di effetti stilistici propri della scultura pisana e specificamente balduccesca, come mostrano, rispettivamente, il confronto tra il volto dell'*Apostolo Filippo* dell'Arca pavese e quello dell'*Angelo annunciante* del Pulpito di San Casciano in Val di Pesa (circa 1331–1332) (figg. 15–16),⁴²⁾ e il paragone fra il *Sant'Andrea* di Pavia e la figura di analogo soggetto di una delle formelle di Orsanmichele (circa 1333–1334) (figg. 17–18).⁴³⁾ E infatti anche tra le figure maschili del-

13 – MILANO, CHIESA DI SANT'EUSTORGIO
ARCA DI SAN PIETRO MARTIRE – GIOVANNI DI BALDUCCIO:
LA GIUSTIZIA (PARTICOLARE)

14 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
LA GIUSTIZIA (PARTICOLARE)



15 – SAN CASCIANO IN VAL DI PESA
CHIESA DI SANTA MARIA AL PRATO, PULPITO
GIOVANNI DI BALDUCCIO: ANGELO ANNUNCIANTE
(PARTICOLARE)



16 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO
E BOTTEGA: L'APOSTOLO FILIPPO
(PARTICOLARE)



17 – FIRENZE, CHIESA DI ORSANMICHELE
GIOVANNI DI BALDUCCIO:
L'APOSTOLO ANDREA (PARTICOLARE)



18 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO
E BOTTEGA: L'APOSTOLO ANDREA (PARTICOLARE)

l'Arca si nascondono vertici qualitativi molto alti, come il *San Paolo* del lato breve di destra (fig. 19), che si confronta assai bene con il volto di *Sant'Ambrogio* nel Sepolcro di Azzone Visconti (circa 1341–1344) (figg. 20–21).⁴⁴⁾

Tutto, dunque, sembra condurre verso il nome di Giovanni, a partire dal materiale impiegato: il marmo di Carrara, che solo uno scultore come lui avrebbe



19 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO
E BOTTEGA: SAN PAOLO

potuto gestire, tanto a livello di lavorazione quanto di approvvigionamento. Inoltre, vi è la possibilità di riconoscere, almeno in una figura — il *San Giacomo Maggiore* del lato frontale (fig. 22) — la mano di un aiuto impiegato dal maestro nel Sepolcro di Azzone. Il volto del santo pavese, infatti, si confronta perfettamente — nella forma degli occhi un po' lacrimosi, a mandorla, con lo sguardo rivolto verso l'alto e l'iride ben disegnata — con quello dell'*Angelo* in veste di diacono della tomba milanese (fig. 23), al quale si apparenta anche per la particolare conduzione delle grosse ciocche in cui si spartiscono i capelli.

È vero che nessuna delle teste delle *Virtù* pavesi risulta sovrapponibile in maniera perfetta a quelle milanesi, ma queste ultime presentano a loro volta degli scarti qualitativi tra le figure.

Nella valutazione dell'Arca di Sant'Agostino, inoltre, non si può dimenticare che per cronologia essa si colloca piuttosto addentro nel Trecento, quando lo scultore, ormai di mezza età — se si accetta l'attribuzione a Giovanni di Balduccio —, poteva verosimilmente scegliere di non impegnarsi in maniera diretta nelle sue commesse o aver perso un po' di *verve* e di freschezza, se ancora scolpiva. Per giunta il monumento pavese ha subito nel corso del tempo svariati spostamenti e restauri, nonché rilavorazioni superficiali,⁴⁵⁾ un insieme di dati di cui non si può non tener conto in fase di giudizio.

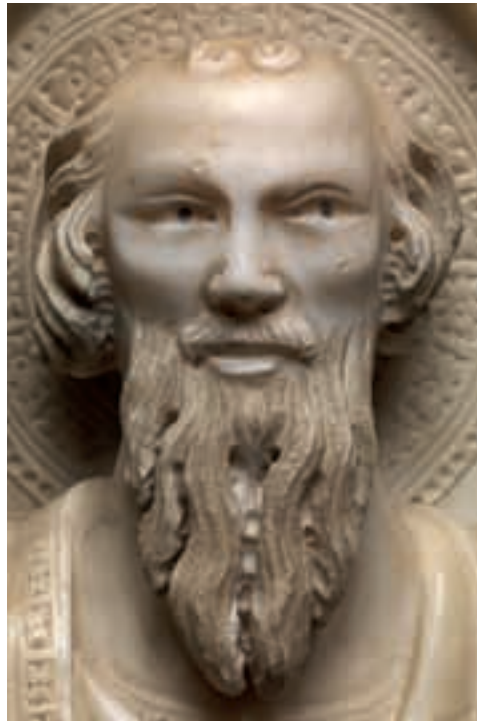
Non credo che andare alla ricerca della micro autografia di Giovanni, in questo complesso così articolato, e decidere di togliergli l'Arca di San Pietro in Ciel d'Oro, perché non vi si rintraccia la "purezza" di mano (peraltro tutta supposta) dell'Arca milanese, sia il *modus* metodologicamente più corretto e proficuo, dal momento che significherebbe non tener conto della logica imprenditoriale (e di necessità "allargata") di una bottega medievale, nella quale proprio il concetto di autografia sfugge alle briglie dei confronti morelliani iper ravvicinati.

Esemplificativo a tale proposito è il caso della facciata di Santa Maria di Brera — oggi distrutta nel suo insieme, ma parzialmente conservata presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco⁴⁶⁾ — che dimostra in maniera inequivocabile come il maestro pisano fosse capace di licenziare, firmando con il suo nome, anche complessi cui non aveva mai messo mano direttamente: tra le sculture superstiti — un *Angelo annunciante*, la *Vergine annunciata*, un *San Giovanni Battista* e un *Vir dolorum* tra angeli — nessuna gli può essere infatti attribuita in senso stretto.⁴⁷⁾ Ma allora se Giovanni fu l'autore della facciata braidense — e lo fu, perché su un frammento superstite dell'architrave del portale si può leggere ancora parte della sua firma («UCII», cioè Balducci, «DE PISIS»)⁴⁸⁾ — poté esserlo stato anche dell'Arca di Sant'Agostino.

Togliergli la paternità del sepolcro implica inoltre trovarsi nell'impossibilità di rintracciare un suo degno *alter ego* cui la commessa potesse essere affidata, dato che non si conoscono scultori a lui vicini, ma da lui distinti, con un'attività autonoma e soprat-



20 – MILANO, CHIESA DI SAN GOTTARDO
SEPOLCRO DI AZZONE VISCONTI – GIOVANNI DI BALDUCCIO:
SANT'AMBROGIO (PARTICOLARE)



21 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
SAN PAOLO (PARTICOLARE)



22 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
SAN GIACOMO MAGGIORE
(PARTICOLARE)



23 – MILANO, CHIESA DI SAN GOTTARDO
SEPOLCRO DI AZZONE VISCONTI
BOTTEGA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO: ANGELO
(PARTICOLARE)

tutto di qualità tanto elevata.⁴⁹⁾ Difficilmente anonimi scultori post-balducceschi, o addirittura artefici lombardi mai entrati in contatto diretto con lui, avrebbero potuto addossarsi un compito di tale rilievo: scultori che, stranamente, sarebbero stati in questa occasione così creativi e abili nel riprodurre il lin-

guaggio del maestro, per poi sparire dalla scena senza più lasciare traccia di sé.

Al contrario, l'Arca pavese sembra dimostrare che negli anni Sessanta del Trecento Giovanni di Balduccio fosse ancora vivo e operoso, e dunque non era scomparso subito dopo il 1349. È vero che condurre



24 – MILANO, CHIESA DI SAN MARCO – GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
SEPOLCRO DI LANFRANCO SETTALA

ragionamenti di questo tipo *in absentia* è rischioso, ma conferma tale ipotesi anche un'altra opera, un po' bistrattata dalla critica e spinta in genere ai margini del *corpus* di Giovanni: il Sepolcro di Lanfranco Settala in San Marco a Milano (fig. 24),⁵⁰ dove nella testa del frate in cattedra (fig. 25), dalla sapida definizione fisiognomica degna di un vero e proprio ritratto, credo si possa riconoscere la mano diretta del Balducci, come mostrano i confronti con le *Virtù* milanesi e alcune figure dell'Arca di Azzone Visconti (fig. 26). Il Settala morì nel 1355⁵¹ e, sebbene non si possa escludere che avesse commissionato la propria tomba ancora in vita, è più verosimile pensare che il monumento fu realizzato dopo quella data e, di conseguenza, che Giovanni fosse ancora produttivo nella seconda metà degli anni Cinquanta.

Ricapitolando, credo che lo stile dell'Arca di Sant'Agostino parli chiaro sull'identità del suo autore, ovviamente se si è disposti ad accettare un concetto largo di autografia, in cui l'"autore" di un'opera è, ancor prima di chi fa, colui che delinea il progetto e dirige il cantiere. Non così diversamente, si considerano opere di Giambologna i bronzetti fusi da Antonio Susini sui modelli del maestro ancora vivente. Che il sepolcro pavese sia stato scolpito negli anni Sessanta del Trecento o iniziato già negli anni Cinquanta risulta quasi irrilevante nell'ambito del problema specifico di un'attribuzione a Giovanni di Balduccio, contando che entrambi i termini non sono aprioristicamente incompatibili con la parabola biografica del maestro. Ugualmente, sembra accettabile considerare il monumento quale l'esito di un progetto unitario⁵² — piuttosto che dell'avvicendamento di più maestri —, progetto condotto da un'unica bottega che operò con la cooperazione di scultori differenti, ma in maniera coerente. Tra questi non dovettero mancare, accanto a Giovanni, anche lapicidi lombardi.

Ad ogni modo, la genesi del monumento non dovette essere propriamente lineare. La struttura risulta palesemente incompiuta e infatti, a fine Trecento, Gian Galeazzo Visconti dava disposizioni, nel suo testamento (1399-1400), affinché l'Arca venisse completata.⁵³ Tuttavia, manca ancora oggi il coronamento, che avrebbe dovuto trovarsi sulla piramide tronca posta a conclusione del monumento: è difficile credere, infatti, che il sepolcro sia stato concepito *ab origine* senza un'immagine mariana, e d'altra parte anche l'Arca di San Pietro Martire la possiede. Inoltre, non tutte le figure possiedono scritte identificative e le cuspidi sono state lasciate almeno parzialmente allo stato di abbozzo: qui infatti i volti dei protagonisti mancano completamente o quasi di definizione (fig. 27).⁵⁴

È probabile che a un certo punto il capo cantiere — Giovanni di Balduccio, a nostro parere — sia morto o abbia abbandonato l'impresa, rimasta quindi parzialmente incompiuta. Inoltre, svariati indicatori lasciano immaginare una certa frettolosità o una mancata coordinazione nella fase finale di assemblaggio, quest'ultimo avvenuto in data imprecisata, ma sicura-



25 – MILANO, CHIESA DI SAN MARCO
SEPOLCRO DI LANFRANCO SETTALA
GIOVANNI DI BALDUCCIO E BOTTEGA:
LANFRANCO SETTALA (PARTICOLARE)



26 – MILANO, CHIESA DI SAN GOTTARDO
SEPOLCRO DI AZZONE VISCONTI
GIOVANNI DI BALDUCCIO: FIGURA ALLEGORICA
ALLA DESTRA DI SANT'AMBROGIO (PARTICOLARE)



27 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO, ARCA DI SANT'AGOSTINO
BOTTEGA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO: AGOSTINO INDICA AI PELLEGRINI LA STRADA DI PAVIA (PARTICOLARE)

mente prima del 1380–1383; come si è detto, in quegli anni, il monumento era per certo in sacrestia e lì veniva dorato e circondato da una cancellata, così indicando che i lavori di montaggio erano ormai finiti: non se ne trova traccia nel registro di conti del periodo 1380–1404.⁵⁵⁾

Si consideri innanzitutto l'assenza di una vera scritta commemorativa, come si registra ad esempio nell'Arca di San Pietro Martire, e la presenza della sola data 1362 inserita in maniera poco armonica su una porzione della cornice, tutta decentrata e schiacciata verso il contrafforte alla sua destra (*fig. 2*).⁵⁶⁾

Un'attenta osservazione diretta permette inoltre di rilevare delle incongruenze: ad esempio, il fatto che alcune statue delle *Virtù* spuntano rispetto alle basi; o la mancata corrispondenza tra la modanatura dell'alta cornice, su cui si innestano i pilastri che sorreggono la parte superiore del monumento, e la sezione dei pilastri stessi (*fig. 28*). Questi ultimi sono a loro volta decorati da modanature che non trovano corrispondenza nella sottostante cornice.⁵⁷⁾

Oltre alle controversie circa la paternità dell'opera, che si spera di aver risolto, e la cronologia, che pare potersi ora fissare intorno al 1362–1365 (con probabili sconfinamenti anche in anni successivi, ma comunque prima del 1380), è fondamentale discutere un ultimo problema: la committenza. Meriterebbe uno spazio ben maggiore, ma vi si può solo accennare in questa sede.

La questione è consustanziale al problema cronologico, dato che gli anni Cinquanta–Sessanta del Trecento sono un periodo di profondi cambiamenti per la storia di Pavia. Rimasta fino a quel momento libero comune, nel 1356 la città entrò nelle mire della Milano viscontea e capitolò nel 1359, dopo una strenua resistenza guidata proprio da un frate agostiniano, Jacopo Bussolari; una volta preso possesso della città, Galeazzo II Visconti (1320–1378) vi edificò il Castello, esattamente accanto a San Pietro in Ciel d'Oro. La chiesa divenne il luogo di sepoltura privilegiato della famiglia nella seconda metà del secolo, e, come già ricordato, nel 1399–1400 Gian Galeazzo (1351–1402) lasciava disposizioni perché l'Arca fosse completata.⁵⁸⁾

Il dibattito circa l'inizio del monumento, da fissare nel 1350 o nel 1362, ha indotto la critica ad assumere posizioni diverse sulle motivazioni che furono alla base della sua costruzione. Anita Fiderer Moskowitz ha infatti accettato l'ipotesi di un inizio dei lavori intorno al 1350 e ha interpretato il sepolcro come una sorta di pallio cittadino e di manifesto anti-visconteo, promosso dagli Eremitani nel momento in cui si trovarono a capitanare la resistenza di Pavia contro Milano, in una sorta di ideale opposizione del monumento all'Arca di San Pietro Martire;⁵⁹⁾ Sharon Dale, invece, ha immaginato il sepolcro realizzato tra il 1362 e il 1400 su disegno dei Visconti, e specialmente di Galeazzo II, che avrebbe voluto così imprimere il suo sigillo sulla città appena conquistata.⁶⁰⁾

In verità, a prescindere dal problema cronologico *strictu sensu*, sembra più logico svincolare l'Arca dalla storia politica di Pavia e immaginarla invece commissionata direttamente dagli Agostiniani per bisogni interni all'Ordine: ovvero per sottolineare il ricostruito rapporto tra i frati e il corpo del santo, le cui reliquie dall'VIII secolo giacevano in una chiesa dove gli Eremitani poterono installarsi, come si è detto, solo nel 1331.⁶¹⁾ L'Ordine stesso era, a quella data, di nascita assai recente: era infatti stato creato in maniera del tutto artificiale da papa Alessandro IV a metà Duecento ed era desideroso di rinsaldare con il santo, vissuto tra IV e V secolo, un rapporto altrimenti privo di nessi storici diretti.⁶²⁾ L'Arca va dunque necessariamente considerata il culmine di tale meccanismo di riappropriazione, nonché, come ben argomentato da Louise Bourdua, il coronamento sontuoso del lento ma costante processo che condusse il convento di San Pietro in Ciel d'Oro a divenire un nuovo, importante centro della devozione agostiniana,⁶³⁾ convogliando risorse economiche verso la casa pavese fin dal 1332.⁶⁴⁾ Ciò non significa negare *in toto* un supporto dei Visconti al convento agostiniano, né la loro partecipazione economica alla realizzazione dell'Arca, ma solo radicare più fortemente la genesi del monumento nella storia dell'Ordine eremitano.⁶⁵⁾

Come si inquadra dunque l'intervento di Giovanni di Balduccio in questo contesto? Certamente il maestro dovette essere scelto per la sua precedente esperienza con l'Arca di San Pietro Martire, alla quale infatti quella pavese si richiama nella composizione e nei soggetti. Inoltre, è forse possibile leggere in tale scelta l'esito di pregressi rapporti tra Giovanni e l'Ordine. Come ricordato, allo scultore e alla sua bottega si deve il Sepolcro di Lanfranco Settala, frate agostiniano del convento di San Marco a Milano, defunto nel 1355, che aveva avuto rapporti stretti con San Pietro in Ciel d'Oro: nel 1327 era stato nominato procuratore, insieme a Gerardo da Bergamo, dal Priore Generale Guglielmo da Cremona, per trattare con l'abate di San Pietro in Ciel d'Oro e far sì che gli Eremitani — come stabilito nella bolla papale *Veneranda sanctorum patrum* concessa da Giovanni XXII — potessero fisicamente installarsi presso la chiesa e costruirvi un convento. Ancora, nel 1327, il Settala veniva delegato ad acquistare case e terre per San Pietro in Ciel d'Oro. Infine, nel 1331 era presente, con lo stesso Guglielmo da Cremona, all'insediamento effettivo degli Agostiniani nella sede pavese.⁶⁶⁾

Nè va dimenticato quanto riportato dal cronista dell'Ordine, Tommaso Herrera,⁶⁷⁾ secondo il cui dettato il Settala sarebbe stato confessore privato di Giovanni Visconti, vescovo e signore di Milano rispettivamente dal 1339 al 1354 e dal 1340 al 1354, diretto committente di Giovanni di Balduccio per il Sepolcro di Azzone.

Sembra di poter intravedere dunque una "rete agostiniana" nella promozione del maestro pisano, che forse attraverso questi canali — oltre che per l'abilità e competenza — poté fare la sua parte nella celebrazione di Agostino.

Le foto del presente contributo sono state scattate da Mauro e Marco Furio Magliani ai quali va la mia riconoscenza. I diritti di riproduzione delle immagini dell'Arca di Azzone Visconti (figg. 20, 23, 26) sono delle Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano; © Comune di Milano/Mauro Magliani, 2019.

Sono profondamente grata a Davide Gambino per l'aiuto nell'interpretazione di alcuni documenti di fondamentale importanza. Ringrazio inoltre padre Antonio Baldoni, priore dei frati agostiniani di San Pietro in Ciel d'Oro; la diocesi di Pavia; Letizia Lodi della Pinacoteca di Brera; Benedetta Chiesi della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza Brianza, Pavia,



28 – PAVIA, CHIESA DI SAN PIETRO IN CIEL D'ORO
ARCA DI SANT'AGOSTINO – BOTTEGA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO
Dettaglio che mostra la mancata corrispondenza tra la sezione dei pilastri e la modanatura della cornice del secondo ordine.