

ANNA TAMBINI

## LA CHIESA DELLA CROCE COPERTA DI LUGO

ALCUNE TESTIMONIANZE ARTISTICHE DEL QUATTROCENTO

L'annessione di Lugo al dominio estense nel 1437 segna l'inizio di una influenza culturale destinata a incidere a lungo sulle vicende artistiche della città. Nell'ottica di tale rapporto è interessante rivedere alcune testimonianze artistiche del quattrocento conservate nella chiesa quattrocentesca della Croce Coperta, ricordata già nel 1441, quando venne visitata e benedetta dal vescovo di Imola. L'interno ci è giunto quasi interamente ricoperto da affreschi devozionali che costituiscono una testimonianza unica in Romagna per dimensioni e per continuità cronologica, potendosi datare dalla metà del quattrocento ai primi decenni del cinquecento. Gli affreschi di natura votiva e con soggetti ripetuti coprivano le pareti senza cesure. Purtroppo gli affreschi non sono esenti dai guasti del tempo e dagli interventi conservativi non sempre felici, come quello di Giovanni Bertazzoni nel 1881. Solo nel 1983 sono stati staccati e restaurati a cura della Banca di Romagna di Lugo dove tuttora si conservano <sup>1</sup>.

Il ciclo, pur presentando talora forme semplificate e corsive, tipiche del gusto devozionale e popolare, fa riferimento a modelli più colti e illustri. In particolare un gruppo di riquadri, molto omogenei come fattura, già da me segnalati al convegno di Vignola del 1988 sul « Tardo-

<sup>1</sup> Per un'accurata descrizione degli affreschi, cfr. L. MANZONI, *La Croce Coperta*, « Archivio Storico dell'Arte », III (1890), pp. 221-231; M. ROSSI, *Guida di Lugo*, Lugo 1925, pp. 102-110; A. CORBARA, *Schede per la Soprintendenza di Bologna*, 1977. Si veda inoltre E. BIONDI, *Di alcuni notevoli affreschi del XV secolo in Lugo*, « Melozzo da Forlì », 6 (1939), pp. 282-285; S. GUERRINI, *Croce Coperta*, in *Lugo. Il volto della città*, a cura di A. TAMBURINI, Lugo 1992, pp. 85-88, cui si deve la testimonianza del 1441 e M. GORI, *Le espressioni artistiche a Lugo in età moderna*, in *Storia di Lugo*. II. *L'Età moderna e contemporanea*, a cura di L. MASCANZONI - A. VASINA, Faenza 1997, pp. 158-159.



Fig. 1. Maestri di Casa Pendaglia (ambito di), Due Apostoli, LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta

gotico nella Valle Padana » (i cui atti non sono mai stati pubblicati), mostrano una netta dipendenza dalla pittura ferrarese del primo quattrocento. Significativi sono i due *Apostoli* (fig. 1) di cui uno è riconoscibile come *San Giacomo* e l'altro è stato inteso come *San Bartolomeo*, nonostante una scritta in basso « S. Simon ». Le figure si accampano entro nicchie articolate con colonne, archi, pareti e con un soffitto dal decoro geometrico inteso a dare un senso prospettico. Questo interesse spaziale è tipico della pittura ferrarese di inizio quattrocento che ha alle spalle la cultura neogiottesca di area padovana e veronese. Un esempio di architettura similmente illusiva si ritrova nei *Santi* affrescati alla Sagra di Carpi assegnabili al ferrarese Maestro G.Z. ad una data tra il 1430 e il 1440<sup>2</sup>. Alla stessa mano dei due *Apostoli* appartiene anche il *San Cristoforo* (fig. 2), di un pungente naturalismo di gusto tardogotico nordico nella foggia

<sup>2</sup> Riprodotti nel catalogo della mostra *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi nel castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, a cura di D. BENATI, Modena 1988, p. 33.



Fig. 2. Maestri di Casa Pendaglia (ambito di), San Cristoforo, LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta

dell'abito e nell'annotazione dei grossi pesci che guizzano nelle acque del fiume.

All'interno della pittura ferrarese, un riferimento più specifico, come sottolineavo al Convegno di Vignola e come è stato riconosciuto in seguito anche da Massimo Ferretti <sup>3</sup>, è rappresentato dai Maestri di Casa Pendaglia, così detti per gli affreschi eseguiti a Ferrara nel palazzo di Bartolomeo Pendaglia, uno dei fattori generali del Duca d'Este, dove nel 1438 sono attestati Jacopo Sagramoro da Soncino (una località vicino a Brescia a quel tempo sotto il dominio veneziano), Nicolò Panizzato, Simone d'Argentina, Andrea Costa da Vicenza. Si tratta di un'equipe di pittori attivi a Ferrara dal 1430 al 1450 circa, ampiamente documentati con nomi e date,

anche se è tuttora problematica la distinzione delle singole personalità artistiche. Ritroviamo i loro nomi nelle tante imprese avviate dai duchi estensi, nelle dimore signorili di Belfiore e Belriguardo o impegnati in compiti minori, come decorare cofani per le nozze di Camilla e Beatrice, sorelle di Lionello d'Este e dipingere cantinelle di soffitti, vetri di finestre, gli stemmi del duca sul suo cimiero per il palio di San Giorgio e sui 25 pennoncelli della barca che nel 1449 doveva condurlo a Venezia <sup>4</sup>. Il livel-

<sup>3</sup> M. FERRETTI, *Una scultura veneziana nella Romagna Estense*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE – F. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 71-78.

<sup>4</sup> Sui Maestri di Casa Pendaglia, vd. gli interventi di D. BENATI e A. BACCHI in *Il tempo di Nicolò III*, cit. e le schede di D. BENATI, in *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. BENTINI, Bologna 1992. Per i documenti, vd. A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Ferrara-Roma 1993, ad

lo della loro produzione, a giudicare dalle testimonianze superstiti, appare discontinuo; tuttavia il ruolo dei Maestri Pendaglia non fu così debole come appariva al Longhi. Essi ebbero una parte non trascurabile nel diffondere a Ferrara un linguaggio tardogotico caratterizzato da cadenze venete, ispirate a Gentile da Fabriano e all'ambiente veronese, combinate ad un'espressività immediata e piacevole, tipica della cultura padana, di cui troviamo riflessi negli affreschi nella chiesa della Trinità a Forlì.

Possiamo avvicinare la *Madonna con Santa Lucia* di Lugo (fig. 3) all'affresco con la *Vergine e Santi*, già nella cappella di palazzo Pendaglia ed ora nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara: vi è uno stesso gusto figurativo tardogotico che replica le pieghe dei panneggi per dare solidità alle immagini, mentre la linea, mollemente ondulante, asseconda i profili delle vesti con un gioco ritmico non privo di eleganza e memore dei modelli più illustri di Gentile e di Pisanello. L'indugio lineare non esclude anche una ricerca di spazio come traspare nei troni architettonicamente costruiti della *Madonna* e della *Sant'Anna* (fig. 4) che siedono entro ingenue scatole prospettiche, con le ali laterali che scandiscono la profondità. Tale stilema rimanda alla tavola del Museo Diocesano di Trento firmata da Cecchino da Verona, un pittore che la critica ha già collegato con opere ferraresi; anche la tipologia del trono che si alza dietro al capo della Vergine con una cuspidate triangolare è tipicamente veronese, come mostrano diversi affreschi in San Zeno a Verona <sup>5</sup>.

Dei Maestri Pendaglia gli affreschi di Lugo condividono anche l'espressività risentita ad oltranza e sottolineata da linearismi energici, che si spiega con il retaggio gotico padano ed inoltre con gli esempi del tardogotico bolognese, soprattutto di Giovanni da Modena. Nella *Crocifissione* (fig. 5) l'impianto tradizionale trecentesco è ravvivato da un rustico espressionismo nell'abbandono dolente del capo del Cristo e nelle fisionomie ca-

vocem. Per l'attività di Nicolò Panizzato a Belfiore, cfr. F. CAZZOLA, *L'orto di Belfiore, la villa, il parco: una campagna per diletto*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi*, Milano 1991, II, p. 210.

<sup>5</sup> Per la tavola di Cecchino da Verona, vd. E. MICH, in *Il Museo Diocesano Tridentino*, a cura di D. PRIMERANO, Trento 1996, p. 64 con foto a colori. Il nome di Cecchino da Verona fu avanzato da R. VAN MARLE (1926, VII, p. 132) per l'ex voto (Parigi, Musée des Arts Décoratifs), poi attribuito ad Antonio Orsini. Per la tipologia del trono nella pittura veronese, si vedano le osservazioni di E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 1992, p. 334 e figg. 449, 451, 456.



Fig. 3. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestri di Casa Pendaglia (ambito di), *Madonna col Bambino e Santa Lucia*

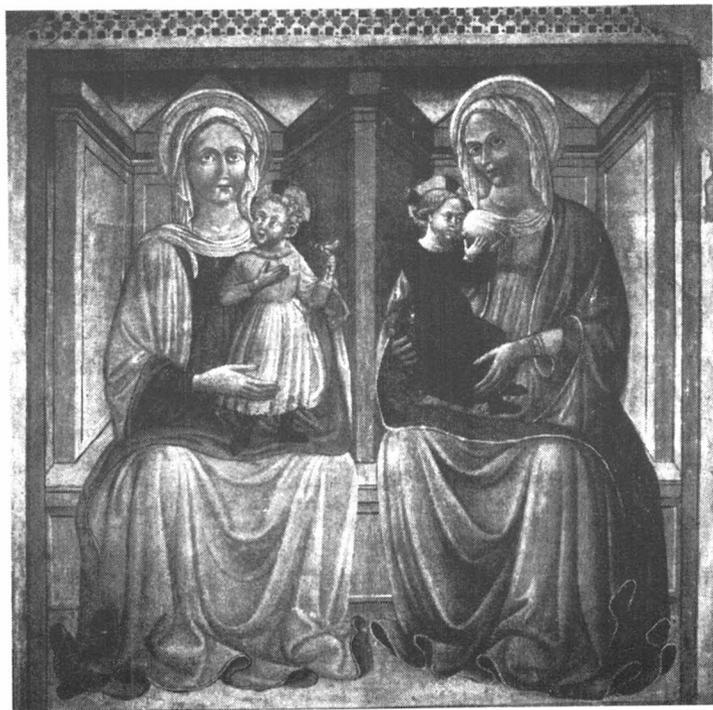


Fig. 4. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestri di Casa Pendaglia (ambito di), *Madonna in trono col Bambino e Sant'Anna con la Vergine bambina*

ricate della Vergine e del San Giovanni, come ritroviamo nella *Crocifissione* dei Maestri Pendaglia (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, figg. 447, 448 del Catalogo generale). Il Ferretti vi evidenzia anche un rapporto con il Maestro del Trittico di Imola, il cui linearismo ossessivo e talora legnoso non è lontano dalla linea esacerbata del frescante di Lugo, che conta ad una ad una le ossa del costato e i capelli del Cristo. Ma tale consonanza, a nostro avviso, si spiega con la comune dipendenza dall'ambiente di Ferrara, a cui va ricondotto il Maestro di Imola, nonostante l'appellativo convenzionale. La suggestiva proposta di Ferretti di identificarlo con Antonio Orsini ribadisce la sua cultura ferrarese.

Stilemi di gusto ferrarese e nordico si osservano anche nel grande affresco con l'*Ultima Cena*, dove la minuziosa descrizione della tavola imbandita su cui compare la bizzarra simbologia di un foglio con una mano tagliata, sembra puntare verso l'area tedesca (si veda, ad esempio, l'arazzo con l'*Ultima Cena* su cartone di Zanino di Pietro, nel Museo Marciano di Venezia). È interessante notare che negli anni 1455 e 1456 è attivo a Lugo Nicolò Tedesco, pittore della corte estense, secondo documenti che vedremo in seguito. In conclusione mi sembra che i suddetti affreschi della Croce Coperta possano collocarsi nell'ambito dei Maestri Pendaglia, senza che ciò escluda l'intervento di collaboratori o di maestri ferraresi informati sui loro modelli. Una ulteriore conferma viene dai documenti che ricordano presente a Lugo nel 1447 proprio l'équipe dei Maestri Pendaglia, cioè « Maestro Nicolò Panizzato e compagni dipinturi che dipingono certi lavorieri che fa fare lo Illustro Nostro Signore nella terra di Lugo »<sup>6</sup>.

L'influsso dei Maestri Pendaglia persiste anche in altri affreschi più tardi della Croce Coperta, come un *Sant'Antonio da Padova* e un *Cristo in pietà*, già riferito a Quirizio da Murano, che portano la data 1471. La qualità è decisamente inferiore, ma restano evidenti i riferimenti ai modelli dei Maestri Pendaglia. Ad esempio, il *Cristo in pietà* ben si confronta con la stessa versione dei Pendaglia nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara (fig. 449 del Catalogo generale), per lo schema sottile dell'anatomia, per certe angolosità e durezza del modellato, per gli insistiti linearismi dei tratteggi dei capelli. Altri affreschi molto interessanti, ormai leggibili solo da una foto del 1970 circa, sono una *Madonna col Bambino* e un *Sant'Illaro* (fig. 6):

<sup>6</sup> FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., doc. 600 bb, p. 279.



Fig. 5. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestri di Casa Pendaglia (ambito di), *Crocifissione*, (foto prima del restauro)



Fig. 6. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestro ferrarese, *Sant'Ilaro e Madonna col Bambino*

appaiono condotti con un più marcato plasticismo, pur accanto a motivi tardogotici come le nubi stilizzate a nastro che incorniciano il volto del cherubino accanto a *Sant'Ilaro* e che si ritrovano simili a Carpi nell'*Annunciazione* della Sagra e nella *Madonna della rosa* nella chiesa di San Francesco <sup>7</sup>.

Gli affreschi della Croce Coperta acquistano pertanto il valore di un documento visivo dell'impatto che l'attività lughese dei Maestri Pendaglia ebbe sull'arte locale.

Un'altra importante testimonianza quattrocentesca conservata fino al 1983 nella chiesa della Croce Coperta ed oggi presso la locale Banca di Romagna, è la statua della *Madonna*, detta la *Madonna di Rocca Maggiore*, presente nella chiesa già nel 1465, secondo Bonoli <sup>8</sup>. L'appellativo suggerisce che l'opera fosse in origine dentro la Rocca, da cui dovette emigrare intorno al 1447, quando Lionello d'Este diede inizio agli imponenti lavori di ristrutturazione che durarono per una decina d'anni e furono terminati dal suo successore, il duca Borso. Al riguardo i documenti estensi ci danno notizie molto precise. Capomastro fu Pietrobono Brasavola, noto ingegnere ducale, di cui è registrato nell'Archivio di Stato di Ferrara il contratto del 17 aprile 1447 per la costruzione di mura e torricelle della cittadella di Lugo; durante i lavori abitava insieme ai suoi lavoranti in una casa del lughese Rondino di Rondanelli fino al 1452 e poi in altra casa di Madonna Lucia de Sancto Lugarese; i pagamenti al Brasavola si prolungano fino al 1456, un anno prima della morte; l'1 maggio 1457 gli succede il figlio Pellegrino <sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Riprodotti in *Il tempo di Nicolò III*, cit., tavv. XX-XXXIII.

<sup>8</sup> G. BONOLI, *Storia di Lugo ed annessi*, Faenza 1732, p. 292.

<sup>9</sup> Per la Rocca di Lugo, cfr. M. GORDINI, in *Storia illustrata di Ravenna*, IV, a cura di P.P. D'ATTORRE, Milano 1990, p. 358; EAD., *Note storiche sulla Rocca di Lugo*, in *Archeologia medievale a Lugo. Aspetti del quotidiano nei ritrovamenti della Rocca*, a cura di S. GELICHI, Firenze 1991, p. 48; E. ANGIOLINI, in *Storia di Lugo. 1. Dalla preistoria all'età moderna*, a cura di L. MASCANZONI - A. VASINA, Forlì 1995, pp. 257-261. Per i documenti relativi al Brasavola, tratti dall'Archivio di Stato di Ferrara e da quello di Modena, cfr. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., docc. 582b; 583n; 589; 626c, cc; 661b,m,nn; 682c,q; 702g; 724b,l, v; 725f; 761,i; 764n; 786n; 795a. Il Brasavola risulta impegnato in altre località della Romagna estense: a lui si devono la rocca di Massalombarda (1450) e i mulini di Bagnacavallo (1453) e di Conselice (1454). Nonostante l'ampia attività condotta, alla sua morte, i figli preferirono rinunciare all'eredità paterna perché gravata da troppi debiti, come risulta dagli atti del 27 e 31 maggio 1457 (docc. 839, 840a, b).



Fig. 7. LUGO, cortile della Rocca: Alvise da Venezia (attr.), Vera da pozzo

Più volte è inoltre registrato il pittore Nicolò Tedesco, che il 3 agosto 1455 è pagato per aver dipinto i merli della rocca e della cittadella, probabilmente con i colori estensi bianco, rosso, verde o con le insegne del duca, secondo un uso ricordato anche da Sabadino degli Arienti nel 1497 per il palazzo di Schifanoia. Di nuovo è pagato il 24 febbraio 1456 per aver dipinto, oltre ai merli, « un'arma dell'Illustre Nostro Signore Borso d'Este con ai lati San Cristoforo e San Sebastiano e due angeli di sopra con roste antique intorno »<sup>10</sup>. L'affresco, oggi perduto, è un'ulteriore prova della cura con cui Borso coltivava la sua immagine pubblica ed insieme di quel recupero dell'antichità classica favorito dalle cerchie umanistiche ferraresi.

<sup>10</sup> FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., docc. 764q; 783a. Nicolò Tedesco è un pittore di corte esperto in vari generi d'arte, nei ritratti, nelle medaglie ed anche nella scultura, se è da identificare con il Nicolò d'Alemagna citato in un atto ferrarese del 30 maggio 1446, quando ottiene il lasciappare per trasportare alcune figure di Santi in gesso da lui compiute (*ibid.*, doc. 553e). Attualmente non sono state identificate opere sue a noi pervenute. Per l'uso dei merli dipinti con le armi e le insegne estensi, vd. R. VARESE, *La vera facciata di Schifanoia*, « Critica d'Arte », 160-162 (1978), p. 48, fig. 6; ID., *Proposte per Schifanoia*, in *La corte e lo spazio: Ferrara Estense*, a cura di G. PAPAGNO e A. QUONDAM, Roma 1982, pp. 545-562; ID., *Il sistema delle delizie e lo studiolo di Belfiore*, in *Le Muse e il Principe*, cit., II, pp. 187-201.



Fig. 8. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestro della Madonna di Lugo, *Madonna col Bambino*

foglie; negli angoli sono foglie di acanto. L'esecuzione del fogliame e dei putti appare così raffinata che in passato fu avanzato il nome, per altro non sostenibile, di Francesco del Cossa. La tipologia della vera a forma di capitello è tipica della tradizione veneziana e l'attribuzione ad Alvise da Venezia, che qui vorremo avanzare, è rafforzata anche dai documenti che lo dicono autore di una vera da pozzo nel palazzo di Belfiore nel 1444 e di « una pietra lavorata con più fogliami intorno » per la tomba della moglie di Lionello nel 1452<sup>11</sup>. Dai documenti estensi non si ricava però alcuna notizia circa la statua della *Madonna* (fig. 8).

Di particolare interesse è poi la presenza di un tagliapietre, Alvise da Venezia, pagato il 19 giugno 1455 per aver fornito pietre, marmo e piombo per la porta della Rocca. Questa testimonianza ci suggerisce una possibile soluzione del problema attributivo della vera da pozzo che si conserva nella corte interna della Rocca (fig. 7). L'opera, a forma di capitello in marmo bianco, presenta sulla faccia principale due putti in piedi che reggono lo scudo con lo stemma di Borso d'Este: l'aquila estense circondata dai gigli di Francia inquadrati con l'aquila bicipite. Dalla parte opposta si osserva uno stemma senza putti, oggi quasi interamente cancellato e negli altri due lati una pianticella da cui nasce un grosso fiore a cinque

<sup>11</sup> L'attribuzione della vera da pozzo al Cossa fu avanzata da G. GENNARI, *Un pozzale estense del XV secolo a Lugo di Romagna*, « L'Arte », XI/2 (1940), pp. 84-86. Per il pagamento a maestro Alvise tagliapietra a Lugo, cfr. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., doc. 761f; per la sua attività a Belfiore, i docc. 493hh, 701x. Alvise e il padre Antonio, pure tagliapietra, sono ricordati a Ferrara per la prima volta nel 1420, quando ottengono la licenza di importare ed esportare marmi ed esercitare liberamente la loro arte (FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara*, cit., app. II). Alvise è poi ricordato a Ferrara da molti documenti tra il 1445-1458.



Fig. 9. FERRARA, Cattedrale: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (particolare)



Fig. 10. LUGO, Banca di Romagna, dalla chiesa della Croce Coperta: Maestro della Madonna di Lugo, *Madonna col Bambino*, particolare

Si tratta di una scultura in pietra, restaurata nel 1979 da Andrea Caponi che ha eliminato le grossolane ridipinture ottocentesche. In origine la statua doveva essere dipinta con colori e oro. È alta circa un metro e mezzo e le proporzioni fanno pensare che dovesse essere vista dal basso. È di qualità notevole nella grazia dei panneggi e dei gesti. La tipologia della composizione e la figura del Bambino riflettono modelli trecenteschi pisani, in particolare di Nino Pisano, come la *Madonna* di Orvieto del 1347 e soprattutto la *Madonna* di Venezia, del 1368. Tra le dita della mano sinistra la Vergine doveva reggere un fiore probabilmente metallico (su uno stelo scolpito tuttora esistente sotto la mano), secondo un'iconografia che si ritrova nel fiorentino Nicolò Lamberti, sia a Firenze nella porta dei Canonici del Duomo del 1395-96, sia a Venezia, nella *Carità* sulla facciata di San Marco, dove il Lamberti lavora dal 1416 al 1426. La profonda

piega verticale che sottolinea lo slancio della figura di Lugo è memore delle falcate del Ghiberti.

Colpisce inoltre nell'immagine di Lugo l'aspetto altero della Vergine che non si piega al dialogo affettuoso con il Bambino, come è tipico della espressività gotica, ma piuttosto ha la severa nobiltà di un'antica dea romana (fig. 9). Questa connotazione rimanda in maniera molto puntuale alla *Madonna* di Jacopo della Quercia eseguita per il Duomo di Ferrara nel 1408, con cui emergono non poche analogie. Il volto è similmente modellato a larghi piani, accarezzati dalla luce e i capelli sono resi con grande naturalezza (fig. 10). Divisi in maniera simmetrica dalla spartitura centrale, essi incorniciano il volto con onde morbide, lasciate scoperte dal velo similmente arretrato sulla testa.

L'evidenza di tali riferimenti toscani ha indotto Antonio Corbara ad attribuire l'opera ad un anonimo artista pisano e in un secondo tempo alla cerchia del Ghiberti nel tardo trecento <sup>12</sup>, mentre Bice Montuschi Simboli ha avanzato l'attribuzione al senese Francesco di Valdambriano ai primissimi anni del quattrocento <sup>13</sup>. Va tuttavia osservato che vi è un divario troppo ampio tra la precoce cultura umanistica del Valdambriano (valga solo ricordare la stupenda *Annunciazione* di Asciano di forme asciutte, senza indugi decorativi) e la figurazione della statua di Lugo, legata ancora agli schemi del tardogotico e dello stile internazionale, che traspaiono nell'arcuarsi della figura e nella marcata sinuosità dei panneggi. La lettura in chiave unicamente toscana appare pertanto riduttiva, non dando conto di quelle cadenze più morbide e ornate che pure caratterizzano la *Madonna* di Lugo e presuppongono una data più avanzata rispetto a quanto proposto dai due studiosi.

Una simile declinazione di forme tardogotiche, tuttavia informate su canoni toscani e fiorentini, si ritrova piuttosto nella scultura veneziana dei primi decenni del quattrocento, dove l'eredità dei Dalle Masegne è rivista alla luce dell'attività a Venezia di scultori toscani come Nanni di Bartolo e Nicolò Lamberti. A tale conclusione è giunto anche Ferretti <sup>14</sup>.

<sup>12</sup> A. CORBARA, in *Tuttitalia, Emilia Romagna*, Firenze 1960, II, p. 607 e nelle schede per la Soprintendenza di Bologna, 1977.

<sup>13</sup> B. SIMBOLI MONTUSCHI, *La quattrocentesca Madonna di Croce Coperta a Lugo*, « Romagna Arte e Storia », 44 (1995), pp. 5-1; GORI, *Le espressioni artistiche*, cit., p. 158.

<sup>14</sup> FERRETTI, *Una scultura veneziana*, cit.

In tale ambito mi è sempre parso significativo (fin dal 1988 quando proposi alla Banca di Lugo un catalogo sulle opere della chiesa di Croce Coperta da poco restaurate), il rapporto con il Maestro della Cappella dei Mascoli, una personalità ancora problematica, ma che è comunque la figura più originale e significativa del momento di transizione a Venezia tra la scultura tardogotica, gli apporti fiorentini e l'affermazione di Bartolomeo Bon<sup>15</sup>. Significativo è il confronto con la *Madonna dell'altare dei Mascoli* del 1430, anch'essa caratterizzata dalla ripresa dei modelli toscani di Nino Pisano, nonché di stilemi del Ghiberti e di Nicolò Lamberti. Come a Lugo, le pieghe ricadono dal braccio in un ondulante gioco di linee, mentre sono profondamente scavate sul davanti per suggerire lo spessore fisico del corpo. Il volto della Madonna non privilegia tanto l'espressività, quanto i piani della faccia, la fronte alta, le sopracciglia molto arcuate e sottili. In particolare, la tipologia del *Bambino* ha riscontri quasi letterali nel gesto della mano, nella posizione incrociata delle gambe, nel gioco plastico delle pieghe della veste.

Tuttavia non si tratta ad evidenza della stessa mano. Le forme della statua di Lugo appaiono più semplificate. Il continuo gioco di scavo che fa vibrare la superficie della Madonna veneziana, è qui più pacato e greve. Il panneggio non ha quella spinta verso l'alto che allunga la figura, ma è gravitante a terra. Siamo pertanto di fronte ad un seguace del Maestro dei Mascoli, ad una data tra il 1430 e il 1440, che molto probabilmente lavora a Ferrara, come induce a credere sia il preciso rimando alla *Madonna ferrarese* di Jacopo della Quercia, sia il materiale usato che non è marmo, ma una pietra più fragile che doveva scongiurare una spedizione da Venezia.

Un altro referente molto prossimo nell'ambito veneziano è l'autore della *Prudenza* nella porta della Carta in palazzo Ducale, databile al periodo 1438-1442. Il confronto con la statua di Lugo rivela significativi stilemi comuni, come l'*hanchement* della figura sottolineato dal fascio di pieghe ascendenti verso l'alto e poi ricadenti in vita in un panneggio gonfio e di notevole spessore. Simile è l'altera espressione del volto, il vigoroso movimento dei capelli, il modellato della mano, la resa plastica e prospetticamente raccorciata del corpo, che rimanda più alle figure del fiorentino Nicolò Lamberti che non alle forme allungate e leggiadre dei venezia-

<sup>15</sup> Sulla problematica del Maestro dell'altare dei Mascoli, vd. W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, I, pp. 107-111; 276-279.

ni. Il legame con la *Prudenza* è stato evidenziato anche dal Ferretti che la ritiene opera di Bartolomeo Bon e propone pertanto tale autore anche per la statua di Lugo.

La proposta del Ferretti, all'interno di un'analisi molto ampia e argomentata, è certamente suggestiva, sebbene il catalogo di Bartolomeo sia ancora alquanto problematico, anche per la discussa distinzione tra Bartolomeo, il padre Giovanni e i collaboratori della bottega. Per Anne Markham Schulz e per Serena Romano l'autore della *Prudenza* non può essere né Bartolomeo né Giovanni Bon<sup>16</sup>. In effetti le figure della porta della Carta su cui oggi più converge il riferimento a Bartolomeo, cioè la *Temperanza e la Fortezza*, appaiono estremamente leggiadre, affusolate, con proporzioni perfette fino a ricordare il canone classico di Lisippo, mentre la *Madonna* di Lugo ha forme più robuste e tarchiate, un senso massivo del corpo in cui è il riflesso delle forme plastiche diffuse a Venezia da Nicolò Lamberti, con una sottolineatura della gravità fisica che può anche risalire al retaggio del romanico padano. Inoltre non ci pare di poter cogliere nel Bon un riflesso così preciso del momento ferrarese di Jacopo della Quercia, per spiegare il quale il Ferretti ha ipotizzato un soggiorno del veneziano a Ferrara.

Tali considerazioni mi hanno sollecitato ad indagare meglio l'ambiente di Ferrara. Oltre al filone toscano rappresentato da Jacopo della Quercia, Cristoforo da Firenze, Michele da Firenze, Nicolò Baroncelli, le recenti ricerche di Richard Stemp hanno evidenziato nella scultura ferrarese del primo quattrocento una corrente veneziana che lo Stemp fa risalire proprio alla bottega del Maestro dei Mascoli<sup>17</sup>. Tra le opere di questa cor-

<sup>16</sup> A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978; S. ROMANO, *La porta della Carta: appendice a un restauro*, « *Arte Veneta* », 34 (1980), pp. 275-281; FERRETTI, *Una scultura veneziana*, cit. Sulla porta della Carta è intervenuto anche E. MERKEL, in *Pisanello. I luoghi del Gotico internazionale nel Veneto*, a cura di F. ALIBERTI GAUDIOSO, Milano 1996, pp. 288-289.

<sup>17</sup> R. STEMPE, *Il museo del Duomo ideato da Agnelli e la scultura ferrarese del quattrocento*, in Giuseppe Agnelli, *Restauro e arti figurative a Ferrara tra ottocento e novecento*, a cura di C. DI FRANCESCO – L. SCARDINO, Ferrara 1991, pp. 209-227. Tale saggio sintetizza alcuni risultati più ampiamente discussi nella tesi di Ph.D. dello stesso R. STEMPE, *Sculpture in Ferrara in the fifteenth century. Problems and studies*, Cambridge University, 1992, di cui è una copia al Kunsthistorisches Institut di Firenze. Sulla scultura ferrarese del quattrocento, vd. inoltre M. FERRETTI, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le Muse e il Principe*, cit., 1, pp. 370-375.



Fig. 11. COMACCHIO, Duomo: Maestro della Madonna di Lugo (?), *Santa Lucia*



Fig. 12. FERRARA, collezione privata: Maestro della Madonna di Lugo, *Speranza e Carità*

rente è soprattutto degna di nota la statuetta in marmo con *Santa Lucia* del Duomo di Comacchio (fig. 11), la cui estrazione ferrarese è già stata riconosciuta dalla Mezzetti nel 1964, che ne notava la consonanza con le figure del pittore ferrarese Antonio Alberti<sup>18</sup>. L'opera mi sembra molto vicina a quella di Lugo per lo stesso linguaggio misto di inflessioni toscane e di elementi veneti desunti dal Maestro dei Mascoli. Secondo lo Stemp, l'autore della *Santa Lucia* sarebbe attivo anche a Venezia nella stessa botte-

<sup>18</sup> *Mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di A. MEZZETTI, Ferrara 1964, pp. 270-272 e EAD., « Bollettino d'Arte », 50 (1965), p. 228. La statua è alta cm 72. Sulla *Santa Lucia* di Comacchio vd. inoltre N. CLERICI BAGOZZI, *Opere d'arte nelle chiese di Comacchio fra il XV e il XVIII secolo*, in *Storia di Comacchio nell'età moderna*, Casalecchio di Reno 1993, I, pp. 270-272 che la colloca nell'area di Bartolomeo Bon intorno al 1440. WOLTERS, *La scultura veneziana*, cit., I, p. 285, ritiene convincente l'attribuzione a scultore ferrarese.

ga del Maestro dei Mascoli e potrebbe essere l'autore della *Madonna* del transetto sud di San Marco, che è una copia di quella della Cappella dei Mascoli. A Ferrara potrebbe inoltre essere intervenuto nella *Tomba di Jacopo Sacrati*, realizzata su progetto del Maestro dei Mascoli, in particolare nelle figure di *San Giorgio e Sant'Antonio Abate* del Museo della Cattedrale di Ferrara, databili al 1430<sup>19</sup>.

Il confronto tra la statua di Lugo e la *Santa Lucia* evidenzia non pochi stilemi simili. Si veda la morfologia del volto con le superfici similmente arrotondate, le pieghe del manto che scendono a terra con un ventaglio prettamente decorativo da destra a sinistra, gli stretti occhielli con cui i pesanti lembi del manto si appoggiano sulla base o il sottile trattamento della mano che regge la palma con lo stesso tipico gesto di tenerla inserita tra le dita, un'analogia che è stata avvertita anche dal Ferretti. Tali punti di contatto suggeriscono, a mio avviso, un'identità di mano. Lo svolgimento meno dilatato del panneggio della *Santa Lucia* rispetto alla statua di Lugo potrebbe spiegarsi con una data più inoltrata e in ogni modo lo scarto tra le due opere non è maggiore di quello che si registra tra la *Santa Lucia* e la *Madonna* del transetto sud di San Marco.

All'autore di Lugo potrebbero spettare anche due statue di *Virtù*, raffiguranti la *Speranza* e la *Carità* (fig. 12). Le due opere, finora inedite, pro-

<sup>19</sup> Allo Stemp va il merito di avere distinto il sepolcro di Jacopo Sacrati, databile al 1430 circa, dall'altro di Francesco Sacrati, morto nel 1461 e di intonazione più toscaneggiante, in cui rientra anche il *San Domenico* conservato a Lugo, Biblioteca Comunale. La tomba di Jacopo Sacrati, già in San Domenico a Ferrara nella cappella dei Santi Giacomo e Filippo, si componeva di quattro sculture con *San Giorgio, San Giacomo, San Filippo e Sant'Antonio Abate* (Ferrara, Museo del Duomo), cui si univa una *Madonna col Bambino* (Ferrara, Casa Romei), riprodotta da G. MEDRI, *La scultura a Ferrara*, « Atti e Memorie della Deputazione Prov. Ferrarese di Storia Patria », 1957, tav. XIII, fig. 4 e da C. MUSCOLINO, *Casa Romei. Una dimora rinascimentale*, Bologna 1989, p. 54. Secondo lo Stemp, la tomba sarebbe stata realizzata nella bottega del Maestro dei Mascoli che potrebbe essere intervenuto nella figura della *Madonna*, lasciando il resto a diversi esecutori, tra cui sono forse identificabili anche Andrea e Filippo da Carona per rapporti con la *Tomba di Giovanni Borromeo* all'Isola Bella. Alla medesima *équipe* operante nella tomba di Jacopo Sacrati, appartiene inoltre la statua di *Guerriero*, inteso anche come *San Giorgio* (Ravenna, Museo Nazionale, alto cm 63), forse da unirsi come elemento di altra tomba alla *Madonna col Bambino* (Berlino, Bode Museum, inv. 2646). Su tali opere si veda G. MARIACHER, *Note su due sculture veneziane al Museo Nazionale di Ravenna*, « Felix Ravenna », dicembre 1951, pp. 28-33; WOLTERS, *La scultura veneziana*, cit., p. 286; E. MATTALIANO, *La scultura a Ravenna nei luoghi e negli edifici pubblici fra quattro e cinquecento*, in *Ravenna in età veneziana*, Ravenna 1986, pp. 321-366; STEMPE, *Il museo del Duomo*, cit., p. 217 nota 9; 1992, pp. 52-56, 92-100» G. GENTILINI, *Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *I Monumenti Borromeo*, a cura di M. NATALE, Torino 1997, in particolare pp. 69-73.

vengono da un distrutto monumento tombale e sono oggi in collezione privata a Ferrara <sup>20</sup>. Vi si ritrovano identici stilemi come il morbido modellato della mano della *Carità* che sembra stringere la stoffa dell'abito tra le due dita. Simile è il ripiegarsi scivolante della veste a terra in contrasto col pannello rigonfio in corrispondenza al bacino della figura di cui si indovinano le solide forme nell'oggetto del ginocchio. Con l'opera di Lugo le due statue condividono anche la puntuale dipendenza dalla *Madonna* ferrarese di Jacopo della Quercia (si veda, ad esempio, lo stesso stringersi della veste sotto il seno, le onde ampie e plastiche dei capelli, il taglio degli occhi) e i riflessi della scultura veneziana (si confronti con la figura della *Carità* nella porta della Carta del Bon).

Dalle considerazioni fin qui svolte si evince pertanto che la *Madonna* di Lugo non è un prodotto isolato in Romagna, ma trova precisi agganci nell'attività di uno scultore formatosi a Venezia presso il Maestro dei Mascoli e poi molto probabilmente attivo a Ferrara, dove si incontra sia col classicismo di Jacopo della Quercia, sia con la secolare tradizione del naturalismo padano. Ricordiamo che anche il Middeldorf, a proposito della *Santa Lucia*, osservava che lo stile, pure importato da fuori, cioè da Venezia, era però « temperato con uno spirito che si direbbe locale » <sup>21</sup>. Di questa corrente « veneta ferrarese » la *Madonna* di Lugo, verso gli anni trenta del quattrocento, potrebbe essere una delle testimonianze di maggior fascino e autorevolezza.

<sup>20</sup> Le due statue, che conosco da una foto del Kunsthistorisches Institut di Firenze, sono in pietra d'Istria e alte cm 140.

<sup>21</sup> U. MIDDELDORF, *Due Madonne ferraresi in America*, « Musei Ferraresi », 4 (1974), p. 131. In questa stessa corrente veneta ferrarese potrebbero rientrare, a nostro avviso, le due statuette con *San Giorgio e Sant'Agnesa* sulla facciata della chiesa parrocchiale di Gaibanella presso Ferrara, su cui vd. V. MALAGÙ, *Guida del Ferrarese*, Verona 1967, pp. 92-93, fig. 30. Altra testimonianza è una *Madonna in piedi col Bambino* (Berlino, Staatliche Museen).