

S

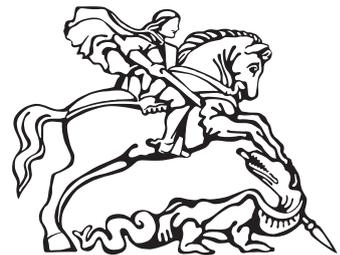
A

G

G

I

E MEMORIE  
DI STORIA  
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE  
di storia dell'arte

# SAGGI E MEMORIE

## di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO  
DI STORIA DELL'ARTE

---



*fondazione*  
GIORGIO CINI ONLUS

## Saggi e Memorie di storia dell'arte

### COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*  
Rosa Barovier Mentasti  
Ester Coen  
Francesca Flores d'Arcais  
Caterina Furlan  
Lauro Magnani  
Jean-Luc Olivié  
Wolfgang Prohaska  
Nico Stringa  
Francesco Tedeschi  
Giovanna Valenzano

### REDAZIONE

Simone Guerriero  
Sileno Salvagnini  
Marzia Scalon  
Sabina Tutone  
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte  
Fondazione Giorgio Cini  
Venezia  
Tel. 041-27.10.230  
Fax 041-52.05.842  
redazione.arte@cini.it

### © Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile  
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale  
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze  
ISBN: 978 88 222 6746 7  
ISSN: 0392-713X

### NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

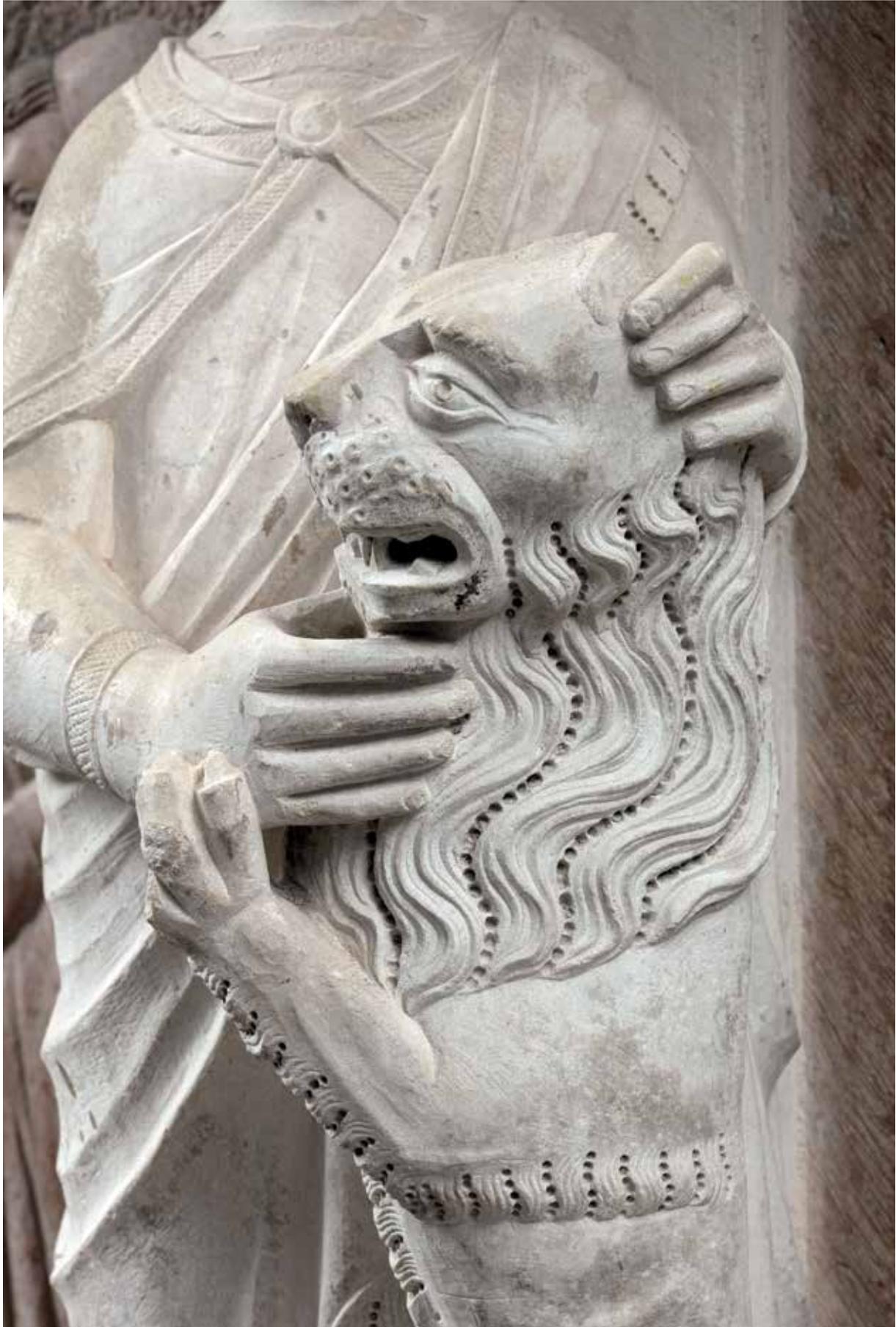
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

# SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Fortezza*, particolare. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

## IL MAESTRO DELLE VIRTÙ DI SANT'ANSOVINO SEI NUOVE STATUE IN ROMANIA E ALCUNE RIFLESSIONI SU UNO SCULTORE DEL TRECENTO ADRIATICO

Lungo i corridoi nord e sud che circondano la Sala d'onore del castello neo-rinascimentale di Peleş, nei pressi di Sinaia – uno dei più significativi della Romania, fatto edificare tra il 1875 e il 1914 da re Carlo I di Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914) come residenza estiva e oggi museo<sup>1</sup> –, è conservato un ciclo di sei statue medievali completamente inedite, finora mai considerate in sede critica, che, come si vedrà, possono essere riferite a uno scultore italiano del Trecento (figg. 3-4, 9-10, 12-13, 18-19, 27, 28-29).

Caratterizzate da grandi occhi vuoti che le fanno somigliare a muti idoli di pietra, le figure sono esposte su alte mensole e presentate nell'allestimento museale in due gruppi, rispettivamente di quattro e di due esemplari<sup>2</sup>. Si trovano in uno stato conservativo non ottimale<sup>3</sup> e la loro identificazione non è facile, né del tutto pacifica; tranne la *Madonna con il Bambino* (figg. 3-4) e *San Pietro* (figg. 12-13), di cui si può ancora apprezzare l'impugnatura tondeggiante delle chiavi che il santo reca nella mano destra, le altre statue non presentano infatti attributi specifici che le rendano immediatamente riconoscibili. Un aiuto potrebbe giungere dalle intitolazioni alla base di ciascuna; tuttavia il loro *ductus*, salvo il caso di *San Pietro* (fig. 17; la cui identità è comunque indubbia), è spesso ambiguo e le lettere, il cui stile epigrafico sembrerebbe medievale – si veda ad esempio la “e” di “mater” ai piedi della Vergine (fig. 8) –, paiono gravi nell'andamento, come fossero state ripassate. Inoltre, nei casi della *Madonna con il Bambino*, di *San Giovanni* (fig. 9), di *San Bartolomeo* (fig. 29) e forse del santo giovane imberbe (fig. 27), le statue si elevano su dei plinti la cui natura è alquanto sospetta, come si nota osservando proprio il cosiddetto *San Bartolomeo* (fig. 34): la figura poggia, infatti, su un sottile piano solidale ai piedi, ma il basamento sottostante, di sezione quadrata, sembra costituito da un blocco a sé. Ed è proprio in questa zona, dall'aria posticcia, che in alcuni casi si trovano le scritte identificative, rendendo ancora più dubbia la loro antichità.

Ricapitolando: *San Pietro* e la *Vergine* non presentano problemi<sup>4</sup>. La scritta che individua *San Matteo* (fig. 19) si trova sul piano solidale alla statua, perciò potrebbe essere affidabile<sup>5</sup>, e inoltre il santo reca nella mano sinistra un libro, tipico attributo di un evangelista (mentre al contrario non è possibile dire se con la destra tenesse qualcosa, oltre a un lembo del suo mantello). Anche la scritta del *San Bartolomeo* (fig. 34), che nella mano sinistra stringeva un libro di cui oggi resta solo la parte inferiore, è collocata in un punto non sospetto<sup>6</sup>; invece è impossibile avanzare ipotesi circa l'attributo che il santo recava – forse – nella destra,

oggi spezzata (figg. 28-29). Il cosiddetto *San Giovanni* (figg. 9-10) è al contrario estremamente problematico: le lettere «S. IOAN», di fattura decisamente non medievale, si trovano sul plinto di aspetto non originale e la figura, barbata (che tuttavia non può essere un Battista data l'assenza del vello e del tradizionale *Agnus Dei*), non è compatibile con la più comune iconografia giovanile dell'Evangelista; la presenza di un libro pare tuttavia condurre comunque in questa direzione (Marco? Luca?). Infine il santo giovane e imberbe (fig. 27) è completamente privo di iscrizione ed è purtroppo indecifrabile l'oggetto che, avvolto nel mantello, impugnava con la destra, forse una spada; qualora si trattasse di un apostolo, potrebbe essere *San Tommaso*<sup>7</sup>.

Constatata l'impossibilità di risolvere in maniera definitiva il problema del riconoscimento di ciascuna figura maschile, per praticità sarà utile adottare in maniera convenzionale i nomi iscritti alla base di ciascun santo e, supponendo potesse trattarsi di un più vasto ciclo con la Vergine tra gli apostoli, fare riferimento a quello giovane come *San Tommaso*.

A causa dello stato di conservazione è problematico stabilire che tipo di pietra fu utilizzata, ma si tratta probabilmente di una calcarea. Le statue, alte tutte quasi 85-90 cm e larghe circa 25<sup>8</sup>, sono figure a tutto tondo, in almeno tre casi scolpite su tre lati, mentre quello posteriore non è lavorato. Nella statua del cosiddetto *San Tommaso*, che è ben staccata dalla parete, si nota sul retro una grossa porzione di pietra sporgente (fig. 24), forse in origine dotata di una qualche funzione statica o di raccordo a una struttura architettonica posta alle spalle dell'apostolo; questa zona presenta prevalentemente i segni della prima sbazzatura, e, dietro la testa, a seguire i capelli, un'area di lavorazione più sommaria. Un'analogia situazione si riscontra nel *San Pietro*, seppur in maniera meno visibile perché la statua aderisce con il retro al muro (fig. 12). Invece, nel cosiddetto *San Giovanni* (fig. 10), piuttosto malridotto, è visibile nell'area postica una liscitura che sembra compatibile con una rilavorazione avvenuta in un momento successivo all'intaglio e che pare condotta allo scopo di eliminare del materiale ulteriore, oggi non più esistente (in una situazione che doveva in origine configurarsi come quella del *San Tommaso*); se ne intravedono ora solo i bordi irregolari nella zona inferiore. Delle altre tre sculture, che paiono insistere con la parte tergale contro il muro, non è possibile dire quasi nulla, ma ad ogni modo sembra che tutte e sei siano state pensate, se non per una visione propriamente a 360 gradi, comunque per un'osservazione che spaziava, oltre la veduta



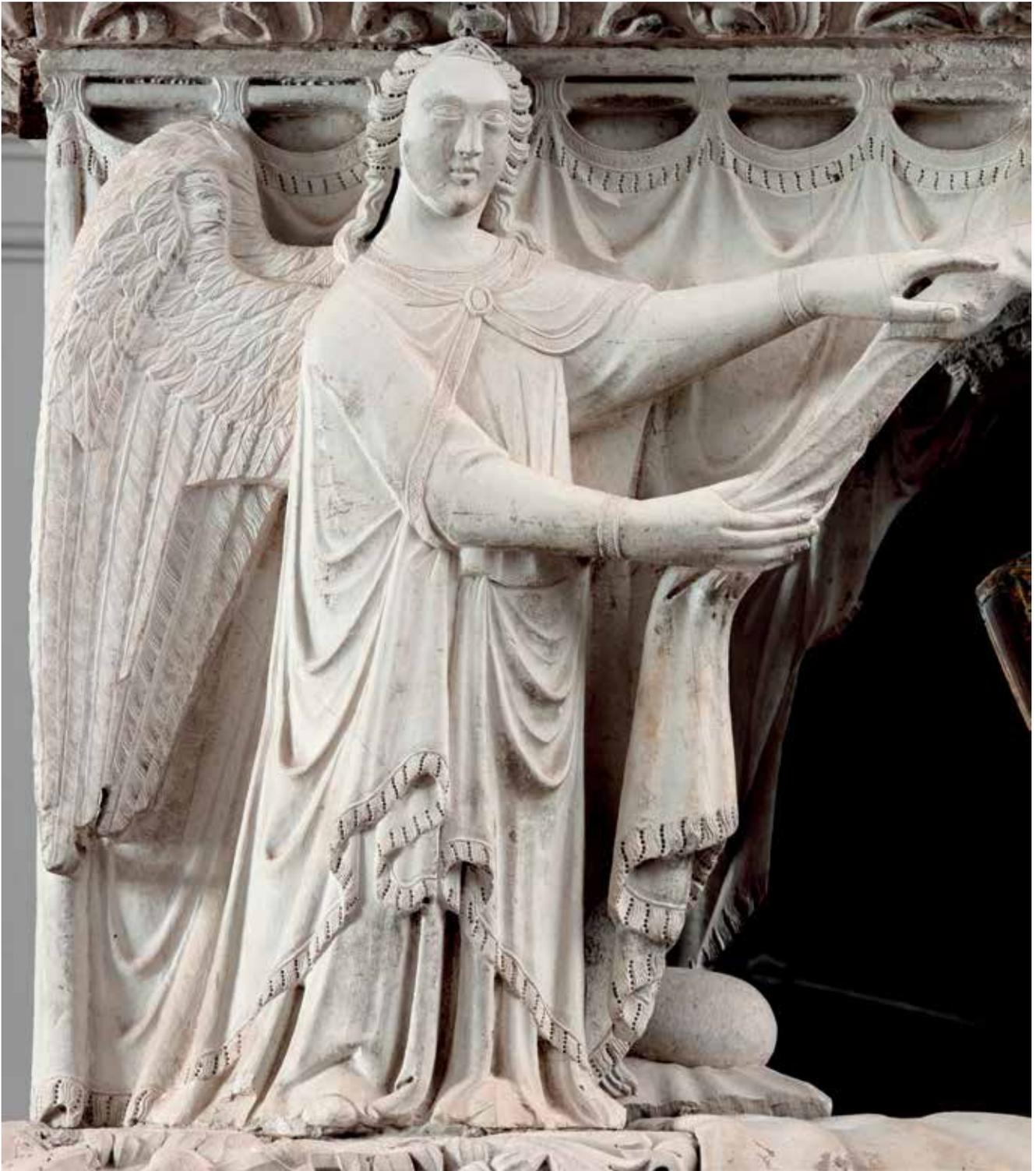
1 *Arca di sant'Ansovino*, fronte. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta



2 *Arca di sant'Ansovino*, retro. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta



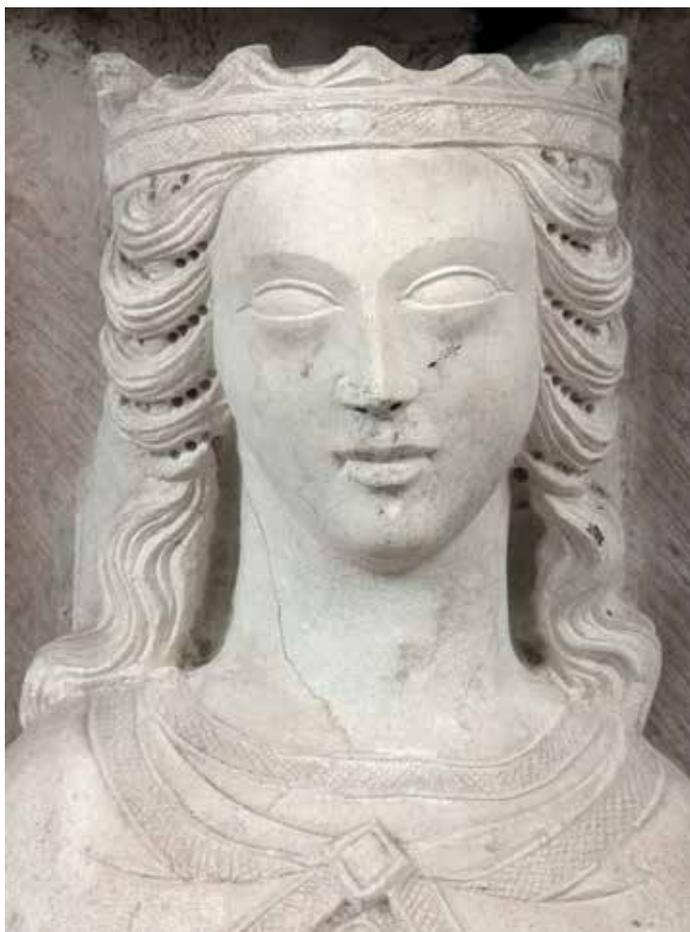
3-4 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Madonna con il Bambino*. Sinaia, Muzeul Național Peleş



5 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Angelo reggi-cortina*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

rigidamente frontale, fino a quelle laterali o almeno di tre quarti. Come già accennato, le condizioni conservative di queste statue meritano particolare attenzione. Paiono infatti essere state oggetto di rovinose vicende: furono per certo esposte lungamente all'aperto (il *San Bartolomeo* presenta ancora dei licheni sul libro e nella zona circostante), come si deduce dallo stato di dilavamento profondo che le ha private della pelle originale,

conferendo loro un'aria fantasmatica. Inoltre, presentano alcune rotture (parte del braccio destro di Cristo bambino, la porzione superiore delle chiavi di *San Pietro*, la mano benedicente di *San Bartolomeo*), fessurazioni (la testa di *San Pietro* è stata staccata e poi ricollocata, come quella di Cristo, che potrebbe anche essere non originale), una superficie disomogenea in termini di colore e di *texture*, connotata dall'alternanza di macchie



6 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Madonna con il Bambino*, particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş

7 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Carità*, particolare. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

8 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Madonna con il Bambino*, particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş

chiare e scure e in alcuni casi da svariate graffiature, come se le statue fossero state violentemente scorticate con uno strumento appuntito per portar via lo sporco (o, più verosimilmente, i resti di una qualche finitura protettiva poi degradatasi e divenuta solidale con la materia stessa). Non si può escludere, inoltre, che siano state anche rilisciate, sempre allo scopo di renderle più gradevoli.

Nonostante ciò, le sei statue di Peleş non solo non hanno perso del tutto la loro leggibilità e anzi, come si vedrà, è possibile ricondurle al nome – seppur convenzionale – di un artefice preciso, ma hanno anche conservato parte del loro fascino: arcaico in alcuni casi, come il *San Bartolomeo*; da statua-colonna del primo gotico francese nel *San Giovanni*; di austera solennità nella *Madonna con il Bambino*, che, al di sotto di una corona, ha il capo coperto da un cappuccio chiuso sul petto, come fosse un *maphorion*; e neanche sono svaniti del tutto i segni della lavorazione, ad esempio nelle bordure decorative degli abiti di alcune figure, e soprattutto le tracce insistenti del trapano lasciato a vista.

Come si ha già avuto modo di accennare, le statue sono oggi sconosciute. La loro storia, mai indagata, non aiuta ad avanzare proposte in merito<sup>9</sup>. È verosimile che siano giunte a Peleş per volontà o comunque durante il regno di Carlo I, che, come s'è detto, fece edificare la residenza a partire dal 1875, e che fino alla morte, sopraggiunta nel 1914, si dedicò alla sua decorazione. Il cosiddetto *San Tommaso* (fig. 27) compare in una foto della monografia dedicata al castello da Mihai Haret, edita nel 1924<sup>10</sup>, ma è improbabile che a condurre le sculture a Peleş sia stato Ferdinando I (1865-1927), nipote di Carlo e suo successore dal 1914 al 1927, il quale sembra non essere intervenuto in maniera sostanziale sugli arredi. Tra il 1923 e il 1924 le statue furono trasferite dalla regina Maria (1875-1938), moglie di Ferdinando, nel vicino castello di Bran<sup>11</sup>: la foto nel volume di Haret testimonia dunque la loro collocazione prima del temporaneo spostamento; vennero in seguito ricondotte a Peleş nel secondo dopoguerra.

La loro collocazione in un castello della Romania ha indotto gli estensori dell'inventario novecentesco del patrimonio della residenza (manoscritto) a considerarle realizzate nel XV secolo e frutto di un *atelier* locale attivo in Transilvania<sup>12</sup>, una regione ricca di emergenze in campo sia architettonico sia scultoreo fra Tre e Quattrocento, spesso allineata con gli sviluppi dell'arte del Centro Europa in virtù della sua lunga dipendenza politica dal Regno di Ungheria<sup>13</sup>. I confronti con la scultura transilvana – ad esempio le statue dei complessi di Sebeş (Biserica evanghelică, 1361-1382/1385), Braşov (Biserica Neagră, circa 1383/1385-metà del XV secolo) e Sighişoara (Biserica din Deal, prima metà del XV secolo)<sup>14</sup> – tuttavia non sono stringenti: le accomuna infatti soltanto una generica *allure* gotica, peraltro assai più spiccata in molte statue rumene, ben più cariche di quelle in esame nel vistoso *hanchement* e negli eleganti e sinuosi panneggi.

In verità, forse, il fatto che queste statue siano conservate non genericamente in Romania ma proprio nel castello di Peleş, un contesto residenziale di cui la civiltà figurativa italiana fu, per



9 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Giovanni* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş



10 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Giovanni* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş

volontà di Carlo I, uno degli elementi ispiratori – motivo per cui il sovrano acquistò numerosi dipinti di antichi maestri della Penisola, facendo eseguire riproduzioni dei capolavori più celebri già musealizzati<sup>15</sup> –, può offrire più fruttuose prospettive nella ricerca dell'origine di queste sculture, inducendo a rivolgere lo sguardo proprio all'Italia.

È infatti possibile trovare stringenti e decisive somiglianze con le statue di Peleş nel *corpus* di un raro scultore attivo nelle Marche, il misterioso e ancora anonimo Maestro di sant'Ansovino o delle Virtù di sant'Ansovino, così designato dall'opera eponi-



11 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Carità*, particolare. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

ma, l'*Arca di sant'Ansovino* nella cripta del duomo della Santissima Annunziata di Camerino (figg. 1-2)<sup>16</sup>.

L'arca è un imponente complesso bifronte in pietra calcarea bianca e rossa, alto circa cinque metri<sup>17</sup> e articolato su più livelli, che racchiude le spoglie di Ansovino, vescovo della città alla metà del IX secolo: circondata alla base da un fregio con animali e creature mostruose, sulla cassa si alternano sette scene a rilievo della vita del santo e otto statue a tutto tondo effigianti le *Virtù*; al di sopra *Angeli reggi-cortina* scostano le tende di una camera funeraria (che oggi accoglie un'urna-reliquiario post-medievale)<sup>18</sup>. Chiude l'insieme un baldachino, dove fino al terremoto del 2016 trovava posto una *Madonna con il Bambino*<sup>19</sup>. Secondo la critica l'arca sarebbe databile tra il 1390 e il 1418<sup>20</sup>. Originariamente il monumento si trovava nel preesistente edificio, intitolato a Santa Maria Maggiore, ed era ospitato nella cappella di San Giovanni Battista, sacello di fondazione privata dei da Varano, famiglia *leader* di Camerino e della Marca meridionale tra la metà del XIII e l'inizio del XVI secolo, che verosimilmente fu anche committente dell'arca<sup>21</sup>. Dopo il 1799 essa fu rimontata nella cripta nel nuovo duomo, a sua volta eretto a seguito di un devastante terremoto che aveva distrutto il preesistente edificio.

Sono proprio le parti dell'arca riferibili per certo all'attività di uno stesso maestro, cioè le statue raffiguranti gli *Angeli reggi-cortina* e le *Virtù* (da cui deriva la specifica, recentemente introdotta da Luca Palozzi, di Maestro delle Virtù di sant'Ansovino)<sup>22</sup>, a offrire precisi riscontri per le sculture di Peleş, nono-



12 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Pietro*. Sinaia, Muzeul Național Peleş

stante quest'ultime versino in condizioni conservative peggiori rispetto alle statue dell'arca, le quali presentano qualche rottura ma recano ancora la loro pelle.

Si osservi innanzitutto la struttura delle figure, e specialmente dei santi *Matteo*, *Bartolomeo* e *Tommaso* (figg. 18-19, 28-29, 27), ma anche di *San Pietro* (figg. 12-13), concepite come grandi masse espanse, un po' tozze, larghe e sbilanciate nelle proporzioni, con il busto piuttosto lungo rispetto agli arti inferiori; queste caratteristiche si apprezzano anche nell'arca, ad esempio, nell'*Umiltà* (fig. 20), ma pure nella *Speranza*.

Anche dal punto di vista compositivo le statue oggi in Romania sono analoghe a quelle di Camerino nel sostanziale immobilismo che le contraddistingue: a fatica fingono un accenno di *banchement*; al più, i santi *Pietro*, *Matteo* e *Bartolomeo*, come la *Prudenza*, l'*Umiltà* e la *Giustizia* (figg. 14, 20, 30), fanno avanzare un poco la gamba sinistra. A parte questa minima concessione a una rappresentazione organica del corpo e del movimento, tutte le statue – quelle marchigiane come quelle di Peleş – osservano la più rigida frontalità, in un astratto arcaismo formale accentuato da mani spropositatamente grandi, e anche da piedi enormi nel caso di *Pietro*.

La superficie immota di questi grandi blocchi compatti e privi di sporgenze, ai quali gli arti aderiscono rigorosamente senza esplorare lo spazio circostante, è però animata da panneggi del tutto peculiari. Da questo punto di vista *Bartolomeo* e *Tommaso* (figg. 29, 27) assomigliano maggiormente alle statue delle *Virtù* del duomo camerte. Sul torso le vesti aderiscono alla carne completamente, facendo sì che la luce si diffonda omogenea, senza incontrare protuberanze che generano ombre; sulle gambe, invece, la stoffa si arriccia con un ricorrente modulo: la cresta generata dal rilevarsi del tessuto crea anse che mollemente si allungano, prima di ripiegarsi in curve assai ampie e dal profilo dolce, per nulla spigoloso. In genere a una cresta più rilevata se ne alterna una quasi impalpabile (a volte due), ma sufficiente a creare un ritmico alternarsi di ombre nette e lievi. Inoltre *Bartolomeo*, come pure *Pietro* e *Matteo* (figg. 13, 19), presenta pure un'altra caratteristica che si riscontra in alcune *Virtù*, ad esempio la *Giustizia* (fig. 30): una carnosa grinza di tessuto trasversale a livello dell'addome, dove il mantello si ripiega su se stesso, mostrando prima l'interno e poi l'esterno, con tanto di bordura decorativa. Infine vi è un altro elemento, altrettanto minuto e 'morelliano', ma utile indice di autografia anche nei dettagli, che accomuna una delle *Virtù*, l'*Umiltà* (fig. 20), con questi tre *Apostoli* di Peleş: dove la tunica è fermata a livello della vita, si nota che sul petto la stoffa – sovrabbondante ma incapace di staccarsi dalla carne, cui resta aderente come fosse bagnata – sblusa languidamente formando delle pieghe a cannoni schiacciate molto larghe e piatte, che presentano ai margini un inspessimento del tessuto lì dove, a causa del ripiegamento, la stoffa si accumula; in *Matteo* e *Tommaso* la medesima soluzione è adottata anche per un tipo analogo di piega alla base del collo (figg. 22, 27).

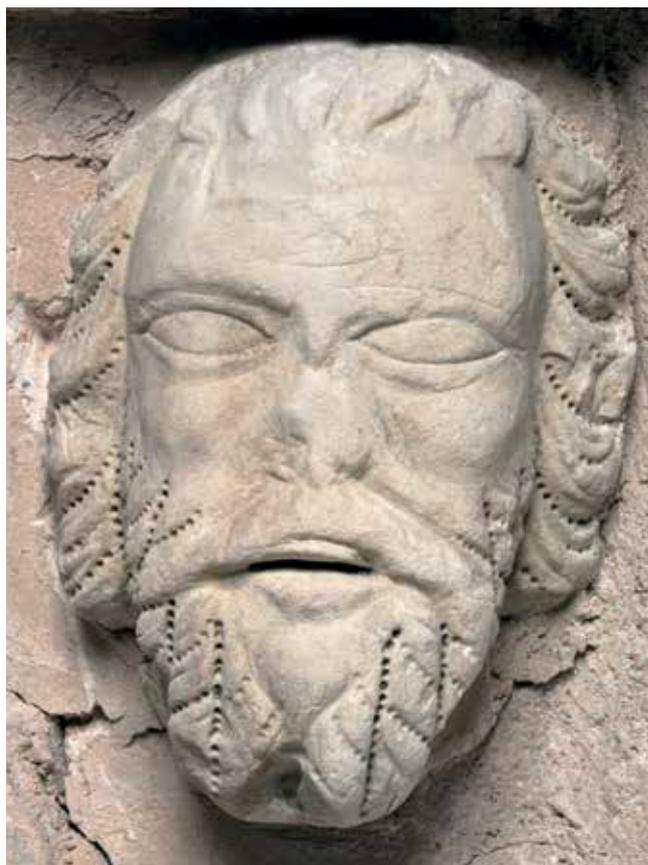
La *Madonna con il Bambino*, *San Giovanni*, *San Pietro* e *San Matteo* (figg. 4, 9, 13, 19) presentano un pannello leggermente di-



13 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Pietro*. Sinaia, Muzeul Național Peleş



14 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Prudenza*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta



15 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Pietro*, particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş

16 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Testa virile*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

17 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Pietro*, particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş



18-19 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Matteo* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş

verso, meno 'pacato' nell'andamento, più nervoso, insistito e chiaroscurato, che si accompagna, nel caso della *Vergine* e di *Giovanni*, a uno spiccato allungamento delle figure, più dinoccolate; questo panneggio è caratterizzato da sottili e ritmiche cannelle verticali, nettamente staccate le une dalle altre, divise da profonde incisioni dove si condensa l'ombra. Nel complesso queste quattro statue presentano una struttura delle vesti leggermente più dinamica, anche con alcuni tenui sottosquadri che, nel gioco di luce e buio, danno consistenza ai corpi. Un preciso riscontro per queste vesti irrequiete nell'*Arca di sant'Ansovino* è rintracciabile negli *Angeli reggi-cortina* (fig. 5).

È però nella definizione dei volti che l'anonimo maestro ha lasciato i segni più eclatanti della sua autografia (figg. 6, 15, 21, 32). Fra teste maschili e femminili lo scultore non fa differenze (salvo per la presenza della barba), nella generale mancanza di espressività: si tratta di ampie superfici piatte e dal disegno astratto, in cui l'unico rilievo è costituito dal solido poligonale del naso, stretto alla radice, appuntito nel profilo e di punta larga. L'elemento che più connota le figure sono i grandissimi occhi dalla forma oblunga: larghi quasi quanto il volto ed evidenziati al di sotto da una leggerissima 'borsa', si presentano un po' sporgenti e inquietanti per la mancanza della pupilla e perfino della palpebra superiore, cui accenna solo un'incisione parallela al bordo dell'occhio stesso.

In merito alle figure virili, specialmente per quanto concerne la lavorazione della barba – ovviamente priva di riscontri tra le *Virtù* dell'arca, salvo che nella conduzione della criniera del leone che accompagna la *Fortezza* (tav. in apertura) – è proficuo chiamare in causa due teste che si conservano oggi, riutilizzate chiaramente fuori contesto, in una sala minore dell'ipogeo del duomo nuovo di Camerino, murate sulla fronte di un fantasioso altare che accoglie lacerti di epoche differenti (figg. 16, 33, 35); sono state ascritte al Maestro delle Virtù di sant'Ansovino da Palozzi, che ha condotto la più recente e approfondita disamina dell'arca camerte e della produzione dell'anonimo artefice<sup>23</sup>. Proprio nella conduzione di barbe e capelli si rivela infatti uno dei motivi-firma di questo scultore, il quale, se nel resto della lavorazione delle figure fa un uso parsimonioso del trapano, nelle acconciature – oltre che nei bordi frangiati delle vesti – lo utilizza addirittura in modo insistito per delineare le ciocche. Lo osserviamo nei capelli a torciglioni della *Madonna* e di *San Giovanni* – similissimi alla chioma della *Carità* camerte (figg. 6, 10, 7, 11) –, nella capigliatura di *San Pietro* (fig. 15), nei riccioli di *Matteo* (fig. 21), simili a quelli del Cristo bambino in braccio a sua madre in un gruppo oggi nel Museo Diocesano di Camerino, ma già in Sant'Angelo di Torricchio (Pievotorina), anch'esso unanimemente attribuito al Maestro (fig. 31)<sup>24</sup>.

Sembra dunque di poter proporre per questo gruppo di statue il nome del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, il quale, rimasto lungamente confinato ai margini degli studi sulla scultura gotica italiana, solo di recente ha goduto di maggior fortuna grazie agli approfondimenti di Palozzi<sup>25</sup>. Lo studioso ha infatti ampliato e organizzato in maniera sistematica il catalogo dello scultore<sup>26</sup>, raccogliendo intorno al suo nome svariate opere, alcune



20 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Umiltà*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta



21 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Matteo* (?), particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş

poco conosciute, altre inedite. In tal modo è venuta delineandosi l'immagine di un artista che a Camerino – dove si trovano anche ulteriori frammenti oltre alle due teste maschili appena ricordate – ebbe una produzione significativa, estesa verosimilmente anche ad altre strutture monumentali oltre all'arca, di cui attualmente è persa ogni memoria (forse uno o due amboni nella cattedrale). Lo testimoniano un pilastro con figure femminili – assai rovinato ma ancora leggibile nello stile –, conservato nella locale Pinacoteca, una testa di *Cristo* nel locale Museo Diocesano “Giacomo Boccanera”, due cuspidi con personaggi maschili anch'esse nell'ipogeo della cattedrale e due leoni riutilizzati nel fonte battesimale ottocentesco di quest'ultima, in origine destinati a supportare una qualche struttura (anche se non si può escludere che alcuni di questi frammenti fossero inizialmente connessi proprio all'arca di Ansovino)<sup>27</sup>.

Secondariamente Palozzi, avendo individuato presso il Museo Correr di Venezia alcune sculture riconducibili al Maestro, ha proposto una più articolata ricostruzione della carriera dell'anonimo, ipotizzando un'origine lombarda, una formazione nel Nord Italia alla metà del Trecento, una prima attività a Venezia verso il 1370 e infine l'approdo a Camerino verso il 1380, proponendo così per il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino una nuova identità e trasformandolo da artista marchigiano in

scultore trapiantato nelle Marche, immerso in una più ampia dimensione adriatica<sup>28</sup>.

Il gruppo di statue del castello di Peleş permette di progredire ulteriormente nella conoscenza di questo artefice; al contempo, però, è evidente che molti ostacoli sussistono per andare oltre il mero riconoscimento dell'autore di queste opere e la loro aggregazione al *corpus* del Maestro delle Virtù, sia per la mancanza di qualunque notizia certa su di lui e sul suo operato, sia per l'assenza di informazioni sulla storia delle sculture pervenute in Romania.

In questo senso sarebbe forse proficuo, ma complesso da realizzare – ed è il motivo per cui, almeno per il momento, si è soprasseduto in questa ricerca –, eseguire uno spoglio sistematico delle carte d'archivio riguardanti il castello di Peleş; è tuttavia lecito immaginare che i risultati così ottenuti (ammesso che le statue siano davvero menzionate nei documenti) non permetterebbero comunque di risalire molto indietro nella ricostruzione delle vicende occorse a queste sculture, se non probabilmente condurre a una provenienza antiquariale, comunque importante, ma forse non risolutiva. A tal proposito è interessante ricordare che Carlo I, amante dei maestri del Rinascimento, si approvvigionava anche dall'antiquario veneziano Consiglio Richetti, esperto nel trattare arte classica ma non solo<sup>29</sup>; considerato ciò, e ritenuto possibile che possa essere stato proprio costui a fornire le statue per la residenza di Peleş, non è inverosimile escludere che esse provengano da Venezia, dal suo territorio, o più in generale dal bacino adriatico, e quindi anche dalle Marche.

Certamente queste sei sculture confermano la capacità del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino di orchestrare complessi monumentali. Anche se è arduo fare supposizioni circa la loro originaria collocazione e funzione, bisognerà escludere che troneggiassero libere nello spazio, ad esempio sopra un'iconostasi (si pensi a quella dei fratelli Dalle Masegne per il presbitero della basilica di San Marco a Venezia, 1392 ca.-1394), dato che almeno tre, come s'è detto, recano sul retro i resti di una porzione di pietra verosimilmente atta a facilitarne l'aggancio a una qualche struttura.

Dunque a cosa poteva servire un ciclo di tredici statue, se davvero illustravano la *Madonna con il Bambino tra gli apostoli*? Il non felice stato di conservazione delle sculture oggi a Peleş, evidentemente esposte a lungo alle intemperie, richiama subito alla mente alcuni tra i complessi più famosi avviati in Italia tra Due e Trecento, ovvero le facciate delle cattedrali di Siena (1284-1317) e Firenze (1296-*ante* 1587) – e in parte anche di Orvieto<sup>30</sup> –, che recano, o recavano, tutte programmi di celebrazione mariana, anche attraverso la presenza degli Apostoli. È il caso di Santa Maria del Fiore, impostata da Arnolfo di Cambio tra il 1296 e il 1301-1310, in cui statuette dei discepoli di Cristo trovavano probabilmente posto negli sguanci del portale principale<sup>31</sup>; legata al tema degli Apostoli, la stessa Santa Maria del Fiore avrebbe dovuto accogliere al suo interno, a partire dal 1503, un gruppo di dodici sculture di analogo soggetto, inizialmente commissionate a Michelangelo ma poi condotte a



22 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Matteo* (?), particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş



23 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Giustizia*, particolare. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

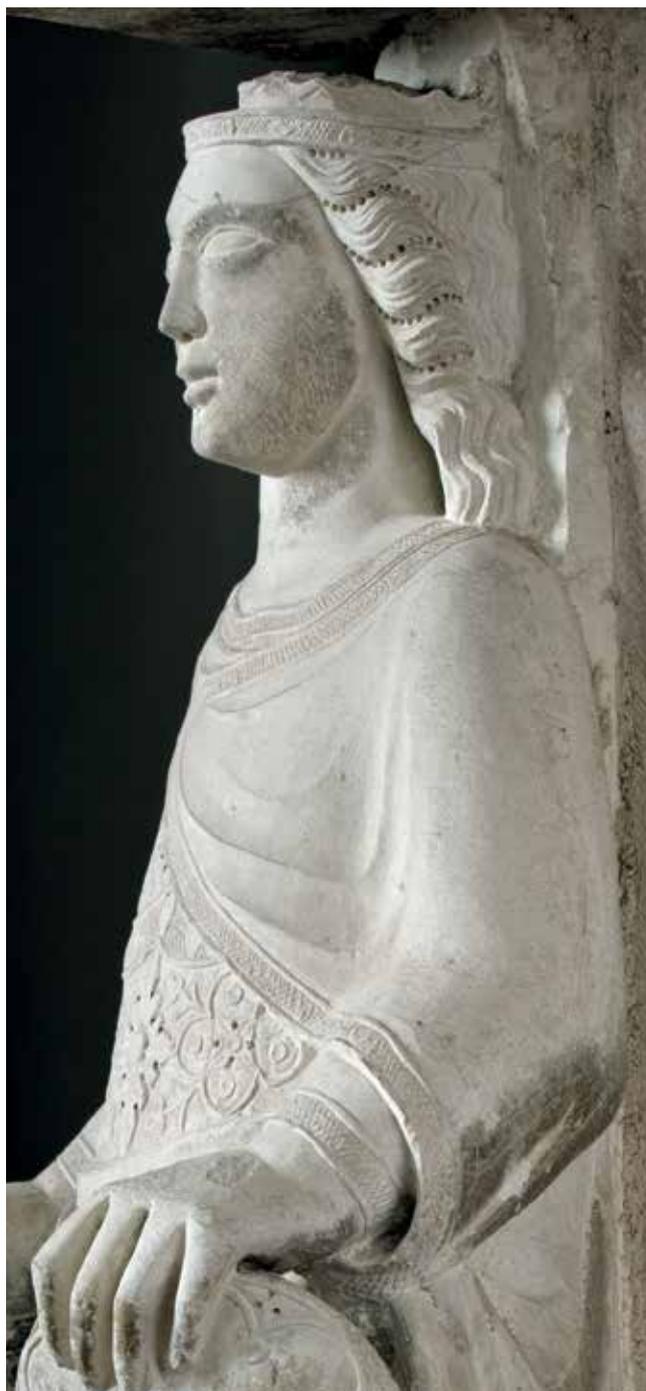
termine – e solo parzialmente – da altri artefici<sup>32</sup>. Nel duomo di Siena, invece, un ciclo con questo stesso soggetto si trovava all'interno già dal XIV secolo; le figure rimasero addossate ai pilastri (le cosiddette “more”) della cattedrale dal 1320 circa (di certo prima del 1334) fino alla fine del Seicento<sup>33</sup>.

Non è dunque implausibile che le statue qui in esame potessero essere destinate alla decorazione di una facciata e non sarà forse inutile notare che, ad oggi, conosciamo solo in parte l'aspetto dell'antico duomo di Camerino (dove appunto era conservata l'arca), intitolato anch'esso alla Vergine e – come già ricordato – distrutto da un terremoto nel 1799. È noto che intorno al 1295 l'edificio fu dotato di un portale monumentale, opera di Armano da Pioraco, di cui oggi si conoscono solo due leoni nella cripta del duomo nuovo; in un inventario dei beni della cattedrale del 1726 risulta la presenza, sopra il portale principale, di “alcune statue antiche dentro i suoi nicchi della B. Vergine, di S. Venanzo e S. Ansovino Protettori della Città”<sup>34</sup>. Senza voler stressare troppo una lettura di questo tipo, proposta solo a livello di suggestione (le statue rumene sono numericamente superiori alle tre ricordate dall'inventario e hanno soggetti differenti, per cui difficilmente potrebbero essere in queste identificate), è però interessante notare che, se le sculture di Peleş provenissero davvero da un edificio di Camerino, sarebbe forse possibile individuare il santo imberbe del gruppo in Romania fin qui detto *San Tommaso* proprio come Venanzio, rappresentato in genere appunto giovane, glabro e con la spada; la figura a Peleş, come detto, recava infatti nella mano destra, avvolto nel panneggio, un attributo oggi non più decifrabile ma che non è escluso potesse essere appunto una spada<sup>35</sup>. Spingersi oltre sarebbe inutile e gratuito, perché porterebbe a costruire ipotesi su ipotesi; sarà però bene precisare che forse – ma anche in questo caso non vi sono sicurezze – le statue potevano trovarsi

su livelli diversi: salvo la *Vergine*, infatti, le altre hanno la testa leggermente rivolta verso l'alto, come se guardassero a qualcosa posto al di sopra della loro altezza.

È particolarmente complesso tentare di inquadrare cronologicamente l'insieme di statue oggi a Peleş; ciò vale sia in assoluto, sia in rapporto all'arca di Camerino, unico punto fermo nel *corpus* dell'anonimo, non scervo tuttavia – come si vedrà – di problemi di datazione.

La difficoltà sorge dalla discrasia tra lo stile delle sculture riferibili al Maestro delle Virtù e la cronologia generalmente ritenuta valida per il complesso camerte cui le figure del Maestro appartengono, ovvero una forbice temporale compresa tra il 1390 e il 1418<sup>36</sup>: per le opere dell'anonimo artefice, infatti, sarebbe arduo rintracciare validi punti di riferimento stilistici alla fine del XIV secolo. È invece indubbiamente vero per le *Virtù* – ma lo stesso discorso vale pure e ancor di più per le sculture oggi in Romania –, che i confronti più rilevanti possono essere istituiti con opere di matrice toscana (Giovanni Pisano, Tino di Camaino) e tosco-lombarda della prima metà del Trecento<sup>37</sup>: si pensi alle *Virtù* del monumento funebre di Luca Fieschi (1336 ca.-post 1343), già nella cattedrale di Genova, da riferire ad artefici pisani<sup>38</sup>; a quelle alla base dell'*Arca di san Pietro Martire* nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano (circa 1335-1339), opera di Giovanni di Balduccio; alle *Virtù* che circondano il sarcofago dell'*Arca di sant'Agostino* in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, anch'essa da attribuire secondo chi scrive al Balducci, con una cronologia ai primi anni sessanta del Trecento<sup>39</sup>; ma si potrebbero citare anche i molti sepolcri napoletani realizzati da Tino di Camaino durante il suo periodo partenopeo (ca. 1334-1336) e la maestosa sepoltura di re Roberto d'Angiò (1343-1346), che si deve a Pacio e Giovanni Bertini, i principali continuatori della lezione di Tino a Napoli e in Campania<sup>40</sup>.



24 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Tommaso* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş

25 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Giustizia*, particolare. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

Anche uno scultore come Giovanni da Campione, lombardo, che dagli esempi toscani venne influenzato e che con le figure del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino mostra delle affinità, è documentato tra il 1340 e il 1366-1367<sup>41</sup>, ben prima dunque del periodo 1390-1418.

Anche dal punto di vista tipologico – come ben evidenziato dalla critica – l'*Arca di sant'Ansovino* è esemplata su monumenti funerari di santi eretti nella prima metà del Trecento, ovvero le succitate sepolture di san Pietro Martire e sant'Agostino, cui va

aggiunta la tomba – purtroppo dispersa e conosciuta oggi solo in maniera frammentaria – di Margherita di Brabante, imperatrice e santa, orchestrata da Giovanni Pisano nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova (ca. 1312/1313-1314), anch'essa inizialmente dotata di figure di Virtù<sup>42</sup>.

Inserite in questo contesto, le statue di Peleş complicano senz'altro il discorso, ma offrono anche alcune ulteriori e interessanti chiavi di lettura. Di aiuto è la presenza tra esse di un numero notevole – cinque su sei – di figure maschili, un dato assai



26 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Fede*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

27 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Tommaso* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş

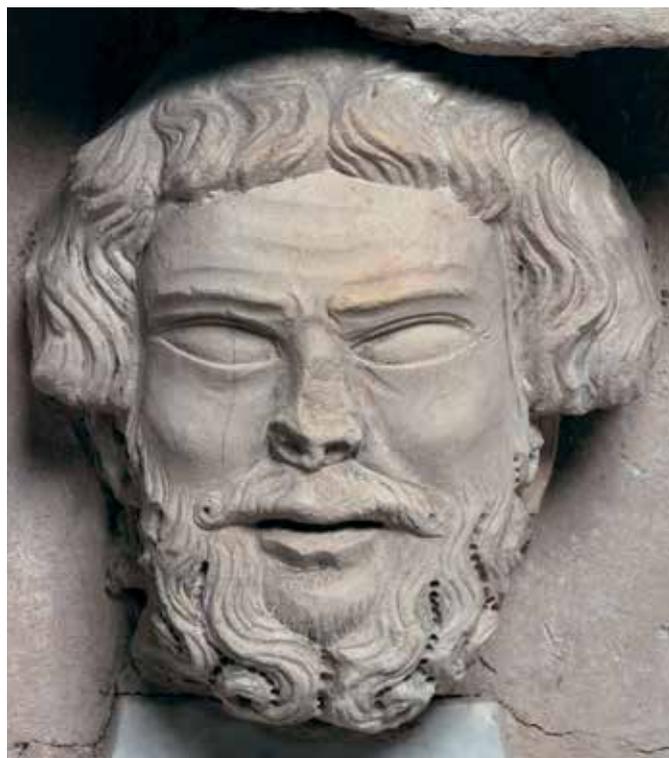


28-29 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Bartolomeo* (?). Sinaia, Muzeul Național Peleş



30 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Giustizia*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

31 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Madonna con il Bambino*. Camerino, Museo Diocesano



32 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Bartolomeo* (?), particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş

33 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *Testa virile*. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

34 Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, *San Bartolomeo* (?), particolare. Sinaia, Muzeul Național Peleş



35 Altare moderno con reimpiego delle due teste virili del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino. Camerino, duomo della Santissima Annunziata, cripta

importante perché fino ad oggi del Maestro si conoscevano solo statue a tutto tondo di soggetto femminile: nell'osservare gli apostoli *Pietro, Matteo, Bartolomeo, Giovanni* e il giovane *Tommaso* (figg. 12-13, 18-19, 28-29, 9-10, 27), infatti, sono ancora i modelli della prima metà del Trecento a tornare alla mente. Lo stesso vale anche per la *Madonna con il Bambino* (figg. 3-4): confrontandola con tutte le altre figure elaborate dal Maestro, si ha la netta sensazione di trovarsi in una differente fase della sua produzione, anche se è difficile stabilire se quest'ultima venga prima o dopo l'arca, specialmente se si accetta l'ipotesi che le statue oggi in Romania potessero in origine far parte di un unico complesso e quindi, pur con le loro differenze, abbiano una medesima cronologia. A tutti gli effetti questa ieratica *Madonna* stante, che ostende davanti a sé il rigidissimo Bambino senza minimamente entrar con lui in rapporto e senza che neppure un accenno di sorriso sfiori i loro volti (come invece accade in quella, molto più 'gotica', di Torricchio, fig. 31), farebbe pensare a una datazione più antica rispetto all'arca<sup>43</sup>.

Si capirà dunque la difficoltà di immaginare l'anonimo scultore delle *Virtù* attivo a Camerino circa nel 1390, data intorno alla quale è fissato dalla critica l'inizio dell'arca; tale termine si deduce da un lascito testamentario in cui una tal donna Puccia destina due fiorini d'oro "pro opere fiendo pro arca corporis beatissimi confessoris sancti Ansovini"<sup>44</sup>. Tuttavia anche la datazione dell'arca – che si considera terminata entro il 1418, quando nel testamento di Rodolfo III da Varano viene citato un "altare S[ancti] Ansovini"<sup>45</sup> – non è esente, secondo chi scrive, da problematicità.

Palozzi ha proposto di riconoscere nel monumento la presenza di due mani diverse, da un lato quella del Maestro delle Virtù – responsabile, oltre che delle figure allegoriche e degli *Angeli reggi-cortina*, anche delle parti decorative<sup>46</sup> e del fregio zoomorfo con uomini, animali e mostri alla base del monumento<sup>47</sup> – e dall'altro quella di un secondo scultore; quest'ultimo avrebbe realizzato, dopo l'intervento del primo, i rilievi con le scene della vita del santo (alcuni ritenuti dallo studioso l'esito di un rifacimento moderno, da collocarsi tra il 1515 e il 1548) e avrebbe completato il fregio<sup>48</sup>. Più problematico è il caso della *Madonna con il Bambino* del baldacchino alla sommità dell'arca, ritenuta da Palozzi opera, forse, di un terzo artefice locale, attivo prima degli altri due; inoltre, sempre secondo lo studioso la statua sarebbe spuria perché non lavorata sul retro e dunque presupponente l'addossamento a un'architettura, mentre l'arca era ed è tutt'oggi una struttura libera nello spazio, attorno alla quale è possibile girare<sup>49</sup>.

L'osservazione autoptica e una nuova campagna fotografica condotta per questo studio portano chi scrive a proporre nuove considerazioni in merito. Il complesso si legge chiaramente in due distinte fasi e/o autori: al primo possono ascrivere, oltre che le *Virtù*, solo gli *Angeli reggi-cortina*; al secondo, non privo di inventiva e caratterizzato da un sapido *sermo rusticus*, invece, sono da riferire il fregio e le altre parti decorative, i rilievi in marmo rosso – che sembrano tutti contestuali – e la *Madonna con il Bambino*: illuminanti sono i confronti tra i panneggi delle figure dei rilievi e quelli della Vergine, nonché quelli tra le teste, con i peculiari occhi piccoli ma dalla forma tondeggiante<sup>50</sup>.

L'arca si configura dunque come un vero e proprio palinsesto, che induce inevitabilmente a chiedersi a quale di queste parti debba riferirsi il più volte ricordato termine cronologico del 1390<sup>51</sup>. Si tenga presente, inoltre, che se a questa data si lavorava al monumento – come il citato documento attesta –, ciò non significa di necessità che fosse stato iniziato proprio in quell'anno o immediatamente prima<sup>52</sup>; e pertanto l'intervento del Maestro delle Virtù potrebbe essere precedente al 1390, anche verso la metà del secolo, come suggerisce lo stile delle sue figure. Dal punto di vista logico, l'ipotesi non è da rigettare a priori: non era infatti insolito, nel Medioevo, che lo svolgimento di una commessa potesse protrarsi per un arco di tempo piuttosto lungo<sup>53</sup>. Inoltre la cifra di due fiorini – donati nel 1390 da donna Puccia – è davvero irrisoria se paragonata alla grandezza dell'impresa ed è evidente che non si tratta del contributo che permise la realizzazione o l'avvio dell'arca<sup>54</sup>. Infine, come ultimo elemento che rende possibile una datazione più alta per l'intervento del Maestro delle Virtù, si deve ricordare che il locale in cui l'arca fu accolta, la già menzionata cappella di San Giovanni Battista, sacello personale dei da Varano, venne realizzata nel terzo decennio del Trecento, forse già entro il 1321<sup>55</sup>. Dunque il documento del 1390 afferma, *stricto sensu*, solo quanto letteralmente riporta: che in quel momento si stava lavorando all'impresa, non da quanto tempo essa fosse stata cominciata, né se fosse stata iniziata, magari interrotta e poi ripresa in un secondo periodo. A onor del vero, osta a tale teoria rilevare che nei testamenti redatti dai vari componenti della famiglia da Varano tra il 1355 e il 1384 l'arca non venga mai citata come opera in via di realizzazione, mentre al contrario viene destinato del denaro per l'arredo e i paramenti dell'altare<sup>56</sup>. È anche vero, tuttavia, che un silenzio non è sempre da prendere come una prova, in positivo o in negativo, o meglio, è bene non far dire ai documenti più di quanto essi espressamente permettano di leggere. E se dunque non ci sono prove – a parte l'analisi formale – che una prima parte dei lavori possa essersi svolta più verso il 1350 che verso il 1390, è pur vero che nulla esplicitamente lo nega.

In tal senso anche un elemento apparentemente problematico, come la ricchezza degli ornati, che ha suggerito il richiamo allo sfavillante Gotico internazionale<sup>57</sup>, in realtà trova pure riferimenti precedenti. Già apprezzabile nell'arca di Camerino, se ne può notare l'insistenza anche nelle statue ora in Romania: si osservino ad esempio il manto della Vergine (figg. 3-4), segnato, sul bordo interno dell'orlo a frange, da un motivo a punte simile al profilo di una corona, e identico a quello dello scudo della *Giustizia* di Camerino (fig. 30), e la tunica operata del *San Matteo* (fig. 22), connotata da una trama geometrica in cui si alternano croci e quadrilobi a fiori, analoga a quella dell'armatura della *Giustizia* stessa (fig. 23).

In area adriatica, e specialmente veneto-marchigiana, infatti, motivi analoghi si ritrovano almeno dalla metà del secolo, e anche assai più fastosi, importati direttamente dall'Oriente, con cui Venezia ebbe sempre un rapporto di osmosi<sup>58</sup>; si pensi ad esempio alla produzione di Paolo e Lorenzo Veneziano, docu-

mentati rispettivamente tra il 1333 e il 1358 e dal 1356 al 1372<sup>59</sup>. Tra le opere di questi due artisti si possono trovare riscontri anche per il vistoso *joyau* che ferma il mantello di Maria sul petto (fig. 6), e che in origine doveva verosimilmente essere arricchito da un inserto prezioso, forse un cristallo di rocca stonato a *cabochon*<sup>60</sup>. Si tratta di un dettaglio tecnico e coloristico che, considerata l'attività del Maestro delle Virtù nelle Marche, suggerisce un riferimento alla tradizione della scultura a incrostazione medio-bizantina, diffusissima nel bacino adriatico tra XI e XIII secolo<sup>61</sup> (ma sono possibili riferimenti pure alla statuaria lignea romanica e protogotica, che per le Madonne in trono prevedeva in alcuni casi l'inserzione di elementi preziosi a decorare i veli sul capo o, appunto, i gioielli che fermano il mantello)<sup>62</sup>. E sempre restando nelle Marche, tessuti sfavillanti e operati si ritrovano, ad esempio, nella produzione del pittore fabrianese Allegretto Nuzi (ca. 1315-1373/1374) e a finitura delle sculture lignee del Maestro dei Magi di Fabriano (attivo verosimilmente nel terzo quarto del Trecento), la cui policromia spetterebbe forse, secondo la critica, proprio al Nuzi<sup>63</sup>.

La difficoltà di datazione delle opere del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino costituisce una parte notevole del suo fascino. Di certo non aiuta il suo isolamento nel panorama della scultura nelle Marche, dove comunque non pare possibile registrare alcuna traccia dell'attività di questo anonimo artefice, che a Camerino si comporta come una 'monade'<sup>64</sup>.

Tale criticità, tuttavia, è estremamente significativa e diventa emblematica delle caratteristiche peculiari del contesto scultoreo marchigiano fra Trecento e primo Quattrocento<sup>65</sup>. A stento dotate di un'identità artistica propria, che andasse oltre una caratterizzazione perennemente tardo-romanica della scultura monumentale (si pensi al portale del 1365 della chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba a San Ginesio)<sup>66</sup>, le Marche accolsero di frequente artefici stranieri ed ebbero sempre un rapporto privilegiato con Venezia e la Laguna; ma soprattutto riuscirono a far convivere episodi di estremo ritardo – basti pensare agli stipiti del portale della cattedrale di Fermo, realizzati da Nuccio Uzzinelli e dalla sua bottega intorno al 1413<sup>67</sup> – con momenti di aggiornamento sui testi del Gotico veneziano, come le statue masegnesche del portale di San Domenico a Pesaro (1395) e il sepolcro di Paola Bianca Malatesta, opera di Filippo di Domenico in San Francesco a Fano (1413-1415)<sup>68</sup>.

Lo sfuggente Maestro delle Virtù di sant'Ansovino, con il suo stile ambiguo, è uno dei simboli più significativi di questa congiuntura. Anche se non riuscì – a quanto oggi rimane – a influenzare in maniera duratura il contesto in cui operò, seppe efficacemente rispondere ai bisogni di magnificenza e autorappresentazione di un centro in ascesa grazie al ruolo dei Da Varano. Le statue in Romania e la riconsiderazione della sua opera più importante pongono sotto nuova luce questo maestro, che si rivela scultore sì di periferia, ma estremamente dotato e capace di tradurre con notevoli virtuosismi tecnici le invenzioni di maestri ben più noti, su tutti Tino di Camaino e, perché no, anche Pacio e Giovanni Bertini, dei quali il nostro maestro sembra essere un omologo nelle Marche.

## NOTE

Sono grata a Macrina Oproiu e Nicoleta Tocitu del Muzeul Național Peleş per la calorosa accoglienza, e per avermi permesso di studiare e riprodurre le sculture in oggetto. Ringrazio inoltre Gianluca Ameri, Simona Basso, Sandro Bellu, Elena Cera, Mario D'Arrigo, Alessandro Delpriori, Andrea De Marchi, Clario Di Fabio, Claudia Favaron, monsignor Cherubino Ferretti, Maria Teresa Frisina, don Marco Gentilucci, Shona Kallestrup, Paola Leocani, Enrica Neri Lusanna, monsignor Francesco Massara, Barbara Mastrocola, Pierluigi Moriconi, Stefano Moriconi, Massimiliano Pavoni, Pier Gianni Piredda, Lorenzo Principi, Davide Ravaioli e Massimiliano Stravato. Infine, rivolgo un ringraziamento particolare a Luca Palozzi, per la sua amichevole generosità. Dedico il testo a Lorenzo, che ha condiviso con me l'emozione di questa scoperta.

- 1 Sul castello e la sua storia cfr. S. Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*, Boulder 2006, pp. 15-41; R. Beldiman, *Castelul Peleş: expresie a fenomenului istoric de influență germană*, București 2011; A. Mexi, *Grădinile Castelului Peleş: mitologie dinastică și peisaj cultural*, București 2017.
- 2 Nel corridoio nord trovano posto la *Madonna con il Bambino*, *San Bartolomeo*, *San Matteo* e *San Giovanni*; in quello sud, invece, *San Pietro* e il santo giovane imberbe, forse *San Tommaso*. Per la loro identificazione si veda *infra*; per i numeri di inventario e le misure si veda invece la nota 8.
- 3 Lo stato conservativo delle sculture, insieme alla loro collocazione su alte mensole all'interno del castello, rende complessa un'analisi dettagliata *in loco*, che chi scrive ha comunque condotto di persona; le riproduzioni fotografiche che qui si presentano, realizzate appositamente dal personale del Museo, permettono tuttavia di farsene un'idea piuttosto precisa.
- 4 Come detto, la scritta che individua *San Pietro* è l'unica di aspetto davvero genuino in termini epigrafici, e si accappa sul sottile spessore di pietra che forma la base ai piedi del santo (fig. 17). La parola «MATER», che identifica la Vergine, suscita invece perplessità, anche per la sua collocazione sul plinto che potrebbe essere frutto di integrazione (fig. 8); il riconoscimento in questa statua della *Madonna con il Bambino* resta però indubbio.
- 5 Le lettere che formano la scritta «S. MATTEUS» potrebbero essere state ripassate ma la posizione e la fattura sembrano quelli originali.
- 6 Se la posizione della scritta «S. BART» non desta particolari sospetti, è invece il carattere epigrafico a non sembrare genuinamente trecentesco (fig. 34); non è escluso che le lettere siano frutto di un intervento moderno, che potrebbe però aver sostituito una precedente iscrizione.
- 7 Per la possibilità di identificare questa figura con San Venanzio, si veda *infra*, nel testo.
- 8 La *Madonna con il Bambino* (inv. 11982, P. 414, S. 70) misura a. 90 × l. 24 cm; *San Bartolomeo* (inv. 11983, P. 415, S. 71) è alto 85 cm e largo 23; *San Matteo* (inv. 11984, P. 416, S. 72) è di a. 90 × l. 26 cm; *San Giovanni* (inv. 11985, P. 417, S. 73) è alto 93 cm e largo 25; *San Pietro* (inv. 11998, P. 436, S. 89) misura a. 90 × l. 24 × p. 18 cm; il santo giovane (qui detto *San Tommaso*, inv. 11999, P. 437, S. 90) misura a. 84 × l. 24 × p. 18 cm.
- 9 Come si dirà, l'unico modo per tentare di ricostruire almeno in parte le vicende di queste sculture sarebbe eseguire uno spoglio sistematico della ricca documentazione archivistica esistente sul castello di Peleş, che documenta le varie fasi di costruzione e decorazione della struttura. Si tratta tuttavia di una ricerca lunga e complessa, che non è stato possibile condurre in occasione della stesura di questo testo. Ringrazio Macrina Oproiu, curatrice del Museo, per avermi fornito le informazioni che qui di seguito riporto.
- 10 M. Haret, *Castelul Peleş. Monografie istorică, geografică, turistică, pitorească, descriptivă a castelelor regale din Sinaia*, București 1924, p. 51. Il santo giovane e imberbe appare sulla destra, addossato al pilastro, esposto sulla mensola dove ancora oggi si trova.
- 11 Ringrazio Macrina Oproiu per questa informazione.
- 12 Il castello di Peleş, purtroppo, non gode ancora di un catalogo sistematico a stampa come strumento di indagine delle sue vaste collezioni. L'inventario cui si fa riferimento è quello che fu redatto al momento della statalizzazione della struttura nel 1948 (cfr. *Peleş Castel. The Museum and its collections*, Sinaia 2018, p. 17), avvenuta dopo la nascita della Repubblica Popolare Romana nel dicembre del 1947. L'inventariazione fu condotta da un gruppo di storici dell'arte guidati da George Oprescu (1881-1969), e ancora oggi il documento prodotto è il riferimento per ogni ricerca sulle opere conservate a Peleş. L'attribuzione generica a un *atelier* locale attivo in Transilvania nel XV secolo accompagna le rispettive schede (inv. 11982-11985, 11998-11999).
- 13 Sull'arte e la scultura gotica in Romania cfr. G. Arion, *Sculptura gotică din Transilvania. Plastica figurativă din piatră*, Cluj 1974; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București 1979; Id., *L'Art roman. Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, Baroque*, Bucarest 1984; D. Năstăsou, *Gothic Art in Romania*, Bucarest 2014. Per la pittura si veda invece J. Dana, *Gothic in Transilvania: pictura (c. 1300-1500)*, București 2016.
- 14 Per questi complessi cfr. G. Arion, *Sculptura gotică*, cit., pp. 18-25, 53-69, 78-79 e le figg. 16-18, 20, 22-31, 83-120, 137; V. Drăguț, *Arta gotică*, cit., pp. 277-279 figg. 306-310, 282-283 con fig. 313, 285-286 con fig. 315, 288.
- 15 Sulle collezioni di Carlo I e la pratica di far eseguire copie cfr. R. Beldiman, *Castelul Peleş*, cit., pp. 55-61, 64-67; *Armonie si grandoare. Arta italiana la Castel Peleş*, Sinaia 2012; *Pictori copisti în galeria regelui Carol I*, Sinaia 2014.
- 16 Sull'arca e il suo Maestro: L. Palozzi, *L'arca di Sant'Ansovino nel duomo di Camerino. Ricerche sulla scultura tardo-trecentesca nelle Marche*, Cinesello Balsamo 2010 (con bibliografia precedente); Id., *Venetian or Adriatic? Refocusing the geography of late-medieval stone sculpture in the Central Adriatic basin: four case studies*, in "Hortus artium medievalium", 20, 2014, 2, pp. 861-864.
- 17 L'arca è alta 5,15 m da terra, e 4,26 m dalla base del drappo in marmo rosso che la cinge; il complesso è largo 2,44 m considerando questo elemento, mentre la sola struttura della cassa, escluso anche il fregio zoomorfo, sviluppa 2,10 m. Il monumento è profondo 1,08 m (comprendendo il drappo), mentre l'arca da sola è profonda 73 cm. Le otto statuette sono tra loro di dimensioni uniformi (la *Carità* misura h. 62,5 cm, l. 22 cm, p. 18,5 cm).
- 18 Manca da tempo immemore – non è infatti citato in alcuna fonte – il *gisant* di sant'Ansovino, che dovette tuttavia esistere o che almeno fu previsto nel progetto del monumento, poiché infatti all'interno della camera funeraria trova posto ancora oggi un cuscino, di fattura medievale, sul quale la statua del presule poggiava (o avrebbe poggiato) il capo; cfr. L. Palozzi, *L'arca*, cit., pp. 59-60. Lo studioso ritiene che la camera funeraria fosse chiusa ai lati da pannelli oggi mancanti; *ivi*, p. 65.
- 19 Il terremoto del 2016 ha fatto precipitare la scultura; essa ha travolto un inginocchiattoio, che ne ha miracolosamente attutito la caduta: la statua, oggi conservata ai piedi dell'arca, è pressoché intatta, salvo che per la decollazione del capo della Vergine, staccatosi di netto e comunque a sua volta sostanzialmente illeso. In antico sul baldacchino alla *Madonna con il Bambino* si accompagnavano due statue raffiguranti rispettivamente *Sant'Ansovino* e *San Venanzio*, poi scomparse tra il 1662 e il 1682; cfr. *ivi*, p. 59.
- 20 Per questi riferimenti cronologici e i problemi da essi sollevati si veda *infra*, nel testo e le note 44-45.
- 21 Sulla cappella di San Giovanni Battista e i rapporti tra i Da Varano e l'Arca di sant'Ansovino si veda *infra* nel testo e le note 55-56.
- 22 Per una discussione sulla divisione delle varie parti dell'arca tra il Maestro delle Virtù e un secondo artefice si veda *infra*.
- 23 Cfr. *ivi*, pp. 129-131.
- 24 E. Neri Lusanna, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico), a cura di A. De Marchi e M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 152-153 cat. 3; L. Palozzi, *L'arca*, cit., p. 129.
- 25 Per la vicenda critica del Maestro delle Virtù e la nuova analisi della sua figura si rimanda *ivi*, pp. 53-129. L'anonomo artefice è stato considerato di origine marchigiana da Lionello Venturi e soprattutto da Enrica Neri Lusanna, che all'artista ha dedicato una particolare attenzione, cercando di identificarne le coordinate culturali nella produzione scultorea e pittorica tra Umbria e Marche, con riferimenti anche al cantiere del duomo di Orvieto (cfr. L. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche*, in "L'Arte", XIX, 1916, pp. 31-32; E. Neri Lusanna, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il "Maestro dei Magi di Fabriano"*, in "Studi di Storia dell'Arte", 3, 1992, p. 47; Ead., *Per la scultura marchigiana del '300. Il Maestro dei Magi di Fabriano e il Maestro della Madonna di Campodonico*, in *I legni devoti. Sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese*, catalogo della mostra [Fabriano, chiesa di San Domenico], a cura di G. Donnini, Fabriano 1994, pp. 29-32; Ead., *L'arca di Sant'Ansovino*, in *Il Quattrocento*, cit., pp. 276-277). Hanno sottolineato la dipendenza, stilistica e/o iconografica, dell'opera del Maestro delle Virtù di sant'Ansovino dalla tradizione toscana, e soprattutto senese, oltre ai già ricordati Ven-

- turi e Neri Lusanna, anche Luigi Serra (*L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929, pp. 251-252), Felicia Buccolini (*La scultura medievale nell'ambiente camerte*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*, atti del convegno [Camerino, 13-14 novembre 1982; "Studi Maceratesi", 18], Macerata 1983, pp. 391-392), Angelo Antonio Bittarelli (*Macerata e il suo territorio. La scultura e le arti minori*, Milano 1986, pp. 123-124), Pietro Zampetti (*L'età gotica: portali, tombe monumentali e statue del XIV e della prima metà del XV secolo*, in *Scultura nelle Marche*, a cura Id., Firenze 1993, p. 208) e A. De Marchi (*Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di Id., Jesi 2002, p. 29). Sull'arca cfr. inoltre M.H. Longhurst, *Notes on Italian monuments of the 12 to 16<sup>th</sup> centuries*, London s.a. (ma 1962), I, *Text*, cat. 1.4; J. Garms, *Gräber von Heiligen und Seligen*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno (Roma, 4-6 luglio 1985), a cura di J. Garms, A.M. Romanini, Wien 1990, p. 97.
- 26 Si veda L. Palozzi, *L'arca*, cit., pp. 129-153. Certune opere del corpus erano già state avvicinate all'anonimo artefice prima della ricostruzione di Palozzi (avviata con una serie di contributi già nel 2007 e nel 2008), ma in alcuni casi si era trattato solo di rapide segnalazioni: la già ricordata *Madonna con il Bambino* proveniente da Torricchio (cfr. *supra*, nota 24) e un gruppo di due statue effigianti rispettivamente l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine Annunciata* passate in asta da Christie's a Londra nel 1979 (*Sculpture and works of art from various sources*, 9 luglio 1979, lotti 46-47), tutte e tre rese note con un riferimento al Maestro da Enrica Neri Lusanna (*Per la scultura marchigiana*, cit., pp. 29-32); un pilastro con figure femminili nella locale Pinacoteca e due cuspidi con personaggi maschili nell'ipogeo della cattedrale, per cui si veda *infra* e la nota successiva, segnalati già da Andrea De Marchi (*Pittori a Camerino*, cit., p. 89 nota 34).
- 27 Per questi lacerti cfr. L. Palozzi, *L'arca*, cit., pp. 131-140 con figg. 76-79 e 84-88, pp. 142-144, 150-151 con figg. 104-105. Ai due leoni utilizzati a sostegno del fonte battesimale ne vanno aggiunti altri due, conservati presso il Museo Bardini di Firenze, gemelli di quelli ancora a Camerino; furono acquistati da Stefano Bardini insieme ad altri materiali provenienti dalla cappella di San Giovanni (il sacello dei da Varano in cui era conservata l'arca, su cui cfr. *infra*, nota 55), tra cui lo stemma di Giulio Cesare da Varano, che dispose il rifacimento della pavimentazione della cappella nel 1488 circa. Per quest'ultimo e per i leoni a Firenze cfr. *ivi*, pp. 42, 143-145 con figg. 94-95. Si è ipotizzato che i quattro leoni del Maestro, i due del battistero della cattedrale di Camerino e i due Bardini – evidentemente stilofori, data la presenza sul dorso di entrambi di un basamento circolare –, potessero sorreggere il pulpito dell'antica cattedrale, disperso nella demolizione ottocentesca seguita al terremoto del 1799, ma che a sua volta costituiva la riduzione ad una sola struttura di due precedenti e distinti amboni, operata a metà Seicento dal vescovo Cesare Gherardi; cfr. *ivi*, pp. 143, 153 nota 27.
- 28 Si tratta di tre pilastri lapidei con figure di sante, provenienti dalla collezione privata dello scultore veneziano Antonio dal Zotto (1858-1918); cfr. *ivi*, pp. 141-142, 144-152; L. Palozzi, *Venetian or Adriatic*, cit., p. 862. Successivamente (*ivi*, pp. 862-864), lo studioso ha attribuito al maestro anche un altro frammento conservato presso il Museo Correr, un'attribuzione che, dalle riproduzioni fotografiche, non risulta particolarmente convincente: si tratta di un tondo, verosimilmente già parte della struttura di una finestra, raffigurante un *Santo vescovo benedictivo*. Il pezzo proviene dalla distrutta chiesa di San Paterniano a Venezia.
- 29 Sulle collezioni di Carlo I e il suo rapporto con l'arte italiana si veda *supra*, la bibliografia alla nota 15. Per Consiglio Richetti, la cui galleria si trovava prima alla Maddalena, poi in Ca' Garzoni a San Samuele, e che infine nel 1865 acquistò un palazzo sul Canal Grande, cfr. I. Favaretto, «Una tribuna ricca di marmi...»: appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa, in "Aquila nostra", LV, 1984, col. 222; A. Sacconi, *L'avventura archeologica di Francesco Morosini ad Atene: 1687-1688*, Roma 1991 ("Rivista di archeologia", supplemento n. 10), p. 73. Per i rapporti tra Richetti e il castello di Peles, cfr. *Armonie si grandoare*, cit., p. 6.
- 30 Rispetto alle cattedrali di Siena e Firenze, per cui si veda *infra* nel testo e le note 31 e 33, diverso è il caso della facciata del duomo di Orvieto (dal 1290 ca.), in cui gli *Apostoli* trovano posto nella parte superiore, in una galleria – composta di dodici nicchie a valve di conchiglia – collocata sopra il rosone. Mentre le nicchie cuspidate, che inquadrano il grande occhio ai lati e che contengono *Profeti*, compaiono già in uno dei due progetti grafici della facciata, quello detto 'tricuspidale', generalmente riferito a Lorenzo Maitani (documentato tra il 1310 e il 1330), e dunque sarebbero state previste fin dal principio (vi si lavorò però soltanto nella seconda metà del Trecento, e non vi è accordo sull'autore delle statue alloggiatevi), la galleria soprastante fu realizzata da Antonio Federighi intorno alla metà del XV secolo, e le statue degli *Apostoli* furono scolpite tra il 1560 e il 1570 da Raffaello da Montelupo, Fabiano Toti e forse anche da Ippolito Scalza. Cfr. A. Garzelli, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972, pp. 38-39, con figg. 78-79; R. Bartalini, *Andrea Pisano a Orvieto*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I ("Prospettiva", 53-56, 1988-1989), Firenze 1990, pp. 167-168 (riedito in Id., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, p. 355); F. Piagnani, L. Principi, *La scultura del Cinquecento in Orvieto: marmi, stucchi, legni, terracotta e cartapesta per il Duomo e per la città*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Benocci, G.M. Della Fina e C. Fratini, Pisa 2010, II, pp. 600-603; L. Principi, *Antonio Federighi a Orvieto: tra l'Antico e il Maestro Sottile*, *ivi*, p. 568.
- 31 Si conoscono ad oggi nove statuette raffiguranti *Apostoli* che secondo la critica dovevano in origine far parte del decoro della facciata della cattedrale impostata da Arnolfo e più precisamente del ciclo di figure collocate negli strombi del portale maggiore; otto provengono dalla
- Porta del Campanile, dove furono riutilizzate come ornamento, la nona dai locali di pertinenza dell'Opera del Duomo. Sarebbero state eseguite dalla maestranza già guidata da Arnolfo, ma immediatamente dopo la sua morte, avvenuta tra il 1301 e il 1310; cfr. E. Neri Lusanna, in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore), a cura di Ead., Firenze 2005, pp. 276-277 cat. 2.22; G. Kreytenberg, *ivi*, pp. 392-395 cat. 3.11.
- 32 Di queste, in verità, Michelangelo nel 1506 iniziò solo il *San Matteo*, poi non compiuto, oggi conservato presso la Galleria dell'Accademia; le altre statue si devono a Jacopo Sansovino (*San Jacopo Maggiore*, 1511-1518), Andrea Ferrucci (*Sant'Andrea*, 1512-1514), Benedetto da Rovescano (*San Giovanni Evangelista*, 1513-1514), Baccio Bandinelli (*San Pietro*, 1515-1517), Giovanni Bandini (*San Jacopo Minore*, 1573-1576, *San Filippo*, 1573-1577), Vincenzo de' Rossi (*San Matteo*, 1580, *San Tommaso*, 1581). Per queste vicende cfr. C. Cinelli, J. Myssok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli nel Duomo di Firenze*, Firenze 2002. Su questo tema si veda anche il contributo di Lorenzo Principi in questo volume.
- 33 Le statue degli *Apostoli* sono oggi solo undici; collocate sul tetto della cattedrale nel 1695, una – la dodicesima oggi mancante – precipitò a terra durante il terremoto del 1798. Sul ciclo di *Apostoli*, assai dibattuto per paternità e cronologia, cfr. M. Butzek, *L'Annunciazione e gli Apostoli del Duomo di Siena*, in *Le cattedrali, segni delle radici cristiane in Europa*, atti dei convegni (Orvieto, 11-13 novembre 2005; 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani e A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 275-288; R. Bartalini, *Scultori anonimi, tra gli anni venti e quaranta del Trecento*, in *Scultura gotica senese 1260-1350*, a cura Id., Torino 2011, pp. 313-314, 319-320 cat. 1, 323-324 figg. 1-11.
- 34 Citazione in S. Corradini, *Gli inventari, strumenti per avvicinarci al nostro passato*, in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, a cura di P. Moriconi, Camerino 2006, p. 72. Per il portale duecentesco si veda L. Palozzi, *Una congiuntura romana nella Marca di fine Duecento? Il vescovo francescano Rambotto Vicomanni e la cattedrale di Santa Maria Maggiore a Camerino*, in "Porticum", III, 2012, pp. 59-66. Sulla facciata della cattedrale di Camerino e la sua decorazione scultorea cfr. anche F. Marcelli, *Appunti per una storia della committenza varanesca*, in *Il Quattrocento*, cit., pp. 68-69. L'unica immagine antica della chiesa risale, purtroppo, solo al 1757, ovvero a prima della distruzione del 1799 ma successivamente al rifacimento del portale nel 1748-1749, per cui non ritrae in opera quello tardo-duecentesco di Armanno da Pioraco, né altre sculture: si tratta di un'incisione in T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico, e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Volume XXI. Continuazione dell'Italia o sia Descrizione del Gran Ducato di Toscana, della Repubblica di Lucca e di una parte del Dominio Ecclesiastico*, Venezia 1757, tav. n.n. *Veduta della Piazza Principale di Camerino*. Più conosciuto è invece l'aspetto tardo-medievale della chiesa di San Venanzio, decorata a inizio Trecento con un portale in sti-

- le senese-orvietano e in seguito rimaneggiata a fine Quattrocento; anche in questo caso, infatti, viene in aiuto un'incisione in T. Salmon, *Lo stato presente*, cit., tav. n.n. *Piazza e Chiesa Collegiata di S. Venanzio Martire di Camerino*, in cui si riconosce la facciata nello stato precedente all'aggiunta del pronao neoclassico, aggiunto nel 1838, che ne oscura in buona parte la *facies* antica. Su queste vicende cfr. F. Marcelli, *La facciata di San Venanzio*, in *Il Quattrocento*, cit., pp. 274-276; L. Palozzi, *Tra Roma e l'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2011-2012, pp. 43-71. Palozzi, che attribuisce a Marco Romano (attivo circa tra il 1284 e il 1318) il gruppo sul portale con la *Madonna con il Bambino* e *San Porfirio* (la statua di *San Venanzio* fu distrutta nel terremoto del 1799), sta finalizzando un volume, frutto della rielaborazione della sua tesi, dal titolo provvisorio *Marco Romano e la costruzione del gotico in Italia*, in cui tratterà nuovamente questi argomenti. Incerto è invece il rapporto con la facciata di San Venanzio delle statue frammentarie raffiguranti rispettivamente il *Redentore benediciente* (acefalo) e i simboli dei quattro Evangelisti oggi nella sacrestia della chiesa di San Venanzio, ma precedentemente nel Museo Civico di Camerino e forse provenienti invece dalla cattedrale; cfr. F. Marcelli, *La facciata*, cit., p. 274; M. Paraventi, *Il catalogo delle opere d'arte, in I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio. Atlante dei beni culturali di epoca varesnesca*, a cura di M. Paraventi, Recanati 2003, pp. 205-206 cat. 13-17; L. Palozzi, *Tra Roma e l'Adriatico*, cit., p. 50 nota 22.
- 35 Per l'identificazione delle statue si veda *supra*. Ringrazio Luca Palozzi per questo suggerimento circa la figura del santo giovane.
- 36 Si veda *infra*, nel testo e le note 44-45.
- 37 L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 146-149.
- 38 Si tratta probabilmente di Lupo di Francesco e di un altro scultore identificabile forse con Bonaiuto di Michele; cfr. C. Di Fabio, *Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova*, in G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 112-137; più recentemente Id., *Sculture trecentesche in Età moderna: reimpiego, riallestimento selettivo, rifunzionalizzazione*, in "Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge", 133, 2021, 1, pp. 19-44 (con bibliografia precedente).
- 39 Non esistono testi recenti che analizzino la figura di Giovanni di Balduccio nel suo insieme; si vedano pertanto: R.P. Novello, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, tesi di dottorato, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 1990; Id., *Balducci, Giovanni*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, VI, München-Leipzig 1992, pp. 432-434; J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, II, *Gotik*, München 2000, pp. 182-186; F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, in "Prospettiva", 117-118, 2005, pp. 21-62. In maniera specifica sull'*Arca di san Pietro Martire* a Milano cfr. anche A.F. Moskowitz, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, University Park 1994, pp. 27-31, e su quella di sant'Agostino a Pavia mi si permetta di rimandare da ultimo a F. Girelli, *L'Arca di Sant'Agostino a Pavia opera di Giovanni di Balduccio*, in "Bollettino d'Arte", s. VII, 45, 2020, pp. 1-20, con bibliografia precedente (tra cui si veda almeno S. Dale, *The Arca di Sant'Agostino and the Hermits of St. Augustine in Fourteenth-Century Pavia*, London 2014).
- 40 Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli cfr. F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 183-231. Sul sepolcro di Roberto d'Angiò, cfr. da ultimo, con bibliografia precedente, S. D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di Re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, in "Hortus Artium Medievalium", 21, 2015, pp. 92-112. Su Pacio e Giovanni Bertini si veda G. Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996.
- 41 È Palozzi (*L'Arca*, cit., pp. 146-149) a chiamare in causa Giovanni da Campione, per il quale cfr. E. Eccher, *L'attività di Giovanni da Campione tra il lago di Como e Tradate*, in "Arte medievale", s. IV, XI, 2021, pp. 141-176 (con bibliografia); precedentemente F. Tasso, *Giovanni da Campione, in Maestri campionesi. La scultura del 300 in Lombardia*, a cura di D. Pescarmona, Campione d'Italia 2000 (cd-rom); S. Lomartire, *Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in *Svizzeri a Bergamo nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal '500 ad oggi. Campionesi a Bergamo nel Medioevo* ("Arte & Storia", X, 44, 2009), a cura di H.-R. Merz, Lugano 2009, pp. 54-83.
- 42 Per questi riferimenti da parte della critica cfr. E. Neri Lusanna, *L'Arca*, cit., p. 277; L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 69-98, 146. Particolarmente interessante è l'iconografia della *Prudenza* camerte, che sembra discendere – nell'atto di portare un dito alle labbra nel gesto del silenzio – da modelli toscani: tale Virtù, infatti, era così effigiata nel sepolcro di Margherita di Brabant (per cui si vedano C. Di Fabio, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in "Arte medievale", s. IV, I, 2010-2011, pp. 143-188; *La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, a cura di G. Zanelli, Genova 2017) e in quello, da esso in parte derivato, di Luca Fieschi (per cui si veda *supra*, nota 38); analoghe considerazioni sono state svolte per la *Giustizia*.
- 43 In tal senso è molto interessante il confronto avanzato da Palozzi (*L'Arca*, cit., p. 151) tra il Maestro delle Virtù e un gruppo in legno dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino* assisa conservato presso il Museo Diocesano di Camerino e proveniente da Massapropoglio, in cui lo studioso vede un riflesso della presenza dell'anonimo nel territorio (sul gruppo si vedano anche F. Buccolini, *La scultura medievale*, cit., pp. 381-382; A.A. Bittarelli, *Macerata*, cit., pp. 118, 119 fig.). La rigorosa posizione frontale della *Madonna* lignea – il cui pannello dimostra effettivamente somiglianze con quello delle figure femminili del Maestro delle Virtù, soprattutto nel ricambio della veste a lunghe anse molli tra le gambe della Vergine – richiama modelli compositivi ancora di metà Duecento umbro-abruzzesi, come quelli di Simone e Ma-
- chilone (radicati nella cultura locale e riproposti fin nel Trecento; cfr. A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, *passim* e soprattutto pp. 32-39) e ben si accorda al gruppo di Peleş, che presenta la medesima impostazione 'anti-gotica'.
- 44 Cit. in B. Feliciangeli, *Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche", n.s., X, 1915, 1, pp. 62-63.
- 45 Ivi, pp. 61-62.
- 46 L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 64-69.
- 47 Il fregio è di sapore talmente neo-romanico da aver indotto la critica a ritenere alcune parti più antiche e di riuso. Sul suo carattere eccezionale (che richiama esempi del Romanico e del primo Gotico padani come le metope della cattedrale di Modena, circa 1106, e l'"anello" di medaglioni antelamici con animali, che gira attorno al battistero di Parma, 1196-1216), i problemi di paternità, le ipotesi circa il riuso di frammenti più antichi (o al contrario, secondo alcuni, di un suo riuso integrale), cfr. ivi, pp. 56-57, 101-110, 121.
- 48 Sul secondo maestro e i rilievi cfr. ivi, pp. 57, 110-120, 121. Secondo Palozzi questo secondo artefice, coadiuvato da almeno un aiuto o da una bottega – della cui attività non si precisa la cronologia ma che dovrebbe essere stato attivo dopo il Maestro delle Virtù ed entro il 1418 –, sarebbe forse responsabile del completamento dell'arca (di cui avrebbe appunto realizzato i rilievi) e del suo montaggio. Stando allo studioso, inoltre, tutti i rilievi sarebbero almeno in parte stati rilavorati in epoca moderna; inoltre, sarebbero frutto di un totale rifacimento le scene con il *Miracolo del fazzoletto*, il *Miracolo del cavallo ossequiente*, *Ansovino che estingue un incendio* e *Ansovino che risana un infermo*. A opinione di Lionello Venturi (*Opere di scultura*, cit., p. 31), invece, tutti i rilievi sarebbero opera di un "esperto scarpellino del sec. XIX imitatore dell'arte medievale".
- 49 L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 64-65; lo studioso richiama modelli di metà Trecento ("si potrebbe pensare a una rivisitazione in idioma locale dei modi di Andrea e Nino Pisano, forse mediati da Orvieto"). La *Madonna con il Bambino* era accompagnata da due statue raffiguranti rispettivamente *Sant'Ansovino* e *San Venanzio*; cfr. *supra*, nota 19.
- 50 Restano effettivamente problematiche l'assenza di lavorazione della statua sul retro e la sua dimensione ridotta rispetto al baldacchino; questi elementi non possono tuttavia condurre a negare la pertinenza della scultura al secondo maestro dell'arca. È stato proposto (opinione di G. Morello, in *Libri di pietra. Mille anni della cattedrale di Ancona tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra [Ancona, Mole Vanvitelliana], a cura di Id., Milano 1999, pp. 116-117 cat. 110) che l'originaria *Madonna con il Bambino* a coronamento dell'arca fosse quella già a Torricchio (per cui cfr. *supra*, nota 24), anch'essa, tuttavia, sottodimensionata rispetto al baldacchino del monumento.
- 51 Palozzi lega la data 1390 all'intervento del Maestro delle Virtù (*L'Arca*, cit., p. 120), per il quale – come s'è detto – avanza l'ipotesi di una pri-

- ma formazione intorno al 1350 e di un'attività a Camerino sullo scadere del secolo; cfr. *supra*, nel testo.
- 52 Ivi pp. 120-122.
- 53 Si veda, ad esempio, il caso del già ricordato sepolcro di Luca Fieschi, iniziato nel 1336 e ancora in corso nel 1343 (cfr. *supra*, nota 38), ma si potrebbe citare anche il pulpito di Giovanni Pisano per il duomo di Pisa, realizzato in un arco di tempo di circa otto/nove anni, tra il 1301-1302 e il 1310 (cfr. R. P. Novello, *Il pergamino di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, I, pp. 225-262).
- 54 Il lascito testamentario di donna Puccia del 1390 lascia intuire che l'Arca, verosimile committenza varanesca – data la collocazione –, fu realizzata anche grazie ai contributi dei cittadini camerinesi; cfr. L. Palozzi, *L'Arca*, cit., p. 101.
- 55 Sulla cappella di San Giovanni Battista, che era collegata al palazzo dei da Varano da un passaggio sospeso, cfr. B. Feliciangeli, *Sul tempo*, cit., pp. 58-62; P. Angeletti, G. Remiddi, *Le vicende urbane di Camerino nel Quattrocento*, in *Il Quattrocento*, cit., p. 95; L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 39-51. La cappella fu fatta costruire da tal "Berardo di Camerino" – ovvero Berardo I da Varano (morto prima del maggio del 1326) o l'omonimo vescovo e nipote del primo (in carica in quel momento e fino al 1327) – nel 1321, o prima di quella data, quando comunque in una qualche forma doveva esistere, dato che in quell'anno fu oggetto di un'indulgenza concessa da papa Giovanni XXII per chiunque l'avesse visitata nelle feste del santo titolare. Dal momento che nel testamento di Rodolfo II (non datato, ma redatto tra il 1377 e il 1384, anno della sua morte), la cappella viene definita "dominorum Ioannis et Rodulphi de Varano" (cit. in G. Benadducci, *Un inedito documento storico del secolo XIV*, in "Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria", III, 1886, 11-12, p. 709), Feliciangeli dedusse che essa non fosse ancora stata ultimata al momento della morte di Berardo I, e che venisse terminata "dal fratello Rodolfo e dal costui figlio Giovanni" ovvero da Rodolfo I e suo figlio. Tuttavia, Rodolfo I morì prima di Berardo, nel 1316, rendendo poco probabile tale teoria. La critica ha comunque accettato questa ricostruzione. Secondo Palozzi (*L'Arca*, cit., p. 50 nota 14) si tratterebbe, invece, di Rodolfo II, cui si riferisce il testamento dove si nomina la cappella, e di suo fratello Giovanni Spaccalferro. Sui da Varano come famiglia e committenza cfr. P.L. Falaschi, *Orizzonti di una dinastia: i Varano di Camerino*, in *Il Quattrocento*, cit., pp. 35-45; F. Marcelli, *Appunti*, cit.; *I da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P.L. Falaschi, 2 voll., Ripatransone 2003 (e specialmente i saggi di Gaia Remiddi, Ileana Tozzi e Marta Paraventi); *I da Varano e le arti a Camerino e nel territorio*. *Atlante*, cit., dove, a p. 36, è riprodotto anche un utile albero genealogico a cura di Fiorella Paino.
- 56 Si tratta dei testamenti di Gentile II (1350), Rodolfo II, già ricordato (si veda la nota precedente), e di Guglielmina, figlia di Gentile III (1383); questi documenti sono citati in B. Feliciangeli, *Sul tempo*, cit., p. 60 nota 2.
- 57 L. Palozzi, *L'Arca*, cit., pp. 149-151.
- 58 Sulla pittura trecentesca di area adriatica e in merito ai pittori veneti attivi nelle e per le Marche cfr. A. Marchi, *Trecento veneziano nelle terre adriatiche marchigiane*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 29-51; F. Flores D'Arcais, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo), a cura di F. Flores d'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 19-31; F. Flores d'Arcais, *La diffusione delle opere d'arte veneziane nell'area centro adriatica nel Trecento*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del maestro di Ofida (secoli XIV-XV)*, atti del convegno (Ascoli Piceno, 1-3 dicembre 2011, in "Atti del Premio internazionale Ascoli Piceno", s. III, XXX), a cura di S. Maddalo, I. Lori Sanfilippo, Ascoli Piceno 2013, pp. 299-317; *Pittura del Trecento nelle Marche: approfondimenti e nuovi orizzonti di ricerca*, atti del convegno internazionale (Urbino, 26-27 ottobre 2016), a cura di B. Cleri e M. Minardi, Foligno 2017, e specificamente il contributo di Alessandro Marchi, *Considerazioni su alcuni dipinti trecenteschi veneziani nelle Marche* (pp. 99-116).
- 59 Su Paolo Veneziano si veda *Il Trecento adriatico*, cit.; F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003; A. Rullo, *Paolo Veneziano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 81, Roma 2014, pp. 190-194. Su Lorenzo cfr. C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006.
- 60 Si vedano ad esempio la *Madonna con il Bambino* del Museo Diocesano di Cesena (1347) di Paolo, già nella chiesa di Carpineta e quella *Annunciata* al centro del cosiddetto "Polittico Lion" (1357), proveniente dalla chiesa veneziana di Sant'Antonio abate e oggi presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, di Lorenzo Veneziano, le cui opere arrivarono fino a Lecce (si veda il polittico del monastero benedettino femminile di San Giovanni Evangelista e oggi al Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano").
- 61 Si vedano, a titolo esemplificativo, le transenne del coro nel duomo di San Ciriaco ad Ancona (1189). Sull'argomento cfr. F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastiche nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006; C. Barsanti, *Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo*, in *La sculpture byzantine VIIe-XIIIe siècles*, atti del convegno (Atene, 6-8 settembre 2000), a cura di C. Pennas e C. Vanderheyde, Athènes 2008, pp. 515-557.
- 62 Particolarmente significativo è il caso della *Madonna di Acuto*, oggi presso il Museo di Palazzo Venezia (inv. 6964), e delle altre *Madonne in trono* nel Frusinate (Alatri, collegiata di Santa Maria Maggiore; santuario della Madonna delle Grazie della Mentorella; Vico nel Lazio, chiesa di San Martino); cfr. G.M. Fachechi, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in legno*, Roma 2011, pp. 71-74 cat. 1.
- 63 Su Allegretto Nuzi si veda F. Marcelli, *Allegretto di Nuzio: pittore fabrianese*, Fabriano 2004; *Elogio del Trecento fabrianese: materiali per Allegretto Nuzi e dintorni*, a cura L. Biondi e A. De Marchi, Firenze 2017. Sul Maestro dei Magi di Fabriano la bibliografia si è fatta assai ricca negli ultimi anni; cfr. almeno, con bibliografia precedente, A. Delpriori, *Allegretto Nuzi e la scultura: il Maestro dei Magi di Fabriano*, in *Elogio*, cit., pp. 101-116. Si veda ora anche *Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano: oro e colore nel cuore dell'Appennino*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli"), a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2021. Particolarmente significativa è anche la *Madonna con il Bambino* già nell'abbazia di San Biagio in Caprile a Campodonico, oggi in collezione privata, già attribuita al Maestro dei Magi, ma dovuta ad un altro maestro (anche se recante forse una finitura pittorica proprio di Allegretto Nuzi, per cui cfr. ivi p. 114).
- 64 Per la scultura nelle Marche durante il Trecento si veda la nota successiva; sul problema della ricezione dell'opera del Maestro delle Virtù nel contesto camerinese e marchigiano cfr. L. Palozzi, *L'Arca*, cit., p. 151. Le due cuspidi già ricordate (cfr. *supra* e nota 27) sono da considerarsi non tanto una eco dell'attività del Maestro a Camerino, bensì un'opera direttamente riferibile a lui e alla sua bottega; per la *Madonna assisa con il Bambino* di Massaprofoglio cfr. *supra*, nota 43.
- 65 Sulla scultura trecentesca lapidea nelle Marche nel suo insieme non esiste un testo di riferimento completo e aggiornato. Per una panoramica si vedano comunque L. Serra, *L'arte nelle Marche*, cit., pp. 248-260; P. Zampetti, *L'età gotica*, cit. Per le singole realtà: R. Bertozzi, *Il gotico-cortese e la politica culturale dei Malatesta a Pesaro e Fano*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, a cura di F. Battistelli, Venezia 1986, pp. 113-126; A.A. Bittarelli, *Macerata*, cit.; B. Montevecchi, *Scultura romanica e gotica a Pesaro*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. Valazzi, Venezia 1989, pp. 255-268; S. Masignani, *La scultura nei territori malatestiani dal Duecento al Quattrocento*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 111-162; M. Massa, *La scultura romanico-gotica nell'Ascolano e nel Fermano*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici: pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo 2003, pp. 184-197; *Atlante del gotico nelle Marche. Ancona e provincia*, a cura di S. Papetti, Milano 2004; *Atlante del gotico nelle Marche. Ascoli Piceno e provincia*, a cura di Id., Milano 2004; *Atlante del gotico nelle Marche. Macerata e provincia*, a cura di Id., Milano 2004; *Atlante del gotico nelle Marche. Pesaro-Urbino e provincia*, a cura di Id., Milano 2004; A. Marchi, *Gli «sculti monumenti». Per un catalogo della scultura a Fermo tra Medioevo e Rinascimento*, in *L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo, Pinacoteca Civica; Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca Civica "Vittore Crivelli"), a cura di S. Papetti, Venezia 2006, pp. 54-67. Sulla scultura lignea si veda, oltre la già ricordata bibliografia sul Maestro dei Magi (cfr. *supra*, nota 63): G.M. Fachechi, *De lignamine laborato et depicto. Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001; *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, atti della giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999), a cura di M. Giannatiempo López e A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002 (i contributi di Raffaele Casciari e Fabio Marcelli); *Svari legni: sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, A.

- catalogo della mostra (Montalto Marche, Museo Sistino Vescovile), a cura di P. Di Girolami, A. Marchi, B. Montevocchi e M. Papetti, Firenze 2006 (specialmente il contributo di Alessandro Marchi).
- 66 Per cui cfr. A.A. Bittarelli, *Macerata*, cit., pp. 43 fig., 45 (San Ginesio). Sulla scultura romanica nelle Marche cfr. inoltre L. Serra, *L'arte nelle Marche*, cit., pp. 137-148; B. Montevocchi, *Scultura romanica*, cit.; M. Massa, *Capitelli e portali del protoromanico*, in *Scultura nelle Marche*, cit., pp. 119-153; Ead., *Le prime identità del XIII secolo: «Magister Philippus» e gli altri*, ivi, pp. 155-185;
- A. Marchi, *Gli «sculti monumenti»*, cit., pp. 55-57; *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013.
- 67 L. Palozzi, *Venetian or Adriatic*, cit., pp. 866-867, con bibliografia precedente.
- 68 Sul portale di San Domenico a Pesaro cfr. B. Montevocchi, *Scultura romanica*, cit., pp. 262 (fig. 13), 263 (e figg. 14-16), 264; F. Canali, *Pesaro malatestiana (1400-1445): la stagione filo-fiorentina dell'Umanesimo Gentile tra Ghiberti e Brunelleschi*, in *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche*, a cura di F. Quinterio e F. Canali, Roma 2009, p. 56 cat.3. Su Filippo di Domenico e la tomba di Paola Bianca Malatesta cfr. M. Ceriana, in *Arte francescana. Tra Montefeltro e Papato 1234-1528*, catalogo della mostra (Cagli, chiesa di San Francesco - palazzo Berardi Mochi-Zamperoli), a cura di A. Marchi e A. Mazzacchera, Ginevra-Milano 2007, pp. 176-178 cat. 41; L. Cavazzini, *Un Profeta veneziano di Filippo di Domenico*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 608-615.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES  
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM  
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH  
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

*girellif@gmail.com*

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*  
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL  
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

*lprincipi@uniior.it*

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE  
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*  
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

*yfdssa@tin.it*

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA  
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,  
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

*antonellachiodo2020@gmail.com*

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:  
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

*simone.guerriero@cini.it*

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH  
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

*enoe.3@alice.it*

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE  
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:  
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)  
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE  
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

*gianpasqualegreco.gp@gmail.com*

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS  
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S  
*PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE*  
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

*anto.b@fastwebnet.it*  
*elena.catra@gmail.com*

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART  
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES  
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

*stefania.portinari@unive.it*

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI  
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES  
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

*ambra.cascone@pbd.unipd.it*