

IL MUSEO DELLA CATTEDRALE DI LUCCA

LE OPERE QUATTROCENTESCHE

La Sala delle Miniature

Fra i manoscritti esposti nella sala spicca un gruppo di cinque sontuosi *graduali*, cioè testi che raccolgono secondo il calendario liturgico i canti della messa, le cui belle miniature furono eseguite dal pittore senese Martino di Bartolomeo negli anni 1394-1395. Il merito della commissione fu del vescovo Nicolao di Lazzaro Guinigi, all'epoca di fresca nomina, che impose di utilizzare per il rinnovo dei libri liturgici l'ingente legato testamentario del mercante Simone di Nicolao Boccella. Il vescovo Nicolao, congiunto di Paolo Guinigi ma tutt'altro che suo convinto sostenitore, ed anzi congiurato ai suoi danni nel 1401, fu un bibliofilo di spicco nell'ambiente lucchese dell'epoca: ma le altre sue importanti commissioni sono purtroppo andate disperse. Manomissioni e ritagli hanno d'altronde riguardato gli stessi codici esposti.

I *graduali* contengono complessivamente parecchie centinaia di iniziali filigranate e più di un centinaio di iniziali istoriate, dove cioè la rappresentazione pittorica della scena sacra cui rimanda il canto liturgico è adattata al profilo della lettera iniziale del testo. L'alta qualità del risultato venne assicurata dall'intervento del giovane Martino di Bartolomeo, uno dei pittori senesi più innovativi del momento, formatosi con ogni probabilità in area pisana sull'esempio di maestri di grande spessore come Antonio Veneziano. L'artista riuscì infatti, malgrado l'esistenza dei limiti di adeguamento delle scene ai profili delle lettere, a conferire alle proprie scene miniate una definizione spaziale solida ed efficace, all'interno della quale i personaggi agiscono e dispongono in modo concreto e immediato. La descrizione d'ambiente è necessariamente sobria, ma non disdegna mai di indagare quasi con affetto quegli elementi anche un po' rustici che, come la mangiatoia della *Natività* oppure il tavolino di un *Evangelista* osservato dal retro, contribuiscono a rendere più umana e verosimile la scena. Anche quando l'episodio richiede la presenza di elementi architettonici, come nella *Presentazione al tempio*, sono le figure umane a dominare anche proporzionalmente la scena, articolando le loro masse entro contorni essenziali ma non riduttivi, risonanti per le ampie campiture di colori squillanti e luminosi. Un denso chiaroscuro suggerisce gli scorci, mai insistiti, ed accresce la carnalità delle fisionomie, specialmente dei volti ampi e regolari; secondo un tipo di stesura che trova confronti nell'opera del più anziano senese Taddeo di Bartolo e

che passerà quindi, con falcature ormai gotico-internazionali, nelle opere pittoriche di Priamo della Quercia (il fratello minore di Jacopo).

Le altre sale

Il raro *armadio* ligneo esposto in questa sala, risalente all'inizio del XV secolo, è ritenuto di manifattura franco-fiamminga, e proviene dalla Casa dell'Opera della Cattedrale: nulla contraddice in realtà l'ipotesi che si tratti di una manifattura locale. Ne esiste un esemplare gemello conservato oggi al Museo Nazionale di Villa Guinigi. Non c'è ragione di credere che si tratti di frammenti dello studiolo di Paolo Guinigi, eseguito nel 1413-1414 dai fratelli intagliatori da Baiso, che fu invece trasportato a Ferrara nel 1434.

Il trittico con la *Madonna col Bambino tra i Santi Agnello, Regolo, Antonio Abate e Riccardo*, opera di Francesco Anguilla, è forse l'unica tavola rimasta dell'apparato di dipinti che ornavano un tempo la Cattedrale, da cui passò nella sagrestia dove rimase a lungo appesa ad una parete. La struttura a dossale era completata dal gradino di una predella e da cuspidi con pinnacoli nella fascia superiore. Sebbene ampiamente ridipinta, ad esempio nel mantello della Vergine, è una delle opere più godibili del pittore, talora ritenuta precoce e talora invece matura, per la compiutezza e la dolcezza plastica con cui s'impostano le figure, anche nello scomparto centrale che tanto deve ai tipi che Giuliano di Simone e Spinello Aretino avevano elaborato in città.

La Sala delle Oreficerie

La *Croce dei Pisani*, unico e preziosissimo avanzo del tesoro di Paolo Guinigi, è un'opera di oreficeria che, per qualità d'esecuzione e altezza di concezione, spicca come un innegabile vertice degli anni in cui il Gotico Internazionale celebrava in tutta Europa il suo trionfo. Per la sua esecuzione, nel 1411, il Guinigi sborsò 219 fiorini d'oro, mentre altri 71 furono necessari per la doratura. L'orafo che la realizzò contava all'epoca fra gli artisti del metallo più richiesti, dalle corti dell'Italia settentrionale alla Roma di papa Martino V Colonna [rimando all'*introduzione*, dove si parla dei rapporti del Guinigi con le altre corti]: si tratta di Vincenzo di Michele da Piacenza,

formatosi in area padana e veneziana, che eseguì pure l'elmo da parata del Guinigi, in seguito andato distrutto.

La *Croce*, alta complessivamente 78,5 cm, è realizzata in argento fuso, sbalzato, cesellato, dorato ed un tempo dotato pure di ritocchi a smalto *en ronde bosse* – applicato cioè ad elementi tridimensionali. Era destinata a fare sfoggio di sé in cerimonie religiose di particolare rilevanza: se issata su di un'asta, poteva essere portata in processione quale 'croce astile', ma la complessità dell'oggetto e la conservazione della bella base originale induce a credere che più spesso rimanesse a decorare l'altare. Al di fuori di queste occasioni, veniva conservata con cura dentro una cassettona di abete.

La straordinarietà del manufatto, e non il suo semplice valore venale, era già all'epoca ampiamente riconosciuta. Alla caduta del Guinigi, infatti, la *Croce* venne assegnata alla Cattedrale, con l'evidente obiettivo di garantirne la conservazione: ma poiché i canonici, nei difficili anni della guerra contro Firenze, la diedero in pegno al Comune, stabilivano già nel 1436 di riscattarla attraverso la vendita di alcuni terreni. Nel 1439, al momento della definitiva restituzione al Capitolo, il Comune deliberava che la *Croce*, per il futuro, non potesse venire alienata né trasferita fuori città. La curiosa denominazione di *Croce dei Pisani*, un po' fuorviante, risale ad una rielaborazione popolare di queste vicende: la città di Pisa avrebbe dato in pegno ai lucchesi l'oggetto, senza poi riuscire a riscattarlo in tempo. È istruttivo notare che il nucleo di verità contenuto dalle leggende venne piegato in chiave campanilistica!

L'assetto iconografico della Croce, nel contempo complesso ed efficace, è articolato su due facce, al pari di analoghi manufatti dell'epoca. Sul lato principale appare *Cristo crocefisso*, sovrastato dal nido del *Pellicano mistico* con cinque cuccioli, e affiancato su due sostegni laterali dalla *Madonna* e da *San Giovanni* dolenti. Alle quattro estremità altrettante edicolete cupolate, sui cui fianchi stanno *Angeli dolenti*, ospitano le mezze figure di tre *Evangelisti* (*Luca, Matteo, Marco*) e, in posizione sommitale, quella del *Redentore benedicente*. Sul lato posteriore compaiono invece ventiquattro piccoli mezzi busti di *Apostoli* e *Profeti*, a richiamare l'unità del messaggio dell'Antico e del Nuovo Testamento.

La tipologia generale, non attestata in altre oreficerie, si rifà all'interpretazione allegorica della croce come 'arbor vitae' (albero della vita). La tradizione esegetica francescana sottolineava infatti come la croce, da strumento di tortura morte, fosse divenuta chiave della redenzione dell'umanità, promessa di resurrezione e di vita eterna: veniva quindi assimilata ad un albero, vivo e fronzuto. Ulteriori particolari confermano iconograficamente questa concezione salvifica, come il *Redentore*

benedicente ed il *Pellicano*, uccello che secondo le credenze dell'epoca si squarciava il petto per nutrire i cuccioli del proprio sangue.

È stupefacente la forza immaginativa e fantastica per cui questa impalcatura allegorico-concettuale si è trasfigurata, nelle mani dell'artista, in un vero e proprio inno alla rinascita della vita, in un rigoglioso viluppo di fiori e fogliame dove l'effettiva struttura materiale della croce è addirittura scomparsa, in un assetto statico che sfiora l'inverosimile e il visionario (le microarchitetture delle edicolette crescono da calici floreali!). Il corpo di *Cristo*, dall'anatomia sensibilmente segnata, affonda dolcemente nel fogliame come tesoro principale di un paradisiaco vivaio dove spiccano come boccioli minori *evangelisti*, *profeti* ed *apostoli*. Con altrettanta cura l'artista ha personalizzato ogni elemento della composizione, dai gesti e dalla fisionomia degli *Evangelisti* (si vedano barbe e turbante) fino alle piume che emergono dal nido del pellicano e al moto impacciato dei cuccioli affamati.

Gli accordi indagati dell'orefice non sono però soltanto quelli di una positiva celebrazione: alla raccolta e dolorosa consapevolezza del *Cristo*, sulla cui testa reclina grava la pesante corona di spine, fa riscontro lo strazio tutto umano dei testimoni del sacrificio, i *Dolenti*, d'invenzione tale da aver fatto supporre l'esistenza di un modelletto fornito da Jacopo della Quercia. La *Madonna* ed il *San Giovanni* si inarcano con una gestualità convulsa, eppure dominata e differenziata, come dimostra il patetico avvicinarsi della mano al volto di San Giovanni. E la tragedia si trasmette con un eco d'intensità inaudita ai volti piangenti e alle pose oscillanti, talora con braccia spalancate, dei piccoli *Angeli* ai lati delle edicolette. Rispetto alle altre figure eseguite a sbalzo, i *Dolenti* ottengono grazie al procedimento della fusione quella monumentalità che trasforma il consueto *hanchement*, la curvatura del corpo che nell'arte gotica rendeva snelle ed eleganti le figure, in un'espressione totalizzante del dolore attraverso contorni racchiusi e continui.

L'elegante base, seppur priva degli stemmi Guinigi, appare originale: lo confermano l'estrema qualità del giro di foglie e rosette sullo spessore come le belle decorazioni vegetali lisce su fondo granulato a decorare le superfici, in modo tale da suggerire quasi una percezione tattile del bassissimo rilievo.

Il *Braccio reliquiario di San Davino* fu eseguito nel 1424 da Bartolomeo Stefani, un orafo lucchese di grande prestigio negli anni dal 1407 al 1455, nonché professionista di fiducia di Paolo Guinigi – che gli affidò pure il compito di revisionare tutti i pesi usati nel territorio dello stato. Il *Braccio* in argento fu commissionato dall'Operaio di San Michele in Foro, chiesa in cui il corpo di San Davino

è a tutt'oggi conservato, nell'ambito di una strategia celebrativa che comprese, in quel giro d'anni, l'esecuzione di una cassa lignea dipinta per conservare e se necessario mostrare ai fedeli l'intero corpo del santo. Di tale cassa rimane oggi il solo frontale dipinto con il *Seppellimento di San Davino* (Firenze, Collezione Acton), opera di un pittore lucchese ancora anonimo e che gli storici dell'arte hanno convenzionalmente denominato proprio 'Maestro di San Davino'.

Il reliquiario pertiene alla categoria dei cosiddetti 'reliquiari parlanti', cioè di quei contenitori che con il loro stesso aspetto chiariscono la natura della reliquia al loro interno. Purtroppo il *Braccio di San Davino* ha perduto la base originaria (quella attuale rimonta al '700), come pure gli smalti che ornavano i fregi della manica, e per questo la sua qualità risulta in qualche modo diminuita: rispetto alla difficoltà di caratterizzare un oggetto del genere, è comunque palese lo sforzo di Bartolomeo Stefani di rendere il palmo della mano e di animare in forma complessa l'articolazione delle dita.

Un altro reliquiario della stessa tipologia e della stessa epoca, conservato nel tesoro della Cattedrale di San Martino almeno dal 1424, è il *Braccio di San Biagio*. In questo caso, non solo la reliquia conservata nell'oggetto è immediatamente riconoscibile e per di più visibile tramite un'ampia apertura, ma anche il santo di riferimento poteva essere facilmente individuato: la mano stringe infatti l'attributo del martire Biagio, un pettine in ferro per cardare la lana, mediante il quale si riteneva che il santo fosse stato scorticato. L'anatomia della mano appare, rispetto all'opera di Bartolomeo Stefani, alquanto semplificata, ma la buona qualità del manufatto risulta evidente nel fregio e nelle pieghe delle maniche, come pure nell'articolazione delle modanature dell'alta base a pilastro grazie al quale il *Braccio*, stante sopra l'altare, acquistava maggiore imponenza e visibilità attirando gli sguardi dei fedeli. Una piccola aggiunta successiva è, però, la ringhiera sommitale.

Manufatto di particolare prestigio e rarità è il cofanetto in cuoio impresso, dipinto e dorato con *Scene della Vita di Cristo*, costruito su anima di legno con montatura in argento che comprende una raffinata serratura e quattro peducci a foglia di leoncini. La sequenza degli episodi procede dal lato di prospetto in senso antiorario: si susseguono dunque *Annunciazione e Visitazione, Natività, Circoncisione, Adorazione dei Magi, Strage degli Innocenti, Fuga in Egitto, Presentazione al Tempio, Disputa coi dottori*; quindi la lettura prosegue, aprendo il cofanetto, con gli *Episodi della Passione* sulle coperture dei due scomparti che suddividono l'interno: *Ultima cena, Preghiera nell'orto e Cattura di Gesù, Gesù davanti a Pilato, Flagellazione e Salita al Calvario*. Sulla faccia interna del coperchio sta invece la scena principale, una drammatica *Crocefissione*, di grandezza e impeto narrativo assai superiore alle altre. Sull'esterno del coperchio, spartito geometricamente, il

campo circolare centrale è occupato da una *Deposizione dalla Croce*, e nei quattro pennacchi dal *Seppellimento di Cristo*, dalla *Resurrezione*, dall'*Ascensione* e dalla *Pentecoste*. Anche il piano d'appoggio, pur restando normalmente celato, è decorato con una mascherone a fogliami e con un sobrio motivo a scacchiera. Sul bordo esterno del coperchio stanno iscrizioni gotiche relative alla preghiera dell'Ave Maria.

Il cofanetto è perfettamente rappresentativo dei beni di lusso, in tecniche raffinate e mirabolanti, che circolavano nelle case dei ricchi mercanti lucchesi dell'epoca grazie ai continui scambi con il Nord Europa. Venne infatti donato al Duomo lucchese da Balduccio Parghia degli Antelminelli, che lo aveva a sua volta ereditato da Alderigo degli Antelminelli, morto a Bruges nel 1401. Da ricordare che, attraverso le sue prime nozze con l'ultima erede del ramo principale del casato, Maria Caterina, Paolo Guinigi aveva ereditato l'intero patrimonio della famiglia. Inoltre la lastra tombale di Balduccio Parghia, conservata oggi nel Museo Nazionale di Villa Guinigi, è opera della scuola di Jacopo della Quercia.

Già in un inventario dell'epoca il cofanetto veniva definito "facto oltre monti": la compenetrazione fra figure e ornamento, la guizzante linearità delle scene rappresentate, l'acceso colorismo, la preziosità di progettazione lo rendono un oggetto esemplare dell'arte tardo-gotica praticata negli ultimi anni del '300 nell'area franco-fiamminga. Nonostante sia decorato con scene della storia sacra, il cofanetto non ha una precisa funzione liturgica: il clero della Cattedrale lucchese lo utilizzò prima come reliquiario, e quindi come repositario per l'Olio Santo. Lo stato di conservazione con cui il manufatto è giunto ai nostri giorni dimostra la cura con la quale venne trattato.

La sala VII, la Sala delle Sculture

I lavori per la riedificazione in forme gotiche della Cattedrale lucchese, cominciati all'inizio del Trecento, incapparono in lunghe interruzioni a causa delle ripetute dominazioni straniere cui la città venne sottoposta. Con la riconquista della libertà cittadina nel 1369, comunque, si ponevano le basi per una ripresa in grande del progetto: e fra i più solerti promotori e sostenitori della prosecuzione del cantiere di distinse, a partire dal 1372, l'Operaio Francesco Guinigi, nonno del futuro signore Paolo e personalità a cui si deve il definitivo emergere del potere della famiglia in città. Per questi motivi si è voluto riconoscere un ritratto di Francesco Guinigi nella mediocre statua di manifattura lombarda popolarmente detta di '*Fra Fazio*', rappresentante un uomo con la scarsella rigonfia di

denari e la mano levata nell'atto di porgere una moneta. In realtà, la testa non appare pertinente al corpo, e l'ipotesi non è sostenibile. La figura si trovava collocata in posizione di ottima visibilità nell'angolo fra il transetto e fianco nord, e costituiva un simbolico invito rivolto ai cittadini abbienti affinché contribuissero alle spese di costruzione.

Per quanto riguarda l'esecuzione dell'apparato decorativo sui fianchi esterni dell'edificio, il cantiere si protrasse fino ai primi decenni del Quattrocento. *Archimagister* (capomastro) della fabbrica dal 1395 al 1414 fu Antonio Pardini da Pietrasanta, scultore ed architetto, alla cui personalità si è cercato di riconoscere un ruolo chiave nel panorama artistico del momento e dunque un ruolo esemplare per la formazione della più giovane generazione di scultori rappresentata da Jacopo della Quercia e da Francesco di Valdambrino. L'ipotesi non ha però trovato una definitiva conferma, ed il calibro artistico del Pardini resta ancora da definire.

Furono eseguiti soltanto quattro pezzi, due piccoli *Profeti* e due piccoli *Apostoli*, della serie di figure che avrebbe dovuto decorare i fianchi dei finestroni. Queste godibili statuette, che hanno lungamente subito l'azione delle intemperie e che inoltre, non essendo destinate alla visione da vicino, non erano fin dall'origine perfettamente rifinite, si mostrano partecipi della ripresa degli ondulati ritmi tardogotici propri della scultura di Nino Pisano, tipica della temperie artistica lucchese di fine Trecento, e certo non priva di interesse per l'inquadramento degli artisti più giovani. L'aspetto delle due coppie di sculture non è d'altronde perfettamente coincidente. I due *Profeti*, in particolare, rivelano fin nelle docili espressioni dei volti la ricerca di un addolcimento delle masse plastiche tramite le eleganti modulazioni della capigliatura, dei cartigli e del panneggio. I due *Apostoli*, dal canto loro, denunciano modi più compatti e nervosi, meno accondiscendenti, con fisionomie e panneggi marcati dai frequenti colpi di trapano: la loro estrema consunzione può però in qualche modo distorcere la lettura dei caratteri stilistici.

Oltre a queste figurette, l'ornamento esterno della Cattedrale comprendeva una serie di protomi umane, maschili e femminili, la cui esecuzione fu portata avanti a fine Trecento da una variegata maestranza che, nella tribuna, comprese forse anche Piero d'Angelo, il padre di Jacopo della Quercia. Anche per far sì che queste sculture fossero leggibili dal basso, tutti i pezzi mostrano forme larghe e geometriche, espressioni insistenti ed occhi sbarrati. La serie venne continuata nel Quattrocento con le protomi poste sui pennacchi degli archi dei prospetti laterali della navate maggiore, in massima parte ancora oggi presenti nella collocazione originaria (e parzialmente visibili dalla finestra di questa sala rivolta verso l'edificio sacro).

Alcune di queste teste furono eseguite da Jacopo della Quercia, e dalla sua bottega, con un piglio decisamente innovativo rispetto ai precedenti, come dimostra l'unico pezzo esposto in sala, la protome che si potrebbe chiamare di *Ercole*. Il possente volto barbuto richiama infatti inequivocabilmente la fisionomia del celebre eroe greco, ma dimostra pure come Jacopo, che nella sua fantasia inventiva non disdegnava di ispirarsi all'antichità, animasse comunque le sue sculture con una sottile sensibilità umorale di marca gotica. Avviene così che il volto di *Ercole* assume, in virtù dello sguardo rivolto verso l'alto, un'inedita espressione fra il pensoso e l'imbronciato; mentre il nodo del panneggio alla base del collo serve a risolvere in termini meno bruschi l'attacco del pezzo al parato murario.

Jacopo della Quercia, d'altronde, era stato già coinvolto dall'Opera del Duomo in un progetto ben più grandioso, che spiega pure la sua collaborazione ad un compito tutto sommato secondario come quello delle protomi. I responsabili della Cattedrale avevano infatti deciso di decorare le sommità dei contrafforti esterni dell'edificio con statue colossali dei dodici *Apostoli*. Un simile programma nasceva chiaramente dal desiderio lucchese di rivaleggiare con l'analogo progetto da pochi anni avviato e messo in opera dai fiorentini per la loro Cattedrale di Santa Maria del Fiore. La commissione di due grandi figure di *Profeti* era toccata nel 1406, a Firenze, a due giovani statuarii, destinati a rivoluzionare le forme della scultura: si trattava di Donatello e di Nanni di Banco, che eseguirono rispettivamente il *David* marmoreo del Museo del Bargello e l'*Isaia* ora all'interno del Duomo. Le statue risultarono due capolavori: ma i responsabili di Santa Maria del Fiore si resero presto conto che una loro sistemazione sugli altissimi contrafforti della tribuna sarebbe stata uno spreco. La collocazione prevista richiedeva infatti figure di dimensioni ancora maggiori, che si decise di eseguire in un materiale meno dispendioso e più controllabile del marmo, cioè la terracotta.

Raccogliendo da par suo la sfida lanciata dai fiorentini, Jacopo della Quercia realizzò con il suo *Apostolo* certo l'opera più 'sperimentale' della sua carriera: nella quale, cioè, si cimentò nella soluzione degli innumerevoli problemi tecnici e artistici che una scultura colossale richiedeva. L'esecuzione dell'*Apostolo* avvenne probabilmente nel 1410-1412 e quindi, nell'elaborazione di un nuovo equilibrio statuario e nel progressivo arrovellarsi dei panneggi, si situa esattamente a metà strada fra gli altri due capolavori lucchesi di Jacopo, il *sepolcro di Ilaria del Carretto* in Cattedrale (1406-1408) e l'*Altare Trenta* nella chiesa di San Frediano (1419-1422). La statua, una volta eseguita, venne effettivamente collocata su di un contrafforte del lato settentrionale della chiesa, dove rimase fino al 1938. Dopo questo primo passo, però, il progetto venne abbandonato, certo

anche perché comportava spese troppo elevate – tanto che l’Opera, il 4 maggio 1411, aveva dovuto provvedere ai finanziamenti tramite la vendita di alcune proprietà.

La statua raggiunge un’altezza di 254 cm: dimensioni che all’epoca – e pure in seguito – pochi scultori avrebbero saputo tenere sotto controllo nel marmo; come ben s’intuisce volgendo di nuovo lo sguardo alle due coppie di piccoli *Profeti e Apostoli* esposti nella sala. Le stesse proporzioni del blocco necessario erano inconsuete, e Jacopo ricorse dunque ad espedienti tecnici che sono per lo più attestati nell’ambito della scultura lignea: l’intero braccio sinistro dell’*Apostolo*, oggi purtroppo mancante, fu in effetti scolpito a parte e quindi innestato sul corpo principale; un altro tassello minore, forse resosi necessario durante la lavorazione, riguarda invece parte del braccio destro. La plurisecolare esposizione alle intemperie ha dilavato il marmo, eliminando fra l’altro anche il sottile strato di stucco che, con ogni verosimiglianza, rendeva tali integrazioni impercettibili. Jacopo era peraltro riuscito a dotare la sua scultura di un equilibrio armonicamente unitario.

L’esempio degli scultori fiorentini, che Jacopo certo conobbe di persona, aveva fornito indicazioni assai utili a chi dovesse affrontare un compito analogo. Misure gigantesche erano necessarie ma non sufficienti, se l’opera doveva occupare la sommità di un contrafforte. Le cadenze gradevoli ma esangui della corrente tardo-pisana, presente anche a Lucca, non erano certo adatte a conferire alla figura un forte impatto visivo sull’osservatore; e soprattutto le proporzioni della statua, viste dal basso, non dovevano risultare deformate, né alcune parti rimanere celate o invisibili. Per questa ragione l’*Apostolo* appare oggi, al visitatore che la osserva di fronte a sé, provvista di un torso eccessivamente lungo e di una testa sovradimensionata, in particolare rispetto agli arti inferiori. Chi abbia la pazienza di appoggiarsi sui propri talloni, ripristinando così in qualche modo il punto di visione calcolato dallo scultore, scoprirà facilmente che, senza queste opportune deformazioni, il torso e la testa dell’*Apostolo* sarebbero stati per così dire ‘inghiottiti’ dalla ripidezza dello scorcio. Si tratta dunque dell’intelligente e precoce attuazione da parte di Jacopo di quelle ‘correzioni ottiche’ di cui discorrevano già i trattatisti antichi ed in cui si specializzerà la scultura rinascimentale.

Jacopo impose alla propria figura un assetto che ripensava a suo modo l’*Isaia* di Nanni di Banco, una statua la cui poderosa struttura plastica appariva attraverso le vivaci movenze del panneggio e conferiva all’insieme una particolare energia. Amalgamò quindi gli spunti forniti dall’opera del collega con le più raffinate cadenze del Gotico Internazionale. L’*Apostolo* sembra rappresentato nell’atto di muovere un passo, sebbene il suo moto si riduca, in realtà, alla trasposizione in avanti di quel movimento di fianchi che costituisce la sigla lineare dell’*hanchement* gotico. L’effetto è

accresciuto dai plastici gorghi chiaroscurali addensati intorno alle gambe dalle ricadute del pesante mantello, dai sottosquadri profondi e con le nette ondulazioni dei ricaschi laterali. Questo ampio nodo di luce e ombra si interrompe in prossimità della linea obliqua segnata dalle mani, dove per preparare e sottolineare lo svettare conclusivo del volto Jacopo ha articolato la tunica non mediante una fitta serie di pieghe, bensì mediante l'increspatura di piani convessi, riflessi nella calibratissima apertura del colletto. La consunzione del materiale, se accresce l'effetto, non danneggia la comprensione del calcolo visivo attuato dallo scultore. Il braccio destro emerge dalla profondità, mentre quello sinistro più avanzato suggeriva la mobilità ruotante delle gambe e del mantello, da cui era fasciato. L'ampio volto è quello di un giovane imberbe ma dallo sguardo penetrante, ispirato, con i ciuffi della capigliatura che non si saprebbero definire né ribelli né pettinati, ma come guidati spontaneamente dalla risalita della fronte priva di rughe.

Attraverso un'abile articolazione soprattutto del ritmo chiaroscurale della propria scultura, Jacopo ha dunque conferito all'insieme una nuova compattezza e visibilità, e addirittura una sensazione di tridimensionalità plastica che è in parte ingannevole. L'*Apostolo* è una scultura a tutto tondo, infatti, ma ciò non significa che l'artista ne abbia previsto una visione dal retro, che era anzi concretamente impedita dalla collocazione sul contrafforte. Non era dunque previsto un aggiramento della statua, che anche nell'allestimento museale è stata addossata ad una parete. Al di là della visione frontale o di tre quarti, l'*Apostolo* non era destinato a mantenere alcuna efficacia.