

## Villa Guinigi e il Museo Nazionale

La villa di Paolo Guinigi, che ospita oggi l'omonimo Museo Nazionale, ha un valore storico e artistico del tutto speciale: non solo, infatti, è una delle rare costruzioni profane del primo Quattrocento giunta fino a noi in ottime condizioni, ma rappresenta pure una delle più precoci e complete testimonianze rimaste di una tipologia architettonica che avrà in seguito la sua fioritura. Nella volontà del Guinigi, la fabbrica del nuovo edificio soddisfaceva in primo luogo le nuove esigenze di rappresentanza signorile, che tanto lo premevano: per questo egli fu disposto a impegnare il suo patrimonio (e le finanze pubbliche) per un'impresa che è quella di maggiore spesa e prestigio mai promossa durante trent'anni di governo.

Non appena agibile, ma pure non perfettamente compiuto, il "nobile palagio con un bellissimo giardino", come lo definiscono le *Croniche* di Giovanni Sercambi, che tacciono invece, costituì il magnifico scenario di feste, banchetti, ricevimenti: lo stesso Sercambi descrive i festeggiamenti che vi si tennero nel 1420 per la doppia festa nuziale di Paolo Guinigi con la quarta (ed ultima) moglie, Jacopa Trinci, e dell'erede Ladislao con una donna dei da Varano, alla presenza di Ugolino Trinci signore di Foligno.

La scelta dell'area in cui costruire, quella dei cosiddetti Borghi orientali o di Levante, presentava per il Guinigi notevoli vantaggi: si trattava di un sito ancora non edificato, ma prossimo al centro urbano ed alla stessa contrada dei palazzi di famiglia; nei pressi sorgeva la chiesa conventuale di San Francesco, di cui sembra che Paolo sovvenzionasse la costruzione di una nuova tribuna, e nel chiostro del convento stava da cinquant'anni la cappella gentilizia di San Lucia, luogo di sepoltura di tutti i membri della famiglia Guinigi. Due lati del convento finirono per confinare con il giardino della nuova villa guinigiana: e la cappella di S. Lucia godè di un accesso diretto, quale 'cappella palatina'.

Paolo possedeva già terreni nell'area dei Borghi di levante, una zona 'suburbana' in quanto esterna alla cinta muraria duecentesca, ma inglobata entro fortificazioni relativamente provvisorie erette a partire dal Trecento. Al nuovo edificio era così assicurata la sicurezza che tanto premeva al Guinigi. Pare inoltre che, sollecitando i nuovi lavori di difesa militare, egli si proponesse di guidare verso questo lato l'espansione urbanistica del centro abitato, probabilmente attraverso la 'riqualificazione' fornita dalla presenza della villa. Il piano non ebbe tuttavia seguito nel corso del Quattrocento.

L'ampio giardino esteso intorno alla villa, cinto da un'alta muraglia merlata, costituiva la chiave determinante dell'assetto della tipologia architettonica: infatti la villa, rispetto al palazzo cittadino (pur talora fornito di piccolo giardino), si distingueva per la sua programmatica apertura allo spazio esterno, verso una natura splendida e 'civilizzata'. Nel giardino della villa trovarono posto, secondo le descrizioni dell'epoca, un cortile per le feste, un maneggio, un pomario, una voliera, un verziere di allori e cipressi, un parco con viali diritti e ombrosi pergolati. Il giardino venne lottizzato nel '500, ma il regolare intersecarsi dei suoi viali è ancora parzialmente riconoscibile in quello del tessuto viario che ne ha preso il posto.

Quale edificio signorile per eccellenza, la villa doveva impressionare il visitatore grazie alla sua imponenza ed alla sua magnificenza. L'ospite vi accedeva normalmente da una grande apertura ad arco, l'unica ancora conservata insieme con un tratto della recinzione (sebbene coperto d'edera), quella rivolta verso la città, in quanto posta sulla parete che prosegue il fianco destro dell'edificio. Rispetto al percorso odierno, che permette una visione d'insieme e frontale della facciata, il visitatore quattrocentesco coglieva in primo luogo, di scorcio e quindi gradualmente, l'estensione in lunghezza della villa, di gran lunga superiore alla profondità

ed all'altezza. Gli si scopriva quindi l'articolazione della facciata, aperta al pianterreno da una loggia con otto ampie arcate a tutto sesto, adatta per i ricevimenti al coperto, mentre una serie pressoché ininterrotta di trifore con archetti trilobati connota il piano nobile; il tetto a capanna è decorato da una merlatura. I prospetti laterali sono insignificanti, mentre è analoga alla principale, ma in tono minore, l'altra grande facciata, dotata di un portico con sette arcate e di una successione più pausata di bifore al piano nobile. Essa si rivolgeva ad una parte del giardino, che si estendeva però soprattutto verso le mura.

Penetrato nella loggia principale, l'ospite ne ammirava le proporzioni e la luminosità: procedeva quindi verso lo scalone monumentale, tutt'ora utilizzato, che nella porzione destra dell'edificio conduce al piano superiore. Giunto di sopra, scopriva un'ampiezza di spazi e di luce cui non era affatto abituato: il grande salone centrale sfrutta le trifore come una sorta di loggiato, mentre le stanze vengono ridotte alle estremità. Non volte, ma possenti travature (quelle attuali di sostituzione) sostengono soffitti e pavimenti.

Nel territorio lucchese esistevano già modelli di ville [rimando *introduzione*], ma la scelta del Guinigi fu di realizzare un'opera non solo ben più grandiosa delle preesistenze, ma pure innovativa. L'adozione del laterizio, con inserti in pietra grigia e calcare bianco (pilastri e colonnette), le trifore, la disposizione muraria interna, sono tipici elementi dell'architettura lucchese; mentre la grande loggia, lo scalone interno e le travature costituiscono novità. Per l'impianto generale si sono richiamati esempi di ville venete trecentesche a portico e loggia, ma anche i palazzi comunali della pianura padana, oppure il cortile del Castello Visconteo di Pavia. La ricchezza dei riferimenti non stupisce, poiché la circolazione di uomini e idee fu tipica di quegli anni: al servizio del Guinigi, seppure con compiti non facili da definire, furono architetti ed ingegneri come Engherardo di Franconia, Corrado d'Alemagna, Niccolò da Venezia (1410); nel 1423 il ruolo di sovrintendente alla fabbrica spettava a Pietro Lamberti, scultore fiorentino trasferitosi a Venezia, cui alcuni credono di poter attribuire il titolo di architetto della villa. Fra le maestranze semplici abbondano, come sempre, i nomi settentrionali.

Il cantiere venne avviato, secondo il Sercambi, nel 1413, e comportò nell'arco di un decennio l'ingente esborso di 36000 fiorini, cui se ne dovevano aggiungere altri 40000 per vedere l'opera perfettamente conclusa. La sola recinzione del giardino richiese l'impiego di più di 300000 mattoni, fra corti e lunghi, ed all'intera opera lavorarono fino a 60-70 lavoratori (muratori, legnaioli, fabbricanti di mattoni, renaioli). Il Guinigi, per sopperire alle spese, fece un uso alquanto disinibito delle finanze pubbliche e delle manovalanze gratuite che i comuni del contado erano tenuti a prestare.

Alla sua caduta, la villa venne sequestrata dalla Repubblica, e tenuta in gran conto, dato che vi venivano allestiti spettacoli e rappresentazioni teatrali. Dal Cinquecento all'Ottocento fu invece modificata per vari scopi, fino a quando i restauri del 1959-1960 hanno ripristinato le forme antiche, con lo scopo di alloggiarvi il museo nazionale. All'interno dell'edificio non resta purtroppo nulla del costoso arredo che il Guinigi vi aveva dispiegato. Il museo conserva però importanti testimonianze delle vicende dell'arte a Lucca dal '300 in avanti.

## **Le opere quattrocentesche del Museo di Villa Guinigi**

Spinello Aretino prese dimora a Lucca poco dopo il 1380, ed in una manciata di anni vi elaborò le forme di quello stile ampio ed ornato che l'avrebbe reso il massimo protagonista della pittura toscana del tardo Trecento. Le sue opere eseguite per la committenza locale sono purtroppo disperse, anche se il bel trittichetto esposto, giunto in deposito dalle Gallerie fiorentine, vanta una probabile provenienza originaria dal territorio pisano: risale all'ultimo decennio del Trecento, e ben esemplifica la preziosità d'impianto, di superficie pittorica e d'ornato caratteristica del grande artista.

Colpiscono subito l'occhio le caratteristiche del trittico 'ausiliarie', per così dire, della pittura: la stravagante profilatura gotica delle tavole cuspidate, sebbene i rigogliosi intagli fitomorfi siano stati ricostruiti nell'Ottocento; le decorazioni a rilievo in pastiglia dorata sui campi lasciati liberi dalla pittura; la ricca decorazione punzonata delle aureole e dei margini delle tavole. Per tutti questi elementi Spinello aveva a disposizione, nella propria bottega, alcuni professionisti di fiducia, mentre a lui competeva il coordinamento generale degli interventi.

Nello scomparto mediano, l'artista eseguì a tutto campo una *Crocefissione*, mentre quelli laterali vennero suddivisi ciascuno in due campi per ospitare *San Sisto papa* e *Santa Caterina d'Alessandria* (a sinistra), *Santa Margherita* e *Santo Stefano papa* (a destra). I tondi superiori ospitano le mezze figure di due *Profeti*, le cui posture individuano subito la floridezza plastica e la scioltezza pittorica tipica di Spinello; con pose frontali ed in qualche modo più arcaizzanti sono invece caratterizzati i *Santi*, la cui robustezza è comunque alleggerita dalla raffinata preziosità delle vesti decorate in oro.

La *Crocefissione* rivela le doti di Spinello come narratore drammatico, fin dal modo in cui ha adattato la scena ad un campo pittorico nient'affatto regolare. Il pittore ha montato l'episodio in patetica accelerazione: prendendo avvio dalla relativa staticità del primo piano, con lo strazio della Madonna in atto di svenire e il moto coordinato delle pie donne che la soccorrono, si passa al tumultuoso e crescente volteggiare dei soldati romani, in sella ai loro agitati ronzini, fino all'apice di Cristo crocefisso, posto lungo l'asse simmetrico della composizione, raccolto nel suo dolore rispetto ai corpi stravolti dei due ladroni. Contribuiscono all'impatto emotivo numerosi accorgimenti artistici: l'introduzione di uno spazio vuoto in primo piano, la figura di *San Giovanni Evangelista* rivolta verso il Cristo a legare verticalmente la scena, il rapido inarcarsi del cavaliere sulla destra nel gesto di indirizzare l'attenzione dei commilitoni. Alcuni curiosi episodi secondari rendono accattivante la descrizione: come il soldato che, munito di clava, spezza le gambe del ladrone di sinistra, con un procedimento che Spinello non riprese dai Vangeli bensì dalla prassi giudiziaria della propria epoca.

Spetta a Giuliano di Simone, seguace lucchese di Spinello Aretino, il piccolo polittico con *Madonna col Bambino e angeli fra i santi Agostino, Stefano, Nicola da Tolentino e Luca*, risalente al 1392-1395 e commissionato dal rettore uscente dell'Ospedale di San Luca. Nel dipinto, purtroppo giuntoci in condizioni assai cattive, la maniera di Giuliano si riconosce nelle eleganti proporzioni delle figure e nel fluido svolgimento dei panneggi; ma forse perché si tratta di opera tarda, la consueta liricità è smorzata da un fare più tagliente. Merita di segnalare il *San Luca* all'estrema destra, che seguendo un'iconografia peraltro diffusa, regge in mano una tavoletta dipinta con una *Madonna col Bambino*: l'evangelista medico, infatti, era ritenuto anche un pittore, artefice delle più antiche icone mariane esistenti.

A Giuliano di Simone viene pure riferita la porzione ancora trecentesca di un grande affresco con la *Natività* staccato dall'antica chiesa lucchese di San Quirico all'Olivo (non più esistente). Questo affresco mostra

infatti due stesure pertinenti ad epoche e autori chiaramente diversi: l'intera sezione sinistra, con la vera e propria scena della *Natività*, venne eseguita da un pittore lucchese nella seconda metà del Quattrocento, quando con ogni evidenza l'affresco originario era ormai molto rovinato, e se ne voleva in qualche modo curare la conservazione ed il restauro (il che comportava, all'epoca, la ridipintura). Dell'affresco originario rimase invece intatta la porzione destra, con due figure femminili non chiaramente identificabili (forse due *assistenti* al travaglio di Maria), ma ben condotte nell'accordo fra le tenere campiture di colori, l'ampiezza dei profili e la tornitura volumetrica.

Ad Angelo Puccinelli, il principale pittore lucchese del Trecento, nonché uno dei più sperimentali artisti toscani dell'epoca, spetta il trittico con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* fra *San Pietro e San Giovanni Battista*, *San Gervasio e San Protasio*, proveniente dall'oratorio lucchese di S. Caterina degli Orfanelli, purtroppo spellato da vecchie ripuliture. Le iscrizioni sul bordo inferiore del pannello centrale recano la firma del Puccinelli, la data (incompleta) ed il nome del committente Ser Nieri Vannucci. L'opera dovrebbe risalire al 1385 circa.

Anche se la carpenteria di raccordo fra le tavole è andata perduta, non sfugge il respiro monumentale e solennemente scandito con cui il pittore ha strutturato le tre tavole, adottando per i pannelli un arco ancora ogivale ma assai allargato, nel cui spazio si accampano massicciamente le figure. Nella tavola centrale, la persona di Maria s'impone in una dilatata frontalità, contro un ricco tessuto decorato ad oro; il suo volto regolare individua nella canna del naso l'asse di simmetria della composizione, lungo il quale ha luogo l'avvenimento che dà il senso alla scena, con il piccolo Gesù che pone l'anello nuziale al dito di Caterina. Questa, la cui mano è guidata da Maria, è rappresentata in proporzioni visibilmente minori rispetto a quelle della madre e del figlio, anche se occupa il primo piano della figurazione. I tratti somatici dei volti, larghi e spaziosi, non concedono alcuno spazio ad elementi di stereotipa dolcezza: al contrario possono apparire addirittura un po' rustici, come nella testa squadrata del Bambino seduto e visto di profilo. La composizione appare nello stesso tempo arcanamente mistica e quasi materiale: il Puccinelli non teme di contraddire le aspettative di grazia e piacevolezza che l'osservatore gli pone, a favore di una più alta carica emotiva.

Una dose di segaligna espressività, tipica del Puccinelli, caratterizza il *San Pietro* ed il *Battista*, le cui ossute anatomie sono forzate dentro l'impalcatura di panneggi con pieghe rigide e spezzate. Sull'altro laterale, invece, i martiri gemelli *Gervasio* e *Protasio* anticipano nella loro spiccata eleganza cavalleresca, fin nel modo di piegare le dita sottili, il gusto gotico internazionale che di lì a qualche anno esploderà nella stessa Lucca. Al pari degli altri due santi, i due martiri si rivolgono alla tavola centrale, unificando la scena; ma il pittore, non pago di questo espediente, ha voluto dare un'ulteriore prova della sua vivacità sperimentale ponendo le due figure, pressoché identiche se non per i colori delle vesti, l'una frontale e l'altra di profilo, come se si trattasse della medesima persona osservata da due diverse angolature. In questo modo, ha accresciuto l'effetto volumetrico dei propri personaggi, caratterizzati da una stesura pittorica già densa e pastosa, assai chiaroscurata, ai limiti di una profana carnalità per le labbra turgide e le scure sopracciglia.

Testimonia il mordente artistico del Puccinelli anche la tavola con la *Madonna col Bambino*, un tempo pannello centrale di un trittico i cui laterali sono conservati nel Museo Mayer van den Bergh di Anversa. Le datazioni proposte per l'opera slittano dall'inizio alla fine del decennio 1380-1390. La Vergine è, in questo

caso, assoluta protagonista della scena. Il panneggio che le ricopre le gambe, ricadendo a terra con pieghe tese e pesanti, compone un poderoso blocco plastico, la cui tornitura è in massima evidenza grazie alla collocazione leggermente di sbieco delle gambe ed al punto di vista rialzato dell'osservatore, che ne può osservare l'espansione quasi tridimensionale. È verosimile che opere di questo genere abbiano interessato gli scultori coevi, in particolare per opere policrome quali le sculture in legno.

La consunzione della tavola ha fatto perdere alla pittura un po' di quella profondità che il pittore aveva voluto evidenziare, ad esempio attraverso il panno steso alle spalle di Maria. Il sentimento spaziale del Puccinelli è però ancora evidente nella presa forte e spontanea con cui Maria afferra il Bambino, un po' sbigottito, tenendolo davanti al proprio busto eretto. Rispetto alla passività un po' greve del figlio grassoccio, che lascia cadere un braccio sul fianco con movenza graziosamente naturalistica, il pittore sottolinea quindi l'energia della madre, fin dallo scalare delle dita della bellissima mano destra. Per l'essenzialità dei contorni, la semplificazione dei volumi, le sottili variazioni e la saldezza compositiva, l'opera è degna di stare alla pari dei grandi maestri di primo Trecento, fra cui soprattutto i senesi Pietro e Ambrogio Lorenzetti, che certo il pittore studiò e ammirò.

A Gherardo Starnina, pittore fiorentino attivo a lungo in Spagna, spetta il merito di avere scosso ed elettrizzato i ritmi ormai un po' esangui della pittura fiorentina di fine secolo, tramite una nuova linfa: la scelta di un'eleganza acre e tagliente, uno spirito d'osservazione addirittura caustico, una ritrovata vividezza di colori, una capacità immaginativa umorale e fantastica. Lo Starnina fu protagonista, nel primo decennio del Quattrocento, dei primi contatti della pittura toscana con le avanguardie del Gotico Internazionale che già s'imponevano in altre regioni d'Europa.

Lo Starnina trovò in Lucca un importante punto d'appoggio per la sua attività: di lui restano in città due laterali con *San Michele Arcangelo*, *San Giacomo Maggiore* e *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*, *San Pietro*, *San Paolo*, eseguiti intorno al 1405. Affiancavano un tempo una *Morte e assunzione della Vergine*, tavola che è stata purtroppo segata orizzontalmente in due pezzi (conservati oggi a Philadelphia e a Cambridge). Il trittico costituiva un'opera di particolare pregio: per questo è assai probabile che, anche se le tavole si trovavano nell'Ottocento nella chiesa di San Martino a Tramonte presso Brancoli, la destinazione originaria fosse l'altare di un edificio sacro ben più importante, come la Pieve di Lammari, se non addirittura quello della chiesa cittadina di San Michele in Foro, per cui si stanziavano fondi fra il 1404 ed il 1405.

Il gusto sottile e artificioso dello Starnina appare evidente fin dalla disposizione dei tre *santi*: sopra la coppia in primo piano si eleva, senza alcuna plausibile razionalità, la figura del terzo; altrettanto irrazionale è del resto la rappresentazione del pavimento troppo ripido e con le mattonelle scorciate verso l'esterno, cioè nell'ordine contrario rispetto alla spazialità di tipo prospettico cui il Rinascimento ci ha abituato. Neppure gli atteggiamenti dei *santi*, raggruppati in forma quasi autonoma nelle due tavole laterali, favorivano una percezione unitaria del trittico: soltanto gli occhi rivolti in alto del *San Paolo* miravano la *Vergine assunta* nella parte superiore del pannello centrale. Per il pittore, l'elemento unificante delle tre tavole era in primo luogo lo splendore delle superfici dipinte, laccate, dorate; la gamma coloristica acidula e contrastante; la variegata declinazione dei più succosi ritmi lineari in ogni elemento della figurazione. Perciò il nimbo di ciascun santo presenta una decorazione diversa, ora fitomorfa ora geometrica.

I *santi*, di proporzioni fini e allungate, indossano vesti dai ricaschi lineari e dai colori freddi, cangianti per le numerose accensioni che ne trasformano la morbidezza in ritmi taglienti. Il *San Michele*, l'arcangelo guerriero, è divenuto un damerino riccioluto, avvolto da una fuscaccia verdognola dai riflessi gialli, raffigurato mentre calpesta – senza premere – un drago ridotto ad innocuo e decorativo pupazzo. Con la stessa attitudine un po' svagata le altre figure maneggiano, senza farne troppa mostra, i propri attributi.

La tecnica pittorica dello Starnina, in grado di rendere una delicata sfumatura di tono come pure un'improvvisa cangiatura cromatica, dedica ai volti del pannello di destra un'attenzione particolare nel tratteggiare con leggero chiaroscuro il pungente naturalismo dei volti dal naso aquilino, con barbe e capigliature eseguite in punta di pennello, fino alle stupende rigature luminose della barba del *San Giovanni Evangelista*. Gli sguardi acuti e spiritati delle figure, di straordinaria vivacità, costituiscono uno degli apici della facoltà inventiva di questo inventivo pittore.

La grandiosa carpenteria del trittico dipinto e dorato, proveniente dal monastero dell'Angelo di Tramonte presso Brancoli, ed in precedenza dalla più antica chiesa locale di San Michele, dà un'idea dello splendore cromatico e dell'imponenza strutturale che simili apparati potevano raggiungere nell'ultimo fiorire dell'arte gotica. Analoghe erano le carpenterie originali dei polittici, che purtroppo a Lucca sono andate in gran parte perdute; in questo caso, occorre precisare, l'impianto architettonico del trittico (tabernacoli, pinnacoli, ghimberghe, pilieri) è particolarmente solido perché esso doveva ospitare nelle sue nicchie tre sculture in marmo, ancora al loro posto: al centro una *Madonna col Bambino* ispirata alla scultura pisana di metà Trecento; sulla sinistra un *Angelo* della fine del Duecento e della bottega di Nicola Pisano; sulla destra un *Santo vescovo* d'ispirazione quercesca risalente alla prima metà del Quattrocento.

La macchina lignea nacque dunque come contenitore-reliquiario per le sculture marmoree che sostituivano i più comuni pannelli dipinti. Le porzioni dipinte, in qualche modo secondarie, furono eseguite intorno al 1430 da Priamo della Quercia, fratello pittore del più celebre scultore Jacopo. Egli dipinse dunque tre piccole tavole per le cuspidi, con un'*Annunciazione* e *Cristo Benedicente*; decorò con piccole figure di santi il piliere di sinistra (*Serafino, San Girolamo, San Benedetto, San Pietro, Serafini*) nonché quello di destra (*Serafino, San Gregorio, San Bernardo, San Giovanni Battista, Serafini*). Tuttavia il suo impegno maggiore fu rappresentato dalla predella, composta di cinque pannelli maggiori e di due minori (con *San Lorenzo* e forse *San Vincenzo*). La scelta delle storie della predella conferma che le parti dipinte esistono in funzione delle sculture: al centro sta una scena della *Natività*, mentre gli altri quattro episodi celebrano altrettante *Storie dell'arcangelo Michele*, il titolare della chiesa originaria.

In queste scenette Priamo dimostra una *verve* narrativa genuina e diretta, sostenuta da una freschezza d'impianto e soprattutto da una gamma coloristica squillante e profonda, con un impasto pittorico denso, in grado di conferire all'insieme una sonorità cromatica molto piacevole, fra l'oro e l'azzurro intenso, che colpisce immediatamente l'occhio dell'osservatore. Così avviene che il pittore, anche quando copia immagini precedenti – come avviene con la *Natività* al centro ripresa da un tavola fiorentina di Lorenzo Monaco – mantiene sempre una propria personale riconoscibilità, per le ombrose profondità del chiaroscuro e la morbidezza un po' pastosa dei panneggi.

Cominciando da sinistra, il primo episodio della predella rappresenta il mitico episodio di fondazione del celebre santuario di San Michele nel Gargano: un toro, isolato dalla propria mandria, si accuccia sul terreno dove sorgerà il santuario, rimanendo illeso dalle frecce avvelenate che gli scaglia il custode inferocito; le frecce si rivolgono anzi contro l'arciere! Nella seconda scena, papa Gregorio Magno assiste all'apparizione dell'arcangelo nell'atto di rinfoderare la spada, come segno di cessazione della pestilenza che aveva colpito Roma; l'edificio su cui apparve l'arcangelo è l'antico mausoleo di Adriano, noto da quel momento come Castel Sant'Angelo. Nel pannello successivo due donne, una delle quali con un bambino in braccio, incedono verso una cappella: dovrebbe trattarsi dell'epilogo dell'intervento in cui l'Arcangelo, nei pressi della futura abbazia di Mont-Sant-Michel in Normandia, interviene a salvare una madre che, col figlio appena nato, stava per essere inghiottita dai gorgi marini. Nell'ultima tavola un santo vescovo, coricato nel proprio letto, viene ammonito da Michele: forse si allude all'apparizione dell'Arcangelo al vescovo Aubert di Avranches, che fu sollecitato ad erigere l'abbazia di Mont-Sant-Michel.

A Priamo della Quercia è stato attribuito pure un piccolo e frammentario affresco staccato, risalente al 1430 circa, raffigurante *Cristo in Pietà*, dall'ex-chiesa di San Quirico all'Olivo. L'affresco, di foggia cuspidata, ornava un tempo un tabernacolo murale, verosimilmente destinato alla conservazione dell'Eucarestia. La mano di Priamo vi è ben ravvisabile nella corposa linea di contorno, nella scelta di colori densi e profondi, in tratti somatici caratteristici quali la rotondità della calotta cranica.

Un altro affresco esposto nella medesima sala rappresenta una *Madonna col Bambino e due angeli adoranti*. Proviene dall'Ospedale di San Luca, e lo stacco ha consentito di recuperare pure la sinopia, vale a dire il disegno preparatorio in terra rossa tracciato dall'artista sull'intonaco, attualmente esposto di fianco. L'opera, databile al 1415 circa, è solo il frammento di una composizione ben più vasta, nella quale la Vergine appariva assisa in trono affiancata da numerosi santi; le archeggiature della cornice dipinta della scena sono parzialmente conservate lungo il bordo superiore. L'autore è il raro Battista di Gerio, qui assai prossimo alle dolci intelaiature plastiche e ritmiche del fiorentino Lorenzo Ghiberti. Malgrado il cattivo stato, il frammento rivela ancora la maestria del pittore nel plasmare in docili masse i volumi delle figure, assoggettandole ad una linearità ondulata che si esprime al meglio nelle falcate degli angeli.

Nella sala si conserva pure un raro esempio ben conservato di mobile di primo Quattrocento: un *armadio*, secondo alcuni di manifattura franco-fiamminga, intagliato con tralci d'uva e dotato di begli accessori in ferro battuto (cardini, serratura). Un esemplare gemello è tutt'ora utilizzato, in città, nei locali dell'Opera di Santa Croce. È da escludere, comunque, che il pezzo costituisca un frammento dello studiolo che Paolo Guinigi si fece eseguire nel 1413-1414 dai grandi intagliatori padani Arduino e Alberto da Baiso [rimando alla *scheda cultura*].

Al centro della stanza, poggiate su pannelli basamentali, stanno due grandi *lastre terragne*, la tipologia di sepoltura certo più diffusa all'interno delle chiese cristiane d'Occidente. Le due in questione, di dimensioni pressoché identiche, provengono dalla Cattedrale di San Martino, dove nel corso dei secoli vennero più volte spostate: entrambe sono infatti in cattive condizioni di leggibilità, a causa del secolare calpestio. Quella con

l'effigie femminile supina entro un baldacchino architettonico di foggia trecentesca è dedicata a Caterina (?) moglie di Alderigo degli Antelminelli, scomparsa nel 1372, è opera che ben esemplifica il livello medio di tali stereotipati manufatti. Al contrario la frammentaria *lastra di Balduccio Parghia degli Antelminelli*, datata 1422 o 1423, nella sua impostazione con il defunto morbidamente adagiato sopra un tessuto, segue da presso l'invenzione di Jacopo della Quercia per le lastre funerarie di Lorenzo Trenta e della moglie in San Frediano (1416). La lastra del Museo è stata attribuita a Jacopo stesso, alla sua bottega, ad un imitatore: il pessimo stato non consente giudizi definitivi su ipotesi egualmente verosimili.

Il *Crocefisso* in legno dipinto, proveniente dal fondo degli Ospedali di San Luca, dimostra come anche un'opera di finalità puramente devozionale costituisse, per gli artisti dell'epoca, un lavoro da svolgere con impegno non minore rispetto ad altri incarichi. Anche perché i *crocefissi* lignei, oltre ad essere fervidamente venerati all'interno delle chiese, venivano spesso portati in processione, assumendo agli occhi dei fedeli una grande visibilità e assurgendo a vessilli dell'intera comunità parrocchiale, rionale, se non addirittura cittadina [rimando *scheda confraternite*].

L'opera in questione è stata avvicinata, sulla base di confronti tipologici, ad altri esemplari di zona lucchese e non (Camaiole; Berlino, proveniente da Lucca; Seano presso Poggio a Caiano). Ciò significa che l'officina o gli autori di questi pezzi avevano sede in Lucca: sulla loro identità si discute ancora, e la datazione più prudente per il nostro *Crocefisso* dovrebbe essere comunque ben posteriore all'anno 1400.

Nel rappresentare il corpo di Cristo, lo scultore ha evidenziato la sua scheletrica magrezza, l'inarcarsi delle gambe e la sofferenza delle braccia tirate; non ha indugiato, però, in una descrizione delle torture subite, né ha voluto arrestare nel legno l'attimo tremendo dello spasimo finale. Cristo, invece, reclina dolcemente il volto dagli occhi chiusi, nobilmente incorniciato da barba e capelli, in atteggiamento di pacata rassegnazione. Il perizoma che fascia le gambe, seppure rovinato, si dispone con grazia e mostra tracce della finezza delle decorazioni. Nella ricerca di queste eleganze si riconosce ancora il retaggio della scultura pisana del tardo Trecento; mentre nell'accento più naturalistico del volto o dei piedi già si coglie l'esordio di una rinnovata sensibilità plastica, più attenta alle ragioni concrete dell'anatomia umana e della sua carnosità. Questi aspetti sono propri dello stile di Francesco di Valdambrino, anche se il *Crocefisso* non può essergli riferito. Va osservato che certe sproporzioni ravvisabili nell'anatomia vanno ricondotte alla volontà dell'artista di adeguare la figura al punto di vista dell'osservatore – che solitamente vedeva l'opera innalzata sopra di sé. La croce, composta da due tronchi che mostrano ancora i rami tagliati, ricalca probabilmente l'aspetto di quella originale, e si riferisce all'interpretazione allegorica dello strumento di tortura come *arbor vitae* (albero della vita, vivo strumento di redenzione per l'umanità).

Il *Sant'Ansano*, un tempo ospitato nella chiesa cittadina dei SS. Simone e Giuda, è una stupenda scultura in legno del giovane Jacopo della Quercia, in anni che secondo la critica oscillano dal 1405 al 1411: dunque a cavallo del momento in cui Jacopo si dedicò all'esecuzione della sua opera più nota, il monumento funebre di Ilaria del Carretto nella Cattedrale di Lucca.

La scultura è priva della policromia originaria, ed anzi offre al visitatore la visione del solo intaglio ligneo. Un simile *status* non giova, è bene ricordare, alla comprensione di un'opera per la quale il rivestimento

policromo, spesso affidato a provetti pittori, non costituiva un abbellimento superfluo, bensì una parte integrante del processo di creazione artistica. Ciò non toglie che, nella condizione attuale, si esalta il magistrale controllo esercitato da Jacopo sulla materia: lo scultore volle infatti definire nel legno il più digradare delle masse, volle far vibrare le superfici di continue increspature, volle complicare di risvolti la corsa degli orli. Chi abbia la volontà di abbassarsi sui calzari indossati dal santo, noterà lo stupefacente impegno dell'artista nella resa del premere e dell'affossarsi delle dita del piede contro la stoffa; mentre alzando lo sguardo sull'orlo inferiore della veste si riconosce non soltanto che questo è virtuosisticamente scavato per lasciare libere le gambe, ma pure che riflette e accelera linearmente la mobilità tridimensionale del pannello. L'intaglio è insomma di tale finezza, che la policromia prevista da Jacopo non poteva certo essere spessa e coprente, ma piuttosto un armonico accompagnamento al ritmo dello scultore.

Il *Sant'Ansano* ha perso gli attributi che lo caratterizzavano, quali uno stendardo, un cuore, la palma del martirio; oggetti che reggeva con le mani e che contribuivano a movimentarne l'immagine. L'attenzione principale dello scultore consistette, comunque, nel rendere mobile ed animato l'equilibrio del giovane cavaliere in posa stante: per questo scopo Jacopo non fece uso del bilanciamento classico, ma piuttosto modificò in inedita chiave di mobile espansione volumetrica l'*hanchement* (curvatura) tipica della scultura gotica. Anche se la gamba sinistra del santo è leggermente piegata, come rivela il ginocchio premuto contro la veste, è soprattutto lo slargarsi del mantello in forma di 'gonnellone' a causare quella sorta di 'spanciamento', evidente nel profilo, che dinamizza la postura. Insieme con il libero risalire degli orli del mantello sui fianchi si coordina il moto delle braccia e delle mani, l'una in atto di sollevarsi e l'altra di abbassarsi, in un'elegante apertura a ventaglio che viene contrastata dalle grandi pieghe correnti verso la spalla destra. Il fiocco su quest'ultima arresta il movimento complessivo, e richiama d'altronde l'analogo fiocco della cintura. Sul collo spicca agile la testa giovanile di Ansano, leggermente ruotata verso la propria destra a coronamento dell'equilibrio oscillante della posa. La bocca piccola, il naso regolare e gli occhi spiccati caratterizzano Ansano non più della ridondante capigliatura riccioluta e che sovrasta la fronte e che nasconde, spumeggiando, le orecchie.

Presso il *Sant'Ansano* di Jacopo della Quercia, è esposto un altro capolavoro della scultura lignea di primo Quattrocento, il *San Nicola da Tolentino* di Francesco di Valdambrino, opera la cui policromia originale, straordinariamente ben conservata, è stata rinvenuta sotto parecchi strati di ridipinture. Il senese Valdambrino, personalità di primo piano nel panorama della scultura toscana d'inizio Quattrocento, nonché amico e sodale di Jacopo della Quercia, ispirò le sue forme alla tradizione della tarda scultura pisana, che rivitalizzò con le sue doti di osservazione naturalistica e di intonazione lirica.

Nel *San Nicola*, tuttavia, Francesco si rifà soprattutto alle esperienze della coeva scultura senese, investendone i caratteri di mistica monumentalità con un respiro di disinvoltura plastica e di acuita sensibilità ormai completamente moderna. L'opera, destinata alla chiesa agostiniana di S. Maria dei Servi, è una rara scultura lignea di cui resti documentazione d'archivio: essa venne infatti allogata all'artista grazie al lascito testamentario di Giovanni di Landuccio Bernardi, ed il compenso di 30 fiorini d'oro veniva saldato l'8

giugno 1407. Lo stemma Bernardi, anche se sotto l'aspetto di un rifacimento cinquecentesco, orna tutt'ora il basamento della scultura.

La massiccia persona del santo frate è interamente rivestita con il saio nero tipico degli agostiniani. Con la mano sinistra regge un tomo, mentre con la destra teneva un attributo andato smarrito. Il volto squadrato, accuratamente definito e quasi disegnato in ogni suo tratto, è quello di un uomo maturo con la bocca semiaperta, in atto di rivolgersi ai fedeli. La stesura della policromia si fa straordinariamente fine proprio nella testa, nella quale gli occhi cilestrini si accompagnano al rispuntare della barba appena rasata, alle sopracciglia brizzolate, al rado ciuffo sulla fronte ed al giro della tonsura. L'aura carismatica non è contraddetta dai tratti di anzianità, come il cedere della pelle sotto il mento, che anzi sembrano aggiungere al carattere dell'effigiato, un santo coevo da poco scomparso, la spinta di una determinazione ancora più tenace e duratura.

L'energia che sprizza dal *San Nicola* è convogliata dalla possente articolazione della veste, che alla base ha una larghezza paragonabile a quella di un pilastro. Una fitta impalcatura di lunghe pieghe cannulari ne connota il movimento, suggerendo un'espansione ed una rotazione che facilitano le vedute di tre quarti, e non solo quella rigidamente frontale. Le braccia, ricoperte dalle maniche slargate del saio, aderiscono al torso per accrescere l'imponenza dell'assetto corporeo, sfruttando la conformazione del tronco originario senza però assoggettarvisi. Spicca quindi la mano destra, eseguita a parte e quindi innestata nel corpo principale, secondo un procedimento 'costruttivo' assai diffuso nella scultura lignea dell'epoca, e qui ancora nascosto dalla policromia; tanto che non è certo il carattere di innesto del libro rosso che il santo tiene nella sinistra.

La graziosa *Madonna col Bambino* in legno, proveniente dagli Spedali di San Luca e coperta di una squillante policromia almeno in parte originale, è opera di un artefice ancora vagamente legato al clima del gruppo 'Antonio Pardini', ma che soprattutto cerca di aggiornarsi sulla non ostentata leggiadria spaziale, sulle meno legate movenze inaugurate da Francesco di Valdambrino. Per questo complica in un insistito gioco di ricaschi gli orli dorati del mantello, o modella morbidamente i volti delle proprie figure, conferendo però loro un'aria imbambolata. L'effetto d'insieme è gradevole, ma rischia di cadere nella leziosità, soprattutto perché l'artista ha imitato i soli tratti esteriori delle figure valdambrinesche, non essendo in grado di tenere sotto controllo l'accordo emotivo e pure volumetrico fra la *Madonna* ed il *Bambino*: l'arcaizzante posa assisa di questi, ad esempio, non trova nella madre alcun sostegno sicuro; e del tutto divagante doveva apparire il motivo del dialogo tramite l'oggetto che la Madonna teneva nella mano destra. L'autore fu senz'altro un lucchese, e forme non troppo dissimili da queste possono riscontrarsi in altra produzione corrente del periodo.

Le due mezze figure di *Madonna col Bambino*, eseguite in terracotta purtroppo priva della policromia originaria, contano fra le più importanti e addirittura sensazionali riscoperte nel campo dell'arte del primo Rinascimento. Fino agli anni '80 ornavano infatti, resi irriconoscibili dalle ridipinture, due tabernacoli viarii posti nel centro storico lucchese. La maestria con cui la terracotta è stata liberamente lavorata dalle mani e dalla stecca del plasticatore, il respiro monumentale che questi è riuscito a trasfondere nelle due mezze figure, l'acuta descrizione del tenero rapporto psicologico fra la madre e il figlio in cerca di rifugio: tutto ciò indirizza senz'altro verso il nome del più grande scultore rinascimentale fiorentino, Donatello, o secondo

altri verso quello di un suo strettissimo collaboratore quale fu Nanni di Bartolo detto il Rosso. La datazione non dovrebbe valicare il primo decennio del secolo.

La produzione di opere in terracotta, destinate ad una rapida diffusione in quanto meno costose, a Firenze divenne ben presto seriale, realizzata cioè attraverso stampi. Non è questo il caso delle due *Madonne col Bambino*: entrambe s'impostano entro un profilo triangolare, con il Bambino alla sinistra della madre, ma a partire da questo schema iniziale l'autore ha sottilmente ed acutamente differenziato entrambi i pezzi, rendendoli unici. Pur trattandosi inoltre di altorilievi, le due *Madonne* rivelano una pienezza, anzi una fioritura plastica così energica che, abbinata alle ragguardevoli dimensioni, le rende quasi opere a tutto tondo: come sono infatti entrambe le teste, quella tenera e paffuta del Bambino, come pure quella nobile ed adolescenziale della madre, ricoperta di bellissimi riccioli, in un caso ribelli contro una fascia di stoffa. Il panneggio anima soprattutto i contorni del rilievo, come ad esempio nella docile ricaduta del velo, senza interferire nel nodo emotivo che serra la scena.

La presenza di queste opere in Lucca dimostra che, anche all'epoca di Paolo Guinigi, i contatti della città con quel che andava accadendo a Firenze erano tutt'altro che inesistenti. Anzi, è lecito pensare che l'arrivo di simili pezzi abbia contribuito a far maturare nuove idee anche nel principale scultore attivo in città, Jacopo della Quercia, che aveva del resto alle spalle altre verosimili esperienze fiorentine.