

MARIA PAOLA SODINI

CULTURA ORAFA A LUCCA TRA LA FINE DEL XIV E GLI INIZI DEL XV SECOLO

Il gruppo di oggetti di oreficeria che formano il tema del nostro contributo, è costituito da prodotti provenienti da laboratori per i quali la critica ha già proposto una localizzazione nella città di Lucca, nonché una datazione nell'ultimo venticinquennio del secolo XIV e oltre.¹⁾ Il complesso è stato esaminato in questa stessa sede da Anna Rosa Masetti, secondo la quale i pezzi sono riconducibili ad almeno tre centri operativi; da parte nostra cercheremo di analizzare i rapporti che legano questi manufatti ad alcuni prodotti artistici scultorei e pittorici, assegnabili all'ambito lucchese fra Tre e Quattrocento.

Tale indagine non ha pretese di completezza data la dispersione di molti pezzi avvenuta attraverso i secoli: infatti dei numerosi artisti attivi in questo periodo a Lucca spesso non restano che i nomi e l'originaria destinazione delle loro opere. Lo stesso Duomo doveva avere un aspetto ben diverso dall'attuale se, come ci informa il Ridolfi,²⁾ i lavori di abbattimento degli altari preesistenti per costruire gli attuali fecero andare distrutte testimonianze artistiche forse determinanti per chiarire il frammentario panorama lucchese di tale periodo. È questo il caso, fra gli altri, del ricco altare donato al Duomo da Antonio del fu Dino da Volterra,³⁾ di quello di Sant'Agnello, di cui resta solo la lastra tombale, degli altri di Santa Lucina, San Lorenzo, Santa Barbara e Sant'Antonio.

Nonostante la frammentarietà dei prodotti ritrovati, si può però indubbiamente riscontrare in quelli superstiti l'appartenenza a quella cultura figurativa che caratterizza così a lungo la produzione artistica toscana, derivante dalla conoscenza dei lavori di Andrea Pisano e dei suoi figli.

La tesi della Baracchini,⁴⁾ secondo la quale la croce di Sorbano del Vescovo farebbe parte di un gruppo di oreficerie provenienti dalla bottega di Nino Pisano, è confortata dai caratteri iconografici di queste opere. La somiglianza che lega le figure rappresentate nei polilobi di tale croce a quelle di alcuni manufatti eseguiti da Nino, diventa spesso puntuale trascrizione: è il caso della 'Vergine' effigiata sul sepolcro Scherlatti, che appare molto vicina a quelle di Sorbano del Vescovo, di Migliano, di Sant'Andrea in Caprile. Ma a nostro avviso due altre figure, sempre del medesimo ambito, si possono avvicinare ai rilievi delle croci e cioè il 'San Paolo' del Museo Nazionale di San Matteo e il 'San Pietro' dei depositi dell'Opera del Duomo di Pisa (figg. 1 e 3), collegati dalla Burrelli al sepolcro dell'arcivescovo Giovanni Scherlatti.⁵⁾

Queste immagini sono infatti simili ai santi collocati all'incrocio delle barre sul verso delle croci di Sorbano del Vescovo (fig. 2), Migliano, Sant'Andrea in Caprile, Ghivizzano (fig. 5), Massarosa (fig. 6) la prima, di Pedona (fig. 4) la seconda. Nel primo caso si tratta di una figura eretta vestita di una lunga tunica drappeggiata e di un manto solcato da un fascio di pieghe triangolari che scompaiono a destra sotto l'altro lembo. L'immagine ha la mano destra in evidenza, mentre nella sinistra, coperta dal drappeggio che lascia intravedere la sagoma del

pollice, tiene un libro. Nel secondo caso, invece, di una figura sempre eretta e vestita di una lunga tunica, ma con le mani scoperte e sorreggenti nella destra le chiavi, nella sinistra il libro; il santo è rivolto verso sinistra e ha il corpo attraversato diagonalmente dal panneggio del manto.

Bisogna tuttavia notare che nelle opere pisane le figure sono articolate in un sottile *déhanchement* che le percorre verticalmente, mentre in quelle delle croci lucchesi le immagini si presentano rigide e bloccate, anche per la visione frontale e non laterale che le contraddistingue.

L'affermazione della studiosa per quanto riguarda il preciso riscontro fra gli oggetti di oreficeria da lei segnalati e le opere attribuite alla mano di Nino, ci trova dunque perfettamente d'accordo; è piuttosto la collocazione di questi manufatti nel periodo dell'attività dello scultore a suscitare alcuni dubbi. Come ha segnalato la Masetti, poiché Nino muore nel 1368, la produzione delle croci riconducibili alla sua bottega dovrebbe essere collocata a cavallo fra la prima e la seconda metà del secolo XIV, mentre dati documentari e stilistici fanno risalire la loro esecuzione all'ultimo venticinquennio del Trecento e oltre.⁶⁾ Infatti, il ricorrere della decorazione a *ramages* e la presenza del nido del pellicano realizzato a forma di piccolo cestello intrecciato, ci riportano immediatamente a opere assegnabili alla fine del secolo come il Fregio del Volto Santo, eseguito fra il 1382 e il 1384, dove i medesimi motivi si trovano nel fondo delle edicole, mentre l'intreccio del nido del pellicano è usato come decorazione di un copricapo. Motivi a foglie analoghi a quelli incisi sulle croci si trovano anche sul reliquiario del braccio di San Biagio, opera assegnata ai primi del Quattrocento, mentre la croce di Camaiole, anche essa appartenente al gruppo di cui ci occupiamo, reca nella scritta un preciso riferimento agli anni 1398-1405;⁷⁾ inoltre l'identificazione del punzone di Francesco di Grillo sulla croce di Barga riconduce alcuni di questi pezzi addirittura al primo venticennio del XV secolo.

Come ha già segnalato parte della critica, anche a nostro avviso le opere di oreficeria di cui trattiamo sono da mettere in relazione con il momento di particolare fervore innovativo che segue alla riconquistata libertà di Lucca (1369) e vede anche la ripresa dei lavori al Duomo (1372), sospesi ormai dal 1348 a causa della peste e della deficitaria situazione generale.⁸⁾ A partire da questo anno possiamo assistere al susseguirsi di importanti presenze artistiche, sia nel campo della scultura sia in quello della pittura. In una lettera di Francesco di Lazzaro Guinigi, uno dei tre operai eletti il 19 aprile 1372, si sollecita infatti la venuta a Lucca di un "gran numero di eccellenti maestri".⁹⁾

Guarderemo dunque con attenzione a questa fase dei lavori e agli artisti che vi hanno preso parte, anche perché, come si è visto più volte, molti scultori si sono formati in una bottega di orafo e, successivamente, hanno portato avanti contemporaneamente le due attività. È questo per esempio il caso di Piero d'Angelo, padre di Iacopo



I - PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
NINO PISANO E COLLABORATORI:
SAN PAOLO



2 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA), CHIESA DI SAN LORENZO
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SANTA LUCIA (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



3 - PISA, DEPOSITI DELL'OPERA DEL DUOMO
NINO PISANO E COLLABORATORI:
SAN PIETRO



4 - PEDONA (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):
SAN JACOPO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



5 - GHIVIZZANO (LUCCA), CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SAN PIETRO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



6 - MASSAROSA (LUCCA), CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):
SAN JACOPO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

della Quercia, citato già nel 1371/72 e operoso con ogni probabilità nel cantiere del Duomo perchè ricordato come "magister lapidum" nel terziere di San Martino, che secondo il Ridolfi nel 1401 esegui per Paolo Guinigi un sigillo.¹⁰⁾ La diversità fra le opere a lui attribuibili e le croci di cui ci occupiamo ci fa però escludere un suo diretto intervento nella loro realizzazione.

Sono invece riscontrabili analogie più o meno evidenti tra gli oggetti di oreficeria presentati in questa sede e alcune opere eseguite per il Duomo in quel periodo. Anche se non vogliamo con questo parlare di identità di caratteri, tali riscontri stanno a significare la diffusione di un comune linguaggio artistico fra orafi e scultori, frutto di un medesimo ambito ed epoca.

Il più significativo di questi prodotti, per la somiglianza con i rilievi delle croci e la complessità dei problemi attribuitivi che ha sollevato, è il gradino del ciborio attualmente posto nella cappella del Sacramento. Come ha messo in evidenza la Masetti "nel fluente atteggiamento delle immagini, nel morbido drappeggio delle vesti, perfino nella posizione delle mani, si evidenziano strettissimi legami con i dolenti di Sorbano del Vescovo e altri pezzi dello stesso gruppo".¹¹⁾ Oltre alla 'Vergine' e al 'San Giovanni' di questa croce, che presentano con quelli sopra citati coincidenze pressoché perfette, sono da mettere in relazione con la figura di 'Santo' tonsurato (fig. 7) nella parte destra del gradino il 'San Vincenzo' della

croce di Verciano (fig. 8), il 'San Lorenzo' di quella di Sorbano del Vescovo (fig. 9), il 'Santo Stefano' dell'altra di Migliano e il 'Santo Diacono' dell'altra ancora di Ghivizzano (fig. 10). Si tratta di figure che, pur tenendo conto della diversità del materiale con cui sono state eseguite, presentano una medesima tipologia. Sono soprattutto i gesti delle mani a colpirci per la loro identità: infatti la sinistra tiene un libro o un oggetto impugnandolo per l'angolo mentre la destra è ripiegata e ha l'indice proteso a indicare o a sorreggere.

Il rilievo doveva fare parte di un grosso complesso monumentale; il Ridolfi lo identifica con il gradino dell'altare, già precedentemente citato, che Antonio del fu Dino da Volterra aveva ordinato a Firenze e donato nel 1389 al Duomo di Lucca in adempimento alle ultime volontà della moglie Nicolosia.¹²⁾ L'autore di quest'opera è ignoto ma lo studioso, avendo rintracciato l'atto di donazione, corredato dall'accurata descrizione, ce la illustra come "bella e decorosa cappella marmorea, di molti pezzi di marmo scolpita", adorna, fra le altre cose, di tre statue e di un "grado" ornato di mezze figure di santi, identificato da lui con questa predella.

La sua qualità ha portato il Salmi a mettere in relazione il pezzo con l'attività del giovane Iacopo della Quercia, sottolineando gli stretti rapporti che presenta con i monumenti Scherlatti e Moricotti, a suo avviso opere di Nino e di un suo collaboratore.¹³⁾



7 - LUCCA, DUOMO, CAPPELLA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO
SCULTORE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SANTO DIACONO (PARTICOLARE DEL GRADINO DEL CIBORIO)



8 - VERCIANO (LUCCA), CHIESA DEI SANTI VINCENZO E LORENZO
OREFICE LUCCHESE? (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SAN VINCENZO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



9 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA), CHIESA DI SAN LORENZO
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SAN LORENZO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



10 - GHIVIZZANO (LUCCA), CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO
OREFICE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SANTO DIACONO (PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

Da parte loro a Baracchini e il Caleca, concordando con il Ridolfi, lo attribuiscono alla mano del fiorentino Luca di Giovanni, autore degli angeli musicanti per la facciata del Duomo di Firenze, ora al museo dell'Opera;¹⁴⁾ mentre Anna Maria Guiducci, sottolineando ancora una volta il carattere prestigioso del rilievo, lo riporta alla cultura tradizionale di Nino Pisano e dei Dalle Masegne.¹⁵⁾

Il gradino è stato attentamente studiato in occasione della recente mostra sull'attività di Andrea, Nino e Tommaso Pisano (fig. 11);¹⁶⁾ la Burresi, nel catalogo dell'esposizione, lo collega a un gruppo di opere da lei attribuite a Nino e precisamente affianca le figure di angeli a quella mutila delle braccia nei depositi dell'Opera del Duomo di Pisa, i Santi Vescovi al Santo Vescovo di Oristano e il Cristo alla figura in pietà del monumento Scherlatti e a quella del sepolcro del doge pisano Giovanni dell'Agnello. La studiosa, avvicinando il rilievo lucchese alla 'Madonna' della Pieve di Arliano, fa notare il parallelo stilistico fra gli angeli dei due pezzi e propone la loro pertinenza a un unico organismo che troverebbe un immediato riscontro con la grande pala marmorea di Tommaso e collaboratori in San Francesco a Pisa.

Analogamente alla Burresi, anche il Bagnoli riporta il gradino del ciborio lucchese alla bottega di Nino,¹⁷⁾ accogliendo l'originale e coraggiosa ipotesi avanzata dal

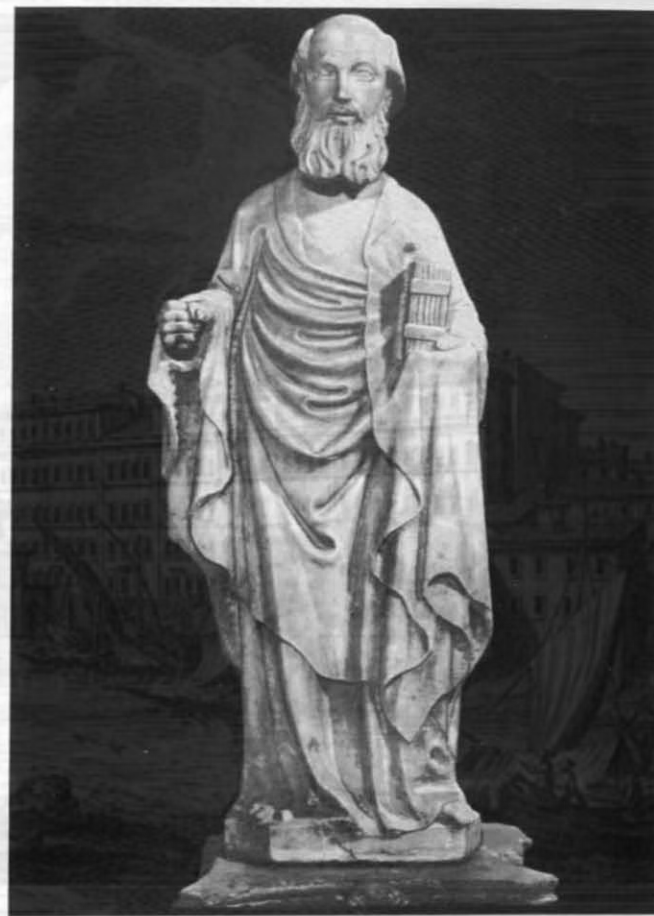
Kreytenberg nel suo ultimo studio su Andrea Pisano,¹⁸⁾ ove l'autore pone il gradino marmoreo fra le opere da lui attribuite a un nuovo personaggio sempre appartenente alla famiglia dei Pisano: Andrea di Nino. Appare indubbiamente azzardato costruire dal nulla questa nuova figura di scultore: benché citato in un documento con lo zio Tommaso, niente dice che esercitasse realmente tale mestiere,¹⁹⁾ ma il suo nome potrebbe indicare soltanto un artista operoso una generazione più tardi rispetto a Nino e Tommaso. Tuttavia ci sembra giusto prendere in considerazione anche altri personaggi che possano aver ruotato intorno ai tre scultori, assimilandone perfettamente tecnica e tipologie; meriterebbe infatti indagare con maggior precisione la diffusione della loro plastica anche attraverso i numerosi collaboratori che una bottega di successo doveva avere e che diventerebbero potenziali diffusori di un linguaggio definito e ben riconoscibile come quello di Andrea e Nino. Infatti, molte opere diffuse in territorio pisano e lucchese ci ripropongono in maniera puntuale i famosi modelli andreeschi e nineschi, facendoci supporre anche una larga diffusione di disegni e cartoni. A questo proposito vogliamo citare il monumento funebre di Ligo Ammannati,²⁰⁾ debitore nella struttura compositiva, oltre che nel rilievo del Cristo, alle più famose opere dei maestri pisani e il sepolcro di Bartolomeo da Compagno,²¹⁾



11 - LUCCA, DUOMO, CAPPELLA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO
SCULTORE LUCCHESE? (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO): CRISTO IN PIETÀ FRA ANGELI, LA VERGINE E SAN GIOVANNI
(PARTICOLARE DEL GRADINO DEL CIBORIO)



12 - ALTOPASCIO (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO, SACRESTIA
SCULTORE LUCCHESE (INIZI DEL XV SECOLO):
SAN PIETRO



13 - ALTOPASCIO (LUCCA), CHIESA DI SAN JACOPO, SACRESTIA
SCULTORE LUCCHESE (INIZI DEL XV SECOLO):
SAN PAOLO

testimone della continuità esecutiva di tali monumenti anche in epoca più tarda. In questo ambito, come abbiamo cercato di dimostrare, rientrano gli oggetti di oreficeria citati in apertura e molti altri menzionati in questa sede.

Tornando a Lucca, dove la presenza di un'opera come il gradino del ciborio strettamente collegata a questi prodotti sostiene la tesi di una esperienza comune ad orafi e scultori nell'ambito di quanto si andava facendo in questo centro alla fine del Trecento, il discorso può ampliarsi ulteriormente.

Intorno al 1395 la direzione dei lavori della Cattedrale fu affidata ad Antonio Pardini da Pietrasanta. Secondo la Baracchini e il Caleca si tratterebbe di un artista formatosi alla scuola di Nino, o che comunque avrebbe conosciuto diffusamente lo stile di questo autore e di suo padre Andrea. I due studiosi gli assegnano un'opera molto vicina a quelle di Nino, il sepolcro Moricotti nel Camposanto Monumentale di Pisa. Infatti Antonio, sempre secondo gli stessi autori, "appare rimeditare fluenti cadenze andreesche oppure rivivere gli eleganti e slanciati ritmi" del figlio.²²⁾

Il legame che emerge fra questo artista e la plastica di Andrea e Nino Pisano è sostenuto anche da Carlo Aru, che sottolinea nella formazione degli scultori versiliesi di cui Antonio fa parte, la fedeltà per tutto il Trecento

all'impronta pisana. È questo il caso dei rilievi del fonte battesimale di Pietrasanta accostati dallo studioso alle formelle con le Virtù nella porta del Battistero fiorentino.²³⁾

La Baracchini e il Caleca fanno risalire ad Antonio anche la lastra tombale del sepolcro di Sant'Agnello, da altri proposta come opera giovanile di Iacopo della Quercia.²⁴⁾ Tale attribuzione sottolinea la qualità dell'opera e rende perplessi nell'assegnazione al medesimo maestro di altre sculture di qualità certamente inferiore: si tratta di due statuette, 'San Pietro' e 'San Paolo', custodite nella sagrestia della chiesa di San Jacopo ad Altopascio (figg. 12 e 13),²⁵⁾ attribuite dal Marchini allo stesso Antonio Pardini.²⁶⁾ Le due figure richiamano direttamente il mondo di Andrea e Nino Pisano, come ci suggerisce l'evidente confronto con il 'San Paolo' nel Museo Nazionale di San Matteo e il 'San Pietro' nei depositi dell'Opera del Duomo (figg. 1 e 3), attribuiti dalla Burresi a Nino e collaboratori.²⁷⁾ Tuttavia, secondo il Marchini, le due sculture si staccherebbero dalla "sfera di assorta contemplazione interiore" tipica dei Pisano perchè pervase da una maggiore energia, specialmente per quanto riguarda la figura del 'San Pietro', più viva "nell'atto di spostarsi e del restare".

Tornando al cantiere del Duomo, un altro gruppo di sculture che a nostro avviso vale la pena di esaminare-



14 - LUCCA, DUOMO, TRANSETTO NORD
MENSOLA TRA LE TRIFORE DEI MATRONEI
SCULTORE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
ANGELO CON CANDELIERE



15 - LUCCA, DUOMO, TRANSETTO SUD
MENSOLA TRA LE TRIFORE DEI MATRONEI
SCULTORE LUCCHESE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
STATUA ACEFALA DI SANTO

seppure il riferimento con gli oggetti di cui ci occupiamo sia meno puntuale rispetto alle opere precedenti — sono quelle poste sulle mensole tra le trifore dei matronei.²⁸⁾ Si tratta di opere risalenti, secondo la Baracchini e il Caleca, agli anni compresi fra il 1379 e il 1392 e assegnabili a “ un maestro locale di non vasta esperienza che attinge agli immediati precedenti culturali a sua disposizione ”.²⁹⁾ La somiglianza che ritroviamo con le opere studiate è data qui dal panneggio delle vesti e dall'impostazione delle mani (figg. 14 e 15): l'angelo dalla tunica liscia e sblusata sui fianchi stretti da una sottile cintura, che sorregge il candeliere con la mano sinistra (fig. 14), ci riporta a soluzioni presenti nell'angelo delle croci di Sorbano del Vescovo e di Migliano (figg. 16 e 17).

Analogamente, nella statua acefala di ‘santo’ (fig. 15), il panneggio del manto che scende sulla tunica drappeggiandosi in pieghe triangolari, trova riscontro con il paludamento dell'abito della ‘Santa Lucia’ nella croce di Sorbano del Vescovo (fig. 2), del ‘Sant'Andrea’ in quella

di Sant'Andrea in Caprile, del ‘San Pietro’ nell'altra di Ghivizzano (fig. 5), nel ‘San Jacopo’ nell'altra ancora di Massarosa (fig. 6).

Altre due sculture presenti nella Cattedrale sono da ricollegare, anche se solo a livello iconografico, a formelle presenti in alcune croci: si tratta di due protomi marmoree raffiguranti un teschio.³⁰⁾ La prima è posta a decorazione dell'abside, l'altra, invece, è sul transetto nord, lato est. È in particolare quest'ultima, per le bozze frontali pronunciate e le mandibole su cui sono fissati radi denti, che ci riporta al tema del teschio d'Adamo presente nelle croci di Barga, Massarosa e Camaione (figg. 18-20).

Quanto abbiamo detto fino a ora circa i legami fra scultura e oreficeria è valido anche per la miniatura e la pittura; purtroppo, cercare le testimonianze di quest'ultima all'interno del Duomo è meno agevole rispetto a quello che abbiamo fatto nei confronti della produzione scultorea, perchè se ne conservano pochissime tracce. Più facilmente deteriorabili, gli affreschi possono essere stati ricoperti



16 - SORBANO DEL VESCOVO (LUCCA), CHIESA DI SAN LORENZO
OREFICE LUCCHESSE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SIMBOLO DELL'EVANGELISTA MATTEO
(PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)



17 - MIGLIANO (LUCCA), CHIESA DI SAN MARTINO
OREFICE LUCCHESSE (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO):
SIMBOLO DELL'EVANGELISTA MATTEO
(PARTICOLARE DEL VERSO DELLA CROCE)

e le pale distrutte o donate a parrocchie minori in seguito a cambiamenti di moda.

La presenza a Lucca di pittori nella seconda metà del XIV secolo è comunque ampiamente documentata. Fra i nomi che emergono per particolare importanza vi sono quelli di Pavoluccio di Lazzarino, Angelo Puccinelli, Giuliano di Simone e Francesco Anguilla.³¹⁾ A quest'ultimo artista è stato assegnato dubitativamente il trittico della 'Madonna con Bambino tra i Santi Agnello, Regolo, Antonio abate ed Edmondo' nella prima sacrestia del Duomo.³²⁾ Ad essi, la cui attività è variamente documentata dalle opere che ancora rimangono, sebbene in numero limitato, può essere affiancato il ricordo di altri pittori lucchesi di cui restano, come uniche tracce, i documenti, che testimoniano una produzione oggi scomparsa.³³⁾

Questi dipinti, anche se non possono essere utili per i confronti stilistici, servono però ad attestare il desiderio di rinnovarsi e arricchirsi che animava le istituzioni sia laiche sia ecclesiastiche della città, dalla data della riacquistata libertà (1369) all'inizio della signoria di Paolo Guinigi (1400).

L'episodio più importante ai fini della nostra ricerca è dato dalla presenza a Lucca di Spinello Aretino, a cui erano stati avvicinati in un primo momento dalla Masetti i corali miniati del Duomo.³⁴⁾ Si tratta dei gradualì segnati con i numeri 1, 7, 8, 9, 10, che per stato di conservazione e densa policroma decorazione, non trovano riscontri con altre opere locali di ambito librario. L'iconografia delle scene ci riporta alla seconda metà del Trecento, soprattutto quella rappresentante la 'Natività', in tutto fedele al testo delle *Rivelazioni* di Santa Brigida collocabili fra gli anni 1372 e 1373.³⁵⁾ Il tono "dimesso e popolare" della rappresentazione rispecchia quegli ideali di semplicità maturati in seguito all'affermarsi di una serie di

iniziative religiose legate all'istituzione di ordini minori, interessati alle vicende degli umili e dei diseredati: qui il fatto divino, rappresentato generalmente in maniera più nobile, assume una fisionomia consueta e quotidiana.

Oltre alle coincidenze cronologiche — Spinello è infatti ricordato come abitante lucchese in un documento del 1384 insieme ai soci Simone di Cino e Gabriello di Saracino —³⁶⁾ anche quelle stilistiche mettono in relazione queste miniature con le opere giovanili di Spinello. Siano però da ricondurre alla bottega di questo pittore o piuttosto — come ha proposto la critica più recente — all'attività di Martino di Bartolomeo, questi corali vanno collocati in quel momento di particolare fervore operativo che segna la ripresa dei lavori nella Cattedrale.

Tuttavia l'importanza che Spinello riveste ai fini del nostro studio è dovuta, oltre al fatto di essere una personalità artistica di notevole rilevanza, alla sua stretta parentela con orafi: sia il fratello Niccolò, sia il figlio di questi, Cola Spinelli, esercitavano tale mestiere. Di quest'ultimo sappiamo anche che fu artista di fiducia di Paolo Guinigi, per il quale costruì un cimiero d'elmo in argento a forma di liocorno e che ebbe una disputa con un altro orafo lucchese, Bartolomeo di Stefano.³⁷⁾

Di Niccolò purtroppo non si conosce niente, ma tenendo in considerazione l'influenza che il fratello orafo può avere avuto su Spinello, non possiamo fare a meno di notare la ricchezza e il decorativismo presenti nelle opere di quest'ultimo, dove compaiono immagini sempre piuttosto precise di oggetti di oreficeria sacra e profana. Inoltre, anche in alcune delle miniature di questi corali si possono individuare elementi comuni a quelli presenti nel gruppo di manufatti che abbiamo preso in considerazione. Il 'Martirio dei Santi Pietro e Paolo' (Corale 10, c. 126 v)



18 - BARGA (LUCCA), DUOMO
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):
TESCHIO DI ADAMO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



20 - MASSAROSA (LUCCA), CHIESA DEI SANTI JACOPO E ANDREA
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):
TESCHIO DI ADAMO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)



19 - CAMAIORE (LUCCA), MUSEO D'ARTE SACRA
FRANCESCO DI GRILLO (NOT. PRIMO VENTENNIO DEL XV SECOLO):
TESCHIO DI ADAMO (PARTICOLARE DEL RECTO DELLA CROCE)

(fig. 21), per esempio, mostra nella figura del primo una evidente analogia con il Cristo crocifisso — anche se qui la figura poggia sul suppedaneo i piedi separati — che compare nelle croci di Sorbano del Vescovo, Migliano, Carraia, Camaiore e Pedona.

Se escludiamo la testa, che nella miniatura rappresenta quella di San Pietro, il corpo con i fianchi drappeggiati da un perizoma moderatamente increspato, la vita sottile, il torace magro dal quale emerge il rilievo delle costole, sono tutti elementi che ci riportano al tipo di crocifisso ninesco così diffuso in Toscana e anche nell'ambiente orafco lucchese. Caratteristiche simili — anche se il perizoma appare più increspato e i piedi sono sovrapposti e trafitti da un unico chiodo — si trovano nel Cristo della 'Crocifissione' di Spinello in San Francesco a Pisa. Analoghe risultano anche, nella struttura generale, la 'Resurrezione' del Corale 9 (c. 89 v) (fig. 22) e quella che compare nella patena di Migliano (TAV. X).

In entrambe le figure ritroviamo la stessa posizione del Cristo con il piede appoggiato sul bordo del sepolcro decorato a losanghe, le armature dei soldati dormienti (due nella miniatura e quattro nella patena) descritte minuziosamente e il fluire morbido delle pieghe delle vesti. Tuttavia, al di là di diversità non esigue, come una maggiore densità compositiva e la presenza di rocce spigolose nello smalto, queste figurazioni, pur realizzate per mezzo di tecniche tanto diverse, presentano singolari assonanze. Molto simili sono infine le figure di angeli dalle ali aperte e appuntite e dalle tuniche riprese sui fianchi, come in quelli, simbolo dell'evangelista Matteo, delle croci di Sorbano del Vescovo, di Migliano, di Sant'Andrea in Caprile (Corale 10, c. 139 r; Corale 7, c. 46 r; Corale 1, c. 116 v) (figg. 16 e 17).³⁸⁾



MIGLIANO (LUCCA), CHIESA DI SAN MARTINO
OREFICE LUCCHESI (ULTIMO VENTENNIO DEL XIV SECOLO): RESURREZIONE (PARTICOLARE DELLA PATENA)





21 - LUCCA, OPERA DEL DUOMO - MARTINO DI BARTOLOMEO: MARTIRIO DEI SANTI PIETRO E PAOLO (CORALE 10, C. 126V)



22 - LUCCA, OPERA DEL DUOMO - MARTINO DI BARTOLOMEO: RESURREZIONE (CORALE 9, C. 89V)

Da notare è anche la decorazione a bolli delle aureole di alcuni santi del Graduale 1 (cc. 34 v, 32 r, 35 v, 31 r, 33 v): lo stesso ornamento ricorre sui bordi degli scoll delle figure smaltate di Verciano, Sorbano del Giudice, San Gemignano di Moriano.

Quanto esaminato fino ad ora ci ha permesso di arrivare, in base al confronto con altre opere, a definire con maggiore certezza un ambito cronologico al quale apparterebbero i pezzi considerati e a individuare fra miniatura, scultura e oreficeria, un linguaggio comune circolante a Lucca sul finire del secolo XIV.

Essi non sono dunque, a nostro avviso, da fare risalire alla bottega di Andrea e Nino Pisano; pensiamo piuttosto di collegare queste opere alla generazione successiva di artisti, formati nel rispetto delle tradizioni scultoree ninische, che essi portarono avanti, rimeditandole e aggiungendovi nuovi personali apporti. La divulgazione della lezione dei Pisano avvenne per opera di numerosi artefici che la diffusero per tutta la Toscana, portandola fino a Lucca, in questa particolare congiuntura storica intenta a darsi un volto nuovo, anche da un punto di vista artistico.

Dicembre 1985

Referenze fotografiche: fig. 1: foto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa; fig. 3: foto Amendola, Pistoia; figg. 2, 4-6, 8-11, 13 e 14, 17-22, TAV. X: foto di Giancarlo Battisti e Valerio Sironi, Gabinetto Fotografico del Dipartimento di Storia delle Arti, Università di Pisa; figg. 7, 12, 15 e 16: foto di Gualtiero di Puccio, Lucca.

1) C. L. RAGGHIANI, *Arte a Lucca, spicilegio*, in *Critica d'Arte*, VII, 1960, 37, p. 70 e A. R. CALDERONI MASETTI, *Smalti traslucidi nella Toscana occidentale*, in *Atti della Giornata di studio sugli smalti traslucidi*, Pisa, 24 maggio 1983, a cura della medesima, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. XIV, 2, 1984, p. 616.

2) E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882, pp. 108 e 109.

3) RIDOLFI, *op. cit.*, loc. cit.

4) *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, catalogo della mostra a cura di C. Baracchini, Lucca, novembre 1981, Lucca 1983, p. 181.

5) *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra a cura di M. Burrelli, Milano 1983, pp. 187 e 188, figg. 33, 35.

6) CALDERONI MASETTI, *art. cit.*, loc. cit.

7) U. PROCACCI, *Catalogo del museo d'arte sacra di Camaione*, Camaione 1936, p. 28.

8) CALDERONI MASETTI, *art. cit.*, loc. cit.

9) A. R. MASETTI, *Spinello Aretino giovane*, Firenze 1973, p. 8.

10) MASETTI, *op. cit.*, 1973, p. 41 e RIDOLFI, *op. cit.*, pp. 114 e 115. Su Piero d'Angelo si veda anche il catalogo della mostra *Iacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, Firenze 1975, pp. 30-32 e il catalogo della mostra *Il secolo di Castruccio*, cit., pp. 190 e 191.

11) CALDERONI MASETTI, *art. cit.*, 1984, pp. 316 e 317.

12) RIDOLFI, *op. cit.*, loc. cit.

13) M. SALMI, *La giovinezza di Iacopo della Quercia*, in *Rivista d'Arte*, 1930, 2, pp. 179-191.

14) C. BARACCHINI, A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973, pp. 138 e 139.

15) A. M. GUIDUCCI, in *Iacopo della Quercia...*, cit., p. 30.

16) M. BURRELLI, in *Andrea, Nino e Tommaso...*, cit., pp. 33 e 34, 189 e 190.

17) A. BAGNOLI, *Da Goro di Gregorio a Nino Pisano*, in *Prospettiva*, 1985, 41, p. 52.

18) G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die Toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, p. 109.

19) Si tratta del documento di pagamento del doge pisano Giovanni dell'Agnello risalente al 5 dicembre 1368 (Pisa, Archivio di Stato, Comune div. A, n. 142, c. 18r, riportato dalla Burrelli, in *Andrea, Nino e Tommaso...*, cit., p. 205; KREYTENBERG, *op. cit.*, pp. 101, 185, doc. n. 64).

20) M. LUZZATI, *Il sepolcro del maestro Medico Ligo Ammannati nel Camposanto pisano*, in *Rassegna del Comune di Pisa*, V, 1969, pp. 31-38.

21) Si tratta infatti di un personaggio morto nel 1419 e seppellito in Santa Caterina a Pisa (*Andrea, Nino e Tommaso...*, cit., p. 36).

22) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, p. 36.

23) C. ARU, *Gli scultori della Versilia. I trecentisti*, in *Bollettino d'Arte*, II, 1908, 9, pp. 381-297.

24) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, p. 37; A. KOSEGARTEN, *Das Grabrelief des San Aniello Abate in Dom von Lucca*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1968, pp. 223-242.

25) Nella stessa sagrestia è conservata una statuina di angelo che rivela nell'impostazione della figura e nell'ampio panneggio delle vesti l'appartenza al medesimo ambito del 'San Pietro' e del 'San Paolo'. Infatti il drappeggio che solca il corpo dell'angiolino ci riporta a quello del 'San Pietro' conservato nei depositi dell'Opera del Duomo di Pisa, specialmente per le due pieghe parallele sulla spalla destra e per le morbide linee che, partendo dalla mano destra, terminano in un lembo triangolare. Il peduccio su cui l'angelo posa è realizzato in un unico corpo con il blocco di marmo infisso nella parete: questo ci fa pensare alla provenienza da un altro organismo, probabilmente il medesimo che accoglieva le statue degli Apostoli. La sua forma è analoga a quella dei sostegni dei santi sulle croci di Sorbano del Vescovo, Migliano, Sant'Andrea in Caprile, Ghivizzano e, anche se in forma leggermente diversa, di Pedona, Massarosa, Barga e Camaiore.

In chiesa, su una piletta per l'acqua santa, è collocato inoltre un 'San Giovanni Battista' pertinente allo stesso complesso - se un altare o un monumento funebre non è dato oggi definire - mutilato del braccio destro e rovinato soprattutto nella parte inferiore. Per quanto riguarda questa figura, i riferimenti sono molto generici.

26) G. MARCHINI, *Sculture gotiche ad Altopascio*, in *Bollettino storico lucchese*, XV, 1943, pp. 44-47.

27) *Andrea, Nino e Tommaso...*, cit., pp. 187 e 188.

28) I rilievi di cui ci occupiamo sono quelli relativi alle figg. 472 e 473 in BARACCHINI, CALECA *op. cit.*. Tali sculture fanno parte di un gruppo di opere collocate tra le trifore dei matronei; data la loro collocazione difficilmente raggiungibile i fotografi hanno potuto ritrarne solo nove e precisamente due statue di Eva - la prima collocata nella navata centrale, la seconda nel transetto nord -, l'Adamo, il serpente, l'angelo sorreggente un candeliere, la statua acefala di santo, quella pure acefala di angelo e due santi vescovi.

Secondo i due studiosi tale gruppo di opere proverrebbe da una bottega pisana di seguaci di Giovanni e Nicola. Sono state da loro

anche accostate alle opere di Giovanni di Balduccio e a quelle da loro ipoteticamente attribuite a Lupo di Francesco. Inoltre, la figura di Eva nella navata centrale è stata confrontata con quelle del dossale di San Francesco a Bologna dei Dalle Masegne, mentre le altre due statue di nudi sono state avvicinate ai due angeli fiancheggianti la Madonna del tabernacolo sul prospetto ovest dell'oratorio di Santa Maria della Spina (BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, pp. 33 e 34). Secondo noi solo nel caso di tre rilievi (quelli di Adamo, del serpente e il primo di Eva) si può parlare con certezza di originaria collocazione: infatti sono incassati direttamente sul muro; gli altri poggiano invece su mensole e possono esservi stati collocati in un secondo momento o pervenire da un'altra sede.

29) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, p. 33.

30) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, figg. 298 e 364.

31) Su Angelo Puccinelli vedi I. BELLI BARSALI, *Guida di Lucca*, 2^a ed., Lucca 1970, p. 235; su Giuliano di Simone, *Il secolo di Castruccio*, cit., p. 203.

32) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, p. 147.

33) Si tratta di Pavoluccio di Lazzarino, autore nel 1369 di una tavola "cum picturis et imaginibus" da collocarsi sull'altare "della libertà" in San Martino e nel 1381 di una 'Madonna' per la chiesa di Santa Maria al Corso definita dagli Operai "una bellissima cosa"; di Nicolao Bacchini e Giamberto di Barone, autori nel 1373 di una tavola con 'Madonna e Santi' nella chiesa di San Donato a Lucca; di Celestino Dini, ricordato nel 1384 sotto una tavola rappresentante 'Santa Caterina' nella chiesa di San Pietro Somaldi. Questi sono solo alcuni del gran numero di pittori attivi a Lucca sulla fine del XIV secolo emersi dai documenti (E. LAZZERESCHI, *Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento*, in *Bollettino storico lucchese*, X, 1938, pp. 142-144).

34) La tesi della Masetti circa l'attribuzione alla bottega lucchese di Spinello dei corali non ha trovato pieno consenso presso la critica successiva: L. BELLOSI, *La Mostra di Arezzo*, in *Prospettiva*, 1975, 3, pp. 55-60 e M. CIATTI, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 308-310, li hanno infatti ricondotti alla mano di Martino di Bartolomeo, già autore nel 1398 delle 'Storie Bibliche' affrescate sulle pareti di San Giovanni Battista a Cascina. Le attinenze fra questo ciclo e i corali lucchesi sono state evidenziate da M. L. CRISTIANI TESTI, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa 1978, che non affronta però problemi di carattere attributivo. E. CARLI, *La pittura senese del Trecento*, Milano 1981, pp. 253 e 254, invece pur riconoscendo la mano di Martino di Bartolomeo in queste miniature, ha ritenuto che egli abbia operato sotto la direzione di Spinello, nell'ambito di uno scriptorium molto qualificato.

35) BARACCHINI, CALECA, *op. cit.*, p. 81.

36) U. PROCACCI, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, in *Il Vasari*, 1928, pp. 35-44.

37) E. LAZZERESCHI, *Gli orafi Cola Spinelli e Bartolomeo Stefani*, in *Rivista d'Arte*, XI, 1929, pp. 251-261.

38) Per le croci di Sant'Andrea in Caprile e di Palleggio vale quanto segnalato da A. R. Masetti nella nota 20 del suo testo in questa stessa sede.