



Acquisti, doni, depositi



Una *Maria* e un *San Giovanni Evangelista* dolenti, sculture lignee del Quattrocento piemontese¹

Vittorio Natale

Due sculture lignee quattrocentesche sono recentemente giunte ad arricchire le collezioni di Palazzo Madama, dove sono attualmente esposte in sala Acaia, grazie alla donazione di Enrico Filippi². Le due figure stanti hanno una misura considerevole (circa due terzi del naturale) e raffigurano *San Giovanni Evangelista* e *Maria* in atteggiamento dolente³ (fig. 1-2). Le fisionomie sono accomunate da globi oculari pronunciati, solcati da tagli a quarti di luna, da nasi geometrici e da bocche con gli angoli ripiegati all'ingiù, in espressione di muto dolore. *Maria* rivolge lo sguardo rivolto verso il basso e incrocia le mani sul petto, con un'impostazione compositiva pressoché speculare, interrotta solo dal leggero reclinare del capo verso la sua sinistra. La testa è coperta fino alle sopracciglia da un ampio lembo del manto azzurro che, foderato di bianco e bordato d'oro, ricade poi a pieghe rettilinee verso il basso, assumendo un andamento geometricamente zigzagante. La veste rossa, aderente fino ai fianchi, scende con lunghe pieghe tubolari fino al suolo, dove nonostante le lacune causate da tarli si indovinano le pieghe nette che formava a contatto col terreno. Il *San Giovanni* ha un'impostazione asimmetrica e più movimentata, con il capo contornato da chiole che si attorcigliano in lunghi tortiglioni. L'apostolo solleva il braccio destro con la palma rivolta verso lo spettatore in atteggiamento di dolore, mentre il braccio sinistro, in posizione chiastica, sembra voler sorreggere o indicare un personaggio oggi non più presente. Il manto rosso, gettato di traverso su una spalla, forma da un lato lunghe pieghe ripetute che si allargano a ventaglio, mentre dall'altro ricade dal braccio in due risvolti, il maggiore dei quali assume in basso un bordeggiare ondulante, simile a quello della statua compagna. La veste bianca si

arriccia in corrispondenza delle braccia e forma al suolo, dove appare meglio conservata, semplici pieghe nette e spezzate.

Lo svuotamento del retro, attuato per garantire una maggiore flessibilità e una migliore conservazione della materia lignea, appare oggi occultato tramite l'applicazione di pannelli, certamente non coevi. Tuttavia è difficile appurare se le attuali abbiano sostituito analoghe chiusure originali, che potevano permettere l'osservazione delle statue a tutto tondo, o se lo svuotamento fosse lasciato libero, come nei casi in cui è previsto l'addossamento delle statue a un piano di fondo o a una parete. La figura femminile, più raccolta e compatta, sembrerebbe ricavata da un unico grande ceppo di legno (tranne che in corrispondenza della parte esterna e più esposta delle mani, dove gran parte del tassello aggiunto si è persa), legno che, a una semplice osservazione visiva, sembra potersi identificare come pioppo. Il *San Giovanni* è scolpito utilizzando la stessa essenza lignea, ma appare composto accostando vari tasselli, tenuti insieme con l'ausilio di grossi chiodi in ferro le cui capocchie, con la perdita delle stuccature, sono in gran parte tornate a vista. L'aggiunta più importante definisce il fianco destro lungo tutta l'altezza della figura, dalla base alla spalla; in corrispondenza della connessione tra i due blocchi e all'altezza delle pieghe del manto sono inoltre inseriti altri tre tasselli minori, che si presentano oggi privi di coloritura; un'altra aggiunta si individua infine a sinistra, a comporre il braccio e la ricaduta breve del manto, fino all'altezza della spalla. Il recente restauro, eseguito ad Aramengo dai Nicola nel 2019, ha consolidato la materia lignea che, in relazione all'antichità delle opere, si presenta sostanzialmente ben conservata (circoscritte lacune non inficiano la leggibilità delle sculture), e ha pulito le su-

1. Bottega del Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, *San Giovanni Evangelista dolente*, 1440-1460. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1980

2. Bottega del Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, *Maria dolente*, 1440-1460. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1981





perfici, recuperando la policromia antica che ancora riveste quasi interamente le figure e che si presentava offuscata da vernici ossidate e da depositi⁴.

In uno stato conservativo precedente, che certamente non ne agevolava la lettura, le sculture sono state rese pubbliche per la prima volta da Andrerina Griseri nel 1965⁵. La studiosa ne rivendicava una convinta e sentita attribuzione a Giacomo Jaquerio e il riconoscimento come parte di “un Calvario”, del quale ne individuava l’originalità, essendo “ben diverso da quelli che la regione conosceva” (con riferimento ai *compianti* di Moncalieri in Santa Maria della Scala e di Chambéry, nella cripta di Lémenc). Con una prosa personale, non facilmente parafasabile, Griseri proponeva un confronto tra il *San Giovanni* e i profeti di Ranverso (“in quel risalire alla forma umana, lungo la veste solida in rosso cupo, i capelli a massa, la materia accarezzata del volto”); per la figura femminile (con “il manto azzurro intenso, tutt’uno con il copricapo, con risvolti a piombo sulla veste rossa; un’accensione sul punto di bruciare, dall’interno, il soggetto stesso: per riportarlo fuori del mito, anche se toccato da una sorta di predestinazione”) il richiamo era alla *Madonna* in San Pietro a Pianezza e a quella della *Salita* di Ranverso. Per giungere a questa sorprendente attribuzione, non sorretta da indizi documentari⁶, la studiosa evocava un metodo, lontano dal positivismo morelliano, molto soggettivo, metodo che traspare da queste parole: “Non voglio dimenticare di avvertire che è la prima volta che Jaquerio viene indicato come scultore. Di fronte a questo passaggio, importante, ho scelto la strada più ardua: dell’ipotesi da dimostrarsi tutta per via di stile, come raggiungimento di un percorso sincronico, solo all’apparenza toccato da differenze (appena materiali, dal legno alla pittura). Una certezza a cui sono giunta per via di analisi di un ritmo interno, non accostando dati materiali (che tornano, anche quelli)”. Andreina Griseri aveva potuto vedere le due sculture presso una collezione privata di Torino, che oggi conosciamo essere stata quella

3. Scultore piemontese, *Pietà*, 1420-1440. Torino, collezione privata



di Mario Becchis, dal quale le statue furono acquistate nel 1974 da Filippi⁷. Nella stessa straordinaria e mal nota collezione, in gran parte rivolta alla scultura lignea medievale⁸, era conservata anche un'altra statua allora inedita, una *Pietà* che la studiosa, sempre nel volume del 1965, attribuiva ancora una volta a Jaquerio⁹ (fig. 3). I confronti proposti tra le opere citate (“il corpo scavato e poi rigonfio, come nella Madonna precedente. O le pieghe sulla manica a squadro, come nel San Giovanni”) ci appaiono oggi poco convincenti, soprattutto dopo aver potuto osservare la *Pietà* dal vivo, in occasione di una sua recente apparizione sul mercato. I caratteri fluenti e lombardeggianti dei panneggi della *Pietà*, anch'essa eseguita in Piemonte in un'epoca che si pone forse all'inizio di quel “terzo-quarto decennio del secolo” da me recentemente proposto¹⁰, mal si conciliano, infatti, con la tendenza stereometrica alla semplificazione formale delle due statue di cui ci stiamo occupando.

Il riferimento a Jaquerio di queste tre sculture veniva comunque qualche anno dopo decisamente negato da Mallé, che, pur ritenendo le opere “tra le cose migliori della produzione lignea del tempo”, per il *San Giovanni* e *Maria dolenti* proponeva una datazione verso il 1450-1460, cautamente ipotizzandone una appartenenza saluzzese, mentre per la *Pietà* riteneva accettabile una generica collocazione in un “momento più antico”¹¹. E concludeva seccamente: “Sculture, tutte e tre, di qualità primaria che costituiscono un recupero fondamentale, anche se non si possono connettere, con punti fermi, ad alcun momento di Jaquerio, né riflettere la sua poetica. Le due prime escono anche dal clima fondamentale della sua attività”. La notevole divergenza di giudizio tra i due studiosi – ma anche la non facile accessibilità delle sculture, poi approdate a diverse collezioni private – sembra aver in qualche modo raggelato il dibattito critico successivo. Nella sua pur estesa introduzione alla grande mo-

4. Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, *Compianto sul Cristo morto*, 1440-1460. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (Per gentile concessione del Mibact - Direzione Musei Statali della Città di Roma - Archivio Fotografico)

5. Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, *San Giovanni Evangelista dolente*, 1440-1460. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (Per gentile concessione del Mibact - Direzione Musei Statali della Città di Roma - Archivio Fotografico)

6. Bottega del Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, *Crocifisso*, 1440-1460. Finalpia, monastero benedettino (Su concessione del Ministero della cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Imperia e Savona; riproduzione vietata)



stra torinese su Giacomo Jaquerio del 1979¹² Andreina Griseri non affronterà più il tema di un eventuale “approdo interiore” alla scultura da parte del pittore sabaudo, né aggiornerà il suo giudizio sulle sculture in questione. Lo farà, invece, Guido Gentile, in alcuni dei suoi numerosi e importanti interventi di messa a punto del panorama scultoreo quattrocentesco, soprattutto ligneo. Più recente la presa di posizione in merito alla *Pietà*, collocata in ambito piemontese e in un momento precoce, intorno al 1420¹³. Nel catalogo dell'appena citata mostra torinese del 1979 lo studioso aveva affrontato invece l'analisi delle due sculture ora donate a Palazzo Madama, per accettarne una sfumata ascendenza jaqueriana (“Pur risentendo dell'intensa mimica e della forte intonazione emotiva che anche per riflesso dei modelli d'ambito jaqueriano dovettero caratterizzare siffatte rappresentazioni...”), ma al tempo stesso proponendo una datazione nella seconda metà del Quattrocento (“presentano una compattezza dei volumi ed un'aspra rigidità di tratti che paiono denotare un momento più avanzato di qualche lustro rispetto alla metà del '400”)¹⁴.

La lettura delle due statue può oggi giovare dei notevoli progressi conseguiti, soprattutto nell'ultimo ventennio, nello studio della scultura lignea quattrocentesca di quella vasta area compresa tra il Piemonte meridionale e la Liguria di Ponente. A questa area geografica è stato infatti ricondotto, con ragionevole certezza, un gruppo ligneo raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* conservato al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, alcune delle cui figure presentano sorprendenti affinità compositive con le nostre due statue¹⁵ (fig. 4). Se in particolare si accostano le sculture raffiguranti *San Giovanni Battista* dei due diversi insiemi (fig. 1, 5) si può notare infatti quanto simile sia la foggia dei manti, che dalla spalla sinistra scendono a pieghe rigide e parallele, fino a formare un quasi sovrapponibile bordo zigzagante, e che su lato opposto si allargano invece con pieghe a ventaglio; anche le vesti si arricciano geometricamente in corrispondenza delle maniche e terminano al suolo con semplici pieghe di sapore oltralpino; gli occhi emergono dal volto come gusci di noce e le chiome formano spessi tortiglioni piuttosto simili. La *Maria dolente* non trova riscontri così puntuali, ma condivide con alcune delle



figure femminili del *Compianto*, oltre a una generica tendenza alla compattezza strutturale e alla semplificazione delle forme, almeno la vistosa ricaduta del manto sulla fronte, la resa delle mani e l'espressione di dolore affidata al ripiegamento all'ingiù della bocca. Nonostante queste notevoli somiglianze, le nostre due sculture presentano caratteri stilistici che non appaiono perfettamente sovrapponibili a quelli delle citate figure del gruppo romano. Esse ad esempio non condividono quella sorte di arcaizzante macrocefalia che caratterizza il gruppo di Castel Sant'Angelo, presentano un'espressività meno esasperata e appaiono sostanzialmente più equilibrate e, forse, anche più eleganti.

Il *Compianto* è approdato a Castel Sant'Angelo nel 1928 per donazione Contini Bonacossi come opera veronese, ma già nel 1978 è stato riavvicinato all'area lombardo-piemontese da Giovanni Romano¹⁶. A partire dal 2002, quando Fulvio Cervini ha messo in luce le affinità che legano il *Cristo morto* conservato a Roma a una serie di crocefissi ancora conservati tra Piemonte meridionale e Liguria di ponente¹⁷, l'area di provenienza del *Compianto* ha potuto essere meglio precisata e la cronologia fissata intorno al 1450. Studi successivi hanno poi permesso progressivamente di raccogliere intorno al nome convenzionale di Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, con riferimento soprattutto alle fattezze del relativo Cristo deposto, una coppia di angeli reggicandelabro e un gruppo di crocefissi¹⁸. Alcuni di questi, come quello di Borgo San Giuseppe presso Cuneo¹⁹ e quello di Varazze²⁰, che anche stilisticamente si presenta assai vicino al Cristo del gruppo romano, aderiscono alla tipologia che in occasione della mostra genovese del 2004 è stata indicata come "gruppo C", ma molti altri si collocano invece nel "gruppo D"²¹. Quella compositiva non è tuttavia l'unica differenziazione individuabile all'interno del catalogo ipoteticamente assegnato al Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, perché fra i crocefissi del secondo gruppo citato si individuano alcune anatomiche più esili e allungate, come nel caso della Casa di riposo Ave Maria di Genova²², dell'opera passata all'asta di Semenzato nel 2002²³ e di Finalpia²⁴, e altre più solide e muscolose, come nel caso di Diano Castello²⁵. Questa diversa articolazione potrebbe essere indizio della presenza di diverse personalità attive all'interno

di una bottega di carattere familiare: cosa che consiglierebbe di riferire in alcuni casi le opere alla bottega del maestro piuttosto che al maestro, senza tuttavia associare alla definizione un significato diminutivo in termini di qualità, come si usa fare in ambito antiquariale²⁶. Ma potrebbe anche essere traccia di una parallela evoluzione stilistica nel tempo²⁷. La soluzione più convincente sarebbe quella di intrecciare i dati relativi alla cronologia con l'individuazione di diverse mani all'interno dell'*atelier*. Questa complessa operazione permetterebbe forse anche di allargare ulteriormente confini del catalogo di questa bottega, ma la pressoché totale assenza di dati archivistici deve renderci prudenti. In questo contesto andrà forse affrontato anche il caso del crocefisso della parrocchiale di Sant'Antonio di Priero, non lontano da Ceva e dal crinale delle Alpi Marittime, dove forti analogie con il gruppo citato convivono con alcuni elementi di originalità e di particolare qualità²⁸. Consci delle diverse sensibilità e dei diversi accenti individuabili all'interno del catalogo fino a oggi riferito al Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo, sarà quindi preferibile per le due sculture di Palazzo Madama condividere una più ampia cronologia intorno alla metà del secolo, cioè nei decenni 1440-1460.

Comunque sia, un ulteriore dato per noi interessante è che, se dal punto di vista eminentemente compositivo le nostre statue trovano, come è stato già notato, le più strette analogie in alcune figure del *Compianto* di Castel Sant'Angelo, i confronti più convincenti ci conducono invece, per quanto riguarda lo stile, verso opere come il crocefisso del monastero benedettino di Finalpia (fig. 6). Sono elementi comuni le proporzioni allungate delle figure, le dimensioni più contenute dei volti, cui conferisce maggiore dolcezza l'affievolimento di esasperazioni espressive e di taglienti definizioni dei particolari, nonché l'alternanza di panneggi lisci e tendenzialmente geometrici ad altri irregolarmente arricciati. Una migliore conservazione della calotta cranica del nostro *San Giovanni*, dove i danni materici sono occultati da vecchie stuccature che si è scelto di conservare in fase di restauro, avrebbe forse permesso di verificare l'esistenza di quella frangetta a ventaglio sulla fronte e di quella fitta scanalatura della capigliatura che si notano anche nel Cristo di Finalpia, ulteriormente evidenziando la prossimità stilistica delle sculture di Palazzo Madama con il gruppo del

Maestro del *Compianto* di Castel Sant'Angelo, della cui bottega costituiscono uno degli elementi caratterizzanti.

Pur tenendo conto del fatto che nel medioevo la scultura, anche quella lignea, può seguire strade almeno parzialmente autonome rispetto alla pittura e che quindi una dipendenza di stile e di cronologia della prima dalla seconda non deve essere data per scontata, il confronto con alcuni dipinti può essere utile per confermare alcune coordinate stilistiche, ma anche di gravitazione territoriale. Le intuizioni di Andreina Griseri possono essere qui nuovamente evocate, ovviamente non per avvalorare una improponibile autografia jaqueriana, ma per più saldamente ancorare il nostro autore al territorio piemontese. I confronti proposti dalla studiosa con la *Crocifissione*, *san Sebastiano* e il *Vir dolorum* che ornano la nicchia della Sala baronale a La Manta, così come con la *Crocefissione e santi* dell'Oratorio di Jean de Montchenu della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso, opere oggi non considerate autografe di Jaquerio ma comunque riferite al suo ambito, appaiono ancora suggestivi²⁹. E se la forma tendenzialmente tubolare e compatta delle sculture sembra echeggiare ancora opere di Jaquerio e della sua bottega, come gli affreschi della cappella di San Biagio in Sant'Antonio di Ranverso³⁰, significativo appare, in particolare per le fisionomie e la mimica dolente, anche il confronto con opere di Guglielmo Fantini che si collocano non molti anni dopo, probabilmente nel primo quinquennio degli anni trenta, come

il *Compianto* su tavola della Galleria Sabauda e gli affreschi con storie della *Vita di Cristo* del battistero del duomo di Chieri³¹.

Un'ultima questione da affrontare per le due statue recentemente acquisite dal Museo di Palazzo Madama è quella della identificazione della tipologia del gruppo di appartenenza, a cui si lega anche l'interpretazione del gesto che Giovanni Evangelista compie con il braccio destro. Potrebbe trattarsi infatti di un *Calvario*, con le figure della *Vergine* e di *San Giovanni* che fiancheggiano il crocifisso: in questo caso l'atteggiamento dell'evangelista potrebbe essere quello di chi presenta un donatore, che doveva assistere alla scena inginocchiato. Ma potrebbe anche trattarsi di un più complesso gruppo del *Compianto sul Cristo morto*: in questo caso la posa di Giovanni sarebbe quella di chi mostra il corpo del defunto agli spettatori, oppure quello di chi tende il braccio per sostenere la Vergine; in quest'ultima ipotesi la figura femminile compagna non potrebbe essere, ovviamente, identificata nella madre di Gesù, ma in una delle altre Marie che, secondo una iconografia ampiamente affermata, partecipano all'episodio, componendo la corona di personaggi (in genere sette) che piangono il corpo di Cristo. Questa seconda ipotesi, in assenza delle altre statue, potrebbe sembrare la più azzardata, ma è suggerita anche dalla direzione dello sguardo delle due figure, che appare rivolto verso il basso, dove presumibilmente doveva essere steso il corpo di Gesù, depresso dalla croce e in attesa del seppellimento.

NOTE

¹ Ho avuto modo di confrontarmi per diversi aspetti di questo lavoro con Simone Baiocco, Simone Bonicatto, Serena D'Italia e Silvia Piretta, che desidero ringraziare.

² Il dono è stato offerto nel febbraio del 2018 in occasione dell'ottantesimo compleanno del collezionista. Enrico Filippi (nato a Rivoli il 6 dicembre del 1937), già professore ordinario di Economia Aziendale presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Torino, è stato presidente della Cassa di Risparmio di Torino dal 1986 al 1999 e della Fondazione Luigi Einaudi di Torino dal 1983 al 2019 ed è attualmente presidente della casa editrice Il Mulino.

³ Il *San Giovanni* (inv. 1980) misura 124,5 x 32 x 17 cm; la *Maria* (inv. 1981), 124,5 x 32,5 x 19,5 cm.

⁴ Nella *Maria* è lacunosa la parte esterna delle mani e parte della base; nel *San Giovanni* mancano le dita della mano destra e una piccola porzione della base; in corrispondenza della calotta si è scelto di mantenere la vecchia stuccatura che occulta le lacune della materia lignea. Ringrazio Annarosa Nicola per le informazioni e il materiale fotografico che mi ha gentilmente messo a disposizione.

⁵ Griseri 1965, tavv. 67, 68, 70, 72, 74 e pp. 76-80.

⁶ L'attività di Jaquerio come scultore non è documentata, anche se disponiamo di un pagamento a Jaquerio del 17 giugno 1411 "pro factura duarum ymaginum sancti Mauricii", che è però stato messo in relazione alla coloritura di statue forse eseguite da Jean Prindall (Romano 1994b, pp. 178). Per il documento si veda *Schede Vesme* 1982, IV, p. 1380.

⁷ Lettera di Enrico Filippi all'allora direttore di Palazzo Madama Guido Curto e al presidente della Fondazione Torino Musei Maurizio Cibrario in data 20 febbraio 2018 (prot. TGA/2018/0000805/MDAA/A VI/2 del 23/02/2018). Lo stesso Becchis disse di averle acquistate molti anni prima da Pietro Accorsi, dal quale antiquario proviene anche la *Pietà*, come attesta il bollino circolare ancora presente sul retro.

⁸ Di Mario Becchis (Chialamberto, 1905 - Moncalieri, 2003) è meglio nota l'attività politica come sindaco di Moncalieri (si veda Chiapello 2010) e l'attività artistica come poeta e pittore che quella di collezionista. Della sua raccolta facevano parte anche l'altare ligneo scolpito di San Luca, recentemente acquisito dal Ministero ed esposto al Museo di Castelvechio (si veda M. Ferretti, in *Dal Trecento al Seicento* 1991, pp. 51-59, n. 8); ma anche una *Madonna con il Bambino* pubblicata come opera lombarda (ma probabilmente piemontese) (si veda Boccador, Bresset 1972, vol. I, fig. 237); e un crocifisso, opera di uno scultore della Liguria di Ponente o del Piemonte meridionale che rivela qualche connessione con le nostre due sculture (si veda la scheda di F. Cervini, in Natale 2010, pp. 46-51). Intenso il rapporto con Accorsi, dal quale ancora nel 1962 acquistava 19 disegni di Palmieri, due disegni di Bagetti, un dipinto su tavola spagnolo del secolo XV e sculture raffiguranti un *Profeta* (ritenuto del XVI secolo), *San Bartolomeo* (ritenuto del XV secolo), una *Madonna col Bambino* (definita romanica); una scultura lignea raffigurante una *Ma-*

donna e due ricami del XV secolo verranno ancora acquistati nel 1969 (traggo queste informazioni da documenti d'archivio gentilmente messi a mia disposizione dalla Fondazione Accorsi Ometto, in particolare nella persona di Luca Mana che ringrazio, in previsione di una pubblicazione su Accorsi, il Gotico e il Rinascimento in corso di preparazione per la stessa Fondazione). Dalla collezione Becchis proviene anche l'altare barocco valesiano donato intorno al 1950 dal padre di Filippi alla chiesa di San Paolo a Cascine Vica, su cui si veda *Mostra del Barocco* 1963, vol. II, p. 25, n. 1, tavv. 1-3 (Mario Becchis faceva anche parte degli Amici dei Musei Civici, si veda il contributo di Anna La Ferla in questo volume).

⁹ Griseri 1965, tavv. 75, 76 e pp. 78, 80.

¹⁰ *Alessandria scolpita* 2018, pp. 212-213, n. 9.

¹¹ Mallé 1973, vol. I, p. 81 e figg. 268, 269.

¹² Griseri 1979.

¹³ Gentile 2002, pp. 164-165.

¹⁴ G. Gentile, in *Giacomo Jaquerio* 1979, pp. 257-258, n. 41.

¹⁵ Si veda da ultimo S. Piretta, in Dionigi, Ferro 2020, pp. 133-135, n. 3, tavv. 25-26, con bibliografia precedente.

¹⁶ *Musei del Piemonte* 1978, p. 64.

¹⁷ Cervini 2002, p. 78.

¹⁸ R. Casciaro, in Natale 2008, pp. 44-49, n. 6; M. Bartoletti, in Id. 2010, pp. 104-111, n. 1.

¹⁹ L. Marino, in *La Carità svelata* 2007, pp. 166-169, n. 3.

²⁰ M. Bartoletti, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 160-161, n. 26.

²¹ Bartoletti, Boggero, Cervini 2004.

²² Cervini 2002, fig. 10 p. 79.

²³ Bartoletti, Boggero, Cervini 2004, p. 68 e fig. p. 70; M. Bartoletti, in Id. 2010, pp. 104-111, n. 1 (fig. 7 a p. 109).

²⁴ M. Bartoletti, *ibidem*.

²⁵ *La Sacra Selva* 2004, fig. 25 p. 58; M. Bartoletti, in Id. 2010, pp. 104-111, n. 1 (fig. 8 a p. 109).

²⁶ Anche all'interno del compianto romano è stata proposta l'individuazione di diverse mani in Carbonara Pompei 2014, p. 108.

²⁷ La questione della cronologia è però alquanto aperta: gli studi più recenti tendono infatti ad anticipare agli anni quaranta il crocifisso di Varazze (M. Bartoletti, in *La Sacra Selva* 2004, pp. 160-161, n. 26) e a collocare intorno al 1450 il gruppo di Castel Sant'Angelo (S. Piretta, in *Alessandria scolpita* 2018, pp. 208-209, n. 7).

²⁸ Cervini 2015; A. Di Cerbo, in *Alessandria scolpita* 2018, pp. 198-201, n. 4.

²⁹ Griseri 1965, fig. 69-70, 71-72, 73-74. Per l'oratorio di Ranverso è disponibile una data, intorno al 1430, proposta da Segre Montel 2005, p. 161.

³⁰ *Giacomo Jaquerio* 1979, in particolare fig. p. 142 con il *Miracolo di san Biagio*. La datazione del ciclo è incerta, ma sicuramente posteriore alla prima fase dell'intervento jaqueriano a Ranverso all'inizio del secondo decennio (Baiocco 2004) e potrebbe collocarsi nel terzo decennio del secolo.

³¹ Su Guglielmo Fantini, attualmente oggetto di studio da parte di Simone Bonicatto, si veda soprattutto Natale 1984; Romano 1994a; Avezza 1997.

BIBLIOGRAFIA

Alessandria scolpita. *Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento*, a cura di F. Cervini, catalogo della mostra (Alessandria), Sagep, Genova 2018.

Avezza L., *Appunti su Guglielmo Fantini*, in "Arte Cristiana", fasc. 778, 1997, pp. 11-26.

Baiocco S., *Jaquerio, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 171-174.

Bartoletti M. (a cura di), *Abbazia benedettina di Finalpia: restauri e studi 1995-2008*, Sagep, Genova 2010.

Bartoletti M., Boggero F., Cervini F., *La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente*, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, a cura di F. Boggero, M. Bartoletti, catalogo della mostra (Genova), Ginevra-Milano 2004, pp. 55-87.

Boccador J., Bresset E., *Statuaire médiévale de collection*, 2 voll., Les clefs du temps, Paris 1972.

Carbonara Pompei S., *Il Compianto sul Cristo morto della donazione Contini Bonacossi a Castel Sant'Angelo*, in A. Mastroianni, *La Madonna di Luca Signorelli e il Compianto. Due restauri della collezione Contini Bonacossi nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*, De Luca, Roma 2014, pp. 95-119.

La Carità svelata: il patrimonio storico-artistico della Confraternita e dell'Ospedale di Santa Croce in Cuneo, a cura di G. Galante Garrone, G. Romano, G. Spione, catalogo della mostra (Cuneo), Nerosubianco, Cuneo 2007.

Cervini F., *Modelli e botteghe tra Liguria e basso Piemonte*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. Pescarmona, atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), Electa, Milano 2002, pp. 65-83.

Cervini F., *Un capolavoro dell'autunno del Medioevo*, in *Policromia ritrovata: tre casi tra Cuneo, Asti e Pavia*, a cura di C.R. Romeo, L'artistica, Savigliano 2016, pp. 11-30.

Dionigi R., Ferro F.M. (a cura di), *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, Edizioni del Soncino, Soncino 2020.

Gentile G., *Migrazione e ricezione di immagini*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, catalogo della mostra (Trento), Provincia autonoma di

Trento, Castello del Buonconsiglio, Trento 2002, pp. 157-169.

Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale, a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Città di Torino, Torino 1979.

Griseri A., *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, Torino 1965.

Griseri A., *Ritorno a Jaquerio*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Torino 1979, pp. 3-29.

Mallé L., *Le arti figurative in Piemonte*, vol. I, *Dalla preistoria al Cinquecento*, Torino s.d. (ma 1973).

Mostra del barocco piemontese, catalogo della mostra di Torino, a cura di V. Viale, 3 voll., Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., Torino 1963.

Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Torino 1978.

Natale M., *Una scheda piemontese: 1435*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Electa, Milano-Venezia 1984, pp. 81-92.

Natale V. (a cura di), *Scultura lignea dal medioevo al rinascimento. Aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte*, Flavio Pozzallo Antiquario, Eventi & progetti editore, Biella 2010.

Romano G., *Fantini, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 643-644 (Romano 1994a).

Romano G., *Tra la Francia e l'Italia: note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton*, in *Homage à Michel Laclotte*, Electa-Réunion des Musées Nationaux, Milano-Parigi 1994, pp. 173-188 (Romano 1994b).

La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo, a cura di F. Boggero, M. Bartoletti, catalogo della mostra (Genova), Ginevra-Milano 2004.

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XIII al XIX secolo, vol. IV, Società piemontese di archeologia e belle arti, Torino 1982.

Segre Montel C., *Manoscritti, libri e documenti miniati in Valle di Susa*, in *Valle di Susa. Tesori d'arte*, Allemandi, Torino 2005, pp.153-166.

Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Galleria Antichi Maestri Pittori, Torino 1991.