

Intagliatore piemontese

*Dolenti (La Vergine e San Giovanni evangelista)*

1470-1480 ca

Legno intagliato, dipinto, dorato, cm 197x46x38 e 195x48x35



Le slanciate e intense immagini plastiche della *Vergine* e di *San Giovanni evangelista* erano in origine destinate ad inquadrare un monumentale *Crocifisso*. Sono i *Dolenti* ai piedi della croce, come si evince dall'espressione sofferta dei visi contratti, dalla mimica accorata, con la Vergine che porta le mani al petto e lo sconforto di San Giovanni, che china il viso sul palmo della sua destra.

Le dimensioni oltre al naturale fanno supporre un complesso di notevole evidenza e spicco, allocato con ogni probabilità sulla trave dell'arco santo di un tempio di ragguardevole entità. L'originaria fruizione frontale delle sculture è assicurata dal rilievo poco aggettante che si esperisce dalla visione di profilo, nonché dallo scavo profondo della parte posteriore, che fa apparire le figure cave come gusci. La policromia e la doratura si conservano solo in misura parziale, circostanza ricorrente e comprensibile in sculture lignee di tale epoca; in più punti la finitura pittorica e la preparazione a gesso sono mancanti o lacunose, mentre gli incarnati presentano diverse riprese tonali, non senza conseguenti alterazioni dei tratti somatico-espressivi: degli occhi, delle labbra o delle chiome dell'apostolo.



Il linguaggio parlato da queste statue è quello del gotico tardo, caratterizzato dai moduli estremamente allungati e da una sottile ricerca di eleganza, in particolare nei panneggi che lasciano le spalle strette, si imboldiscono sotto gli avambracci per ricadere abbondanti sugli scollari e in corrispondenza degli orli degli ampi mantelli, a delineare profili serpeggianti di limitato spessore ma di capzioso effetto grafico. Come è già stato osservato (v. scheda dell'asta Pandolfini in sitografia), i nostri intagli presentano sostanziali affinità con una serie di opere dislocate in quella significativa e feconda area cerniera che collega il Piemonte meridionale alla Lombardia e alla Liguria. Sullo sfondo si coglie l'eredità lasciata da tre complessi scultorei estremamente significativi per le confluenze culturali di base, seppur anteriori ai due *Dolenti*. Ci si riferisce anzitutto al *Compianto* custodito in Castel Sant'Angelo a Roma, un *ensemble* di sculture che nella totemica compattezza dei corpi affusolati, sui quali appena si impongono le gentilezze gotiche delle vesti, richiama esperienze artistiche che gravitano, verso il 1450, sul Piemonte meridionale. Se già Casciaro (2000, p. 22) ne ipotizzava l'origine novarese, Silvia Piretta (scheda 7, in *Alessandria scolpita*, 2019) ha portato elementi che depongono per una provenienza esplicita da Sezzadio, in provincia di Alessandria e un riferimento attributivo a scultore ligure-piemontese. I nessi che intercorrono tra questo *Compianto* e quello di Lucinasco (Imperia), dai tratti più maturi, ci conducono a un contesto ancora più ampio, ormai verso il 1470-1480 (A. Sista, scheda 46, in *La sacra selva*, 2004), che sconfinava nella Liguria di Ponente, seppur sia d'obbligo osservare che entrambi i complessi rappresentano solo le premesse dei *Dolenti* qui commentati e non la loro puntuale focalizzazione.

Ben più significativo è peraltro discorrere del *Compianto* nella chiesa del Marzale a Ripalta Vecchia presso Cremona, un complesso oggi custodito nella Cattedrale di Cremona. Esso è stato portato all'attenzione degli studi da Raffaele Casciaro (2000), che per primo ha intuito sostanziali affinità con la personalità di Urbanino da Surso (1383 ca-1464 ca), l'intagliatore di origini pavese che, assieme al figlio Baldino (morto nel 1478) e a una fiorente bottega, ha condizionato in modo significativo la scultura lignea non solo in area lombarda (Milano, Pavia, Voghera), ma anche in Piemonte (Alessandria, Asti, Alba, Biella, Chieri) e in Veneto, segnatamente a Padova, nella basilica di Santa Giustina. Il *trait d'union* della prolifica attività dei da Surso è infatti rappresentato dal favore riscosso presso le abbazie benedettine, che garantì una progressiva affermazione in un contesto decisamente ampio. L'operatività molto intensa, emblematica di un notevolissimo successo, in particolare nella produzione di

Crocifissi, spiega la stretta comunione di intenti tra padre e figlio, che sul piano critico si traduce in ardue distinzioni di mani. Su tale fronte si è impegnata in particolare Anne Markham Schulz (2013), con l'avvio di distinti cataloghi che tuttavia appaiono ancora in via di definizione, come ha prudentemente esplicitato la studiosa, e che non hanno incontrato l'unanimità di pareri (si veda S. Piretta, *schede 7, 10*, in *Alessandria scolpita*, 2019).

Ritornando però al *Compianto* di Ripalta Vecchia (figg. 1-3), gli accenti tragici delle espressioni, le falcature delle stoffe sovrabbondanti, con il gioco insistito del drappeggio serpentinato, sono caratteri che supportano l'inquadramento dei nostri legni, pur non consentendo facili scorciatoie.



1

È evidente che i profili tondeggianti e il tono plastico espresso a Ripalta stiano a monte delle soluzioni sortite nei *Dolenti* di cui si discute, tuttavia le affinità tra le due versioni di *San Giovanni evangelista* sono significative, se comprese nella giusta dimensione; e lo stesso vale per le tipologie delle affrante figure femminili, con i sottogola fasciati e l'ondulare del mantello sul capo.

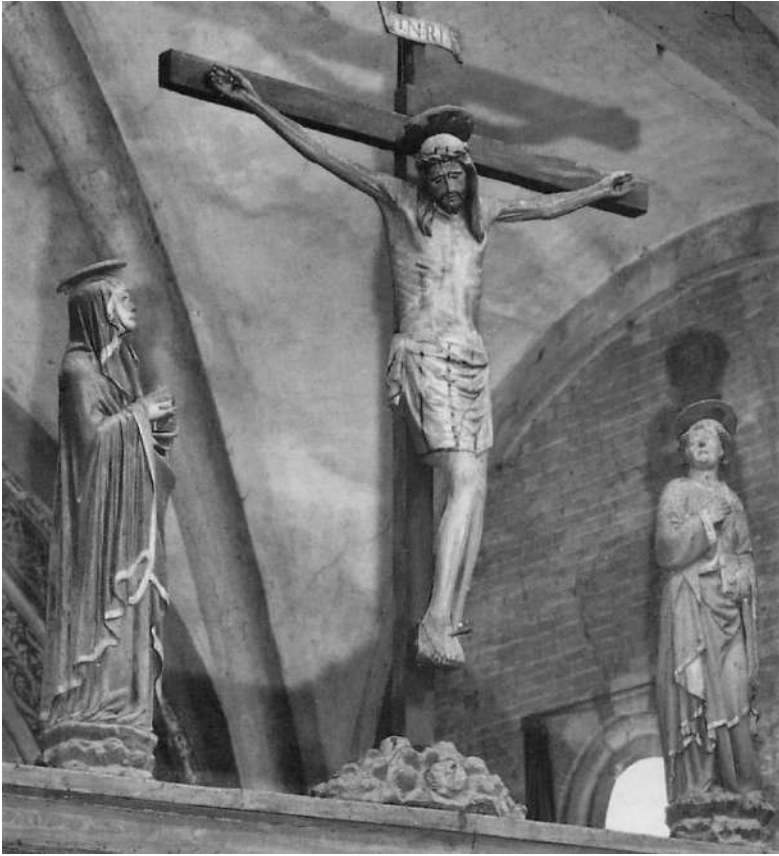


2



3

Non si tratta di una puntuale riproposizione di stile, quanto del sedimentarsi della stessa cultura figurativa. Conviene anzi riportare la recente espressione di Marco Albertario (2021), allorché tratteggia i connotati di “un contesto territoriale esteso tra Lombardia, Piemonte e Liguria, segnato da una forte unità linguistica” vivificato dai “Compianti in legno ancora legati al gusto tardogotico, variamente declinati dal Maestro del *Compianto* di Castel Sant’ Angelo e dalla bottega dei Da Surso, cui si riferisce quello di Ripalta vecchia” . Appare dunque plausibile che le sculture cremasche dipanino le premesse, un substrato di fondo dal quale germogliano le più tarde opere lignee dei *Dolenti*. In tale ottica può avere senso anche rimontare con la memoria al solenne *Calvario* nella chiesa di San Michele a Pavia (fig. 4), riferito a Urbanino da Surso in un momento ancora più precoce (Casciaro 2000, pp. 21-22). È abbastanza chiaro che sia questo, anche a livello tipologico, uno dei modelli di riferimento del nostro intagliatore nel momento in cui realizzò i longilinei *Dolenti*, al centro dei quali stava una monumentale croce perduta o ancora da identificare.



Definite tali premesse, è ora possibile individuare alcune più puntuali concordanze proprio con le opere di Urbanino e Baldino da Surso (e della loro bottega), con un'implicita prevalenza del secondo, data la cronologia avanzata dei pezzi studiati, nella seconda metà del Quattrocento. Pur non indicando una palmare identità di esiti, lo studio dei loro numerosi Crocifissi diffusi in Italia settentrionale a nord del Po (peccato non poter disporre del Cristo in croce piantato dai nostri Dolenti) enuclea un frasario al quale l'anonimo scultore ha attinto a piene mani, trovandosi a operare in un contesto, come quello lombardo-piemontese-ligure, letteralmente disseminato delle sculture dei maestri pavesi. Ha dunque un senso evocare il *Crocifisso* di Palazzo Madama a Torino (fig. 5), che a parere di Anne Markham Schulz spetta alla bottega di Urbanino da Surso, mentre secondo Silvia Piretta, che lo assegna all'attività congiunta di Urbanino e Baldino sulla metà del secolo XV, "le definizioni nette restano piuttosto difficili per questa bottega familiare che fece, forse, della continuità uno dei suoi punti di forza per ottenere l'apprezzamento di una vasta committenza" (scheda 10, in *Alessandria scolpita*, 2019).

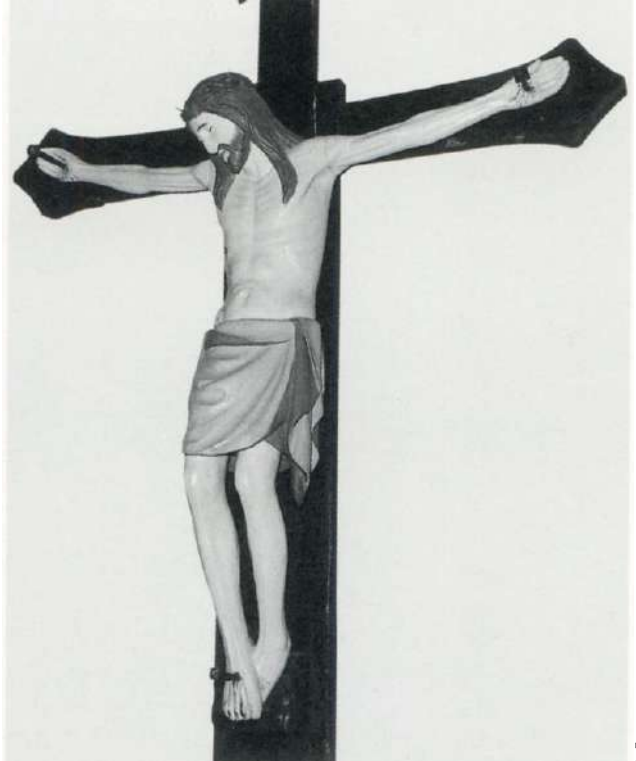
È invece unanime la critica nell'assegnare al figlio Baldino e alla sua bottega il più tardo *Crocifisso* nella chiesa dei Cappuccini a Santa Margherita Ligure (fig. 6), che dovrebbe

ricadere nel decennio 1460-1470. È questa *ad evidentiam* un'opera più matura, nella quale la tornitura delle membra e il risalto plastico ma morbidissimo del perizoma falcato evolve dalla misura un po' schematica del padre Urbanino, mentre la posteriorità è garantita dalla lavorazione delle chiome a ciocche fortemente sfilettate. Il persistere degli schemi già improntati dall'iniziatore della bottega è evidente attraverso il *Crocifisso* di Villanova d'Asti (fig. 7), nel quale spicca quella schematizzazione formale del panneggio (fig. 8) che ritroviamo anche nelle opere più tarde della bottega, nonché nei nostri *Dolenti*.





6



7



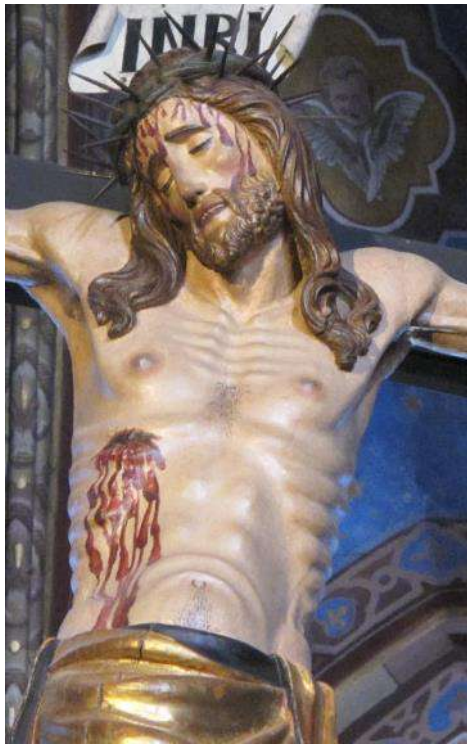
8





Ciò che accomuna queste ultime alle opere dei maestri papiensi è l'impeccabile ritmica delle stoffe del perizoma, i cui lembi ricadono su uno o su entrambi i fianchi in giochi di pieghe destinati a imprimersi nella mente dell'autore delle nostre statue.

Sul piano della ricerca espressiva, i Crocifissi dell'officina da Surso oscillano a seconda della qualità dei singoli manufatti. Molto cambia tra l'esemplare di Novi Ligure, piuttosto livellato (e infatti frutto di bottega) rispetto invece all'intenso e più antico *Crocifisso* nel duomo di Chieri (fig. 7), riconosciuto a Urbanino, nel quale colpisce l'interpretazione sofferente del volto, la piega amara della bocca, nonché la descrizione delle chiome sparpagliate: aspetti da cui l'anonimo intagliatore dei *Dolenti* potrebbe aver tratto frutto.



9



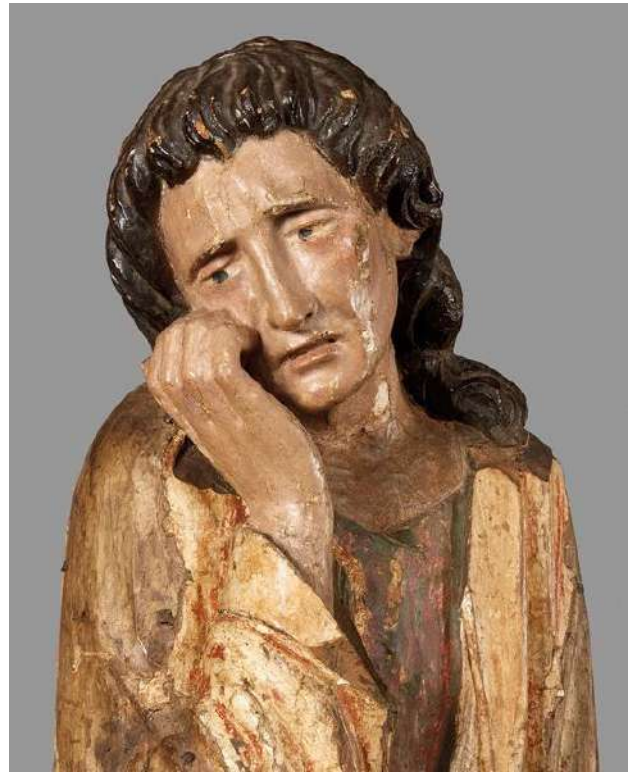
Mi pare inoltre abbia non poco da dire, riguardo alla comparazione con le nostre statue lignee, il *Crocifisso* in collezione privata assegnato a Urbanino da Surso (si veda sitografia in calce alla scheda), ma decisamente allineato al profilo di Ubaldino e ai suoi modelli più tardi (fig. 10). Di questa scultura è degna di attenzione l'intonazione severa e dolorosa del volto (fig. 11), con il lungo naso ritto e gli zigomi alti, marcati, destinati a conferire un'impronta espressiva almeno in parte condivisa da *San Giovanni*. Certo, rimane difforme il modulo espanso del cranio dell'evangelista e i suoi capelli descrivono un procedimento a sé stante, tuttavia credo permanga un qualche collegamento tra le due prove, come del resto denota

anche la studiata *concinnitas* della stoffa (fig. 12) che modula effetti ritmati di perspicua prossimità.





11



12



La declinazione più attardata del verbo gotico nelle sculture qui commentate si fa chiara nell'appiattimento dei profili sinuosi e morbidi ma decisamente schiacciati dei panneggi e nella riduzione, in profondità, dei simulacri plastici; ma anche nella differente temperatura espressiva, che abbandona l'acuto realismo e l'energia emotiva della cultura gotica nel suo momento più pregno, per illanguidirsi nel frasario tipico del gotico estremo.

Il bilanciamento un po' schematico e scontato della mimica, il baricentro piuttosto basso, gli arti superiori molto allungati, la soluzione abbreviata delle mani massicce, la schematizzazione delle pose dei *Dolenti* poggiano sulla diffusione capillare e vastissima dei modelli tardogotici, tanto che è possibile mettere a confronto con profitto le statue lignee con le placchette raffiguranti la *Vergine* e *San Giovanni evangelista* (figg. 13-14) della croce astile in argento della chiesa di San Pietro a Giarole, in provincia di Alessandria (si veda L. Palmieri, *scheda 28*, in *Alessandria scolpita*), risalente al 1460-1470 circa.



13-14

Tale richiamo, pur non rivestendo un rilievo di ordine primario, è comunque motivo per intuire le molte connessioni con il contesto del Piemonte meridionale, da un lato vivificato dagli scambi con la Liguria, dall'altro fecondato dai frutti degli artisti lombardi e in particolare dall'esempio della bottega Da Surso.

Le nostre statue si collocano del resto in un momento molto avanzato del secolo, tra il 1470 e il 1480, alle soglie di quella svolta rinascimentale che resta ancora del tutto elusa da brani figurativi ancora iscritti nella risonante fortuna dei modelli gotici.

Riferimenti sitografici:

<https://www.pandolfini.it/it/asta-0313/scultore-ligurepiemontese-attivo-sulla-metanda.asp>

<https://www.bada.org/object/cristo-morto-attributed-urbanino-da-surso-c-1383-pavia-c1461-1464>

Riferimenti bibliografici:

R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 21-25; 248-252, schede 9-11; 372-373; F. Cervini, *Modelli e botteghe tra Liguria e Basso Piemonte*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Atti del convegno (Milano, Palazzo di Brera, Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, 8 maggio 2002), a cura di D. Pescarmona, Milano, 2002, pp. 64-83; M. Bartoletti, *scheda 42*, in *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova, Sant'Agostino, 17 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004, pp. 192-193; A. Sista, *scheda 46*, in *La sacra selva*, cit., pp. 200-203; M. Lombardi, *Un inedito Crocifisso di Urbanino da Surso*, in "Paragone", ser. 3, LVI, 2005, 61, pp. 47-55; A.M. Schulz, *Urbanino e Baldino da Surso*, in *L'uomo della croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 settembre - 24 novembre 2013), a cura di C. Cavalli, A. Nante, Verona, 2013, pp. 164-181; A. Piretta, *Premesse tardogotiche tra il Maestro del Compianto di Castel Sant'Angelo e la famiglia da Surso*, in *Alessandria scolpita 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Monferrato, 14 dicembre 2018-5 maggio 2019), a cura di F. Cervini, Genova 2019, pp. 71-77; R. Vitiello, *Tutela e valorizzazione ad Asti e sul territorio*, in *Alessandria scolpita*, cit., pp. 165-170; S. Piretta, *schede 7, 10*, in *Alessandria scolpita*, cit., pp. 208-209, 214-215; L. Palmieri, *scheda 28*, in *Alessandria scolpita*, cit., pp. 262-265; M. Albertario, "Una gestualità resa immagine". *Il Compianto sul corpo di Cristo tra i centri padani e il ducato sforzesco*, in *Il corpo e l'anima da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio-24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Milano 2021, pp. 205-206.

11 settembre 2023

Giuseppe Sava

A handwritten signature in black ink, reading "Giuseppe Sava". The signature is written in a cursive style with a large, looping initial "G".