

SCULTURA LIGNEA

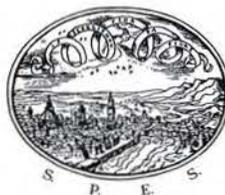
LUCCA 1200 - 1425

a cura di

Clara Baracchini



S 02 AVR. 97



CM

Studio Per Edizioni Scelte - Firenze

X 10802

1

La tipologia della Madonna in trono: innovazioni e resistenze

Si presenta in questa sede un gruppo di dodici sculture lignee, collocabili in un lasso di tempo che va dalla scorcio del secolo XIII alla prima metà del Trecento, che rispondono al tipo iconografico della Madonna in trono col Bambino; ossia si tratta di opere in cui viene riproposto un modello ormai ben consolidato e con una lunga tradizione alle spalle, talora cercando di rimanere fedeli alle opere del passato, talaltra introducendo elementi compositivi, formali o d'altro genere che aggiornino e, in un certo senso, reinterpretino l'antico schema.

Va innanzitutto chiarito che con i termini "tipo", "modello" e "schema" non ci si vuol riferire a qualcosa di tanto fisso e codificato da impedire qualsiasi devianza compositiva. In realtà, se pure si registra la maggiore frequenza di talune particolari scelte rispetto ad altre, il modello della Madonna in trono romanica pare comunque caratterizzato sin dall'inizio dalla presenza di un ampio ventaglio di varianti e possibilità, per quanto riguarda ad esempio la posizione del Bambino, gli attributi simbolici, le vesti o la presenza o meno della corona regale della Vergine.

In linea generale, il tipo iconografico della *Madonna in trono* ha i suoi più lontani archetipi in affreschi e mosaici paleocristiani¹, nonché in un'importante icona romana alto-medievale, la Madonna della Clemenza di Santa Maria in Trastevere, destinataria di grande culto nel secolo VII². Detti archetipi furono poi largamente ripresi e diffusi nell'Europa settentrionale in avori, opere d'oreficeria e miniature³; mentre per le prime riproduzioni scultoree bisogna attendere le statue-reliquiari della Vergine del Massiccio centrale francese, prima fra tutte la *Maiestas* perduta della Cattedrale di Clermont-Ferrand, opera di un orafo-scultore di nome Adelelmus, databile, sulla base dell'evidenza documentaria, agli anni attorno al 946⁴.

Sembra che la composizione di quell'antica statua corrispondesse al tipo iconografico, erroneamente designato con i titoli, derivati da quelli di celebri icone venerate a Costantinopoli in epoca tardobizantina, di *Nicopea* o *Platytera*⁵, in cui la Madonna si mostra seduta perfettamente frontale, con lo sguardo fisso davanti a sé, mentre il Bambino, anch'egli in posizione rigidamente frontale, le siede in grembo. Nei secoli XI e XII questo tipo appare ampiamente diffuso e dotato di una serie di elementi iconografici e compositivi più o meno codificati: la Vergine è rappresentata come una figura regale e «distante» dalle cose del mondo; indossa una semplice tunica ed è spesso (ma non comunque) coperta dal capo ai piedi da un lungo manto aperto sul davanti, nel quale in taluni casi sono simulate pieghettature, increspature e drappaggi di vario tipo. Non è rara, specialmente nel secolo XII e in particolar modo nell'area della Francia settentrionale, la presenza di elementi come la corona e il velo separato per la testa.

Appare piuttosto chiaro che l'utilizzo di simili accorgimenti nell'impostazione della figura risultava finalizzato alla resa di un'immagine del Bambino non tanto come un essere umano nell'età infantile quanto come un'entità sacra, non soggetta alle leggi del divenire storico, ossia, da un punto di vista teologico, come Figlio di Dio Incarnato e Seconda Persona della Trinità, e di un'immagine della Vergine Maria come ricettacolo della Divina Sapienza (*sedes sapientiae*): giacché è attraverso Maria che il Verbo, per volontà di Dio, può farsi carne, ella apparirà come il grembo in cui il Figlio risiede; di qui la resa visiva del concetto mediante la materiale raffigurazione del Bambino sulle gambe della Madre. Lo stesso trono, accostato da numerosi interpreti medievali delle Sacre Scritture al *trono di Salomone* di cui si legge in *I Re* 10, 18-20, è da interpretare come un richiamo metaforico allo stesso assunto teologico⁶.

La presenza costante di elementi iconografici e compositivi chiamati a svolgere una specifica funzione di richiami semantici, quali il trono e la posizione del Bambino sulle gambe, non impedisce la possibilità dell'introduzione di varianti in relazione ad elementi non investiti di valenze particolari⁷; così ad esempio, benché la diffusione del Bambino frontale seduto in grembo alla Madre sia maggiore, nondimeno risale comunque ad epoca remota il tipo iconografico in cui il Bambino è sorretto dalla Vergine sopra la coscia sinistra, testimoniato dalla cosiddetta «Madonna del Vescovo Imad», databile fra il 1060 e il 1075, oggi all'Erzbischöfliches Diözesanmuseum di Paderborn⁸. Del resto, una più antica statua cultuale, la «Madonna aurea» del Capitolo del Duomo di Essen (attribuibile agli anni 973-982) mostra il Bambino addirittura sdraiato su tutte e due le gambe di Maria Vergine⁹. È possibile pensare che un qualche ruolo nella determinazione di questo ventaglio di varianti possa esser stato giocato dai modelli iconografici di celebri icone miracolose di Bisanzio, la cui fama cominciò a diffondersi in Occidente soprattutto a partire dal secolo XI¹⁰; ritengo tuttavia che sia comunque preferibile non considerare in ogni caso vincolante il rapporto alle antiche immagini cultuali dell'Oriente cristiano, benché affini alle *Maestà* lignee antico-francesi dal punto di vista funzionale, se non altro perché si tratta comunque di oggetti assai diversi nella forma e nella composizione: bidimensionali e per lo più di tipo ritrattivo (ossia consistenti in figure tagliate al busto) nel caso delle icone, a tre dimensioni e a piena figura nel caso delle Madonne scolpite.

Sembra più probabile pensare alla compresenza di due modelli, uno di origine bizantina e uno di matrice "franco-settentrionale", ciascuno dei quali possiede una propria area di diffusione privilegiata ma che in determinate zone di "cerniera", come l'Italia centro-settentrionale, finisce col convivere e talora col fondersi con l'altro: così, ad es., la

4. MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
maestranza lucchese e Francesco di
Valdambrino
sec. XIII, seconda metà
sec. XV, inizi (la testa del Bambino)
cm 102 x 29 x 27,5

Lunata (Capannori),
chiesa di San Frediano



5. MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
maestranza toscana francesizzante
sec. XIII, fine - secolo XIV, inizi
cm 100 x 32 x 30
Galliciano, oratorio di Ponte Guelfino



cosiddetta “Madonna degli occhi grossi” (secolo XIII) del Museo dell’Opera del Duomo di Siena, una tavola in cui è raffigurata a rilievo piatto un’immagine della Vergine in trono col Bambino al centro nella classica posa frontale, potrebbe essere considerata sia come una sorta di riduzione alla forma “iconica” di una *Maestà*, sia come un tentativo di dare “evidenza spaziale” a un’icona bizantina¹¹. In altri casi, in particolar modo in alcune opere di ambito umbro, le sculture della Madonna in trono potevano esser fornite di un alto schienale rettangolare, cuspidato o coronato da baldacchino, riconducibile dal punto di vista tipologico a una sorta di proiezione tridimensionale dello sfondo dell’immagine su tavola¹².

Nella Toscana occidentale e costiera il modello antico-francese della *Maestà* lignea romanica non ha tardato a diffondersi; sembra che appartenga a quest’area una frammentaria Madonna col Bambino, databile alla seconda metà del secolo XII, oggi in una collezione privata bolognese, rappresentata nella posa ieratica del tipo “Clermont-Ferrand”¹³, tipo del resto ricorrente anche in sculture architettoniche in marmo¹⁴. Lo schema, diffusosi Oltralpe soprattutto nel secolo XIII, in cui il Bambino è sorretto dalla Madre sopra il ginocchio o la coscia sinistra (e che mostra indubbiamente rilevanti affinità con l’icona bizantina della *Hodighitria*, largamente riprodotta nella pittura su tavola toscana contemporanea) ritorna in due statue lignee duecentesche, una a Massa di Valdinievole (Pistoia), l’altra a Santa Maria a Monte (Pisa), di cui sono state messe in luce le affinità con contemporanei prodotti francesi¹⁵. In entrambe la presentazione è ancora rigidamente frontale, il Bambino mantiene l’aspetto di persona “astorica”, mentre la regalità della Vergine è messa in luce con diversi accorgimenti, quali la ricca lavorazione del trono, la presenza di corona e scettro o di decorazioni in oro sulla veste, o anche l’inserimento nel legno di gemme e preziosi.

Tuttavia è proprio nel corso del secolo XIII che avviene quel mutamento di sensibilità nei confronti del simulacro cultuale e del personaggio stesso di Maria, che porta alla graduale trasformazione dello schema tradizionale delle *Maestà* romaniche nella impostazione realistica e scenica, talora anche intimistica o leziosa, delle Madonne col Bambino del secolo XIV¹⁶. Anche in questo caso il principale laboratorio delle innovazioni stilistiche e compositive è la Francia settentrionale, in particolare la regione dell’Île de France; qui si perviene all’elaborazione di un modello di immagine “gotica” di Maria: abbandonato ormai del tutto il tipo “Clermont-Ferrand”, lo schema generale della Madonna in trono, ridotto alla variante col Bambino sul ginocchio sinistro, cede il passo alla larga diffusione di un nuovo schema, quello della Madonna stante. Anche laddove resiste il modello antico della “*sedes sapientiæ*”, il Bambino a poco a poco perde i connotati e gli attributi del personaggio sacro “metempirico” ed assume l’aspetto di un fanciullo, sia pure idealizzato, mentre la Madonna, che è spesso rappresentata con lo sguardo rivolto al Figlio, è caratterizzata in linea generale da un viso «allungato, con tratti ben proporzionati, il corpo di regola incurvato, la veste allentata e tenuta ferma alla vita per mezzo di una cintura»; l’abbigliamento si fa più ricco e si va in cerca di effetti di movimento nel trattamento dei panneggi: «il manto cade dalle spalle lungo la schiena e,



Cat. 5

6. MADONNA COL BAMBINO
maestranza toscana francesizzante
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 81 x 34 x 20

Lucca, tabernacolo viario,
via dell'Anfiteatro n. 64





Cat. 6

sul davanti, un lembo, tenuto sotto il braccio che regge il Bambino, è tirato sù in diagonale, lasciando scoperti il busto e le braccia»¹⁷.

Il recupero di dodici immagini scolpite della Madonna in trono appartenenti al periodo tra i secoli XIII e XIV ci consente di considerare come e in che modo in quel momento anche nella Toscana occidentale e in contesti in grande misura periferici si sia proceduto, alla luce delle innovazioni stilistiche e compositive originate Oltralpe che, per più canali e con utilizzazioni diverse, venivano accolte, rielaborate e diffuse da alcuni importanti centri artistici italiani¹⁸, alla graduale reinterpretazione di un oggetto e di un tipo iconografico tradizionali e largamente consolidati. Attraverso il confronto e l'osservazione simultanea delle diverse sculture è possibile individuare elementi "di persistenza" ed elementi "d'innovazione" (spesso coesistenti nello stesso oggetto), che rendono conto di come una simile reinterpretazione della figura della Vergine col Bambino non sia stata progressiva e lineare, ma piuttosto caratterizzata da un continuo alternarsi, se così si può dire, di "passi indietro" e di "salti in avanti".

Prendiamo innanzitutto in esame gli elementi compositivi. In tutti i casi ricorre lo schema tradizionale col Bambino

sorretto dalla Madre sopra la coscia sinistra, quale era presente, come si è detto, nelle statue romaniche di Massa di Valdinievole e di S. Maria a Monte. La posa frontale di Cristo si riscontra tuttavia solo in tre sculture, quelle cioè di Lunata (cat. 4), della chiesa di Santa Maria Forisportam a Lucca (cat. 13) e di Livignano (cat. 14) - in quest'ultimo caso, del resto, il Bambino si mostra curiosamente "sbilanciato" sulla sinistra. In tutte le altre sculture ricorre invece la rappresentazione di 3/4, talora tendente al profilo (come a Galliciano, cat. 5), talaltra tendente alla posa frontale (Camaiole, cat. 11). La rappresentazione frontale della Vergine si osserva chiaramente nelle statue di Lunata (cat. 4), Benabbio (cat. 8), Montefegatesi (cat. 10), Paganico (cat. 15), Tereglio (cat. 12) e Camaiole (cat. 11); nelle sculture di Galliciano (cat. 5) e del tabernacolo viario lucchese (cat. 6) - quelle che sembrano riprodurre più da vicino modelli francesi contemporanei -, la composizione è movimentata da un leggero *hanchement*, ossia da un'incurvatura ad «S» del busto e del collo (più misurata nel secondo caso, più sbilanciata nel primo) della Madonna, il cui sguardo appena accenna verso la sua sinistra¹⁹. Nel suggerire, in una sorta di "contrapposto", l'idea di una disposizione "ondulata" delle



7. MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIV, inizi

cm 114 x 38 x 50

Vagli di Sotto, chiesa di San Regolo

Bibl.: PISA 1946, p. 71, n. 303.

Esp.: Pisa 1946, n. 303



8. MADONNA CON BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 103 x 37 x 31

Benabbio (Bagni di Lucca),
chiesa di Santa Maria Assunta



diverse parti del corpo svolge una funzione essenziale il trattamento del panneggio nel lembo inferiore del manto della Vergine, non più risolto con accorgimenti quali la resa di pieghe verticali parallele, come ancora si osserva nel caso di Livignano (cat. 14), l'andamento speculare delle incurvature formate dall'orlo inferiore, come a Lunata (cat. 4)²⁰, o l'inserimento di increspature stilizzate concentriche (Tereglio, cat. 12), bensì tramite la preferenza accordata a un andamento "in diagonale" delle pieghe, all'incirca dall'estremità inferiore dov'è il piede destro della Vergine verso il ginocchio sinistro, che in questo modo viene a "contrapporsi" al moto contrario del busto. Questo accorgimento innovativo, reso con maggiore o minore maestria a seconda dei casi, fa comparsa comunque nella maggior parte delle Madonne in trono esposte: così nel caso di Vagli (cat. 7), dove si osserva uno sviluppo in senso plastico-realistico del motivo, mentre delle versioni ridotte o anche stilizzate di esso compaiono nelle sculture di Benabbio (cat. 8), Verrucole (cat. 9), Montefegatesi (cat. 10), Paganico (cat. 15) e Camaiore (cat. 11). Queste ultime, d'altra parte, se si eccettua il caso particolare di Verrucole, sono tutte perfettamente frontali e prive di qualsiasi forma d'incurvatura del corpo; il motivo, desunto da modelli riconosciuti come innovativi, vi è introdotto come una sorta di elemento "di aggiornamento" da innestare, sia pure svincolandolo dal suo contesto originario, nell'impostazione tradizionale della figura. Del pari, nel caso particolare della Madonna di Santa Maria Forisportam (cat. 13) l'andamento delle pieghe del lembo inferiore della veste, la posizione della gamba destra della Vergine e l'arco di cerchio disegnato dall'orlo del manto fra la spalla destra e il fianco sinistro sono elementi che in qualche modo non sembrano in perfetta sintonia con l'impostazione rigidamente frontale del busto.

Si deve probabilmente alla funzione di cui queste statue continuavano ad essere investite, cioè in particolare ad una presentazione sul solo lato anteriore, il ricorrere nella maggior parte di esse della non lavorazione del retro e dello scarso spessore della figura della Madonna, particolarmente evidente nei casi di Lunata (cat. 4) e Livignano (cat. 14). Un altro elemento di continuità è costituito dall'inclinazione della testa, presente in queste stesse statue, come anche nei casi di Benabbio (cat. 8) e Verrucole (cat. 9), e ampiamente testimoniato nella scultura lignea romanica.

Se passiamo adesso ad esaminare gli elementi iconografici, noteremo un'analogia compresenza di attributi innovativi sia dal punto di vista formale che da quello semantico, come di altri ereditati invece dal passato. Il gesto di benedizione della mano destra del Bambino, che nell'iconografia tradizionale svolgeva la funzione di rivelare la natura di "Redemptor Mundi" del fanciullo, compare ancora in buona parte dei casi (cfr. cat. 4, 5, 9, 10) ed è probabile che facesse comparsa anche nelle sculture mutile di Tereglio (cat. 12)²¹ e di Santa Maria Forisportam (cat. 13); come gesto di benedizione mal compreso o mal riuscito va probabilmente intesa la mano volta all'ingiù del Bambino di Camaiore (cat. 11), mentre si deve ad una più tarda integrazione il palmo rovesciato del Cristo di Livignano (cat. 14). Nel caso di Vagli (cat. 7) il gesto è reinterpretato come slancio affettuoso verso la Madre: il Bambino infatti sporge in avanti ambedue le braccia, come si osserva in altre sculture lignee toscane del primo



9. MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 85 x 34 x 21,5

Verrucole (San Romano in Garfagnana), chiesa di San Lorenzo Martire



10. MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 85 x 37 x 28

Montefegatesi (Bagni di Lucca),
chiesa di San Frediano





Trecento (vedi ad es. la Madonna in trono di Montesièpi, databile al secondo quarto del secolo XIV)²².

Un attributo caratteristico del "Redemptor Mundi" nelle *Maiestates* romaniche era stato il Libro, sorretto dal Bambino con la mano sinistra accosto al petto, oppure appoggiato all'ingiù sul ginocchio, come già si osservava in numerose sculture sia francesi, sia catalane, nonché italiane²³. Tra le sculture qui esposte il motivo compare due volte, nei casi di Santa Maria Forisportam (cat. 13) e Livignano (cat. 14); in tutta una serie di sculture, tuttavia, è stato rimpiazzato, in una sorta di riduzione in senso realistico, con l'atteggiamento della mano del Bambino che si posa, anziché sul Libro, direttamente sul ginocchio (cfr. cat. 5, 10, 12, 15, a cui è probabilmente da aggiungere anche la pur mutila scultura del tabernacolo lucchese, cat. 6). In un caso, quello di Camaiore, fa comparsa l'antico motivo del *rotolo*, più frequente tuttavia nelle immagini dipinte su tavola che nelle sculture lignee, mentre il globo ritorna nella Madonna di Verrucole (cat. 9), nonché in quella di Lunata (cat. 4), dove tuttavia, allo stato attuale, l'attributo si deve a un successivo intervento di integrazione²⁴.

Nel tipo "Clermont-Ferrand" le mani della Vergine in genere non erano investite di alcuna funzione particolare, se non quella di reggere davanti a sé il Figlio; il tipo col Bambino seduto sul ginocchio sinistro, lasciando libera la mano destra di Maria, comportò la necessità di dare anche a questa un significato autonomo, necessità che fu risolta, ad esempio nel caso di Massa di Valdinievole, conferendo alla mano il compito di sorreggere un attributo regale come lo scettro. È tuttavia probabile che, sulla scorta di analoghi modelli pittorici, vale a dire le copie toscane del tipo della *Panayia Hodighitria*²⁵, sia stato introdotto anche nelle immagini scolpite il gesto dell'intercessione della Vergine verso Cristo: un simile modello sta probabilmente alla base delle soluzioni presenti nei casi di Verrucole (cat. 9) e di Camaiore (cat. 11). Nella Madonna di Lunata (cat. 4) la mano - che allo stato attuale si deve a un intervento d'integrazione²⁶ - probabilmente era pensata perché reggesse un attributo (ad es. una mela, un fiore) o perché accogliesse delle offerte votive quali collane o monili in genere; lo stesso vale anche per la statua di Montefegatesi (cat. 10).

L'attributo regale della corona anticamente poteva consistere in un autentico monile votivo in oreficeria che veniva posto sulla testa della Vergine, oppure era realizzato direttamente nel legno con il resto della scultura. Il tipo più antico di corona è quello circolare, di origine bizantina, qual è presente ad es. in una Madonna in trono (secondo quarto del secolo XII) proveniente da Autun e oggi conservata ai Cloisters di New York²⁷. Tra le opere presentate in questa sede l'eco dell'antica corona circolare compare chiaramente, sia pure in diverse fogge, sei volte (cat. 4, 5, 6, 11, 14, 15); non è improbabile, del resto, che in questi casi detti copricapi cilindrici potessero servire anche da sostegni per più articolati monili votivi d'oreficeria. Vi è tuttavia almeno un caso, quello di Santa Maria Forisportam (cat. 13), in cui è scolpita direttamente nel legno una aggiornata corona "a fioroni" (ormai stilizzati in gigli)²⁸.

Un altro elemento non estraneo alla tradizione delle *Maiestates* romaniche è quello dei capelli ondulati della Madonna. Senza ricorrere all'esempio remoto della Madon-

11. MADONNA IN TRONO
COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi

cm 76 x 28 x 34

Camaione, Museo d'Arte Sacra

Bibl.: PROCACCI 1936, p. 18, n. 21; T.C.I.
1974, p. 239



12. MADONNA IN TRONO
COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 86,5 x 31 x 28,5

Tereglio (Coreglia Antelminelli),
chiesa di Santa Maria Assunta



13. MADONNA IN TRONO
COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 86 x 31 x 33

Lucca, chiesa di Santa
Maria Forisportam

Bibl.: GIORGI 1974, p. 31, tav. LII



na in trono nell'Adorazione dei Magi della porta bronzea di Bernward a Hildesheim (1015), ricorderemo come il motivo ritorni spesso nelle sculture romaniche francesi in legno, sul tipo della Madonna di Montvianeix (secondo quarto del secolo XII)²⁹, e come questo elemento sia stato ampiamente utilizzato e sviluppato dall'arte gotica: in questo senso, è naturale che lo incontriamo, realizzato attraverso l'incisione di incurvature regolari parallele, nelle due Madonne francesizzanti di Galliciano (cat. 5) e del tabernacolo viario lucchese (cat. 6); nondimeno, esso ritorna nella più tradizionale scultura di Lunata (cat. 4) e nella "popolaresca" Madonna di Montefegatesi (cat. 10).

Dopo aver constatato in questo modo l'alternanza e la compresenza di motivi "di persistenza" accanto ad altri "d'innovazione", sia pure con diverse percentuali di distribuzione, all'incirca in tutte e dodici le sculture, possiamo concludere osservando come ciascuna di esse, allo stato attuale delle nostre conoscenze, costituisca una sorta di *hapax* in cui viene presentata una risposta autonoma all'esigenza di mediare fra il rispetto di una tradizione venerabile e lo stimolo di nuove soluzioni. Se non trovano confronti diretti opere come le Madonne di Lunata (cat. 4) e Paganico (cat. 15), una serie di sculture affini per più motivi può essere identificata nella coppia Montefegatesi-Camaiore (cat. 10, 11), dove appaiono condivisi caratteri comuni come il trattamento sommario, affidato quasi completamente a mezzi pittorici, dei tratti del volto³⁰; a detta coppia di sculture possono essere avvicinate, per l'impostazione generale delle figure, le Madonne di Tereglio (cat. 12), Verrucole (cat. 9), Santa Maria Forisportam (cat. 13) e Livignano (cat. 14), benché ciascuna di queste mantenga caratteristiche proprie e marcatamente distinte. In relazione reciproca sembrano stare le statue di Vagli (cat. 7) e Benabbio (cat. 8), soprattutto per quanto riguarda la resa del panneggio, mentre formano chiaramente un gruppo a sé stante le Madonne di Galliciano (cat. 5) e del tabernacolo viario lucchese (cat. 6), che costituiscono un'interessante testimonianza del ruolo svolto dai modelli provenienti da Oltralpe (probabilmente avori)³¹ nella scultura della Toscana costiera di quel periodo³².

Va infine ricordato come, trattandosi di opere per lo più destinate alla venerazione e all'uso culturale, queste sculture abbiano subito nel corso del tempo manomissioni, ridipinture e integrazioni volte al loro progressivo aggiornamento al gusto ed alle esigenze delle locali comunità nelle diverse epoche. La copertura con vesti e attributi diversi è un fenomeno da inscrivere in questa tendenza generale, così come la sostituzione di singole parti con altre ritenute più consona alla moderna sensibilità; un esempio interessante ci è fornito dal rifacimento operato da uno scultore identificabile con Francesco di Valdambri della testa di Cristo nella Madonna di Lunata (cat. 4)³³, alla quale l'artista senese ha fornito un più chiaro e meglio riconoscibile aspetto di fanciullo. In altri casi la ridipintura o i rifacimenti potevano essere improntati a un semplice intento conservativo, mentre in taluni altri, anche molto recenti (come dimostra ancora una volta il caso di Lunata) si è inteso chiaramente adeguare la *propria* immagine della Vergine alla tipologia più corrente di immagine mariana, arrivando persino a fornirle l'aspetto di una superficie laccata o di gesso.

Michele Bacci

14. MADONNA COL BAMBINO
maestranza lucchese
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
cm 75,5 x 30,5 x 22

Livignano (Piazza al Serchio),
chiesa di San Giovanni Battista



15. MADONNA IN TRONO
COL BAMBINO
maestranza lucchese e Francesco
Valdambrino
sec. XIII, fine - sec. XIV, inizi
sec. XV, inizi (la testa del Bambino)
cm. 99 x 38 x 27
Paganico (Capannori), chiesa di
Santa Maria Assunta





¹ KONDAKOV 1915, II, pp. 316-356; LASAREFF 1938, pp. 26-65.

² Cfr. in gen. BELTING 1990, p. 143.

³ FORSYTH 1972, p. 66 (con bibl. prec.).

⁴ Ivi, pp. 95-99.

⁵ Per l'uso improprio che è stato fatto di questi titoli nella critica storico-artistica si rimanda in gen. a ZERVOU TOGNAZZI 1986.

⁶ Cfr. per tutto questo FORSYTH 1972, pp. 22-30.

⁷ Cfr. ivi, p. 132.

⁸ Cfr. ESSEN 1968, p. 59, n. 4.

⁹ Cfr. KÜPPERS 1974.

¹⁰ Cfr. BELTING 1990, pp. 342-347, 369-374.

¹¹ Sulla *Madonna degli occhi grossi* cfr. DE BENEDICTIS 1986, p. 325 (con bibl. prec.), e BELLI D'ELIA 1994, p. 383. Per il problema della fusione di modelli cfr. BELTING 1990, p. 434.

¹² Cfr. ad es. la Madonna del Museo del Bargello a Firenze (inv. 12 SL), per cui vedi CARLI 1960, p. 24.

¹³ Una riproduzione fotografica può essere consultata presso la fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze, inv. n° 152698.

¹⁴ Vedi ad es. la lastra con Madonna col Bambino (II metà del sec. XII) del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca, proveniente da Santa Maria Forisportam; cfr. SARZANA 1992, pp. 152-153, n. 24^a.

¹⁵ Cfr. MILANO 1957, p. 47, n. 14.

¹⁶ Tale processo è stato definito appropriatamente come una «Verwandlung des kultisch Fernen in das menschlich Nahe» (cfr. KÜPPLERS 1968, pp. 46-47).

¹⁷ KECHELIN 1924, II, p. 29. Per un repertorio delle "Madonne stanti" della Francia settentrionale cfr. LEFRANÇOIS-PILLION 1935.

¹⁸ Per una discussione del significato e della meccanica della diffusione dello stile "gotico" in Italia si rimanda a CASTELNUOVO 1983, in part. pp. 167-181.

¹⁹ Un simile modello compositivo, che recupera col ricorso all'incurvatura un accorgimento ampiamente utilizzato nel caso delle Madonne stanti, ha ad es. un parallelo oltralpino in una Madonna in trono francese del II quarto del Trecento conservata nel Suermondt-Museum di Aquigrana (cfr. *Gottesmutter* 1974, p. 430 n. 71); analogo è anche il trattamento a rilievo basso, quasi ad incisione, delle ondulazioni dei capelli.

²⁰ Un simile trattamento delle pieghe è riscontrabile, sia pure in forma maggiormente articolata, in una Madonna in trono priva del Bambino (prima metà del sec. XIV) oggi in una collezione privata fiorentina. Una riproduzione fotografica è consultabile presso la Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze, inv. n. 174661.

²¹ In questo caso il gesto di benedizione compariva di fatto, prima del restauro, nel braccio destro del Bambino, aggiunto durante un più tardo rifacimento, che tuttavia è probabile che ricalcasse l'impostazione del pezzo originario (cfr. vol. II, scheda 13).

²² CARLI 1960, p. 22. Si tenga presente comunque che, nella scultura di Vagli, le mani del Bambino sono frutto di un'integrazione successiva (cfr. vol. II, scheda 7).

²³ Vedi ad es. la celebre *Madonna di Acuto*, sec. XII, o una contemporanea Madonna del tipo "Clermont-Ferrand" in collezione privata romana (per cui cfr. MILANO 1957, p. 36 n. 7), nonché la già citata scultura della parrocchiale di Santa Maria a Monte. Si noti inoltre come il Libro sul ginocchio compaia nel caso del San Cristoforo di Barga, dove la figura del Bambino è condizionata dal modello iconografico della Madonna in trono (v. al proposito la relativa scheda in questo stesso volume).

²⁴ Cfr. vol. II, scheda 4.

²⁵ Sulla ricezione, diffusione e reinterpretazione nella pittura toscana del Duecento del modello bizantino dell'Hodigitria cfr. BELTING 1990, pp. 406-422.

²⁶ Cfr. vol. II, scheda 4.

²⁷ FORSYTH 1972, p. 188 n. 87.

²⁸ Un più antico tipo di corona "a fioroni" può essere riconosciuto in quella del San Cristoforo di Barga, per cui vedi la relativa scheda in questo stesso volume.

²⁹ Ivi, p. 158 n. 3. Per quanto riguarda le Madonne romaniche toscane, ricordiamo come il motivo ritorni nella statua di Massa di Valdinevole.

³⁰ Una qualche affinità può esser rilevata con altre sculture toscane di fattura "popolare", tra le quali ad es. una Madonna stante del primo Trecento, già sul Mercato fiorentino (una riproduzione fotografica è conservata nella Fototeca dell'Istituto Germanico di Firenze, inv. n. 211875). In quest'ultima analogo è il trattamento dell'inarcatura delle ciglia e degli

occhi, nonché del semicerchio di capelli che incornicia il volto rotondeggiante.

³¹ Cfr., specie per la resa di occhi e capelli, nonché per il trattamento dei panneggi, due avori prodotti nell'Île-de-France sul declinare del sec. XIII, pubblicati nel *corpus* di KECHELIN 1924, vol. II, p. 10 nn. 21 e 22.

³² In gen. sul ruolo dei modelli francesi cfr. WEINBERGER 1963; sul rapporto di Giovanni Pisano con detti modelli v. SEIDEL 1972, in part. pp. 187-188.

³³ Cfr. vol. II, scheda 4. La Madonna di Lunata, nella tradizione popolare del paese, era investita della specializzazione operativa di guarire dalla malattia infantile conosciuta col termine "metrito"; i fanciulli colpiti da questo male erano condotti dinanzi alla Madonna e benedetti dal parroco con l'acqua santa. Non si conoscono tuttavia attestazioni di quest'usanza più antiche del sec. XVIII, quando abbiamo notizia di celebrazioni solenni per la festa degli inizi di settembre: cfr. Archivio parrocchiale di Lunata, Cont. n. 2, *Sindacati di Compagnie, e di feste amministrare dai Revv. Parroci*, doc. con intestazione: *Entrata Del Ss.^{ma} Vergi.^e 1777 del Metrito Festaroli Gio: Matteo Micheletti e Giò di Piero Del Angelica*. Si veda ancora GUERRA 1886, pp. 506-507.

Cat. 16

(In corso di restauro)

