

F. coll. Francesco
anno 70, Opule 2004/4

Recensioni

personaggi del cui passaggio resta memoria nei codici e al significato di tutto ciò”.

Nel tentativo più che plausibile di porre argini sicuri ad una ricerca che rischiava di disperdersi in mille rivoli, la Pantarotto ha volutamente limitato il campo delle sue ricerche, ma esprime l'intenzione di dedicare nuovi studi all'argomento.

L'augurio è che essi possano uscire in tempi ragionevolmente brevi.

MARCO PAGGIOSI

MARCO COLLARETA, *La grande croce di Gian Francesco dalle Croci. Arte rinascimentale e committenza francescana*, (Quaderni del Museo Antoniano 5) Associazione Centro Studi Antoniani, Padova 2002, pp. 49, scheda tecnica e 12 tavole a colori, € 19,00.

L'ultimo volume della collana “Quaderni del Museo Antoniano di Padova” ospita una ricca e puntuale analisi di Marco Collareta, professore alla Normale di Pisa di Storia dell'oreficeria, della grande croce processionale conservata nella Sacrestia del convento di San Francesco di Brescia, “uno dei risultati più alti raggiunti dall'oreficeria rinascimentale italiana” (p. 9).

L'opera, *masterpiece* di Gian Francesco dalle Croci, era stata già illustrata dal medesimo autore nel precedente Quaderno del Museo Antoniano dedicato a *Frate Francesco Sansone “de Brixia”, ministro generale ofmconv (1414-1499). Un mecenate francescano del Rinascimento*, Padova 2000. Ora, per volontà del Guardiano del convento bresciano Annibale Marini, il saggio di Collareta, arricchito nel testo e nell'apparato fotografico, viene pubblicato come monografia dal titolo *La grande croce di Gian Francesco dalle Croci. Arte rinascimentale e committenza francescana*.

La croce, portata a termine nel 1501, era stata voluta dal ministro generale francescano Francesco Sansone, che, nelle disposizioni testamentarie del 1499, anno della sua morte, ne delineava fin nei dettagli l'iconografia e la destinazione, appunto la Sacrestia del convento bresciano nella quale tuttora si può ammirare.

Il generale Francesco Sansone è una figura di spicco nella storia dell'Ordine francescano, ma si dovrebbe dire per la storia della Chiesa *tout court* dell'epoca nova. Infatti il suo generalato – il più longevo (1475-1499) nella storia dell'Ordine, formalmente ancora

indiviso (la formale divisione degli osservanti dai conventuali risale, come si sa, alla bolla *Ite et vos in vineam meam* del 1517) e che contava all'epoca circa 45.000 frati – si colloca al centro della vicenda storica della Chiesa del tempo, coincidendo col pontificato (1471-1484) di Sisto IV, il francescano Francesco Della Rovere già a sua volta ministro generale dell'Ordine, coetaneo e amico del Sansone che aveva avuto come vicario. Al Sansone, che fu valente teologo (*homo litteratissimo* lo dicono le fonti), si deve un contributo importante, sempre negli anni di Sisto IV, in vista di un intervento della Sede apostolica in favore del culto e della dottrina dell'Immacolata concezione e la promozione della causa di canonizzazione di san Bonaventura conclusa felicemente nel 1482. Ma, ed è quanto qui più ci interessa, al Sansone si devono anche, quale mecenate (non deve meravigliare questo ruolo, vista la posizione occupata in quel momento dall'Ordine francescano, il tipo di disciplina che in esso vige e che non escludeva del tutto la proprietà, e soprattutto la temperie culturale dell'epoca col suo culto della bellezza artistica) una serie di imprese artistiche, fra cui anzitutto il primo impulso dato ai lavori, che si concluderanno solo un secolo dopo, per la sistemazione dell'arca nella Basilica del Santo di Padova; il coro ligneo e tutta una serie di intraprese nella chiesa superiore ad Assisi; e una serie di opere per il convento e la chiesa di San Francesco di Brescia fra cui la grande croce di cui si occupa il saggio di Collareta.

La grande croce è realizzata, come si diceva, da Gian Francesco dalle Croci, il maggior esponente di una famiglia di orafi attivi a Brescia, in argento fuso, sbalzato, cesellato, inciso e dorato, e arricchito di smalti vitrei verdi, blu e ocra. Essa comprende tre figure a tutto tondo: il crocifisso, di dimensioni maggiori di tutte le altre, Maria e Giovanni; una serie di 8 mezzi busti sbalzati ad alto rilievo entro lobi a controcurva alle estremità dei bracci della croce (sul recto: un pellicano con tre piccoli sulla sommità della croce, la Maddalena alla base, san Bonaventura a destra e san Ludovico di Tolosa a sinistra; sul verso: sulla sommità san Bernardino da Siena, alla base santa Chiara, sant'Antonio a destra e san Pietro martire a sinistra) nonché al centro della croce, sul verso, san Francesco che riceve le stigmate; nella parte che resta libera dei bracci della croce, entro lobi di fattura diversa rispetto ai precedenti, trova posto una serie di 9 placchette sbalzate a bassorilievo (8 scene della passione e la scena della resurrezione), a cui andrebbe aggiunta la decima, che rimane nascosta dal corpo del crocifisso, contenente nome dell'autore e data dell'opera.

Collareta dedica la prima parte del suo lavoro alla trattazione dell'iconografia della croce, mettendone in risalto diversi aspetti

interessanti. Innanzitutto mostra, riportandone in Appendice il testo in latino (che differisce però in parte da quello riportato a pag. 9 del testo. Perché?), che il testamento del Sansone aveva già delineato il programma dell'opera, programma che viene rispettato con l'aggiunta solo di qualche elemento, il cui inserimento, peraltro, oltre ad essere obbligato dalla soluzione scelta di raffigurare la Madonna e san Giovanni a tutto tondo fuori dai bracci della croce lasciando così liberi due spazi su di essi, sembra anche interpretare al meglio la *mens* del Sansone. La raffigurazione di san Bernardino e di san Pietro martire (non il famosissimo martire domenicano, ma il molto meno conosciuto omonimo francescano) non era prevista. Entrambi, però, soprattutto il secondo, il cui culto e la cui iconografia non hanno mai varcato il territorio senese, richiamano molto opportunamente quella terra da cui certamente, nonostante le incertezze che ancora gravano sulla biografia di Francesco Sansone, proveniva la sua famiglia. Anzi, l'inserimento proprio di questi due santi, per un oggetto realizzato e destinato a rimanere a Brescia, ne potrebbe costituire testimonianza ulteriore (cosa che, sia detto fra parentesi, non viene affatto tenuta in conto nel saggio di Lorenzo di Fonzo che apre il volume su frate *Francesco Sansone de Brixia* richiamato in apertura). L'altra lieve difformità rispetto alle sue volontà testamentarie, che volevano san Francesco "cum crucifixo", è la rappresentazione di san Francesco nell'atto di ricevere le stigmate dal crocifisso. Ma, anche qui, la difformità è da intendere come puramente materiale. La libertà che si è preso l'artista, infatti, o meglio gli esecutori testamentari che presiedettero alla realizzazione della croce, va doppiamente nella direzione voluta dal Sansone, non solo perché proprio al Sansone si deve (fu uno dei primi atti da generale) la esclusiva della rappresentazione di san Francesco con le stigmate, ma anche perché questa raffigurazione permette di collocare san Francesco inginocchiato e come *alter Christus*, non appena con un crocifisso, ma di fronte all'apparizione di *quel medesimo* crocifisso che sul recto della croce è raffigurato nel momento della sua morte in posizione speculare rispetto a Francesco che riceve le stigmate.

Vista la complessità del programma iconografico riconosciuta e valorizzata dallo stesso Collareta forse non sarebbe stato inutile soffermarsi ancora di più intorno ad essa e dedicare qualche parola almeno di carattere descrittivo alla rappresentazione in bassorilievo dell'agnello recante lo stendardo crocesignato della vittoria sulla morte e accovacciato su un *codex* sigillato. L'agnello è posto giusto dietro la testa del crocifisso, e dunque risulta invisibile, mentre quel che ben si vede perché invece viene a formare l'aureola attorno alla

testa del Crocifisso è il disco che lo contiene e da cui si dipartono dodici raggi. Disco identico a quello del monogramma bernardiniano, ma che, a differenza di quello, non contiene il nome di Gesù Cristo bensì appunto l'immagine dell'agnello. Dicevamo che forse questa raffigurazione meriterebbe qualche parola per il duplice valore che viene ad assumere. Da una parte mostra che ancora in piena epoca rinascimentale, a fronte del prevalere del naturalismo con i suoi effetti volumetrici, così evidenti nella resa delle figure, specie quelle a tutto tondo e ad alto rilievo, il ricorso all'immagine simbolica dell'agnello apocalittico col suo grafismo è ritenuto ancora necessario a dire la complessità del mistero di inermità e di vittoria, di abbassamento e di gloria, di innocenza e di sacrificio, di compimento e di superamento dell'Antica alleanza, che si svolge sulla croce. E fa il paio con la scelta puramente simbolica di dare al corpo del crocifisso dimensioni maggiori rispetto a quelle degli altri personaggi. Dall'altra parte però l'immagine dell'agnello rimane nascosta, forse perché ritenuta aggiunta simbolica che si distanzia troppo dalle volontà espresse in dettaglio nel testamento del Sansone. Di animali dal valore simbolico (non "tipologico" – ci sia consentita questa precisazione su quanto Collareta dice a pagina 10 rispetto al valore del pellicano) il Sansone aveva previsto infatti solo il pellicano.

Per quanto attiene alle connotazioni stilistiche, a cui dedica la seconda parte del suo saggio, Collareta parla, per la croce di Gian Francesco dalle Croci, di "singolare combinazione tra forme gotiche e forme, invece, genuinamente 'all'antica'. Il compromesso è quello che si riscontra in tutta l'oreficeria sacra italiana ben oltre la fine del Quattrocento, ma i modi particolari in cui esso prende corpo permettono di individuare una tradizione precisa" (p. 13). Una tradizione che Collareta ripercorre magistralmente collocando il capolavoro di Gian Francesco dalle Croci anzitutto dentro la svolta operata da Mantegna: "il motore immobile della cultura artistica cui appartiene il capolavoro di Gian Francesco dalle Croci è infatti il Mantegna, vero erede del verbo di Donatello nel processo di conversione rinascimentale dell'arte dell'Italia settentrionale" (p. 13). Ma, rintracciando poi altre ascendenze, riconosce *in primis* che "la cultura dell'orefice si mostra vigorosamente impiantata nella tradizione lombarda ed insieme attenta alle novità centroitaliane che s'agitavano all'epoca, soprattutto nel vivacissimo ambiente milanese" (p.16-17). E in questo contesto fa rilevare il debito che lega la croce di Gian Francesco al grande nome di Cristoforo Foppa, "in tutta la penisola l'orefice più famoso anche in questo campo specifico" (p. 21).

Recensioni

Con tutto ciò, secondo Collareta, l'opera di Gian Francesco dalle Croci s'impone per il suo carattere rigorosamente unitario capace di fondere in una sintesi originale di taglio monumentale tutti gli prestiti e risulta "una specie di primizia nei confronti di tutta quanta la grande arte bresciana del Cinquecento" (p. 23).

Che a questo punto occorrerà andare ad ammirare di persona.

LORENZO CAPPELLETTI