

MICHELE DA FIRENZE E LA CAPPELLA PELLEGRINI IN SANTA ANASTASIA A VERONA

1. INTRODUZIONE.....	pag. 1
2. LA BASILICA SANTA ANASTASIA IN VERONA.....	pag. 2
3. LA CAPPELLA DEGLI APOSTOLI–PELLEGRINI	pag. 4
4. MICHELE DA FIRENZE: VITA ED OPERE.....	pag. 7
5. MICHELE DA FIRENZE E LA CAPPELLA PELLEGRINI.....	pag. 27
6. CONSIDERAZIONI GENERALI SULLE FORMELLE.....	pag. 64
7. BIBLIOGRAFIA.....	pag. 68

1. INTRODUZIONE

Questa ricerca ha per oggetto l’iconografia delle terrecotte plasmate da Michele da Firenze per la cappella dei Santi Apostoli ¹ nella basilica di Santa Anastasia in Verona ².

¹ Meglio conosciuta come Pellegrini o Pellegrini-Bevilacqua o di San Domenico.

² Oppure San Pietro Martire, al quale è stata consacrata nel 1471 dal cardinale Giovanni Michiel. La dedicazione a San Pietro Martire discende anche dalla nomina del santo quale secondo patrono della città ed è rilevabile nelle due lunette del portale della basilica raffiguranti a sinistra i domenicani guidati da San Pietro Martire e a destra i veronesi guidati da San Zeno



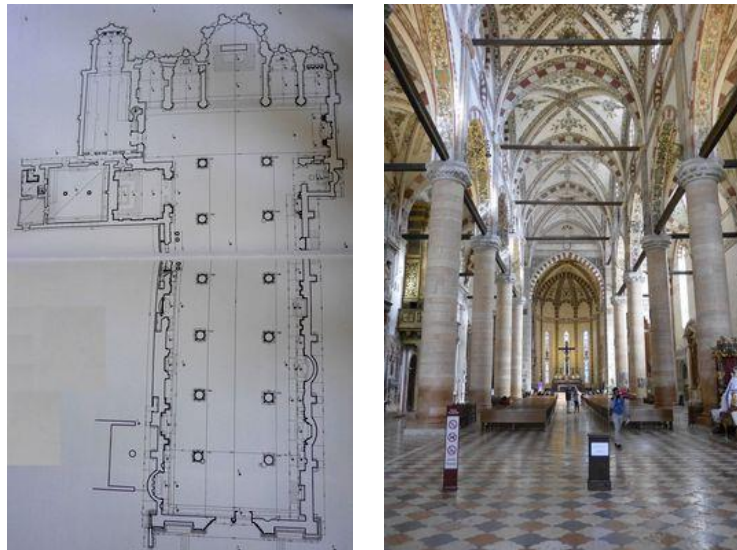
Portale basilica Santa Anastasia

Il lavoro non è stato agevole non esistendo una monografia sull'argomento, né su Michele da Firenze, né un elenco esauriente delle sue opere. In altri termini la figura di Michele da Firenze e la sua opera sono finora state oggetto di ricerche frammentarie che richiedono una sintesi (a parte quelle molto brevi, dall'estensione di poco più di una cartella, su Wikipedia o sul Dizionario Biografico degli Italiani) che però non è lo scopo di questa tesi. Aggiungo la difficoltà incontrata per reperire le immagini delle terrecotte micheliane ³: ho dovuto ricavarle a bassa definizione da raccolte parziali di pubblico dominio, da fotografie da me scattate in condizioni precarie dall'esterno della cappella ed ultimamente dalla Sovrintendenza veronese, ma solo su supporto cartaceo ed in bianco e nero ⁴.

Prima di entrare nel merito dell'opera di Michele da Firenze è necessario un breve *excursus* storico sulla basilica di Santa Anastasia e sulla cappella Pellegrini.

2. LA BASILICA DI SANTA ANASTASIA IN VERONA

Situata in piazza Santa Anastasia (coordinate geografiche 45,445099°N-10,999650°E), le prime notizie sulla fondazione della basilica risalgono all'Alto Medioevo (documento dell'890).



Basilica di Santa Anastasia: mappa ed interno

³ Purtroppo non ho ottenuto inspiegabilmente l'autorizzazione dall'Ufficio Beni culturali della Curia Vescovile ad entrare nella cappella Pellegrini per scattare foto né ottenuto le loro immagini d'archivio digitalizzate.

⁴ Ringrazio il Soprintendente dr. Fabrizio Magani per la disponibilità non onerosa dimostrata.

Nel 1260 il vescovo Manfredo Roberti donò la chiesa parrocchiale di Santa Anastasia ai frati predicatori domenicani, i quali al suo posto costruirono un nuovo grande edificio completato nella struttura entro la prima metà del XV secolo, con la probabile sovrintendenza di conversi aventi l'incarico di *praefecti operum*, determinandone l'aspetto attuale con la facciata ancora incompleta per mancanza di finanziamenti ⁵.

Nel processo di trasformazione la basilica divenne la chiesa più ampia di Verona essendo lunga 84 metri e larga 36 metri in corrispondenza del transetto. E' una chiesa a tre navate, con volte a botte, separate da due file di sei colonne ciascuna per un totale di dodici come il numero degli apostoli. A lato delle navate laterali sono presenti numerosi altari, mentre di lato all'abside maggiore si dispongono quattro cappelle analogamente a



Facciata della basilica di Santa Anastasia

⁵ Sulle fasi costruttive della chiesa si veda E. Napione, *Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento*, in *La basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp 15-31.

quanto si vede in altre chiese venete coeve di ambito mendicante. La cappella Pellegrini o dei Santi Apostoli è prima a destra della zona presbiteriale. La basilica risente dell'originaria suddivisione fra chiesa dei frati e la chiesa dei laici divisa dal rimosso tramezzo⁶.

Dal tardo XIII fino al XV secolo la basilica fu rialzata ed internamente abbellita grazie ad elargizioni di molti, primi fra tutti Cangrande della Scala e Guglielmo Castelbarco.

A partire dagli anni '20 del XV secolo si avviò una nuova campagna costruttiva per completare la fabbrica. Vi contribuirono le istituzioni pubbliche, ma soprattutto molti privati, tra cui, in particolare Ganesello da Folgaria, Antonio Cermisone, Daniele Pezarol⁷.

La basilica divenne il pantheon della classe dirigente veronese evidenziando lo stretto legame dell'Ordine dei Predicatori con le più facoltose e nobili famiglie veronesi⁸.

La basilica che oggi si vede strutturalmente è ancora quella del XV secolo (il cardinale Michiel nel 1471, al termine dei cantieri quattrocenteschi, consacrava la basilica Santa Anastasia a San Pietro Martire) con tre navate e quattro cappelle absidali, oltre alla maggiore: da destra quelle Cavalli, Pellegrini, Lavagnoli e Salerni.

3. LA CAPPELLA PELLEGRINI

⁶ T. Franco, *Attorno al" pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini e C. Campanella, Verona 2011, pp. 33-49

⁷ E. Napione, 2011

⁸ F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto* a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano 1996, p. 71; G. M. Varanini, *Verona nei primi decenni del Quattrocento, la famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Milano 1996, p. 31; afferma che la basilica era sentita come il tempio "civico" del popolo veronese



Cappella Pellegrini

La cappella Pellegrini - dedicata ai Santi Apostoli nel XIV secolo e a San Domenico nel XVIII – è stata concessa dai frati predicatori a Tommaso Pellegrini sul finire del '300 e sontuosamente decorata all'interno e all'esterno grazie al lascito testamentario di novecento ducati d'oro da parte di Andrea Pellegrini nel 1428 gestito dalla madre Isabetta, perché il testatore morì l'anno successivo⁹.

Non è noto quando i Pellegrini presero possesso della cappella in Santa Anastasia – precedentemente la famiglia aveva il proprio sepolcro nella chiesa di Santa Maria in

⁹ C. Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, Roma 1916: F. Pietropoli, in *Pisanello*, 1996, p. 71.

Chiavica -, però Tommaso Pellegrini ottenne questa concessione facendosi tumulare al suo interno come attestato dalla scritta “SEPVLCRUM NOBILIS VIRI. D. TOMAXII DE PEREGRINIS ET SVORVM HEREDVM QVI OBIT XVI IVNII MCCCLXXXII” posta sul suo sarcofago ¹⁰. Tommaso appartenne al ceto dirigente cittadino. Infatti era stato amministratore generale dei Della Scala e, dopo la caduta della signoria scaligera nel 1387, prestò gli stessi servigi a Gian Galeazzo Visconti nuovo signore di Verona. Grazie ai diritti acquisiti dal padre Tommaso, Andrea poté disporre nel proprio testamento di essere sepolto a terra nella cappella di famiglia e di effettuare i grandiosi rinnovamenti decorativi affidati dalla madre e dagli esecutori testamentari a Michele da Firenze.

La cappella è la prima a destra dell'abside. Ha una ricca decorazione sia esterna sia interna.

Quella esterna è caratterizzata, oltre che dalle decorazioni geometriche sulle paraste che sostituiscono le perdute decorazioni pisanelliane ricordate da Vasari ¹¹, dal dipinto

¹⁰ C. Cipolla, 1916, p. 41

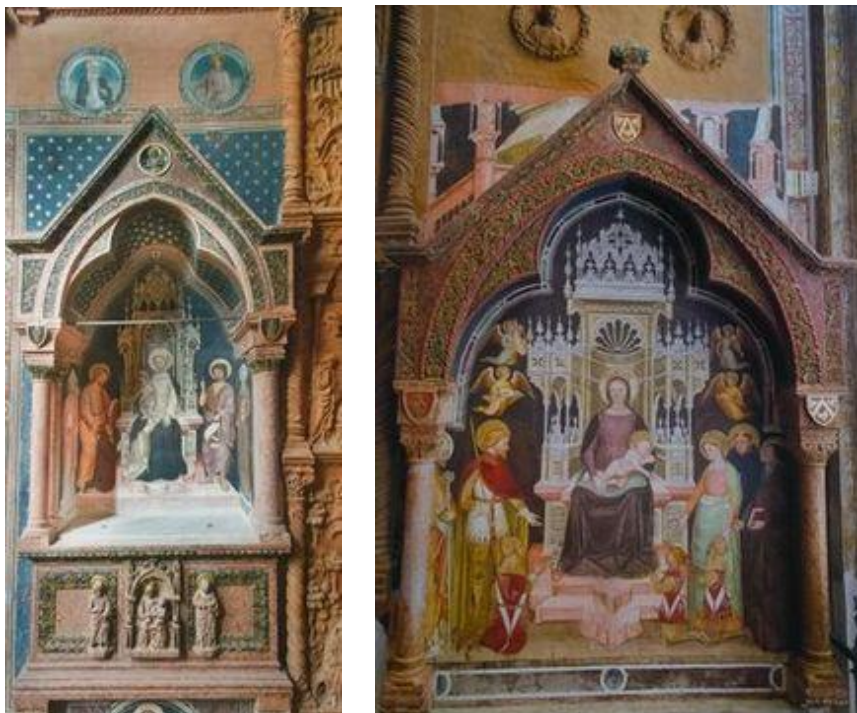
¹¹ La critica ritiene che Pisanello abbia eseguito la propria opera al termine dei lavori di Michele da Firenze, cioè dal 1437, per l'impossibilità della coesistenza dei due cantieri. E' sicuramente plausibile, ma il ponteggio per l'affresco poteva senza difficoltà lasciare libero il passaggio per il cantiere di Michele da Firenze, il quale si è limitato a collocare nella cappella l'altare in terracotta ed i bassorilievi murali preparati non *in loco* ma nel proprio laboratorio personale sovrapponendoli a decorazioni preesistenti come mostrato nelle due fotografie sottostanti riprendenti le edicole che sormontano le due tombe tardo-trecentesche.

murale posto alla sommità dell'arcone che raffigura *San Giorgio e la principessa*, opera di Pisanello. All'interno si trovano, oltre alla tomba di Tommaso Pellegrini, a quella Bevilacqua Pellegrini e alla lastra tombale di Wilhelm von Bibra, ventiquattro terrecotte di Michele da Firenze e, al centro, un altare moderno con una statua di San Domenico. Prima di parlare dell'opera di Michele da Firenze nella cappella Pellegrini è d'uopo una presentazione dell'artista.

4. MICHELE DA FIRENZE: VITA ED OPERE

Michele di Niccolò di Dino nasce a Firenze nel 1380 e muore a Pesaro nel 1457.

Relativamente alla vita di Michele non ci sono di conforto le *Vite* di Giorgio Vasari anche se nel *Dizionario Biografico degli Italiani* si afferma che egli è nominato da Vasari lo “Scalcagna”¹².



Edicola destra ed edicola sinistra

¹² E. Bellazzecca, *Michele da Firenze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010, pp. 165-166, si afferma: “Nacque a Firenze intorno al 1385 da tal Niccolò. Nominato da Vasari lo Scalcagna, M. è noto anche come Michele Dini, la cui dizione finale è però da considerare errata, in quanto arbitraria e derivata da una trascrizione scorretta dal latino (Berardi, p. 9 n. 1); è citato invece in alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Modena editi da Giovannini (pp. 63 s.), da cui si evince che il

Michele da Firenze iniziò la propria attività artistica dopo il 1401 come collaboratore di Lorenzo Ghiberti nella predisposizione della porta settentrionale del Battistero di Firenze e come autonomo ingegnere nel 1421 sempre a Firenze ma per la cupola del Duomo ¹³.

Nel 1427 Michele lavora a Ferrara e ad Arezzo per poi approdare nel 1433 a Verona ¹⁴. Nel 1439-1440 è attivo a Ferrara per l'altare andato distrutto della chiesa di Belfiore, nel 1440-1441 a Modena per l'altare 'delle statue', tra il 1447 ed il 1453 lavorò con il figlio Marsilio a Pesaro per la perduta arca di San Terenzio ¹⁵.

Michele da Firenze nella sua vita ha realizzato quasi esclusivamente opere in terracotta non firmate. Quindi per effettuare l'attribuzione è stato necessario il conforto della documentazione probante l'incarico o, in mancanza di quest'ultima, l'indagine filologica.

nonno era notaio; non si hanno notizie che riguardino la madre, il cui nome rimane pertanto sconosciuto.”.

Giorgio Vasari non si è mai occupato di Michele da Firenze né del suo genitore, ma nel Dizionario c'è un rimando al secondo volume dell'edizione delle *Vite* curata da Gaetano Milanesi nel 1878, Sansoni, Firenze, ove a proposito di Lorenzo Ghiberti a pagina 255 si legge che fra gli aiuti c'è “*Michele dello Scalcagna*” e nella nota n. 4 è specificato che “*Costui è scritto al Libro dell'Arte sotto l'anno 1417*”. Ciò Michele era figlio di Niccolò detto lo Scalcagna fu Dino.

¹³ C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore etc.*, Firenze 1857, riporta fra i collaboratori dell'opera del duomo al “n. 41 Michele di Niccolo, Dini, scarpellino. An. 1419, a' 21 agosto. Stantiaverunt Micaeli Niccolai Dini, intagliatori lapidum, dicto dello Scalcagna, tum prò remuneratione sui laboris, et tum prò expensis per eum factis in modello quem fecit prò exemplo maioris Cupole etc, fior. 42. — (B. D. lxxvii, a c. 48.). Michele di Nicholò, deto Michele de lo Schalchagnia, dè avere per j° modello fatto per esenpro della Chupola maggiore, mettendo ogni sua fatica e spesa che in detto modello avesse fatto, fiorini dodici d'oro. — (B. S. rr, a c. 52 t°).”.

¹⁴ C. Bismara, *La cappella Pellegrini e Pisanello civis originarius di Verona nel 1438*, “Verona Illustrata”, 2013, p. 8, lo studioso afferma che l'attività di Michele da Firenze nella cappella Pellegrini si è conclusa nel 1436.

¹⁵ E. Bellazzecca, 2010

Si propone qui di seguito l'elenco ¹⁶, corredato da piccole foto e non esaustivo, della sessantina di opere finora attribuite a Michele da Firenze ¹⁷ con una possibile datazione approssimativa. Trattasi di terrecotte in mezzo rilievo, se non diversamente specificato. Le immagini sono accompagnate da una didascalia esplicativa posta sopra di esse.

1415: *Madonna con Bambino e angeli* (Berlino, Bode Museum)



¹⁶ Ho ritenuto doveroso tentare un elenco il più possibile esaustivo delle opere di Michele da Firenze perché attualmente non esiste, mentre è una indispensabile premessa per qualsiasi lavoro su questo artista. Gli elenchi esistenti sono assolutamente parziali; basti pensare al *Catalogo Zeri* dove vengono indicate soltanto sei opere ed al *Dizionario Biografico degli Italiani* dove ne vengono citate quattordici. In questa sede ho riportato tutte le sculture delle quali sono riuscito ad avere notizia scattando o rintracciando le relative fotografie.

Non ho invece riportato i due rilievi marmorei del 1429 con le *Storie di San Domenico* per il fonte battesimale del Duomo di Arezzo, citati dal *Dizionario Biografico degli Italiani*, perché l'attribuzione prevalente è orientata verso l'ambito di Donatello. Dubbi sull'attribuzione sono espressi anche da P. Berardi. *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, in "Pesaro città e contà", 1, 2000, p. 14

¹⁷ Stima di A. Galli, *The Yale University Art Gallery's Virgin and Child and Michele da Firenze's Career*, New Haven 2016

1423: *Sant'Antonio abate* (statua - Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna)



1425-1431: *Monumento funebre a Francesco Roselli* (Arezzo, Chiesa di San Francesco)



1425-1450: *Madonna con Bambino e angeli* (Londra, Victoria and Albert Museum)



1427: *Madonna con Bambino* (statua - Ferrara, Cattedrale, facciata)



1430: *Madonna con Bambino* (attribuita - Sotheby 2.7.2013 Londra)



1425-1450: *Madonna con Bambino* (statua - attribuita. Sotheby 8.7.2011 Londra)



1430: *Madonna con Bambino, detta delle lacrime* (statua – Arezzo, chiesa della SS. Annunziata)



1425-1450: *Madonna e Bambino e due Angeli* (Prato, Museo Civico)



1435: *Natività* (Washington, collezione Arthur M. Sackler, già Verona, San Zeno in Monte)¹⁸



¹⁸ M. Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, in "Prospettiva", 138, 2010, p. 19. Lo studioso considera la parte inferiore mancante ed esprime dubbi sull'attribuzione.

1425-1450: *Crocifissione* (Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna)



1436: *Storie di Cristo* (Verona, basilica di Santa Anastasia, cappella Pellegrini)



1436: *Ancona* (già Verona, basilica di Santa Anastasia, cappella Pellegrini) ¹⁹

1436: *Madonna con Bambino e Angeli* (Zevio, chiesa di San Pietro Martire, già Verona, basilica di Santa Anastasia, cappella Pellegrini) ²⁰



1438: *S. Leonardo* (Statua - San Mauro di Saline (Vr), chiesa di San Leonardo) ²¹

¹⁹ Alcuni frammenti della distrutta ancona sono conservati nel Museo di Castelvecchio a Verona. E. Napione, A. Galli, *L'altare in terracotta della cappella Pellegrini: frammenti di Michele da Firenze*, in "Verona Illustrata", 21, Verona 2008, pp. 43-67

²⁰ L'originaria collocazione dell'opera sarà trattata più avanti

²¹ E. Bellazzecca, 2010, p. 165, si afferma che "M. eseguì per l'omonima chiesa retta dalla Congregazione di S. Giorgio in Braida (poi il cenobio fu ceduto al veneziano S. Giorgio in Alga nel 1441), il cui stemma è stato applicato alla mano destra del santo scolpito". Nella chiesa di San Giorgio in Braida a Verona, nella cappella della Pentecoste, esiste soltanto una statuette in terracotta rappresentante



1435-1445 *Madonna con bambino* (New Haven, U.S.A., Yale University Art Gallery)



San Giorgio. Nella diocesi di Verona esistono solo due chiese dedicate a San Leonardo: quella di Vestenanuova (fondata nel 1472 e quindi da escludere) e quella di San Mauro di Saline ove mi sono recato per accertarmi dell'eventuale esistenza della statua non pubblicata su riviste o siti informatici. E qui effettivamente esiste una statua in terracotta di San Leonardo di Noblac abbastanza ben conservata che presenta tre leggere crepe nella testa. Questa, mi ha riferito padre Emilio Romeri, è l'unica sopravvissuta al furto del 1967, allorquando l'altare della chiesa è stato spogliato di tutte le trentotto statue lignee che lo componeva.

1440: *Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e San Giacomo* (Londra, Victoria and Albert Museum)



1440: *Madonna Annunciata ed Angelo Annunciante* (Adria, Museo della Cattedrale)



1440: *Polittico Fava* (frammenti - Bologna, chiesa San Giacomo Maggiore)



1440: *Dormitio Virginis* (attribuzione – Adria, basilica di S. M. Assunta)

1440: *Polittico* (frammenti - Adria, Museo del Duomo)²²



²² Le tre foto sono relative all'ipotesi di ricostruzione. L'opera è frammentaria, resta integra la Madonna col Bambino. Esistono altri tre analoghi altari frammentari: nel Museo Civico L. Bailo di Treviso, nel Kunstmuseum di Heidelberg e nella chiesa della Beata Vergine delle Grazie a Gavello (RO) (Fonte: E. Bellazzecca, 2010, p. 166)

1440: *Polittico di Raccano di Polesella* (Rovigo, Palazzo Roverella)



1440: *Madonna con Bambino, detta della rondine* (Spilamberto, chiesa di Sant'Adriano III)



Prima del restauro

B.V. DELLA RONDINE
PAPA DEL 1911



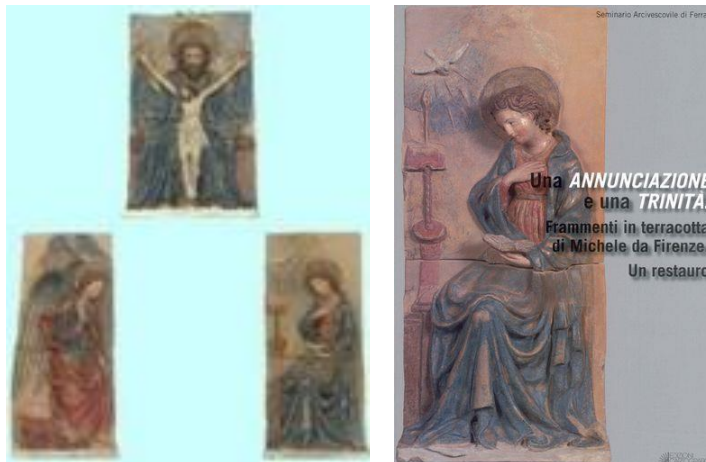
dopo il restauro

1441: *Polittico 'delle Statuine'* (Modena, Duomo)²³

²³ Il *Polittico 'delle Statuine'* fu modellato da Michele da Firenze sulla base della *Pala della chiesa di Belfiore* gravemente danneggiata da un fulmine nel 1604 e restaurata nel 2009



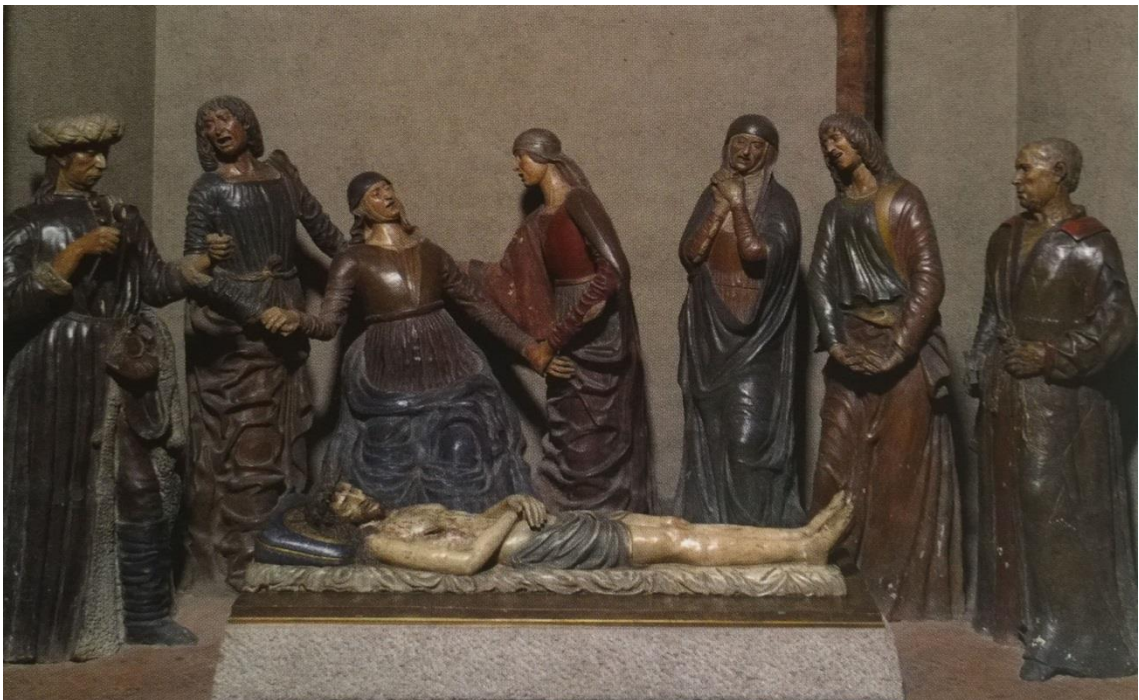
1441: *Pala della chiesa di Belfiore* (Ferrara, Seminario Vecchio)



1441: *Compianto sul Cristo morto* (Modena, Complesso di San Geminiano)



1441: *Cristo morto* (Reggio Emilia, in *Compianto su Cristo morto*, chiesa S. Giovanni Evangelista)



1425-1450: *Arca di San Terenzio*, (già Pesaro, cattedrale, in collaborazione con Antonio di Francesco da Venezia)²⁴

1425-1450: *Madonna col Bambino* (Milano, Castello Sforzesco, Museo Arte Antica)



1404-1443: *Madonna con Bambino* (Firenze, collezione Costantini)



1404-4343: *Madonna con Bambino* (Torino, Mercato Antiquario)

²⁴ E. Bellazzecca, 2010, p. 166. – E. Chiarini, *Antonio di Francesco da Venezia detto Antonio Veneziano*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma 2010, scrive che Antonio risulta attivo fra il 1369 ed il 1388.



1404-1443: *Madonna con Bambino* (New York, Metropolitan Museum)



1404-1443: *Madonna con Bambino* (New York, Paul Drey Gallery)



1404-1443: *Madonna con Bambino* (Ubicazione sconosciuta)



1404-1443: *Madonna con Bambino e angeli* (Ubicazione sconosciuta)



1425-1450: *Madonna col bambino* (già Berlino, Karl F. Museum)



1425-1450: *Santo Vescovo* (Berlino, Staatliches Museum)



1425-1450: *Madonna con Bambino e due angeli* (Londra, Victoria & Albert Museum)



1425-1450: *Compianto sul Cristo morto* (Milano, Castello Sforzesco, Museo Arte Antica)



1425-1450: *Madonna con Bambino e cherubino* (Firenze, Museo del Bargello)



1425-1450: *Madonna con Bambino* (statua - Firenze, Museo del Bargello)



5, MICHELE DA FIRENZE E LA CAPPELLA PELLEGRINI

Michele da Firenze è documentato a Verona sia nel 1433, quando risulta iscritto nel libro dell'estimo con la qualifica di "intaiatore", abitando nella contrada di San Marco²⁵, sia nel 1436, quando il podestà prendeva in considerazione la richiesta di Michele e di suo figlio Marsilio di dilazione di pagamento di un debito nei confronti di alcuni creditori²⁶, sia nel 1438²⁷ ma nella contrada San Giovanni in Foro. Nel periodo veronese l'artista realizzò la decorazione con formelle policrome in terracotta della cappella Pellegrini su commissione di Isabetta Ghisilardi, madre di Andrea Pellegrini, esecutrice testamentaria delle volontà del figlio.

Nei secoli l'autore delle terrecotte della cappella fu dimenticato finché Wilhelm von Bode nel 1889 lo indicò come il "Maestro della cappella Pellegrini", di origini fiorentine²⁸, e Adolfo Venturi nel 1908 lo qualificò come un "figurinaio veronese"²⁹. Solo nel 1909 Giuseppe Biadego e Luigi Simeoni individuarono in Michele da Firenze l'autore delle terrecotte³⁰, confermati autorevolmente e definitivamente da Giuseppe Fiocco nel 1932³¹. Da questo anno in poi, l'attribuzione delle terrecotte della cappella Pellegrini a Michele da Firenze è condivisa.

²⁵ P. Berardi, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, in "Pesaro città e contà", 1, 2000, p. 14 e 15

²⁶ Dilazione concessa di due anni giacché gli esecutori testamentari di Andrea Pellegrini avevano assicurato i creditori che Michele e suo figlio avrebbero ottenuto il saldo del compenso per i lavori nella cappella a compimento dell'opera. - V. Fainelli, *Per la storia dell'arte a Verona, Regesti degli atti dei Rettori veneti fino al dominio di Massimiliano*, in "L'Arte", XIII, 1910, p. 219

C. Cipolla, 1916, p. 44, "Dicit tamen quod habuit promissionem a commissariis olim Andree de Pelegrinis, quod id quid restaverit ipsi Michaeli ad abendum de laborerio quod facit ad capellam".

²⁷ F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto* a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano 1996, p. 82 ed E. Napione, A. Galli, 2008, p. 49

²⁸ W. Bode, *Luca della Robbia e i suoi precursori a Firenze*, in Archivio storico dell'arte, II (1889), fascicoli 3-4, p. 129

²⁹ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana: La scultura del Quattrocento*, VI, Milano 1908

³⁰ E. Napione, A. Galli, 2008, p. 48

³¹ G. Fiocco, *Michele da Firenze*, in "Dedalo", XII, 1932, pp. 542-563

La decorazione plastica è composta da diciassette formelle rappresentanti la vita di Cristo, la figura a rilievo di Andrea Pellegrini, ed i pannelli rappresentanti i Santi Giovanni Battista, Michele, Leonardo, Domenico e Pietro Martire ³², oltre ad una formella con due medaglioni per un totale di ventiquattro. C'era anche un altare in terracotta, verso il quale Andrea Pellegrini era rivolto, andato distrutto ed i cui frammenti sono nei depositi del Museo di Castelvechio ³³.

La vicenda dell'altare distrutto merita un'analisi adeguata perché ritengo di poter fornire un utile contributo alla chiarificazione della vicenda che finora ha presentato lati oscuri.

L'altare distrutto della cappella Pellegrini.

Le prime notizie dell'altare provengono dalle disposizioni testamentarie di Andrea Pellegrini il quale nel 1428 (un anno prima della sua morte violenta) stabilì di essere sepolto nella cappella di famiglia degli Apostoli e di essere raffigurato in ginocchio orante verso l'immagine della Madonna.

Successive notizie vengono fornite dal priore del convento dei Domenicani presso Santa Anastasia, Giovanni Maria Pellegrini che nel 1663 dichiarava che l'ara si era deteriorata ed i frammenti riutilizzati per quello nuovo ³⁴. Questo episodio sul quale il priore resta alquanto vago si ritiene avvenuto a cavallo del XVI e XVII secolo. Io ritengo si possa essere più precisi indicando nel 1590 l'anno più probabile di distruzione perché in atto la demolizione del pontile o tramezzo che divideva la chiesa dei frati da quella dei laici. E' stata una distruzione, a mio avviso, insufficientemente motivata: la perdita di cromia riguardava anche le formelle murali che non sono state toccate e, come vedremo successivamente, non corrisponde al vero che l'altare (oltre alla dipintura) fosse deteriorato. Inoltre poi le terrecotte potevano essere ridipinte senza troppe difficoltà o spostate come quelle del Duomo di Modena. Michele da Firenze non ha sempre

³² L'individuazione di San Pietro Martire da Verona non è sicura perché gli manca l'arma da taglio infissa nel cranio.

³³ E. Napione, A. Galli, 2008, pp. 44, 47

³⁴ E. Napione, A. Galli, 2008, p. 45 ove riportano la dichiarazione testuale del priore: "L'altare primiero, perché andava rovinando, fu con elemosina rifatto dalli Padri.", definendola evasiva. In realtà il testo del priore è chiaro, perché "elemosina" significa "ricavo" nel linguaggio economico ed "offerta" nel linguaggio ecclesiastico, ossia è stato ceduto o venduto.

provveduto ad una cottura dell'argilla in modo ottimale, ma in modo sufficientemente adeguato senza determinare rotture ³⁵.

Dalla distruzione dell'altare, con il relativo polittico, sono stati risparmiati la Madonna con Bambino ed alcune statuette di Apostoli perché non ne è rimasta traccia, ma se ci si reca nella chiesa di San Pietro Apostolo a Zevio troviamo una Madonna con Bambino (detta Madonna dell'Umiltà o Madonna Arrigoni) attribuita unanimemente a Michele da Firenze. Questa grande terracotta proviene dal palazzo Arrigoni-Smania di Zevio dove era conservata a scopo devozionale. Vi è rimasta sino al 1911 (non si hanno notizie precedenti) quando Adele Smania donò il suo palazzo all'ospedale Chiarenzi di Zevio, il quale passò nel 1974 alla parrocchia di San Pietro Apostolo e quindi venduto nel 1995 a Giordano Giuliani ³⁶. Durante il periodo di possesso della terracotta da parte della parrocchia, venne spostata dal palazzo e messa in un corridoio dell'oratorio. Qualche anno fa, accertato che era di Michele da Firenze, è stata restaurata e sistemata presso il presbiterio della chiesa con tanto di allarme. Per collocarla nella sua attuale posizione, il sacrestano mi ha detto che ci sono voluti sei uomini.

Come posso sostenere la fondata supposizione che la *Madonna con Bambino di Zevio* (o *Madonna Arrigoni* o *Madonna dell'Umiltà*) sia quella di Santa Anastasia ?

1. Tra i 48 frammenti conservati nei depositi del museo di Castelvechio (compresi 3 o 4 dubbi) non ce n'è uno riguardante una Madonna col Bambino ³⁷.
2. I frammenti dell'altare distrutto non sono stati gettati come i residui del pontile, ma inseriti nel nuovo altare sostitutivo ³⁸.

³⁵ Nel restauro del *Compianto sul Cristo morto* di Michele da Firenze scoperto nel 2006 in un'intercapedine del convento femminile di San Geminiano a Modena, nella pubblicazione *Il Compianto ritrovato. Il restauro del compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze*, Modena 2010, i restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia hanno riscontrato qualche difetto di cottura con lieve collasso dovuto allo svuotamento e nulla più. D'altronde tutte le altre opere di Michele da Firenze giunte sino ai tempi nostri hanno mantenuto una buona integrità anche perché non esposte alle intemperie. Gli unici grossi difetti vanno imputati alla policroma pittura a secco.

³⁶ M. Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, "Prospettiva", 138, 2010, p. 20.

³⁷ Cfr. E. Napione, A. Galli, 2008, p. 52

³⁸ La scoperta dei frammenti dell'altare originario all'interno di quello sostitutivo è stata effettuata durante i restauri del 1881 quando venne nuovamente ristrutturato. Siccome la ricomposizione non fu possibile per l'insufficienza dei frammenti, questi vennero consegnati al Comune di Verona il quale li

3. La decorazione vegetale superiore della cuspidale quadrilobata della *Madonna Arrigoni* presenta, oltre a gattoni, fiori carnosì simili a quelli presenti nelle decorazioni delle terrecotte parietali dello stesso autore (ispirati a quelli del cronologicamente precedente monumento a Cortesia Serego, opera di Pietro Lamberti ³⁹
4. Le dimensioni della *Madonna col Bambino* di centimetri 97x71x10 collimano con l'altezza del registro superiore dell'altare ⁴⁰
5. L'argomento principe è dato dall'osservazione fisica della terracotta di Zevio: si vede chiaramente che i bordi sono stati smartellati e scalpellati grossolanamente per togliere le parti inutili attaccate (quelle dell'altare Pellegrini) ⁴¹.

deposì presso il museo di Castelvecchio dove attualmente sono conservati. Cfr. E. Napione, A. Galli, 2008, pp. 43-67.

³⁹ F. Pietropoli parla di “tralci a fioroni” in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milano 1996, p. 84.

⁴⁰ E. Napione, A. Galli, 2008, pp. 43-67.

⁴¹ M. Vinco, 2010, p. 21, ha scritto, riferendosi alla *Madonna di Zevio*, “che le appendici laterali non lavorate fossero utilizzate per fissare la terracotta con una modalità di messa in opera che ci è purtroppo sconosciuta”. Aggiunge: “appare difficile stabilire la collocazione originaria dell'opera, stante la recente provenienza da palazzo Arrigoni-Smania”.

La mia compagna di università Giulia Gambarotto, che ha preparato una tesi triennale sugli affreschi di palazzo Arrigoni-Smania di Zevio, mi ha dichiarato che quando ha visto la *Madonna di Zevio* ha subito pensato che si trattasse di una terracotta facente parte solidalmente di un più ampio complesso e non di un'opera a se stante con appendici laterali. Questo rafforza ulteriormente il mio convincimento che la *Madonna di Zevio* sia quella asportata dalla cappella Pellegrini di Santa Anastasia e quindi potrebbe ora essere *Madonna Pellegrini*.



Madonna con Bambino di Zevio

LE FORMELLE

Le formelle parietali e l'altare nel momento della loro posa in opera erano policromi⁴², ma in seguito a causa sia del deterioramento della pittura sia per il bisogno di disinfettare le superfici dal batterio della peste sia per la convinzione che le opere greco-

⁴² Probabilmente ad opera di Marsilio, figlio di Michele da Firenze, del quale non esistono opere autonome.

romane fossero bianche, vennero dipinte di bianco ⁴³. Successivamente, negli anni tra il 1879 ed il 1881, in concomitanza con i restauri della basilica, vennero pulite con acido idroclorico, ottenendo quindi l'attuale color rosso-ruggine uniforme ⁴⁴.

Per quanto riguarda la pittura a tempera delle terrecotte non è certo l'autore, ma si propende, oltre a pensare allo stesso Michele da Firenze, per l'apporto di suo figlio Marsilio, perché la sua presenza è documentata a Verona al seguito del padre. Marsilio, successivamente continuò l'attività di pittore, ma non è sopravvissuta alcuna sua opera autonoma ed è quindi difficile delinearne la figura professionale ⁴⁵. Si può anche pensare ad una collaborazione o consulenza di Antonio di Puccio Pisano, però è necessario precisare che l'intervento di Pisanello nella cappella Pellegrini è stato successivo a quello di Michele e quindi la frequentazione non è stata assidua ⁴⁶. Le formelle, inoltre, non furono dipinte nella cappella Pellegrini in posizione scomoda

⁴³ G.B. da Persico, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, Verona 1838, p. 13, scrive: "Ora passiamo alla contigua cappella dei conti Pellegrini; dove la prima cosa è da compiangere la solita imbiancatura, data alle figure in creta di mezzo rilievo, delle quali sono intonacate le interne pareti". Pure G. Peruffi (citato da F. Pietropoli, *Pisanello e i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milano 1996), *Notizie spettanti la chiesa Parrocchial Matrice di S. Anastasia*, Verona 1809, afferma che le terrecotte prima di essere "spellate" furono soggette ad una generale imbiancatura per renderle simili a stucchi.

⁴⁴ C. Cipolla, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, Roma 1916, p. 47, approvò la "pulitura" delle terrecotte effettuata secondo di consigli di Camillo Negri perché fossero asportati smalto e gesso per lo spessore di oltre un centimetro: "il risultato fu felicissimo, e così un monumento artistico che, per lo stato in cui trovavasi, era male apprezzato, tornò in vita". Evidentemente Cipolla riteneva, come i restauratori, che la finitura delle terrecotte non fosse originale. G. Manganotti, *Dei restauri del tempio monumentale di Santa Anastasia dall'anno 1878 al 1881*, Verona 1882, scrisse che i restauratori si erano trovati di fronte ad una ridipintura di fine '700 che aveva reso i rilievi di color terrigno. H.P. Autenrieth, *Raumfassungen des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert*, Mainz 2002, segnala che l'architetto Manganotti dichiarò che i restauratori avevano seguito scrupolosamente le disposizioni ministeriali del 1879 e cioè le "Norme pei Lavori di Restauro dei dipinti a fresco", ove non era consentito lo strappo ed il ritocco con vernici, ma solo il fissaggio.

⁴⁵ Per la formazione di Marsilio, D. Berardi, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, in "Pesaro città e contà", 1, 2000, pp. 23-25, dove si afferma che, dopo una formazione iniziale discontinua, fu Masolino il vero maestro di Marsilio.

⁴⁶ C. Bismara, 2013, p. 8, afferma che l'intervento di Pisanello nella cappella Pellegrini è stato circoscritto "ai mesi fra l'autunno 1437 e la primavera 1438".

sopra i ponteggi, ma nella bottega del maestro dopo la cottura e perciò prima della collocazione parietale.

Nel 1436 le formelle in argilla comune, dopo la cottura e la dipintura, sono state fissate ai muri della cappella, coprendo gli affreschi trecenteschi sottostanti.



Affreschi preesistenti, parete settentrionale e parete meridionale

Dopo i restauri del 1878/1881 la cromia è scomparsa completamente, ma si può pensare che fosse simile a quella del *Compianto di san Geminiano* restaurato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ⁴⁷ con prelievi non invasivi, si è accertato che, prima di stendere la pittura attingendo ad una tavolozza non molto ampia, è stato posto sul materiale fittile uno strato preparatorio, non di solo gesso come si usava in quel periodo, ma di colla mischiata a gesso, poi di grasso bruno con minio e quindi uno strato pittorico bianco per esaltare i colori finali. Eventuali avvallamenti e tagli di cottura sono risultati stuccati con barbotina.

⁴⁷ Nel restauro del *Compianto sul Cristo morto* di Michele da Firenze, scoperto nel 2006 in un intercapedine del convento femminile di San Geminiano a Modena, i restauratori hanno riscontrato qualche difetto di cottura con lieve collasso dovuto allo svuotamento e nulla più.

D'altronde tutte le altre opere di Michele da Firenze giunte sino ai tempi nostri hanno mantenuto l'originaria integrità anche perché non esposte alle intemperie. Gli unici grossi difetti vanno imputati alla pittura non a fresco come avrebbe dovuto essere effettuata visto il supporto. Cfr. M. Galeotti, *Le analisi scientifiche rivelano un'opera d'arte sconosciuta: il Compianto di Michele da Firenze. Risultati e confronti con altri gruppi in terracotta restaurati all'OPD*, in "Techne", 36, 2012, pp. 85-91.

Ovviamente se venisse effettuata un'analisi scientifica dei frammenti dell'altare conservati nei depositi di Castelvecchio si potrebbe determinare con certezza la modalità di pittura delle formelle parietali. Comunque in occasione degli ultimi restauri è stata fatta un'analisi su campioni delle formelle sia chimica (che ha individuato quali materiali pittorici sono stati usati da Michele da Firenze e quali ridipinture sono state effettuate nei restauri dei secoli successivi) sia fisica (per esempio l'Ultima Cena è formata da 71 pezzi modellati e cotti separatamente) ⁴⁸.

Le terrecotte sono ventiquattro :

- 17 narrano episodi della vita di Cristo e sono così dedicate ⁴⁹: *Natività, Adorazione dei Magi, Battesimo, Entrata in Gerusalemme, Ultima cena, Lavanda dei piedi, Cristo nell'orto, Orazione nell'orto, Deposizione dalla Croce, Deposizione nel Sepolcro, Resurrezione, Bacio di Giuda, Flagellazione, Cristo deriso, Calvario, Giudizio di Cristo davanti a Pilato, Crocifissione.*
- 6 rappresentano: a sinistra *San Giovanni Battista, San Michele Arcangelo e San Leonardo*; a destra *Andrea Pellegrini, San Domenico e San Pietro Martire (?)*
- 1 raffigura due teste circondate da serti d'alloro



Cappella Pellegrini con parete settentrionale e meridionale di scorcio

⁴⁸ C. Campanella, *Le novità scaturite dall'intervento*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e Restauro*, Verona 2011, pp. 314-315.

⁴⁹ F. Pietropoli, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto* a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Milano 1996, p. 82.

La narrazione riguardante la vita, la passione, la morte e la resurrezione di Cristo è disposta all'interno della cappella secondo il seguente schema

Ultima Cena	Entrata in Gerusalemme	-	-		-	-	Salita al Calvario	Crocifissione
-	Battesimo di Cristo	San Leonardo	Orazione nell'orto		Resurrezione	San Pietro Martire	Cristo deriso	Cristo da Pilato
-	Adorazione dei Magi	Michele Arcangelo	Cristo nell'orto		Deposizione nel sepolcro	San Domenico	Flagellazione	Busti clipeati
-	Natività	S. Giovanni Battista	Lavanda dei piedi	Altare	Deposizione dalla Croce	Andrea Pellegrini	Bacio di Giuda	-

Michele da Firenze ha disposto i pannelli per una lettura visiva dall'esterno all'interno e dal basso verso l'alto della cappella. Sul lato sinistro si trova la narrazione della vita di Cristo dalla Nascita all'Orazione nell'Orto, nel centro dell'abside si trovava l'altare in terracotta, e, a destra, la passione, la morte e la resurrezione di Cristo.

Gli episodi parietali sono separati da lesene sulle quali trovano posto rilievi di Santi ed il ritratto di Andrea Pellegrini.

Nello snodarsi degli eventi la narrazione delle formelle non si sviluppa sempre cronologicamente, rispettando lo schema sopra descritto; la scena di Cristo davanti a Pilato non è, ad esempio, contigua alla *Salita al Calvario* ma alla *Crocifissione*, determinando un intreccio che comunque non complica la lettura di un cristiano.

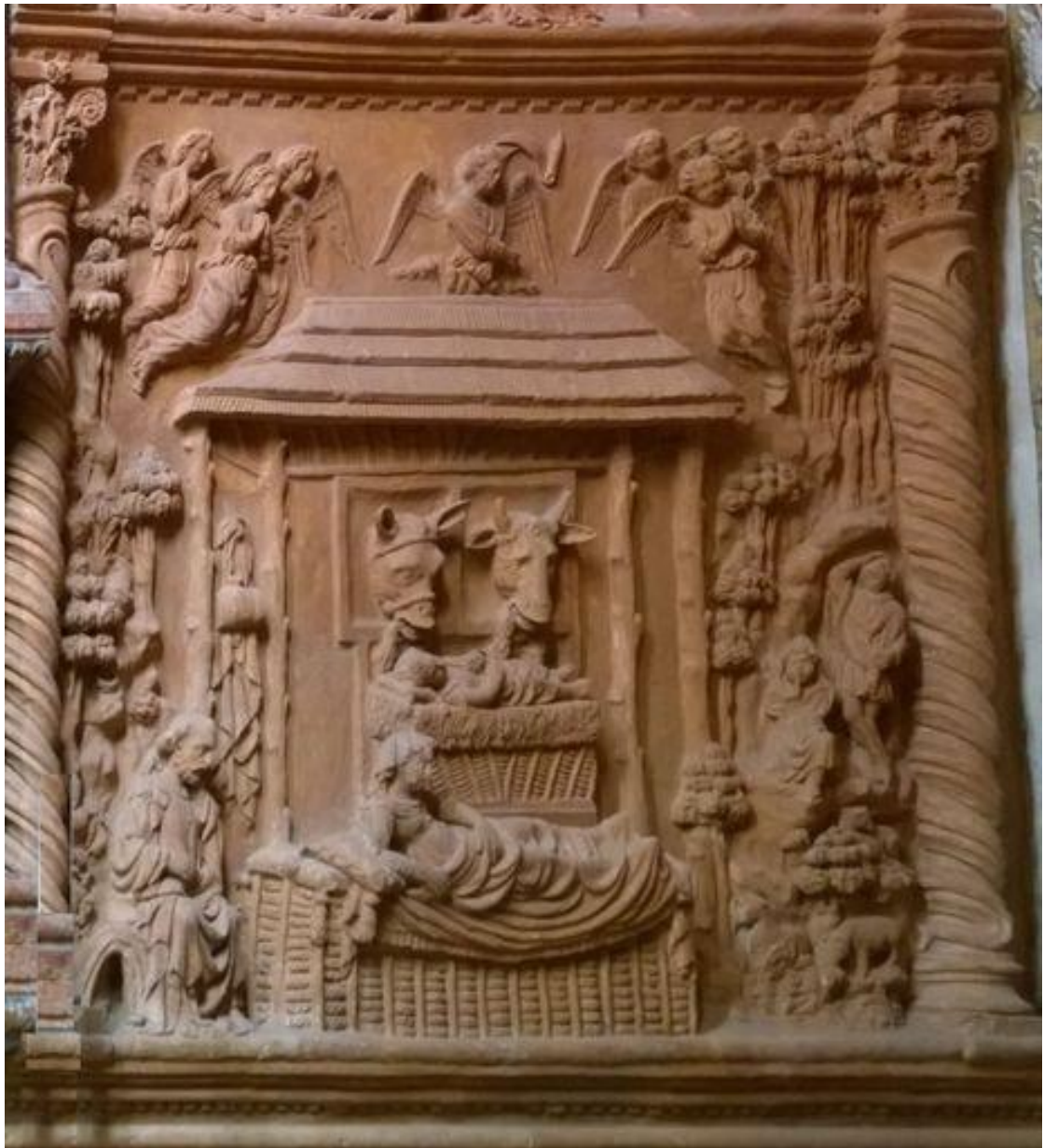
I due busti clipeati hanno collocazione poco aderente alla vicenda religiosa e danno l'impressione di essere un riempitivo di buon gusto.

Qui di seguito si analizzeranno iconograficamente prima i pannelli che riguardano la vita di Cristo, che si trovano sul lato sinistro della cappella, e poi quelli sul lato destro che riguardano la passione, la morte e la resurrezione di Cristo.

Sulla parete settentrionale della cappella:

NATIVITA'

E' la prima formella in basso a sinistra ed inizia la cronologia dell'esistenza terrena di Gesù. Ha dimensioni di 205 x 265 cm.



Natività

L'episodio è incorniciato da due colonne tortili verticali aventi scanalature entrambe con rotazione oraria, le cui basi poggiano su di uno stilobate e terminano con capitelli compositi che sorreggono l'architrave.

Al centro in basso vi è la Vergine che, semisdraiata su di un giaciglio di vimini, sembra in procinto di alzarsi. Alla sua sinistra si trova Giuseppe seduto su di un basto, dopo aver appeso il mantello e la borraccia alla capanna. Sopra la Vergine c'è la mangiatoia che ospita il Neonato dormiente. Sono da notare le rilevanti dimensioni di Gesù.

Dietro le tre figure è delineata la capanna con un tetto di paglia sorretto da quattro tronchi d'albero scortecciati. Da due finestrelle sporgono il capo un asino imbrigliato ed

un bue che mentre masticano il fieno dirigono il loro respiro verso il Bambino per riscaldarlo.

Sopra la capanna vi sono sette angeli nell'atto di cantare con le mani giunte. Quello al centro ha srotolato un filatterio con una scritta non più leggibile, ma probabilmente di natura profetica. Gli angeli stanno sia adorando il Bambino sia svolgendo il proprio compito di messaggeri, cioè annunciano agli uomini la Buona Novella. Sono infatti rivolti verso destra ove si trovano due pastori: uno suona, l'altro guarda il cielo luminoso proteggendosi gli occhi con una mano. Sotto di loro ci sono tre pecore (ce n'è una anche a sinistra) e fra la capanna e le colonne vi è dovizia di vegetazione.

La formella illustra il racconto evangelico in modo comprensibile a tutti gli osservatori di quell'epoca con tratti realistici, ad esclusione degli alberi che sono stilizzati. Si ha una prospettiva data più dal rilievo che dalla geometria e, nonostante la presenta di numerosi soggetti distribuiti in uno spazio chiuso e definito, la composizione ha il suo perno nel gruppo della Vergine, del Bambino e dei due animali domestici, mentre tutto il resto funge da contorno ⁵⁰.

ADORAZIONE DEI MAGI

E' posta sopra la Natività della quale ha le stesse dimensioni e la medesima inquadratura.

⁵⁰ Sul fatto che Michele da Firenze non sia un paladino della prospettiva, ha scritto A. Venturi, Storia dell'arte italiana, VI, Milano 1908, p. 51. Egli considera l'autore delle terrecotte, non individuato né come Michele da Firenze né di provenienza toscana, un "piccolo maestro ignaro della prospettiva", aggiungendo altri giudizi non positivi.



Adorazione dei Magi

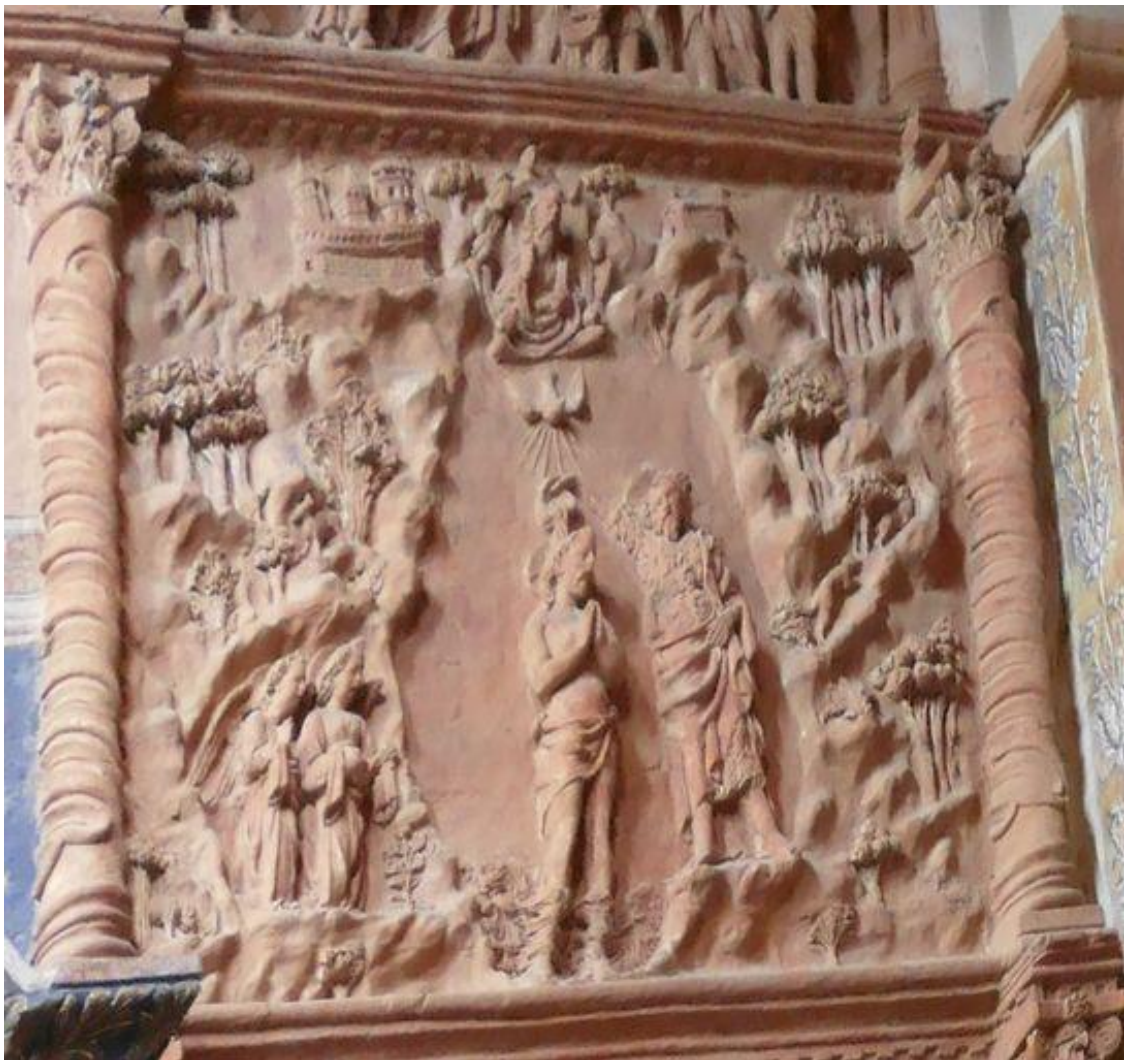
In basso a sinistra vi sono Giuseppe, Maria e Gesù tutti con l'aureola (non presente nella *Natività*). Alla loro destra vi sono i tre magi coronati (quindi re maghi) che si prostrano, o sono in procinto di farlo, al cospetto del Bambino. Si riconoscono, secondo la tradizione, da sinistra: Melchiorre che porta oro, Baldassarre che porta incenso e Gaspare con la mirra. Indossano lussuose vesti alla moda come quelle di Andrea Pellegrini. Sopra di loro sono raffigurate le varie fasi di avvicinamento alla capanna del Bambino seguendo la stella. Sopra la capanna, con affacciati il bue e l'asino, c'è l'Angelo che indica di seguire la stella. E' da rilevare che i tre magi sono realizzati con stature maggiori rispetto a quelle dei componenti la Sacra Famiglia in quanto protagonisti principali della composizione e non semplici offerenti, giacché usualmente

questi hanno dimensioni minori delle figure sacre, come si può osservare nella tomba Bevilacqua Pellegrini.

Per alcuni aspetti (la prostrazione di Melchiorre e l'avvicinamento a Betlemme) la rappresentazione richiama l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano.

BATTESIMO DI CRISTO

Questa formella di 200 x 265 cm. si trova sopra quella dell'*Adorazione dei Magi* ed ha caratteristiche stilistiche simili a quelle della *Natività* alla quale si rimanda.



Battesimo di Cristo

Qui vorrei mettere in evidenza alcuni aspetti particolari della scena. Gesù e Giovanni Battista si stagliano nettamente su di una piatta campitura che pone in evidenza il battesimo al centro della scena.

Cristo è parzialmente immerso nelle acque del Giordano rese con un effetto di movimento che ricorda i mosaici dei battisteri ravennati.

I due Angeli laterali, uno dei quali dalle sembianze femminee, tengono pronti sulle braccia i panni per asciugare il Battezzato, esprimono il proprio stato di grazia e manifestano il loro coinvolgimento emotivo.

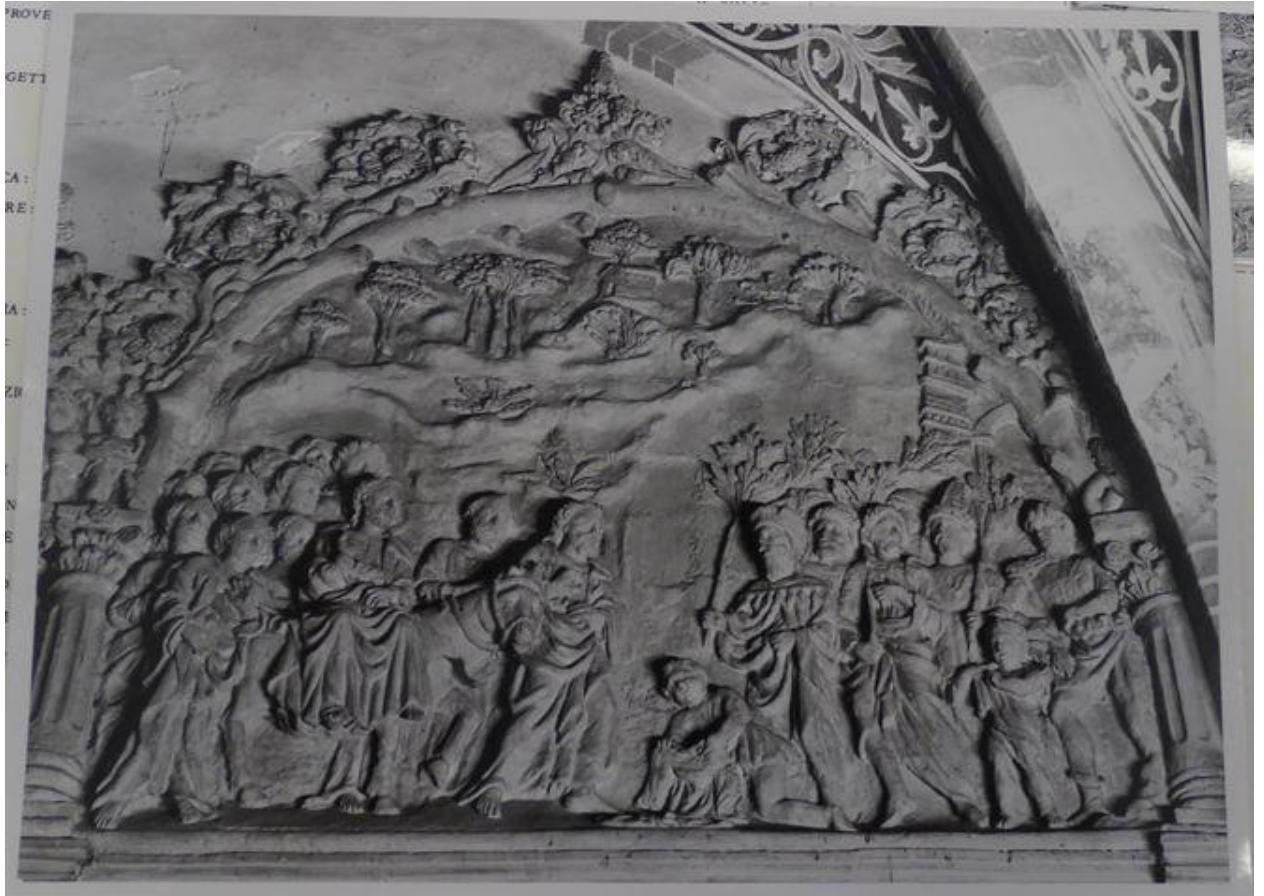
Tutt'intorno, a parte la presenza del Padre e dello Spirito Santo posti sopra Gesù, sono presenti paesaggi rupestri ed urbani che non interferiscono con l'azione battesimale, anzi, ne sono un moderato coronamento.

Si tratta, a mio parere, della formella più delicata fra le presenti nel ciclo; basti confrontare gli angeli del Battesimo, dalle guance paffute e morbide con quelli della Natività più smagriti e rigidi ⁵¹.

ENTRATA IN GERUSALEMME

Questo rilievo in terracotta di 200 x 265 cm. a forma di cimasa si trova sopra il *Battesimo di Cristo* ed è geometricamente diversa dalle tre precedenti che hanno forma rettangolare in quanto, per adattarsi alla sommità della parete voltata, ha un coronamento centinato.

⁵¹ G.B. Da Persico, 1838, p. 19, invece propende per *La Deposizione dalla Croce*.



Entrata in Gerusalemme

La cornice di base coincide con quella sottostante. Lateralmente si trovano due piccole colonne di altezza inferiore rispetto ai personaggi, incise verticalmente anziché secondo un andamento tortile. Sopra di esse si trovano capitelli composti dai quali si diparte, congiungendoli, un tralcio arcuato che esternamente presenta fiori carnosì ⁵². Sopra il capitello sinistro, essendo il diametro del tralcio inferiore a quello della colonnina, trovano posto due piccoli Angeli (uno dei quali si trova sul capitello della formella adiacente).

⁵² Sicuramente Michele da Firenze nella realizzazione del tralcio si è ispirato a quello del monumento Serego della cappella centrale di Santa Anastasia scolpito da Pietro di Nicolò Lamberti fra il 1425 e 1426 ed affrescato da Michele Giambono nel 1432 (T. Franco 1998). Questa affermazione, con alta misura di possibilità, è basata sul fatto che prima del 1433 Michele da Firenze non ha mai usato né tralci né fiori carnosì, mentre dopo li usa.

Rimarco che la *Madonna di Zevio* ha la decorazione cuspidale con fiori carnosì come le terrecotte sommitali della cappella Pellegrini.

La rappresentazione vede sulla sinistra Cristo che in sella ad un'asina col seguito dei dodici Apostoli sta per entrare in Gerusalemme accolto dalla popolazione festante capitanata da un dignitario che impugna con la mano destra una palma ed indossa una tunica ondulata regolarmente come i bracci della Menorah (con simbolico riferimento sacerdotale). Il gruppo di destra è preceduto da un bambino che stende a terra un mantello a guisa di tappeto per il passaggio di Gesù. Nella parte superiore della scena è rappresentato un paesaggio agreste. Poco spazio è dato alle architetture cittadine. Netto è lo stacco fra i due gruppi per dare l'idea dell'approssimarsi dell'incontro.

L'ULTIMA CENA

La terracotta di 200 x 265 cm. ha forma terminale curvilinea ed è simmetrica rispetto all'adiacente *Entrata in Gerusalemme*.



L'ultima cena

Gli apostoli sono disposti a fianco di Cristo secondo un'iconografia abbastanza diffusa: sei a sinistra e cinque a destra, mentre il dodicesimo, Giuda Iscariota, si trova nella parte opposta del tavolo parcamente imbandito di pani e piatti. Il prediletto Giovanni è chinato sulla sinistra di Cristo che lo cinge con gesto consolatorio. L'asse della tavola

(di notevole spessore) poggia su cavalletti relativamente esili. La parte superiore della formella è occupata da una cupola a calotta con costoloni esterni che ricorda quella fiorentina del Brunelleschi nel cui cantiere Michele da Firenze lavorò fra il 1417 ed il 1420⁵³.

Sulla lesena settentrionale si trovano, una sopra l'altra quasi in corrispondenza delle formelle poste alla loro sinistra e destra, le nicchie ospitanti i **SANTI GIOVANNI BATTISTA, MICHELE ARCANGELO** e **LEONARDO** rappresentati in posizione eretta.



San Giovanni Battista, Michele Arcangelo e San Leonardo

L'altorilievo di San Giovanni Battista, misurando 220 x 88 cm., è più alto delle formelle laterali; quello dell'arcangelo Michele ha dimensioni identiche, mentre quello di San Leonardo è alto solo 180 centimetri per collimare con quella delle formelle. Tutte e tre le nicchie hanno la stessa struttura: base scalare rientrante, colonnette tortili con rotazioni opposte divergenti (salvo che in quelle di San Leonardo) contrariamente dalle formelle della parete sinistra, sorreggenti capitelli compositi, le nicchie sono a forma di

⁵³ E. BELLAZZECCA, s.v. *Michele da Firenze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 165-166

esedra con semicupola a valva di conchiglia sovrastate da coronamenti goticamente cuspidati decorati con gattoni e con pinnacoli simili a portalanterne.

San Leonardo di Noblac lo si riconosce dalle catene con i ceppi ⁵⁴. Stilisticamente è molto diverso dalla statua omonima in San Mauro di Saline che ha caratteristiche donatelliane con purezza di linee.

L'Arcangelo Michele, ritto sul corpo del demonio sconfitto, ha come elementi riconoscibili le ali, la spada e la corazza. Nella mano destra sorregge un globo.

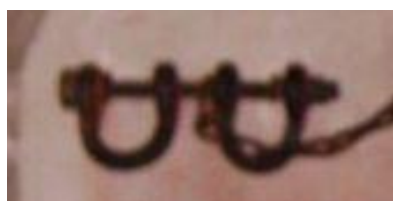
San Giovanni Battista indossa sopra alla tradizionale tunica di pelle di cammello, un mantello che gli avvolge le gambe.

Sul lato sinistro dell'abside si trovano le formelle della Lavanda dei piedi, del Cristo nell'orto e dell'Orazione nell'orto.

LAVANDA DEI PIEDI

Questa formella di 205 x 202 cm., nell'inquadratura non si discosta dalle altre di sinistra, mantenendo le colonne laterali con avvitamenti orari. Cristo, è posizionato al centro, è umilmente genuflesso e intento alla lavanda dei piedi dei dodici Apostoli, mentre con la testa alzata colloquia con Pietro che non voleva accettare l'azione del Maestro.

⁵⁴ Si tratta indubbiamente di San Leonardo di Noblac, protettore degli incarcerati ingiustamente, perché con la mano sinistra tiene ceppi metallici come quelli conservati nella sua tomba presso la collegiata di Saint-Léonard-de-Noblat





Lavanda dei Piedi

La scena ha uno sfondo architettonico monumentale con nicchie, bifore, terrazze e loggiati con osservatori che si appoggiano ai parapetti come se la scena si svolgesse all'aperto.

ORAZIONE NELL'ORTO

Questa formella misura 205 x 202 cm., ed è posta prima di quella di Cristo che prega nell'Orto dei Getsemani. Secondo Matteo (26,36-46)⁵⁵ e Luca (22,39-46), si allontana per tre volte dai discepoli per raccogliersi in preghiera nell'Orto, quindi questa raffigurazione potrebbe riferirsi al primo commiato di Gesù dai discepoli, anche se appaiono addormentati, oppure al primo ritorno, quando li rimprovera per non aver vegliato con Lui.

⁵⁵ Mt. 26: “Allora Gesù andò con loro in un podere, chiamato Getsemani, e disse ai discepoli: "Sedetevi qui, mentre io vado là a pregare". 37 E, presi con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, cominciò a provare tristezza e angoscia. 38 E disse loro: "La mia anima è triste fino alla morte; restate qui e vegliate con me". 39 Andò un poco più avanti, cadde faccia a terra e pregava, dicendo: "Padre mio, se è possibile, passi via da me questo calice! Però non come voglio io, ma come vuoi tu!". 40 Poi venne dai discepoli e li trovò addormentati. E disse a Pietro: "Così, non siete stati capaci di vegliare con me una sola ora? 41 Vegliate e pregate, per non entrare in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole". 42 Si allontanò una seconda volta e pregò dicendo: "Padre mio, se questo calice non può passare via senza che io lo beva, si compia la tua volontà". 43 Poi venne e li trovò di nuovo addormentati, perché i loro occhi si erano fatti pesanti. 44 Li lasciò, si allontanò di nuovo e pregò per la terza volta, ripetendo le stesse parole. 45 Poi si avvicinò ai discepoli e disse loro: "Dormite pure e riposatevi! Ecco, l'ora è vicina e il Figlio dell'uomo viene consegnato in mano ai peccatori. 46 Alzatevi, andiamo! Ecco, colui che mi tradisce è vicino””.



Orazione nell'orto

In questa formella Cristo è rappresentato mentre si rivolge agli afflitti ed addormentati Apostoli in uno scenario con alberi dai lunghi fusti e dalle chiome ad ombrello. In alto nel cielo, sebbene la vicenda si svolga in orario notturno, fra due angeli con braccia conserte, risplende l'immagine del Padre in un grande sole raggiante.

CRISTO NELL'ORTO

Questa terracotta di 205 x 202 cm. è posta alla sommità sinistra dell'abside ed è caratterizzata da una triplice raffigurazione su di uno sfondo arboreo come in quella precedente; si differenzia, perché in questa scena Cristo non parla ai Discepoli, ma sta pregando il Padre in solitudine.



Cristo nell'orto

In basso a sinistra si hanno tre apostoli a figura intera dormienti, a destra altri otto dei quali si vedono soltanto le teste; Cristo è al centro inginocchiato (o sdraiato a terra) assorto in preghiera rivolto verso il cielo dove, sopra le chiome degli alberi, appare un

Angelo che regge un calice. Anche in questa raffigurazione, vi è una fedele trasposizione del racconto evangelico ⁵⁶.

Sul lato meridionale della cappella, la narrazione della passione di Cristo continua partendo dal basso, a sinistra della tomba Bevilacqua Pellegrini.

BACIO DI GIUDA

E' un pannello di 205 x 265 cm. con una raffigurazione affollata al cui centro si trova Cristo baciato da Giuda.



Bacio di Giuda

⁵⁶ Stante l'analisi iconografica delle due formelle concernenti Cristo nell'orto del Getsemani, titolerei la prima *Cristo nell'Orto* e la seconda *Orazione nell'Orto*, diversamente da quanto riportato nelle schede degli archivi della Sovrintendenza di Verona.



Bacio di Giuda

I soldati romani, individuabili dallo scudo con la scritta SPQR, arrestano Cristo spalleggiati dagli ebrei armati di picche ed alabarde. In alto alberi e una città murata suggeriscono l'ambientazione. In basso a sinistra si vedono tre apostoli aureolati che in fuga osservano un personaggio che soccorre Malco il servo del sommo sacerdote Caifa ferito all'orecchio dall'Apostolo Pietro ⁵⁷.

Alcuni anni fa (dopo il 1920 e prima dei restauri del 2005) è avvenuto un furto che ha privato l'altorilievo del soccorritore della bellissima testa. Si può accertare il fatto raffrontando la foto in bianco e nero con quella recente a colori ⁵⁸.

⁵⁷ Si può ritenere che il presunto soccorritore di Malco, il servo del sommo sacerdote Caifa, sia invece Simon Pietro mentre sta recidendo l'orecchio del servo oppure, dopo il rimprovero del Maestro (Vangelo secondo Giovanni 18,10) si accinge a riattaccarglielo. Questa interpretazione non posso condividerla perché il personaggio non ha l'aureola come gli altri tre apostoli. Inoltre il racconto evangelico citato narra soltanto di un colpo di spada inferto da Pietro al servo [ovviamente quando entrambi erano in piedi] e non di soccorso. Si potrebbe anche azzardare che il soccorritore, visto il nobile aspetto, sia uno dei capi sacerdoti del tempio presenti all'arresto di Cristo.

⁵⁸ La foto in bianco e nero è tratta dagli archivi Alinari di Firenze ed è stata scattata fra il 1915 ed il 1920. C'è un'altra foto della Sovrintendenza veronese scattata nel secondo '900 ove dal collo del personaggio acefalo fuoriesce un tondino metallico utilizzato da Michele da Firenze per rafforzare la tenuta della testa al tronco che attualmente è stato eliminato, non esistendo più la testa da reinserire.

FLAGELLAZIONE

Questa formella larga 205 x 265 cm. è caratterizzata da una semplificazione della rappresentazione: le cinque figure sono tutte equidistanti in piedi: in questo modo è possibile comprendere distintamente l'azione di ciascuno.



Flagellazione

Gesù si trova al centro legato ad una colonna ed è fustigato da due aguzzini che impugnano un gatto a nove code. Altri due complici sono avvinghiati ad una colonna in attesa del loro turno o per riposarsi. La scena si svolge in un luogo chiuso nei pressi di un colonnato con archi pensili a tutto sesto. Sotto le due arcate centrali vi sono due patere, mentre nell'archivolto vi sono un medaglione e due angioletti, il tutto a scopo decorativo.

CRISTO DERISO

In questa formella di 205 x 265 cm., Cristo bendato è seduto in trono, con gli attributi regali dello scettro e del globo, e primeggia imponente fra gli schernitori.



Cristo deriso

La scena si svolge in un contesto architettonico simile alla *Flagellazione* con l'edificio retrostante (palazzo del sommo sacerdote) che presenta archi sia a sesto acuto sia a tutto sesto. La decorazione è caratterizzata da un fastigio merlato, pilastri sormontati da capitelli corinzi, lesene, feritoie ed una bifora. Fra i derisori di Cristo si distinguono i due giovani glabri a capo scoperto che piegati ⁵⁹ verso di Lui gonfiano le guance per sputare, hanno il mento alzato in segno di disprezzo e Lo minacciano di schiaffi e pugni.

⁵⁹ Questa posizione di equilibrio instabile crea un'eccezionale idea di movimento e di espressività che ricorda la statuaria ellenistica.

ANDATA AL CALVARIO

La struttura della formella di 200 x 265 cm. è simile a quella dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* sulla parete di fronte con tralcio arcuato di coronamento.



Andata al Calvario

La rappresentazione vede la sfilata di un corteo di armigeri a piedi ed a cavallo ⁶⁰ con Cristo e popolani che camminano verso la cima del Calvario. Gesù, stratonato e sollecitato da un personaggio che lo precede al quale è legato con una corda, porta una lunga croce ⁶¹, seguito da un ladrone incatenato e da pie donne lacrimanti. Lo sfondo è dominato da una selva di armi che rendono la scena simile ad un episodio di guerra che prelude al massacro dei prigionieri.

⁶⁰ I due cavalieri sono di statura spropositata rispetto ai fanti forse perché plasmati da un collaboratore non coordinato con Michele da Firenze o dallo stesso Michele in tempi diversi. Inoltre il cavaliere di sinistra ha un elmo a celata medievale con pennacchio ed impugna un'asta da torneo. Sta di fatto che prospetticamente stonano alquanto.

⁶¹ Usualmente Cristo è raffigurato mentre trascina la croce, qui, invece, la porta appoggiata sulla spalla destra.

GIUDIZIO DI CRISTO DAVANTI A PILATO

Anche questo pannello di 205 x 265 cm. ha una struttura con archi pensili simile a quelle presenti nella *Flagellazione* e nel *Cristo deriso* con la variante delle colonnine tortili interne e del trono in un'edicola con semicupola a conchiglia e timpano.



Giudizio di Cristo davanti a Pilato

Cristo remissivo e incatenato in attesa del giudizio di Ponzio Pilato, il quale, dopo aver pronunciato l'amara sentenza ⁶², si lava le mani in un bacile portogli da un servo. Gli astanti indossano eleganti abiti alla moda quattrocentesca con corta tunica e stivali. I personaggi sbarbati hanno la bocca aperta in segno di sgomento o di richiesta a Pilato di condanna a morte di Gesù.

⁶² Pilato ha la testa inclinata a destra in segno di diniego, la bocca semiaperta con labbro superiore alzato in una smorfia di dolore e sembra che abbia un nimbo anziché un copricapo regale.

CROCIFISSIONE

Questo pannello, alto 200 x 265 cm., si trova in alto a destra, sopra quello del *Giudizio di Pilato*, ed ha cornice superiore a tralcio con gattoni e fiori carnososi come in tutti i riquadri posti a coronamento della decorazione fittile.



Crocifissione

E' una rappresentazione molto complessa (di gran lunga superiore a quella di Arezzo), animata da molte figure sulle quali si staglia quella del *Re dei Giudei* crocifisso su uno sfondo piatto che fa risaltare nettamente il rilievo di Cristo. La croce sulla quale il Figlio di Dio è innalzato si trova sulla tomba di Adamo; Cristo è inchiodato mentre gli altri due malfattori sono legati per le braccia. Tutti e tre i condannati sono coperti sul davanti

da un drappo e poggiano i piedi su di una mensola. Cristo, avendo le braccia tese, le gambe leggermente ripiegate, il ventre collassato e la testa lievemente reclinata, ha connotazioni sia di *triumphans* sia del più tardo *patiens*. Fra cavalli, cavalieri, alabardieri, soldati che si giocano le vesti, carnefici, Madonna con pie donne ⁶³ e giudei, risalta l'immagine della guardia senza corazza che porge a Cristo sull'asta una spugna impregnata di posca per dissetarlo.

Sulla lesena destra:

si trovano, una sopra l'altra quasi in corrispondenza delle formelle poste alla loro sinistra e destra ed esattamente dirimpetto alle formelle della lesena sinistra, le nicchie ospitanti **ANDREA PELLEGRINI, SAN DOMENICO e SAN PIETRO MARTIRE.**

⁶³ La pia donna posta alla sinistra della Vergine ha la stessa espressione dolente della Maddalena del "Compianto" di Modena



Andrea Pellegrini

La nicchia con Andrea Pellegrini ⁶⁴ è alta 220 e larga 88 centimetri come quella di San Giovanni Battista, ma si distingue, da questa come dalle altre, per il fatto che ha una

⁶⁴ La statua dell'implorante in ginocchio con le mani giunte rivolto verso l'immagine della Madonna posta al centro dell'altare situato nell'abside della cappella è sicuramente Andrea Pellegrini e non lo zio Giovanni, più anziano, come era stato ipotizzato da C. Cipolla 2016, p. 44, il quale, non disponendo all'inizio del '900 di valida documentazione testamentaria, si affidò alla tradizione che riconosceva

mensola molto sporgente che ospita Andrea Pellegrini in altorilievo ritraendolo quasi a grandezza naturale. L'offerente è la figura che ha maggior risalto fra le terrecotte laterali dell'abside, anche perché si trova nel primo registro, sulla lesena sporgente e sul mensolone sopravanzante; così da renderlo ben visibile. La nicchia è delimitata da due colonne tortili con rotazioni opposte estroverse, le quali sorreggono capitelli corinzi. La calotta della nicchia è a conchiglia sovrastata da decorazioni a gattoni, da due putti con anfore sversanti orientate verso il genuflesso e da altri due con braccia conserte. La parte superiore del pannello è completata da un arco gotico policentrico decorato.

Andrea Pellegrini, come da sua richiesta testamentaria, è raffigurato in ginocchio, con vestito di gran pregio a mezza gamba con ampie maniche ricadenti (svolgeva attività commerciale e produttiva nel settore tessile) e rivolto verso la Madonna (presente sull'altare distrutto). Inoltre ha le mani giunte ed i capelli corti senza copricapo in segno di umiltà. Il viso del committente, avendo espressione meticolosamente curata, non pare di fantasia ma sembra un vero ritratto realistico, anche se Michele da Firenze non ebbe modo di vedere Andrea essendo questi morto prima della venuta a Verona dell'artista. Michele potrebbe aver visto un suo ritratto dipinto, ma non erano ancora in voga e non esiste documentazione probante in merito, quindi suppongo che avrà seguito la descrizione della madre, magari con indicazioni di volti similari.

Le formelle con San Domenico (denominato anche Santo monaco) e San Pietro Martire (denominato anche un Santo) sono molto somiglianti, dato che entrambi hanno nimbo e barba, indossano un mantello con cappuccio, e tengono un libro nella mano sinistra, presentandosi con postura simile.

nell'offerente Giovanni Pellegrini, che aveva stabilito prima di Andrea di essere sepolto nella cappella di famiglia. Il raffigurato è poi vestito con indumenti alla moda ("divisa in gamba") come Andrea aveva disposto nel suo testamento.



San Domenico e San Pietro Martire

Anche le nicchie differiscono pochissimo (sono entrambe larghe 88 cm. ma la prima è alta 220 e la seconda 180): solo le colonnine tortili ruotano verso l'interno nel primo caso ed hanno uguale rotazione oraria nel secondo caso.

Il rilievo di San Domenico di Guzmàn (1170-1221), fondatore dell'ordine che porta il suo nome, è collocato [gerarchicamente] in posizione più visibile ed è più alto di quello del domenicano San Pietro Martire da Verona (1205-1252).

Sul lato destro della cappella è rappresentata la fase finale della vita terrena di Gesù con tre formelle sovrapposte verticalmente:

DEPOSIZIONE DALLA CROCE

E' il primo pannello in basso, alto 205 e largo 202 centimetri. Ai lati la rappresentazione è delimitata da due colonne tortili verticali con rotazioni estroverse di diametro palesemente disuguale e da due architravi orizzontali.



Deposizione dalla Croce

Al centro della composizione si staglia una croce con serto conficcata in un ammasso roccioso ⁶⁵ dalla quale un personaggio su di una scala è intento a deporre Cristo. Ai piedi della croce, a sinistra, si trova la Vergine che osserva il proprio Figlio ed è assistita da due pie donne dolenti. Sulla destra un Apostolo con tenaglie in mano, un personaggio con un'urna ed un altro con i tre chiodi ⁶⁶. Ai lati, in secondo piano, si trovano due ripe rocciose alberate. In alto, intorno alla croce, sono rappresentati quattro angeli dolenti.

DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

Il pannello sovrastante ha le stesse dimensioni del precedente con colonne tortili introverse.

⁶⁵ La croce della *Deposizione* differisce da quella della *Crocifissione*: la parte superiore dello *stipes* nella *Deposizione* è più lungo ed è inanellato da un serto e, inoltre, non è più presente il teschio di Adamo, forse a significare che il Peccato Originale era stato redento con la morte del Figlio di Dio.

⁶⁶ La tradizione prevede la presenza nel *Compianto* (come quello della cappella degli Scrovegni) di Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e San Giovanni Evangelista, ma qui è arduo distinguerli anche perché l'unico aureolato dovrebbe essere l'apostolo Giovanni solitamente glabro.



Deposizione nel sepolcro

In primo piano Cristo giace supino sul sudario teso da due Apostoli. Sono visibili sotto il capo un cuscino e sul costato la ferita procuratagli da Longino. Dietro il sarcofago, decorato con due rosoni, è posta al centro la Vergine ed ai suoi lati tre pie donne con il velo sui capelli e la Maddalena senza. Sullo sfondo vi è un paesaggio rupestre con animali, piante, edifici ed in cielo tre angeli.

RESURREZIONE

E' il pannello che conclude la sequenza della vita terrena di Cristo; è posto al vertice del lato destro della cappella, è dimensionato come i due sottostanti e le colonne tortili sono estroverse.



Resurrezione

Cristo è situato sul bordo del sepolcro scoperchiato, mentre tiene la mano destra sul petto e con la sinistra impugna un vessillo crociato, simbolo della vittoria sulla morte. Alla base del sarcofago giacciono addormentati cinque soldati romani. Sullo sfondo, lateralmente e in basso, si ha un abbozzo di paesaggio roccioso ed in alto gruppi di angeli con mani giunte.

La composizione è piuttosto statica tant'è che si dovrebbe intitolare questa formella *Cristo risorto* piuttosto che *Resurrezione*, la quale indica l'azione del risorgere. Inoltre il sarcofago ha “perso” i due rosoni decorativi presenti nella *Deposizione* (forse per la fretta di concludere la formella terminale).

Sopra la tomba Bevilacqua Pellegrini, accanto alla formella della *Flagellazione* e sotto quella di *Cristo davanti a Pilato* vi sono due **BUSTI CLIPEATI** in terracotta del diametro di 45 centimetri su di uno sfondo rettangolare piatto non contornato.



Busti clipeati

Vi sono rappresentate due figure maschili sbarbate con corti capelli al centro di cornici circolari a motivi vegetali. Hanno torso nudo parzialmente coperto da un mantello annodato sulla spalla.

E' da rilevare che il riquadro che ospita i due busti copre l'affresco tardo trecentesco che contorna la tomba Bevilacqua Pellegrini attribuito a Martino da Verona.⁶⁷

6. CONSIDERAZIONI GENERALI SULLE FORMELLE

Il complesso delle ventiquattro formelle e del distrutto altare con polittico nella Cappella Pellegrini rappresenta l'opera più imponente di Michele da Firenze che ha richiesto circa tre anni di lavoro dal 1433 al 1436. Precedentemente Michele si era

⁶⁷ Nell'ultimo quarto del XV secolo, sopra il sepolcro di Tommaso Pellegrini, opera di Antonio da Mestre e di Martino da Verona, sono stati dipinti a fresco su sfondo ocre due tondi raffiguranti Santa Caterina da Siena e Santo Stefano al fine di ottenere un'armonica simmetria speculante con i due busti clipeati.

impegnato nella realizzazione di altari votivi raffiguranti Madonne con Bambino. Non si sa come abbia ottenuto l'incarico della decorazione della cappella né quali prove abbia esibito della propria abilità artistica (anche se Ferrara non è lontanissima), sta di fatto che la terracotta policroma in quel periodo rappresentava una novità, era più economica delle opere con materiali duri e richiedeva tempi di realizzazione più brevi. Forse questi elementi, oltre ai consigli dei domenicani di Santa Anastasia ed alle prescrizioni testamentarie del figlio, hanno indirizzato la scelta di Isabetta Ghisilardi, la committente dell'opera, sull'artista fiorentino. Aggiungerei, come elemento al contempo sia emulativo sia rassicurante, che la scultura policroma in rilievo è di grande effetto immediato e che nella basilica di Santa Anastasia era già presente nel presbiterio con il monumento a Cortesia da Seregno del 1429 e, attualmente nella cappella del Crocifisso, con quello a Ganesello da Folgaria del 1427 ca.

Anche del progetto decorativo e della sua realizzazione non si dispone di documentazione alcuna, però non ci si può esimere dal formulare qualche ipotesi: si può ritenere che l'impianto rappresentativo, consistente nell'altare degli Apostoli con il polittico della Madonna con Bambino e nelle formelle parietali, sia stato progettato congiuntamente (con diversi ruoli) fra la committente, Michele da Firenze e qualcuno dei frati del convento. Quanto al ruolo dei Domenicani lo si percepisce dal contenuto delle terrecotte, dalla loro successione espositiva e dalla fedele aderenza alla sacra scrittura. La vita e la passione di Cristo non contengono elementi spuri che possano far pensare ad errori od eresie di sorta: in altri termini siamo nell'ambito dell'ortodossia cattolica. Solo dal punto di vista storico i personaggi secondari appaiono alcune volte provenire da un'epoca non contemporanea a quella di Cristo, come ad esempio i cavalieri con armatura veneziana ed i soldati con gonnellini e calzari uguali a quelli di Andrea Pellegrini. Si può aggiungere che le formelle hanno una funzione didattica: si sviluppano in un racconto figurato molto comunicativo che non necessita di scrittura o di interpretazione allegorica.

Tutti i pannelli rappresentano una tipologia artistica che riunisce strettamente la plastica con la pittura ⁶⁸. Sono bassorilievi di terracotta dipinta che potrebbero far pensare ad

⁶⁸ I bassorilievi in terracotta dipinta erano già esistenti in epoca mesopotamica e quindi non sono un'invenzione di Michele da Firenze, ma questi, al seguito di Donatello, ha avuto il merito di diffondere

un'opera ceramica, mentre la struttura dei pannelli policromi richiama il dipinto su tavola con tanto di cornice ⁶⁹. Questo si è reso tecnicamente necessario per non ingombrare la non ampia cappella con opere voluminose (hanno uno spessore di circa quindici centimetri) che avrebbero penalizzato la visione delle formelle poste nel secondo e terzo registro.

Anche se Michele da Firenze in ambito veronese è un rappresentante del tardogotico con pochi influssi rinascimentali, pur avendo lavorato accanto a Donatello, applicando parametri vagamente woelffliniani alle sue terrecotte di Santa Anastasia posso affermare che hanno le seguenti caratteristiche:

- a) il disegno delle formelle è lineare e la pittura nitida (per quel che ne resta in opere analoghe) anche nei paesaggi, rendendo realistica la rappresentazione;
- b) poiché i rilievi non sono staccati ma sufficientemente emergenti, l'idea della profondità è adeguatamente resa;
- c) le formelle sono tutte contornate da colonne tortili e da architravi che delimitano lo spazio in cui si svolge l'episodio evangelico; non esistono mezze figure che diano l'idea della prosecuzione esterna;
- d) anche se vi sono formelle poco brulicanti di figure (non prestandosi l'argilla a raffinate miniaturizzazioni), tutte le componenti esprimono l'unitarietà dell'episodio trattato al quale sono collegate anche se poste in zone periferiche;
- e) il significato degli episodi evangelici, per un cattolico, è immediato ed intuitivo perché scevri di allegorie. Michele da Firenze vuole narrare le vicende con semplicità, senza allusioni trascendentali.

Non è difficile esprimere un giudizio di parte sull'arte micheliana: non mi pongo su di una linea né sminuitiva né esaltativa, mi permetto solo di affermare che in questo imponente complesso, con alcune formelle di grande bellezza come l'*Orto degli Ulivi*

quest'arte dimenticata. Si può anche far risalire la sua abilità plastica al tirocinio da bronzista esercitato a Firenze con Lorenzo Ghiberti.

⁶⁹ Le colonne tortili che delimitano lateralmente le formelle sono una costante nell'opera dell'artista e richiamano gli stipiti delle finestre, cosicché l'osservatore ha l'impressione di assistere ad una sacra rappresentazione guardandola dalla finestra del luogo dove si trova. Solo la *Lavanda dei piedi* ha le colonne interne e quindi la scena si svolge all'aperto dalla stessa parte dell'osservatore.

ed altre meno riuscite, come la *Salita al Calvario*, Michele da Firenze ha evidenziato mediamente buone capacità artistiche. Egli ha saputo trasmettere all'osservatore, devoto o no, un realismo pacato, come si vede nel *Bacio di Giuda* privo di sottolineature emotive negative; infonde, anzi, una cristiana serenità, presente anche nelle numerose *Madonne con Bambino* che il Michele realizzò durante tutta la sua carriera artistica.

* * *

* *

*

BIBLIOGRAFIA

1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550

1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568

1809

G. PERUFFI, *Notizie spettanti la chiesa Parrocchial Matrice di S. Anastasia*, Verona 1809

1838

G.B. DA PERSICO, *Verona e la sua provincia nuovamente descritte*, Verona 1838

1857

C. GUASTI, *La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'Opera Secolare saggio di una compiuta illustrazione dell'opera Secolare e del Tempio di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1857

1878

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1878

1882

G. MANGANOTTI, *Informazione dei restauri eseguiti nel tempio monumentale di Santa Anastasia in Verona: dall'anno 1878 a tutto 1881*, Verona 1882

1889

W. BODE, *Luca della Robbia e i suoi precursori a Firenze*, in "Archivio storico dell'arte", II, 1889, 3-4, PP. 1-9, 127-133

1908

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VI, Milano 1908

1910

V. FAINELLI, *Per la storia dell'arte a Verona*, in "L'Arte", XIII, Roma 1910, pp. 219-221

1916

C. CIPOLLA, *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona*, Roma 1916

1932

G. FIOCCO, *Michele da Firenze*, in "Dedalo", XII, 1932, pp. 542-563

1954

A. SCAPINI, *La chiesa di Santa Anastasia*, Verona 1954

1969

M.T. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV*, in *Verona e il suo territorio*, III, 2, Verona 1969, pp. 211-383

1982

G.P. MARCHINI, *Santa Anastasia*, Verona 1982

1986

F. PICCININI, *Uno scultore quercesco-donatelliano ad Adria*, in "Ricerche di storia dell'arte", 30, 1986, pp. 99-103

1992

A. GALLI, *Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile*, in "Prospettiva", 68, 1992, pp. 13-29

1996

Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano 1996, pp. 46-53, 82-84, 96-97

G.M. VARANINI, *Verona nei primi decenni del Quattrocento, la famiglia Pellegrini e Pisanello*, in *Pisanello*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 23-44

1998

T. FRANCO, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in S. Anastasia a Verona*, Padova 1998

2000

P. BERARDI, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, Pesaro 2000

2002

H.P. AUTENRIETH, *Raumfassungen des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert*, in *Die Restaurierung der Restaurierung?* a cura di M. Exner e U. Schädler-Saub, München 2002, pp. 13-33.

G.F. VIVIANI, *Chiese di Verona*, Verona 2002

2008

E. NAPIONE – A. GALLI, *L'altare in terracotta della cappella Pellegrini: frammenti di Michele da Firenze*, in "Verona Illustrata", 21, Verona 2008, pp. 43-67

2009

Il Nuovo Testamento. Nuova versione ufficiale della CEI, a cura di G. Vigini. Milano 2009

2010

E. BELLAZZECCA, s.v. *Michele da Firenze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 165-166

M. VINCO, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamberti e Michele da Firenze*, in *Prospettiva*, 138, 2010, pp. 16-27.

Il Compianto ritrovato. Il restauro del compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze, Modena 2010.

L. SPERANZA, *Intorno al restauro del compianto di Michele da Firenze*, Modena 2010

2011

La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e Restauro - Le novità scaturite dall'intervento. Verona 2011

T. FRANCO, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia*, in *La basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp 33-49.

E. NAPIONE, *Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e Restauro - Le novità scaturite dall'intervento*. Verona 2011, pp. 15-31

2012

M. GALEOTTI, *Le analisi scientifiche rivelano un'opera d'arte sconosciuta: il Compianto di Michele da Firenze. Risultati e confronti con altri gruppi in terracotta restaurati all'OPD*, in "Techne", 36, 2012, pp. 85-91.

2013

C. BISMARA, *La cappella Pellegrini e Pisanello civis originarius di Verona nel 1438*, in "Verona Illustrata", 26, Verona 2013, pp. 5-14

2016

A. GALLI, *Virgin and Child and Michele da Firenze's Career*, in "The Yale University Art Gallery's", New Haven 2016, pp. 23-33