

Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il politico di Andrea Guardì per il Duomo di Carrara. Un'aggiunta e una nuova proposta di ricostruzione

This essay focuses on the monumental marble polyptych sculpted in the early 1460s by Andrea Guardì, a pupil of Donatello and Michelozzo, for the high altar of Carrara Duomo. A masterpiece from the mature phase of the prolific (and itinerant) sculptor, the altarpiece was dismembered in the second half of the 17th century: today, the incomplete altarpiece is walled up in the left aisle of the ecclesia maior in Carrara. Five elements are instead exhibited in the courtyard of the Palazzo Cybo Malaspina, the seat of the Accademia di Belle Arti, to which they were donated after the Unification of Italy. Unpublished archival evidence, dating back to the 19th century, allows a further element to be associated with the Guardesque polyptych, a fastigium with Vir pietatis and Crucifix, which entered the Bode Museum in Berlin in 1884. This element, originally placed at the crowning of the complex, allows a new, surprising reconstruction and a better evaluation of its possible precedents and influences, both within and beyond the Apuan-Lunigian area.

Il padre nobile degli studi sul Rinascimento come età aurea delle arti e della cultura, Jakob Burckhardt, fu com'è noto l'iniziatore del filone di ricerca storico-artistica *per genera*. Nelle pionieristiche pagine dedicate al genere della pala d'altare nel Rinascimento italiano, lo studioso svizzero dedicò alcune osservazioni anche alle pale scolpite:

Per quanto riguarda l'Italia, la pittura aveva avuto già nell'età del gotico un peso preponderante negli altari addossati alla parete, autorità che continuò a mantenere. Ciò nondimeno l'altare a muro in marmo e in altre materie plastiche divenne uno dei maggiori compiti della decorazione e della scultura tra loro alleate. [...] Il fatto che si sia potuto sviluppare in parallelo l'altare scolpito come genere autonomo, si può forse attribuire alla convinzione estetica della dignità particolarmente alta della scultura a partire dai lavori della scuola pisana. I primi significativi altari a parete plastici del Rinascimento sono senza dubbio i rilievi in terracotta di Luca della Robbia e della sua scuola nel duomo di Arezzo e parecchie chiese fiorentine (Santa Croce, Santi Apostoli e così via), in genere con una modesta cornice decorativa. [...] L'altare a parete marmoreo, che spesso presenta i più splendidi arabeschi nelle parti decorative, assume le forme più diverse: dal rilievo con semplice cornice alla forma dell'arco di trionfo, in cui il campo centrale può essere dedicato a una reliquia particolarmente venerata (tabernacolo, immagine della Madonna), o a una figura in rilievo, o a una statua. Una lunetta superiore contiene talvolta un rilievo di massimo valore. Altari di Mino da Fiesole e della sua scuola nella Badia a Firenze e ancora in Sant'Ambrogio, in Santa Maria del Popolo a Roma e così via. Nel XV secolo la scultura, almeno quella delle figure laterali, di regola ad altorilievo¹.

Dal XIX secolo ad oggi gli studi sulla scultura e sugli altari scolpiti hanno fatto enormi progressi, soprattutto in relazione ai paesi europei a Nord delle Alpi (dall'Inghilterra alla Spagna, dalla Scandinavia ai paesi germanici, dalla Francia alle Fiandre)

dove è attestata una maggiore diffusione dei retabli scultorei, lignei, lapidei (o polimerici), dal Medioevo al Barocco². La fioritura di ricerche ha investito anche l'ambito italiano, pur nel permanente – e parzialmente giustificabile solo rispetto alla diversa proporzione di opere conservate – squilibrio rispetto alle ricerche su altari e polittici dipinti³: se la scultura era praticamente assente nella monografia postuma di André Chastel sulle pale d'altare italiane⁴, in anni più recenti essa è entrata a pieno titolo nell'orizzonte degli studi⁵. Ma molta strada rimane da fare, in un'ottica auspicabilmente integrata e comparatistica.

Il polittico oggetto di questo studio fu realizzato per l'altare maggiore del Duomo di Carrara nei primi anni Sessanta del Quattrocento: non stupirà, vista la sede, che l'opera sia stata scolpita in marmo bianco apuano. Sfortunatamente, il retablo fu smembrato nel XVII secolo: la maggior parte dei pezzi è oggi murata nella navata sinistra della chiesa (fig. 1). Si tratta, malgrado talune discontinuità e secchezze esecutive⁶, di un capolavoro della maturità di Andrea di Francesco Guardi (1405 circa-1476), prolifico scultore fiorentino, allievo di Donatello e Michelozzo, che dispiegò la sua lunga attività itinerante dalle Marche a Napoli, da Roma alla Liguria e alla Toscana tirrenica⁷.

La sistemazione attuale del polittico (fig. 2) risale al Secondo Dopoguerra (1947-48): in precedenza la predella era rimasta sul gradino dell'altare maggiore, la *Madonna col Bambino* era stata posta al centro dell'abside, i quattro santi a figura intera (*Pietro, Giovanni Battista, Andrea, Paolo*) addossati a mura o pilastri. Alla base della Madonna (fig. 3) si legge «TABULA HEC FaCTA FUIT / TEMPoRE Magnifici Domini SPINETE DE CamPoFR[egoso] MCCCCLX»: «Questa tavola fu fatta al tempo del magnifico Signore Spinetta di Campofregoso 1460...». Le iniziali del committente e della sua consorte Antonia Campofregoso Malaspina sono vergate ai lati dei rispettivi ritratti inginocchiati nella predella (fig. 4a-b)⁸. Spinetta fu titolare del feudo di Carrara, Avenza e Moneta dal 1448 fino alla morte nel 1467. Se è legittimo avanzare qualche dubbio sulla completezza della data 1460, visto lo stato lacunoso dei frammenti su cui è incisa, nessuna difficoltà presenta invece la lettura della firma dell'artista («DE GUARDI ANDREE FRANCESCO FLORENTINI SCULPTORIS»), inserita nello scomparto di predella con la *Crocifissione di san Pietro* (fig. 5): saggio tardivo, e unico nella produzione del Guardi, di rilievo "stacciato" donatelliano, la predella carrarese unisce chiare reminiscenze del polittico pisano di Masaccio a memorie dell'anatomismo enfatico di Jacopo della Quercia⁹.

Sempre nel Duomo apuano, sulla stessa parete ma a una certa distanza dal resto del polittico, si conserva lo scomparto con l'*Incoronazione della Vergine* un tempo posto, come vedremo, al centro del terzo ordine del complesso (fig. 6)¹⁰.

Cinque ulteriori elementi dell'altare del Guardi sono esposti nel Palazzo Cybo Malaspina, sede dell'Accademia di Belle Arti, nella corte porticata che ospita il *Lapidarium* dagli anni Trenta del Novecento (fig. 7)¹¹. In precedenza, i pezzi erano murati in altre parti dell'edificio (fig. 8): anneriti da decenni di esposizione all'aperto, essi sono accompagnati ciascuno da un'epigrafe che riporta il nome delle famiglie donatrici (figg. 9-13)¹². All'indomani dell'Unità d'Italia, infatti, nel clima di euforia patriottica e orgoglio civico i casati più abbienti decisero di donare opere delle proprie collezioni alla principale istituzione culturale cittadina. Fu proprio uno di questi donatori, il conte Carlo Lazzoni, a collegare – sia pur con qualche residua imprecisione – i *disiecta membra* all'ancona marmorea del Duomo nella *Guida storico-artistica-industriale di Carrara e le sue ville* pubblicata nel 1880¹³. In una villa suburbana in antico di proprietà della sua famiglia, il Casino del Conte Carlo Del Medico a Sant'Antonio, Lazzoni osserva inoltre «un bel Crocifisso di marmo con ornati del XVI secolo, già appartenuto a quanto sembra, all'antico altar maggiore del Duomo di S. Andrea di Carrara»¹⁴: un pezzo di cui sino ad oggi è sfuggita l'identificazione.

Il primo tentativo di ricostruzione del polittico guardesco si deve a Paolo Fontana nel 1937¹⁵. Lo studioso collocava il fregio con la *Vergine assunta che consegna la cintola a Tommaso e angelo adorante* a mo' di paliotto al di sotto della predella: una soluzione ben poco plausibile e presto corretta da Margherita Moriondo (fig. 14)¹⁶, in favore di una struttura a tre ordini sovrapposti con la *Vergine Assunta* in una fascia intermedia al di sotto della *Vergine Incoronata*. Tale ipotesi ricostruttiva ha continuato ad aver credito fino ad oggi, anche nella monografia dedicata da Gabriele Donati ad Andrea Guardi nel 2015¹⁷.

Gli studi più accorti hanno sottolineato il rapporto dell'ancona guardesca, pur aggiornata ad un linguaggio rinascimentale, con l'insuperato prototipo del polittico scolpito in Toscana nord-occidentale, il dossale Trenta di Jacopo della Quercia, poc'anzi evocato a proposito della predella¹⁸; e con l'ipergotico, verticalissimo polittico dell'*Incoronazione della Vergine* realizzato da Leonardo Riccomanni per l'altare maggiore della Cattedrale di Sarzana (1432-1437 circa, più tardi spostato nella cappella di San Tommaso, fig. 15)¹⁹; a sua volta, il retablo guardesco sarà preso a modello dallo stesso Riccomanni, dal nipote Francesco e da un loro collaboratore per il secondo polittico sarzanese (1463-1470/1472), aggiornato tanto al classicismo protorinascimentale del Guardi quanto (nelle parti seriori) a quello ben più evoluto di Matteo Civitali (fig. 16)²⁰. La data iniziale di questa più tarda commissione riccomanniana (12 ottobre 1463) può valere quindi come plausibile *ante quem* per il completamento dell'altare carrarese²¹.

Della perdita intelaiatura architettonica del polittico Campofregoso rimangono le basi di due colonnine tortili ai lati della Vergine (fig. 17a-b), un motivo che rimonta al Tabernacolo di Parte Guelfa di Donatello ad Orsanmichele. Lo si ritrova in Domenico Gagini, lo scultore ticinese plasmato da Brunelleschi e Donatello e grande protagonista a Genova prima di intraprendere la via del Sud, una scelta decisiva per le sorti della scultura a Napoli e in Sicilia (fig. 18)²². All'apice della stessa edicola partenopea di Castel Nuovo (1458 circa) si rintraccia peraltro, oltre ad un'affine esuberanza decorativa, la cornice "festonata" che in misura più estensiva viene adoperata dal Guardi per incorniciare le figure stanti di Angeli e Santi nei registri superiori dell'ancona di Sant'Andrea a Carrara (figg. 9-13), e da lui già impiegata, in variante 'stiacciata', nel tabernacolo eucaristico lateranense (fig. 27): un cordolo continuo come quello, però liscio, impiegato nei contrafforti michelozziani che sorreggono la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore.

La frequentazione ligure – genovese *in primis* – di Andrea Guardi alla metà del secolo, in associazione con Leonardo Riccomanni per l'esecuzione del monumento sepolcrale del doge Tommaso Campofregoso (zio dello Spinetta signore di Carrara), evidenziata da Maria Falcone²³, può spiegare sia le reciproche influenze tra i due scultori, sia le ascendenze gaginiane ora evocate nel fiorentino.

* * *

Una fonte d'archivio sino ad oggi sconosciuta, risalente al XIX secolo, consente di associare al polittico del Duomo di Carrara un altro elemento, un fastigio con Crocifisso in marmo, identificabile con quello menzionato da Carlo Lazzoni. Tale fonte è custodita nell'Archivio di Stato di Massa, nel Fondo dello scultore Ferdinando Pelliccia (fig. 19)²⁴. Allievo di Pietro Tenerani, Pelliccia diresse l'Accademia di Belle Arti di Carrara dal 1846 fino alla morte nel 1892²⁵. Il Fondo Pelliccia include disegni, cartelle, taccuini di mano di Ferdinando o più spesso – laddove la mano appare più debole e scolastica di quella dei suoi fogli certi – dei figli Bernardo (scultore) e Carlo (architetto e ornatista), nonché fascicoli e volumi recanti note di possesso o di dedica²⁶. Un taccuino di formato orizzontale, rilegato in cuoio, raccoglie in gran parte progetti architettonici (per monumenti, edicole, tombe...), ma anche schizzi accurati di oggetti architettonici o scultorei preesistenti²⁷: su un foglio ad esempio sono riprodotti i busti degli *Uomini illustri carraresi contemporanei*, un ciclo commissionato (e in parte realizzato) dal Direttore dell'Accademia dopo l'Unità d'Italia e inaugurato il 7 giugno 1862, data che fornisce così un *post quem* per l'esecuzione del taccuino²⁸.

Su un altro foglio dell'album è tracciato – a penna e ad acquerello marrone – il disegno di un esuberante elemento scultoreo, poggiante su una mensola modanata ad ovuli (*ad evidentiam* non pertinente), costituito da una lunetta a valva di conchiglia con la figura del Cristo eucaristico, da un fastigio a volute e racemi popolati da angeli in adorazione del Redentore, e coronato alla sommità dal Crocifisso (fig. 20). Alla base del disegno è vergato a matita: «Ornato una volta esistente nel altare maggiore de Duomo ed ora nel muro della Campagna di Carrara». Pertanto, ne è agevole l'identificazione con il pezzo menzionato nella Guida di Carlo Lazzoni²⁹. Quando mi sono imbattuto la prima volta nel foglio, mi è tornata alla mente un'opera che avevo visto anni fa nei depositi del Bode museum di Berlino e che ero riuscito a fotografare alla men peggio; l'accurata riproduzione (fig. 21) che mi ha fornito il curatore del museo berlinese, Neville Rowley, consente un confronto puntuale con il disegno dell'album Pelliccia, a condizione di eliminare le figure dei dolenti, la Vergine e Giovanni Evangelista, nelle quali la critica ha da tempo distinto una mano diversa dal resto, identificata da Michael Knuth in quella dello scultore tardotrecentesco lombardo Bonino da Campione (fig. 22)³⁰. Le lievi incongruità rilevabili tra il marmo berlinese e il disegno Pelliccia – nel foglio le figure sono meno caricate, le teste meno grosse, la croce e il Cristo appaiono assottigliati – ben si spiegano con la composta educazione neoclassica del disegnatore e con il carattere di schizzo, con un inevitabile grado di approssimazione: l'analisi di dettagli rivelatori quali il braccio destro della croce troncato diagonalmente e il calice inciso sul marmo alla base della lunetta certificano al di là di ogni ragionevole dubbio l'identità dei due oggetti rappresentati (figg. 23-26).

L'attribuzione del fastigio berlinese ad Andrea Guardi si deve a Francesco Caglioti, in calce ad un saggio dedicato ad Isaia da Pisa nel 1998: una nota fondamentale per la ricostruzione del *corpus* dello scultore fiorentino³¹. La critica precedente aveva spesso insistito nel considerare irrelati la croce e il timpano sottostante³²: la pagina dell'album Pelliccia ne ribadisce invece la consustanzialità.

L'assemblaggio dei *Dolenti* di Bonino e della cuspidale del Guardi, giustificato a fini commerciali dalla compatibilità dimensionale e iconografica, caratterizzava l'oggetto al momento del suo arrivo nell'allora Kaiser-Friedrich-Museum: l'*ensemble* fu acquistato a Firenze al costo di 3000 lire italiane presso il noto collezionista e mercante Stefano Bardini nel 1884³³, anno che costituisce dunque un *ante quem* per il foglio del taccuino Pelliccia.

Il confronto con due precedenti opere romane di Andrea, la *Croce* figurata a due facce di Palazzo Venezia – dove si ritrova un'analoga esuberanza ornamentale

flamboyante di matrice queresca e gaginiana – e i frammenti di tabernacolo del Sacramento ricomposti nel Battistero lateranense (1450 circa, fig. 27)³⁴, indirizza verso una caratterizzazione eucaristica anche dell'ancona di Sant'Andrea a Carrara: alla lunetta con il Redentore che versa il suo sangue nel calice doveva verisimilmente corrispondere nello scomparto centrale della predella, oggi vuoto, un repositorio del Sacramento, allineando il retablo carrarese ad una al tempo diffusa tipologia di pala d'altare eucaristica³⁵, anche se non è semplice immaginare la soluzione – una custodia a sportello? – che possa aver adottato lo scultore, che eseguì in più occasioni cibori e tabernacoli del Sacramento; a titolo orientativo, si osservi la metà inferiore, con il vano del repositorio incorniciato da una coppia di angioletti adoranti nel tabernacolo già nel coro di San Michele in Borgo a Pisa (1460-1470) (fig. 28)³⁶.

Provando ora una ricomposizione dell'intera macchina d'altare, si rimarrà sorpresi dall'impennato verticalismo – l'altezza totale arrivava a lambire i sei metri, come i maggiori *retablos* iberici o transalpini³⁷ – e dalla struttura ascensionale a piramide, con una fusione di grammatica protorinascimentale e slancio ipergotico (fig. 29). Per quanto la perdita pressoché totale dell'apparato di cornici, nicchie, colonnine tortili, cuspidi, guglie e pinnacoli renda arduo immaginare più precisamente l'aspetto originario, desta un certo effetto figurarsi mentalmente la ricollocazione del retablo guardesco così ricostruito nel presbiterio del Duomo (fig. 1); a non dire delle difficoltà tecniche per sostenere una struttura così audace senza una parete liscia di appoggio alle spalle, in ragione della curvatura dell'abside e della presumibile distanza dell'altare da essa.

È utile a questo punto istituire dei confronti sia con opere precedenti che successive, per provare a riflettere sulla serie tipologica cui l'*opus magnum* di Andrea apparteneva. Si può partire dal vertice goticissimo del polittico di Jacobello e Pierpaolo delle Masegne in San Francesco a Bologna (1388-1392), anch'esso sormontato da un Calvario in bilico³⁸; e riconsiderare il rapporto con i due retablei dei Riccomanni a Sarzana, e in particolare la dipendenza del secondo dal modello carrarese del Guardi (figg. 15-16).

La formula del monumento scolpito coronato da una Crocifissione, che lo scultore aveva per certi versi sperimentato nel sepolcro Sanseverino in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1445-50 circa)³⁹, avrà una duratura e ramificata influenza nell'area apuana, che si può agevolmente mappare attingendo al repertorio delle sculture in Lunigiana stilato da Caterina Rapetti (dal polittico ancora tardogotico di Giuliano di Manfredo in San Niccolò ad Arcola, 1503-1504, alla pala di Francesco e Bernardino del Mastro in San Giovanni Battista a Fossola, 1545)⁴⁰: particolarmente interessanti le occorrenze – altari di San Michele Arcangelo a Trebiano, 1524, e di San Terenzo a San Terenzo Monti, 1525,

figg. 30-31 – nel lorenese Domenico Gare, allievo di Bartolomé Ordoñez, il grande scultore spagnolo che aveva impiantato la sua bottega a Carrara nel suo ultimo anno di vita, dal 1519 al 1520⁴¹.

A proposito infine della probabile connotazione eucaristica dell'altare carrarese, sarà utile evocare a confronto qualche esempio di ancone eucaristiche liguri in marmo e intessute di riquadri a rilievo: l'altare del Sacramento eseguito a metà Quattrocento da Andrea di Giona e Filippo Solari (con Jacopo da Barchino e Giovanni da Campione) per la Cattedrale di S. Lorenzo a Genova, poi smembrato e reimpiegato nel tamburo della cupola⁴²; e il retablo eucaristico di Matteo da Bissone a Savona (post 1496, fig. 32), nel quale si avverte – malgrado il riassettramento dei pezzi – una certa reminiscenza dell'ancona carrarese del Guardi, in particolare nell'alternanza di rilievi rettangolari e centinati⁴³. Una reminiscenza ancor più lampante è stata colta dalla critica nel monumentale retablo del Duomo di Erice, in Sicilia, eseguito a inizio Cinquecento da due scultori carraresi, Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro (fig. 33), i quali dovettero prendere a modello non senza una punta di orgoglio campanilistico la *tabula* commissionata da Spinetta Campofregoso ad Andrea di Francesco Guardi⁴⁴.

Il mio ringraziamento più sentito a Francesco Caglioti per la rilettura attenta della bozza di questo saggio e per i preziosi suggerimenti, e a Neville Rowley per l'impagabile assistenza scientifica e iconografica.

- 1 J. Burckhardt, *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 2023, pp. 563-564. Il passo prosegue: «Ma anche scultura a tutto tondo, ad esempio, nell'altare di san Regolo di Civitali nel duomo di Lucca (1484). Il capolavoro del Marrina a Siena, in Fontegiusta. Sempre lì, nel duomo, l'altare Piccolomini: una grande nicchia con intorno delle sculture; il vero e proprio altare, con un sontuoso dossale, è collocato in fondo alla cavità. Particolarmente prezioso, e con splendidi angeli nei pannelli accanto agli archi centrali, l'altare del cardinale Borgia, futuro Alessandro VI, in Santa Maria del Popolo a Roma. Nel duomo di Como l'altare in marmo di Rodari (1492) e un magnifico e grande altare intagliato, dipinto e dorato. Una serie di altari di marmo posteriori riccamente decorati a Napoli, in particolare a Monte Oliveto». La trattazione monografica più sistematica di Burckhardt si può leggere in edizione italiana in *id.*, *La pittura italiana del Rinascimento*, a cura di M. Ghelardi e S. Müller, Venezia, 2001, pp. 149-283 (*La pala d'altare*).
- 2 *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, a cura di M.C. Lacarra Ducay, Zaragoza, 2002; B. D'Hainaut-Zvény, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les Pays-Bas (XVe-XVIIe siècles). Raisons, formes et fonctions*, Bruxelles, 2008 (ed. ital. Roma 2012); *Les premiers retables (XIIe - début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré*, a cura di P.Y. Le Pogam, Paris 2009.
- 3 Per limitarsi all'indicazione di alcuni volumi monografici (la rosa dei singoli saggi sarebbe altrimenti sterminata), merita segnalare le capillari trattazioni di Andrea De Marchi (*La pala d'altare*. 1. *Dal paliotto al polittico gotico*, con la collaborazione di T. Di Stefano, Firenze 2009; 2. *Dal polittico alla pala quadra*, con la collaborazione di M. Mazzalupi, Firenze 2012).

- e David Ekserdjian, *The Italian Renaissance Altarpiece. Between Icon and Narrative* Yale, 2021; ivolumicollettanei: *The altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey, M. Kemp, Cambridge, 1990; *Italian Altarpieces 1250-1500*, a cura di E. Borsook, Oxford 1994; *L'Europe des retables - Actes du colloque du Mans* (2004), 1. XVe et XVIe siècles, 2007, 2. XVIe-XVIIIe siècles, 2008; sul contesto emiliano C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti, città 1450-1500*, Milano, 2013; sull'area veneta P. Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven, 1993, e G. Tonizzo, *La pala d'altare a Venezia tra Tiziano e Tiepolo (1580-1720)*, Udine, 2022.
- 4 A. Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris 2005 [1993].
 - 5 G. Gentilini, *Sulle prime tavole d'altare in terracotta, dipinta e invetriata*, in «Arte cristiana», n. s., 80 (1992), pp. 439-450; F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, atti del convegno (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia, 2006, pp. 53-89 e 397-407; D. Valenti, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie competitive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova, 2012; S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, 2017.
 - 6 Nelle parti esecutivamente più deboli è lecito ipotizzare che il maestro sia stato affiancato da qualche collaboratore meno dotato.
 - 7 Opera di riferimento, sia per il catalogo che per la rassegna critica, è la monografia di Gabriele Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015.
 - 8 La predella accoglie – da sinistra a destra – quattro storie dei santi soprastanti (*Crocifissione di san Pietro*, *Decollazione del Battista*, *Crocifissione di sant'Andrea*, *Conversione di san Paolo*, 36 x 32cm ciascuna formella, 31 x 27,5cm senza la fascia piatta che le incornicia) intervallate in corrispondenza dei pilastri divisorii dai Padri della Chiesa latina, raffigurati assisi allo scrittoio (*San Girolamo*, *San Gregorio Magno*, *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino* – l'identità dei vescovi di Milano e Ippona potrebbe essere invertita, vista l'omologia iconografica) e al centro dai committenti *Spinetta Campofregoso* e *Antonia Malaspina Campofregoso* (identificati dalle iniziali S. C. e A. C.), tutti scolpiti ad altorilievo (su formelle di 20 x 34cm ciascuna) sugli aggetti della predella, secondo una metrica alternata. La larghezza totale della predella è di 353cm includendo la base modanata (alta 46,5cm), 329cm senza. Sulle fasce laterali le formelle sono campite da losanghe romboidali.
 - 9 Si confronti ad esempio la *Decapitazione del Battista* con la stessa scena nel polittico del Carmine di Masaccio (1426, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) e con il *Martirio di san Lorenzo* nella predella dell'ancona Trenta di Jacopo della Quercia in San Frediano a Lucca (1416-1422).
 - 10 81 x 118cm (larghezza della cornice superiore; 106cm alla base).
 - 11 *Vergine Assunta tra san Tommaso (cui consegna la cintola) e un angelo* (altorilievo tripartito già al centro del secondo registro), 82,5 x 206,5cm; *San Pietro martire* (93 x 45cm) e *San Benedetto* (112 x 45cm, più alto perché conserva il coronamento fiorito), in origine ai lati del pezzo precedente; due *Angeli adoranti* (ciascuno 93 x 45cm, entrambi privi, come *Il san Pietro martire*, della cimasa fiammeggiante), che fiancheggiavano nel terzo ordine *l'Incoronazione della Vergine* rimasta in Duomo (81 x 118cm circa – 106 alla base), attualmente sistemata a sinistra del polittico.
 - 12 Il fregio dell'*Assunta* fu donato dai fratelli Carlo, Giovan Battista e Luigi Sarteschi (il 12 settembre 1861), i due *Angeli adoranti* dai conti fratelli Cesare ed Ercole Del Medico (nello stesso giorno), i *Santi Pietro martire* e *Benedetto* da Pietro Micheli Pellegrini, cfr. G. de Simone, *Sculture del Medioevo e del Rinascimento: Lapo di Giroldo, Andrea Guardi, Francesco Mosca*, in *L'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di M. Ciampolini, Milano, cds.

- 13 C. Lazzoni, *Carrara e le sue ville. Guida storico-artistico-industriale*, Carrara, 1880, pp. 77-78 e 86-87.
- 14 *Ivi*, p. 262.
- 15 P. Fontana, *Della pala marmorea del Duomo di Carrara, opera di Andrea di Francesco Guardi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 1, 1937, pp. 213-215.
- 16 M. Moriondo, *Ricostruzione di due opere di Andrea Guardi*, in «Belle Arti», I, 1946-48, pp. 325-337.
- 17 Donati, *Andrea Guardi*, cit., pp. 118-125 e 168-170.
- 18 G. Fattorini, *Jacopo della Quercia e l'inizio del Rinascimento a Siena*, Firenze, 2008, pp. 146-157.
- 19 C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998, pp. 19-25 e 85-94; P. Donati, *Sulle pale d'altare dei Riccomanni*, in *La Cattedrale di Sarzana*, a cura di P. Donati, G. Rossini, Venezia, 2010, pp. 129-153; G. Donati, *Riccomanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/riccomanni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/riccomanni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 14 novembre 2024); M. Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante, sulla Tomba del doge Tommaso Campofregoso e su altre opere liguri del Quattrocento*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 47-89, in part. nota 43 pp. 81-82 (con la cui datazione concordo).
- 20 Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 94-105; L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana: un libro recente e due capolavori fuori contesto*, in «Prospettiva», 95-96, 1999 (2000), pp. 112-121, in part. p. 120, nota 2; Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante*, cit., pp. 60, 69 e nota 76 pp. 85-86 (cui rimando per una aggiornata discussione critica). Nella discussione sul dare e l'avere tra i polittici citati va considerato anche lo stupefacente altare dipinto nel 1450 da Antonio e Bartolomeo Vivarini per la Certosa di Bologna su commissione di papa Niccolò V (in omaggio al suo mentore, il cardinale Albergati), dalla sfavillante carpenteria *flamboyante* a guglie e pinnacoli, tenendo conto che il secondo polittico sarzanese dei Riccomanni fu ordinato dal cardinale Filippo Calandrini, fratello uterino di Tommaso Parentucelli (Donati, *Sulle pale d'altare*, cit., pp. 129-130).
- 21 Donati, *Andrea Guardi*, cit., p. 121.
- 22 F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91/92 (*Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, vol. I), 1998, pp. 70-90, in part. p. 76 e fig. 13.
- 23 Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante*, cit., p. 56: «Per quanto riguarda Andrea Guardi è possibile dimostrare su base stilistica che si instaurò una fattiva, fruttuosa collaborazione, non attestata dalla documentazione d'archivio, con i due Riccomanni, quasi certamente in occasione della realizzazione di un monumento destinato alla chiesa genovese di San Francesco di Castelletto, di cui si è per buona parte persa memoria: la Tomba del doge Tommaso Campofregoso».
- 24 Archivio di Stato di Massa, Fondo Pelliccia Remedi, busta 14, n. 8, c. 26r. Il Fondo è pervenuto all'Archivio massese nel 2014.
- 25 G. Sforza, *Lo scultore Ferdinando Pelliccia di Carrara*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», XIII, n. 20, 14 maggio 1882, pp. 374-380; R. Carozzi, *Ferdinando Pelliccia (Carrara 1808-1892)*, in *Scultura a Carrara. Ottocento*, Bergamo, Bolis, 1993, pp. 207-208.
- 26 Nell'ampia mole di materiali grafici e manoscritti che compongono il Fondo Pelliccia, è probabile che vi siano testimonianze, oltre che dei figli Bernardo e Carlo (entrambi assai poco conosciuti e da studiare), anche della moglie di Ferdinando (e loro madre), Anna Micheli, la cui attività di pittrice è oggetto di ricerche da parte di Luisa Passeggia (che ringrazio per le informazioni).

- 27 I soggetti raffigurati nel taccuino inducono a credere che l'autore possa essere stato Carlo Pelliccia, anche se in attesa di indizi più sicuri il giudizio deve restare in sospeso, ferma restando l'esecuzione nello stretto ambito della famiglia Pelliccia.
- 28 Lazzone, *Carrara e le sue ville*, cit., pp. 148-149. L'altare coi sei busti (*Emanuele Repetti*, di Bernardo Pelliccia; *Angelo Pelliccia*, di Ferdinando Pelliccia; *Pellegrino Rossi*, di Ercole Bogazzi; *Pietro Tenerani*, di Pietro Franchi; *Carlo Finelli*, di Andrea Franzoni; *Domenico Cucchiari*, di Giuseppe Lazzarini) ha subito nel tempo vari spostamenti, cfr. A. Laghi, *L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio storico e artistico: ipotesi di un percorso*, in *L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio*, a cura di L. Meloni, Milano, 2014, pp. 25-59: 50-51.
- 29 Lazzone, *Carrara e le sue ville*, cit., p. 262.
- 30 L'attribuzione di Knuth, vergata su un appunto manoscritto, è stata resa nota e condivisa da L. Cavazzini, scheda I.27 in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano, 2015, p. 105 (con bibliografia): «le due sculture di Berlino costituiscono un'integrazione significativa alla fase tarda della produzione dello scultore».
- 31 F. Caglioti, *Su Isaia da Pisa. Due 'Angeli reggicandelabro' in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 126-160, nota 123 p. 157 (con bibliografia).
- 32 Nel primo catalogo a stampa del museo berlinese Wilhelm Bode e Hugo von Tschudi distinguevano la mano del gruppo del Calvario dal timpano a girali, giudicato della cerchia di Niccolò Lamberti (W. Bode, H. von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin, 1888, scheda 111, p. 36); nella seconda edizione a sua cura del catalogo delle sculture italiane e spagnole Frida Schottmüller mantenne la distinzione riferendo però il timpano all'ambito dei Gagini (F. Schottmüller, *Die Italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin, 1933, pp. 125-126).
- 33 *Tabernakelaufsatz mit Kreuzigungsszene*, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, nr. 173, 193 x 78cm, <https://id.smb.museum/object/1937573/tabernakelaufsatz-mit-kreuzigungsszene> (ultimo accesso 14 novembre 2024); ringrazio Neville Rowley per le informazioni sull'acquisto dell'opera, finanziato dal conte de Pourtalès; Donati, *Andrea Guardi*, cit., p. 164; su Bardini cfr. *Stefano Bardini, 1922-2022*, a cura di G. Coco, C. Francini, M. Mozzo, V. Zucchi, Firenze, 2024.
- 34 Caglioti, *Su Isaia da Pisa*, cit., nota 123 p. 157 (fino al XIX secolo il tabernacolo lateranense era nella Basilica di San Giovanni); Donati, *Andrea Guardi*, cit., pp. 109-110 e 236-239.
- 35 Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti*, cit.; cfr. anche H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trent*, Monaco, 1964. Si vedano in area ligure il *Tabernacolo del Sacramento* di Pietro da Sormano (Pietro di Martino da Milano) in Santa Maria Assunta a Genova Prà (1430) e l'*Ancona eucaristica* assegnata a seguaci genovesi di Andrea da Ciona e Filippo Solari in Sant'Agostino a Genova (post 1489, cfr. M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Iacopo da Barchino a Genova: la custodia eucaristica della cattedrale, in Nelle terre del marmo. Scultori e lapidici da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Galli e A. Bartelletti, pp. 83-115, in part. p. 94 e nota 70 p. 108).
- 36 Il pezzo, 89,5 x 57cm, è oggi conservato al Museo di San Matteo (R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in R.P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Pisa, Cantini, 1987, pp. 12-110, in part. pp. 40 e 42; Donati, *Andrea Guardi*, cit., p. 218). Si guardi anche il rilievo di Isaia da Pisa per il coevo altare eucaristico di Santa Maria Maggiore a Roma (Caglioti, *Su Isaia da Pisa*, cit., fig. 15 p. 137), però assai più grande del loculo carrarese,

e risolto dunque con una complessità conseguente, che dobbiamo immaginare maggiore rispetto a Carrara.

- 37 Sommando l'altezza di predella e ordine maggiore (che arriva a 206cm includendo le uniche due nicchie conservate, dietro i *Santi Giovanni Battista e Andrea*), del fregio dell'Assunta (82,5cm) e dell'Incoronazione (81cm) si ottengono 369,5cm; un'altezza totale stimata di 388cm è indicata da Donati (*Andrea Guardi*, cit., p. 168), ragionevolmente tenendo conto di una o più fasce orizzontali, trabeate o modanate, di raccordo tra gli ordini, vista la scomparsa di gran parte dell'incorniciatura originale. All'altezza così calcolata, per quanto approssimativa, andranno sommati i 193cm del fastigio berlinese, raggiungendo i 580cm circa.
- 38 I.B. Supino, *La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», XI, 1914-15, pp. III-55; W. Wolters, *La scultura gotica veneziana (1300-1460)*, Venezia, 1976, pp. 178-188; *id.*, s.v. *Dalle Masegne*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, 1986, https://www.treccani.it/enciclopedia/dalle-masegne_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 14 novembre 2024).
- 39 Donati, *Andrea Guardi*, cit., pp. 100-106 e 185-186: il gruppo del Calvario (Crocifisso e dolenti) è posto alla sommità del tetto che copre il *gisant*, ma l'intera struttura del sepolcro propriamente detto è qui incorniciata da un più ampio arco cuspidato poggiante su pilastri ad edicole sovrapposte, fedele alla tipologia funeraria gotico-angioina introdotta a Napoli un secolo prima da Tino di Camaino.
- 40 Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 199-201 e 302-304. Un esempio transalpino è il *Retable de Sainte Anne*, detto *de la Tarasque* nella Cattedrale di Aix-en-Provence (1470).
- 41 Ivi, pp. 245-257 (altezza rispettiva 428cm e 460cm). Su Ordoñez si veda da ultimo la monografia di R. Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli, 2019, e la recensione di G. Donati in «The Sculpture Journal», 30, 3, 2021, pp. 364-370.
- 42 Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari*, cit.
- 43 Ivi, pp. 94-95 e fig. 17.
- 44 Moriondo, *Ricostruzione*, cit., p. 337 e fig. 12; Donati, *Andrea Guardi*, cit., p. 120. L'evoluzione dell'altare-retablo scolpito in direzione di un classicismo più maturo e consapevole (con il recupero di tipologie all'antica quali l'arco di trionfo, la nicchia absidata, l'articolazione in "ordini", gli ornati a candelabra *et alia*) è ben illustrato dagli esempi bregneschi (il progetto testimoniato dal bellissimo foglio del British Museum, inv. 1860,0616.38, 1462-1464 circa – F. Caglioti, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 3, 1997, pp. 213-253; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1860-0616-38 (ultimo accesso 14 novembre 2024) – e l'Altare Piccolomini nella Cattedrale di Siena, 1481-1485, *id.*, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in Pio II e le arti. *L'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Siena/Cinisello Balsamo, 2005, pp. 386-481), o dall'Altare eucaristico del carrarese Alberto Maffioli nella Cattedrale di Parma (1486-1493, cfr. A. Talignani, *Alberto Maffioli, architetto e scultore di Carrara tra le cave e la pianura padana*, in *Nelle terre del marmo*, cit., pp. 137-163). Lo stesso Andrea Guardi, in un altare non a connotazione eucaristica, saprà dar prova di lì a pochi anni di un aggiornamento pieno al linguaggio rinascimentale nel dossale pisano di San Giovanni al Gatano (1470, in R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 71-72; Donati, *Andrea Guardi*, cit., pp. 203-205).



Fig. 1: Interno del Duomo di Carrara verso l'altare maggiore. A sinistra: il polittico di Andrea Guardi, sulla parete opposta: il gruppo delle *Cassanelle*). Foto dell'autore.



Fig. 2: Andrea di Francesco Guardi, *Madonna col Bambino in trono e i santi Pietro, Giovanni Battista, Andrea, Paolo*; nella predella: *Dottori della Chiesa Latina, Crocifissione di san Pietro, Decollazione del Battista, Crocifissione di sant'Andrea, Conversione di san Paolo, Spinetta e Antonia Campofregoso inginocchiati*, 1460-1463 circa, Carrara, Duomo di Sant'Andrea.
Foto dell'autore.

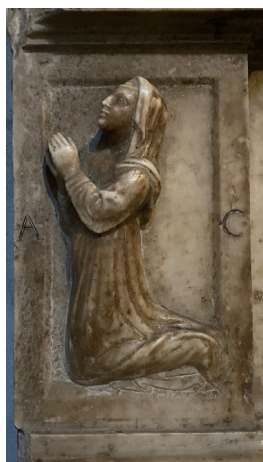


Fig. 3: Part. della fig. 2 con epigrafe «TABULA HEC FaCTA FUIT / TEMPORE *Magnifici Domini* SPINETE DE CAMPOFR[egoso] MCCCLX». Foto dell'autore.

Fig. 4a-b: Part. della fig. 2 con i committenti *Spinetta Il Campofregoso* e *Antonia Campofregoso Malaspina inginocchiati*. Foto dell'autore.



Fig. 5: Part. della fig. 2 con la *Crocifissione di san Pietro* e la firma «DE GUARDI ANDREE FRANCESCO FLORENTINI SCulptoris». Foto dell'autore.

Fig. 6: Andrea di Francesco Guardi, *Incoronazione della Vergine*, 1460-1463 circa, Carrara, Duomo di Sant'Andrea. Foto dell'autore.



Fig. 7: Corte porticata del Palazzo Cybo Malaspina (oggi Accademia di Belle Arti), Carrara, *post* 1934, Carrara, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico. Foto dell'autore.

Fig. 8: Atrio del Palazzo Cybo Malaspina (oggi Accademia di Belle Arti), *ante* 1924, Carrara, Accademia di Belle Arti, Fondo Antico. Foto dell'autore.



Figg. 9-10: Andrea di Francesco Guardi, *Angeli adoranti*, 1460-1463 circa, Carrara, corte del Palazzo Cybo Malaspina (oggi Accademia di Belle Arti). Foto dell'autore.



Figg. 11-12: Andrea di Francesco Guardi, *Santi Pietro martire e Benedetto*, 1460-1463 circa, Carrara, corte del Palazzo Cybo Malaspina (oggi Accademia di Belle Arti). Foto dell'autore.



Fig. 13: Andrea di Francesco Guardi, *Vergine Assunta con Tommaso che riceve la cintola e angelo*, 1460-1463 circa, Carrara, corte del Palazzo Cybo Malaspina (oggi Accademia di Belle Arti). Foto dell'autore.

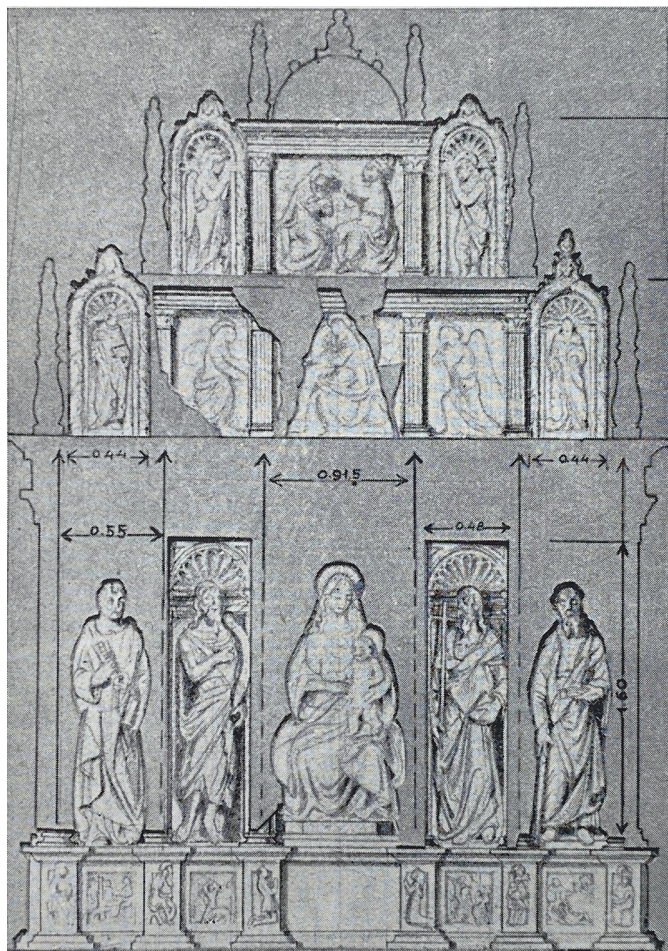


Fig. 14: Ricostruzione del polittico dell'altare maggiore del Duomo di Carrara in M. Moriondo, *Ricostruzione di due opere di Andrea Guardi*, in «Belle Arti», I, 1946-48, pp. 325-337.



Fig. 15: Leonardo Riccomanni, *Polittico dell'“Incoronazione della Vergine”*, 1432-1437 circa, Sarzana, cattedrale di Santa Maria Assunta. Foto dell'autore.



Fig. 16: Leonardo Riccomanni, Francesco di Cristoforo Riccomanni e maestro civitaliano, *Polittico dell'Assunzione*, 1463-1470/1472 circa, Sarzana, cattedrale di Santa Maria Assunta. Foto dell'autore.



Fig. 17a-b: Part. della fig. 2 con le basi delle colonnine tortili un tempo fiancheggianti la *Madonna col Bambino*. Foto dell'autore.

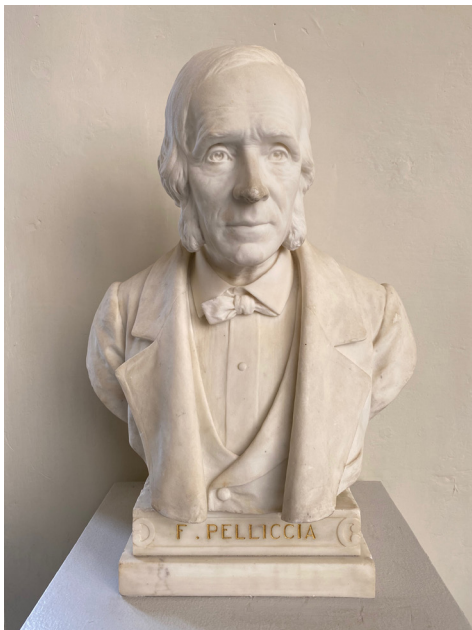


Fig. 18: Domenico Gagini, *Edicola mariana della casa d'Aragona*, 1458 circa, Napoli, Castel Nuovo, Cappella di Santa Barbara. Foto dell'autore.

Fig. 19: Carlo Nicoli, *Busto ritratto di Ferdinando Pelliccia*, 1895, Carrara, Accademia di Belle Arti. Foto dell'autore.



Fig. 20: Ambito di Ferdinando Pelliccia (Carlo Pelliccia?), «Ornato una volta esistente nel altare maggiore del Duomo ed ora nel muro della Campagna di Carrara», disegno a matita e inchiostro bruno parzialmente acquerellato, ante 1884, Massa, Archivio di Stato, Fondo Pelliccia. Foto dell'autore.



Fig. 21: Andrea Guardi, *Fastigio marmoreo con Vir pietatis e Crocifisso*, 1460-1463 circa, Berlino, Staatliche Museen (Bode Museum), Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto: Paul Hofmann.



Fig. 22: Bonino da Campione, *Maria e Giovanni evangelista dolenti*, Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Foto dell'autore.



Fig. 23: Part. della fig. 20.

Fig. 24: Part. della fig. 21.



Fig. 25: Part. della fig. 20.



Fig. 26: Part. della fig. 21.



Fig. 27: Andrea Guardi e “restauratori” dal Cinque all'Ottocento, *Frammenti d'un tabernacolo eucaristico*, poco dopo il 1450, rimontati nel tardo Cinquecento (?) come custodia degli oli santi. Roma, Battistero Lateranense, Cappella di san Venanzio. Foto dell'autore.

Fig. 28: Andrea di Francesco Guardi, *Tabernacolo eucaristico*, 1460-1470, Pisa, Museo nazionale di San Matteo. Foto dell'autore

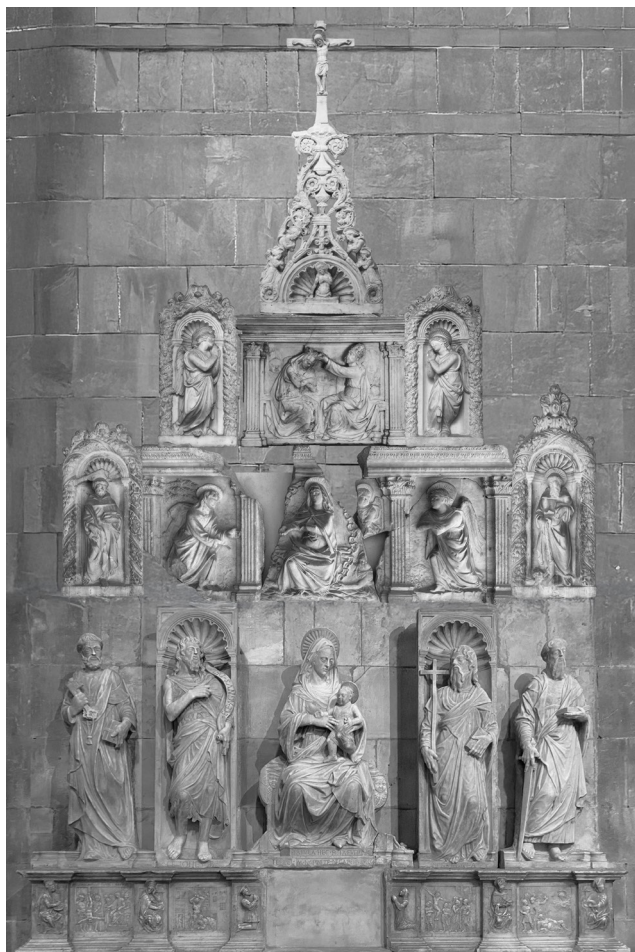


Fig. 29: Andrea di Francesco Guardi, *Polittico di Spinetta Il Campofregoso*, 1460-1463, fotoricomposizione (©Gabriele de Simone) dei pezzi noti (figg. 2, 6, 9-13, 21; altezza totale stimata 570/580cm circa).



Fig. 30: Domenico Gare, *Altare con Madonna col Bambino in trono e i santi Bernardo e Michele Arcangelo*, comm. nel 1524, Trebiano, San Michele Arcangelo. Da C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998.

Fig. 31: Domenico Gare, *Altare con Vergine Assunta e i santi Terenzo e Giovanni Battista*, 1525, San Terenzo Monti, San Terenzo. Da C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998.



Fig. 32: Matteo da Bissone, *Tabernacolo del Santissimo Sacramento* (resti), post 1496, Savona, Duomo, sacrestia. Foto dell'autore.



Fig. 33: Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro, *Retablo dell'altare maggiore*, 1512-1515, Erice, Duomo. Foto dell'autore.