

Chiara Guerzi

A MARGINE DELL'ICONOGRAFIA DEL TRONO DI GRAZIA TRA XIV E XV SECOLO: QUALCHE ESEMPIO DI AMBITO BOLOGNESE E FERRARESE

Sulla tavola con il *Trono di Grazia* della Pinacoteca di Ferrara (Fig. 1), una delle più famose e commoventi del tardogotico padano, il Dio Padre, ieratico e frontale, seduto su un grande trono marmoreo finemente lavorato e coronato dai tipici fastigi a pigna, regge la croce con il Figlio esanime. Lo sguardo è fisso sullo spettatore. Lo Spirito Santo sotto forma di colomba, oggi identificabile solo grazie a minimi residui della pellicola pittorica, occupava lo spazio tra le teste dei protagonisti all'incrocio delle assi della croce: una tra le aree del dipinto che più di tutte ha sofferto per l'attacco di insetti xilofagi, assieme al fondo un tempo dorato. Presente nel museo sin dal momento della sua istituzione nel 1837, vanta una provenienza dal collezionismo ferrarese settecentesco¹, ma nessun indizio soccorre a stabilire l'ubicazione *ab origine* di questa pala d'altare di medie dimensioni, che testimonia l'esistenza di un altare dedicato alla Trinità cui il committente, identificato dai due *signa* entro compasso ai lati del suppedaneo, doveva essere devoto. Alla presenza di questa marca epigrafica iterata, incentrata sulla coesistenza delle due lettere capitali «G» e «C», è da imputare la denominazione del pittore che, entro il primo decennio del Quattrocento, assunse l'incarico di tradurre figurativamente il dogma trinitario: il cosiddetto «Maestro G.Z.» (normalizzando in «Z» la C cedigliata che compare in seconda posizione). La tavola incarna quindi il *name-piece* del gruppo di opere riferite all'anonimo pittore tardogotico, che oggi si tende ad identificare con il documentato pittore ferrarese Michele di Iacopo Dai Carri²; questi, che le fonti dicono artista affermato attorno al 1400 e ancora in vita il 15 febbraio 1440, fu pittore di punta della corte di Nicolò III d'Este (1393-1441), richiestissimo dalle famiglie dello stretto *entourage* del marchese. Attivo, seppur in modo discontinuo, a Bologna dal 1402 al 1419, dove risulta anche in società con il pittore Francesco Lola³. Nella sua città collabora con Jacopo della Quercia e precocissimamente, entro il primo decennio, sa captare le novità proposte da Gentile da Fabriano tra Emilia e Veneto (grazie alla permanenza del fabrianese in ambito lagunare), con le quali riesce a corroborare l'impronta del neogiottismo della formazione; ed è quest'ultimo *the imprinting* che ancora satura le forme della tavola della Pinacoteca di Ferrara, benché la forbita abilità tecnica del pittore e la consistenza di un modellato sbalzato e tornito, riescano ad attenuare i tagli compatti che costruiscono le figure: dalla salda, statuaria frontalità del Dio Padre, ai sottosquadri del Cristo sulla croce; tant'è che, malgrado si debba tenere conto dell'impronta arcaizzante sospinta anche dal tema iconografico, tali caratteristiche formali, non riscontrabili in altra opera del pittore, inducono a commisurare lo stile della tavola con manufatti ancora dell'ultimo decennio del Trecento, facendo avallare una datazione precoce, all'inizio del Quattrocento o al più entro il primo decennio.

Il tipo iconografico della Trinità, sofferente o dolorosa, denominata *Trono di Grazia*⁴ (*Thronus Gratiae, Compassio Patris o Gnadenstuhl*), scelta dal Dai Carri per espletare la commissione ferrarese, incarna alla perfezione quello schema che va diffondendosi nell'arte dell'Occidente e che, come risaputo, costituisce solo una delle possibilità figurative con le quali storicamente

Fig. 1

Maestro G.Z.
(alias Michele dai Carri?)
Trono di Grazia, 1400-1410
Tempera e oro su tavola
Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 2

Vitale da Bologna
Trono di Grazia, 1359 ca.
Affresco
Bologna, Santa Maria dei Servi

si arrivò a significare il dogma, fondamentale della religione cristiana, del «mistero d'un solo Dio sussistente in tre Persone, Padre, Figliuolo e Spirito Santo»⁵. Molti sono gli studi recenti che hanno chiarito genesi e nesso del dibattito storico-teologico e culturale sotteso all'affermazione del pensiero e del dogma trinitario, quindi dei suoi corrispettivi simbolici e figurativi nel mondo greco e latino⁶. La formulazione e diffusione del *Trono di Grazia*, che risulta dalla combinazione di più motivi, assieme a quella dell'*Incoronazione della Vergine da parte della Trinità*, ha *incipit* più recente se paragonata ad altre formule trinitarie antropomorfiche conosciute⁷, ma certamente risulta quella predominante tra Tre

e Quattrocento, e ancora in voga nel secolo seguente. Precocemente diffusa in ambito toscano, forse in relazione al diffondersi della peste nera del 1348⁸, quest'iconografia troverà veicolazione privilegiata grazie alla circolazione, copiosa, di oggetti in avorio destinati alla devozione privata provenienti dal nord e di politici inglesi scolpiti in alabastro⁹.

Ridimensionato il ruolo di Suger, abate (dal 1122 al 1151) di Saint-Denis vicino a Parigi, per la creazione del prototipo¹⁰, le attestazioni più antiche relative alla complessa raffigurazione si scalano tra la fine dell'XI secolo, nel Norfolk¹¹, e l'inizio dell'XII nella regione mosana, ritenuta fino alla scoperta dell'attestazione inglese il crogiuolo del tipo iconografico, stando a quanto posposto dalla miniatura del *Missale ad usum cameracensis ecclesiae* di Cambrai (Médiathèque Municipale, Ms. 234, f. 2r), datato 1130¹². Il contesto mosano del resto vide per la prima volta l'istituzione della Festa della Trinità, la prima domenica dopo la Pentecoste, ad opera del vescovo di Liegi Stefano (903-920), festa che verrà ratificata per tutta la Chiesa Romana solo nel 1333 con l'atto di Giovanni XXII (1316-1334), al secolo Jacques Duèse¹³; si tratta quindi di una solennità di tarda istituzione decretata da uno dei papi avignonesi per eccellenza, il cui atto andava a ratificare una ricorrenza che, sin dall'VIII secolo, aveva trovato in ambiente oltralpino grande consenso e capillare diffusione nella devozione privata¹⁴. È l'ambito monastico che diventa l'alfiere della propagazione del culto, tant'è che attorno al 1030 la festa viene celebrata, appunto la prima domenica dopo la Pentecoste, nel monastero di Cluny e, dal 1271, l'ordine cistercense la suggella nella liturgia per tutte le case dell'ordine¹⁵. Mentre nel mondo orientale si continuò a preferire il simbolismo dell'ospitalità di Abramo (*philoxenia*), tema perfettamente incarnato dal lavoro di Andrej Rublëv (1420-25 ca.; Mosca, Galleria Tretiakov), in ambito cattolico tra il XIII e il XIV secolo s'inizia a prediligere la raffigurazione della Trinità sotto forma di *Trono di Grazia*, che diventerà la più esplicita connotazione visuale dell'associazione del Padre al tema della Passione del Figlio¹⁶;



Fig. 3.

Simone di Filippo detto dei Crocefissi,
Trono di Grazia tra i Santi
Gerardo, Giovanni Battista,
Benedetto e Giovanni
Evangelista, 1360-70 ca.
Tempera e oro su tavola
Vienna, Gemäldegalerie der
Akademie der Bildenden
Künste.

tra le due persone e quindi della giovinezza quale emblema d'eternità¹⁹, da Simone dei Crocefissi, nel piccolo formato (Vienna, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, inv. n. A. 31; **Fig. 3**), e da Pietro di Giovanni delle Tovaglie nel ben noto affresco in San Domenico a Bologna. In entrambi i casi, oltre alla tipologia del Dio Padre dalle sembianze giovanili che regge la croce afferrando il legno orizzontale da sotto, ritorna pure l'idea di centrare la raffigurazione all'interno della mandorla di luce; Simone, allievo diretto di Vitale e a sua volta presente nella chiesa servita attorno agli anni Sessanta, ripropone sulla lunetta oggi a Vienna²⁰ la Trinità adorata dai Santi Gerardo e Giovanni Battista a sinistra, Benedetto e Giovanni Evangelista a destra (**Fig. 3**), dove anche la presenza rara di San Gerardo potrebbe spiegarsi in relazione a un ambito devazionale legato al monachesimo d'oltralpe, se davvero lo si potesse identificare con il monaco benedettino originario di Brogne²¹. Non diversamente Pietro delle Tovaglie, incaricato da (o per conto di) Roberto di Quesnay da Rouen di attendere alla sua memoria funeraria, nel clima del neogiotto bolognese pone in essere un'immagine ancora perfettamente in linea con la tradizione iconografica chiusa dal prototipo vitalesco. L'affresco, infatti, come attestato dall'iscrizione già sottostante il dipinto²², un tempo faceva corpo unico con la lastra tombale del canonico domenicano dottore in legge morto attorno al 1410²³, che figura nell'atto di proferire supplica alla Trinità - «[sa](n)c(t)a tr[in]itas unu[s] deus mis]erere m[ei] p[e]trus io[h]a(nn)is»²⁴ - grazie all'intercessione di un santo oggi scomparso. In una città come Bologna - avamposto italiano del gotico e da sempre approdo, per via soprattutto dell'ambiente cosmopolita dell'università, di uomini e manufatti provenienti dal mondo d'oltralpe²⁵ - Vitale prospetta quindi uno schema trinitario dal respiro monumentale, orientando l'emancipazione del tema dall'universo delle opere di piccolo formato. A Ferrara, stando alle informazioni in nostro possesso, si dovrà attendere lo scadere del Trecento per assistere alla penetrazione delle tematiche trinitarie secondo

la formula del *Trono di Grazia*; formula questa che, ancora nel terzo quarto del XV secolo, verrà proposta da un anonimo plasticatore ferrarese sul rilievo in terracotta policroma, un tempo sull'altare maggiore della locale e antichissima chiesa della Santissima Trinità²⁶, istituzione che però le fonti dicono esistente sin dal 1126²⁷. La scultura, ora custodita a Berlino (Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; **Fig. 4**) in difficili condizioni conservative, paventa di un intenso dialogo iconografico con la tavola dipinta dal presunto Michele Dai Carri; il rapporto tra le due opere induce a pensare quest'ultimo manufatto come visibile in un contesto di pronta accessibilità, se non davvero come l'elemento d'arredo che, sull'altare della stessa chiesa della Trinità, dovette precedere il simulacro in terracotta, la cui commissione potrebbe essere stata dettata, in un momento di cambiamento di gusto, da necessità di rinnovamento dell'arredo liturgico²⁸.

Vale la pena di ricordare che a Ferrara, tra Tre e Quattrocento, la devozione alla Trinità si imperniava tra la cappella già in Cattedrale, eretta nel 1380 da Bonagratia de Muratore cancelliere del marchese Nicolò II d'Este e membro di una delle più abbienti famiglie cittadine²⁹, e quella già nella chiesa di San Francesco del dottore in arti e medicina Armando dei Carri; quest'ultimo sito, espletato nella decorazione attorno al 1409, secondo quanto indotto dall'analisi delle fonti, è stato suggerito come plausibile luogo di provenienza per lo *Gnadenstuhl* della Pinacoteca di Ferrara³⁰. Armando chiede dapprima, attorno al 1405, che entro due anni dalla sua morte si proceda alla decorazione del sito mediante *Storie della Santa Trinità* in remissione dei suoi peccati e, in seguito, con atto del 14 aprile 1409, che detta commissione venga espletata entro un anno dalla sua morte³¹.

Più di recente la tavola dipinta dal presunto Dai Carri è stata confrontata con un affresco scoperto nel 1855 sul pilone, a destra del presbiterio, in San Vitale a Ravenna³²; tale rinvenimento era avvenuto contemporaneamente a quello di un

secondo lacerto con la *Madonna in trono con il Bambino e una devota orante*, posizionato più in basso sulla continuità dell'elemento architettonico. Purtroppo si scelse di occultare i dipinti, ma si provvide a tramandarne memoria affidando al pittore ravennate Camillo Maioli la realizzazione di copie acquerellate³³; ritenuti di stile giottesco da Corrado Ricci³⁴, ma evidentemente da scalarsi alla fine del XIV secolo (se non già all'inizio del XV), i due lacerti mostravano, in alto, il *Trono di Grazia* con l'Annunciazione ripartita ai lati del capo del Dio Padre, contraddistinto da barba e capelli canuti. Anche se la difficoltà di una valutazione stilistica delle due opere impone cautela nel formulare ipotesi, non risulta difficile pensare a una correlazione iconografica tra i dei due gruppi di figure, soprattutto se si considera la presenza dell'Annuncio alla Vergine nell'immagine trinitaria come il *trait-d'union* temporale tra il momento dell'Incarnazione e quello della Redenzione³⁵. L'associazione dei due temi ricorre, per esempio, sulla valva sinistra del Trittico Tyssen (Madrid, Fondazione Thyssen-Bornemisza) di Lorenzo Veneziano³⁶, dove la correlazione delle immagini - la *Madonna in trono con il Bambino e Sant'Anna* e il *Trono di Grazia* - lungi dal configurarsi come casuale dal momento in cui viene ribadita ponendo in essere un perfetto allineamento tra il Gesù Bambino stante al centro del grembo materno e la figura del Cristo crocefisso³⁷.

Questi ultimi due esempi chiudono il cerchio attorno a quel binomio devozionale, capillarmente diffuso in ambiente oltralpino, che vede l'impiego del tema della Trinità, nella specifica configurazione del *Trono di Grazia*, associato a quello della Vergine in trono con il figlio³⁸. Accostamento devozionale che godrà di grande fortuna soprattutto nel XV e che, per l'ambito italiano, ha nelle miniature poste a chiusura del codice di ambito veronese con il *Nuovo Testamento* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 39, ff. 171v, 172r), risalente alla metà del XIII secolo, uno degli esempi più antichi relativi a questa lapalissiana «sintesi iconica del Nuovo

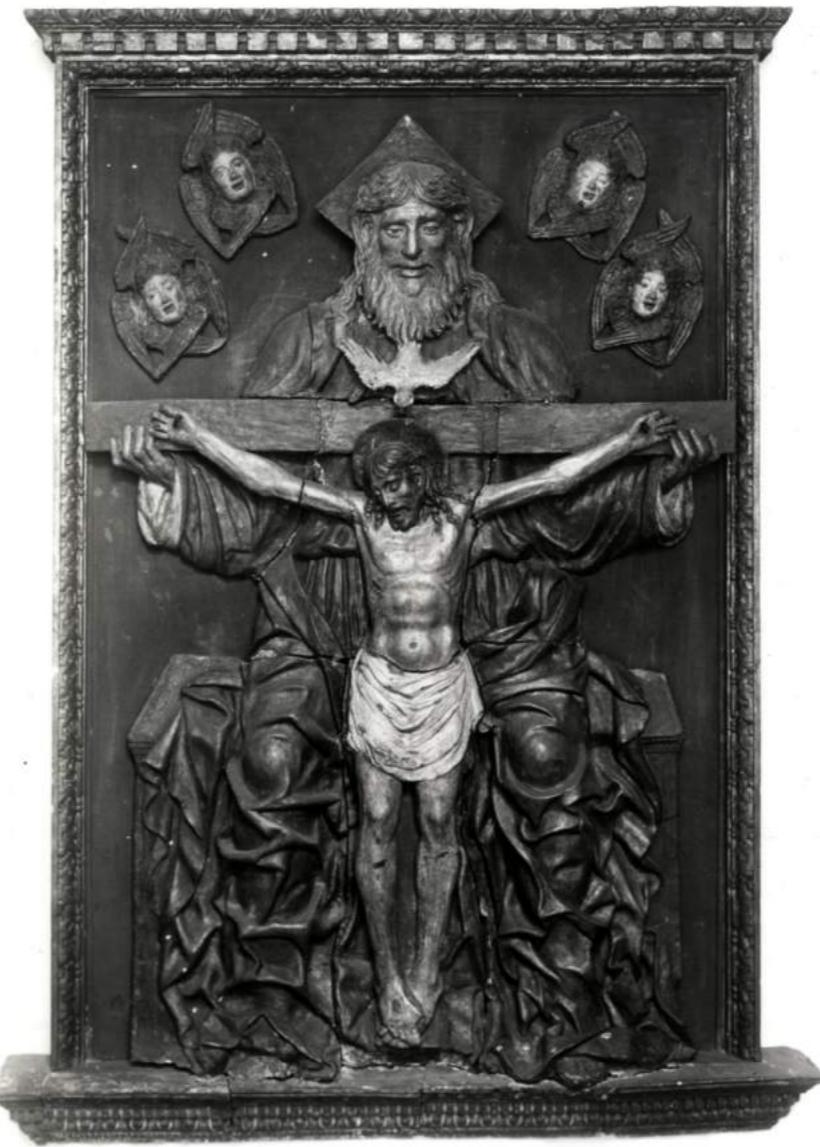


Fig. 4

Anonimo ferrarese
Trono di Grazia, 1480-90
Rilievo in terracotta
Berlino,
Staatliche Museen

Testamento»³⁹. L'associazione, strettamente connessa alla devozione del committente e più in generale al divenire di una religiosità di stampo più intimista che tende ad umanizzare il sacro e che pone al centro di questa relazione la Madre di Dio, ha modelli superbi nelle opere di ambito francese e fiammingo; all'interno dei codici dette raffigurazioni potevano giacere affiancate sulla medesima pagina o succedersi consecutivamente sui fogli, come nel testé menzionato codice veronese. Degna di nota è l'ipotesi, forse avallata pure dai casi sin qui discussi relativi al contesto bolognese e ferrarese, che intravede la diffusione della pietà verso la Trinità transitare dall'ambiente monastico agli

ambienti nobiliari e/o alle classi sociali più agiate e solo secondariamente propagarsi tra le classi meno abbienti⁴⁰; in questo senso, se è ben nota la devozione del re di Francia Carlo V per la Trinità, dove l'immagine del citato Breviario è solo la più famosa di tali manifestazioni pie rivolte verso il dogma⁴¹, varrà la pena di ricordare la miniatura (f. 3v), aggiunta posteriormente al *Libro d'Ore di Jeanne de Navarre* (Parigi, Bibliothèque Nationale, n.a. lat. 3145) e già riferita a un artista inglese del primo quarto del XV secolo, dove una figura femminile dall'aspetto regale appare nell'atto di rivolgere le proprie preghiere alla *Vergine in trono con il Bambino* e alla *Trinità*, nella precipua configurazione del *Trono di Grazia*. Anche in questo caso il miniatore, con la giustapposizione dei due gruppi, collocati rispettivamente a destra e a sinistra dello spazio ad essi riservato, pone in essere una rara equivalenza visuale e iconografica, ossia, come notato da Jérôme Baschet⁴², «une magnifique homologie entre la Mère tenant son fils (tout juste né) et le Père tenant son Fils (mort sur la croix)»; la similitudine viene poi rafforzata dall'aggiunta della colomba dello Spirito Santo sullo scettro di Maria, elemento che «fait de cet ensemble une double trinité, paternelle d'une part, maternelle de l'autre»⁴³. Allo stesso modo nelle sontuose *Piccole ore del duca Jean de Berry* (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 18014, f. 198r-v), il duca - terzo dei tre figli Jean le Bon e collezionista e bibliofilo senza pari del suo tempo - figura nell'atto di rivolgere le proprie suppliche alle dette due immagini disposte a decorazione del *recto* e del *verso* di carta 198⁴⁴.

Seppur tra i limiti di una ricerca parziale, costruita per aggregazione delle poche fonti visive superstiti legate al tema qui ripercorso tra Ferrara e Bologna, in chiusura vale la pena di ribadire come i casi della città felsinea - malgrado rimanga non definita la circostanza della commissione dell'affresco a Vitale in Santa Maria dei Servi - sembrano rinviare in modo precipuo a un contesto di culto e pensiero dotto, strettamente monastico e clericale e permeato di legami non secondari con il mondo della religiosità oltralpina; laddove quelli di ambito ferrarese parrebbero giustificarsi tutti in una situazione devozionale che coinvolge le famiglie



Fig. 5
Michele da Firenze,
Annunciazione e Trono di Grazia, 1440 ca.
 Ferrara, Seminario Arcivescovile

possidenti. L'avallo viene tutt'altro che stornato se si inserisce in questo quadro il rilievo in terracotta policroma con *Trono di Grazia e Annunciazione* che un tempo si conservava nel coro della chiesa di Santa Giustina a Ferrara (oggi nella collezione del Seminario Arcivescovile; **Fig. 5**), opera certa di Michele da Firenze⁴⁵. A forma di lunetta - come ben si accorse nel descriverla per la prima volta l'infaticabile occhio del giovane Filippo de Pisis - il rilievo è stato, credo a ragione, riferito all'ancona in terracotta terminata dal plasticatore fiorentino il 5 marzo 1440, su commissione di Nicolò III d'Este, per l'altare della chiesa Santa Maria degli Angeli: istituzione già sita presso l'ugualmente distrutta delizia di Belfiore e particolarmente cara al marchese, che di lì a qualche anno vi verrà pure sepolto (1441). Prospettando che i tre pannelli in terracotta chiudessero in un qualche modo la grande ancona, dal momento in cui i piani d'appoggio delle tre figure (identici per dimensione) parrebbero indicare un medesimo livello d'imposta, dal punto di vista compositivo si ricade in una situazione iconografica molto specifica per questi anni, che appunto vede l'immagine trinitaria al centro e, ripartita alle estremità, quella dell'annuncio a Maria, secondo il ben noto archetipo che vede in tale evento l'inizio della storia della salvezza umana⁴⁶. Benché il Padre appaia sempre raffigurato in trono secondo il

canone della *Maiestas Domini*, alla pari di tutti gli esempi discussi, assistiamo però a due variazioni consistenti: l'una relativa alla posizione della colomba, che ora è posta in alto oltre il nimbo del Dio Padre, l'altra inerente il Figlio crocefisso secondo l'arcaica iconografia della croce a Y, che è schema dai molti e numerosi precedenti illustri sia italiani (anche emiliani) duecenteschi che contemporanei nordici; la posizione delle braccia dei due coincide e, malgrado le mani non trovino sovrapposizione speculare come nel ben noto prototipo di Niccolò Semitecolo della Cattedrale di Padova⁴⁷ (ca. 1367), l'idea trascesa vuole forse essere la medesima: nel vedere Gesù Cristo in

croce si «contempla» l'immagine che il Padre ha voluto dare di se stesso⁴⁸. Benché la croce non scompaia come sulla tavola trecentesca e il Figlio figuri ancora morto sulla Croce, appare di grande rilievo il particolare del Dio Padre, dalle sembianze di un uomo barbuto di età matura, che non guarda iconicamente lo spettatore come in tutti i casi sin qui discussi, ma verso il basso; sguardo forse rivolto verso quell'immagine del registro mediano, vero nucleo della grande macchina d'altare, che, considerata appunto la dedicazione della chiesa alla Vergine e la presenza dell'episodio dell'*Annunciazione*, non poteva che essere costituita da una *Madonna in trono con il Bambino*.

Ringraziamenti:

Andrei Bliznukov, Corinna Giudici, Nicola Mantovani, Corinna Mezzetti, Sergio Pasquesi.

¹ Bentini 1981, p. 14; per la provenienza della *Trinità* si fa di solito riferimento alla collezione Armari di Ferrara (secolo XIX), cfr. in ultimo Guerzi 2018, p. 96; per una possibile provenienza della tavola dalla settecentesca collezione di Francesco Contarini: Guerzi 2007-2008, p. 74.

² La figura di Michele da Carri, benché non sconosciuta alla storiografia ferrarese, è stata messa a fuoco dalle ricerche documentarie di Adriano Franceschini (1993). L'ipotesi, lanciata da Daniele Benati (2002, p. 28) ripresa in seguito da Andrea De Marchi (2006, p. 52 nota 132), anche sulla base del rinvenimento, nel frattempo intercorso, di lacerti dell'iscrizione («MI [...]») che correva sul bordo dell'avollo dal quale si staglia il *Risorto* nell'affresco dell'oratorio ferrarese dell'*Annunziata* (alla pari opera riconosciuta alla mano dell'artista), parrebbe oggi di probante verosimiglianza; è stata accolta da chi scrive (Guerzi 2007-2008) nel

novero di ricerche che vedranno presto l'edizione integrale. Per alcune anticipazioni: Guerzi 2018; mentre per una ragionata sintesi critica sul pittore: Toffanello 2010, p. 177-178.

³ Come rilevato da chi scrive (Guerzi 2007-2008) sulla base di documenti editi da Raffaella Pini (2005, pp. 48, 80 e nota, 83, 86, 96, 178), ma non posti in relazione con l'artista noto per via delle fonti ferraresi.

⁴ Sul lessico: BCESPFLUG 2012, pp. 129-130; l'introduzione del termine *Gnadenstuhl* negli studi storico artistici lo si deve allo studioso tedesco Franz Xaver Kraus - 1896-1904, II/I, 1897, p. 390 - che lo mutua dalla tradizione della Riforma luterana, cfr. Iacobone 1997, pp. 123, 202. La tavola della Pinacoteca di Ferrara viene regestata da quest'ultimo studioso: ID 1997, pp. 292-293 (scheda B/F/011).

⁵ MORONI 1856, pp. 273-284.

⁶ Si veda per una discussione consultiva relativa ai vari tipi il capitolo XV del volume di Pasquale Iacobone (1997, pp. 147-246), ma anche: BCESPFLUG 2012, pp. 166-208.

⁷ Le raffigurazioni antropomorfe possono seguire uno schema orizzontale o uno verticale: Iacobone 1997, p. 167; per il tema dell'Incoronazione della Vergine nel nord Italia: Verdier 1991.

⁸ Meiss 1982, p. 54; Iacobone 1997, pp. 213-217; BCESPFLUG 2012, pp. 198-199.

⁹ BCESPFLUG 2012, pp. 199-200; si ricorda inoltre quello di Palazzo Bianco a Genova regestato in: IACOBONE 1997, p. 366 (scheda B/S/006).

¹⁰ Secondo quanto appuntato da Emile Mâle (1940, pp. 182-183) il tipo sarebbe stato messo in opera su una vetrata del coro della chiesa tra il 1140 e il 1144, anno della consacrazione; le vetrate del deambulatorio e della cripta, oggi conservate solo per frammenti, furono distrutte durante la Rivoluzione alla fine del Settecento: si vedano - per lo *status quaestionis* e per la bibliografia - le schede di Danièle Gaborit-Chopin e Claudine Lautier in *La France* 2005, pp. 338-341; relativamente al ridimensionamento della tesi di Mâle e per altre teorie sullo sviluppo dello *Gnadenstuhl* cfr. Iacobone 1997, pp. 200-218.

¹¹ Park, Heywood 1997, pp. 8-9; Bœspflug 2006, p. 25; Munns 2016, pp. 45ss.¹² Brauens 1968, col. 536; Skubiszewski 1994, p. 504 e fig. p. 506; Muzerelle, Lanoe, Peyrafort 2001, p. 51; Themelly 2010, pp. 127-130.

¹³ Baluzius 1693, col. 177 (sub anno 1333 «Item praedictus Pontifex Dominus Iohannes instituit quod festum trinitatis celebrari debet singulari post festum Pentecostes, sicut Romana Ecclesia hoc festum antea singulare officio non consueverit celebrare, ut extra defierit»); si riporta 1331 in Wehr 1954, col. 543; 1334 in Iacobone 1997, pp. 135-139, 206.

¹⁴ Wehr 1954, col. 541.

¹⁵ Iacobone 1997, p. 137.

¹⁶ Mâle 1908, p. 140.

¹⁷ D'Amico 1988, p. 49 e nota 16.

¹⁸ L'affresco monumentale - cm. 200 x 95ca. - sito nell'introdotto dell'arco di una delle cappelle poligonali ai lati dell'altare, si configura forse come la residua parte di una più vasta decorazione: cfr. *Per la Pinacoteca* 1986, pp. 71-73 (scheda 7 di Rosalba d'Amico); ascritto a Vitaliano da Francesco Arcangeli, venne giudicato da Cesare Gnudi (1962, p. 70), che per primo lo pubblica, come l'incubulo di un nuovo periodo di attività dell'artista nella chiesa servita poco prima della morte. Sulla decorazione: Castaldi 2012, pp. 23-40, in part. pp. 27-28, 34-36.

¹⁹ Come già suggerito da Rosalba D'Amico (per la sovrapponibilità delle due persone), cui si deve lo studio più completo sull'opera di Pietro delle Tovaglie: D'Amico 1988, pp. 46-57, in part. p. 49. Per il tipo del Dio Padre giovane si veda: BCESPFLUG 2012, p. 260. Lo stesso studioso (Ibidem p. 228) rivendica poi alla miniatura francese del XV secolo un ruolo di primo piano nella diffusione della figura di Dio Padre anziano; per altre considerazioni su tale argomento cfr. *infra* cfr. infra la scheda (p. 64) relativa alla lunetta di Ambrogio da Asti del Museo Nazionale di San Matteo di Pisa.²⁰ La lunetta, transitata nella collezione Gozzadini di Bologna (1848), compare alla vendita di quest'ultima raccolta (1906) assemblata arbitrariamente ad altri tre pannelli a formare un'anconetta: uno di mano dello stesso pittore con la *Crocefissione, l'Incoronazione della Vergine e Cristo tra i dodici apostoli* (New Haven, Yale University Art Gallery, inv. n. 1959. 15.3), gli altri due, posizionati nelle guglie laterali, con le due figure dell'*Annunciazione* di mano di Paolo Veneziano, secondo quanto stabilito da Roberto Longhi (Padovani 1967, p. XXVI); più di recente Gianluca del Monaco (2018, pp. 231-232) - cui si rinvia per i dettagli della situazione critica relativa al complesso smembrato - propende per una datazione della lunetta al 1385-90 e ritiene i dipinti provenienti dall'eremo di Ronzano sulla collina bolognese.

²¹ Sulla tavola il santo, contraddistinto dall'iscrizione alla pari del san Benedetto, risulta raffigurato senza barba e come un nobile laico ammantato d'ermellino; il fatto che sia privo di tonsura e, soprattutto, esente da paludamenti ecclesiastici porta, forse, ad escludere possa trattarsi di San Gerardo Sagredo o di Venezia (Kaftal, Bisogni, 1978, coll. 375-376), ma anche Gerardo Tintore, patrono minore Monza, che di solito ha barba canuta (Sauger 1965). Per Gerardo abate di Brogne (morto il 3 ottobre 959), monaco benedettino di stirpe nobile, molto venerato nelle

Fiandre e nella Lotaringia, cfr. D'Haenens 1965, pp. 178-180.

²² «Ista sub tumba iacet nobilis egregiusque doctor magister Robertus de Quesnejo Bituricensis decanus Rothomagensis et Lexoviensis»: Breviglieri 1993, p. 239.

²³ La prima identificazione è di Guido Zucchini (1934, pp. 54-62); per un esaustivo commento rinvio alla scheda di Bruno Breviglieri (1993, pp. 239-242), da cui mutuo la trascrizione delle iscrizioni.

²⁴ Breviglieri 1993, pp. 239-242.

²⁵ Benati 2005, pp. 59-60.

²⁶ Inv. 2968; la scultura misura cm 164 x 117; SCHOTTMÜLLER 1913, pp. 113-114 (scheda 276). Riportata nel novero degli studi da Richard Stemp (1992, I, 33; II, fig. 44), che la ascrive a un plasticatore ferrarese attivo nel corso dell'ottavo decennio, più di recente è stata studiata da chi scrive nel contesto di un lavoro di ricognizione sulla commenda della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara (Guerzi 2009), proponendone altresì anche una lieve redatrazione al settimo decennio.

²⁷ Benati, Samaritani 1989, p. 56; la chiesa della Trinità con l'atto del 22 gennaio 1418 del vescovo Pietro Baiardi verrà ceduta all'antico e vicino ospedale di San Giovanni Gerosolimitano.

²⁸ Secondo quanto già prospettato da chi scrive: Guerzi 2009, pp. 309-310.

²⁹ Samaritani 1991, p. 707; Guerzi 2007-2008, pp. 359, 381-382.

³⁰ Benati 2002, p. 29.

³¹ Franceschini 1993, I, Doc. 172, 239.

³² Trerè 2013 (a), pp. 34-37; TRERÈ 2013 (b), pp. 38-41.

³³ Ora conservate presso gli archivi della Soprintendenza di Ravenna: TRERÈ 2013 (a), p. 37.

³⁴ Ricci 1923, p. 73; TRERÈ 2013(a), p. 35.

³⁵ Sulla scansione temporale delle due iconografie: BCESPFLUG 2006, p. 85. ³⁶ Inv. 1979. 1, 1-3; come rilevato da (Guarnieri 2006, pp. 216-217) il trittico, forse di gravitazione francese e riferibile alla fase inoltrata dell'attività del pittore (1370-75), presenta per la prima e unica volta il tema del *Trono di Grazia*, laddove il pittore, al contrario, nel corso del suo percorso ha impiegato variamente quello della *Trinità*.

³⁷ Il *Trono di Grazia* accostato alla *Sant'Anna Metterza* si vede in San Fedele a Como (Bœspflug 2012, pp. 194, 195 fig. 22).

³⁸ Bœspflug 2006, pp. 84-89, in part. p. 88.

³⁹ BCESPFLUG 2012, pp. 194, 195 fig. 21; già citato in precedenza dallo studioso: BCESPFLUG 2006, p. 97 nota 83.

⁴⁰ BCESPFLUG 2012, pp. 202-203.

⁴¹ BCESPFLUG 2012, pp. 204-203.

⁴² Baschet 2008, p. 167 e fig. 15 (per entrambe le citazioni). La miniatura viene riportata anche da Emile Mâle (1908, p. 140 fig. 66).

⁴³ La coppia d'immagini d'altro canto rinvia ai primi due uffici di devozione - le Ore della Trinità (ff. 11-38) e le Ore della Vergine (ff. 39-72) - dei quattro che compongono il codice, che presenta una sequenza di preghiere rare per scelte devozionali come da più parti notato: cfr. *Les Fastes* 1982, scheda n. 265, pp. 312-314 di F. Avril. Il codice è tra i più famosi e le sue vicende vengono ripercorse da Christopher De Hamel (2017, pp. 378427) in un denso capitolo del suo ultimo libro. Per notizie dettagliate sul codice si rinvia alla scheda di catalogo della BNF: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc71029k>

⁴⁴ *Paris 1400* 2004, scheda n. 41, pp. 102-103 di M.T. Gousset. Le miniature sono state realizzate rispettivamente dagli anonimi convenzionalmente definiti Pseudo-Jacquemart (198r) e Maître de la Trinité (198v), che collaborano con il grande Jacquemart de Hesdin: miniatore cui Jean si rivolgerà, tra il 1385 e il 1390, per portare a termine la decorazione del codice, cui per primo aveva atteso Jean Le Noir tra il 1375 e il 1380. Ricade quindi in questa seconda fase la decorazione dell'Ufficio della Trinità (1383-201v). Per notizie dettagliate sul codice nel catalogo della BNF: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc784809>.

⁴⁵ Secondo quanto suggerito da Aldo Galli (Cavazzini, Galli 2007, pp. 18-24). Per una scheda consultiva dell'opera e per notizie sul restauro - nel corso del quale si è risarcita parte della policromia originaria rimuovendo la patinatura bruna che aveva ricoperto la superficie del rilievo - si veda: Giovannucci Vigi 2009^o, pp. 116-119; Ead 2009^o, pp. 5-22.

⁴⁶ Iacobone 1997, p. 195. Nessuna delle ipotesi prospettate da Nicoletta Masperi (2009, pp. 23-31) mi trova pertanto concorde.

⁴⁷ Iacobone 1997, pp. 217, 336 (B/P/005); BCESPFLUG 2012, pp. 198-199, fig. 25.

⁴⁸ Stralcio parte della definizione che Timothy Verdon (1999, p. 2) ha riservato al più famoso *Trono di Grazia* della storia della pittura occidentale: appunto quello dipinto da Masaccio nella Basilica di Santa Maria Novella a Firenze. Si riporta per correttezza il passo integrale: «La Santissima Trinità di Masaccio nella Basilica di Santa Maria Novella a Firenze è l'esempio più celebre di questa tipologia, che insiste sull'iconicità perfetta del Figlio: chi vede Gesù Cristo in croce contempla l'immagine che il Padre ha voluto dare di se stesso, il Dio-amore che si manifesta in un Uomo che amò i suoi figli "sino alla fine", morendo per i peccatori». Sull'affresco la bibliografia è ovviamente sterminata, ma si veda soprattutto in relazione all'iconografia: *La Trinità* 2004.