

I TEMPI E LE FORME / 12

ARTI VISIVE E NUOVI MEDIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,  
Giovanni Salmeri, Cinzia Maria Sicca

Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

*Area antichistica.* MEMBRI INTERNI: Marilina Betrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrone; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università Roma Tre); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (cnrs); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

*Area medievale.* MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne).

*Area moderna.* MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Farinella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris I-Sorbonne); Sabine Ebbersmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

*Area contemporanea.* MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischì; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Roma, La Sapienza); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47  
00161 Roma  
telefono 06 42 81 84 17

Siamo su:

[www.carocci.it](http://www.carocci.it)

[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)

[www.twitter.com/carocceditore](https://www.twitter.com/carocceditore)

# L'artista medievale

Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)

A cura di Marco Collareta e Laura Violi

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà  
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento  
di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca.

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1ª edizione, aprile 2022  
© copyright 2022 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:  
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nell'aprile 2022  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1373-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

Introduzione di <i>Marco Collareta</i>	7
Nomi senza personalità e personalità senza nomi: osservazioni sparse sull'artista altomedievale di <i>Fabrizio Crivello</i>	11
L'artista e la sua autocoscienza tra XII e XIII secolo: prospettive mediterranee di <i>Michele Bacci</i>	37
Autografia e biografia: primitivi pisani e arte medievale nelle <i>Vite</i> di Vasari di <i>Antonio Milone</i>	65
Iscrizioni con nomi di artisti nel Medioevo norditaliano: alcuni casi tra VII e XIII secolo di <i>Saverio Lomartire</i>	91
L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Com- postela di <i>Carles Sánchez Márquez</i>	125
Uno, nessuno e centomila: sull' "artista" nei cantieri di scultura mo- numentale di <i>Chiara Piccinini</i>	149
Gli orafi nel pieno Medioevo: snodi, statuto, rappresentazioni di <i>Michele Tomasi</i>	157

## INDICE

Artisti lombardi in Toscana nel Duecento: il nome, la mano, l'immagine, la posizione sociale di <i>Valerio Ascani</i>	181
I Berlinghieri a Lucca: una famiglia di pittori tra firme, documenti e storiografia di <i>Laura Violi</i>	207
«Còr d'ignavo», «fama scura»: Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico di <i>Luca Palozzi</i>	233
Contrappunti sull'artista nel Medioevo di <i>Alessio Monciatti</i>	261

# Introduzione

di *Marco Collareta*

Quando il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa ottenne l'ambita qualifica di dipartimento d'eccellenza ed io mi trovai inserito nella linea di ricerca dedicata al Medioevo, suggerii di orientare gli approfondimenti di carattere storico-artistico sul tema dell'emergere della figura dell'artista nell'Occidente latino dei secoli XI-XIII. Ritenevo infatti che tale argomento non solo favorisse un organico collegamento con gli altri settori scientifico-disciplinari implicati nel progetto generale, ma anche permettesse di cogliere al meglio quell'aspetto cruciale dell'arte europea di età romanica e gotica che è la lenta trasformazione di una storia di cose in una storia di uomini. Il fenomeno – è noto – conosce a Pisa, tra Buscheto e Giovanni Pisano, una delle sue manifestazioni più eclatanti e più precocemente riconosciute come tali<sup>1</sup>. Si trattava soltanto di rivisitarlo con un occhio che sapesse andare al di là di una dimensione circoscritta sul piano territoriale così come su quello delle tecniche artistiche prese in considerazione. E per entrambe queste finalità non mancavano nella letteratura scientifica più recente esempi cospicui ai quali riferirsi come a modelli da imitare, integrare, eventualmente correggere<sup>2</sup>.

Non erano tuttavia solo i dati oggettivi e l'esistenza di una solida bibliografia specifica che mi inducevano a prendere in seria considerazione, quale tema privilegiato d'una ricerca sull'arte del Medioevo, l'emergere della figura dell'artista nell'Occidente latino dei secoli XI-XIII. Convergevano in ciò anche la mia originaria formazione di modernista e l'importanza che in seno ad essa aveva avuto l'interesse per le fonti letterarie in materia d'arte. Interrogandomi sull'improvviso apparire dell'autobiografia e della biografia d'artista nel Quattrocento italiano, non avevo tardato ad accorgermi come la consueta risposta nel senso di una generica rinascita dell'antichità

1. Milone (2004).

2. Donato (2008).

pagana fosse solo in parte soddisfacente. Sia nel caso dei *Commentarii* del Ghiberti che in quello della *Vita di Filippo di ser Brunellesco* di Antonio di Tuccio Manetti, la produzione autobiografica e biografica d'ambito artistico era stata preceduta da un'importante pratica dell'autoritratto e del ritratto d'artista e ciò riconduceva con forza l'attenzione al Medioevo, segnatamente a quel lungo secolo XII in cui l'individuo quale lo conosciamo oggi viene ad affacciarsi con forza in tutti i settori dell'umano operare<sup>3</sup>.

La mia spiccata preferenza per la storia culturale mi portava e mi porta tuttora a dare largo peso alle implicazioni filosofiche e più specificatamente teologiche della questione. Ero e sono consapevole, però, che i problemi storici debbano essere affrontati da diversi punti di vista e che solo così facendo gli studiosi possano sperare di giungere a dei risultati dotati di qualche solidità. Da qui l'idea di un convegno internazionale di studi a largo raggio sull'emergere della figura dell'artista nell'Occidente latino dei secoli XI-XIII, convegno del quale in questo volume si pubblicano gli atti. In quell'assise e nella pubblicazione che ne dipende il mio personale contributo è consistito, oltre che nell'organizzazione logistica, solo nell'elaborazione del programma e nella connessa individuazione dei relatori. Suggerito dal desiderio di ascoltare più che di parlare, di leggere più che di scrivere, il compito che mi sono assunto mi ha indotto a distribuire le relazioni in tre gruppi distinti, fedelmente riflessi, anche nella loro sequenza logica, nelle tre mezze giornate in cui s'è articolato il convegno. Nei primi tre capitoli s'è voluto dare qualche esempio significativo dei precedenti cronologici (Fabrizio Crivello), dei paralleli culturali (Michele Bacci) e della tradizione storiografica (Antonio Milone), utili a inquadrare le tematiche comuni. I successivi quattro contributi hanno potuto così affrontare direttamente i luoghi in cui l'operare artistico del pieno Medioevo ha conosciuto la sua più chiara affermazione individuale, partendo dall'imprescindibile testimonianza delle fonti epigrafiche (Saverio Lomartire) e proseguendo poi con quello che ci possono dire i cantieri delle arti monumentali (Carles Sánchez Márquez, Chiara Piccinini) come le officine delle arti suntuarie (Michele Tomasi) al di qua e al di là delle Alpi. Toccata così con mano la dimensione propriamente europea del fenomeno, negli ultimi tre saggi si è tornati, per così dire, "a casa" col compito di verificare su esempi lucchesi (Valerio Ascani, Laura Violi) e pisani (Luca Palozzi) quel tratto caratterizzante dell'autocoscienza artistica medievale che è il paradigma familiare.

Le meditate, aggiornatissime conclusioni che chiudono il volume come

3. Decisivo al riguardo Chenu (1991).

avevano a suo tempo chiuso il convegno (Alessio Monciatti) mi risparmiarono la fatica di insistere sui risultati scientifici e le prospettive di ricerca che emergono dal generoso lavoro a più mani che qui si presenta. Da responsabile occulto dell'impresa, desidero aggiungere solo che tale lavoro non è né vuole essere altro che una tappa significativa sulla via di un approccio sempre più rigorosamente storico ai problemi dell'arte del passato. Come dimostrano il retroterra culturale di molti tra gli studiosi implicati nel convegno e il titolo stesso che s'è voluto dare al volume<sup>4</sup>, l'opera affonda le proprie radici in una tradizione che ha visto a Pisa e nella Scuola Normale Superiore uno dei grandi foyer della ricerca. Enrico Castelnuovo e Maria Monica Donato non sono più con noi, ma i loro nomi e il loro esempio sono ritornati più volte nel corso del convegno e dei relativi atti. Credo di interpretare un desiderio profondo di tutti dedicando alla loro memoria questa breve introduzione e i contributi che seguono.

### Bibliografia

- CHENU M.-D. (1991), *Il risveglio della coscienza nella civiltà medievale*, nuova edizione con l'aggiunta di *L'intelligenza della fede*, a cura di I. Biffi, Jaca Book, Milano.
- DONATO M. M. (a cura di) (2008), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).
- MILONE A. (2004), *Pisa, officina dei primitivi*, Scuola Normale Superiore, Pisa.

4. Cfr. ancora Donato (2008).

Nell'inserto sono riprodotte le tavole a colori di alcune figure dei capitoli di Michele Bacci, Valerio Ascani e Luca Palozzi.

# Nomi senza personalità e personalità senza nomi: osservazioni sparse sull'artista altomedievale

di *Fabrizio Crivello\**

Nel 1987 Enrico Castelnuovo ha dedicato all'artista altomedievale attente e acute considerazioni a proposito di uno dei rari nomi di architetti carolingi tramandati dalle fonti:

a fronte della profusione e della varietà dei prodotti artistici che sollecitano la nostra ammirazione, che scatenano la nostra immaginazione, possiamo riunire un numero ristretto di nomi di artisti, e per giunta molto spesso di nomi isolati, legati a una sola opera. Anche il creatore di un monumento importantissimo come la cappella palatina di Aquisgrana, una pietra miliare dell'architettura medievale, rimane elusivo, inafferrabile. Chi fu Odo di Metz? Come definirlo, situarlo?

Le stesse riflessioni e domande intorno al maestro di Aquisgrana – che viene ricordato nel tardo IX secolo da una integrazione al capitolo 31 della *Vita Karoli* di Eginardo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. lat. 969, c. 55v)<sup>2</sup> – si potrebbero applicare pressoché a tutti i nomi di quei pochi artisti noti per i secoli altomedievali, dall'età di Gregorio Magno fino all'esaurirsi dell'arte ottoniana.

Le informazioni di cui si dispone per gli artisti del primo Medioevo sono infatti sporadiche e perlopiù disarticolate. È quindi difficile, se non impossibile, ricavare dalla scarna sequenza dei nomi tramandati da fonti scritte e iscrizioni considerazioni storico-artistiche, ovvero riflessioni che, spingendosi oltre al caso specifico, alla singola menzione, all'opera alla quale si collega e ai problemi che essi pongono, consentano invece di riconoscere

\* Professore ordinario, Università di Torino. Le considerazioni di queste pagine e la loro presentazione scritta hanno potuto giovare del ripetuto e proficuo confronto con Marco Collareta – che le ha pazientemente attese –, Giampaolo Distefano, Alessia Marzo, Francesca Pistone e Michele Tomasi.

1. Castelnuovo (1987, p. 237). Per una discussione sull'artista nel Medioevo che pone in luce anche il contributo del saggio di Castelnuovo cfr. *L'artiste au Moyen Âge* (2008).

2. Schlosser (1892, p. 28, n. 107); Binding (1993); Yevadian (2020).

origine ed evoluzione di linguaggi stilistici e produzioni dalle quali possano apparire – come avviene a partire dal basso Medioevo – caratteristiche e sviluppi coerenti, ai quali poter aggiungere ruolo, iniziative e cultura degli artisti, rapporti con altri maestri, con la committenza e col pubblico. Tutti aspetti che, a partire dalle personalità intorno alle quali ha preso forma la storiografia vasariana, possono essere tematizzati con successo, senza sconfinare, come avviene quasi sempre per l'alto Medioevo, in argomentazioni retoriche, per le quali, non essendo possibile dare risposte in assenza di informazioni adeguate, ci si accontenta di opinioni. Per i secoli in esame non solo sono rare e discontinue le fonti scritte, spesso con informazioni che difficilmente superano l'aneddoto, ma le stesse sopravvivenze rappresentano una percentuale così esigua rispetto alla presumibile produzione artistica del tempo – ne sarebbero un esempio le perdite della pittura romanica che, secondo le stime di Otto Demus, si aggirerebbero intorno al 98-99%<sup>3</sup> – da rendere improbabile l'attribuzione di più di un'opera allo stesso artista. Tale scenario, ulteriormente complicato da incertezze circa cronologia e localizzazione di molte testimonianze, dovrebbe essere sempre ricordato prima di formulare temi sull'arte e sugli artisti altomedievali riguardo a tradizione e originalità, autopercezione e propaganda, identità e genere.

Accanto a questo bisogna considerare che l'arte altomedievale, così come avviene ancora nei secoli successivi del Medioevo, non è costituita da opere rispondenti alle gerarchie tra materiali e tecniche affermatesi solo in età moderna; quasi sempre si tratta di realizzazioni che presuppongono collaborazione tra competenze diverse, a partire dal ruolo del committente e dal reperimento dei materiali, e per le quali la realizzazione da parte di un solo artista o di personalità riconoscibili verosimilmente non rappresentava un valore aggiuntivo, né forse un requisito importante. Il rischio è quindi quello di voler applicare retrospettivamente categorie e, soprattutto, metodi che riflettono i sostanziali mutamenti avvenuti solo tra XIII e XVI secolo allo studio di manufatti altomedievali realizzati con procedimenti e intenzioni del tutto diversi.

A differenza delle arti monumentali, dove le attestazioni sono particolarmente isolate, molti nomi di artisti altomedievali legati alle opere alle quali si riferiscono provengono dall'ambito librario, in particolare da quello carolingio e ottoniano<sup>4</sup>; ma nonostante il numero di notizie, al-

3. Demus (1969, p. 42).

4. Per una ricognizione delle attestazioni di artisti altomedievali attivi in ambito librario cfr. Nees (1992, pp. 84-7); Dietl (2014, pp. 79-92).

cune riferibili anche a figure femminili<sup>5</sup>, la loro conoscenza non apporta sostanziali contributi alla comprensione degli sviluppi storico-artistici. Se si pensa ad esempio alle innovazioni dell'arte insulare precarolingia, le informazioni che si ricavano dai nomi di artisti presenti nei manoscritti non sono quasi in nessun modo d'aiuto alla comprensione delle opere. Il caso più noto è quello di Eadfrith, l'abate che il colofone aggiunto dal sacerdote Aldred nel X secolo lega al celebre Evangelario di Lindisfarne (Londra, The British Library, ms. Cotton Nero D. IV)<sup>6</sup>, capolavoro dell'arte della Northumbria, realizzato nel secondo decennio dell'VIII secolo, all'origine di quell'umanesimo insulare che si svilupperà intorno alla metà del secolo più a sud, nel Kent. Si è scritto e riflettuto sul colofone e su Eadfrith<sup>7</sup>, tuttavia la realtà della decorazione del manoscritto solleva questioni alle quali quel nome non riesce a dare risposte. Ammettendo che l'abate sia stato, come molti indizi inducono a ritenere, scriba e miniatore, la sua figura non offre spiegazioni per la raffinata tecnica realizzativa, che distanzia nettamente l'Evangelario di Lindisfarne dalle opere precedenti e successive; né riesce a chiarire i rapporti tra l'evangelista Matteo del manoscritto londinese (c. 25v; FIG. 1) e la raffigurazione di Esdra del *Codex Amiatinus* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Amiat. I, c. V; FIG. 2)<sup>8</sup>, realizzato a Wearmouth-Jarrow in quegli stessi anni come copia di una delle Bibbie di Cassiodoro, il cosiddetto *Codex Grandior*. Il confronto tra le due immagini è più eloquente di quanto si possa speculare su quelle minime informazioni riguardanti scribi e miniatori insulari trasmesse dalle sottoscrizioni: mostra come gli artisti delle Isole Britanniche dovessero avere consapevolezza del fatto che la propria arte era altra rispetto a quella della precedente tradizione mediterranea. Le trasformazioni in senso grafico e linearistico, la resa bidimensionale dei modelli tardoantichi non sono l'esito passivo di una civiltà artistica sorta su presupposti completamente diversi da quella classica: si tratta piuttosto dell'affermazione di un'arte che proclama un nuovo modo di rappresentare la figura umana, in grado però – quando lo si è voluto – di riproporre le caratteristiche di un modello del VI secolo, come mostra appunto l'immagine di Esdra del *Codex Amiatinus*.

Eadfrith si colloca in una cornice culturale all'interno della quale il monachesimo riveste un ruolo preminente nella produzione e ricezione

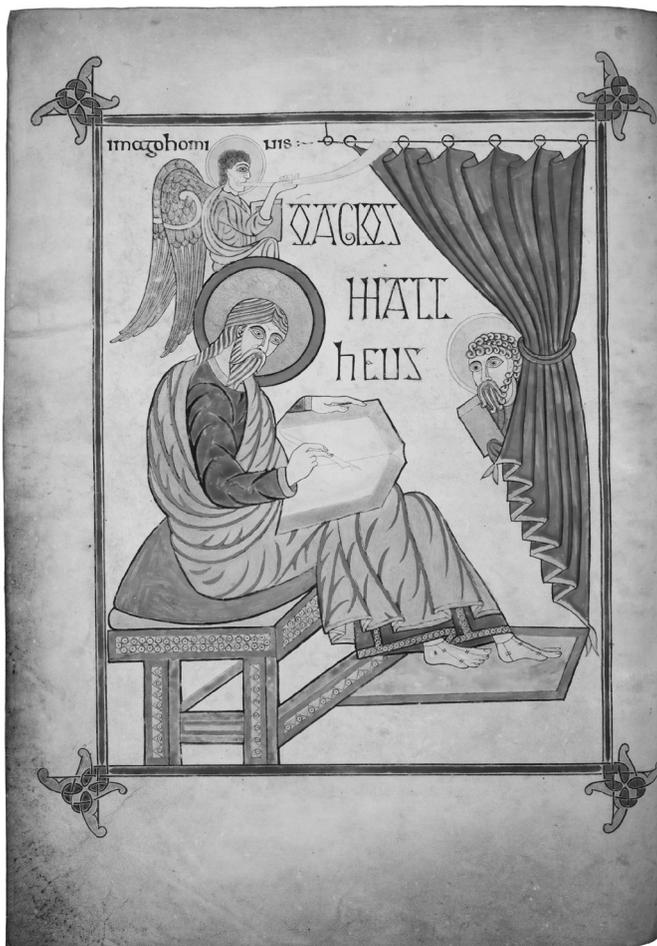
5. Weyl Carr (1997, pp. 7-13).

6. Alexander (1978, pp. 35-40, n. 9); Brown (2000; 2003).

7. Nees (2003); Newton Francis, Newton Francis jr., Scheirer (2013).

8. Alexander (1978, pp. 32-5, n. 7); Fischer (1985); Chazelle (2019, pp. 319-35).

FIGURA 1  
 Evangelario di Lindisfarne, l'evangelista Matteo, Lindisfarne, secondo decennio del-  
 l'VIII secolo. Londra, The British Library, ms. Cotton Nero D. IV, c. 25v



Fonte: Londra, The British Library. © British Library Board.

dell'opera d'arte, nonché nella diffusione di modelli e di stile; ma la figura dell'artista del libro che come lui è allo stesso tempo scriba e miniatore sarà destinata a tramontare con l'ascesa dell'arte carolingia, quando il livello della produzione miniata richiederà via via un'organizzazione sempre più complessa dello *scriptorium*, in cui opereranno, l'uno accanto all'altro, specialisti diversi per scrittura, ornamentazione e miniatura.

FIGURA 2

*Codex Amiatinus*, il sacerdote e profeta Esdra, Wearmouth-Jarrow, prima del 716. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Amiat. I, c. v



Fonte: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. Su concessione del mic.

Tuttavia anche in epoca carolingia, nonostante il rinnovamento artistico che prende forma alla corte di Carlo Magno nel tardo VIII secolo segnando una svolta determinante nella storia dell'arte del primo Medioevo, i nomi noti di artisti non permettono una comprensione più profonda delle opere e del loro linguaggio artistico. Indubbiamente il nuovo clima si dovette riflettere sulla figura dell'artista: per la prima volta dopo la tarda antichità

emergono elementi per argomentare l'attività di artisti di corte, presumibilmente non estranei all'esercizio delle arti liberali e permeati dai caratteri fondamentalmente aristocratici dell'arte carolingia, commissionata da un ristretto numero di personalità di alto rango, che sotto l'influsso degli orientamenti culturali della corte di Carlo Magno e dei suoi successori promossero la riscoperta e la riproposizione dell'ideale tardoantico della rappresentazione della figura umana e dei suoi contenuti cristiani.

Sebbene siano talvolta noti occasioni e nomi della committenza o dei destinatari dei lussuosi manoscritti della scuola di corte di Carlo Magno<sup>9</sup>, troppo poco si conosce degli artisti che li hanno realizzati, nondimeno si è cercato di riflettere sulle gracili testimonianze pervenute<sup>10</sup>. Uno dei nomi più celebri, quello di Godescalco, legato all'Evangelistario (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv. acq. lat. 1203) con il quale esordisce tra il 781 e il 783 la *renovatio* carolingia<sup>11</sup>, resta sostanzialmente avvolto da incertezze, nonostante i tentativi che lo hanno voluto riconoscere come scriba o miniatore. Stretti dovettero essere i suoi legami con la corte e con Carlo Magno, di cui si dichiara *famulus*. Alcuni indizi lasciano supporre che Godescalco possa aver lavorato anche in sedi diverse dalla corte del sovrano; si è infatti proposto di riconoscerlo in quel «Godescalcus diaconus ipsius congregationis clericus», ricordato da Sigeberto di Gembloux riguardo al clero del Duomo di Liegi: durante l'episcopato di Agilfrido (morto nel 787) avrebbe redatto, per incarico del vescovo, la prima vita di san Lamberto, martire della diocesi, «ipse aurigraphus aureis litteris scripsit»<sup>12</sup>. È proprio quest'ultimo particolare a rendere la notizia interessante, sebbene non sufficiente per concludere che Godescalco sia stato un artista itinerante e per attribuirgli – come è stato proposto – altre opere oltre all'Evangelistario di Parigi<sup>13</sup>. Il caso rimane emblematico di come la conoscenza del nome collegato alla realizzazione dell'opera non permetta di precisare il ruolo esattamente avuto da Godescalco: non appare possibile ritenerlo l'unico miniatore e/o scriba attivo nell'opera, considerati sia i livelli qualitativi diversi delle cornici ornamentali sia le differenti tecniche pittoriche delle miniature a piena pagina; inoltre, l'artificiosa scrittura delle pericopi, imitativa dell'onciale della tipizzazione romana, è verosimilmente

9. Koehler (1958); Mütterich (1965; 2004b; 2004c).

10. Wolter-von dem Knesebeck (2014).

11. Koehler (1958, pp. 22-8); Reudenbach (1998); Crivello (2011).

12. Bischoff (1966, p. 53; 1988, p. 132 n 46); Hoffmann (1986, pp. 68-9).

13. Nees (2007).

opera di più mani<sup>14</sup>, dalle quali forse va distinta la minuscola carolina della dedica finale. Godescalco forse fu il *magister* incaricato di dirigere la scuola di corte nella sua prima fase, più tardi sostituito nel suo ruolo da Dagulfo, plausibilmente lo *scrinarius* al quale si rivolse Alcuino nel 789 e al cui nome è legato il Salterio di Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861)<sup>15</sup>, probabilmente realizzato già ad Aquisgrana verso il 795 come dono per il papa Adriano I. Dagulfo non dovette essere un semplice scriba: se Deodato suo allievo, «scripsit et ornavit» un altro Salterio perduto, è lecito supporre che il suo maestro fosse un calligrafo esperto nella realizzazione di manoscritti di lusso, responsabile delle attività della scuola di corte<sup>16</sup>. Allo stesso modo, pur non potendo escludere che Godescalco abbia preso parte alla trascrizione dell'Evangelistario, è probabile che egli ne diresse la realizzazione, dal momento che «studuit complere», come si legge nei versi di dedica (c. 127; FIG. 3), è attività che presuppone un impegno presumibilmente anche intellettuale e progettuale, diverso e superiore a quello di un più semplice *scripsit*.

Lo studio dell'arte carolingia non è tuttavia rimasto estraneo ai tentativi di ricostruire personalità artistiche, rintracciandole non nei pochi nomi noti, ma nel dato forse più evidente sul piano storico-artistico: i caratteri stilistici che emergono dalle testimonianze. Non è un caso che sia spettato a uno studioso formatosi nello studio dell'arte del Rinascimento come Wilhelm Koehler, le cui prime ricerche furono sui cartoni di Michelangelo<sup>17</sup>, applicare alla scuola di corte di Carlo Magno metodi tratti dalla storia dell'arte moderna. Fu così che dalle miniature dell'Evangelario di Saint-Médard di Soissons (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8850) affiorò l'identità di un maestro principale, significativamente chiamato dallo studioso tedesco "Michelangelo", accanto al quale avrebbe collaborato un miniatore indicato col nome di "Raphael": il primo avrebbe realizzato gli evangelisti Luca e Giovanni (cc. 123v, 180v; FIG. 4), il secondo l'evangelista Matteo (c. 17v)<sup>18</sup>.

A Koehler si deve anche l'individuazione di due artisti nelle miniature di impronta ellenistica dell'Evangelario dell'incoronazione (Vienna, Kunst-

14. Petrucci (1971, p. 129).

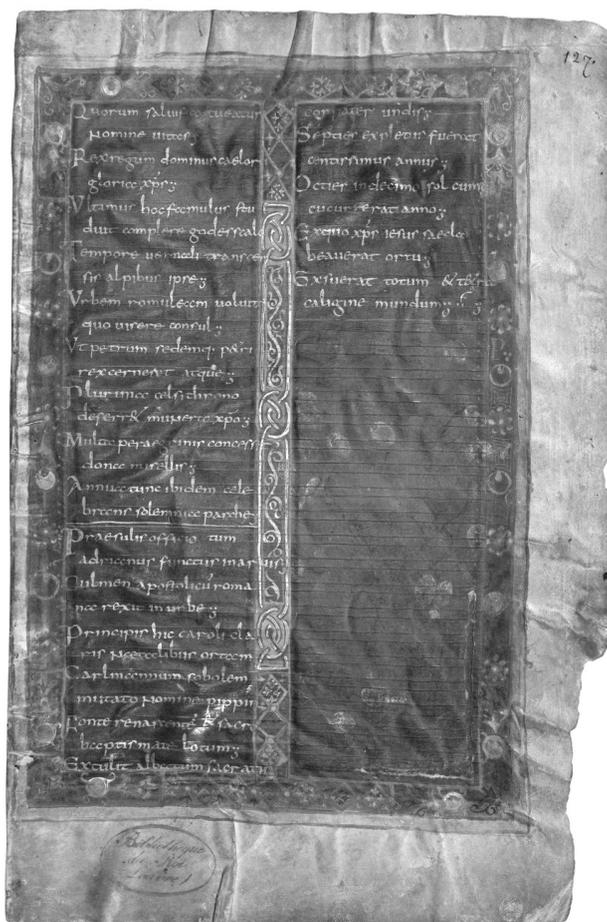
15. Koehler (1958, pp. 42-6); Holter (1980).

16. Hoffmann (1986, p. 69); Mütherich (2004b, pp. 66-7; 2004c, p. 19).

17. Koehler (1907).

18. Id. (1972, pp. 120, 193 n. 78). Entrambi gli artisti sarebbero riconoscibili anche nell'Evangelario di Ada (Treviri, Stadtbibliothek, Hs. 22) e nell'Evangelario di Lorsch (Alba Iulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum, ms. R II 1; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 50); ivi, pp. 122-4, 126.

FIGURA 3  
 Evangelistario di Godescalco, versi di dedica, Worms?, scuola di corte di Carlo Magno,  
 781-783. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv. acq. lat. 1203, c. 127



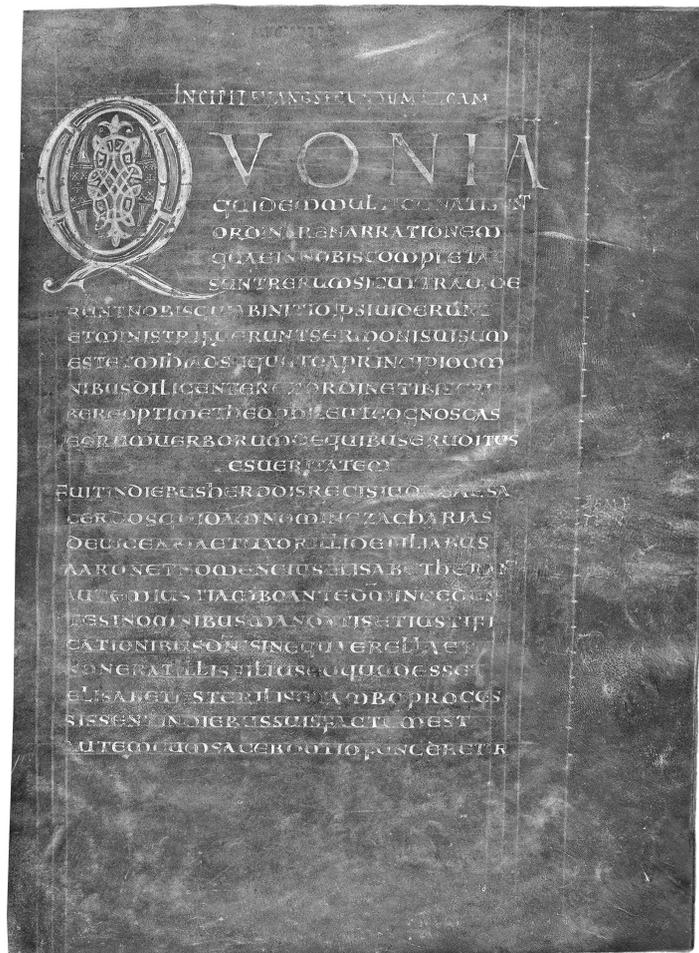
historisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv. XIII 18), realizzato ad Aquisgrana alla fine dell'VIII secolo<sup>19</sup>: al primo apparterrebbero le miniature di Matteo e Marco (cc. 15, 76v), al secondo quelle di Luca e Giovanni (cc. 117v, 178v)<sup>20</sup>. Fu ancora il grande studioso tedesco ad aggiungere un altro nome al novero delle personalità attive in ambito librario: quel «De-

19. Id. (1960, pp. 57-71); Kirchweger (2013).

20. Koehler (1960, p. 20).



FIGURA 5  
 Evangelario dell'incoronazione, pagina iniziale del Vangelo di Luca, Aquisgrana, fine  
 dell'VIII secolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv.  
 XIII 18, c. 118



era opinione di Koehler, che come i pittori sarebbero stati «fremde», stranieri, per la precisione «Lateiner oder in Italien beheimatete Griechen», latini o greci attivi in Italia<sup>22</sup>. A indicare Demetrio come greco non sarebbe

22. Id. (1960, p. 51 e n 65). Per gli interventi successivi cfr. Mestemacher (2021, pp. 61, 164 n 34).

soltanto il nome, inusuale per uno scriba latino, ma anche il *ductus* con cui lo scrisse, che per la distanza da quello più tipicamente occidentale di chi ha tracciato in oro la capitale libraria dei testi del manoscritto in un primo tempo è stato considerato un'aggiunta del x secolo.

Non si può tuttavia escludere che Demetrio fosse invece uno dei due miniatori e alla luce del suo ruolo potrebbe essere letta la scelta della collocazione del proprio nome: apposto al centro del margine esterno della pagina iniziale del Vangelo di Luca, forse la prima delle miniature a lui spettanti, potrebbe essere stato un conscio riferimento alla leggendaria attività di artista dell'evangelista, che affonda le radici nella controversia iconoclastica apertasi a Bisanzio nel 730, rivelando così non solo la cultura greca di Demetrio, ma anche la sua professione di pittore<sup>23</sup>.

L'immagine e la condizione dell'artista carolingio dovettero probabilmente beneficiare della riscoperta degli ideali che l'arte antica portava con sé, come suggerirebbe anche il riconoscimento ricevuto da alcuni artisti nelle fonti. Tuttavia, sebbene si conoscano nomi di artisti, di contro scarseggiano le informazioni sulle loro opere, così come avveniva nella Roma imperiale e tardoantica. Sporadiche sono le iscrizioni riconducibili agli atelier di corte, in particolare agli *scriptoria*, nei quali lavorò un numero ristretto di artisti e nei cui prodotti è possibile riconoscere l'attività di personalità distinte. Si ricorre a volte a vere e proprie criptofirme, come nel caso di Adelrico, il cui nome si cela in caratteri minuti, quasi illeggibili, nella cornice del timpano che precede la commedia di *Andria* delle *Commedie* di Terenzio (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 3868, c. 3)<sup>24</sup>, realizzate nel secondo quarto del IX secolo forse alla corte di Ludovico il Pio, o più tardi di Liuthardo, che nell'Evangelario di Darmstadt (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, ms. 746)<sup>25</sup> ha nascosto «Leuthardus ornavit» in alcune note tironiane al termine delle tavole dei Canonici (c. 14v; FIG. 6). Il suo nome costituisce una delle rarissime attestazioni di un artista carolingio di cui si è conservata più di una testimonianza e la sua opera si lega a uno degli ambiti più lussuosi della miniatura carolingia: la scuola di corte di Carlo il Calvo, attiva in Francia settentrionale, forse a Compiègne, tra l'838/840 e l'877. Il nome di Liuthardo compare in altri due manoscritti, offrendo un ulteriore argomento per la coerenza di questa produzione; le tre opere puntellano l'attività della scuola, a partire dai suoi inizi fino a raggiungere la

23. Bacci (1998, pp. 33-96).

24. Koehler, Mütterich (1971, pp. 75-6, 85-100); Wright (2006, pp. 8, 184, 209).

25. Koehler, Mütterich (1982, pp. 88-99).



bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1152)<sup>26</sup>, realizzato tra l'842 e l'869, la sottoscrizione finale ricorda «Hic calamus factu Liuthardi fine quievit» (c. 172v), mentre il *Codex aureus* di Sant'Emmerano (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000)<sup>27</sup>, datato all'anno 870, menziona Liuthardo nei versi di dedica insieme al fratello Berengario: «Sanguine nos uno patris matrisque creati, atque sacerdotis servat uterque gradum: en Beringarius Liuthardus nomine dicti» (c. 126). Il caso di Liuthardo è paradigmatico dei limiti connaturali alla selezione di informazioni trasmesse dai versi di dedica, dai colofoni e dalle sottoscrizioni: la decorazione di questi tre manoscritti, pur coerenti e coesi dal punto di vista paleografico e ornamentale, mostra infatti nelle miniature linguaggi stilistici che, anche in presenza delle informazioni a disposizione, non si riescono facilmente a riunire intorno a un solo artista, ma semmai a un atelier in cui spicca ancora una volta la figura di un responsabile con competenze diverse, che includono scrittura e decorazione.

Un caso particolarissimo è costituito dalle notizie che riguardano il monaco Tuotilo, che grazie alle *Cronache di San Gallo* è divenuto presto il più noto artista dell'età carolingia<sup>28</sup>. Attivo tra IX e X secolo, il suo profilo quasi leggendario viene tratteggiato da Ekkehardo IV, circa centocinquanta'anni dopo i fatti narrati: «Erat eloquens, voce clarus, celaturae elegans et picturae artifex, musicus, sicut et sotii eius, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus»<sup>29</sup>. Sulla base delle precise informazioni fornite dalle *Cronache di San Gallo*, a lui si possono ricondurre gli intagli in avorio della legatura dell'*Evangelium longum* (San Gallo, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 53; FIG. 7)<sup>30</sup>, laddove altre attribuzioni sono semmai il risultato degli sforzi messi in atto nel voler collegare al suo nome ulteriori opere.

A uno sguardo complessivo, la rinascita artistica carolingia, così come è nota soprattutto attraverso i grandi manoscritti di Tours, di Reims e di Metz, appare sguarnita di nomi di artisti, mentre si conoscono molti dei committenti e dei destinatari delle opere: abati, vescovi, arcivescovi e sovrani, che permettono di puntellare cronologie e localizzazioni. In ambiti in cui livello e continuità della produzione hanno permesso di riconoscere lo

26. Ivi, pp. 75-87.

27. Ivi, pp. 175-98.

28. Rüschi (1953); Exner (2016); Ganz (2017).

29. Schlosser (1892, pp. 415-8, nn. 1105-1110; 1992, pp. 151-3, n. XXV).

30. Steenbock (1965, pp. 98-100, n. 23); Duft, Schnyder (1984, pp. 16-9, 62-81); Ganz (2015, pp. 258-89).

FIGURA 7  
*Evangelium longum*, piatto anteriore della legatura, San Gallo (Tuotilo), 895 ca. San Gallo, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 53



sviluppo di linguaggi artistici coerenti, pur in assenza di nomi si è ancora una volta potuta ricostruire l'opera di artisti, come a Tours, dove Koehler ha identificato l'attività di tre maestri indicati con le lettere A, B e C, dei quali all'ultimo spetta probabilmente un ruolo di guida della scuola (FIG. 8)<sup>31</sup>.

31. Koehler (1933, pp. 27-65); Buddensieg (2010).

FIGURA 8  
Bibbia di Viviano (o prima Bibbia di Carlo il Calvo), *Maiestas Domini*, Tours, 845-846.  
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1, c. 329v



Più incerta e rischiosa appare la situazione nei numerosi *scriptoria* non localizzati, la cui produzione artistica discontinua non offre appigli cronologici; ma anche per questi non sono mancati tentativi di individuare comportamenti e maestri<sup>32</sup>.

32. Nees (2001).

FIGURA 9

Altare d'oro di Sant' Ambrogio, sportelli della *fenestrella confessionis* del lato posteriore, sant' Ambrogio incorona l' arcivescovo Angilberto II che gli presenta il modello dell' altare e «Vuolvinius magister phaber» al di sotto degli arcangeli Michele e Gabriele, 824-859, Milano, Basilica di Sant' Ambrogio



Emerge quindi tanto più eccezionale verso la metà del IX secolo la testimonianza, questa volta in ambito orafa, della celebre raffigurazione di «Vuolvinius magister phaber» sull' altare d' oro di Sant' Ambrogio a Milano (FIG. 9)<sup>33</sup>. Il fatto che nell' opera siano distinguibili almeno tre stili – sul lato anteriore, su quello posteriore e su uno di quelli laterali – solleva la

33. Elbern (1952; 2000).

questione di quale ruolo spetti al personaggio raffigurato *a pendant* del committente, l'arcivescovo Angilberto II (824-859). Probabilmente Vuolvinio, un monaco, fu colui che, ricevuto l'incarico di realizzare l'altare, sovrintese ai lavori, ideando l'opera, procurando i materiali e organizzando il lavoro dell'atelier orafo<sup>34</sup>, richiamando forse il prototipo biblico di Bezeleel e dell'arca dell'alleanza, che nelle fonti medievali viene spesso associata all'altare ambrosiano<sup>35</sup>.

L'età ottoniana non dispensa maggiori notizie sui suoi artisti: si ripete sostanzialmente quanto avvenuto per l'epoca carolingia, privilegiando le figure dei committenti rispetto agli artefici alle loro dipendenze. Le fonti attestano il numero e le iniziative fiorite intorno a questi protagonisti, sia membri della famiglia imperiale, sia alcuni grandi prelati, che ebbero rilievo nella produzione artistica dell'impero: Gerone di Colonia, Egberto di Treviri, Villigiso di Magonza, Adalberone di Metz, Notker di Liegi, Mainwerk di Paderborn. Bernoardo di Hildesheim spicca tra questi come il più originale, colui che seppe compiere le scelte artistiche meno convenzionali, elevando Hildesheim al rango dei principali centri artistici ottoniani<sup>36</sup>. Assai più difficile tratteggiare invece le figure e i percorsi degli artisti: gli stessi nomi di Anno, Eburnant, Ruodprecht e Liuthar, noti dai versi e dalle scene di dedica di alcuni manoscritti eseguiti nel monastero di Reichenau e del cui *scriptorium* scandiscono la produzione artistica, restano ancora una volta identità inafferrabili, dal momento che non si può affermare se corrispondano a scribi, a miniatori o ad altre personalità attive all'interno dell'atelier<sup>37</sup>. Due tra i più importanti artisti del tempo individuati grazie alle loro caratteristiche stilistiche rimangono senza un nome: il cosiddetto Maestro tedesco (FIG. 10) e il Maestro del Registrum Gregorii (FIG. 11), il primo un intagliatore in avorio, il secondo un miniatore, entrambi attivi a Treviri al tempo dell'arcivescovo Egberto (977-993)<sup>38</sup>. Questo prevalente anonimato degli artisti ottoniani ha spinto Carl Nordenfalk ad assegnare un nome al Maestro del Registrum Gregorii<sup>39</sup>, proponendo di identificarlo col pittore «Iohannes, natione et lingua Italus» chiamato da Ottone III (996-1002) ad Aquisgrana affinché decorasse la Cappella Palatina; in

34. Hoffmann (1986, pp. 88-9).

35. Foletti (2017). Sul prototipo biblico cfr. Castelnuovo (2006).

36. Gosebruch, Steigerwald (1988); Brandt, Eggebrecht (1993).

37. Hoffmann (1986, pp. 72, 84-7, 90).

38. Oltre ai classici contributi di Vöge (1958), e Nordenfalk (1992c), cfr. le opere schedate in Ronig (1993, vol. I, pp. 20-30, nn. 4-20 [A. Weiner]; 42-4, nn. 48-51 [A. Weiner]).

39. Nordenfalk (1988).

FIGURA 10

Codice aureo di Echternach, piatto anteriore della legatura, avorio con la Crocifissione, Treviri (Maestro tedesco), 985-991. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum



seguito l'artista si sarebbe trasferito a Liegi per dipingere il tramezzo del coro di San Giovanni<sup>40</sup>. Anche se la scrittura del maestro rivela la grafia di un miniatore formatosi a Treviri<sup>41</sup>, va rilevata la presenza oltralpe di altri artisti italiani in età ottoniana: poco più tardi l'abate Gauzolino di Fleury (1004-1030) ebbe al proprio servizio il pittore Nivardo, «pictorum peri-

40. Schlosser (1992, pp. 149-51, 474, n. XXIV).

41. Hoffmann (1986, pp. 116-9; 1993, p. 90; 1997, pp. 19-21).

FIGURA 11

Sacramentario di Lorsch, Crocifissione e pagina iniziale del Canone, Treviri (Maestro del Registrum Gregorii), 980 ca. Chantilly, Musée Condé, ms. 40, cc. 4<sup>v</sup>-5



tissimo a Langobardorum regione ascito»<sup>42</sup>, e un mosaicista italiano, forse romano<sup>43</sup>. Nel monastero di Hirsau, infine, lavorava intorno al 1050 un artista veneziano insieme ai figli<sup>44</sup>, mentre presso il vescovo Adalberto di Brema (1043-1072) era presente un certo Transmandus, che «erat autem pictor ab Italia»<sup>45</sup>.

Alla fortuna che gli artisti italiani conobbero oltralpe si lega una delle testimonianze più rilevanti dell'arte ottoniana, la Situla Basilewsky (Londra, Victoria and Albert Museum), intaglio in avorio realizzato a Milano intorno all'anno Mille con scene della Passione tratte dal dittico carolingio del Tesoro del duomo milanese (FIG. 12)<sup>46</sup>. I versi incisi si rivolgono a un «Oto augustus» e «cesar», probabilmente Ottone III, e all'artista, indicato con il termine *alipetes* secondo un caratteristico grecismo e con

42. Schlosser (1992, p. 189); Nordenfalk (1992b).

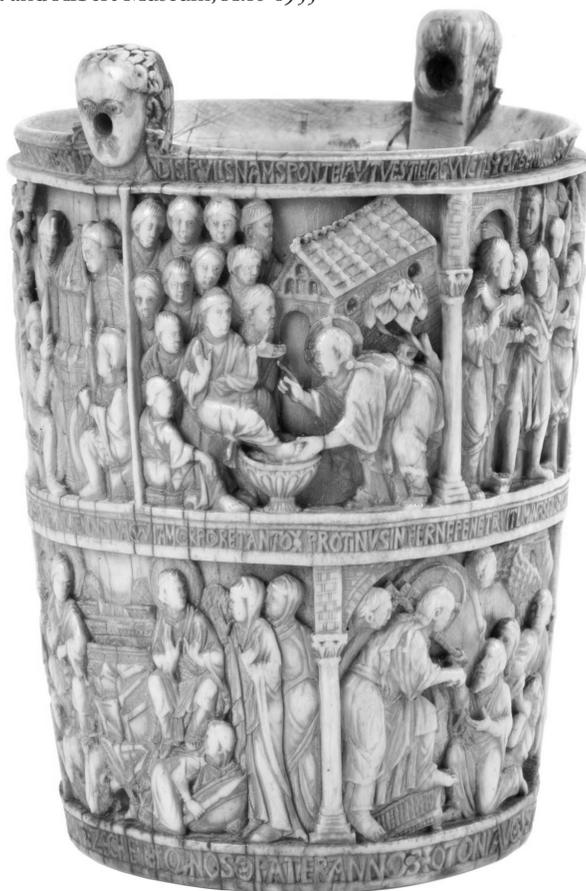
43. Schlosser (1992, p. 188).

44. Id. (1892, p. 144, n. 462).

45. Johnson (1934, p. 153 n 2).

46. Beckwith (1963); Williamson (2010, pp. 212-9, n. 53).

FIGURA 12  
 Situla Basilewsky, Lavanda dei piedi e altre scene della Passione, Milano, 1000 ca. Londra, Victoria and Albert Museum, A.18-1933



la lettera iniziale K del nome: «Possa il Padre, che tre volte cinque anni aggiunse agli anni di Ezechia, garantire molti lustri di vita all’augusto Ottone. Con reverenza, o Cesare, lo scultore aspira a essere ricordato per la propria arte»<sup>47</sup>. La presenza di un intero verso in cui l’artista ambisce a preservare la sua memoria dinanzi al sovrano grazie alla propria arte, seguito dall’iniziale del proprio nome, è per il X secolo circostanza non

47. «Auxit Ezechie ter quinos qui pater annos + / Otoni augusto plurima lustra legat: / Cernuus arte cupit memorari cesar aliptes K» (Grazzini, 2008, pp. 251-6).

comune; si tratta di una rarissima iscrizione relativa a un artista forse consapevole del suo ruolo, attivo in quella Milano che in età ottoniana era diventata uno dei principali centri artistici in rapporto con la famiglia imperiale, come dimostra un consistente gruppo di intagli in avorio e il ciborio di Sant’Ambrogio<sup>48</sup>.

L’immagine che si ricava dalle testimonianze qui riunite senza alcuna intenzione di sistematicità non può che confermare quanto aveva osservato Castelnuovo a proposito di Odo di Metz: dinanzi alla numerosità e alla varietà delle opere carolingie e ottoniane, si può riunire un numero esiguo di nomi di artisti, perlopiù isolati e collegati a singoli manufatti, che faticano a restituire un quadro complessivo, articolato e coerente. Dovuta sostanzialmente alla mancanza di fonti scritte, questa condizione impone limiti severi anche dal punto di vista metodologico, trattenendo lo storico dell’arte dall’esercitare una delle sue prerogative maggiori, come quella dell’attribuzione. Non è infatti possibile stabilire dove passa il confine tra stile individuale e stile collettivo all’interno di coesi e ristretti ambiti artistici altomedievali, come quelli di un atelier monastico o di una corte. Molto opportunamente tentativi in tal senso sono stati fatti solo in pochissimi casi, ma fino a che punto l’arte del Maestro dell’Evangeliario di Ebbone di Reims può essere considerato un linguaggio personale ed esclusivo? E fino a che punto possono essere distinti gli stili dei pittori attivi a Reichenau nei grandi manoscritti offerti a Ottone III e a Enrico II? Resta quindi difficile, se non impossibile e forse inutile, costruire per l’alto Medioevo una storia dell’arte basata sulle poche informazioni sopravvissute relative agli artisti, ancora più arduo applicare a quei pochi nomi il tentativo di collegare altre testimonianze o ricostruire fantomatici maestri, che si potrebbero facilmente moltiplicare in relazione ai diversi manufatti.

Per il primo Medioevo la storia dell’arte resta sostanzialmente fatta dalle opere che, circoscrivibili in ambiti riconoscibili – corti, sedi vescovili e monasteri –, riescono a dialogare tra di loro, a rivelare affinità e rapporti, a parlare del loro contesto e, soprattutto, a far riconoscere comportamenti e trasformazioni avvenuti nel tempo. Le domande per le quali si può cercare una risposta, anche quelle che in astratto appaiono legittime, devono essere commisurate alle fonti e ancora una volta alle opere, che solo indirettamente riescono, e con difficoltà, a sussurrare qualcosa dei loro artefici.

48. Little (1988); Peroni (1989); Foletti (2016).

## Bibliografia

- ALEXANDER J. J. G. (1978), *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, vol. I: *Insular Manuscripts. 6<sup>th</sup> to the 9<sup>th</sup> Century*, Miller, London-Oxford.
- BACCI M. (1998), *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Edizioni ETS, Pisa.
- BECKWITH J. (1963), *The Basilewsky Situla*, Her Majesty's Stationery Office, London.
- BERTELLI C. (a cura di) (1988), *Il millennio ambrosiano*, vol. II: *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Electa, Milano.
- BINDING G. (1993), *Odo von Metz*, in *Lexikon des Mittelalters*, vol. VI, Artemis, München, col. 1360.
- BISCHOFF B. (1966), *Eine karolingische Prachthandschrift in Aachener Privatbesitz*, in "Aachener Kunstblätter", 32, pp. 46-53.
- ID. (1988), *La biblioteca di corte di Carlo Magno*, in G. Cavallo (a cura di), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 113-35 (ed. or. *Die Hofbibliothek Karls des Großen*, in B. Bischoff, Hrsg., *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, vol. II: *Das geistige Leben*, Schwann, Düsseldorf 1965, pp. 42-62).
- BRANDT M., EGGBRECHT A. (Hrsg.) (1993), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Katalog der Ausstellung (Hildesheim, 1993), 2 voll., Bernward-Verlag-Philippe von Zabern, Hildesheim-Mainz am Rhein.
- BROWN M. P. (2000), *"In the Beginning Was the Word": Books and Faith in the Age of Bede*, Bealls, Newcastle-upon-Tyne.
- EAD. (2003), *Das Buch von Lindisfarne. Spirituelle Welten. Cotton MS Nero D.iv der British Library, London*, Faksimileausgabe, *Kommentarband II*, Faksimile-Verlag, Luzern-London.
- BUDDENSIEG T. (2010), *Die karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 73, 1, pp. 1-18.
- CASTELNUOVO E. (1987), *L'artista*, in J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 235-69.
- ID. (2006), *Dedalo e Bezeleel*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano, pp. 65-8.
- CHAZELLE C. M. (2019), *The Codex Amiatinus and Its "Sister" Bibles: Scripture, Liturgy, and Art in the Milieu of the Venerable Bede*, Brill, Leiden-Boston.
- CRIVELLO F. (Hrsg.) (2011), *Das Godescalc-Evangelistar. Eine Prachthandschrift für Karl den Großen*, Faksimile-Verlag, Gütersloh-München.
- DEMUS O. (1969), *Pittura murale romanica*, Rusconi, Milano (ed. or. *Romanische Wandmalerei*, Hirmer, München 1968).
- DIETL A. (2014), *Arbeit im Skriptorium. Buchmaler setzen sich ins Bild*, in J. Wiener (Hrsg.), *Der Wert der Arbeit. Annäherungen an ein kulturelles Paradigma*

- in Mittelalter, Neuzeit und Moderne*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf, pp. 79-116.
- DUFT J., SCHNYDER R. (1984), *Die Elfenbein-Einbände der Stiftbibliothek St. Gallen*, Beuroner Kunstverlag, Beuron.
- ELBERN V. H. (1952), *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Selbstverlag des Kunsthistorischen Instituts der Univesität Bonn, Bonn.
- ID. (2000), *Vuolvinio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 750-2.
- EXNER M. (2016), *Tuotilo*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. XXVI, Duncker & Humblot, Berlin, pp. 503-5.
- FISCHER B. (1985), *Codex Amiatinus und Cassiodor* (1962), in Id., *Lateinische Bibelhandschriften im frühen Mittelalter*, Herder, Freiburg, pp. 9-34.
- FOLETTI I. (2016), *Il ciborio di Sant'Ambrogio tra passato (e futuro). Un monumento perno nella ricezione e nella costruzione dell'identità figurativa milanese*, in I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi (a cura di), *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa, l'autopercezione di una capitale*, Viella, Roma, pp. 81-110.
- ID. (2017), *La firma d'artista, i miti vasariani e Wolvinus magister phaber*, in "Venezia Arti", 26, pp. 35-48.
- GANZ D. (2015), *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Reimer, Berlin.
- ID. (Hrsg.) (2017), *Tuotilo. Archäologie eines frühmittelalterlichen Künstlers*, Verlag am Klosterhof, St. Gallen.
- GOSEBRUCH M., STEIGERWALD F. N. (Hrsg.) (1988), *Bernwardinische Kunst. Bericht über ein Wissenschaftliches Symposium in Hildesheim vom 10. 10. bis 13. 10. 1984*, 2 voll., Goltze, Göttingen.
- GRAZZINI S. (2008), *Innovazioni esegetiche e lessicali degli scholia carolingi a Giovenale*, in P. Esposito, P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Strategie del commento a testi greci e latini*, Atti del convegno (Fisciano, 16-18 novembre 2006), Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 239-58.
- HOFFMANN H. (1986), *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, Text- und Tafelband, Hiersemann, Stuttgart.
- ID. (1993), *Weitere ottonische Handschriften aus Trier*, in Ronig (1993), vol. II, pp. 87-101.
- ID. (1997), *Handschriftenfunde*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover.
- HOLTER K. (1980), *Der goldene Psalter «Dagulf-Psalter». Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex 1861 der Österreichische Nationalbibliothek. Kommentar*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.
- JOHNSON E. N. (1934), *Adalbert of Hamburg-Bremen: A Politician of the Eleventh Century*, in "Speculum", 9, 2, pp. 147-79.
- KIRCHWEGER F. (Hrsg.) (2013), *Das Krönungsevangeliar des Heiligen Römischen Reiches. Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIII 18*, vol. II: *Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe*, Faksimile-Verlag, Gütersloh-München.

- KOEHLER W. (1907), *Michelangelos Schlachtkarton*, in “Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.-K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale”, 1, pp. 115-72.
- ID. (1911), *Nachtrag zum Bericht über die karolingischen Miniaturen*, in “Erster Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst”, p. 80.
- ID. (1933), *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. I: *Die Schule von Tours*, Teil 2: *Die Bilder*, Text- und Tafelband, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- ID. (1958), *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. II: *Die Hofschule Karls des Großen*, Text- und Tafelband, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- ID. (1960), *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. III: *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliiars. Metzger Handschriften*, Text- und Tafelband, Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- ID. (1972), *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, Hrsg. von E. Kitzinger und F. Mutherich, Prestel, München.
- KOEHLER W., MÜTHERICH F. (1971), *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. IV: *Die Hofschule Kaiser Lothars. Einzelhandschriften aus Lotharingen*, Text- und Tafelband, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- IID. (1982), *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. V: *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- L'artiste au Moyen Âge* (2008), *Débat avec Fabienne Joubert, Eberhard König, Valentino Pace et Pierre-Yves Le Pogam*, in “Perspective”, 1, pp. 90-110.
- LITTLE C. (1988), *Avori milanesi del X secolo*, in Bertelli (1988), pp. 82-101.
- MESTEMACHER I. (2021), *Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston.
- MÜTHERICH F. (1965), *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen*, in W. Braunfels, H. Schnitzler (Hrsg.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, vol. III: *Karolingische Kunst*, Schwann, Düsseldorf, pp. 9-53.
- EAD. (2004a), *Studies in Carolingian Manuscript Illumination*, The Pindar Press, London.
- EAD. (2004b), *Manuscrits enluminés “Autour d’Hildegarde”* (1987), in Ead. (2004a), pp. 63-82.
- EAD. (2004c), *Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Großen* (1999), in Ead. (2004a), pp. 1-61.
- NEES L. (1992), *The Originality of Early Medieval Artists*, in C. M. Chazelle (ed.), *Literacy, Politics and Artistic Innovation in the Early Medieval West*, University Press of America, Lanham (MD), pp. 77-109.
- ID. (2001), *On Carolingian Book Painters: The Ottoboni Gospels and Its Transfiguration Master*, in “The Art Bulletin”, 83, 2, pp. 209-39.
- ID. (2003), *Reading Aldred’s Colophon for the Lindisfarne Gospels*, in “Speculum”, 78, 2, pp. 333-77.
- ID. (2007), *Godescalc’s Career and the Problems of “Influence”*, in J. Lowden, A. Bovey (eds.), *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Brepols, Turnhout, pp. 21-43.

- NEWTON FRANCIS L., NEWTON FRANCIS L. JR., SCHEIRER C. R. J. (2013), *Domiciling the Evangelists in Anglo-Saxon England: A Fresh Reading of Aldred's Colophon in the "Lindisfarne Gospels"*, in "Anglo-Saxon England", 41, pp. 101-44.
- NORDENFALK C. (1988), *Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poco osservati*, in Bertelli (1988), pp. 102-23.
- ID. (1992a), *Studies in the Book Illumination*, The Pindar Press, London.
- ID. (1992b), *A Travelling Milanese Artist in France at the Beginning of the XI Century* (1953), in Id. (1992a), pp. 193-8.
- ID. (1992c), *Der Meister des Registrum Gregorii* (1950), in Id. (1992a), pp. 133-48.
- PERONI A. (1989), *Magdeburgo e Milano: precisazioni e questioni aperte sugli avori ottoniani milanesi e sul ciborio di S. Ambrogio*, in E. Ullmann (Hrsg.), *Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau*, Bericht über ein wissenschaftliches Symposion (Magdeburg vom 7.-11. Oktober 1989), Seemann, Leipzig, pp. 82-7.
- PETRUCCI A. (1971), *L'onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione di una stilizzazione grafica altomedievale (sec. VI-IX)*, in "Studi medievali", s. III, 12, pp. 75-134.
- REUDENBACH B. (1998), *Das Godescalc-Evangelistar. Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.
- RONIG F. J. (Hrsg.) (1993), *Egbert Erzbischof von Trier. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, unter Mitarbeit von A. Weiner und R. Heyen, vol. I: *Katalog- und Tafelband*, vol. II: *Aufsätze*, Selbstverlag des Rheinischen Landesmuseums, Trier.
- RÜSCH E. G. (1953), *Tuotilo. Mönch und Künstler. Beiträge zur Kenntnis seiner Persönlichkeit*, Fehr, St. Gallen.
- SCHLOSSER J. VON (1892), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Graeser, Wien.
- ID. (1992), *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Le Lettere, Firenze (ed. anast. di Id., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896, con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di J. Vègh).
- STEENBOCK F. (1965), *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- VÖGE W. (1958), *Ein deutscher Schnitzer des 10. Jahrhunderts* (1899), in Id., *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, vorwort von E. Panofsky, Verlag Gebr. Mann, Berlin, pp. 1-10.
- YEVADIAN M. K. (2020), *Ermittlung über die Widmungsinschrift von Dombaumeister Odo im Aachener Dom*, in H. Maintz (Hrsg.), *Die Sanierung der Taufkapelle*, VWB Media Service, Aachen, pp. 63-73.
- WEYL CARR A. (1997), *Women as Artists in the Middle Ages. "The Dark is Light Enough"*, in D. Gaze (ed.), *Dictionary of Women Artists*, vol. I, Fitzroy Dearborn Publishers, London-Chicago, pp. 3-21.

- WILLIAMSON P. (2010), *Victoria and Albert Museum. Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, Victoria and Albert Publishing, London.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK H. (2014), *Godescalc, Dagulf und Demetrius. Überlegungen zu den Buchkünstlern am Hof Karls des Großen und ihrem Selbstverständnis*, in P. van den Brink, S. Ayooghi (Hrsg.), *Karl der Große – Charlemagne*, vol. III: *Karls Kunst*, Sandstein Verlag, Aachen, pp. 31-45.
- WRIGHT D. H. (2006), *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

# L'artista e la sua autocoscienza tra XII e XIII secolo: prospettive mediterranee

di *Michele Bacci*\*

I numerosi studi che negli scorsi decenni sono stati dedicati al tema dell'artista medievale hanno contribuito non poco ad approfondire le nostre conoscenze circa l'uso della sottoscrizione grafica: sappiamo, ad esempio, che è soprattutto a partire dall'XI e in modo sempre più evidente nel XII e XIII secolo che i nomi degli artisti cominciano ad essere registrati e, in alcuni casi, deliberatamente esibiti sulle opere stesse; che ai nomi possono affiancarsi rinvii più o meno espliciti all'origine geografica, allo *status* sociale e alla specializzazione professionale; che tali iscrizioni, ancorché accomunate dall'utilizzo di formule ricorrenti, rispondono a finalità diverse che possono essere comprese soltanto tenendo conto degli specifici contesti politici, religiosi, materiali e spaziali<sup>1</sup>.

In grande misura, il richiamo agli artefici viene a inserirsi entro iscrizioni più ampie che comprendono riferimenti alle circostanze di esecuzione, alla committenza, ai promotori e destinatari delle opere e la cui funzione oscilla tra la mera attestazione del compimento di un'iniziativa artistica e un più o meno deliberato intento celebrativo. Tra questi due estremi si pone l'uso della "firma" come indicatore dell'associazione di un individuo (l'artista) con un oggetto che nella maggioranza dei casi ha una destinazione religiosa e la cui realizzazione è concepita come un contributo fondamentale al decoro di uno spazio sacro: apponendo il nome si manifesta il desiderio di esser resi partecipi, attraverso un sostituto grafico di sé, dei vantaggi spirituali associati con la preghiera individuale e collettiva, l'azione liturgica e il suo apparato architettonico e ornamentale. Il messaggio, che tacitamente richiede una prestazione di memoria a beneficio dell'autore, è rivolto si-

\* Professore ordinario, Università di Friburgo (CH).

1. Cfr., in particolare, Claussen (1981; 1992); Dietl (1987; 2009); Donato (2000; 2008a, in part. i contributi alle pp. 239-413; 2013); Burg (2007); Boffa (2011); Bredekamp (2013); Fricke (2019, in part. pp. 52-7). Cfr. anche Legner (2009).

multaneamente alle entità celesti, agli utilizzatori materiali dell'oggetto e all'osservatore occasionale.

Rimane il fatto che, se è vero che l'uso da parte degli artisti di registrare il proprio nome sul prodotto finito andò diffondendosi in modo crescente nel pieno Medioevo, non per questo venne ad assumere un carattere normativo. È stato notato come, per quanto possa sembrare sorprendente, le campane fossero tra gli oggetti che più di frequente recavano attestazioni grafiche dei loro creatori<sup>2</sup>. Questi ultimi avevano probabilmente ottimi motivi per vantarsi del loro lavoro: si trattava di artefici molto richiesti in virtù delle speciali capacità tecniche che permettevano loro di realizzare oggetti investiti di un forte simbolismo religioso in un materiale considerato di grande prestigio. Prendiamo un caso fortemente emblematico, l'enorme campana (1,10 m di altezza con un diametro alla base di 1,18 m) ritrovata nel 1960 al largo dell'isola croata di Krapanj (Crappano) e oggi nel Museo civico di Sebenico, in Dalmazia, che reca alla sua sommità un'ampia iscrizione (FIG. 1):

+ im nomine domini ammen anno dominice incarnationis millesimo ducentesimo sexagesimo sexto iacobvs campanarivs de messana et andreotvs pisanvs me fecerunt in accon + mentem sanctam spontaneam honorem deo et patrie liberationem + ave maria gracia plena dominvs tecvm + o +.

Si tratta indubbiamente di una testimonianza straordinaria, da cui si apprendono molte informazioni interessanti: in primo luogo, che l'opera è stata realizzata in sinergia da due fonditori; secondo, che questi ultimi provenivano rispettivamente da Messina e da Pisa e si chiamavano Giacomo e Andreotto (quest'ultimo identificabile con l'*Andreotus Pisanus*, figlio del più celebre fonditore Bartolomeo da Pisa, che realizzò due campane per San Michele in Foro a Lucca nel 1258 e una per Santa Maria in Aracoeli a Roma dieci anni più tardi)<sup>3</sup>; terzo, che la campana venne realizzata nel 1266 nella città di Acri, allora capitale del regno latino di Gerusalemme. Tali informazioni sono inserite in un testo più ampio che è introdotto da una croce e dalla solenne formula latina che, invocando il nome di Dio, conferma in modo irrefutabile la veridicità di quanto riportato. Seguono quindi l'estratto dall'epitaffio di sant'Agata che si riportava per scongiurare

2. Donato (2008b, in part. p. 376).

3. Sulla dinastia di fonditori pisani cfr. Pistilli (1992). Più in generale sulla produzione medievale di campane in Toscana cfr. Lera (1972); Lera G., Lera M. (1998); Giorgetti (2005).

FIGURA 1

Andreatto Pisano e Giacomo da Messina, *Campana*, 1266, Šibenik (Croazia), Museo civico



Fonte: foto di Michele Bacci.

---

gli effetti perniciosi del vento e del fuoco e, subito dopo, l'inizio dell' *Ave Maria*, che probabilmente si deve considerare come una testimonianza indiretta e abbastanza precoce dell'uso di recitare questa preghiera al rintocco che segnalava il tramonto<sup>4</sup>.

Evidentemente la visibilità di quest'iscrizione era molto limitata, se si esclude il momento della sua consegna materiale ai committenti: per il resto del tempo era destinata a rimanere occultata nell'alto di un campanile, ma la sua validità risiedeva nella capacità di registrare nella sua stessa materia il compimento della sua realizzazione ed eternare la memoria degli artefici, dei loro meriti tecnici e del contributo che, grazie a questi ultimi, avevano

4. Bach (1972); Bautier-Bresc, Bresc (2010).

saputo dare all'incremento del culto divino. Realizzare una campana di così grandi dimensioni significava soprattutto far sì che il suo suono riuscisse a propagarsi in un raggio particolarmente ampio, in modo da prevalere, nel *soundscape* di Acri, sulle campane delle altre chiese latine, sulla sorda percussione del *simandron* presso i cristiani orientali o, ancor più evidentemente, sul canto del *muezzin* che proveniva dalle moschee dei nemici musulmani. Così almeno se si accetta l'ipotesi, espressa dai coniugi Besc, secondo cui l'opera sarebbe stata realizzata da due maestri giunti appositamente da due città italiane per una chiesa di Acri e sarebbe andata perduta durante un viaggio in mare con cui, all'indomani della caduta della città, nel 1291, si intendeva portarla in salvo. Meno probabile sembra la possibilità che si tratti dell'unico frutto di una sorta di *joint venture* creata da due artisti immigrati nel regno latino per la realizzazione e l'esportazione di campane nobilitate da un'associazione con la Terrasanta.

Sia come sia, la presenza di questi due maestri nel Levante è indice della loro fama e del loro ampio *network* di contatti e commesse internazionali; in virtù di questo, l'apposizione del nome – così come avveniva in generale sulle campane – serviva anche a rendere esplicita, agli occhi di finanziatori e proprietari, l'esecuzione in un'officina specializzata, che era garanzia della qualità, solidità e valore materiale dell'opera, nella misura in cui si poteva così documentare l'associazione con procedure tecniche qualificate e un determinato *know how*, di cui gli artefici dovevano essere senz'altro consapevoli. È assai verosimile che, nell'ambito del regno latino, Giacomo da Messina e Andreatto da Pisa non avessero veri rivali, semplicemente perché la fusione delle campane era un fenomeno relativamente nuovo che riguardava un tipo di oggetto estraneo al contesto in cui i due artisti operavano e che richiedeva competenze tecniche particolari, sviluppate con l'esperienza in tempi abbastanza recenti e trasmesse oralmente di padre in figlio<sup>5</sup>.

In altre parole, l'uso di sottoscrivere le opere sembra rispondere a due intenti che ai nostri occhi postmoderni sembrano distinti e quasi contraddittori: da una parte la percezione del frutto del proprio lavoro come un'occasione per ottenere un vantaggio spirituale, dall'altra la consapevolezza della propria abilità e la volontà di sottolineare la qualità e unicità del prodotto con una sorta di marchio di fabbrica secondo un'ottica più marcatamente commerciale e legale. In realtà i due aspetti sono complementari:

5. Sugli aspetti materiali e simbolici dell'uso delle campane cfr. Redi, Petrella (2007); Lusuardi Siena, Neri (2007).

l'artista percepisce che il proprio ruolo sociale è strettamente connesso alla funzione religiosa delle opere che la sua arte permette di realizzare.

In tal senso, ci si può chiedere se tale attitudine si debba leggere come una specificità dell'Europa occidentale o se sia possibile intravedere sviluppi analoghi anche in altre aree del mondo medievale. Negli ultimi anni le nostre conoscenze circa lo *status*, l'organizzazione del lavoro e le singole personalità degli artisti medievali sia nell'ambito bizantino che nelle aree sotto dominazione islamica sono aumentate considerevolmente e possiamo forse permetterci qualche considerazione in una prospettiva transculturale. Certo è che i vecchi pregiudizi che descrivevano sia le arti dei cristiani d'Oriente che dell'Islam come territori per eccellenza dell'anonimato artistico, dove l'autocoscienza degli artefici sarebbe stata sistematicamente mortificata e soppressa dalla loro impotente subordinazione a un'ideologia religiosa implacabile, sono stati ampiamente smentiti dall'evidenza documentaria, che pone in evidenza come, nello stesso periodo in cui si moltiplicano le sottoscrizioni d'artista in Italia e nel resto dell'Europa latina, l'apposizione del nome dell'autore sulle opere diventi abbastanza frequente un po' dappertutto nel bacino del Mediterraneo.

A Bisanzio la nostra visione è in parte distorta dal fatto che ben poco si sa delle grandi imprese monumentali della capitale e dei centri maggiori nei secoli XI-XII: è difficile dire, ad esempio, se l'immagine del Cristo Pantocratore che campeggiava nella cupola della chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli fosse accompagnata da un'iscrizione celebrativa del suo artefice, il pittore Eulalio, della cui arte Nicola Mesarite agli inizi del secolo XIII e Niceforo Callisto nel XIV esaltano la straordinaria efficacia visiva, garantita dalle sue "mani esperte"<sup>6</sup>. Perlopiù le sottoscrizioni di artisti appartenenti a quest'ambito geografico ricorrono nei cicli di pitture murali che decorano piccole chiese di villaggio, dove sembrano assolvere a funzioni diverse e complementari: da un lato permettono al pittore di registrare sull'opera stessa – in modo quasi notarile e dunque con riferimenti esatti all'identità, alla professione e all'origine geografica dell'artista, dei committenti, dei destinatari e di tutte le parti in causa – l'avvenuta esecuzione di un'iniziativa di committenza e quindi l'adempimento degli obblighi contrattuali legati a quest'ultima; dall'altro – come indicano le formule

6. Per i diversi riferimenti testuali cfr. Mango (1986, pp. 229-33). Per la questione della complessa identificazione cfr. James (2012, pp. 205-6). In generale sull'artista bizantino e la sua posizione sociale cfr. Patlagean (1986); Velmans (1987); Vassilaki (1997); Pontani (1999); Cutler (2002); Bacci (2007).

FIGURA 2

Michele ed Eutichio Astrapás, *San Mercurio*, pittura murale, 1294-95, Ohrid (Macedonia del Nord), Chiesa della Panagia Peribleptos



Fonte: foto di Michele Bacci.

impiegate per autodesignarsi (in particolare “servo di Dio”, *δούλος τοῦ θεοῦ*, spesso in combinazione con espressioni di autodenigrazione, quali “misero”, “piccolo”, “inesperto”) – vengono utilizzate come invocazioni a favore della salute materiale e spirituale dell’autore dell’opera, che si considera come una sorta di offerta votiva alla divinità e ai santi raffigurati<sup>7</sup>. L’uso della firma come strumento per manifestare la dedicazione di sé in senso votivo è

7. Kalopissi-Verti (1992, p. 26; 1994; 1997; 2007); Drpić (2013).

spesso sottolineato, come accade anche in Occidente, dalla collocazione del testo lungo il margine inferiore: è solo a partire dal tardo secolo XIII, come si vede ad esempio nelle pitture murali che Michele e Eutichio Astrapàs realizzano nella Panagia Perivleptos di Ohrid (Ocrida), che la firma, riportata sulla spada di un santo militare a imitazione dell'usanza nota anche presso i fabbricatori di armi (FIG. 2/TAV. 1), viene ad esprimere, inserendosi all'interno della composizione, il desiderio individuale di prossimità fisica ai personaggi sacri<sup>8</sup>.

Bisogna attendere fino al 1315, con le pitture murali della chiesa dell'Anastasi di Verria, per trovare un'iscrizione bizantina in cui le speciali competenze di un artista (*Kalliergis, ὀλης τῆς Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος*, «il miglior pittore della Tessaglia») vengano invocate per sottolineare la particolare autorevolezza estetica di un ciclo decorativo, espressione con cui probabilmente si alludeva alla capacità di stimolare empatia su un piano simultaneamente estetico e devozionale: ma, anche in questo caso, si è giustamente posto in evidenza come quest'enfasi andasse incontro, più che a un intento autocelebrativo, soprattutto al desiderio della committente di sottolineare quanto fosse stata meritoria la sua iniziativa di portare a compimento la costruzione e decorazione dell'edificio, affidandone i lavori a un pittore di così grande reputazione<sup>9</sup>.

In precedenza, non si incontrano mai asserzioni così esplicite di eccellenza artistica e rari sono anche i riferimenti alla posizione sociale. Un caso interessante, ma assai controverso, si incontra a cavallo tra XI e XII secolo in una regione remota della Georgia, lo Svanet'i: qui un pittore di nome Tevdore dichiara a distanza di trentaquattro anni, nel 1096 e nel 1130, il suo ruolo di autore dei cicli dipinti di due piccole chiese nei villaggi di Iprari (FIG. 3/TAV. 2) e Nakipari e si autodesigna con un'espressione – *mepis mkhatvari* – che si può tradurre come “pittore del re” o “pittore reale”. Si può supporre che in tal modo l'artista volesse nobilitarsi o sottolineare uno *status* privilegiato, anche se non è chiaro se il titolo utilizzato alludesse effettivamente a una sua funzione come artista di corte o fosse piuttosto da intendersi come un richiamo alla sua provenienza dalla capitale del regno subcaucasico, che fino al 1121 era stata Kutaisi<sup>10</sup>.

8. Todić (2001); Drpić (2013, pp. 335-6).

9. Sul ciclo di pitture murali cfr. Pelekanidis (1973, pp. 7-9). Sull'iscrizione e la sua interpretazione cfr. Kalopissi-Verti (1994, p. 146); Rhoby (2009, pp. 159-60); Drpić (2016, pp. 72-4).

10. Aladašvili, Alibegašvili (1966); Aladašvili, Alibegašvili, Vol'skaja (1983, pp. 56-77, 102-20); Kenia (2010, pp. 9-10); Kevkhishvili (2013); Schrade (2016, pp. 67-74; 2019).

FIGURA 3  
Tevdore, ciclo di pitture murali, 1096, Iprari (Georgia), Chiesa degli Arcangeli

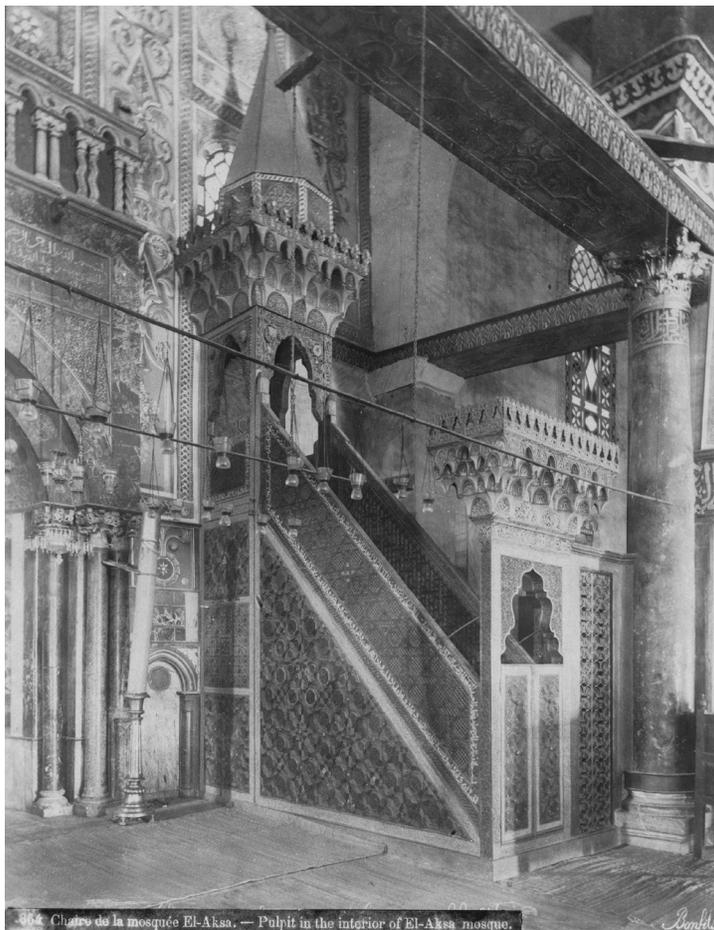


Fonte: foto di Michele Bacci.

Anche nei territori islamici l'uso della firma si incrementa fortemente tra XII e XIII secolo. Le sottoscrizioni compaiono in modo particolare negli oggetti preziosi in metallo, vetro, avorio e ceramica, nelle decorazioni calligrafiche dei manoscritti del Corano e nei mobili in legno. Anche in questi casi si tratta di iscrizioni che attestano il coinvolgimento dell'artista nella realizzazione dell'opera e, nella maggior parte dei casi, si limitano a una menzione sintetica del suo nome preceduto dalle formule *amal* ("opera")

FIGURA 4

*Minbar di Saladino*, 1168-69, Gerusalemme, Moschea al-Aqsa, distrutto nel 1969

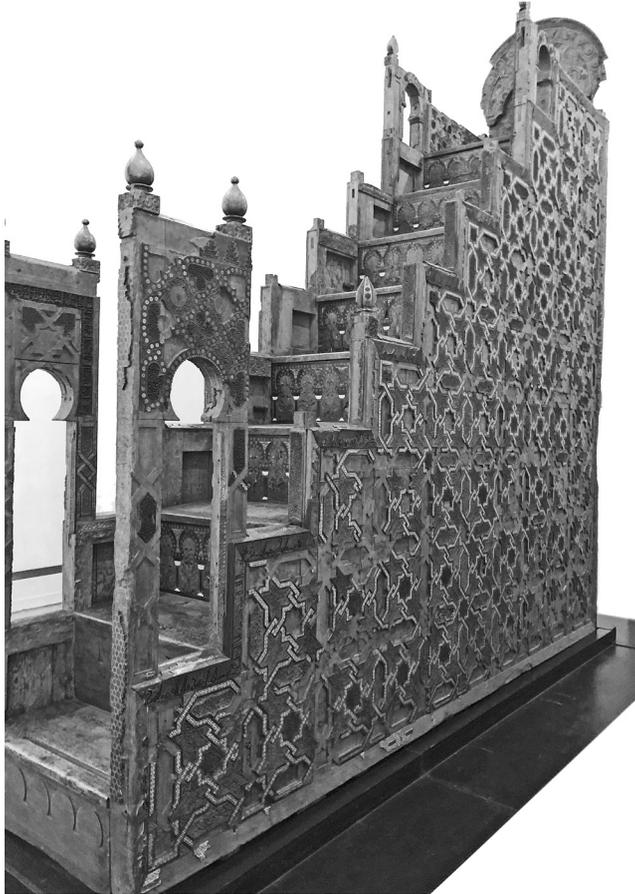


Fonte: foto di Maison Bonfils, 1867-1899/Library of Congress/Public Domain.

oppure *san'a* (“esecuzione, fattura”)<sup>11</sup>. Non di rado, come ad esempio nel sontuoso *minbar* realizzato su iniziativa di Nur ad-Din nel 1168-69 per la moschea al-Aqsa di Gerusalemme (FIG. 4), ad essere incisi sulla superficie erano i nomi di tutti i componenti della bottega coinvolti nel lavoro: nel

11. In generale sulle sottoscrizioni d'artista in ambito islamico cfr. Meinecke (1982); Blair, Bloom (1999); Blair (2015); Balafrej (2019, pp. 184-213).

FIGURA 5  
*Minbar*, 1137, Marrakesh (Marocco), Moschea della Kutubiyya



Fonte: Wikimedia Commons/Public Domain.

caso specifico, è difficile dire chi, tra i maestri Salmān ibn Ma‘ali, il suo collega Ḥamid ibn Tafir di Aleppo e i due fratelli, anch’essi aleppini, Fadā’il e Abū l-Ḥasan ibn Yaḥyā, fosse la figura preminente, ma sembra evidente la volontà di sottolineare la compiuta esecuzione di una committenza prestigiosa, destinata al terzo luogo sacro dell’Islam<sup>12</sup>. Non diversamente da quanto accade nell’ambito cristiano, la posizione delle iscrizioni obbedisce sovente a considerazioni di ordine devozionale: in un altro *minbar*, quello

12. Kühn, Baumann (2019, pp. 278-9).

realizzato a Cordova nel 1137 per la moschea della Kutubiyya a Marrakesh (FIG. 5), la firma dell'artista, parzialmente conservata, sembra esser stata intenzionalmente inserita in un punto della colonnetta di sostegno all'arco sommitale che l'*imam* era solito toccare nel momento in cui pronunciava la sua predica. In tal modo, l'artefice mirava a ottenere un coinvolgimento indiretto nell'aura di sacralità associata con la *performance* rituale della preghiera collettiva<sup>13</sup>.

In Siria-Palestina così come in Egitto, dove erano presenti ampie comunità cristiane, il XII e XIII secolo rappresentano un periodo di grande proliferazione artistica. Se si può presumere che l'esercizio delle arti figurative fosse tendenzialmente una prerogativa dei maestri cristiani, è altrettanto plausibile che maestri intagliatori e decoratori islamici siano stati impiegati anche nella decorazione delle chiese, come induce a pensare il frequente utilizzo degli stessi repertori formali. In ogni caso, si osserva anche presso gli artisti che lavoravano per committenti cristiani in questo periodo un crescente interesse per l'apposizione del proprio nome sulle opere. Nel periodo tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, il monastero di Mar Musa al-Habashi, nei dintorni di Damasco, venne periodicamente arricchito di nuove pitture murali. Sia il secondo che il terzo strato, databili rispettivamente agli anni 1095 e 1208-09, vennero firmati da un maestro di nome Hunayn e da un altro di nome Sarkis: in entrambi i casi, si tratta di iscrizioni poco curate dal punto di vista calligrafico, esibite nelle porzioni più basse delle pareti in modo da sottolineare l'umiltà degli artefici ed evocare in tal modo il loro gesto di autodedicazione alla divinità, di cui si dichiarano servi offrendo come pegno il risultato del loro lavoro<sup>14</sup>. Più a oriente, l'importante monastero e luogo di pellegrinaggio eretto attorno alla tomba di Mar Behnam, nella piana di Mossul, venne rinnovato ai tempi dell'*atabeg* Badr al-Din Lu'lu' (1222-1259) con l'ampliamento delle strutture e una ricca decorazione scultorea: anche in questo caso tutte le persone coinvolte – donatori, architetti, tagliapietre, costruttori di volte, scultori, stuccatori e calligrafi – non mancarono di registrare nella pietra il proprio contributo allo sforzo comune della comunità locale per onorare adeguatamente il maggior santo della regione<sup>15</sup>.

Simili sottoscrizioni d'artista compaiono anche nell'Egitto copto:

13. Blair (2015, p. 236).

14. Cruikshank Dodd (2001, pp. 72, 165, 170, 178-9); ter Haar Romeny *et al.* (2007, in part. pp. 167-9, iscrizioni nn. 18-19); Immerzeel (2009, pp. 63-7, 173).

15. Snelders (2010, pp. 29, 276, 286, 333); Harrak (2018, pp. 112-4, 146-7, 245-8). Il monumento è stato completamente distrutto dall'ISIS nel 2015.

## FIGURA 6

*Cristo in maestà tra la Vergine Maria e Giovanni Battista, ante 1124, Sohag (Egitto), Monastero Bianco*



Fonte: Zibawi (2003, fig. 256).

nel ciclo di pitture murali duecentesche del monastero di Sant'Antonio del Deserto (*Deir Anba Antonius*), il pittore Teodoro appose il suo nome, entro lunghe iscrizioni a carattere supplicatorio in cui dichiarava il suo ruolo di figlio spirituale del vescovo Gabriel di Petpeh/Atfih, presso la figura di san Macario nella navata e, all'interno del santuario, al di sotto dell'ariete legato al cespuglio che occupa una posizione importante nella scena del *Sacrificio di Isacco*<sup>16</sup>. Precedentemente, due iscrizioni che commemoravano l'autografia di due pittori – Teodoro l'Armeno, originario di Makhtelle presso Malatya, e il suo omonimo egiziano Teodoro di Terbevide – erano state inserite nell'abside raffigurante *Cristo in maestà* fra la Vergine e Giovanni Battista nella chiesa principale del Monastero Bianco a Sohag (FIG. 6/TAV. 3): se la prima, realizzata nella lingua madre dell'autore, invocava la protezione divina per quest'ultimo,

16. Bolman (2002b; 2002c; 2002d); Lyster (2002); Bolman, Lyster (2002). Per le iscrizioni cfr. Pearson (2002, in part. pp. 229 e 235).

la sua famiglia, tutti gli armeni residenti in Egitto e il *katholikos* Grigor (1087-1117 o 1118) sotto il cui pontificato la decorazione era stata terminata, l'altra, in copto, specificava il completamento ai tempi di *abba* Paolo l'Archimandrita nel 1123-24 e auspicava la benedizione di Cristo sull'artista e i monaci del monastero<sup>17</sup>. Un altro Teodoro, che si designò come monaco e sacerdote di Armant, esibì il proprio nome in un'iscrizione a Deir al-Shuhada presso Esna (sec. XII), ma già altrettanto aveva fatto un secolo prima il diacono Giovanni di Afqahs nelle pitture murali di Deir al-Naqlun nell'area del Fayyum<sup>18</sup>. Una prova indiretta della presenza di queste iscrizioni è probabilmente anche il fatto che lo scrittore cristiano Abu al-Makarim, autore verso la fine del secolo XII di una dettagliata descrizione delle chiese dell'Alto e Basso Egitto, abbia registrato accuratamente i nomi che, tra il 1162 e il 1186, lavorarono alla decorazione di un importante edificio del Cairo, la chiesa della Vergine nel quartiere di Haret al-Rum: ad essere menzionati erano il pittore Ibn al-Hufi, lo scultore Mansur di Antiochia e il carpentiere/intagliatore in legno e avorio Ishaq, di cui era ricordata l'attività al servizio di notabili (*shaykh*) della comunità cristiana della capitale fatimide e poi ayyubide<sup>19</sup>.

Nel contesto del regno crociato di Gerusalemme l'esempio più eminente di opera firmata è il decoro musivo della basilica della Natività a Betlemme. Come nel caso del *minbar* di Nur al-Din, anche qui i diversi membri del gruppo vollero apporre i propri nomi in diverse parti dell'edificio. Resti di un'iscrizione greca furono visti e trascritti da Francesco Quaresmi nel secolo XVII sull'angolo sud-est del transetto, anche se le sottoscrizioni degli artefici erano già all'epoca illeggibili<sup>20</sup>. Ben conservata è invece la doppia firma di un maestro arabo cristiano di nome Basilio, che si firma in latino con l'epiteto *pictor* e in siriano designandosi come diacono (FIG. 7/TAV. 4). Significativamente, il testo suggerisce la dedizione dell'artefice attraverso la sua collocazione in prossimità dei piedi di una delle imponenti figure

17. Immerzeel (2017, pp. 111-3).

18. Loon (1999, p. 194).

19. Immerzeel (2017, pp. 58-60).

20. Quaresmi (1639, t. II, p. 673): «[M]ΝΗΣΘΗΤΙ ΚΘ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ ΣΟΥ Ζ ΑΝ ΙΙΙ», dove ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ va inteso come genitivo plurale τῶν δούλων. Cfr. Vincent, Abel (1914, p. 167); Bagatti (1952, p. 63). Hunt (1991, in part. p. 74), seguita da Folda (1995, p. 353; 2008, p. 51), ha proposto di leggere le lettere greche “Ζ ΑΝ” come riferimento al nome di un pittore veneziano, ma l'ipotesi è assai poco probabile, visto che “Zan” è una variante dialettale del nome *Giovanni* attestata nelle fonti solo a partire dal secolo XIII e il cui uso è difficile da immaginare all'interno di un'iscrizione in greco. Cfr. Bacci (2017, pp. 149-50).

FIGURA 7

Basilio, mosaico con la doppia firma latina e siriana ai piedi di un angelo orante, 1167-69, Betlemme, Basilica della Natività



Fonte: foto di Michele Bacci.

FIGURA 8

Efrem, mosaico con l'iscrizione dedicatoria bilingue latina e greca, 1169, Betlemme, Basilica della Natività



Fonte: foto di Michele Bacci.

che compongono la processione angelica verso l'abside centrale (che, a sua volta, fa da cornice alla santa grotta sottostante)<sup>21</sup>.

Se dunque questa scelta particolare sembra voler cristallizzare un atto di umiltà, ben diversa sembra essere la funzione dell'iscrizione bilingue che, esibita nello spazio absidale, assume un evidente carattere di ufficialità. Quest'ultima (FIG. 8) è oggi conservata in modo parziale, ma il testo può agevolmente essere ricostruito grazie alle trascrizioni fattene dai pellegrini sia latini che greci a partire dal secolo XIV e, ancora una volta, da Francesco Quaresmi nella sua monumentale *Elucidatio Terrae Sanctae* (1636). Il confronto fra le due versioni è interessante, perché mostra chiaramente come non si tratti di traduzioni esatte delle stesse frasi. A cambiare è l'ordine delle informazioni e per conseguenza anche l'enfasi posta sui diversi attori coinvolti nella decorazione dell'edificio che fa da cornice a un fondamentale *locus sanctus*<sup>22</sup>.

L'iscrizione latina in versi leonini, così come è stata recentemente ricostruita da Erich Lamberz, recitava:

[Rex Amalricus, custos virtutis, amicus / largus, honestatis comes, hostis et impiet]atis  
 [iusticie, cultor pietatis, criminis ultor, / quintus regnabat, et Grecis imperit]abat  
 [Emmanuelque dator largus, pius imperitator, / presul vivebat hic ecclesiam(que) doc]ebat,  
 [pontificis dignus Radulphus honore, benignus, / cum manus his Effrem fertur fecisse "tu aut]em".

Il re Amalrico, custode della virtù, amico generoso, compagno dell'onestà e nemico dell'empietà, cultore della giustizia e della pietà, vendicatore del crimine regnava come quinto nella serie, mentre sui Greci imperava Manuele, mecenate generoso e pio regnante, e qui viveva come presule e insegnante nelle cose ecclesiastiche il benigno Raoul, degno dell'onore pontificale, allorché la mano di Efrem portava a termine questo lavoro<sup>23</sup>.

Lamberz ha spiegato la singolarità dell'espressione *fecisse tu autem* – che, nonostante la sua stranezza sintattica compare regolarmente in tutte le

21. Kühnel G. (1987, in part. pp. 148-9); Hunt (1991, p. 74); Kühnel B. (1994, pp. 57-8); Bacci (2017, pp. 147-9); Kühnel B., Kühnel G. (2019, p. 28); Galadza, Neroth Van Vogelpoel (2019, in part. p. 42).

22. Bacci (2017, pp. 144-51); Kühnel B., Kühnel G. (2019, pp. 19-24).

23. Lamberz (2019, in part. pp. 148-50). L'iscrizione latina è stata trascritta nel 1335 da Giacomo da Verona (1950, p. 62), nel 1461 dal vescovo di Saintes Louis de Rochechouart (1893, in part. p. 260), e ancora nel 1636 da Quaresmi (1639, t. II, p. 672).

trascrizioni antiche – riprendendo l'ipotesi già formulata da Louis Duchesne e Gaston Paris e riportata da Clermont-Ganneau, secondo cui il riferimento è alla formula *tu autem miserere mei*, derivata dal verso 11 del salmo 40 e usata ritualmente dal vescovo o dall'abate per invitare il celebrante a portare a termine una lettura liturgica<sup>24</sup>. Se tale spiegazione può considerarsi corretta, l'impiego di un simile modo di dire non può che attribuirsi a un ecclesiastico, che non si fa fatica a identificare col vescovo di Betlemme, Radulphus o Raoul. Che quest'ultimo possa considerarsi come il diretto ispiratore sia dell'iscrizione latina sia della campagna decorativa che quest'ultima suggella è indicato da tutta una serie di fattori: si trattava in effetti di una figura chiave nella scena politica del terzo quarto del secolo XII in Terrasanta, che aveva coperto il ruolo di cancelliere del regno e di ambasciatore; ed era stato infatti durante uno dei suoi viaggi che aveva potuto far personalmente conoscenza con l'imperatore bizantino Manuele Comneno. Inoltre, si era impegnato fortemente per il riconoscimento definitivo della dignità episcopale della sua sede, che era stata messa in questione dal vescovo di Ascalona<sup>25</sup>. È verosimilmente sullo sfondo di questa *querelle* interna alla chiesa latina d'oltremare che si deve interpretare l'inserimento nel testo della curiosa espressione *pontificis... dignus honore*: in assenza di contestazioni, che bisogno avrebbe un vescovo di dichiararsi degno di essere vescovo?

È dunque il punto di vista di quest'ultimo ad essere eternato nell'iscrizione e non sorprende quindi che il posto d'onore venga riservato al suo sovrano, il re di Gerusalemme Amalrico (o Amaury) I, che viene fatto oggetto di lodi iperboliche, mentre del *basileus* bizantino, che l'espressione *dator largus* designa chiaramente come il principale finanziatore, si ha cura di sottolineare come soltanto i Greci siano sottomessi all'autorità di chi si definiva erede degli imperatori di Roma. L'esuberanza poetica dei versi leonini esalta la realtà, assai più prosaica, di un compromesso faticosamente raggiunto: negli anni Sessanta il regno crociato, in forte crisi, è alla ricerca di un accordo militare con i Bizantini per poter far fronte alle sempre più intense iniziative belliche degli avversari musulmani, sebbene le relazioni diplomatiche con Costantinopoli si siano raffreddate dopo che Manuele Comneno, nel 1161, ha rifiutato il matrimonio con la cugina del re Baldovino III, Melisenda di Tripoli. Con l'avvento al trono di Amalrico, tuttavia,

24. Clermont-Ganneau (1906, pp. 136-7).

25. Hamilton (1980, pp. 59-60, 140-1, 117-8); Kühnel G. (1993-94); Jotischky (1994, in part. p. 215); Bacci (2017, pp. 142-3).

i tentativi di realizzare un'alleanza con l'imperatore si intensificano, per culminare, nel 1171, con la visita del re alla corte bizantina che i cronisti greci descriveranno come un vero e proprio omaggio vassallatico<sup>26</sup>. Su questo sfondo, col vescovo Raoul come mediatore, viene realizzata, verosimilmente nel triennio 1167-69 e con un forte impegno economico da parte di Manuele, la decorazione musiva della basilica della Natività: poiché questa, come i recenti restauri hanno dimostrato, integra e in parte si sovrappone a un precedente ciclo di pitture murali, si può ritenere che i lavori siano stati resi necessari dai danni intervenuti a seguito del terremoto che scosse l'area di Betlemme nel 1160<sup>27</sup>.

In tutto questo, il ruolo dell'artista viene senza dubbio caratterizzato come il meno importante, che arriva buon ultimo nell'ordine gerarchico stabilito dalla sequenza dei nomi sull'iscrizione e che comunque si ritiene degno di essere menzionato subito dopo le autorità politiche. È interessante notare come quest'ordine venga completamente stravolto nella versione greca, che così recita:

[† Ἐτελήθη τὸ παρὸν ἔργον διὰ χειρὸς Ἐφραῖ(μ) μ(ον)αχ(οῦ)  
 ἡστοριο/γράφου καὶ μουσιάτορος]  
 ἐπὶ τῆς βασιλείας Μανουὴλ μεγάλου βασιλέ(ως) Πορφυρογεν/[νήτου τοῦ  
 Κομνηνοῦ]  
 καὶ ἐπὶ τὰς ἡμέρας τοῦ μεγάλου ρηγὸς Ἱεροσολύμ/[ων κυροῦ Ἀμμορί]  
 καὶ τοῦ τῆς ἀγίας Βηθλεέμ ἀγιωτάτου ἐπισκόπου κυροῦ Ραοῦ/[λ ἐν ἔτει ,σχοζ'  
 ἰνδικτιόν(ος) β']

Il presente lavoro è stato terminato per mano del monaco Efrem, pittore e mosaicista, durante il regno del grande imperatore Manuele Comneno nato nella porpora e al tempo del gran re di Gerusalemme, messer Amalrico, e del santissimo vescovo della santa Betlemme, messer Raul, nell'anno 6677, seconda indizione<sup>28</sup>.

Le differenze rispetto al testo latino sono evidenti: il riferimento all'esercizio dell'autorità riguarda soltanto l'imperatore bizantino, di cui ci si li-

26. La Monte (1932); Lilie (1981, pp. 135-211); Runciman (1982); Jotischky (1994, pp. 218-9); Magdalino (2002, pp. 69-76); Tessera (2010, pp. 311-51). Sul significato politico-simbolico dei mosaici di Betlemme cfr. in part. James (2017, pp. 405-12).

27. Bacci (2017, pp. 136, 142).

28. Lamberz (2019, pp. 150-1). Le trascrizioni antiche utilizzate da Lamberz sono: 1. l'annotazione su un foglio volante, probabilmente risalente al sec. XVII, già incluso nel ms. Panagiou Taphou 57, f. 2ar, per cui cfr. soprattutto Cutler (1986-87); 2. un manoscritto sinaita (ms. Sinaiticus 1763, ff. 239v-240r) del tardo XVI o degli inizi del XVII secolo, per cui cfr. Benešević (1917, pp. 185-6); 3. il resoconto di un anonimo pellegrino greco del secolo XIV, per cui cfr. Papadopoulos-Kerameus (1890, in part. pp. 11-2).

mita a sottolineare la coincidenza cronologica con le cariche di Amalrico e Raul. Per converso, delle autorità politiche viene ricordata senz'altro la dignità – per cui il *basileus* porfirogenito e il re sono “grandi” e il vescovo *ipso facto* “santissimo” – ma non vengono fatte oggetto di elogi, né viene ricordato il loro coinvolgimento come finanziatori e promotori dei lavori; al contrario, la loro menzione sembra finalizzata soprattutto a determinare cronologicamente l'avvenuto compimento della decorazione musiva, di cui l'iscrizione costituisce un'attestazione e una conferma. La data è indicata secondo il computo bizantino: nelle diverse trascrizioni è stata resa alternativamente come  $\epsilon\chi\omicron\gamma'$  (6673) o  $\epsilon\chi\omicron\zeta'$  (6677), corrispondenti rispettivamente agli anni 1164-65 o 1168-69, ma la correttezza di quest'ultima lettura è confermata, oltre che dalla sua corrispondenza dell'anno alla seconda indizione, anche dalla parafrasi dell'iscrizione betlemita nel *Proskynetarion* in versi del cipriota Markantonis Degrés, composto nel 1588, che, per amore delle complicazioni poetiche, vi allude attraverso l'addizione  $6000+660+17$ <sup>29</sup>.

Senz'altro l'aspetto più straordinario di questo testo è l'enfasi sul ruolo fondamentale del maestro Efrem. A differenza della variante latina, qui è all'artista che viene riservata la prima menzione, che si trova quindi ad essere anteposta a quella dell'imperatore e delle altre autorità. Inoltre, l'indicazione dello *status* monacale è accompagnata da una chiara indicazione della specializzazione tecnica e professionale: se, infatti, il termine *ιστοριογράφος* è usato comunemente per alludere al lavoro di pittore, il termine *μουσιάτωρ* è un assoluto *hapax*, ancorché forse modellato sull'espressione tardoantica *μουσιάριος* (versione ellenizzata del latino *musaearius*): definisce la capacità di realizzare opere d'arte nel nobile *medium* musivo<sup>30</sup>.

Stranamente gli studi hanno mancato di porre nel giusto risalto l'eccezionalità di questa testimonianza. Il suo carattere di registrazione dell'avvenuto compimento dell'opera si riscontra anche in contesti pittorici di età mediobizantina, come dimostrano, ad esempio, le iscrizioni dei pittori Teofilatto (959) ed Eustazio (1020) nella chiesa sepolcrale rupestre di Santa Cristina a Carpignano Salentino, dove tuttavia il rimando ai nomi degli artisti e alla data di esecuzione è inserito come appendice all'invocazione devozionale a favore e suffragio dei committenti<sup>31</sup>. In generale, anche nei secoli successivi, gli artisti fanno riferimento a sé stessi con espressioni che,

29. Degrés (2017, p. 231, vv. 835-856 e commento alle pp. 455-7).

30. Bacci (2017, pp. 144-7).

31. Safran (2014, pp. 94-5 e 263-4, iscrizioni nn. 32.A e 32.D).

sottolineando la propria umiltà e incapacità tecnica, mirano soprattutto a inserirsi nella richiesta di salvazione dell'anima che i loro finanziatori speravano di ottenere contribuendo ad incrementare il decoro di una chiesa. Molto spesso la "firma" è resa nella forma di una supplica alla divinità, introdotta dalla formula *Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ*. Inoltre, bisogna attendere sino alla fine del secolo XV perché, nel contesto particolare della Creta veneziana, pittori come Georgios Probatopoulos osino anteporre il proprio nome a quello dei propri *sponsors*<sup>32</sup>.

La formulazione introdotta dal maestro Efrem nell'iscrizione greca di Betlemme è dunque assai *sui generis*, nella misura in cui viene utilizzata per porre l'accento sull'avvenuta realizzazione del decoro figurativo della chiesa per mano di un artista esperto nella tecnica musiva. Rispetto al carattere assai più istituzionale dell'adiacente testo latino, in quest'ultimo sono l'opera e il suo artefice, col proprio speciale *know how*, i protagonisti assoluti. L'iscrizione certifica che il decoro a mosaico è stato realizzato da uno specialista, che ha in tal modo contribuito a far sì che l'autorità memoriale del luogo della nascita di Cristo possa essere adeguatamente messo in evidenza dal decoro prestigioso ed esteticamente attraente della basilica che lo incornicia.

Di per sé, l'evidenza visiva e retorica di cui la sottoscrizione di Efrem è investita rende assai probabile il suo ruolo di capocantiere, *designer* e inventore delle composizioni principali. È verosimile che a lui si debba attribuire, oltre che la progettazione generale del decoro, soprattutto la realizzazione del ciclo cristologico nell'abside e nei transetti e, più specificamente, delle parti più eminenti dei corpi, come volti, mani e piedi, che, realizzati con tessere più minute, richiedevano una particolare attenzione. Le analisi realizzate in occasione dei recenti restauri hanno posto in evidenza come il programma decorativo, sebbene condivida lo stesso allettamento, la stessa malta e gli stessi materiali, mostri anche alcune differenze nella prassi esecutiva che si possono ricondurre all'intervento di diversi maestri all'interno dello stesso gruppo: se ad esempio sulla parete nord, dove compare la firma di *Basilius pictor*, ad essere realizzate per prime furono le figure degli angeli, seguite dagli sfondi e dalle incorniciature, con i dettagli dei volti aggiunti in un momento successivo, ancorché ravvicinato, nei transetti i primi elementi ad essere realizzati furono i volti, seguiti dalle figure, dalle architetture, dagli sfondi e dai bordi<sup>33</sup>. Un dettaglio che compare soltanto nel transetto nord è la tessera rossa che marca l'angolo estremo dell'occhio, secondo una

32. Kalopissi-Verti (1994, pp. 147 e 154 n. 43).

33. Sarmati, Santopoli, Concina (2020).

pratica che caratterizza l'opera dei mosaicisti costantinopolitani anche in altri contesti, come ad esempio nella Cappella Palatina di Palermo<sup>34</sup>.

Viene da chiedersi quali considerazioni specifiche abbiano motivato il monaco artista a porre così fortemente l'accento sul proprio ruolo. Si può intravedere, nella specificazione della professione di mosaicista, una qualche volontà autocelebrativa? Può anche darsi, ma non si può mancare di osservare come si sia evitato l'uso di qualsiasi aggettivo qualificativo in grado di sottolineare questo aspetto. Il compito di riconoscere il merito – artistico, ma anche e soprattutto religioso, nella misura in cui i mosaici creano una cornice adeguata all'esperienza del luogo santo – che a Efrem deriva dall'eccellenza estetica della sua opera è demandato al giudizio dell'osservatore, che tramite l'iscrizione, tuttavia, avrà la possibilità di mantenerne la memoria e contribuire alla sua salute spirituale. Si può supporre, inoltre, che nel contesto particolare di Betlemme la "firma" venga percepita anche come una sorta di sostituto grafico, che permette all'artista di beneficiare della prossimità fisica alla santità localizzata nella grotta sottostante il coro, in cui l'iscrizione è esposta.

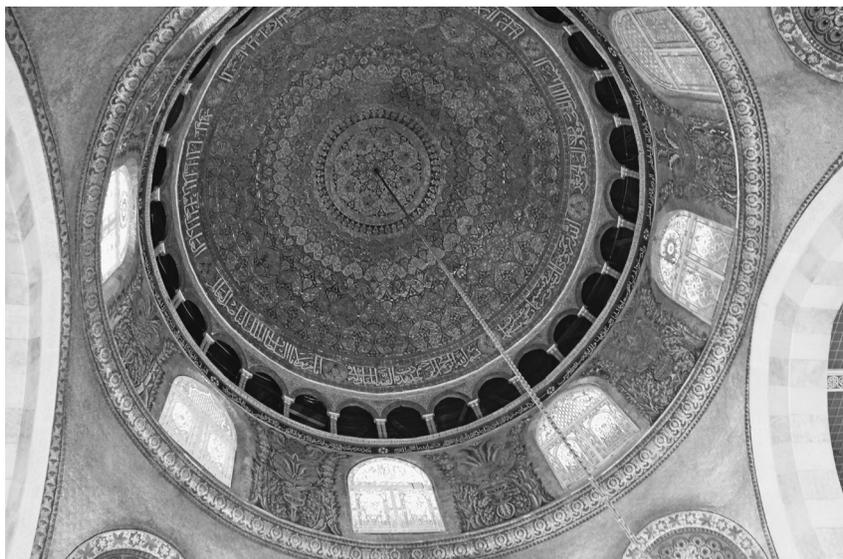
Tuttavia, l'inserimento della sottoscrizione potrebbe essere associato, più di tutto, al prestigio del *medium* musivo e all'impiego di quest'ultimo come forma di decoro tipica dei più eminenti luoghi santi, al di là delle distinzioni religiose e confessionali. In Terrasanta, i mosaici impreziosivano i principali santuari cristiani e musulmani e, tramite la loro sontuosità, rivelavano la loro dignità come punti focali della venerazione. Nei monumenti islamici dell'Haram es-Sharif di Gerusalemme, che ai tempi di Efrem erano stati trasformati in luoghi di culto cristiani, non solo le autorità politiche, ma anche gli artisti avevano osato esporre i propri nomi negli elementi più solenni della decorazione: è il caso dell'iscrizione della cupola della moschea al-Aqsa (FIG. 9/TAV. 5), trascritta dal derviscio errante al-Harawi agli inizi del secolo XIII. Qui il pittore egiziano 'Abdallah ibn al-Hasan si era firmato, il 6 ottobre del 1035, mettendo l'accento sul suo ruolo di *muzawwiq*, termine con cui si intendevano coloro che realizzavano decori dorati e quindi, con tutta verosimiglianza, anche i mosaici:

Una vittoria di Allah al servitore di Allah e al suo amico Abū l-Ḥasan 'Alī, l'imam al-Zahir A'zaz din Allah, l'emiro dei credenti, che le benedizioni di Allah siano su di lui, sui suoi purissimi antenati e sui suoi nobilissimi discendenti! Ha ordinato di fare questa cupola e di dorarla il nostro signore, l'assai distinto vizir, l'amico

34. Bacci (2017, pp. 194-5).

FIGURA 9

Cupola decorata a mosaico con piante fantastiche e iscrizione dedicatoria, 1035, Gerusalemme, Moschea al-Aqsa



Fonte: foto di Michele Bacci.

sincero dell'emiro dei credenti e suo intimo, Abū l-Qāsim 'Alī, figlio di Aḥmad, che Allah gli dia aiuto e vittoria! E tutto questo è stato terminato l'ultimo giorno di *dhū al-qāda* dell'anno 426 [6 ottobre 1035]. Opera di 'Abdallah, figlio di al-Ḥasan, l'Egiziano, pittore decoratore [*muzawwiq*]<sup>35</sup>.

Ci si può chiedere se la firma di Efreim come *μουσιάτωρ* non condividesse gli stessi intenti e le stesse motivazioni di questo illustre precedente: in fondo, non diversamente dall'iscrizione sulla campana di Sebenico, queste iscrizioni certificavano il fatto che l'opera, realizzata in materiali nobili, era conforme a quegli standard tecnici che solo un maestro estremamente specializzato, quali che fossero le sue origini e affiliazione religiosa, poteva garantire.

35. Berchem (1927, pp. 383-4, 388). L'interpretazione di *muzawwiq* come "artista del colore" è accettata da Goitein (1967, p. 113; 1971, p. 467 n 106); Rabbat (1998, in part. p. 31). Un ulteriore indizio è fornito dall'uso del termine anche in riferimento a un altro artista attivo nel secolo XI, Ibn Bawwab, che oltre a svolgere la professione di *muzawwiq* fu attivo anche come miniatore e calligrafo, quindi come specialista di arti pittoriche: cfr. Blair (2008, pp. 160-1). Precedentemente il termine era stato considerato come equivalente di "stuccatore" da Stern (1963, in part. pp. 44-5). Cfr. anche James (2012, p. 97).

## Bibliografia

- ALADAŠVILI N. A., ALIBEGAŠVILI G. V. (1966), *Посписи художника Тевдоре в Верхней Сванети*, Metsniereba, Tbilisi.
- ALADAŠVILI N. A., ALIBEGAŠVILI G. V., VOL'SKAJA A. I. (1983), *Живописная школа Сванети*, Metsniereba, Tbilisi.
- BACCI M. (a cura di) (2007), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- ID. (2017), *The Mystic Cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem*, Masaryk University-Viella, Brno-Roma.
- BACH I. (1972), *Zvono iz XIII stoljeća u Muzeju grada Šibenika*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 19, pp. 47-57.
- BAGATTI B. (1952), *Gli antichi edifici sacri di Betlemme in seguito agli scavi e restauri praticati dalla Custodia di Terra Santa (1948-1951)*, Tipografia dei PP. Francescani, Gerusalemme.
- BALAFREJ L. (2019), *The Making of the Artist in Late Timurid Painting*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- BAUTIER-BRESC G., BRESC H. (2010), *La cloche de Šibenik qui sonne pour la libération de la patrie (Acre, 1266)*, in M. Montesano (a cura di), "Come l'orco della fiaba". *Studi per Franco Cardini*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 49-71.
- BENEŠEVIĆ V. N. (1917), *Catalogus codicum manuscriptorum, qui in monasterio Sanctae Catharinae in monte Sina asservantur*, vol. III/1, Tipografija V. F. Kiršbauma, Peterburg.
- BERCHEM M. VAN (1927), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, II: *Syrie du Sud*, t. II: *Jérusalem, Haram*, Leroux, Paris.
- BLAIR S. S. (2008), *Islamic Calligraphy*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- EAD. (2015), *Place, Space and Style: Craftsmen's Signatures in Medieval Islamic Art*, in A. Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 230-48.
- BLAIR S. S., BLOOM J. M. (1999), *Signatures on Works of Islamic Art and Architecture*, in "Damaszener Mitteilungen", II, pp. 49-66.
- BOFFA D. (2011), *Artistic Identity Set in Stone: Italian Sculptors' Signatures, c. 1250-1550*, Ph.D. Dissertation, Rutgers University.
- BOLMAN E. S. (ed.) (2002a), *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, Yale University Press, New Haven-London.
- EAD. (2002b), *Theodore, "The Writer of Life", and the Program of 1232/1233*, in Ead. (2002a), pp. 37-76.
- EAD. (2002c), *Theodore's Style, the Art of Christian Egypt, and Beyond*, in Ead. (2002a), pp. 77-90.
- EAD. (2002d), *Theodore's Program in Context: Egypt and the Mediterranean Region*, in Ead. (2002a), pp. 91-102.

- BOLMAN E. S., LYSTER W. (2002), *The Khurus Vault: An Eastern Mediterranean Synthesis*, in Bolman (2002a), pp. 127-54.
- BREDEKAMP H. (2013), *Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter*, in N. Hegener (Hrsg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Imhof, Petersberg, pp. 90-9.
- BURG T. (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Lit-Verlag, Berlin.
- CLAUSSEN P. C. (1981), *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in K. Clausberg et al. (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Anabas-Verlag, Gießen, pp. 7-34.
- ID. (1992), *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in M. Winner (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom, 1989), VCH Acta Umaniora, Weinheim, pp. 19-54.
- CLERMONT-GANNEAU C.-S. (1906), *Recueil d'archéologie orientale*, vol. VII, Leroux, Paris.
- CRUIKSHANK DODD E. (2001), *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi: A Study in Medieval Painting in Syria*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- CUTLER A. (1986-87), *Ephraim, Mosaicist of Bethlehem: The Evidence from Jerusalem*, in "Jewish Art", 12-13, pp. 179-83.
- ID. (2002), *The Industries of Art*, in A. E. Laiou (ed.) (2002), *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, vol. II, Dumbarton Oaks, Washington DC, pp. 555-87.
- DEGRÉS M. (2017), *Συντυχία (ἄ)πάνω στά Προσκυνήματα τοῦ Ἱεροσολυμάτου* («Προσκυνητάρι(ον) τῶν Ἱεροσολύμων»), edizione a cura di G. Kechagioglou, Ἴδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Nicosia.
- DE ROCHECHOUART L. (1893), *Journal de voyage à Jérusalem de Louis de Rochechouart évêque de Saintes (1461)*, publié par C. Couderc, in "Revue de l'Orient latin", 1, pp. 168-274.
- DIETL A. (1987), *In arte peritus: Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, in "Römische Historische Mitteilungen", 29, pp. 75-125.
- ID. (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, Berlin-München.
- DONATO M. M. (a cura di) (2000), *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale, in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, con la collaborazione di M. Manescalchi, Scuola Normale Superiore-CRIBECU, Pisa.
- EAD. (a cura di) (2008a), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).

- EAD. (2008b), *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in Ead. (2008a), pp. 365-400.
- EAD. (a cura di) (2013), *Forme e significati della "firma" d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, UniversItalia, Roma.
- DRPIĆ I. (2013), *Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium*, in "Word & Image", 29, 3, pp. 334-53.
- ID. (2016), *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FOLDA J. (1995), *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2008), *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Lund Humphries, Aldershot.
- FRICKE B. (2019), *Artifex and Opifex: The Medieval Artist*, in C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Wiley Blackwell, Oxford (2<sup>nd</sup> ed.), pp. 45-69.
- GALADZA D., NEROTH VAN VOGELPOEL A. C. J. (2019), *Multilingualism in the Divine Liturgy of St. John Chrysostom Among the Melkites*, in "Aram", 31, 1-2, pp. 35-50.
- GIACOMO DA VERONA (1950), *Liber peregrinationis*, a cura di U. Monneret de Villard, s.e., Roma.
- GIORGETTI R. (2005), *Campane e fonditori in Toscana*, Nencini, Poggibonsi.
- GOITEIN S. (1967), *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, vol. I: *Economic Foundations*, University of California Press, Berkeley.
- ID. (1971), *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, vol. II: *The Community*, University of California Press, Berkeley.
- HAMILTON B. (1980), *The Latin Church in the Crusader States: The Secular Church*, Variorum Publications, London.
- HARRAK A. (2018), *Le monastère de Mar-Benham à la période Atabeg – XIII<sup>e</sup> s. L'art au service de la foi*, Geuthner, Paris.
- HUNT L.-A. (1991), *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of "Crusader" Art*, in "Dumbarton Oaks Papers", 45, pp. 69-85.
- IMMERZEEL M. (2009), *Identity Puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, Peeters, Leuven.
- ID. (2017), *The Narrow Way to Heaven. Identity and Identities in the Art of Middle Eastern Christianity*, Peeters, Leuven.
- JAMES L. (ed.) (2012), *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles*, Ashgate, Farnham.
- EAD. (2017), *Mosaics in the Medieval World: From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JOTISCHKY A. (1994), *Manuel Comnenus and the Reunion of Churches: The Evi-*

- dence of the Conciliar Mosaics in the Church of the Nativity in Bethlehem, in "Levant", 26, pp. 207-23.
- KALOPISSI-VERTI S. (1992), *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- EAD. (1994), *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, in "Cahiers archéologiques", 42, pp. 139-58.
- EAD. (1997), *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών*, in Vassilaki (1997), pp. 121-59.
- EAD. (2007), *Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions*, in Bacci (2007), pp. 55-70.
- KENIA M. (2010), *Upper Svaneti. Medieval Mural Painting*, G. Chubinashvili National Research Centre for History of Georgian Art and Monument Protection, Tbilisi.
- KEVKHISHVILI M. (2013), *Das ikonographische Programm von Lagurka. Überlegungen zu der symbolischen Verbindung der dargestellten Szenen*, in "Arte Medievale", n.s., 4, 3, pp. 9-25.
- KÜHN M., BAUMANN U. (2019), *Mamlukische Minbare: Islamische Predigtkanzeln in Ägypten, Syrien, Libanon, Israel und den Palästinensischen Autonomiegebieten zwischen 1250 und 1517*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, Göttingen.
- KÜHNEL B. (1994), *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical, an Historical, or an Art-Historical Notion?*, Mann, Berlin.
- KÜHNEL B., KÜHNEL G. (2019), *The Church of the Nativity in Bethlehem. The Crusader Lining of an Early Christian Basilica*, Schnell & Steiner, Regensburg.
- KÜHNEL G. (1987), *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem*, in "Boreas", 10, pp. 133-49.
- ID. (1993-94), *Die Konzilsdarstellungen in der Geburtskirche in Bethlehem. Ihre kunsthistorische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hintergrund*, in "Byzantinische Zeitschrift", 86-87, pp. 86-107.
- LAMBERZ E. (2019), *The Bilingual Inscription in the Bema and the Conciliar Inscriptions in the Nave*, in Kühnel B., Kühnel G. (2019), pp. 145-65.
- LA MONTE J. L. (1932), *To What Extent was the Byzantine Empire the Souzerain of the Latin Crusading States?*, in "Byzantion", 7, pp. 253-64.
- LEGNER A. (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Greven, Köln.
- LERA G. (1972), *Le antiche campane di Lucca e del suo circondario e i maestri fonditori dei secc. XIII e XIV*, in "Actum Luce", 1, pp. 37-55.
- LERA G., LERA M. (a cura di) (1998), *Sulle vie del primo Giubileo. Campane e campanili nel territorio delle diocesi di Luni, Lucca, Pisa*, Silvana Editoriale, Cinesello Balsamo.
- LILIE R.-J. (1981), *Byzanz und die Kreuzfahrerstaaten. Studien zur Politik des Byzantinischen Reiches gegenüber den Staaten der Kreuzfahrer in Syrien und Palästina bis zum vierten Kreuzzug*, Fink, München.

- LOON G. J. M. VAN (1999), *The Gate of Heaven. Wall Paintings with Old Testament Scenes in the Altar Room and the Hurus of Coptic Churches*, Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut, Leiden.
- LUSUARDI SIENA S., NERI E. (a cura di) (2007), *Del fondere campane: dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 23-25 febbraio 2006), All'Insegna del Giglio, Borgo San Lorenzo.
- LYSTER W. (2002), *Reflections of the Temporal World: Secular Elements in Theodore's Program*, in Bolman (2002a), pp. 103-26.
- MAGDALINO P. (2002), *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MANGO C. (1986), *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto.
- MEINECKE M. (1982), *Zur sogenannten Anonymität der Künstler im islamischen Mittelalter*, in A. J. von Gail (Hrsg.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, pp. 31-45.
- PAPADOPOULOS-KERAMEUS A. (ed.) (1890), *Ανωύμου περιγραφή τῶν Ἁγίων Τόπων περί τὰ τέλη τῆς ΙΔ' ἑκατονταετηρίδος, ἐκδιδόμενη νῦν τὸ πρῶτον μετὰ προλόγου*, in "Πравославний Палестинский Зборник", 26, pp. I-XVI e 1-33.
- PATLAGEAN É. (1986), *Sources écrites et histoire de la production artistique à Byzance*, in X. Barral I Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Actes du colloque international (Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II, Haute Bretagne, 2-6 mai 1983), vol. 1: *Les hommes*, Picard, Paris, pp. 151-72.
- PEARSON B. A. (2002), *The Coptic Inscriptions in the Church of St. Antony*, in Bolman (2002a), pp. 217-40.
- PELEKANIDIS S. (1973), *Καλλιέργης, ὄλης τῆς Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία*, Athenais.
- PISTILLI P. F. (1992), *Bartolomeo, Loteringio, Andreotto e Guidotto da Pisa*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 131-4.
- PONTANI F. (1999), *L'artista bizantino: un panorama*, in "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata", n.s., 53, pp. 151-72.
- QUARESMI F. (1639), *Historica, theologica et moralis Terrae Sanctae Elucidatio*, 2 voll., Ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti, Antuerpia.
- RABBAT N. (1998), *Architects and Artists in Mamluk Society: The Perspective of the Sources*, in "Journal of Architectural Education", 52, 1, pp. 30-7.
- REDI F., PETRELLA G. (a cura di) (2007), *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'Età Moderna*, Pacini, Pisa.
- RHOBY A. (2009), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, vol. I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- RUNCIMAN S. (1982), *The Visit of King Amalric I to Constantinople in 1171*, in B. Z. Kedar, H. E. Mayer, R. C. Smail (eds.), *Outremer: Studies in the History of*

- Jerusalem Presented to Joshua Prawer*, Yad Izhak Ben-Zvi Institute, Jerusalem, pp. 153-8.
- SAFRAN L. (2014), *The Medieval Salento: Art and Identity in Southern Italy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- SARMATI S., SANTOPUOLI N., CONCINA E. (2020), *Mosaics: Materials and Techniques*, in C. Alessandri (ed.), *The Restoration of the Nativity Church in Bethlehem*, CRC Press/Balkema, Leiden, pp. 154-88.
- SCHRADE B. (2016), *Peripherie im historischen Kontext: Die Entwicklung Swanetiens zur Schatzkammer Georgiens von den Anfängen bis in das 17. Jahrhundert*, Logos, Tbilisi.
- EAD. (2019), *Der "Maler des Königs" Tewdore in Oberswanetien: Ein Beispiel für ikonographische Programme der georgischen Wandmalerei des 11./12. Jahrhunderts*, in U. Heinrich, K. Pick (Hrsg.), *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, Verlag Schnell und Steiner, Regensburg, pp. 93-107.
- SNELDERS B. (2010), *Identity and Christian-Muslim Interaction. Medieval Art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*, Peeters, Leuven.
- STERN H. (1963), *Recherches sur la Mosquée al-Aqsa et sur ses mosaïques*, in "Ars Orientalis", 5, pp. 27-47.
- TER HAAR ROMENY B. et al. (2007), *The Wall Paintings and Inscriptions of Mar Musa al-Habashi*, in "Eastern Christian Art", 4, pp. 95-188.
- TESSERA M. R. (2010), *Orientalis Ecclesia. Papato, Chiesa e regno latino di Gerusalemme (1099-1187)*, Vita e Pensiero, Milano.
- TODIĆ B. (2001), *"Signatures" des peintres Michel Astrapas et Eutybios. Fonction et signification*, in *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, University Studio Press, Thessaloniki, pp. 643-62.
- VASSILAKI M. (ed.) (1997), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Iraklio.
- VELMANS T. (1987), *Aspects du conditionnement de l'artiste byzantin: les commanditaires, les modèles, les doctrines*, in X. Barral i Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Actes du colloque international (Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II, Haute Bretagne, 2-6 mai 1983), vol. II: *Commande et travail*, Picard, Paris, pp. 79-97.
- VINCENT H., ABEL F.-M. (1914), *Bethléem. Le sanctuaire de la Nativité*, Gabalda, Paris.
- ZIBAWI M. (2003), *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Picard, Paris.



# Autografia e biografia: primitivi pisani e arte medievale nelle *Vite* di Vasari

di Antonio Milone\*

Vasari, nelle *Vite*, ha indicato una strada per la conoscenza dell'arte del «tempo de' Goti», periodo che, secondo l'aretino, andava da Costantino fino alla metà del XIII secolo, come dichiara più volte e ribadisce sul finire del *Proemio delle Vite*: «gli spirti di coloro che nascevano, aitati in qualche luogo dalla sottilità dell'aria, si purgarono tanto che nel M<sup>CCCL</sup> il cielo, a pietà mossosi che 'l terren toscano produceva ogni giorno, gli ridusse alla forma primiera» (TG: VBB II, 28)<sup>1</sup>. Con il discrimine segnato dalla nascita di Cimabue (a Firenze nel 1240)<sup>2</sup>, lo storiografo aretino sposò una periodizzazione dell'arte dell'età di mezzo differente dalla nostra e anche da quella proposta da quanti, al suo tempo, vedevano il perdurare di una maniera artistica che possiamo definire *tout court* medievale, fino alle soglie del XV secolo.

Il radicale mutamento avvenuto nel corso del XIII secolo sarebbe derivato dalla risposta degli artisti attivi in Toscana e nel resto d'Italia ai modi imperanti al tempo, tutti di impronta straniera. L'arte risorse, secondo l'aretino, quando contrastò, in nome di forme nuove, la maniera greca o quella tedesca. Così operò Nicola Pisano, che lavorò, all'origine, accanto a maestri greci, Cimabue, che apprese i rudimenti tra maestri di medesima provenienza, o Arnolfo, figlio di uno Iacopo (Lapo) tedesco, in un quadro, già presente nella *Torrentiniana*, che si venne a definire meglio e ad ampliare nel 1568. Il risorgimento delle arti, per Vasari, coincise con l'uscita dalla minorità della cultura artistica italiana e nel giro di una generazione la situazione si capovolse addirittura, come appare dal procedere della decorazione plastica del Duomo di Orvieto. Dapprima Nicola, «lavorandovi in compagnia d'alcuni tedeschi», vi realizzò i rilievi del *Giudizio universale*, «nella quale opera, non che i tedeschi che quivi lavoravano, ma superò se

\* Professore associato, Università Federico II, Napoli.

1. Previtali (1964, pp. 3-21); Barocchi (2000); Carrara (2013). Per le citazioni cfr. VBB (T = *Torrentiniana*; G = *Giuntina*).

2. Monciatti (2017).

stesso» (G: VBB II, 64); quindi, Giovanni, essendosi servito, nel realizzare l'altare maggiore del Duomo di Arezzo, «d'alcuni tedeschi, che più per imparare che per guadagnare s'acconciarono con esso lui», «egliono divennero tali sotto la disciplina sua» che furono impiegati dal papa a Roma e a Civita Castellana e inviati da Giovanni sempre a Orvieto, «dove per quella facciata fecero molte figure di marmo, che secondo que' tempi furono ragionevoli» (G: VBB II, 67)<sup>3</sup>.

Già nella prima edizione (1550) Vasari aveva disegnato, nel *Proemio delle Vite*, un cammino incentrato sul tema della *inclinatio imperii* con poche note dedicate, sulla scorta anche della storiografia che lo aveva preceduto, al graduale percorso verso la rinascita delle arti<sup>4</sup>. Per Vasari il declino dell'arte non coincise con l'avvento delle maniere greca o tedesca, tantomeno con le invasioni barbariche, ma si sarebbe manifestato già nel corso dell'età imperiale, dopo i dodici Cesari, come dimostrerebbero le opere del tempo di Costantino, dove si rivelano ormai forme d'arte definibili sotto la categoria della goffaggine, in particolare nella pittura e nella scultura. Il trasferimento dell'imperatore a Costantinopoli, insieme agli artefici e alle opere migliori, infine, avrebbe determinato l'«ultima rovina» (G: VBB II, 15). Un'arte «poco meno che perduta» (G: VBB II, 16) si manifestò nella penisola, negli edifici e nelle chiese di Roma come, ad esempio, nel Duomo di Arezzo, su cui si sofferma Vasari per lodare i suoi concittadini per l'impiego di materiale antico «senza alcun risparmio e con grandissima spesa». Infatti, secondo l'adagio vasariano del minore declino dell'architettura, «vi si vedeva qualche cosa di buono» (G: VBB II, 15). Tuttavia, si trattava di barlumi di un'arte che sopravviveva nel corso del IV secolo, al tempo di Giuliano l'Apostata e poco dopo. Il secolo successivo vide l'avvento delle «nazioni barbare» cui si associò il «fervente zelo della nuova religione cristiana» (G: VBB II, 19) e, fatta salva qualche sparuta testimonianza di pittura e scultura, tutto naufragò. Con l'arrivo dei longobardi, Vasari per la prima volta utilizzò la categoria di «maniera greca» a proposito dei dipinti di «alcuni

3. Interessante segnalare che l'opera di questi tedeschi, come l'attività di Agostino e Agnolo senesi, viene menzionata, quasi ad integrazione delle assenze della «Prima età» della *Torrentiniana*, nel *Proemio della seconda parte delle Vite*: «que' due sanesi Agostino et Agnolo che feciono la sepoltura di Guido vescovo di Arezzo, e que' Todeschi che feciono la facciata d'Orvieto» (T: VBB III, 10). Questo passaggio, nella *Giuntina*, viene integrato nella vita di Giovanni, dove i primi e i secondi sono presentati come allievi collaboratori dello scultore pisano (G: VBB II, 67).

4. Per un quadro d'insieme sulla storiografia artistica italiana tra XV e XVI secolo, oltre al classico contributo di von Schlosser, cfr. Pommier (2007); Levi (2010).

Santi Padri» (G: VBB II, 22) nel portico di San Pietro a Roma e per opere analoghe che si ritrovavano a Ravenna.

Egli ritiene, quindi, che il risorgimento delle arti potesse trovare un primo grado di approssimazione intorno al Mille, dopo la realizzazione a Firenze di San Miniato al Monte (1013), nella quale «si vide l'arte aver ripreso alquanto di vigore», sia per l'architettura che nella pittura, con l'esecuzione del mosaico «nella cappella maggiore della detta chiesa» (G: VBB II, 24-25). «Da cotal principio adunque cominciò a crescere a poco a poco in Toscana il disegno et il miglioramento di queste arti» (G: VBB II, 25), come si vide nel Duomo di Pisa (1016), opera di Buschetto, non pisano ma «greco da Dulicchio» (TG: VBB II, 25)<sup>5</sup>. Architetto del Duomo, era stato celebrato dai contemporanei con la deposizione in un sarcofago reimpiegato. L'origine era tratta dall'elogio inciso «in duomo di Pisa alla sua sepoltura» (T: VBB II, 25), nel quale il riferimento a uno dei possedimenti di Ulisse, probabile calco ovidiano, era rivolto all'eroe iliadico («Dulichio [fer]tur prevaluisse duci»). Con la riproduzione di quell'epigramma, puntualmente riportato in calce al testo a lui dedicato (nella *Giuntina* Vasari precisa che ebbe «onorato sepolcro con tre epitaffi»; G: VBB II, 25), si presenta, per la prima volta nelle *Vite*, lo schema consueto della biografia conclusa dall'epitaffio. Una vita, sia pure minore nelle dimensioni, che, se nella *Torrentiniana* si riduceva a poche frasi, nella seconda edizione prende il largo nella lunga trattazione sulle caratteristiche dell'edificio, per la realizzazione del quale «fu grande il giudizio e la virtù di Buschetto» (G: VBB II, 25).

Il cambio di passo nella trattazione relativa all'architetto della Cattedrale pisana, sia per le memorie che lo ricordavano sia per la sua opera, rivelano che, tra la prima e la seconda edizione, Vasari aveva potuto osservare con maggiore attenzione i monumenti pisani. Lo comprendiamo dalla specifica indicazione sulla collocazione («allato» alla porta «del Carroccio»; G: VBB II, 24) e sul numero delle epigrafi e dall'accurata descrizione dell'edificio, nella *Torrentiniana* menzionato semplicemente come «pianta del duomo» (T: VBB II, 25); ne ricorda, infatti, le cinque navate, la materia con

5. Qui, come in altri casi successivi, dobbiamo registrare un errore nell'interpretazione della datazione; solo per limitarci ai monumenti pisani: il Battistero, datato al 1060 (G: VBB II, 26); più avanti, la trascrizione e l'interpretazione delle epigrafi del pergamo (1320) di Giovanni nel Duomo di Pisa (G: VBB II, 69) e del *Vaso del Talento* (1313), sugli spalti della Cattedrale (G: VBB II, 71). Anche la data sul pergamo di Nicola in Battistero, nella *Torrentiniana*, viene associata ad un artista discepolo di Andrea Pisano e, quindi, collocata nel pieno Trecento (T: VBB II, 158). Per un elenco delle iscrizioni presenti nelle due edizioni delle *Vite*, Kallab (1908, pp. 242-5, 359-72).

cui è costruito, la giusta proporzione tra le parti del frontespizio, adorno «di varii e diversi intagli d'altre colonne e di statue antiche» (G: VBB II, 25), l'impiego di *spolia*, che sarà un *Leitmotiv* nella trattazione dei monumenti e degli artisti pisani da parte di Vasari<sup>6</sup>.

Nella *Giuntina*, Vasari, rimarcando il ruolo del Duomo di Buscheto che aveva svegliato «per tutta Italia et in Toscana massimamente l'animo di molti a belle imprese» (G: VBB II, 26), presenta un elenco esemplificativo di nuovi edifici. Dopo aver presentato la chiesa di San Paolo di Pistoia (che data al 1032) e il Battistero pisano (1060) – dove registra: «nel fregio della porta di mezzo è un Gesù Cristo con dodici apostoli, di mezzo rilievo di maniera greca» (G: VBB II, 26-27) – giunge al San Martino di Lucca (1061). Confermando l'impianto biografico che prelude all'accorpamento dei monumenti, l'aretino afferma che la Cattedrale lucchese sarebbe stata iniziata «col disegno (non essendo allora altri architetti in Toscana) di certi discepoli di Buschetto» (G: VBB II, 27), introducendo così una sorta di appendice alla vita dell'artefice della Cattedrale pisana con il dispiegamento di opere di allievi, secondo l'uso esperito nelle vite «maggiori». Si dedica, quindi, alle epigrafi, che attestano l'edificazione al tempo di papa Alessandro II (Anselmo da Baggio, già vescovo di Lucca), e alle sculture del portico, distinguendo per qualità le «storie di marmo di mezzo rilievo della vita di San Martino e di maniera greca» e quelle fatte «cento settanta anni dopo da Niccola Pisano e finite nel 1233», al tempo degli operai Abellenato e Aliprando, «come per alcune lettere nel medesimo luogo intagliate in marmo apertamente si vede»; rinvia, quindi, alla vita dello scultore, senza tuttavia esimersi dal notare che «le figure di mano di Niccola Pisano mostrano quanto per lui migliorasse l'arte della scultura» (G: VBB II, 27).

Nella *Torrentiniana*, l'attribuzione alla Grecia dell'architetto del Duomo di Pisa rispondeva bene all'esigenza di Vasari di individuare un artista che rappresentasse il superamento di un sistema costruttivo, dopo l'attività degli artefici tedeschi «i quali facevano alcune cose più tosto a noi moderni ridicole, che a loro lodevoli» (T: VBB II, 22-23). Nella *Giuntina*, però, il quadro si amplia: nella lunga disamina degli edifici realizzati nei secoli dell'alto Medioevo, prima quindi del Duomo pisano, si passa dalle architetture dei tempi e nei territori longobardi della pianura padana<sup>7</sup> (unica eccezione le

6. Il giudizio sulla Cattedrale di Vasari riflette anche la fortuna dell'edificio tra xv e xvi secolo: Milone (2004, pp. 75-87); Collareta (2006).

7. Una fonte per la conoscenza dei monumenti lombardi medievali dovè essere, come riferisce lo stesso Vasari, un «molto bel libro d'antichità, disegnato e misurato di mano di Bramantino» che l'aretino aveva ricopiato «essendo giovinetto» (G: VBB V, 432-433): le

abbazie di Montecassino e di Francia) alle costruzioni promosse nell'età carolingia a Firenze «migliorando alquanto l'architettura» (i Santi Apostoli, di cui «non si sdegnò» – G: VBB II, 24 – di servirsi come modello Brunelleschi), cui si affianca la Basilica di San Marco a Venezia «rifatta alla maniera greca, ed in quel modo che ella oggi si vede» (G: VBB II, 24). «Della stessa maniera greca» sono le sette abbazie fondate in Toscana dal conte Ugo, così come tanti «palazzi vecchi» che ancora sopravvivevano a Firenze e che si presentavano «con ordine barbaro, nelle misure di quelle porte e finestre lunghe, e ne' garbi di quarti acuti nel girare degli archi» (G: VBB II, 24); caratteristiche che riflettono evidentemente i modi rilevati dallo stesso Vasari nel descrivere precedentemente il «lavoro tedesco» in architettura (TG: VBB I, 67-68)<sup>8</sup>.

Il paradigma qui presentato, con la palese sovrapposizione di modi tedeschi e greci, fa il paio con l'asserita origine di Buschetto e si scontra con quanto asserito nell'*Introduzione*. Nella parte dedicata alle tecniche, infatti, il «lavoro tedesco» è un'appendice per contrasto dei «cinque ordini d'architettura» mentre delle «opre lavorate da' Greci» si parla soprattutto nella parte dedicata alla pittura e, in particolare nel capitolo *Del dipignere a tempera*, in cui si afferma che «da Cimabue in dietro e da lui in qua s'è sempre veduto opre lavorate da' Greci a tempera in tavola et in qualche muro» (TG: VBB I, 130)<sup>9</sup>.

I concetti espressi da Vasari per l'architettura e la pittura erano ben radicati nella cultura del tempo, come rivela, nei *Commentarii*, Ghiberti che ritiene della «maniera anticha cioè greca» le pitture prima di Giotto<sup>10</sup>.

pagine dedicate al codice sono una significativa appendice alla conoscenza dei monumenti dell'«arte del tempo de' Goti» in Italia settentrionale, che meriterebbe un approfondimento (richiama il passo Cavazzini, 2013, pp. 208-9).

8. A questo proposito occorre segnalare il dissenso mostrato a fine Seicento da Ferdinando Del Migliore nelle *Reflessioni aggiunte alle Vite de' pittori di Giorgio Vasari*: «Edifici così stabili, forti e magnifici, che essi solo averebbero sempre apportato decoro grandissimo alla città [...]. Tutte eran quadre, di pietra tirate su alla semplice. Il dirsi fatte di maniera barbara è un epiteto che non ha luogo dove non è principio né forma di architettura. Anco oggi si fabbrica alla semplice di quattro sole mura; son per questo da chiamarsi barbare? Qual è l'oggetto in esse, per il quale meritino di esser chiamate tali?» (Barocchi, 1984c, p. 82).

9. Boase (1979, pp. 73-118); Muratova (1994, pp. 23-47); Concina (2002); Bernabò (2003, pp. 55-68); Pace (2015).

10. Interessante registrare, nel passaggio tre le due edizioni, uno scarto cronologico: introducendo la vita di Giotto, Vasari ricorda che egli «risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive, il che più di dugento anni non s'era usato; e se pure si era provato qualcuno [...] non gli era ciò riuscito molto

Allo stesso modo, nella *Selva di notizie* composta intorno al 1564 da Vincenzio Borghini, uno dei maggiori collaboratori di Vasari, leggiamo dell'uso di colorire le sculture, azione vituperata per il presente ma diffusa nei tempi andati, per cui gli artisti di oggi «appena gl'acceptano fra loro, non altrimenti che i pittori que' lor vec[c]hi che, per dar rilievo alle lor figure o far che le chinassino il capo, lo spiccavano dalla tavola duo o tre dita e le facevano per forza inchinare, come se ne vede ancora di certi Greci, e di quell'Andrea Taffi e Margheritone, certi Crucifissi et altre tavole per Firenze e altrove». Anche qui la maniera è associata in primo luogo alla pittura, come anche quando l'erudito fiorentino tocca il tema poco frequente della realizzazione e diffusione dei codici miniati, la cui pratica «non è moderna né da poco in qua, né per il commodò delle stampe venuta in uso ma fu frequente apresso agl'antichi inanzi alle stampe, e n'è piena la città di mano di Greci e d'altri pittori inanzi a Cimabue»<sup>11</sup>.

Andando indietro nel tempo, l'accostamento tra i dipinti dei secoli passati, la loro forma e stile, e la Grecia si rivela opinione corrente, come testimonia una predica di Giordano da Pisa recitata in Santa Maria Novella per l'Epifania del 1305, dove si parla anche dell'autorevolezza di queste opere che deriverebbe dalla loro antichità. Discorrendo dei Re Magi, il domenicano ricorda «le prime dipinture che vennero di Grecia di loro». Sottolinea, quindi, il valore di quelle pitture che «sono libro de' laici, ed eziandio d'ogne gente» e, in particolare, di immagini, come il Cristo in croce di Nicodemo o la Vergine ritratta da san Luca. «Queste dipinture, e specialmente l'antiche, che vennero di Grecia anticamente» furono eseguite direttamente da santi che «diederne copia al mondo, delle quali si trae autorità grande, siccome si trae di libri». Il discorso si chiude sul prestigio dei regali adoratori di Gesù bambino, di cui sono testimonianza indiscussa i dipinti provenienti dalle parti d'Oriente: «Onde per quelle dipinture che

felicemente» (nella *Torrentiniana*, invece, si affermava che «molte centinaia d'anni non s'era usato») (TG: VBB II, 97). Probabilmente, nella nuova datazione traspare la suggestione dai *Commentarii* di Ghiberti, dove, ad apertura del II libro, leggiamo che, all'incirca dopo il Mille, «cominciorono i Greci debilissimamente l'arte della pictura» (Ghiberti, 1912, vol. I, p. 35).

11. Barocchi (1970, pp. 87, 166). Con altra prospettiva Del Migliore commentava la chiamata dei pittori greci a Firenze da cui avrebbe appreso l'arte Cimabue: «Arebbe più del verisimile che ciò fosse seguito per capriccio e non per necessità autasi, piacendo tal volta più l'opere de' forestieri che quelle de' propri cittadini, essendosi veduto a nostri tempi un Pietro da Cortona, un Giordano da Napoli e moltissimi altri essere chiamati a dipignere in Firenze, un tempo che la città abbondava di professori e valenti» (Barocchi, 1984c, pp. 78-9).

vennero di Grecia sapemo certamente che fuoro grandi signori, perocché sono dipinti con corone di re in capo»<sup>12</sup>.

Anche i modi degli architetti delle «nazioni barbare» (T: VBB II, 22) trovano riscontri nella letteratura coeva. Da questo punto di vista vale la pena richiamare i *Ragionamenti* (1567) di Cosimo Bartoli, composti a ridosso della *Torrentiniana*, tra 1550 e 1552. Discorrendo delle soluzioni architettoniche di Michelangelo in merito all'uso dell'ordine dorico e alle sue licenze, lo studioso sottolinea che l'artista «ne andò dietro quasi che al peggio delle cose, talché e' paresse che egli in questa nostra età, nella quale gli huomini sono tanto iudiziosi et accorti, che non sono forse da manco che gli antichi, volesse parere senza iudizio, o accorgimento, in rinnovare quella manieraccia tedesca, che da un cinquecento anni adietro, confusa senza ordine o regola alcuna che buona fusse, era quasi che usata per tutto», ma, naturalmente, con il suo genio, Michelangelo addirittura diede una versione forse migliore del dorico antico; i modi tedeschi afferiscono in special modo all'architettura e sono in auge da circa mezzo millennio, dall'anno Mille all'incirca<sup>13</sup>.

Se il punto di partenza di Vasari riguardava la netta distinzione tra architettura e pittura, tra tedeschi e greci, nell'avanzare delle pagine e dei tempi il discorso si complica. Non è facile, dunque, seguire il suo pensiero in merito alla «maniera greca» e al «modo di quella maniera di edifici ch'oggi da noi son chiamati tedeschi». Esse si ripetono e rincorrono nelle prime pagine dell'opera e non sempre appare chiaro a cosa pensi Vasari quando attribuisce a opere e artisti la qualifica di tedeschi o greci perché le sue definizioni, alla luce delle caratteristiche delle sculture, delle pitture e degli edifici che possiamo ancora osservare, non sono univoche. Nel caso dei rilievi pisani e lucchesi, come in precedenza con gli edifici «greci» di Firenze e i loro archi acuti, ricompare questa giustapposizione della maniera greca alle tecniche della scultura e dell'architettura, un'aporia che contrasta ancora una volta con l'assunto vasariano originario ma che sembra assumere, in questo caso, un'accezione puramente cronologica: il secolo XI segnerebbe l'abbandono dei modi delle «nazioni barbare» e l'incipiente miglioramento si manifesterebbe sotto l'egida degli artefici greci. Probabilmente, l'aretino, in questi e in altri passaggi analoghi, investe la distinzione di un valore cronologico nella manifesta necessità di segnare uno scarto in quell'incessante andirivieni di progressi e regressi che accompagna i lunghi secoli del vasariano «tempo de' Goti».

12. Giordano da Rivalto (1867, pp. 170-1); Lerner (1969, pp. 16-7).

13. Bartoli (1567, pp. 2r-v); Davis (1975).

Sembra confermare questa lettura cronologica della maniera greca quanto Vasari afferma, subito dopo, per la pittura e per la scultura, il cui rinnovamento fu intrapreso intorno al 1250, mentre prima in Italia erano in auge solo le opere realizzate da «un residuo di vecchi artefici di Grecia» che «facevano immagini di terra e di pietra e dipingevano altre figure mostruose e col primo lineamento e col campo di colore» (TG: VBB II, 27-28). Essendo ormai i soli a conservarla, questi artefici «l'arte della pittura in Italia portarono insieme col musaico e con la scultura e quella, come sapevano, agl' uomini italiani insegnarono rozzamente» (TG: VBB II, 27-28). Questi sono gli artisti «vecchi e non antichi», cui seguì, a partire dal 1250 in Toscana, la rivoluzione della rinascita dell'arte dopo «l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al disotto e affogata la misera Italia» (TG: VBB II, 35)<sup>14</sup>.

Ma, nel giro di poche pagine, queste maniere si accavalleranno di nuovo. Così, ad esempio, Nicola Pisano si trovò a confrontarsi con i maestri greci alle dipendenze dei quali operava nella decorazione plastica del Battistero e del Duomo di Pisa e, pochi anni dopo, dovette misurarsi, superandoli, con gli scultori tedeschi attivi a Orvieto, «in compagnia» dei quali lavorava; e artefici di estrazione analoga saranno attivi con il figlio Giovanni. Salvo poi affermare, nella vita di Andrea Pisano (in entrambe le edizioni), che la sola scultura sopravvissuta all'antichità al suo tempo «quella era solamente in uso che dai Gotti e da' Greci goffi era stata recata in Toscana» (TG: VBB II, 151). Andando avanti nelle vite torrentiniane è interessante rileggere, all'inizio della seconda parte, la pagina della vita di Jacopo della Quercia in cui Vasari, partendo da «una tavola fatta da' maestri antichi vecchi, quale è in San Francesco all'altar maggiore» nella città di Bologna, elenca una serie di opere «di mano di alcuni Todeschi, che dopo i Gotti lavorarono della maniera vecchia più che altri che facessero in que' tempi» (T: VBB III, 24): facciata di Orvieto, pala d'altare in marmo della Cattedrale di Arezzo, opere nel Duomo di Pisa, di Milano e d'altri luoghi. Complessi monumentali e sculture che troveranno, tutte o quasi, collocazioni nuove e più circostanziate nella *Giuntina*<sup>15</sup>.

L'impressione, alla fine, è che il suo intento muti in corso d'opera; messa da parte la separazione iniziale, sembra poi adottare un criterio di distinzione cronologica che ricorda le pagine della digressione dedicata

14. Forti (2014).

15. Nella *Torrentiniana*, la facciata del Duomo di Orvieto ritorna nel racconto di Donatello a Brunelleschi del suo viaggio a Roma, quando riferisce di essersi fermato a Orvieto «per veder quella facciata del duomo di marmo tanto celebrata, lavorata di mano di diversi maestri, tenuta cosa notevole in que' tempi» (TG: VBB III, 151).

alla storia dell'architettura nella *Vita di Brunelleschi* di Antonio Manetti, in particolare quando l'umanista sottolinea le differenze tra gli edifici fiorentini, attribuiti tradizionalmente al tempo e alla committenza di Carlo Magno, e le opere successive, nelle quali ripresero i modi tedeschi diffusisi anteriormente all'età carolingia e che sarebbero sopravvissuti fino al Quattrocento. Vasari, quindi, finisce per utilizzare queste definizioni non solo come espressioni di uno stile, una maniera appunto, o come stili legati a fasi cronologiche: un'accezione di stile che si scontra con la successione dei tempi. Finisce, quindi, per adottarle come vere e proprie categorie, utili a caratterizzare il discorso condotto nella parte proemiale delle *Vite*, così come andava facendo con l'impiego delle qualificazioni di "antico" e "vecchio" per monumenti e opere d'arte. Se leggiamo la sintesi dei primi secoli dell'arte post-classica contenuta nel *Proemio della seconda parte*, invariata nelle due edizioni a dispetto delle notevoli integrazioni presenti nelle *Vite* dei primi artisti, si afferma chiaramente il passaggio del testimone «da Buschetto greco ad Arnolfo tedesco et a Giotto» (TG: VBB III, 8-9)<sup>16</sup>.

A dispetto di tutto ciò e del buon gioco che egli ha nell'applicare le categorie di "antico" e "vecchio", le accezioni di greco e tedesco, troppo fideisticamente adottate da Vasari, si scontrano con le difficoltà di ingabbiare un millennio di opere e monumenti in categorie predefinite e di proiettare quelle accezioni nella geografia accidentata del paesaggio artistico della penisola. Quelle maniere finiscono per valicare i limiti temporali, della geografia artistica e dei caratteri delle opere rivelando la contraddizione intrinseca nella linea di pensiero dell'autore. Tutto ciò doveva risultare chiaro allo stesso Vasari che, nella conclusione del *Proemio delle Vite*, introducendo Cimabue e gli artisti che lo seguiranno dichiara che si sforzerà «di osservare il più che si possa l'ordine delle maniere loro, più che nel tempo» (G: VBB II, 32), lasciando trasparire la consapevolezza delle difficoltà di discernere tra i monumenti e le opere d'arte e di strutturarli nella solida gabbia delle maniere da lui stesso adottata.

La lezione del testo dedicato a Buschetto, prima biografia delle *Vite*, rivela che, nel panorama vasariano dell'arte del «tempo de' Goti», l'autografia prelude alla biografia. Una delle differenze sostanziali, rispetto ai testi dell'incipiente storiografia artistica che lo precedono<sup>17</sup>, è proprio l'attenzione agli artisti dei primi secoli, i primitivi trascurati da tutti in precedenza. Questo processo innovativo viene innescato grazie a un'attenta

16. Una riflessione classica su questi temi è in Panofsky (1962).

17. Tanturli (1976).

ricerca, fondata sull'individuazione di nomi d'artista, dapprima ignorati. Questo assunto programmatico affiora fin dalle prime pagine dell'opera. Nella *Giuntina*, l'opera più antica che testimonia il valore dell'arte toscana è la *Chimera*, ritrovata ad Arezzo nel 1553 e trasportata a Firenze dal granduca, «nella quale figura si conosce la perfezione di quell'arte essere stata anticamente appresso i Toscani, come si vede alla maniera etrusca, ma molto più nelle lettere intagliate in una zampa, che per essere poche si conietture, non si intendendo oggi da nessuno la lingua etrusca, che elle possano così significare il nome del maestro come d'essa figura, e forse ancora gl'anni secondo l'uso di que' tempi» (G: VBB II, 11). Sulla scorta delle testimonianze letterarie e monumentali dell'arte greco-romana, ricca di artisti e di opere autografe, Vasari evoca una firma anche per le opere realizzate nell'Etruria degli antenati dei Medici, dei progenitori degli artisti che hanno fatto, a suo modo di vedere, l'arte. L'attenzione per la firma che scaturisce dall'autopsia è confermata dalla scoperta in una cella dell'eremo dei Camaldoli di «un Crucifisso piccolo in campo d'oro e col nome di Giotto di sua mano, molto bello» (G: VBB II, 113)<sup>18</sup>.

A riprova di questa attenzione, nella premessa alla vita di Arnolfo di Lapo<sup>19</sup> – una delle novità nella “Prima età”, per cui un artista, ancora «Arnolfo tedesco architetto» nella *Torrentiniana*, rientra nella triade della nascente arte italiana – l'aretino scrive: «Essendosi ragionato nel proemio delle Vite d'alcune fabbriche di maniera vecchia non antica e taciuto per non sapergli i nomi degl'architetti che le fecero fare, farò menzione nel proemio di questa Vita d'Arnolfo d'alcuni altri edifizii fatti ne' tempi suoi o poco inanzi de' quali non si sa similmente chi furono i maestri, e poi di quelli che furono fatti ne' medesimi tempi de' quali si sa chi furono gl'architettori – o per riconoscersi benissimo la maniera d'essi edifizii o per averne notizia avuto mediante gli scritti e memorie lasciate da loro nelle opere fatte» (G: VBB II, 47).

La presenza della firma è, quindi, chiaro segno di una progressione dell'arte; infatti, dopo qualche riga leggiamo, a proposito di una serie di edifici e sculture, disseminati in tutta Italia e riferibili al tempo prima della rinascita, «de' quali non ho potuto trovare io gl'architettori»: «non avendo trovato mai nonché alcuna memoria de' maestri ma neanche molte volte

18. Monciatti (2020, p. 102). Interessante registrare l'annotazione successiva: l'opera era stata trasferita nel monastero di Santa Maria degli Angeli di Firenze, nella «cella del Maggiore», «come cosa rarissima per essere di mano di Giotto, et in compagnia d'un bellissimo quadretto di mano di Raffaello».

19. Su Arnolfo, Toker (2009).

in che millesimo fussero fatte, non posso se non maravigliarmi della goffezza e poco disiderio di gloria degl' uomini di quell' età » (G: VBB II, 47). Allo stesso modo, discorrendo della tavola con san Francesco di Sargiano, eseguita da Margaritone, Vasari osserva che il pittore aretino «in questa opera scrisse il suo nome, parendogli più del solito aver bene operato» (T: VBB II, 91)<sup>20</sup>.

Questa affermazione trova una non casuale corrispondenza nelle parole di Benvenuto da Imola nel commento al passo dantesco su Cimabue e Giotto, quando risponde agli interrogativi di tanti sulla presenza di «homines ignoti nominis et bassae artis» nelle cantiche, «cum potuisset dignius facere mentionem de viris excellentissimis qui pulcra et nobilia opera fecerunt avidissimi gloriae»: «Sed certe poeta fecit hoc cum magna arte et iure optimo, quia per hoc dat tacite intelligi, quod appetitus gloriae ita indifferenter occupat omnes, quod etiam parvi artifices sunt solliciti circa illam acquirendam, sicut videmus quod pictores apponunt nomina operibus»<sup>21</sup>.

Nella premessa all'opera di Arnolfo (e del padre Lapo), quindi, Vasari, riannodando il filo delle biografie, riprende il percorso cronologico lasciato, nel *Proemio delle Vite*, volutamente in sospeso agli edifici del secolo XI. Individua un secondo artista dopo Buscheto da cui ripartire: Buono, anch'egli architetto, figura tanto fittizia da non avere neppure un luogo d'origine, attivo a partire dal 1152 a Ravenna e presente in tutta la penisola, da Napoli a Venezia (1154), fino in Toscana, dove opera a Pistoia (1166), Firenze, Arezzo; Pisa non compare e non a caso<sup>22</sup>. Infatti, il quadro si arricchisce perché «pigliando poi l'arte alquanto di miglioramento», Vasari ricorda «l'opere d'un Guglielmo di nazione (credo io) tedesco», che «insieme con Bonanno scultore fondò in Pisa il campanile del duomo» (G: VBB II, 48).

Il campanile della Cattedrale, che nella prima edizione era stato attribuito a Giovanni, creduto allievo di Andrea Pisano (T: VBB II, 158), ora è riconosciuto come opera di due architetti del XII secolo, di certo sulla base

20. Sul pittore aretino, Monciatti (2012).

21. Benvenuto da Imola (1887, p. 310); Wittkower R., Wittkower M. (1968, pp. 16-7).

22. Cervini (2012). La figura di Buono viene sviluppata da Vasari a partire dalla forzata interpretazione dell'epigrafe che ricorda Gruamonte «magister bonus» sul portale di facciata (1166) di Sant'Andrea a Pistoia (G: VBB II, 47-48). Nelle note alla *Dissertazione del dott. Giovanni Lami relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300* (1757), pubblicata nel 1792, Francesco Fontani registra la presenza di «un qualche avanzo d'un antico basso rilievo che tuttora conservasi nel duomo di Ravenna, sotto cui leggesi chiaramente “Bonus F.”» (in Leonardo da Vinci, 1792, p. LXVIII, n 17).

della lettura dell'epigrafe, riportata nella *Giuntina*, che lo data chiaramente al 1174<sup>23</sup>. Costoro, non avendo «molta pratica di fondare in Pisa», ne provocarono l'inclinazione: ciò sembra confermare l'azione mista di un maestro di origine straniera e di un artefice sì pisano ma che è, in primo luogo, un fonditore; quasi a giustificarlo, Vasari aggiunge: «Il sopradetto Bonanno, mentre si faceva il detto campanile, fece l'anno 1180 la porta reale di bronzo del detto duomo di Pisa» (G: VBB II, 48-49). La loro opera, infatti, è lodata «non perché abbia in sé disegno o bella maniera ma solamente per la sua stravaganza» (G: VBB II, 49); come era accaduto per un'architettura dei primi secoli del Medioevo segnalata da Vasari, Santa Maria Ritonda, il mausoleo di Teodorico, nella quale «una cosa si vede notabilissima e maravigliosa, e questa è la volta ovvero cupola che la cuopre» (G: VBB II, 22).

Il monumento pisano, dunque, pur suscitando stupore, tuttavia rivela una deficienza nel confronto con il campanile di San Marco, realizzato dall'"italiano" (o, forse, sarebbe meglio dire lombardo) Buono, che era stato, invece, capace di fondare la struttura «con molta considerazione e giudizio», «avendo così bene fatto palificare e fondare la piatèa di quella torre ch'ella non ha mai mosso un pelo»; grazie a lui, aggiunge l'aretino, «appararono i Viniziani a fondare nella maniera che oggi fanno i bellissimi e ricchissimi edifizii che ogni giorno si fanno magnificamente in quella nobilissima città» (G: VBB II, 47-48)<sup>24</sup>. Qui, come altrove nelle pagine che Vasari ha dedicato alla produzione medievale, traspare il debito dell'arte del suo tempo nei confronti degli artefici del passato, in nome di una tradizione che accomuna monumenti e opere dell'intera penisola<sup>25</sup>.

Se l'attribuzione a Bonanno è spiegabile con la corrispondenza cronologica del campanile con la porta bronzea, Guglielmo può essere stato recu-

23. Milone (2004, pp. 201-9); Tigler (2008-09, pp. 50-2). Il completamento dell'opera, con la cella campanaria, è attribuito a Tommaso Pisano, discepolo e «si crede che fusse figliuolo d'Andrea» (G: VBB II, 158). Segnalo che recentemente è stata riproposta l'attribuzione vasariana a Bonanno (Ammannati, 2018).

24. Per questa associazione, Vasari si è dovuto ricordare della lettera di Cosimo Bartoli del 31 marzo 1563 in cui il fiorentino, ricevuta la commissione di ritrovare notizie sulla Basilica veneziana, constatava che «non ve ne è memoria alcuna»: «ci è una voce nel vulgo, che San Marco fussi fatto da un Tedesco, e il campanile da un Lombardo» (per il testo, cfr. [www.memofonte.it/](http://www.memofonte.it/)). Cfr. Beltramini (2013).

25. Gli accresciuti riferimenti ai monumenti medievali dell'Italia settentrionale e il loro inserimento nel quadro più articolato della geografia artistica italiana della *Giuntina* sono il frutto anche del viaggio compiuto da Vasari nel 1566, nel corso della stesura della seconda edizione, come lui stesso registra nella vita di Benvenuto Garofalo e di altri «artisti lombardi» (G: VBB V, 409).

perato da Vasari, o dai suoi informatori, grazie alla sussistenza dell'epigrafe che segnava la sua tomba, posta in prossimità dell'epigrafe di Buschetto. Lo scultore del pergamo del Duomo (allora a Cagliari), un *magister* cui allora non era possibile associare opere, si rivelò alla fine utile all'aretino per costruire una coppia di artefici validi ma non adatti all'impresa cui erano stati chiamati. Il nome Guglielmo, inoltre, evocava, per Vasari, *tout court* un'origine germanica; ciò appare chiaro quando discute della Badia a Settimo, in cui operò Nicola, campione del rinnovamento delle arti: «E se bene si legge nel campanile di detta Badia, in un epitaffio di marmo: GUGLIELM. ME FECIT, si conosce nondimeno alla maniera, ch'e' si governava col consiglio di Nicola» (G: VBB II, 60). La medesima interpretazione sembra trasparire quando Vasari, elogiando il pergamo di Giovanni eseguito a Pistoia, ricorda che i pistoiesi, avendo «in venerazione il nome di Nicola», lo vollero per possederne uno «simile a quello che egli aveva fatto nel duomo di Siena», e «per concorrenza d'uno che poco inanzi n'era stato fatto nella chiesa di San Giovanni Evangelista da un Tedesco che ne fu molto lodato» (G: VBB II, 67-68)<sup>26</sup>.

Vasari, in nome di questo confronto, pone l'accento sulla firma dell'artista pisano a Pistoia che riporta nella sua parte essenziale – mettendo in risalto il paragone tra padre e figlio – un tema caro alla cultura del tempo, la visione progressiva della storia e delle arti, che compare, parallelamente, nel celebre passo del canto XI del *Purgatorio*. Lo storiografo aretino mostra, dunque, di sapere che il pergamo di San Giovanni Forcivitas ha una data (1270) e una firma (Guglielmo), e pensa bene di costruirvi sopra una contesa che ricalca retrospettivamente l'episodio celebre della *Pietà* di Michelangelo, la cui firma condannò all'oblio e all'anonimato il presunto autore lombardo (TG: VBB VI, 17).

Vasari ha operato, dunque, una raccolta di firme con nomi e date grazie alle quali ricostruire un quadro realistico delle vicende dell'arte dal Mille in poi, fondandosi sulle testimonianze utili che aveva potuto reperire nei centri principali del suo raggio d'azione: Pisa, Arezzo, Firenze in una progressione geografica e cronologica che parte dalla città tirrenica per giungere al centro del risorgimento delle arti, passando per la città natale dell'autore delle *Vite* e toccando, come satelliti, molte città della penisola, da Venezia a Ravenna, da Roma a Napoli. Interessante, poi, sottolineare che i nomi degli artisti reperiti grazie ad un'accurata campagna di censimento negli edifici toscani dei primi secoli dopo il Mille, con le forzature del caso come per la figura

<sup>26</sup> Milone (2004, pp. 206-7); Tigler (2008-09, pp. 50-1); Dent (2001). Nega l'esistenza della firma con la data Turi (2010).

di Buono, compaiono nella parte finale di quel lungo millennio che separa Costantino da Cimabue. Vasari applica il metodo dell'*exemplum*, lavorando per analogia e tramite lo strumento del verosimile: l'aretino doveva costruire un ponte tra l'antichità e la *renovatio* fiorentino-centrica del Duecento e, in più, doveva colmare una lacuna nel paragone tra gli antichi e i moderni; lì gli artisti della *Naturalis historia*, qui il vuoto di secoli di opere senza nomi.

La novità di Vasari nella lettura del Medioevo probabilmente è proprio questa: non la periodizzazione, non il catalogo dei monumenti, nemmeno la celebrazione degli artisti più noti, ma l'intuizione, starei per dire l'invenzione, della presenza di artisti nel lungo millennio tra Costantino e Cimabue. L'arte è un fenomeno che non può essere letto senza il supporto degli artisti e la trattazione della materia non può eludere questo tema. Significativo, da questo punto di vista, il giudizio espresso nei confronti del trattato di Filarete: «E nel vero se, poi che si mise a tanta fatica, avesse almeno fatto memoria de' maestri de' tempi suoi e dell'opere loro, si potrebbe in qualche parte comendare: ma non vi se ne trovano se non poche, e quelle sparse senza ordine per tutta l'opera e dove meno bisognava» (G: VBB III, 246); quell'opera si sarebbe potuta salvare se, almeno, ci avesse tramandato opere e nomi di un tempo passato, con cui arricchire il quadro delle nostre conoscenze in materia d'arte e d'artisti<sup>27</sup>.

Nelle pagine del *Proemio*, viene costruita una vera e propria storia dell'arte medievale realizzando un percorso che, accompagnando luoghi e monumenti, popolazioni e personaggi, vede un progresso anonimo, di opere senza nomi, oggetti senza artefici. L'attenzione per la progressione storica è evidente nell'accurata corrispondenza dei secoli e, poi, degli anni, in una linea ferrea del tempo per cui i monumenti, nella *Giuntina*, si succedono perfettamente, quasi *ad annum*, costituendo una sorta di cronaca annalistica applicata all'arte del «tempo de' Goti». Anche in questo caso si osserva un mutamento, per cui si passa dalla successione di imperatori, papi e popoli dei primi secoli, da Costantino ai longobardi, alla scansione incalzante dei monumenti che si rincorrono di anno in anno nei tempi prossimi alla rinascita delle arti. Dall'anno Mille inizia un percorso cronologico stringente a segnare il continuo e graduale miglioramento dai modi tedeschi adottati in precedenza alla ripresa, «quanto potettono il più, [del] l'ordine buono antico», come si rivela con i seguenti monumenti: 1013, Firenze, San Miniato al Monte; 1016, Pisa, Duomo; 1032, Pistoia, San Paolo; 1060, Pisa, Battistero; 1061, Lucca, Duomo.

27. Per la citazione del passo, Barocchi (1984b, p. 159).

Allo stesso modo, quel percorso all'insegna dell'anonimato, che aveva accompagnato la manifestazione dei processi artistici nel corso del primo millennio, subisce un'inversione in nome della presenza degli artisti che, come intende dimostrare Vasari, ha anch'essa una sua periodizzazione nel *mare magnum* del diluvio medievale: da un tempo senza nomi, all'affiorare degli artisti. La comparsa della figura dell'artista si avvera, quindi, solo nelle ultime pagine, in prossimità della rivoluzione incentrata sulla triade Cimabue-Arnolfo-Nicola; tardi ma di certo prima, significativamente prima del "risorgimento delle arti". Nella *Giuntina*, alla solitaria coppia Buschetto-Apollonio della prima edizione, si aggiungono, anch'essi in un'incessante successione cronologica: Buono, Guglielmo, Bonanno, Guido da Como, Marchionne, Fuccio, Iacopo, per molti dei quali assistiamo alla stesura di una vera e propria vita, cui manca solo il ritratto e l'intestazione, come per gli artisti delle epoche successive<sup>28</sup>. Si noti, inoltre, la loro distribuzione geografica in merito all'origine; a fronte di due greci e di due tedeschi, abbiamo cinque artisti della penisola: due lombardi, un pisano, un aretino, un fiorentino; di tutti questi, ben tre sono legati alla città tirrenica<sup>29</sup>.

Possiamo dire, quindi, che per Vasari l'artista nasce prima dell'arte. Che è poi la vera origine della storia dell'arte, come ci insegna la tradizione storiografica fiorentina da Dante in poi. La necessità dell'artista quale motore della storia è evidente nella lunga pletora di opere a carattere biografico che hanno accompagnato la ricca storiografia artistica prima della sistemazione lanziata, ma che erano presenti anche anteriormente a Vasari, come dimostra la *Vita di Filippo Brunelleschi*, composta da Antonio Manetti. Da ciò scaturisce un'altra suggestione. La visione di Vasari, di chi lo ha preceduto e dei suoi emuli-detrattori non è progressiva ma si rivela, alla fine, un meccanismo inverso, in una sorta di processo *à rebours*: senza Michelangelo, o Guido Reni, o Francesco Solimena non ci sarebbero stati Cimabue, Vitale o Pietro de' Stefani. Gli artisti contemporanei, come in una lunga notte dei morti viventi, richiamano in vita l'incessante sequela dei loro predecessori,

28. Sulla raccolta e sull'utilizzo delle epigrafi e delle firme in Vasari, Rosanna Bettarini segnala che le «iscrizioni sono fornite al Vasari perlopiù dalla solerte specializzazione dei collaboratori» e rappresentano «la citazione dotta del referto "candidamente" filologico» (VBB, II, *Testo*, p. 340); Riccioni, Fara, Stringa (2017, p. 7) sottolineano una «diffidenza di Vasari nei confronti delle iscrizioni». Molto recentemente è apparso, a offrire un quadro generale sul tema, Monciatti (2020).

29. In questo contesto andrebbero inseriti, se avessero avuto un nome, gli antenati degli scultori senesi Agostino e Agnolo (che si esercitarono nella scuola di Giovanni e Nicola): architetti che realizzarono nella loro città la Fontebranda (1190) e la Dogana (1191) (G: VBB II, 125).

che trova una ragione e appare legittimata solo dall'affermazione degli artisti contemporanei nel biografo di turno, per una celebrazione che è dapprima della contemporaneità e che schiaccia, fagocita, assimila il passato in un presente continuo e ripetuto.

Michelangelo, in una lettera a Vasari dopo la pubblicazione delle *Vite*, lo definisce un «risuscitatore di uomini morti», concetto che ritorna nella terzina di chiusura del sonetto di lode rivolto a Vasari per la composizione dell'opera: «Or le memorie altrui, già spente, accese / tornando, fate or che fien quelle e voi, / mal grado d'esse, eternalmente vive»<sup>30</sup>. Forse era proprio questo il senso del giudizio dato da Michelangelo di fronte alle *Vite*: Vasari era stato un «risuscitatore di uomini morti», senza l'autore del *Giudizio universale* non sarebbe sorta l'esigenza di ripercorrere l'arte del passato.

Nelle pagine dell'edizione del 1550 dedicate, nella “Prima età”, agli artisti prima di Giotto, ne troviamo solo di origine fiorentina (ad esclusione di Margaritone)<sup>31</sup> e con una forte prevalenza dei pittori. Il primo scultore della *Torrentiniana* cui è dedicata una vita autonoma è Andrea Pisano<sup>32</sup>. In premessa si sottolineano i vantaggi della scultura, rispetto alla pittura, nella ripresa dei modi dell'arte antica, essendosi conservate molte più opere della statuaria classica: «gli fecero tal lume certamente, che tale non lo potette avere Giotto da le opere di Cimabue e degli altri pittori, per non si esser conservate le pitture antiche tanto quanto le sculture»; e cita, a riprova, la scuola avuta da Andrea dalle «anticaglie e pili, che ancora sono intorno al duomo et al Campo Santo di Pisa» (TG: VBB II, 150). A ben riflettere, questo giudizio è molto più vicino di quanto sembri a quello espresso due secoli prima da Francesco Petrarca nella nota lettera in cui discorreva degli artisti del suo tempo. Il contesto del discorso del poeta è un confronto tra il mondo antico e la modernità. In questo paragone, gli scultori «minoris fame» dei pittori, scompaiono di fronte alle opere antiche ancora visibili («eo enim in genere impar prorsus est nostra aetas»), mentre i pittori appaiono «egregios» non essendoci la possibilità di termini di confronto, se non nelle parole degli autori antichi. Infatti, aveva scritto poco innanzi, a proposito di Fidia e di Apelle «operum tamen illustrium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit»: «vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera». Come si intende, è lo stesso punto di partenza adottato da

30. Barocchi (1979, p. 9).

31. Sull'artista di origine aretina, Monciatti (2012).

32. Cavazzini (2013). Per la fortuna pisana di Andrea e dei figli, Milone (2004, pp. 43-4, 63-9, 168-9).

Vasari che, tuttavia, avendo come campo d'osservazione la pratica artistica, capovolge il discorso<sup>33</sup>.

Nella prima edizione Vasari, in nome del paradigma fiorentino che intendeva declinare, rovescia l'impianto dei *Commentarii* di Ghiberti, che aveva presentato la corretta successione Giovanni, figlio di Nicola-Andrea. Inverte l'ordine dei fattori in nome della loro prossimità alla storia e alla cultura artistica fiorentina, ma introducendo la novità delle opere da attribuire a Nicola, che sono il frutto della conoscenza, ancora approssimativa tuttavia, dei monumenti della piazza del Duomo a Pisa. Nella scarna appendice, compaiono Giovanni e Nicola, proprio in quest'ordine: il primo quale «architetto, che fece il disegno e la fabbrica del Campo santo di Pisa ed il campanile del duomo»; il secondo «che fece fonte e il pergamo di San Giovanni» (T: VBB II, 158), di cui propone addirittura la trascrizione della firma pisana del 1260, che forse interpreta come riferibile ad un anno del secolo XIV, lasciando intendere di non aver avuto cognizione diretta dell'opera. Cita infine altri discepoli che «condussero infinite cose goffe nella facciata di Santa Maria del Fiore di Firenze, et a Pisa, a Vinegia, a Milano e per tutta Italia» e conclude con il figlio Nino e la sua opera firmata fiorentina (T: VBB II, 158).

Come nota Paola Barocchi, nel passaggio tra le due edizioni si nota una variazione nell'interpretazione storiografica: da una visione finalizzata e incentrata sulla Toscana (o per meglio dire, su Firenze) a un impeto maggiormente universalistico<sup>34</sup>. Così, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione si definisce la nebulosa dei Pisano, con il riconoscimento di Nicola e Giovanni, finalmente padre e figlio, meritevoli di una vita autonoma<sup>35</sup>. In queste nuove pagine l'esercizio dell'occhio di Vasari nelle attribuzioni

33. La lettera era ben nota a Vasari, che ne utilizzò l'assunto centrale quale spunto per l'*incipit* della vita di Simone Martini (G: VBB II, 191-192). Sul testo di Petrarca si esprime anche Cavazzini (2013, pp. 213-4).

34. Barocchi (1979, pp. 14-5).

35. L'accoppiamento sembra trovare un precedente e parallelo nei testi anteriori. Nei *Commentarii* di Ghiberti, ad esempio, sebbene si menzioni il solo «Giovanni figliuolo di maestro Nichola» che «fece il pergamo di Pisa, fu di sua mano il pergamo di Siena e 'l pergamo di Pistoia. Queste opere si veggono di maestro Giovanni e la fonte di Perugia» (Ghiberti, 1912, vol. I, p. 43), lo scheletrico profilo dell'artista contiene sia opere del padre che del figlio, anzi, delle quattro opere ricordate, solo una è sicuramente ed esclusivamente di Giovanni; a questo proposito si osservi che anche Vasari, nella *Giuntina*, attribuisce la Fontana maggiore di Perugia a Giovanni, che «vi pose il nome suo» (G: VBB II, 64-65). Possiamo ipotizzare, quindi, per entrambi gli storiografi, una fonte comune perduta, in cui la coppia padre-figlio veniva trattata unitariamente.

si esprime virtuosisticamente, come nel riconoscimento della lunetta con la *Deposizione* tra i rilievi del portico di San Martino a Lucca mentre, nella *Torrentiniana*, Nicola era poco più di uno scultore indistinto. Il padre di Giovanni è la vera scoperta di Vasari. Il figlio, infatti, era apparso, sia pure timidamente, nella storiografia precedente e nel significativo elenco di personaggi illustri contemporanei stilato da Boccaccio nello *Zibaldone Magliabechiano*. Il suo nome vi appariva con quello di Giotto in una lista che, memore del paragone dantesco, presentava gli artisti insieme a letterati, storici, giuristi, medici, scienziati e politici<sup>36</sup>.

Inserito nella triade che apre la “Prima età” della *Giuntina*, Nicola è, tuttavia, in ordine cronologico, il primo artista in assoluto: attivo da prima del 1225, quando sarebbe stato chiamato a Bologna per la realizzazione della tomba di san Domenico, è contemporaneo ma superiore al fiorentino Fuccio, operoso in città nel 1229. I padri dell’architettura e della pittura, Arnolfo e Cimabue, sarebbero nati, rispettivamente, nel 1232 e nel 1240. Il primo, attivo dal 1262 circa, quando morì il padre, è autore di opere non prima del 1284 e la sua carriera si chiude con la tomba di Bonifacio VIII; Cimabue, artista vissuto sessant’anni ma di cui Vasari registra tutte opere senza date. Forse vale la pena notare questa significativa differenza: mentre per gli artefici attivi prima della metà del Duecento l’attenzione di Vasari alla scansione cronologica della loro attività e delle loro opere vuole essere sempre puntuale, apparendo talvolta forzata o eccessiva, nella biografia di Cimabue scompare questa puntualità, quasi a voler lasciare colui che diede «i primi lumi all’arte della pittura» (TG: VBB II, 35), come d’altronde anche Giotto, in un’aura senza tempo.

Il favore rappresentato dalla sussistenza delle opere antiche per gli scultori della “Prima età” nel permettere di resuscitare «tutte belle maniere et arti», da petizione di principio nella vita di Andrea, assume concretezza nell’opera di Nicola. Egli, infatti, aveva osservato le antichità esposte sugli spalti del Duomo e, in particolare, le figure contenute sul sarcofago reimpiegato per la tomba di Beatrice, madre di Matilde di Canossa, posto, come nota precisando Vasari, «allato alla porta del fianco principale». Lo scultore, «considerando la bontà di quest’opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera et alcune altre

36. Sebastiano Ciampi (1827, p. 24) per primo pubblicò la lista, attribuendo il codice a Boccaccio proprio grazie all’analisi del passo in questione, che riteneva un’aggiunta dello scrittore ad un lungo elenco di personaggi illustri compilato da Paolino vescovo di Pozzuoli. Cfr. Tanturli (1976, p. 277); Gilbert (1999).

buone sculture che erano in quegli'altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore de' tempi suoi» (G: VBB II, 59). Ancora una volta, l'aretino, con il consueto acume, coglie dettagli dell'operato degli artisti medievali, confermati dagli studi successivi, che scaturiscono dalla profonda dimestichezza acquisita con i monumenti pisani. L'importanza delle reliquie della classicità per la scultura della "Prima età" è ribadita nelle note biografiche su Giovanni; chiamato ancora una volta a Perugia, dove, a detta di Vasari, avrebbe eseguito il sepolcro di Benedetto XI e altre opere, di ritorno decise di «andare a Roma per imparare da quelle poche cose antiche che vi si vedevano, sì come aveva fatto il padre; ma da giuste cagione impedito, non ebbe effetto questo desiderio» (G: VBB II, 69). Con questo mancato viaggio Vasari intende rimarcare quelle che a lui dovevano apparire come significative differenze tra padre e figlio, di fronte all'antico<sup>37</sup>.

Nello scorrere le pagine dedicate alla vita e alle opere dei due Pisano, si assiste ad un mutamento nell'approccio di Vasari. Affrontando lo studio dei monumenti nella parte proemiale, interesse preminente appariva la progressione storica dei fenomeni artistici, rappresentata nella lunga sequenza di monumenti dall'età di Costantino fino al XIII secolo; ora invece sembra sovrapporsi a questo modello un nuovo paradigma, che palesa una maggiore attenzione alla distribuzione sul territorio della penisola della produzione artistica: dalla storia siamo passati ad una geografia dell'arte. Infatti, dapprima, come ancora all'inizio della vita di Nicola, era presente il confronto con le maniere vecchie, ora, invece, i monumenti realizzati sotto la direzione dell'artefice pisano rivelano una profonda differenza con quanto si andava eseguendo contemporaneamente: il santo di Padova o i Frari mostrano profonde differenze con gli edifici della Romagna e della Lombardia, da Rimini a Faenza, da Ravenna a Ferrara. Si instaura, quindi, una dinamica artistica: l'esempio di Nicola sprona gli scultori del suo tempo «mossi da lodevole invidia», in particolare sul cantiere del Duomo di Milano, dove erano all'opera «molti lombardi e tedeschi, che poi si sparse per Italia». L'emulazione è presente nella stessa Firenze, dove l'artefice concorrente del Pisano è il poco dotato Fuccio: «così cominciando questi artefici a gareggiare fra loro, così nei marmi come nelle fabbriche, trovarono qualche poco di buono» (G: VBB II, 62).

37. Sul tema, Milone (2004, pp. 104-6). Negli stessi anni della stesura della *Giuntina*, Benvenuto Cellini, componendo la sua biografia, ricordava la sua attività in gioventù presso un orafo a Pisa, dove poté scoprire tante antichità «intorno alle quali tutti e' giorni che mi avanzavano del mio lavoro della bottega assiduamente mi affaticavo» (Cellini, 1967, p. 17).

Per Pisa passa, anche, la fama di Cimabue. Secondo il Vasari della *Giuntina*, dopo l'affermazione nella sua città, la tappa pisana precede la sua consacrazione: «per queste opere dunque essendo assai chiaro per tutti il nome di Cimabue, egli fu condotto in Ascesi» (G: VBB II, 38) (nel 1550 la chiamata è attribuita senza enfasi alla «pratica con questi frati»; T: VBB II, 39). La città tirrenica, dove esegue molte opere, è legata al nome del pittore per un'altra opera, di cui l'aretino si ricorda, nella *Giuntina*, solo sul finire del percorso biografico: una *Crocifissione* su tempera, in cui Cimabue avrebbe dipinto le frasi del dialogo tra i protagonisti della scena. Per Vasari qui l'artista «cominciò a dar lume et aprire la via all'invenzione aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto: il che certo fu cosa capricciosa e nuova» (G: VBB II, 41), segnando un ulteriore scarto dai maestri di maniera greca presso i quali si era formato, nella linea di quanto già rilevato dal pittore aretino quando, ad esempio, aveva notato nell'affresco in facciata all'Ospedale del Porcellana di Firenze «i panni e le vesti e l'altre cose un poco più vive e naturali e più morbide che la maniera di que' Greci» (G: VBB II, 37).

Interessante è osservare come, nel corso delle *Vite* del 1568, il tema venga riproposto, sempre legato all'ambito pisano, costruendo un *fil rouge* tra le opere e gli artefici. Bruno di Giovanni, impegnato con Buffalmacco a dipingere in San Paolo a Ripa d'Arno, aveva eseguito una tavola di grandi dimensioni, attribuita da Vasari all'altare di Sant'Orsola, con la personificazione di Pisa che invoca l'aiuto della santa (opera oggi nel museo cittadino). Lamentandosi il pittore della poca vivezza delle sue figure, il compagno, «come burlevole», suggerì di far parlare le figure tramite parole che uscivano di bocca ai personaggi «avendo ciò visto Buonamico nell'opere che aveva fatte nella medesima città Cimabue». Un'invenzione che «piacque a Bruno e agli altri uomini sciocchi di quei tempi, così piace ancora oggi a certi goffi, che in ciò sono serviti da artefici plebei, come essi sono» (G: VBB II, 171). Infine, nella vita di Andrea Orcagna, cui attribuisce il *Trionfo della morte* in Camposanto: «perché sapeva che ai pisani piaceva l'invenzione di Buffalmacco, che fece parlare le figure di Bruno in San Paolo a Ripa d'Arno facendo loro uscire di bocca alcune lettere, empié l'Orcagna tutta quella sua opera di cotali scritti» che Vasari attribuisce allo stesso artista «che attese alla poesia e a fare qualche sonetto» (G: VBB II, 219-220)<sup>38</sup>. Vasari, infine,

38. Per il testo dei *titoli* in versi presenti nel *Trionfo della morte*, l'aretino si è servito anche delle trascrizioni inviategli da Pisa nell'aprile 1561 da Cosimo Bartoli (lettera consultata *on line* sul sito [www.memofonte.it/](http://www.memofonte.it/)), da cui apprende anche del grave stato di com-

dall'incerto crinale che divide la storia dell'arte dall'aneddotica, riflette: «di vero pare gran fatto che da questo principio sia passata in uso una cosa che per burla, e non per altro, fu fatta fare», osservando che «anco una gran parte del Campo Santo, fatta da lodati maestri, sia piena di questa gofferia» (G: VBB II, 171), a testimonianza ulteriore della conoscenza diretta di opere pisane, di certo avvenuta dopo l'edizione del 1550<sup>39</sup>.

Compagni di Cimabue furono Gaddo Gaddi e Andrea Tafi e nella pagina di Vasari il legame tra questi «spiriti ingegnosi e gentili» (TG: VBB II, 81), intenti al superamento dell'arte che li aveva preceduti, ricorda la vagheggiata compagnia di Dante nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*. Le loro strade incrociano, ancora una volta, Pisa e, di nuovo, la Cattedrale. Andrea aveva appreso l'arte del mosaico da Apollonio, pittore greco, prelevato dall'artista fiorentino nel cantiere di San Marco a Venezia, e Vasari gli dedica una biografia, che succede a quella di Cimabue, nella quale viene menzionato un secondo autore dei mosaici del Battistero, «fra' Iacopo di San Francesco» (T: VBB II, 76) (poi «da Turruta» nella *Giuntina*; G: VBB II, 76), che aveva eseguito la decorazione della scarsella. Raggiunta la notorietà per le sue opere fiorentine, il religioso artista venne chiamato dapprima a Roma, quindi a Pisa, dove lavorò alla tribuna del Duomo, aiutato da Andrea Tafi e da Gaddo Gaddi, per eseguire «gl'Evangelisti et altre cose che vi sono» (G: VBB II, 76). Vasari aggiunge che «avendole egli lasciate poco meno che imperfette del tutto» (G: VBB II, 76), furono poi completate da Vincino da Pistoia. Come Andrea e Iacopo, anche Gaddo lavorò ai mosaici del Battistero, quindi, «spartasi la fama di quest'opera», lavorò dapprima a Roma e ad Arezzo, quindi raggiunse Pisa, dove decorò la tribuna dell'Incoronata «sì bene e con tanta diligenza lavorata ch'ella si è insino a oggi conservata benissimo» (G: VBB II, 83)<sup>40</sup>.

La decorazione musiva delle calotte absidali della Cattedrale pisana offre all'aretino la possibilità di costruire un'impalcatura che, paradigmaticamente, delinea un percorso che, dal punto di vista storico, ha inizio con i pittori greci presenti a Venezia e giunge ai tempi di Giotto mentre, nel campo biogra-

promissione dei cartigli «de' quali la maggior parte, essendo consumati dal tempo, non s'intendono» (G: VBB II, 219-220).

39. Il tema verrà riproposto nelle *Notizie* (1681) di Baldinucci (1974-75, vol. I, pp. 29, 197-8). Non mancherà l'appunto critico di Leopoldo Del Migliore nelle *Reflessioni aggiunte alle Vite de' pittori di Giorgio Vasari*: «L'anima della pittura è l'espressione: che Cimabue per arrivarvi si servisse delle parole, mi pare un assurdo notevole in diminuzione del suo talento» (Barocchi, 1984c, p. 79). Cfr. Land (2005).

40. Sul valore dell'arte musiva nelle *Vite*, Carrara (2005).

fico, accomuna artisti che si muovono sull'asse Firenze-Roma-Pisa. Il quadro si esplica e definisce nella *Giuntina*, per la cui redazione Vasari aveva avuto l'agio di conoscere e studiare a fondo i monumenti della piazza. Osservando la disparità di modi nel grande mosaico della calotta e facendo tesoro di una testimonianza epigrafica, pone le basi per un discorso più ampio, i cui fondamenti comuni sono la data (1321) e la firma di «Vicino pittor pisano, il quale benissimo lavorò di mosaico alcune cose nella tribuna maggiore del duomo di Pisa» (G: VBB II, 84). Tali dati sono contenuti in una lunga iscrizione, posta alla base del mosaico dell'abside centrale, che viene diligentemente riportata da Vasari nelle scarse note dedicate all'artista, ritenuto allievo di Gaddo Gaddi, in calce alla vita del pittore fiorentino. Ormai, a questa altezza cronologica, un pisano non può che essere allievo di un artista di Firenze.

Vasari, alla ricerca di nomi d'artista per colmare i vuoti, discorrendo, nell'edizione del 1550, di Andrea Orcagna e, in particolare, del fratello Bernardo che «dopo la morte di Andrea, chiamato a Pisa, fece l'Inferno di Campo Santo imitando le invenzioni» (T: VBB II, 224) del fratello e che a Pisa lavorò anche in San Paolo a Ripa d'Arno, afferma che «nel suo dimorare a Pisa insegnò l'arte della pittura a Bernardo Nello di Giovanni Falconi pisano, il quale lavorò le tavole che sono nel duomo, della maniera vecchia» (T: VBB II, 225). Allo stesso modo, nella *Giuntina*, rivoluzionando il testo della vita di Andrea, Vasari registra, primo tra i suoi discepoli «nella pittura», «Bernardo Nello di Giovanni Falconi pisano, che lavorò molte tavole nel duomo di Pisa» (G: VBB II, 225); significativamente, l'artista, autore totalizzante delle pitture su tavola «della maniera vecchia» in Duomo nella *Torrentiniana*, nell'edizione del 1568 avrebbe eseguito solo «molte tavole»: indice ulteriore dell'approfondimento delle conoscenze del patrimonio artistico cittadino e dell'ampliarsi del ventaglio di artisti e opere dei primi tempi nel passaggio alla *Giuntina*.

Quel nome è tuttavia il frutto, molto probabile, di un'errata lettura di un'epigrafe posta in uno dei polittici trecenteschi presenti in Duomo. Infatti, Nello di Giovanni Falconi è un personaggio pisano del primo Trecento, noto anche a Vasari che lo menziona nella vita di Giovanni come operaio della primaziale che «gli diede a fare il pergamo grande del duomo» (G: VBB II, 69). «Nello Falconis» compare nella lunga iscrizione del pulpito quale figura di supporto per la realizzazione dell'opera, essendo stato il rappresentante del Comune in occasione della lunga lite tra lo scultore e l'operaio Burgundio di Tado per la realizzazione dell'opera. Nella realtà, dunque, egli poté essere il committente di un dipinto eseguito da un artista di nome Bernardo. A questo proposito si è voluto identificare una delle

opere che Vasari riferiva al presunto allievo dell'Orcagna con un dipinto perduto, di cui conserviamo solo parti della predella con *Storie di santa Cecilia* (divise tra diversi musei e provenienti dalla collezione del canonico della Cattedrale del Settecento Zucchetti), attribuito dalla critica a Bernardo Daddi e, secondo le fonti settecentesche, proveniente dal Duomo<sup>41</sup>.

Pisa, agli occhi di Vasari, ha rivelato i progressi dell'arte dal Mille all'affermazione dei Pisano; gli artisti di questa città hanno offerto allo storiografo aretino monumenti e opere, la cui conoscenza, sempre più approfondita, ha accompagnato il padre della storia dell'arte italiana, tra la prima e la seconda edizione della sua opera capitale, nel maturare una nuova visione della rinascita delle arti. Il lume apparso con Buschetto nella *Torrentiniana* si rivela, in seguito e grazie all'acume dello studioso, una tradizione solida che percorre tutte le fasi, prima e dopo Cimabue. Il ruolo di Nicola e Giovanni assume addirittura un rilievo sovranazionale: «essendo i primi maestri in quel tempo che fussono in Europa, non si fece alcuna cosa d'importanza alla quale non intervenissono, come, oltre a quelle che dette si sono, in molte iscrizioni si può vedere» (G: VBB II, 71). Un'arte che, come lo stesso Vasari afferma sul finire della vita di Buffalmacco, appare necessaria: «far capitale dell'invenzioni et opere fatte da questi antichi, comeché così perfette non siano, et in che modo utile e commodo si possa trarre dalle cose loro, avendogli eglino aperta la via alle maraviglie che insin a oggi si sono fatte e si fanno tuttavia» (G: VBB II, 173). Non più tedeschi, non più greci, neppure più vecchi: antichi, questi artisti che hanno trovato in Pisa la loro prima culla. Quell'antico perduto con Costantino aveva ritrovato casa nell'Italia del Duecento.

## Bibliografia

- AMMANNATI G. (2018), *La firma ritrovata: Bonanno e la Torre di Pisa*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. v, 10, 2, pp. 383-97.
- BALDINUCCI F. (1974-75), *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, voll. I-V: riproduzione anastatica dell'edizione a cura di F. Ranalli, 6 voll., per V. Batelli e Compagni, Firenze 1845-1847, SPES, Firenze 1974; vol. VI: *Appendice* con nota critica e supplementi per cura di P. Barocchi, SPES, Firenze 1975; vol. VII: *Appendice* per cura di P. Barocchi, *Indice* per cura di A. Boschetto, SPES, Firenze 1975.

41. Novello (1995, p. 298). L'artista sopravvivrà, quale autore senza opere, fino a Da Morrone, che, sulla scorta anche di Baldinucci (1974-75, vol. I, p. 269), lo ritiene nipote di Turino di Vanni e figlio di Nello: «Fiorì questo autore circa il 1390 e molte tavole dipinse nel duomo di Pisa per attestato del Vasari e del Baldinucci» (Da Morrone, 1792, p. 232).

- BAROCCHI P. (1970), *Una "Selva di notizie" di Vincenzo Borghini*, in E. Montale et al., *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Firenze, pp. 87-172.
- EAD. (1979), *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in G. Previtali, F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte I: *Materiali e problemi*, vol. II: *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino, pp. 5-81.
- EAD. (1984a), *Studi vasariani*, Einaudi, Torino.
- EAD. (1984b), *L'antibiografia del secondo Vasari* (1985), in Ead. (1984a), pp. 157-70.
- EAD. (1984c), *Le postille di Del Migliore alle Vite vasariane* (1975), in Ead. (1984a), pp. 75-82.
- EAD. (2000), *Vasari*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 508-10.
- BARTOLI C. (1567), *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Appresso Francesco de Franceschi Senese, Venezia.
- BELTRAMINI M. (2013), *Giorgio Vasari a Venezia: osservazioni sull'Introduzione all'architettura*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Mova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia, pp. 121-30.
- BENVENUTO DA IMOLA (1887), *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di G. F. Lacaita, vol. III, Barbèra, Firenze.
- BERNABÒ M. (2003), *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Liguori, Napoli.
- BOASE T. S. R. (1979), *Giorgio Vasari: The Man and the Book*, Princeton University Press, Princeton.
- CARRARA E. (2005), *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in G. Bertoli, R. Drusi (a cura di), *Fra lo "Spedale" e il principe. Vincenzio Borghini: filologia e invenzione della Firenze di Cosimo I*, Atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), Il Poligrafo, Padova, pp. 79-93.
- EAD. (2013), *Giorgio Vasari*, in *Enciclopedia di scienze, lettere ed arti*, vol. VIII.5: *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 193-9.
- CAVAZZINI L. (2013), *La vita di Andrea Pisano e la scultura della prima età*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Mova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno internazionale (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia, pp. 205-16.
- CELLINI B. (1967), *La vita di Benvenuto di maestro Giovanni Cellini fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze (1558-1562)*, in Id., *La vita, i trattati, i discorsi*, introduzione e note di P. Scarpellini, Casini, Roma.
- CERVINI F. (2012), *Il medioevo fantastico. L'arte romanica secondo Vasari*, in A. Masi, C. Barbato (a cura di), *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna-Palazzo Farnese, 5 dicembre 2011), Aracne, Roma, pp. 71-80.
- CIAMPI S. (a cura di) (1827), *Monumenti d'un manoscritto autografo di messer Gio. Boccacci da Certaldo*, Per Giuseppe Galletti, Firenze.

- COLLARETA M. (2006), *Una "rinascita" dell'architettura cristiana dopo il Mille? Riflessioni sugli edifici della piazza del Duomo a Pisa*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano, pp. 438-40.
- CONCINA E. (2002), *Giorgio Vasari, Francesco Sansovino e la "maniera greca"*, in E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi (a cura di), *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, Il Poligrafo, Padova, pp. 89-96.
- DA MORRONA A. (1792), *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, vol. II, Pier Francesco Pieraccini, Pisa.
- DAVIS C. (1975), *Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIX, 2, pp. 261-76.
- DENT P. (2001), «[P]er concorrenza d'uno [...] da un Tedesco». *Giovanni Pisano, Vasari, and the Competitive Motive at Pistoia, c. 1301*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXXIV, 1, pp. 29-44.
- FORTI B. (2014), *Vasari e la "ruina estrema" del Medioevo. Genesi e sviluppo di un'idea*, in "Arte medievale", s. IV, 4, pp. 231-52.
- GHIRBERTI L. (1912), *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser, 2 voll., Bard, Berlin.
- GILBERT C. E. (1999), *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato*, vol. I: *Saggi generali con una prospettiva dal Barocco a oggi*, Einaudi, Torino, pp. 145-53.
- GIORDANO DA RIVALTO (1867), *Prediche inedite del beato Giordano da Rivalto dell'Ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, edizione a cura di E. Narducci, presso Gaetano Romagnoli, Bologna.
- KALLAB W. (1908), *Vasaristudien*, mit einem des verfassers aus dessen nachlasse herausgegeben von J. von Schlosser, Graeser-Teubner, Wien-Leipzig.
- LAND N. E. (2005), *Vasari's Buffalmacco and the Transubstantiation of Paint*, in "Renaissance Quarterly", 58, 3, pp. 881-95.
- LARNER J. (1969), *The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy*, in "History", LIV, 180, pp. 13-30.
- LEVI D. (2010), *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Mondadori, Milano.
- LEONARDO DA VINCI (1792), *Trattato della pittura*, edizione a cura di F. Fontani, presso Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Grazioli stampatore, Firenze.
- MILONE A. (2004), *Pisa officina dei primitivi*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- MONCIATTI A. (2012), *Giorgio Vasari e «Margaritone pittore, scultore, et architetto aretino»*, in F. Conte (a cura di), *Riflettendo su Giorgio Vasari, artista e storico*, Giornata di studi (Arezzo, Casa del Petrarca, 16 dicembre 2011), Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, Arezzo, pp. 41-72 ("Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo", 72-73, sezione Memorie, 2010-11).
- ID. (2017), «*Da Cimabue insino a oggi. Vasari e la tradizione fiorentina intorno*

- all'anno 1240 (con una nota per il ms. Magliabechiano XVII, 17)»*, in "Annali di critica d'arte", n.s., I, pp. 65-87.
- ID. (2020), "Col nome suo": le attestazioni epigrafiche dei nomi d'artista per il Medioevo di Vasari, in "Immagine & parola", I, pp. 97-109.
- MURATOVA X. (1994), «*Questa maniera fu trovata da i Goti...*», in V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Electa, Napoli, pp. 23-56.
- NOVELLO R. P. (1995), *La pittura dal XIII al XV secolo*, in A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, vol. I: *Saggi e schede*, Panini, Modena, pp. 291-300.
- PACE V. (2015), *Natura e figura della "maniera greca" nella storiografia italiana e nella realtà*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Natura e figura*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Skira, Milano, pp. 745-53.
- PANOFSKY E. (1962), *La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano, con un'appendice su due progetti di facciata di Domenico Beccafumi (1930)*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, pp. 169-224.
- POMMIER É. (2007), *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, trad. di C. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino.
- PREVITALI G. (1964), *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino.
- RICCIONI S., FARA G. M., STRINGA N. (2017), *La "firma" nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti. Introduzione*, in "Venezia Arti", 26, pp. 7-13.
- TANTURLI G. (1976), *Le biografie d'artisti prima di Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Olschki, Firenze, pp. 275-98.
- TIGLER G. (2008-09), *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa*, I, in "Commentari d'arte", XIV, 41, 2008, pp. 30-55; II, in "Commentari d'arte", XV, 42-43, 2009, pp. 5-37.
- TOKER F. (2009), *Arnolfo di Cambio and the Beginnings of Artistic Identity*, in D. Friedman, J. Gardner, M. Haines (eds.), *Arnolfo's Moment*, Actes of an International Conference (Firenze, Villa I Tatti, 26-27 maggio 2005), Olschki, Firenze, pp. 11-33.
- TURI P. (2010), *L'attribuzione a fra Guglielmo del pergamo di San Giovanni Fuorcivitas*, in "Buletino Storico Pistoiese", CXII, pp. 165-82.
- VVB = VASARI G. (1966-87), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Sansoni, Firenze.
- WITTKOWER R., WITTKOWER M. (1968), *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese (1963)*, trad. di F. Salvatorelli, Einaudi, Torino.

# Iscrizioni con nomi di artisti nel Medioevo norditaliano: alcuni casi tra VII e XIII secolo

di Saverio Lomartire\*

Uno dei possibili sottotitoli a questo mio contributo suonerebbe grosso modo così: da quando emergono chiaramente, nelle testimonianze scritte, la figura e la personalità dell'artista?

Un secondo sottotitolo potrebbe essere: esiste una "firma" dell'artista medievale?

I due sottotitoli mancati sembrano tra loro slegati, e invece, almeno in parte, non lo sono affatto. Si tratterebbe infatti di riflettere innanzitutto sul significato del termine "firma", in senso comune, in quanto eventualmente applicabile, o non applicabile, ai prodotti d'arte e di architettura per un lungo lasso di tempo. Ma qui sta uno dei problemi. L'errore che bisogna evitare è considerare tale tipo di iscrizioni, che si esprimono in modi diversi, dalla prospettiva di quella che oggi chiamiamo "firma", che porta con sé un diverso valore attributivo e si apre ad una sfera di valutazioni in buona parte estranee al periodo di cui qui trattiamo. Sono quesiti ai quali da alcuni decenni si cerca di rispondere con indagini anche ad ampio raggio – alcune delle quali ancora in corso<sup>1</sup> – e con un certo numero di studi specifici<sup>2</sup>. Vorrei evitare che ogni ulteriore osservazione al proposito appaia di fatto una banalizzazione.

\* Professore associato, Università del Piemonte Orientale, Vercelli.

1. Mi riferisco al progetto Nomina. *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo* della Scuola Normale di Pisa. Colgo l'occasione per rivolgere un pensiero alla compianta Maria Monica Donato, che di questo progetto è stata per molto tempo l'anima. Cfr. Donato (2008b); tra gli esiti finora pubblicati attorno a quel progetto ricordo: Ead (2000), con vari contributi di diversi autori; inoltre, Ead. (2013).

2. Cfr. inoltre il poderoso catalogo delle firme d'artista italiane pubblicato di recente da Dietl (2009). Per brevità e per non appesantire troppo il testo eviterò, salvo qualche caso meno noto, di riportare l'indicazione bibliografica del repertorio citato per le varie citazioni di nomi di artisti, tutti censiti da Dietl. Oltre ai saggi riportati nella nota precedente, mi limito qui a citare: Claussen (1981; 2013, in part. pp. 80-1 e ampia bibliografia alla n 3); i saggi dedicati al Medioevo nel volume monografico Riccioni, Fara, Stringa (2017), in part. i saggi di M. Pierno, I. Foletti, E. Mineo, S. Riccioni, R. Delmoro, A. Lucchini, M. Lidova.

Va da sé che, appunto da una moderna concezione che affida alla presenza della “firma” il valore o il disvalore di un’opera, l’attestazione di un nome in contesti in cui i nomi scarseggiano assume una funzione documentaria (e questo è indubbio), ma che arriva talora ad essere perfino paradigmatica. Occorre infatti cercare di distinguere le semplici attestazioni di un nome da contenuti più complessi, che si esprimono in forma più articolata, ad esempio cercando di ottenere per l’artista premi ultraterreni, preghiere o la memoria in eterno.

Vi sono poi, certo, le chiare esibizioni di orgoglio, espresse attraverso la lode della qualità del manufatto o più direttamente con l’esaltazione dell’abilità dell’artefice; talora vi è l’ambizione alla immortalità, quanto meno alla memoria dell’artista attraverso la sua opera, o il richiamo iperbolico a grandi artefici del passato: Dedalo, Ulisse, Apelle, Prassitele, Policletto<sup>3</sup>, che talora sono persino superati in ingegno e bravura (come ricorda l’epigrafe di Buscheto traslata sulla facciata rainaldiana del Duomo di Pisa).

Epiteti come *doctus, expertus, peritus* o *peritissimus, gnarus, ingeniosus, mirificus artifex, docta manus, pollice docto, clarus, doctor*, persino *in arte modernus* (come nel pulpito pisano di Guglielmo ora a Cagliari, o nel mosaico di Solsterno sulla facciata del Duomo di Spoleto) accompagnano spesso queste menzioni iperboliche<sup>4</sup>. In aggiunta, le attestazioni monumentali della morte dell’artefice testimoniate dalle pietre tombali sono in qualche caso, come appunto quello di Buscheto, l’occasione per una lode pubblica che va ben oltre la benevola memoria del defunto tipica del genere dell’epitaffio.

È un dato generalmente accettato che è dall’XI secolo in poi che più si può saggiare l’aumento delle attestazioni pubbliche dell’opera di artisti e architetti; e l’Italia è il luogo in cui più numerose risultano tali attestazioni, segno di un orgoglio artistico e di un’autoconsapevolezza – ma non solo – che sembrano trovare spazio nella dimensione civile dell’Italia dei Comuni<sup>5</sup>, superando (ma forse intimamente conservando) la concezione più personale, legata all’esercizio di una devozione, che sembra invece caratterizzare la produzione altomedievale. Ciò si può cogliere abbastanza

3. Castelnuovo (2009).

4. Per una valutazione generale si rinvia alle tabelle degli epiteti assegnati da testimonianze documentarie ad artisti italiani del Medioevo in Dietl (2009, vol. 1, pp. 261-7, tabb. v-vii; 1987; Meier (2007); cfr. inoltre: Binding (1999); Peroni (2008); Lomartire (2013a, pp. 379-82).

5. Claussen (1981, pp. 7-9); Petrucci (1985; 1992, pp. 43-6); Frugoni (1989, pp. 277-304); Belcari (2019).

bene nella pittura libraria, ma con attestazioni che travalicano abbondantemente i secoli dell'alto Medioevo. Se prendiamo i numerosi casi, che qui per brevità tralasciamo, di codici miniati in cui l'illustratore si è autorappresentato indicando il proprio nome, possiamo pensare che, data la dimensione non pubblica di questo tipo di raffigurazioni, si tratti piuttosto di una derivazione dalle sottoscrizioni di scribi e decoratori, spesso seguite da formule che chiedono preghiere al lettore per la salute dell'anima degli artefici attestati nei codici altomedievali<sup>6</sup>.

Il movente devozionale derivato dall'ambito librario si estende anche a casi in cui la figura dell'artista sia esibita in modo pubblico, come nel caso del pittore vetrario Gerlachus nella vetrata ora a Münster<sup>7</sup>, e da ciò ricava il valore aggiunto di una certa manifestazione di orgoglio professionale, seppur nell'ambito della speranza nella salvezza eterna: ciò che ne fa, a ben vedere, un parallelo a diverse iscrizioni lapidarie del periodo centrale del Medioevo.

Nella pittura monumentale non sono pervenuti molti esempi, che io ricordi. Mi limito a citare questo frammento dalla chiesa di San Giovanni a Tubre, in Val Monastero (FIG. 1), in cui ci piacerebbe immaginare che la figura del pittore che completa la propria opera stia tracciando le lettere del suo nome (ma purtroppo non sembra che sia così).

Delle centosessantuno attestazioni riportate nel repertorio prodotto da Albert Dietl che riguardano l'Italia del Nord tra VII e XIV secolo<sup>8</sup>, alcune delle quali rimaste solo sotto forma di citazioni documentarie o letterarie, sessantuno riguardano il Trecento, trentaquattro il Duecento, cinquantacinque il XII secolo, tre l'XI secolo, nessuna il X secolo (ma qui ho considerato il caso problematico dell'*alipetes* K della Situla Basilewsky)<sup>9</sup>, due il IX secolo, tre l'VIII secolo, tre il VII secolo.

A questo numero potrei aggiungere altri sei casi, perlopiù inediti: due trecenteschi, uno forse degli inizi del Duecento e tre del XIII secolo. Mi è qui impossibile soffermarmi, per ragioni di spazio, su questi ultimi esempi; e d'altra parte sicuramente ve ne saranno diversi altri in attesa di essere ritrovati.

Non intendo cimentarmi nel commento alle statistiche. Mi limito a osservare come la quantità di attestazioni norditaliane relative al XII se-

6. Cfr. il saggio di Fabrizio Crivello in questo volume.

7. Dell'Acqua (2004b).

8. Dietl (2009).

9. Di cui parla in questo volume Fabrizio Crivello.

FIGURA 1

Frammento pittorico, fine XII sec., Tubre (Bolzano), Chiesa di San Giovanni



Fonte: Legner (2009).

colo – di gran lunga superiore a quelle duecentesche e il cui numero quasi eguaglia quelle trecentesche, che si avviano ormai verso una nuova epoca di autoaffermazione professionale dell’artista – sembra corrispondere a quella che Claussen aveva definito la “fase eroica” delle iscrizioni di artisti medievali<sup>10</sup>. Ma, quanto ai numeri, dobbiamo pur sempre fare i conti con ciò che il caso ci ha fatto pervenire, e quindi ogni valutazione che ambisca a determinazioni di tipo assoluto – del più vario tipo: tecnico, geografico ecc. – lascia il tempo che trova.

Nella casistica che ho inizialmente selezionato, un certo spazio era dedicato a qualche esempio altomedievale. Per varie ragioni però ho molto ridotto questa parte. Mi limito qui, per dare ragione del titolo, solo a pochissimi casi, che mi pare utile ricordare a beneficio degli esempi più tardi.

La lastra sepolcrale del prete Gudiris di Savigliano (FIG. 2), che può datarsi entro la fine del VII secolo, riporta con una certa enfasi il nome dello scultore Gennaro, che parla in prima persona sottolineando il suo *status* di

10. Claussen (1981, pp. 10-9).

FIGURA 2

Lastra del presbitero Gudiris, con iscrizione di *Gennarius marmorarius*, VII sec., Savigliano (Cuneo), Museo civico



Fonte: foto di Giorgio Olivero.

*magister marmorarius*. Si percepisce qui un orgoglio professionale che a noi potrebbe apparire ingiustificato, se non considerassimo la mole di lavoro che la produzione di un simile manufatto comportava e una indubbia eleganza del risultato – forme grafiche a parte<sup>11</sup>.

Alquanto simile, in fondo, è l'attitudine mostrata, mezzo secolo dopo, dallo scultore Ursus su una coppia di colonnine del celebre ciborio di San Giorgio di Valpolicella<sup>12</sup>. Qui la qualifica di *magister*, cioè di professionista navigato, è volutamente messa in evidenza, su uno dei fusti, dalla citazione dei suoi *discipuli* Gioventino e Gioviano, ma trova la sua collocazione in una sequenza gerarchica che, dopo la menzione cronologica del re Liutprando regnante e del vescovo, cita in primo luogo i committenti dell'opera, introducendo una delle variabili di maggior peso – e anzi piuttosto una costante – in relazione al tema della figura dell'artista medievale. È

11. Dell'Acqua (2000, in part. p. 17, con bibl.); Lomartire (2009a, in part. pp. 207-8).

12. Dell'Acqua (2004a).

un tema, quello della figura del committente, che non è certo stato trascurato dagli studi recenti, ma che andrebbe meglio indagato nelle diverse interconnessioni con la figura dell'artista. Il committente, in ogni caso, va sempre considerato il *primus auctor*, soprattutto nei casi, e non sono pochi, in cui si possa dedurre una sua diretta interazione con l'artista, che è autore secondario. In questo senso va letta la menzione, nell'epitaffio del vescovo Cumiano a Bobbio, del *magister marmorarius* Giovanni, che – quasi incastata in un piccolo spazio di risulta dopo la data di deposizione del corpo – mostra volutamente la sua subordinazione a quella del committente Liutprando, che, dice il testo, ha personalmente commissionato la lapide e ha devotamente decorato la sepoltura del santo<sup>13</sup>. Certo qui l'apparire del nome di Iohannes non va considerato un atto di autodeterminazione da parte dell'artista, quanto piuttosto una graziosa concessione del sovrano: ciò che implicava comunque l'apprezzamento di cui egli godeva a corte e dunque il raggiungimento di un certo *status* sociale.

Nello stesso senso va intesa la precoce, ancorché unica per il dettaglio descrittivo, autorappresentazione dell'artista a fianco del committente nell'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano (FIG. 3), da collocare forse ad una fase iniziale dell'episcopato del franco Angilberto II<sup>14</sup>. Vuolvinio, un monaco, come mostra il suo abito, forse di origine germanica (il nome, che conosce altre forme, più o meno variate, corrisponde al nostro Lupicino)<sup>15</sup>, mostra di godere di uno *status* molto elevato. Egli si definisce *faber* (letteralmente *phaber*, con un improbabile grecismo)<sup>16</sup> in riferimento alla sua attività di esperto con i metalli, ma al tempo stesso al suo ruolo di progettista dell'intero altare, di esecutore in prima persona di parti cospicue di esso e di supervisore del lavoro di una serie di collaboratori alquanto nutrita. La sua rappresentazione, apparentemente paritaria rispetto all'arcivescovo Angilberto II, non deve invece far dimenticare il ruolo subordinato rispetto al committente, che è raffigurato per primo: non per caso. Recentemente

13. Lomartire (2000); Destefanis (2004; 2008).

14. Elbern (1952; 2000); Capponi (1996); Bertelli (2012). Cfr. inoltre *infra*, nota 17.

15. Approfitto dell'occasione per una precisazione marginale sul nome dell'artista così come è riportato nell'iscrizione a sbalzo. Vedo che recentemente si opta sempre di più per la lettura Volvino, a partire dal fatto che, a parte la doppia V iniziale (da trascrivere Vu- o anche, in italiano, Gu-), questa sarebbe la forma usata in prima persona dall'artista nel rendere, a sbalzo e a cesello, il proprio nome sulla lamina d'argento. Basta però l'osservazione attenta dell'iscrizione per rendersi conto che Vuolvinio ha reso ben evidente la lettera I della penultima sillaba, tracciando poi questa lettera in nesso con la U e la S abbreviata in forma di appendice sommitale ricurva, sull'esempio dei monogrammi tardoantichi.

16. Sul termine *faber*, cfr. Dietl (2009, vol. I, pp. 76-9).

FIGURA 3

Altare d'oro, *Vuolvinius magister phaber* riceve il premio da sant'Ambrogio, prima metà del IX sec., Milano, Basilica di Sant'Ambrogio



Fonte: Capponi (1996).

si è proposto che la doppia rappresentazione possa essere fatta risalire ad una volontà di identificazione dell'altare d'oro con l'arca dell'alleanza e di rievocazione delle figure bibliche di Besaleel, colui, riempito dello Spirito Santo, che concepì l'arca stessa, e dal suo aiutante Oliàb<sup>17</sup>. Non entro nel merito della questione perché essa richiede ulteriori riflessioni, ma, a costo di rischiare la banalizzazione, vorrei sottolineare come qui la doppia menzione/rappresentazione vada comunque considerata nella logica della subordinazione gerarchica dell'artista al suo committente, il quale resta *primus auctor*.

La presenza del nome del solo committente di un edificio o di un manufatto non viene considerata come un'iscrizione d'artista, e tecnicamente

17. Petoletti (2016); Foletti (2017; 2018, pp. 107-60).

non lo è, ma può spiegarsi proprio in ragione del ruolo fondamentale svolto dal committente, che spesso è il solo a essere ricordato: ad esempio, nelle *Vitae* di abati e vescovi dall'alto Medioevo in poi, senza che vi sia bisogno di esemplificazioni ulteriori. E nemmeno mancano esempi di committenze "dal basso", per così dire, se si pensa anche solo al caso del capitello dei "bubulci" (cioè dei conduttori di carri) che nella chiesa di San Savino a Piacenza pagano l'erezione di un pilastro coronato da un «bellum capitellum» dedicato al santo titolare, come riferisce l'iscrizione incisa sul pulvino<sup>18</sup> o, nella stessa città, dei rilievi delle corporazioni incastonati nei pilastri del Duomo, a indicare anche qui un ruolo nella realizzazione dei sostegni interni<sup>19</sup>. Si tratta dunque di committenze indirette, o "diffuse" se si vuole, ma pur sempre di committenze, pur entro un determinato scalamento gerarchico. Altri episodi potrebbero essere portati in discussione, ma non intendo dilungarmi oltre a questo proposito, che nondimeno costituisce uno dei risvolti del problema della paternità artistica. Sarà per ora sufficiente qualche osservazione *en passant* parlando di altri casi.

Tornando quindi alle menzioni dirette di artisti in opere monumentali, e in particolare tra XI e XIII secolo, posso ora tentare una sintetica rassegna tipologica su pezzi selezionati, con l'ambizione di offrire una panoramica sufficientemente esemplificativa e riservandomi qualche breve riflessione.

Le semplici menzioni di artisti o architetti assumono le forme e le collocazioni più diverse, lasciandoci incerti sul ruolo effettivamente svolto dall'artefice, ma partendo pur sempre dal presupposto che nel caso di strutture architettoniche la presenza del nome vada, in genere, ben al di là del riferimento al blocco lapideo sul quale è inciso o all'isolato elemento di cui fa parte, a meno che il testo non ci informi diversamente in modo esplicito. Caso diverso è quello, come accade sulla facciata del Duomo di Ferrara (FIG. 4), in cui i nomi dei *magistri* sono ricordati lungo lo zoccolo perché sono sepolti lungo la facciata<sup>20</sup>. Il valore documentario di queste iscrizioni è grandissimo, oltre che per la storia di quel cantiere, anche perché i nomi degli artefici sono esposti volutamente alla vista in un spazio pubblico allora, come oggi, intensamente frequentato. Ciò, anche se non dovuto, in linea di

18. Malchiodi (1907, in part. pp. 31-2); Kingsley Porter (1917, p. 271); Salvini (1978, p. 109).

19. Klein (1995, pp. 259-64). L'autore riferisce a questi rilievi una datazione intorno al 1135; a mio parere essa dovrebbe essere ricondotta alla metà o meglio al terzo quarto del XII secolo, come riportato da gran parte della critica precedente (cfr. ivi, p. 263 n. 1001).

20. A proposito del basamento della facciata del Duomo di Ferrara e della sua rimessa in luce durante i lavori degli anni Venti del XX secolo, cfr. Boscolo Marchi (2016, p. 116).

FIGURA 4

Iscrizioni di sepolture di *magistri* sullo zoccolo, XII sec., Cattedrale di Ferrara, facciata



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

principio, alla personale iniziativa degli artisti, testimonia a sufficienza del valore civico della memoria dei loro nomi e del loro operato.

Sulla stessa scia potremo allora ricordare ben più tardi, nel corso del XIII secolo, la sepoltura di Adamo da Arogno, *protomagister* del Duomo di Trento, fondato nel 1212, e dei suoi successori<sup>21</sup>. L'epigrafe, ora nel Museo Diocesano ma un tempo murata sulla parete sud del Duomo, nonostante sia di fatto la lastra di una sepoltura collettiva, ha ricevuto dalla collocazione un valore memoriale supplementare, dal momento che è stato il pretesto per descrivere in modo sufficientemente circostanziato ancorché sintetico gli interventi effettuati da Adamo, dai suoi figli e dai suoi nipoti.

Riguardo a semplici menzioni dei nomi degli artisti, mi limito a ricordare i casi di Pietro da Lione («*Petrus Lugdunensis*») nell'altare della Cattedrale di San Giusto a Susa<sup>22</sup> o ancora del tondo con la testa di Cristo murato all'esterno dell'abside centrale di Santa Maria Maggiore a Bergamo

21. Lomartire (1992a; 1992b, pp. 144-71); Siracusano (2012); sul committente dell'edificio, il principe-vescovo Federico Vanga, cfr., nello stesso volume, i saggi di A. Peroni, M. Collareta, M. Tomasi, V. Ascani. Cfr. ora il fondamentale aggiornamento di Ascani (2019), in particolare l'ampio capitolo dedicato all'attività a Trento di Adamo da Arogno e dei suoi discendenti (ivi, pp. 246-99).

22. Romano (1994, in part. pp. 177-82). A Gianni Romano, mancato il 24 dicembre

FIGURA 5

Clipeo con volto di Cristo e iscrizione di *Cristoforus de Entelevo*, Bergamo, Santa Maria Maggiore, abside



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

(FIG. 5), sulla cui cornice si legge «Cristoforus», poi forse un «ma[gister]» e «Dentelevo» (De Entelevo) cioè proveniente dalla Valle Intelvi: che è come dire “de Antelamo”. In effetti, a livello documentario, si registra la presenza a Bergamo di «magistri de Antelevo» ancora negli anni Settanta del XII secolo. Proprio la laconicità di questa iscrizione in uno spazio così in vista nel complesso della basilica e l’assenza di riferimenti a opere precise permettono di riconoscere al *magister Cristoforus* una vasta responsabilità nel cantiere<sup>23</sup>.

Vista la diffusione, anche prima dell’*exploit* di Benedetto «Antelami dictus» a Parma, dell’attività dei *magistri Antelami* in diversi cantieri italiani – e forse non solo – e della gestione di tali cantieri su base familiare, è teoricamente possibile che Cristoforo fosse parente di quel *magister Fredo* che aveva condotto la fondazione, nel 1137, della stessa basilica bergamasca

2020, rivolgo qui un pensiero di gratitudine, anche per l’acume con cui ha saputo collegare l’altare di Pietro da Leone a Susa con alcune sculture della Sacra di San Michele.

23. Su Cristoforo “de Entelevo” e sull’attività di *magistri intelvesi* in Santa Maria Maggiore nella Cattedrale di Bergamo, cfr. Buoincontri (2005, pp. 33-5, 188-9, 202-6).

e il cui nome è riportato, evidentemente quale memoria di una sua riconosciuta perizia e autorevolezza, nel protiro del portale sud costruito nel 1360 da Giovanni da Campione<sup>24</sup>.

Pur non essendo sempre un movente per la loro presenza, la visibilità delle iscrizioni d'artista, anche prive di spiccati accenti encomiastici, è una relativa costante nelle testimonianze conservate. Ciò si osserva già nella piccola lastra marmorea che, verso la metà dell'XI secolo, l'architetto Mazulo volle collocare sulla fronte del portico di facciata dell'abbazia di Pomposa, con una breve iscrizione nella quale egli, parlando in prima persona, chiedeva al visitatore preghiere per sé che gli guadagnassero la misericordia divina<sup>25</sup>. Sempre a Pomposa, con la stessa attenzione alla massima visibilità l'architetto Deusdedit apporrà l'altisonante epigrafe ricordante l'avvio, nel 1063, della costruzione del vicino monumentale campanile (FIG. 6). Su una grande lastra marmorea e con caratteri misurati sul canone dell'epigrafia classica egli riporterà in piccoli caratteri il proprio nome: «+ Magister Deusdedit me fecit», facendolo precedere dalla elencazione di nomi del papa Alessandro II, dell'imperatore Enrico IV, dell'abate Mainardo, del priore Marco e dei benefattori privati Atto e Guilla sua moglie. È interessante notare che Atto è citato come colui che «construxit» la torre, e dunque egli è il *primus auctor*<sup>26</sup>.

Pienamente inserita nell'ottica comunale, anche per i suoi caratteri formali più ricercati, è la lunga iscrizione che ricorda la costruzione della Porta dei Vacca a Genova, nel 1155, ad opera del *magister* Guiscardo e dei collaboratori Giovanni Buono Cortese e Giovanni de Orto, i cui nomi sono preceduti da quelli dei consoli cittadini<sup>27</sup>. La stessa cosa avverrà quasi un ventennio dopo per una simile lastra dei consoli collocata sulla Porta Romana di Milano ricostruita nel 1171 dopo le distruzioni del Barbarossa, come vedremo tra breve<sup>28</sup>.

Ugualmente senza accenti elogiativi, ma riportando la data e la menzione dell'imperatore Federico Barbarossa, oltre che la supervisione ai lavori di un certo Otoba (o Ottone), il *magister Alberto* appose il suo nome al timpano del portale di facciata della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Castelnuovo Scrivia, in provincia di Alessandria, oltre che su uno dei capitelli istoriati,

24. Lomartire (2009b).

25. Russo (1986); cfr. Peroni (1989, in part. pp. 763-4 n 38).

26. Busmanti (1881, p. 25); Novara (1999, pp. 153-75).

27. Sulla Porta di Santa Fede, o dei Vacca, Di Fabio (2013).

28. Hülsen-Esch (1994); Vergani (2012).

FIGURA 6

Campanile, lastra che ricorda la costruzione nel 1063 promossa da Atto e Guilla ed eseguita dal *magister Deusdedit*, Codigoro (Ferrara), Abbazia di Pomposa



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

pur troppo in parte frammentari ed erratici (FIG. 7), conservati all'interno dell'edificio<sup>29</sup>.

Ancora nel Duecento il nome dell'artefice Serin Pietro, pur scritto in caratteri piccoli, verrà posto ben in vista in chiave d'arco sul portale della chiesa di San Salvatore di Barzanò (1231)<sup>30</sup>, mentre più tardi, nel 1274, Gia-

29. Arena (1994); Dietl (2009, vol. II, Kat. nr. A145-146, pp. 730-2).

30. Scirea (2016, pp. II, 50, 52, 54, 74).

FIGURA 7

Capitello erratico con il nome del *magister Albertus*, Castelnuovo Scrvia (Alessandria), Chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Fonte: Arena (1994).

come Porrata da Como si dichiarerà autore del rosone della Cattedrale di Cremona<sup>31</sup> apponendo il proprio nome su una piccola epigrafe marmorea posta molto più in basso, sopra l'architrave del portale centrale, per garantirne proprio la piena leggibilità da parte dei cittadini.

Il nome di Benedetto Antelami sulla celebre lastra marmorea con la *Deposizione di Cristo* ora murata nel transetto sud della Cattedrale di Parma era reso ben visibile su quello che costituiva il pannello frontale del pulpito, descritto infatti ancora nel xv secolo come *pulpitum antelamicum*. A dispetto di una indubbia sobrietà nella menzione dell'artista che ne fu il creatore («scultor patravit»), e cioè «Benedictus, Antelami dictus», a esaltare la figura dell'artista sono la solennità e il grande controllo formale dell'impostazione della scena e la precisione del fregio a mastice che, a imitazione del niello, la circonda con un preciso richiamo – come ha detto Willibald Sauerländer – alle tecniche orafe dell'*ars sacra*<sup>32</sup>. Negli anni successivi la sua opera continuerà nella direzione del cantiere impegnato in interventi di completamento della Cattedrale fino all'avvio della costruzione del Battistero. Qui, accompagnandosi ad un lambiccato sistema di da-

31. Piva (2004, in part. pp. 400, 411, 421).

32. Sauerländer (1995, pp. 3-69).

FIGURA 8

Capitello di Iulianus, XI sec., da Santa Maria d'Aurona. Sull'abaco, a destra: *Iulianus me fecit sic pulchrum*. Milano, Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco



Fonte: Fiorio, Vergani (2012).

tazione, comparirà, sull'architrave del portale nord, il nome di Benedetto: «Bis binis demptis annis de mille ducentis // incepit dictus opus hoc scultor benedictus». In modo inversamente proporzionale rispetto alla laconicità dell'iscrizione e della qualifica "restrittiva", per così dire, di scultore, è ormai concordemente accettato che il ruolo di Benedetto Antelami si sia esteso da subito anche alla progettazione architettonica e alla conduzione del cantiere dei *magistri* da muro e degli scultori. La grandezza e la qualità della costruzione parleranno da sé, senza bisogno di enfasi encomiastiche epigrafiche né per l'edificio né per il suo autore<sup>33</sup>.

Non mancano, nelle iscrizioni d'artista, casi di esibizione autoelogiativa che talora possono apparire ingiustificati. Bisogna però sempre tenere a mente quali siano i limiti di un giudizio qualitativo in assenza di dati sulla disponibilità di maestranze esperte e sulle capacità di spesa dei committenti. Così, verso l'ultimo quarto dell'XI secolo, lo scultore Giuliano aveva potuto far dire a uno dei capitelli da lui eseguiti per la ricostruzione della chiesa milanese di Santa Maria d'Aurona: «Iulianus me fecit sic pulchrum»<sup>34</sup> (FIG. 8). Non diversamente penserà della propria abilità, nel

33. Lomartire (1995, in part. pp. 208-9, 222).

34. Cassanelli (2012).

FIGURA 9

Archetto marmoreo con iscrizione dello scultore Pelegrinus, XII sec. A sinistra e a destra, sotto le colonnine si trova l'iscrizione: *Sum Pelegrinus ego qui talia // sic bene sculpo. Quem deus in altum faciat conscendere celum.* Verona, Museo di Castelveccchio



Fonte: Saiko, Wikimedia Commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International [CC BY-SA 4.0].

pieno XII secolo, lo scultore Pelegrinus, che nei rilievi di un archetto marmoreo oggi conservato nel Museo di Castelveccchio a Verona (FIG. 9) potrà dire: «Mi chiamo Pellegrino, io che queste cose scolpisco così bene»<sup>35</sup>.

Indipendentemente dalle dimensioni della chiesetta pievana di San Giorgio ad Argenta (FIG. 10), le aspettative dello scultore Giovanni da Mutiliano, che ne eseguì nel 1122 il portale, si mostrano molto alte, a fronte di una realizzazione dotata di requisiti di una relativa qualità, che però evidentemente spiccavano nel panorama decorativo circostante. L'iscrizione ci ricorda infatti come lo splendore di cui rilucono le sculture da lui eseguite deve indurre colui che le vede a pregare per l'artista quotidianamente<sup>36</sup>.

Tali considerazioni possono applicarsi, una decina di anni più tardi, alla laconica, ma sempre ben visibile, iscrizione che i fratelli Vuariento e Atto apporranno a memoria della fondazione del campanile della chiesa di Santo Stefano a Isola della Scala, in provincia di Verona, località nella quale

35. Arslan E. (1943, pp. 88-9); Claussen (2013, pp. 85-6).

36. Calugi (2014).

FIGURA 10  
Lunetta con l'iscrizione di Giovanni da Mutiliano e data 1122, Argenta (Ferrara), Pieve di San Giorgio



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

quattro anni prima avevano costruito, insieme a Chebizo, la piccola chiesa della Badia, apponendo anche qui un'epigrafe sulla facciata<sup>37</sup>.

Ben altro intento civico troveremo nel settimo decennio del secolo nei rilievi della distrutta Porta Romana di Milano, oggi ricomposti nel Castello Sforzesco (FIGG. 11-12). Qui una certa limitatezza di mezzi tecnici e stilistici non ha impedito che i due artisti che hanno collaborato all'impresa – gli scultori Anselmo e Girardo – si producessero in iperboliche attestazioni autoelogiative<sup>38</sup>, dichiarandosi l'uno come «Dedalus alter» cioè Nuovo Dedalo (cosa che ci richiama il caso di Buscheto a Pisa), e l'altro «Pollice docto», che potremmo tradurre, approssimativamente, come “dalla mano esperta” e che trova richiami in Ovidio, Stazio, Claudiano, Prudenzio, Sidonio Apollinare<sup>39</sup>.

37. Arslan W. (1939, pp. 119-22); Dietl (2009, vol. II, Kat. nr. A282-283, pp. 923-5).

38. Lomartire (1991).

39. Ovidio, *Metamorphoseon*, XI, 4 (con riferimento all'abilità nel suonare); Stazio, *Thebais*, XI, 401; Claudiano, *Panegyricus de consulatu Probinii et Olybrii*, I, 177; Prudenzio, *Psychomachia*, v. 364 (in questi tre casi con riferimento alla tessitura). In Sidonio Apollinare, *Carmina*, XV, 181, la locuzione si riferisce invece alla pittura.

FIGURA 11

Rilievi della distrutta Porta Romana, 1170 ca. Iscrizione: *Hoc opus formavit Anselmus Dedalus alter*. Milano, Castello Sforzesco



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

FIGURA 12

Rilievi della distrutta Porta Romana, 1170 ca. Iscrizione: *Istud sculpsit Girardus pollice docto*. Milano, Castello Sforzesco



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

Potremmo quindi ritenere che il nostro Anselmo/Dedalo si sia cimentato con la progettazione dell'architettura della porta e a Girardo sia stato assegnato l'allestimento del complemento scultoreo, che, come si sa, ha un forte contenuto civico e rappresenta il riscatto dei milanesi dopo la distruzione

operata dal Barbarossa nel 1169<sup>40</sup>. Nondimeno, le palesi differenze stilistiche e qualitative tra le due serie di fregi scolpiti hanno da tempo trovato concordi gli studiosi circa il riconoscimento anche ad Anselmo del ruolo di scultore; allo stesso modo, l'aspetto grafico che informa i testi complementari alle sue sculture differisce fortemente rispetto a quello utilizzato da Girardo. Ne deduciamo che ognuno dei due artisti ha eseguito da sé le iscrizioni a commento delle sculture da lui realizzate. L'atteggiamento autoelogiativo è dunque un elemento qui consapevolmente e attentamente ricercato dal singolo artista e non a lui attribuito da altri<sup>41</sup>. Tanto meglio se ciò ha luogo in un manufatto sottoposto costantemente a un notevole flusso di pubblico e di fortissima valenza civica, perché frutto delle ricostruzioni avviate dalla città dopo le distruzioni operate dal Barbarossa. Un segnale, insomma, della rinascita di Milano e per ciò stesso un appuntamento al quale gli artisti volevano mostrarsi presenti, non meno dei consoli che commissionarono l'epigrafe commemorativa<sup>42</sup>.

Che poi Girardo *pollice docto* vada riconosciuto come quello che tra i due è più dotato sotto l'aspetto qualitativo, risulta chiaro sia dai connotati formali dei rilievi sia, soprattutto, dalla cura nella esecuzione delle iscrizioni, tracciate in modo controllato ed elegante. Possiamo pensare che egli fosse particolarmente esperto nella produzione di iscrizioni lapidarie, e d'altra parte ha certamente realizzato, come mostra anche un semplice confronto, l'elegante epigrafe, pure murata sulla porta, contenente la memoria della ricostruzione della porta stessa e l'elenco dei consoli a quel tempo in carica.

Risalendo più indietro nel tempo, dobbiamo brevemente ricordare il caso delle epigrafi del Duomo di Modena, che è diventato da alcuni anni, a torto o a ragione, uno degli esempi più noti e forse uno dei paradigmi anche della questione che riguarda le iscrizioni relative ad artisti. Non vale la pena qui di dilungarsi sugli aspetti di questo insieme documentario, di per sé straordinario, vista la mole di studi che lo hanno interessato e lo interessano tuttora<sup>43</sup>.

Basti qui rilevare come nella celebre epigrafe dell'abside (una copia duecentesca dell'originale), in cui si ricorda l'avvio dei lavori di costruzione di un edificio che, come dice il primo verso, «riluce per ogni dove di bei marmi scolpiti» e si tessono le lodi del suo architetto Lanfranco, emergano

40. Hülsen-Esch (1994, p. 110).

41. Per le iscrizioni con le "firme", Dietl (2009, vol. I, pp. 204-8).

42. Cfr. *supra*, nota 40.

43. Lomartire (1999).

i nomi di due ulteriori *auctores*. Uno è l'autore del testo in undici esametri leonini, il *magister scholarum* Aimone, l'altro è il collegio dei canonici. Non sfuggirà infatti che il soggetto dell'intero testo è quel "nos" con cui inizia il verso numero quattro che si unisce a "ministri" alla fine dello stesso verso: dunque «nos ministri», cioè il Capitolo della Cattedrale che, come è noto, decise la ricostruzione dell'edificio durante la vacanza della sede vescovile, preoccupandosi di reperire un architetto capace di un'impresa così ambiziosa.

Ecco, l'epigrafe costituisce in parte l'apologia di questo architetto, per il quale sono usati epiteti mirabolanti e anche ridondanti: *ingenio clarus, doctus aptus, princeps operis, rector et magister*. Ma Lanfranco è citato in terza persona ed è quindi l'oggetto di queste lodi, non ne è l'artefice. Lanfranco, come Buscheto, resta muto.

Dunque l'epigrafe in sé non può essere considerata un'iscrizione d'artista, né una esaltazione *post mortem*, ma una straordinaria e altisonante, e per noi tanto utile, memoria documentaria. Possiamo anzi dobbiamo a giusto titolo parlare di una dimensione mitica, sebbene non vi sia qui il ricorso iperbolico a paragoni con miti del passato. Basti riflettere sul fatto che il testo, coevo ai lavori di costruzione avviati nel 1099, ci si presenta oggi in una copia del primo venticinquennio del Duecento, epoca nella quale peraltro fu realizzata, copiandola dall'originale, la famosa *Relatio* che descrive i primi tempi della costruzione del Duomo di Modena e in cui l'architetto Lanfranco è ancora una volta lodato con parole del tutto simili a quelle usate nell'epigrafe absidale e raffigurato in tutte le quattro miniature a corredo.

Diverso è il caso dell'iscrizione che ricorda anch'essa la fondazione del Duomo nel 1099 e poi il nome di Wiligelmo collocata sulla facciata dell'edificio. Anche qui lo scultore – e tale egli è infatti definito nel suo ruolo di eccellenza *inter scultores* – è citato indirettamente, questa volta in seconda persona<sup>44</sup>. Però il contesto della lastra, la presenza delle figure scolpite dei profeti Enoc ed Elia e la loro interazione con l'epigrafe rendono chiaro come lo scultore abbia eseguito il pezzo nella sua interezza, epigrafe e figure, imprimendo a entrambe la stessa impronta classicheggiante che informa, come è ben noto, tutte le altre sculture della facciata, a cui il messaggio dell'epigrafe naturalmente si propaga.

La collocazione del testo e i caratteri di corpo ridotto non sono segnale di un ricordo *post mortem* dell'artista, né tantomeno frutto di un'aggiunta o

44. Dietl (2009, vol. I, pp. 209-16).

dell'adattamento ad uno spazio rimasto vuoto, ma seguono una loro logica ben precisa, volutamente distinguendo il contenuto memoriale dell'edificio dalla *exaltatio* di Wiligelmo.

Questa volta, dunque, è l'autore stesso a pronunciare, pur in seconda persona, le proprie lodi. Certo, egli avrà dovuto ricevere l'autorizzazione a introdurre il proprio nome in un'epigrafe dal valore memoriale così alto, che avrebbe esaltato il nome dell'artista pur senza il ricorso, anche questa volta, ai paragoni iperbolici che in quegli stessi anni venivano introdotti nell'epitaffio di Buscheto a Pisa e che saranno diffusi anche in seguito in diversi contesti.

Nella lastra di Modena, che sarà stata eseguita nell'avanzato secondo decennio del XII secolo, la presenza dei profeti Enoc ed Elia, guardiani del Paradiso, alludeva, come ha ancora sottolineato di recente Albert Dietl in una disamina approfondita del tema<sup>45</sup>, all'auspicio dell'eternità per la Cattedrale, ma al tempo stesso estendeva questa aspettativa alla memoria dello scultore, il quale fu protagonista della esibizione della propria fama in una forma destinata a durare nel tempo e virtualmente per sempre. In fondo, si tratta di un'aspettativa che, pur espressa in varie forme, è sempre sottintesa quando si ricorre alla memoria epigrafica. Ad esempio, alla metà del XII secolo nella chiesa di San Giacomo Zebedeo a Reggio Emilia il Graziadeo ha riportato il proprio nome sul pavimento musivo, la cui solidità avrebbe garantito la lunghissima durata, «per secula centum»<sup>46</sup>.

L'ambizione ad una gloria plurisecolare d'altra parte, come è ben noto, rappresenta una costante nelle iscrizioni di carattere monumentale apposte da Nicolò a opere da lui realizzate. La formula che lo cita come artefice sapiente (*gnarum*) compare per la prima volta nella lunetta del Duomo di San Giorgio a Ferrara ed è costituita da un distico di esametri leonini: «Artifice[m] gnaru[m] q[ui] sculpselit hec Nicolau[m] + Hu[n]c concurrentes laudent per s[e]cula gentes» (FIG. 13).

Sarà ripetuta identica nel fregio della parte inferiore del protiro del Duomo di Verona e in versione modificata nel timpano della Basilica di San Zeno sempre a Verona, mantenendo solo il primo esametro e aggiungendone due nuovi, ma di uguale tenore: «Artificem gnarum qui sculpselit hec Nicholaum + Omnes laudemus Cristum d[o]m[inu]m q[ui] rogemus + Celoru[m] regnum sibi donet ut ipse sup[er]nu[m]». In questa ripetizione, che nei primi due casi introduce un richiamo virgiliano, come è stato

45. Ivi, pp. 209-25.

46. Dietl (2009, vol. III, Kat. nr. A551, pp. 1355-6).

FIGURA 13

Lunetta con l'iscrizione che riporta il nome di Nicolò, prima metà del XII sec., Cattedrale di Ferrara, Portale maggiore



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

notato, nelle parole «per secula gentes»<sup>47</sup>, mentre in San Zeno riprende il *tòpos* del premio eterno guadagnatosi dall'autore in virtù della sua maestria, si è voluto individuare la prova che Nicolò fosse fornito di una buona cultura – come apparirebbe dall'aggettivo, alquanto sofisticato, *gnarus* presente in tutte e tre le iscrizioni – e che addirittura fosse un chierico, o almeno avesse ricevuto un'istruzione ecclesiastica<sup>48</sup>.

Certamente una cultura testuale e grafica, o almeno un buon tasso di alfabetizzazione di questo artefice, possono essere testimoniati dal fatto che le iscrizioni che accompagnano le sue opere, fortemente caratterizzate dal peculiare canone grafico adottato, presentano una altrettanto caratteristica, e pressoché unica a quanto ne so, distribuzione del testo in sillabe. Ma qui ci troviamo in presenza di un'altra manifestazione del *tòpos* dell'artista "sapiente", dove il concetto della sapienza, o meglio della conoscenza (e qui, se traduciamo letteralmente, della consapevolezza) si applica alla com-

47. Lomartire (2008, in part. p. 275; 2013a, p. 396); cfr. le riflessioni in proposito di Boscolo Marchi (2016, pp. 68-70).

48. Quintavalle (1984).

petenza e all'esperienza dell'*artifex*: doti che a questa data Nicolò poteva ormai ben vantare, avendo già condotto, prima di Ferrara, i cantieri delle Cattedrali di Piacenza e di Cremona<sup>49</sup>. È ben comprensibile che, nell'Italia dei Comuni e con l'attività in cantieri importantissimi di quel tempo, egli volesse manifestare il raggiungimento di uno *status* sociale e anche, direi, di una fama che gli veniva riconosciuta dai committenti, al punto che costoro lo autorizzarono a esporre il suo nome, e in modo così altisonante, in forma pubblica e in collocazioni che ne assicurassero la massima evidenza.

Ciò corrisponde d'altra parte a ciò che si verifica in altri casi, anche tra quelli che abbiamo sommariamente esaminato. Piuttosto, notiamo qui, a fronte di dichiarazioni che non possono eludere il riconoscimento all'artista di un ruolo anche nell'architettura<sup>50</sup>, che egli continua a dichiararsi scultore. Un dato sul quale riflettere, ma che osserviamo anche in altri casi, il più noto dei quali, nell'Italia del Nord, è probabilmente quello di Benedetto Antelami, come abbiamo visto.

Ma a proposito delle sonore "firme" di Nicolò c'è probabilmente dell'altro, e ne accennerò poco più avanti.

Se ora risaliamo alle opere che sono considerate appartenenti all'avvio della carriera di Nicholas – che, ricordiamolo, è l'artista di cui abbiamo il maggior numero di testimonianze, non solo epigrafiche, in diversi contesti dell'Italia del Nord, compresa l'area adriatica, e persino un episodio in area germanica (Bassa Sassonia) – notiamo che il nome dell'artista non viene menzionato.

È pur vero che nell'episodio isolato, e lasciato incompiuto, della Porta dello Zodiaco alla Sacra di San Michele in Val di Susa – considerato databile agli anni Venti del XII secolo, ma forse alquanto più tardo<sup>51</sup> – il nome di questo artista compare su uno degli stipiti, ad assicurare la paternità di un complesso di sculture di grande finezza sugli stipiti, con racemi e raffigurazioni astronomiche, e su due sostegni che un apparato ingente di iscrizioni descrive con cura (fra l'altro abbiamo l'unica descrizione a parole, che io sappia, di un tralcio abitato: «Flores cum beluis com[m]ixtos»), invitando il visitatore a osservarlo più volte con attenzione e rivelando che l'autore di questi "versus", cioè l'insieme di sculture e iscrizioni, è appunto Nicholas,

49. Sulla presenza di Nicolò nel cantiere della Cattedrale di Cremona e sul rapporto con la Cattedrale di Piacenza, Lomartire (2007); cfr. anche Calzona (2009, *passim*).

50. Quintavalle (1985); Peroni (1985); sulla questione cfr. Boscolo Marchi (2016, p. 69 con bibl.).

51. Sulle diverse opinioni circa la cronologia delle opere di Nicolò rinvio sinteticamente a Lomartire (2013b).

per il quale però, almeno nelle parti che sono rimaste di questo portale, non si applicano – o meglio non si applicano ancora – toni altisonanti come avverrà in seguito, e non si richiedono lodi o preghiere.

L'intervento invece alle Cattedrali di Piacenza e Cremona non ha lasciato alcunché di riconducibile propriamente ad una "firma". Pertanto il riconoscimento della presenza di Nicolò in entrambi i casi si è basato sul dato stilistico riportato dagli elementi scolpiti, ma anche sul contributo delle iscrizioni, nelle parti in cui presentano vere e proprie identità grafiche e persino testuali. Ciò va probabilmente ricondotto alla complicata formazione di quei due cantieri, che in un certo periodo dovettero procedere in parallelo; ma si deve anche considerare che si tratta di una fase in cui la personalità di Nicolò si sta formando ed è soprattutto messa alla prova dal confronto con responsabilità che ormai si sono estese al controllo del cantiere, se non alla progettazione architettonica, e che costituiscono il laboratorio per la compiuta formazione dell'artista e per l'acquisizione di una notorietà ed esperienza che alla fine saranno proclamate pubblicamente.

La notorietà raggiunta da Nicolò negli anni ferraresi dovette guadagnargli anche un'importante commissione nell'abbazia imperiale di Königsutter in Bassa Sassonia, fondata nel 1135, lo stesso anno in cui si avvia il cantiere ferrarese. Possiamo chiederci se il maestro si sia recato personalmente nelle terre sassoni, cosa che oggi mi pare probabile<sup>52</sup>, o se abbia inviato un suo valente collaboratore. Quello della gestione contemporanea di cantieri diversi e tra loro distanti è un problema posto dallo studio contestuale dell'attività di questo artista, ma esula dal proposito di queste pagine<sup>53</sup>. L'intervento della maestranza nicoliana a Königsutter, sebbene abbia riflessi almeno sulla concezione di taluni elementi strutturali, si evidenzia solo in parte dei capitelli del chiostro e nella fascia ad archetti con scene di caccia nel registro intermedio dell'abside maggiore. Qui un'iscrizione in grandi lettere capitali – anch'essa del tutto confrontabile con l'epigrafia nicoliana, per così dire, ma scritta al contrario – recita, secondo formule note, la qualità del lavoro: «Hoc opus eximium vario celamine mirum», ma si arresta dopo le lettere S e C, che si riferiscono ad un verbo ("sculpsit") al quale sarebbe seguito il nome dell'artista, che però non fu mai inciso. Una proposta, avanzata molti anni fa da Thomas Weigel<sup>54</sup>, considerava la

52. Lomartire (1997, in part. pp. 228-9; 2013b).

53. Al tema, proprio in rapporto al caso di Nicolò, ho già dedicato alcune osservazioni in Lomartire (2013a, pp. 395-7).

54. Weigel (1985; 1993); cfr. Lomartire (1997, p. 228).

figura del cacciatore con la lepre sulle spalle, che è prossima al punto in cui l'iscrizione si arresta, come la rappresentazione criptica, cioè attraverso una figura, del nome di Nicolò, secondo una prassi poco comune per l'epoca, ma introdotta come enigma proprio dall'iscrizione al rovescio. Un'ipotesi tanto suggestiva, ma per me anacronistica e troppo legata a un'idea romantica di Medioevo. Non ho difficoltà ad ammettere che si tratta di un caso singolare, ma al tempo stesso mi chiedo perché un'attestazione pubblica di qualità dell'opera venga poi instradata nel canale sommerso dell'enigma proprio quando la "star" internazionale sta per fare il suo ingresso in scena. Mi pare una contraddizione propria di questo tipo di "firma" artistica, se così la vogliamo chiamare. Ma può darsi che io mi sbagli. Forse in ambiente monastico questa forma di smodato esibizionismo fu vietata all'artista?

A Verona, sulla facciata di San Zeno, che è pure un edificio monastico, il nome di Nicolò viene anzi ripetuto. Almeno una volta sicuramente, nel pannello con la creazione di Adamo, dove l'artista – qui attivo in prima persona, evidentemente – si mostra soddisfatto della realizzazione, che si aspetta venga lodata (*Hic exempla trai possunt laudis Nicolai*). Viene poi riferita a Nicolò un'iscrizione frammentaria sulla base di uno dei leoni stilofori del protiro, che recitava: «Fecit» e poi era guastata da un'ampia lacuna che terminava con una S a cui facevano seguito le parole «dogmate clarus», con riferimento alla fama nel possesso del "dogma", che potremmo tradurre con "regola d'arte". Ma l'iscrizione è perduta e ogni altra illazione sarebbe fallace.

Piuttosto, dobbiamo osservare che per la prima volta nella carriera di Nicolò, qui giunta verso la sua conclusione, un suo discepolo, Guglielmo, è autorizzato a mettere il proprio nome, tramite un distico di esametri leonini sulla cornice superiore (*Qui legis ista pie natum placato Marie / salvet in eternum qui sculpsit ista Guillelmum*), ad attestare la paternità della serie di sculture, le scene cristologiche sulla parte sinistra della facciata eseguite dal gruppo che a lui fa capo<sup>55</sup>.

Quello del moltiplicarsi del numero dei collaboratori di Nicolò, che secondo Edoardo Arslan era alla base dello sfrangiarsi del suo stile<sup>56</sup>, peraltro in continuo aggiornamento, è un dato di fatto che deve essere ricondotto al procedere contemporaneo di diversi impegnativi cantieri, che secondo un conto sommario dovettero essere in un certo momento non meno di

55. Valenzano (1993, p. 235).

56. Arslan E. (1943, pp. 95-103); cfr. anche, con uguale attenzione alle sculture e al loro corredo epigrafico, Valenzano (1993, pp. 124-36, 224-33).

cinque, per di più dislocati a grande distanza. Viene allora da chiedersi se il moltiplicarsi della “firma” di Nicolò nelle opere della maturità non sia anche determinato dalla necessità di garantire attraverso il nome del caposcuola la qualità dell’opera prodotta da una squadra di collaboratori ormai pienamente operativa. Una sorta di marchio di fabbrica e di garanzia, insomma.

Tornando alla Verona del XII secolo, mentre l’intervento, di altissima qualità, del maestro e della sua bottega nel Duomo si arrestò al complesso del portale/protiro della facciata, nella Basilica di San Zeno il cantiere nicoliano continuò a lungo, come mostrano i capitelli dell’interno.

Per la scultura e l’architettura di San Zeno abbiamo altre attestazioni epigrafiche di artisti, fino al XIII secolo. Se una lunga iscrizione del 1178 all’esterno della navata sud ricorda la sopraelevazione del campanile ad opera di maestro Martino<sup>57</sup>, un’altra più tarda ricorda le diverse opere, anche di grande impegno come la grande ruota di facciata, realizzate alla fine del secolo da Brioloto, il cui ruolo è stato in anni recenti molto rivalutato<sup>58</sup>.

In questa tarda fase del cantiere<sup>59</sup> alcuni richiami all’attività degli scultori sono costituiti dalla rappresentazione degli strumenti di lavoro nelle cornici ad archetti (FIG. 14), ma in particolare anche dalla presenza di “segni dei lapicidi”<sup>60</sup> che non si spiegano, come ad esempio nei casi di Modena o di Pisa (nella torre), quali riferimenti per l’assemblaggio dei conci lapidei, ma individuano con un segno speciale e personale quel singolo e determinato artista: una pratica, assai diffusa soprattutto in area transalpina (ma anche da noi), che sappiamo essere legata a necessità di conteggio dei pezzi eseguiti dal singolo lapicida ai fini del pagamento (FIG. 15).

Ora, quello del segno personale del lapicida è stato considerato marginalmente nello studio delle *Künstlerinschriften*<sup>61</sup>, mentre invece gode di una sua speciale letteratura critica, in particolare all’estero<sup>62</sup>. Anche se non si tratta di iscrizioni d’artista nel senso comunemente inteso, sono firme “criptiche”, se così vogliamo considerarle, e ciò in quanto oggi sono venute meno le corrispondenze tra segno e nome. Corrispondenze che esistettero certamente e furono affidate ai libri contabili delle fabbricerie, ma possono

57. Ivi, pp. 214-8.

58. Ivi, pp. 220-2; su Brioloto cfr. ora Musetti (2011, con bibl.).

59. Valenzano (1993, pp. 80-3).

60. Franco, Coden (2014, commento alla dig. 212: *Architetti e scalpellini nel cantiere zenoniano*).

61. Claussen (1981, p. 7).

62. Nicolas (1985). Una buona rassegna per l’Italia in Dionigi (1996; 2009). Molto utili al proposito le osservazioni svolte da Belcari (2016).

FIGURA 14  
 Rilievi con raffigurazioni di strumenti da scalpellino e segni dei lapicidi, seconda metà  
 del XII sec., Verona, Basilica di San Zeno, esterno, fianco sud



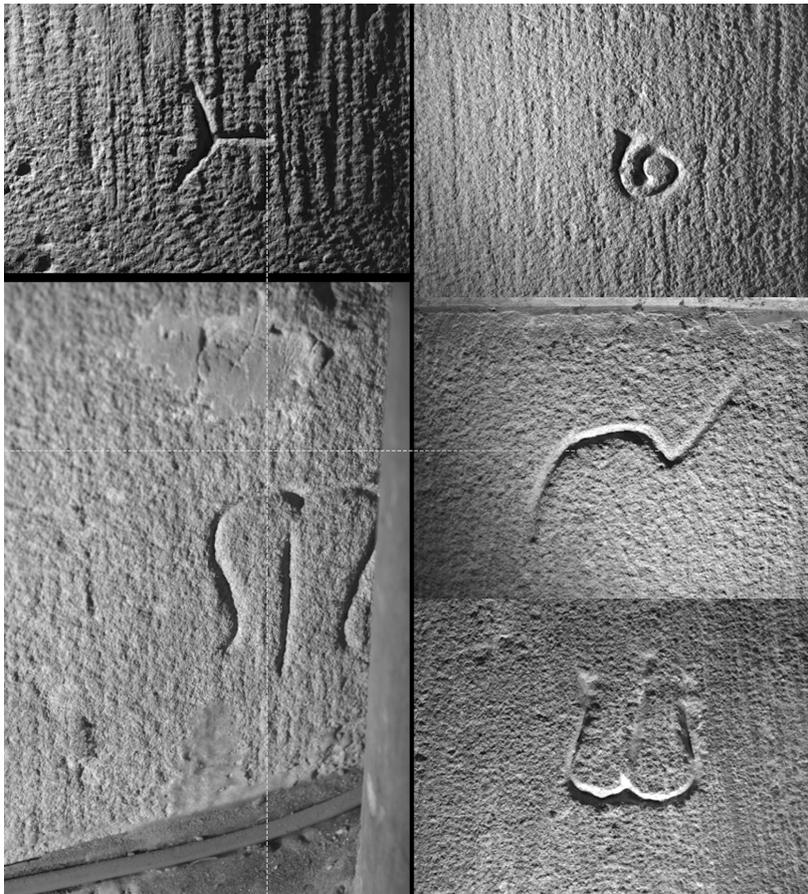
Fonte: foto di Basilio e Matteo Rodella, da Franco, Coden (2014).

in ogni caso fornire indicazioni sull'attività di *magistri* che, per un accidentale paradosso, si “firmano” pur restando anonimi.

Vi sono però casi in cui l'identificazione del marchio del lapicida con l'artefice, praticata fin dall'apprendistato in bottega, diviene, al culmine della carriera, un tratto distintivo che si trasforma in blasone. Ne sono esempio taluni ritratti scolpiti di capomastri e architetti maggiormente noti in area transalpina, che portano finalmente il nome dell'artefice dal buio dei libri contabili alla luce dell'esibizione pubblica.

FIGURA 15

Segni dei lapicidi sui pilastri dell'interno, Vercelli, Basilica di Sant'Andrea



Fonte: foto di Saverio Lomartire.

Ammettiamolo pure: possiamo ragionevolmente dubitare che i “segni dei lapicidi” del tipo che abbiamo menzionato siano davvero apparentabili a “firme d’artista” medievali così come le abbiamo definite all’inizio. Eppure esse sono davvero “firme”, e lo sono però in senso moderno, in quanto sono lì per attestare la presenza, la “mano”, dell’artefice. È nella loro progressiva metamorfosi, pur raramente verificatasi, in “blasone” che attesta un percorso di riconosciuta carriera, che recuperano il loro tratto di segno offerto alla considerazione pubblica. Questo sì “medievale”.

## Bibliografia

- ARENA R. (1994), *Magister Albertus tra Piemonte e Liguria*, in G. Romano (a cura di), *Piemonte romanico*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino, pp. 215-24.
- ARSLAN E. (1943), *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, con un'appendice sull'architettura romanica veronese, Bocca, Milano.
- ARSLAN W. (1939), *L'architettura romanica veronese*, La Tipografica veronese, Verona.
- ASCANI V. (2019), *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Fontana, Pregassona (Lugano).
- BELCARI R. (2016), *Iscrizioni e segni lapidari di maestri costruttori e lapicidi nella Maritima medievale (sec. XII-XIII)*, in "Maritima", 5, pp. 5-16.
- ID. (2019), *Celebrare lo sviluppo. Dalle iscrizioni firma di maestri costruttori e lapicidi alle scritture esposte commemorative di opere pubbliche: il caso della Maritima medievale (sec. XII-XIV)*, in F. Cantini (a cura di), *Costruire lo sviluppo*, All'Insegna del Giglio, Borgo San Lorenzo, pp. 121-36.
- BERTELLI C. (2012), *L'altare di Volvinio nella basilica milanese di Sant'Ambrogio*, in "Rivista dell'Istituto per la storia dell'arte lombarda", 5, pp. 41-54.
- BINDING G. (1999), *Architectus, magister operis, Werkmeister: Baumeister oder Bauerwalter im Mittelalter*, in "Mittellateinisches Jahrbuch", 34, pp. 7-28.
- BOSCOLO MARCHI M. (2016), *La cattedrale di Ferrara in età medievale. Fasi costruttive e questioni iconografiche*, presentazione di G. Valenzano, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- BUONINCONTRI F. (2005), *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di S. Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo.
- BUSMANTI S. (1881), *Pomposa: cenni storici*, Galeati, Ravenna (3<sup>a</sup> ed.).
- CALUGI F. (2014), *Le sculture del portale della pieve di San Giorgio di Argenta (Ferrara)*, in "Commentari d'Arte", XX, 58-59, pp. 14-27.
- CALZONA A. (2009), *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- CAPPONI C. (a cura di) (1996), *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- CASSANELLI R. (2012), *Scheda n. 150. Fascia capitellare ricomposta di pilastro cruciforme*, in Fiorio, Vergani (2012), p. 168.
- CASTELNUOVO E. (a cura di) (2004), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2009), *"Parum discrepans a Dedalo": i molti volti dell'architetto medievale*, in G. Beltrami, H. Burns (a cura di), *L'architetto: ruolo, volto, mito*, Marsilio, Venezia, pp. 35-48.
- CLAUSSEN P. C. (1981), *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in K. von Clausberg (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk*

- im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Anabas-Verlag, Gießen, pp. 7-35.
- ID. (2013), *Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?*, in N. Hegener (Hrsg.), *Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Imhof, Petersberg, pp. 76-89.
- DELL'ACQUA F. (2000), *Sulle attestazioni di artefici nella scultura altomedievale in Italia*, in Donato (2000), pp. 15-9.
- EAD. (2004a), *Ursus "magester": uno scultore di età longobarda*, in Castelnuovo (2004), pp. 20-5.
- EAD. (2004b), *Gerlachus: l'arte della vetrata*, in Castelnuovo (2004), pp. 56-63.
- DESTEFANIS E. (2004), *Materiali lapidei e fittili di età altomedievale da Bobbio*, con un contributo di A. Bonazzi e B. Buttabori, Edizioni Tip. Le. Co., Piacenza.
- EAD. (2008), *La diocesi di Piacenza e il monastero di Bobbio*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto.
- DIETL A. (1987) *In arte peritus: zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, in "Römische historische Mitteilungen", 29, pp. 75-125.
- ID. (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerschriften Italiens*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, Berlin-München.
- DI FABIO C. (2013), *Scultura e allegoria politica nella Genova romanica: i capitelli della Porta di Santa Fede*, in A. Dagnino et al. (a cura di), *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, De Ferrari, Genova, pp. 97-105.
- DIONIGI R. (1996), *I segni dei lapicidi. Tracce di massoneria operativa in Italia*, Diakronia, Vigevano.
- ID. (2009), *I segni dei lapicidi: evidenze europee*, in *I Magistri Commacini* (2009), vol. I, pp. 341-471.
- DONATO M. M. (a cura di) (2000), *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale, in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, con la collaborazione di M. Manescalchi, Scuola Normale Superiore-CRIBECU, Pisa.
- EAD. (a cura di) (2008a), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).
- EAD. (2008b), *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in Ead. (2008a), pp. 365-400.
- EAD. (a cura di) (2013), *Forme e significati della "firma" d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, UniversItalia, Roma.
- ELBERN V. (1952), *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Selbstverlag des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn, Bonn.
- ID. (2000), *Vuolvinio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 750-2.

- FIORIO M. T., VERGANI G. A. (a cura di) (2012), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, vol. I: *Scultura lapidea*, Electa, Milano.
- FOLETTI I. (2017), *La firma d'artista, i miti vasariani e Wolvinus magister phaber*, in Riccioni, Fara, Stringa (2017), pp. 35-48.
- ID. (2018), *Oggetti, reliquie, migranti. La basilica ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-972)*, Viella, Roma.
- FRANCO T., CODEN F. (2014), *San Zeno in Verona*, Cierre Edizioni, Caselle di Sommacampagna.
- FRUGONI C. (1989), *L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione. Sviluppi di una cultura*, Atti della X settimana internazionale di studio (Mendola, 25-29 agosto 1986), Vita e Pensiero, Milano, pp. 277-304.
- HÜLSEN-ESCH A. VON (1994), *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Akademie Verlag, Berlin.
- I Magistri Commacini (2009) = I Magistri Commacini: *mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), 2 voll., Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto.
- KINGSLEY PORTER A. (1917), *Lombard Architecture*, vol. III: *Monuments. Mizzole – Voltorre*, Yale University Press, New Haven.
- KLEIN B. (1995), *Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein.
- LEGNER A. (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Greven, Köln.
- LOMARTIRE S. (1991), *Anselmo e Girardo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 55-6.
- ID. (1992a), *Scheda n. 2: Epigrafe sepolcrale di Adamo d'Arogno*, in E. Castelnuovo, A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Trento*, vol. I: *Architettura e scultura*, Temi, Trento, pp. 252-4.
- ID. (1992b), *Note sui primi interventi campionesi nel Duomo di Trento*, in R. Bossaglia (a cura di), *I Maestri Campionesi*, Bolis, Bergamo, pp. 144-71.
- ID. (1995), *Introduzione all'architettura del Battistero di Parma*, in C. Frugoni (a cura di), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Einaudi, Torino, pp. 145-250.
- ID. (1997), *Problemi nicoliani, con qualche riflessione su Königsutter / Nikolausfragen und einige Überlegungen zu Königsutter*, in H. von Thies (Hrsg.), *Romanik in Nieder-Sachsen. Forschungsstand und Forschungsaufgabe*, Symposium an der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina (Braunschweig, 16.-20. März 1993), Selbstverlag des Braunschweigischen Geschichtsvereins, Braunschweig, pp. 221-51.
- ID. (1999), *Scripta manent. Rileggendo le epigrafi medievali del Duomo di Modena*,

- in C. Frugoni (a cura di), *Il Duomo di Modena*, vol. I, Panini, Modena, pp. 121-34.
- ID. (2000), *L'iscrizione di Cumiano e l'epigrafia longobarda dell'età liutprandea*, in F. G. Nuvolone (a cura di), *La fondazione di Bobbio nello sviluppo delle comunicazioni tra Langobardia e Toscana nel Medioevo*, Atti del convegno internazionale (Bobbio, Auditorium di S. Chiara, 1-2 ottobre 1999), Associazione culturale Amici di Archivum Bobiense, Bobbio ("Archivum Bobiense", *Studia III*), pp. 57-70.
- ID. (2007), *Nicolò e la Cattedrale di Cremona*, in J. Myssok, J. Wiener (Hrsg.), *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Rhema Verlag, Münster, pp. 35-58.
- ID. (2008), *Wiligelmo/Nicolò: frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni*, in Donato (2008a), pp. 269-82.
- ID. (2009a), *Commacini e marmorarii. Temi e tecniche della scultura tra VII e VIII secolo nella Langobardia Maior*, in *I Magistri Commacini* (2009), vol. I, pp. 151-209.
- ID. (2009b), *Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo, da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in "Arte e Storia", 10, 44 (num. mon. a cura di G. Mollisi, *Svizzeri a Bergamo nella storia nell'arte nella cultura e nell'economia*), pp. 54-82.
- ID. (2013a), *Mobilità/stanzialità dei cantieri artistici del Medioevo italiano e trasmissione delle competenze*, in *Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*, Atti del XXIII convegno internazionale di studi (Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 13-16 maggio 2011), Viella, Roma, pp. 367-431.
- ID. (2013b), *Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 498-502.
- MALCHIODI G. (1907), *I capitelli della Basilica di San Savino*, in "Bollettino Storico Piacentino", 2, pp. 31-7.
- MEIER H. R. (2007), "Summus in Arte Modernus": *Begriff und Anschaulichkeit des "Modernen" in der mittelalterlichen Kunst*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 34, pp. 7-18.
- MUSETTI S. (2011), *Brioloto "de Balneo": una riconsiderazione sui documenti*, in "Annuario Storico Zenoniano", 21, pp. 21-46.
- NICOLAS É. (1985), *Les signes lapidaires: approche méthodologique*, in O. Chapelot, P. Benoit (éds.), *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Âge*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, pp. 185-95.
- NOVARA P. (1999), *La chiesa pomposiana nelle trasformazioni medievali tra i secoli IX e XII*, in A. Samaritani, C. Di Francesco (a cura di), *Pomposa. Storia, arte, architettura*, Corbo, Ferrara, pp. 153-75.
- PERONI A. (1985), *Per il ruolo di Nicolò nell'architettura*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario (Ferrara, 21-24 settembre 1981) organizzato dal-

- la Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Corbo, Ferrara, vol. I, pp. 259-82.
- ID. (1989), *Arte dell'XI secolo: il ruolo di Milano e dell'arte lombarda nel quadro europeo*, in *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)*, Atti dell'XI congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Milano, 26-30 ottobre 1987), vol. II, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, pp. 751-81.
- ID. (2008), *L'architetto del primo medioevo: problemi di identità*, in Donato (2008a), pp. 27-38.
- PETOLETTI M. (2016), "Urbs nostra": *Milano nello specchio delle epigrafi "arcivescovi" dell'alto medioevo (secoli VIII-IX)*, in I. Foletti, I. Quadri, M. Rossi (a cura di), *Milano allo specchio. Da Costantino al Barbarossa, l'autopercezione di una capitale*, Viella, Roma, pp. 13-37.
- PETRUCCI A. (1985), *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne*, Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome, 15-17 octobre 1984), École française de Rome, Roma, pp. 85-97.
- ID. (1992), *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Einaudi, Torino.
- PIVA P. (2004), *Architettura, "complementi" figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in G. Andenna (a cura di), *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'età comunale*, Bolis, Bergamo, pp. 364-445.
- QUINTAVALLE A. C. (1984), *Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana*, in "Storia dell'Arte", 51, pp. 95-118.
- ID. (1985), *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo. In memoria di Cesare Gnudi*, Atti del seminario organizzato dalla Deputazione provinciale ferrarese di storia patria (Ferrara, 21-24 settembre 1981), Corbo, Ferrara, vol. I, pp. 169-256.
- RICCIONI S., FARA G. M., STRINGA N. (a cura di) (2017), *La "firma" nell'Arte. Autorialità, autocoscienza e memoria degli artisti*, in "Venezia Arti", 26, numero monografico.
- ROMANO G. (1994), *I cantieri della scultura. I cantieri di aggiornamento: Sacra di San Michele e chiostro di Sant'Orso ad Aosta*, in Id. (a cura di), *Piemonte romano*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino.
- RUSSO E. (1986), *L'Atrio di Pomposa*, in *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al Tardo Medioevo*, Atti del congresso nazionale di studi storici (Comacchio, 17-19 maggio 1984), Nuova Alfa, Bologna, pp. 477-536 (ora in Id., *Indagini e studi su S. Maria di Pomposa (1982-2012)*, Edizioni Espera, Monte Compatri 2019, pp. 75-118).
- SALVINI R. (1978), *La basilica di S. Savino in Piacenza*, Artioli, Modena.
- SAUERLÄNDER W. (1995), *Benedetto Antelami: per un bilancio critico*, in C. Fru-

- goni (a cura di), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Einaudi, Torino, pp. 3-69.
- SCIREA F. (2016), *San Salvatore a Barzanò: da chiesa privata a canonica battesimale, tra storia, architettura e congegno figurativo*, SAP Società archeologica, Mantova.
- SIRACUSANO L. (2012), *Una cattedrale e il suo magister. Adamo da Arogno e un manipolo di campionesi in viaggio*, in M. Collareta, D. Primerano (a cura di), *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro: la committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218)*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 15 dicembre 2012-7 aprile 2013), Temi, Trento, pp. 106-23.
- VALENZANO G. (1993), *La basilica di San Zeno a Verona. Problemi architettonici*, Neri Pozza, Vicenza.
- VERGANI G. A. (2012), *I rilievi di Porta Romana a Milano e Schede nn. 205a-b, 207a-b, 208*, in Fiorio, Vergani (2012), pp. 195-206.
- WEIGEL TH. (1985), *Das Rätsel des Königsutterer Jagdfrieses. Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters*, in M. Gosebruch (Hrsg.), *Der Braunschweiger Burglöwe*, Schriftenreihe der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischer Wissenschaftliche Gesellschaft, vol. II, Goltze, Göttingen, pp. 155-87.
- ID. (1993), *Predigt in Stein oder profanes Bilderrätsel? Der Jagdfries an der Stiftskirche zu Königsutter*, in K. von Dirscherl (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Wissenschaftsverlag Rothe, Passau, pp. 71-9.



# L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela

di *Carles Sánchez Márquez\**

La Cattedrale di Santiago di Compostela è uno dei monumenti più conosciuti della cristianità occidentale. Dalla fine del Novecento sono numerosi gli studi che hanno analizzato questioni come la sequenza costruttiva, l'identità degli artisti – tra cui il celebre maestro Mateo –, il funzionamento della Cattedrale come dispositivo liturgico, o lo stile della scultura.

Nonostante ciò, una delle questioni meno studiate è quella dell'organizzazione del cantiere della Cattedrale e la gestione dell'Opera nel periodo romanico<sup>1</sup>. A tale riguardo va notato che la Cattedrale di Santiago è un esempio eccellente per analizzare l'organizzazione di un cantiere nel pieno Medioevo.

Il caso di Compostela è in effetti veramente straordinario, sia per la conservazione di un alto numero di nomi di personaggi coinvolti nella sua costruzione, sia per l'abbondanza e la varietà di fonti documentarie che ci informano sugli aspetti organizzativi e sociali del cantiere: contratti, donazioni, sottoscrizioni epigrafiche, *gesta*, opere periegetiche e testi agiografici. Ognuna di loro ci fornisce, come vedremo, informazioni molto precise sulla costruzione e i suoi attori principali.

## La gestione amministrativa della costruzione

Costruire nel Medioevo significa innanzitutto riunire nello stesso progetto risorse economiche, idee, uomini (e donne), e materiali per preparare, avviare e portare avanti il cantiere.

Alla Cattedrale di Santiago, l'organizzazione ebbe una struttura pira-

\* Professore associato, Università autonoma di Barcellona (ES).

1. Su questo argomento cfr. Portela *et al.* (1985); Moralejo (1995).

midale, con incarichi di supervisione e altri di esecuzione. Dall'inizio, la costruzione fu subordinata al Capitolo della Cattedrale, il quale nominava rappresentanti per gestire le risorse finanziarie e controllare il cantiere. Bisogna sottolineare, pertanto, che non vi fu, alla Cattedrale di Santiago, un ente per la gestione della costruzione e la manutenzione dell'edificio, come fu per esempio il caso dell'Opera di Pisa. Questo ruolo di gestore, che nel Medioevo è abitualmente svolto da un canonico documentato nelle fonti come *operarius*<sup>2</sup>, nel caso di Santiago è stato esercitato dal tesoriere (*thesaurarius*).

Il tesoriere era un canonico che doveva occuparsi di tutti gli aspetti amministrativi della costruzione: ricevere e amministrare gli introiti, cercare possibilità di finanziamenti, stabilire l'importo delle retribuzioni, ma soprattutto verificare che il cantiere e il suo soprintendente, cioè il *magister operis*, si attenesse alla volontà del Capitolo della Cattedrale. Il soprintendente, com'è noto, era incaricato di gestire e supervisionare le diverse maestranze della Cattedrale, dai lapicidi agli scultori.

Conosciamo i nomi dei tesoriere dell'Opera della Cattedrale grazie a un passaggio del *Liber sancti Iacobi* (LSI v, 9) – opera che narra le vicende della chiesa di Santiago (1145-60 circa) –, il quale ricorda che:

I maestri che cominciarono la costruzione della basilica compostelana si chiamavano Bernardo il Vecchio, maestro ammirabile, e Roberto, con circa 50 scalpellini che lavoravano là assiduamente, sotto la supervisione dei fedelissimi Segeredo, priore della canonica, e l'abate Gundesindo (trad. mia)<sup>3</sup>.

Pertanto, Bernardo e Roberto erano i maestri (probabilmente scalpellini) che lavoravano sotto il controllo dell'amministratore Segeredo, che appare in altri documenti come "tesoriere", e dell'abate Gundesindo. Nonostante ciò, nel *Liber sancti Iacobi* troviamo un terzo personaggio (*dominus Wicarto*) che alcuni autori hanno identificato come un terzo amministratore della costruzione della Cattedrale di Santiago<sup>4</sup>.

A mio avviso, si tratta di un errore del copista del *Liber sancti Iacobi*, che probabilmente non ha colto il termine "vicario" applicato a Segeredo

2. Branner (1976); Sánchez (2020).

3. «Didascoli lapicide qui prius bti. Iacobi basilicam aedificaverunt, notabantur donus Bernardus senex, mirabilis magister; et Rotbertus cum caeteris lapicidibus circiter quinquaginta, qui ibi sedule operabantur ministrantibus fidelissimis dominis Wicarto et domino canonice Segeredo et abbate domino Gundesino».

4. David (1948, spec. pp. 212-3); Senra (2014, pp. 80-1).

e l'ha tradotto come un terzo amministratore di nome Wicarto<sup>5</sup>. Importa infatti notare che nel manoscritto dei *Miragres de Santiago*, una traduzione in galiziano di diversi miracoli e testi traditi dal *Codex Calixtinus* (sec. XII) realizzata nel XIV-inizio del XV secolo, troviamo solo due personaggi a capo della gestione amministrativa della costruzione, ossia Segeredo, vicario della canonica, e l'abate Gundesindo:

O meestres que a primeiramente edificaron a iglesia de Santiago, huun auia nome dom Bernaldo o vello e era meestre moy marauilloso; et Ruberte con outros cinqueenta meestre lauran en ela de cada dia. Et eran aministradores d'este lauor, dom Saguemo vicario da Coenga, e dom Gosende abbade; e reinaua enton dom Alfonso rey das Españas, et era bispo dom Diego, e era moy noble omme e moy fidalgo<sup>6</sup>.

Pertanto, credo che l'autore dei *Miragres de Santiago* abbia avuto sotto gli occhi il testo originale del *Liber sancti Iacobi*, in cui la parola "vicario" era probabilmente scritta correttamente. Dunque, i maestri Bernardo e Roberto hanno lavorato sotto la direzione del vicario-amministratore Segeredo (*vicario et domine canonice Segeredo*) e dell'abate Gundesindo. L'incarico di vicario-amministratore della diocesi di Santiago è stato occupato anni più tardi da Diego Gelmírez (1070?-1140), alla guida della *villicatio* di Santiago una prima volta tra 1093 e 1094, e una seconda tra 1094 e 1100.

In ogni caso, dalla fine dell'XI secolo l'edificazione della Cattedrale di Santiago è stata subordinata alla tesoreria della Cattedrale, che aveva un *thesaurarius* preposto a funzioni amministrative. In questo momento troviamo due tesorieri: Segeredo, incaricato della supervisione economica dei lavori costruttivi; e Froila Recamundici<sup>7</sup>, che probabilmente si occupò della gestione finanziaria della mensa capitolare.

Durante l'episcopato di Diego Gelmírez, questo incarico di amministratore è stato svolto dal tesoriere Bernardo. Bernardo fu il braccio destro del vescovo Gelmírez, ed entrambi svolsero un ruolo determinante come committenti<sup>8</sup>. Prova della predilezione di Gelmírez per Bernardo è la nomi-

5. Condividono questa posizione López Ferreiro (1900, p. 37); López Alsina (2013, p. 41).

6. Il manoscritto è custodito nella Biblioteca Nazionale di Madrid (BN, ms. 7455). La prima edizione completa è stata pubblicata da Eugenio López-Aydillo: *Os miragres de Santiago* (1918, p. 137).

7. López Alsina (2013, p. 41).

8. Le notizie su Bernardo sono state raccolte da Portela (1949).

FIGURA 1  
Platerías, 1103-11, Cattedrale di Santiago, ingresso sud del transetto



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

na in qualità di cancelliere del re Alfonso VII (nel 1127) e di amministratore della costruzione della Cattedrale nel 1129.

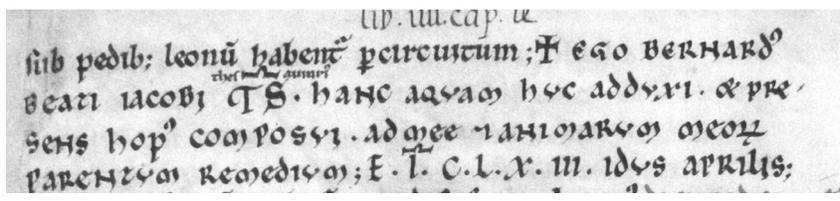
Il periodo in cui Bernardo è stato amministratore dell'Opera corrisponde alla fase più gloriosa dell'arte compostelana (1100-22). In quel periodo, Gelmírez fece decorare un complesso apparato scultoreo negli ingressi principali del transetto, quello nord (perduto) e quello sud (la Puerta de las Platerías), che sono stati studiati accuratamente da Serafin Moralejo e Manuel Castiñeiras<sup>9</sup> (FIG. 1).

Secondo il *Codex Calixtinus*, nel 1122 Bernardo supervisionò la costruzione di un acquedotto e di un canale sotterraneo per sopperire alla carenza idrica di cui soffrivano i pellegrini. L'acqua correva fino alla Fonte del Paradiso della Porta Francigena, dove Bernardo scrisse il suo nome sulla colonna centrale di bronzo:

9. Moralejo (1969); Castiñeiras (2009; 2011c).

FIGURA 2

*Liber sancti Iacobi*, v, 9; trascrizione dell'iscrizione di Bernardo sulla colonna di bronzo della fonte del Paradiso della Porta Francigena. Archivio della Cattedrale di Santiago, CF 14, c. 209r



Io, il tesoriere Bernardo, ho portato qui quest'acqua e feci quest'opera per la salvezza della mia anima e quella dei miei genitori nella era MCLX il terzo delle idi d'aprile [ovvero l'11 aprile 1122]<sup>10</sup> (trad. mia; cfr. FIG. 2).

Penso sia importante sottolineare che il caso di Santiago di Compostela è un po' eccezionale, dato che normalmente l'incarico di amministratore non appare nella documentazione come tesoriere, bensì come *operarius*. Precisamente questo è il nome utilizzato nelle cattedrali della Corona d'Aragona per alludere alla persona incaricata del cantiere da un punto di vista amministrativo. Nel caso catalano-aragonese, questa responsabilità poteva essere svolta da un ecclesiastico (monaco o canonico) oppure, a titolo eccezionale, da un laico. Quest'ultimo è precisamente il profilo professionale di Ramon Lambard (*Raimundus Lambardus*), architetto della Cattedrale della Seu d'Urgell nel 1175<sup>11</sup>. Nel contratto tra il vescovo e il maestro Ramon, è specificata la doppia funzione dell'architetto, come capomastro ma anche come *operarius* ossia capo della gestione economica dell'Opera.

Il suo è un caso raro, dato che nelle cattedrali della penisola iberica normalmente l'incarico di *operarius* era svolto da un ecclesiastico. Vorrei sottolineare l'esempio del canonico *operarius* Berengarius Obicionis, che appare accanto al maestro Petrus Decumba (*magister et fabricator*) nella lapide di fondazione della Cattedrale di Lleida<sup>12</sup>. Nel 1220 Berengarius Obicionis è documentato come priore, segno, a mio avviso, che l'incarico

10. «+ Ego Bernardus Beati Iacobi T[he]S[aurarius] hanc aquam huc adduxi et presens hopus composui, ad mee et animarum meorum parentum remedium E. I. C. L. X. III Idus Aprilis» (LSI v, 9).

11. Duran-Porta (2005-06).

12. Sánchez (2017a, pp. 49-52; 2017b).

di amministratore dell'Opera era importante nel *cursus honorum* delle comunità monastiche.

#### FONTI DI FINANZIAMENTO

La funzione principale degli operari o amministratori dell'Opera era di incrementare gli introiti attraverso fonti di varia natura. Nel caso della Cattedrale di Santiago le fonti possono essere classificate in: 1. rendite e proventi ordinari, cioè beni del Capitolo che erano affittati o venduti, crediti, imposte e ricavati dalla vendita di diritti di sepoltura; 2. donazioni e lasciti testamentari (dei fedeli, della monarchia, della città, del vescovo, oppure concessione di indulgenze).

Bisogna sottolineare che la prima fase costruttiva della Cattedrale ha beneficiato del contributo della monarchia. Nel 1075 il re Alfonso VI consegnò alla chiesa compostelana una parte del bottino della spedizione contro Granada, proveniente dalle casse del re Abd-Allah. Questa donazione serviva a mostrare il sostegno del sovrano all'introduzione del rito romano e all'inizio della costruzione della nuova Cattedrale<sup>13</sup>. Nella cappella di fondazione del Salvatore, costruita nel 1075, si conservano due capitelli commemorativi con le effigi del vescovo Diego Peláez e del re Alfonso VI, e due sottoscrizioni che presentano i due personaggi come committenti: «REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTUM OPUS» (riferito ad Alfonso VI) (FIG. 3) e «TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT» (riferito a Diego Peláez)<sup>14</sup>.

#### INTROITI REGOLARI

Oltre al supporto della monarchia, il Capitolo della Cattedrale di Santiago disponeva di risorse economiche proprie costituite perlopiù dai ricavati della messa a frutto del suo patrimonio, e dai proventi delle imposte delle chiese parrocchiali (decime). La Cattedrale possedeva un importante complesso di proprietà urbane e rurali, che erano affittate, generando così un reddito cospicuo. Il Capitolo, massimo proprietario della città, il cui patrimonio immobiliare raggiunse le 270 unità alla fine del XIV secolo<sup>15</sup>, deteneva infatti fondi situati nelle vie principali (Villar, Nova, Franco e Reyna).

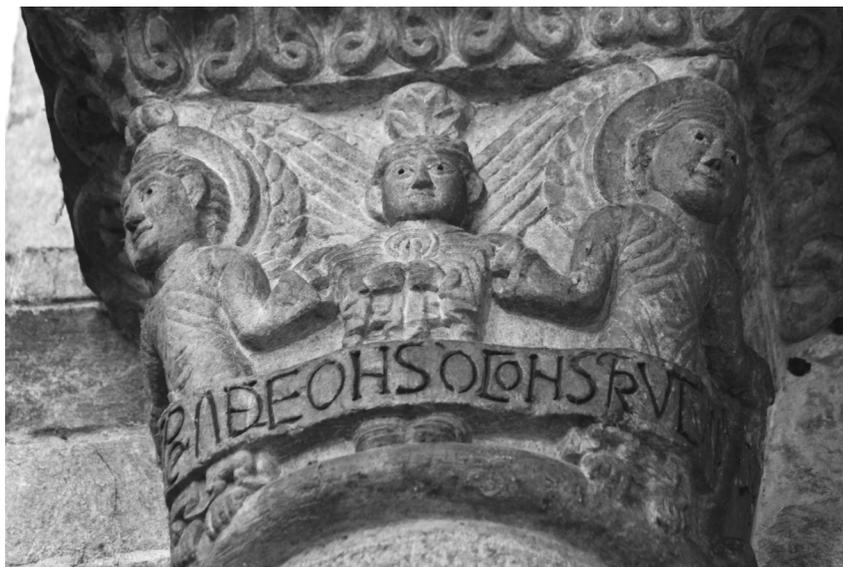
13. Reilly (1989, p. 104; 1999).

14. Nodar (2004); Castiñeiras (2009).

15. Cajigal (2010).

FIGURA 3

Capitello commemorativo con il ritratto di Alfonso VI, 1075-88, Cattedrale di Santiago, Cappella del Salvatore



Fonte: foto di T rence Le Deschault de Monredon.

I beni della Cattedrale si estendevano al di l  dei limiti della diocesi. Secondo una bolla del papa Alessandro III del 28 luglio 1174, il pontefice accoglieva sotto la sua protezione la chiesa di Santiago con tutte le sue propriet , comprese quelle situate fuori dalla diocesi di Compostela, e in particolare nelle diocesi francesi di Bayonne, Agen, Auch, Vaison e Tolosa; e in quelle italiane di Vercelli, Cremona, Ferrara, Bologna, Caleno, Bari e Palermo<sup>16</sup>.

#### DONAZIONI: L'ARCHA OPERIS DELLA CATTEDRALE

Tra le fonti di finanziamento, veri motori della costruzione furono le donazioni dei pellegrini. A questo proposito   veramente significativo il *Libro delle Costituzioni* dell'Archivio della Cattedrale di Santiago, risalente al 1240, che parla della ripartizione di tali offerte<sup>17</sup>.

16. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. LII, p. 126).

17. *Libro de las Constituciones*, vol. I, cc. 72r-73r, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 21. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. XXV, pp. 64-7).

FIGURA 4

Ricostruzione in 3D dell'altare della Cattedrale di Santiago realizzata nel 2010 per la mostra *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Città del Vaticano-Parigi-Santiago de Compostela, 2010); coordinatore scientifico: Manuel Castiñeiras; realizzazione tecnica: Tomás Guerrero-Magneto Studio



Fonte: foto di Tomas Guerrero-Magneto Studio.

Secondo il documento, dopo la celebrazione della messa mattutina, il cardinale maggiore pubblicava le indulgenze concesse ai pellegrini, che erano percossi sulla schiena con dei bastoni per ottenere il perdono. In seguito, i preti incoraggiavano i pellegrini a consegnare le loro offerte, che potevano essere depositate presso l'altare di Santiago oppure nell'Arca dell'Opera della Cattedrale.

Pertanto, la Cattedrale ebbe due casse o arche separate. Da un lato, l'Arca dell'Opera (*archa operis*), i cui fondi erano destinati alla manutenzione e alla costruzione dell'edificio ed erano sorvegliati da un custode dell'arca (*arqueyro*). Quest'arca era ubicata all'esterno dei cancelli della cappella maggiore, presso la porta dell'altare di Santiago (*in portis altaris beati Jacobi*; cfr. FIG. 4). Dall'altro, le donazioni per l'altare di Santiago erano depositate in una seconda arca alla fine della mattina, quando la porta dell'altare maggiore era aperta ai pellegrini<sup>18</sup>.

18. Dai primi decenni del XIII secolo i pellegrini potevano avvicinarsi all'altare di Santiago. Prima, era uno spazio chiuso e protetto da un cancello di ferro; Castiñeiras (2011b).

Il *Libro delle Costituzioni* precisa che l'esistenza di due arche era motivo di confusione tra i pellegrini, che depositavano erroneamente le offerte dell'Arca dell'Opera nell'altare di Santiago<sup>19</sup>.

### Il cantiere della Cattedrale: ruoli professionali

Finora abbiamo visto come tutto quello che riguarda la costruzione da un punto di vista amministrativo sia stato affidato ai tesoriери. Non possiamo comunque non interrogarci sulla gestione del cantiere da un punto di vista tecnico.

Ad un livello inferiore dell'amministratore troviamo il *magister operis* o capomastro, che svolgeva un ruolo direttivo del cantiere. Dobbiamo pensare che questa funzione di soprintendenza era di solito svolta da un artista con un'ampia conoscenza dell'architettura, della geometria *fabrorum*, cioè da un architetto, responsabile della gestione e della supervisione delle diverse maestranze della Cattedrale. A mio avviso, come vedremo in seguito, questo è il profilo professionale di maestro Mateo, che dal 1168 è stato il soprintendente del cantiere della Cattedrale di Santiago.

Come già ricordato, il *Liber sancti Iacobi* (LSI V, 9) rivela i nomi dei capomastri che hanno condotto il cantiere della Cattedrale di Santiago all'inizio della costruzione: Bernardo il Vecchio, maestro ammirabile, e Roberto, con circa 50 scalpellini. A questo proposito, lo studio dei segni lapidari realizzato da Therese Martin e Jennifer Alexander nel 2014 ha permesso di documentare circa 50 segni nelle fasi iniziali della costruzione (deambulatorio con le cinque cappelle), il che sembra confermare la presenza dei 50 scalpellini che menziona il *Liber sancti Iacobi*<sup>20</sup>.

La documentazione d'archivio non offre dati biografici né su Bernardo il Vecchio né su Roberto, né, come ancora più attendibile, sugli scalpellini che parteciparono alla costruzione della Cattedrale. Tuttavia, uno degli aspetti più straordinari dello studio dei cantieri delle cattedrali della penisola iberica è la ricca documentazione riguardante le condizioni di lavoro. Architetti, muratori, scultori e lapicidi hanno usufruito di immunità e di privilegi, come l'esenzione dal pagamento delle tasse. In altre parole: condizioni proprie al corpo ecclesiastico<sup>21</sup>.

A questo proposito risulta veramente affascinante un privilegio conces-

19. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. XXV, pp. 64-7).

20. Alexander, Martin (2014).

21. Sánchez (2019a).

so dal re Alfonso VII di León l'8 marzo del 1131, secondo il quale i maestri e gli operai della Cattedrale di Santiago (*magistris et criationi*) erano esonerati dal pagamento di determinate imposte, più precisamente il *pectum* e la *fossadariam*<sup>22</sup>, cioè le tasse che si pagavano al re per la difesa nella guerra e la salvaguarda della pace. Si tratta di una pratica abituale nelle cattedrali della Spagna, che è documentata anche in altre cattedrali del regno di León. Nel 1167 il re Fernando II di León esentò dal pagamento di tasse tutti gli operai di San Isidoro di León, tra cui scalpellini e carpentieri<sup>23</sup>. Poco tempo dopo, nel 1177, lo stesso Fernando II esonerò dal pagamento di tasse tutti gli uomini che abitavano nel paese di Rabanal de Fenar, e consegnò questi uomini all'Opera della Cattedrale di León<sup>24</sup>.

### La Gloria di Mateo: architetto

Trattando delle prerogative e condizioni di lavoro dei membri del cantiere della Cattedrale di Santiago è imprescindibile l'analisi della rendita vitalizia che fu concessa a maestro Mateo nel 1168 dal re Fernando II di León. Secondo il documento contrattuale, il re conferì a Mateo un salario vitalizio di 100 "maravedís" annui, affinché portasse a termine la costruzione della Cattedrale iniziata nel 1075<sup>25</sup>.

Ci sono due aspetti che vorrei sottolineare del privilegio. In primo luogo, il documento non è solo un riconoscimento economico del lavoro di Mateo, ma anche una dichiarazione pubblica indirizzata ai costruttori delle cattedrali del regno di León. Il monarca impiega infatti termini con cui sembra incoraggiare gli artefici dei cantieri: «quelli che vedono questo contratto, che lavorino con più impegno a questa opera».

In secondo luogo, è da sottolineare un'altra delle disposizioni del contratto, che permette, a mio avviso, di capire qual è stato il ruolo di Mateo nell'Opera compostelana. Nel contratto si usa il termine *magisterium* in riferimento allo statuto di Mateo, un termine che secondo me conferma il suo ruolo come direttore o soprintendente di un progetto molto ambizioso: la finalizzazione della Cattedrale per la consacrazione del 1211.

22. López Ferreiro (1901, *Apéndice*, n. VI, p. 16).

23. Martín López (1995, doc. 85: 1167, diciembre, 11 [pp. 114-5]).

24. Fernández Catón (1990, doc. 1603: 1177, abril [pp. 479-81]).

25. «Concedo tibi magistris Matheo, qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium». Pubblicato da López Ferreiro (1901, *Apéndice*, n. XXXVII, p. 93) e Izquierdo Peiró (2016c).

In realtà Mateo è uno degli artisti del Medioevo che hanno suscitato il maggior interesse nella storiografia artistica. Sono numerosi gli studi che hanno cercato di rispondere alle incognite più rilevanti sul suo profilo biografico e sul suo percorso professionale. Mentre alcuni studiosi lo hanno qualificato come scultore<sup>26</sup>, studi recenti suggeriscono un profilo più vicino al gestore o direttore dei lavori, che negli anni tra 1168 e 1188/1211 avrebbe finalizzato la costruzione del corpo occidentale della Cattedrale di Santiago<sup>27</sup>.

Fra le varie fonti riguardanti Mateo, due testimonianze possono essere indiscutibilmente associate a lui. La prima è la rendita vitalizia del 23 febbraio 1168 appena menzionata. La seconda è l'iscrizione incisa nell'intradosso dell'architrave del Portico della Gloria (FIGG. 5-6), in cui appare il nome di Mateo e nella quale si ricorda la data della collocazione dello stesso architrave il primo di aprile del 1188<sup>28</sup>. Secondo l'epigrafe, *magister* Mateo guidò il cantiere del portale dalle fondamenta:

Nell'anno dall'incarnazione del Signore 1188 Era 1226, nel giorno del 1 di aprile, gli architravi dei portali principali della chiesa di San Giacomo furono collocati per opera di maestro Mateo, che aveva condotto l'erezione degli stessi portali fin dalle fondamenta (trad. mia).

La sottoscrizione del Portico della Gloria è doppiamente eccezionale. Da una parte, è ubicata in un posto molto significativo, l'architrave della chiesa, passaggio obbligato per i fedeli. Una soluzione che rende evidente il ruolo di primo piano di Mateo nel cantiere. Dall'altra, mediante la materializzazione della firma nel portale Mateo si mette allo stesso livello dei grandi committenti e amministratori dell'Opera di Santiago, come Diego Peláez, il re Alfonso VI, il tesoriere Bernardo e il vescovo Diego Gelmírez. In realtà, sappiamo che quest'ultimo prelado fece anche incidere il suo nome nella pala dell'altare maggiore di Santiago<sup>29</sup>.

Credo tuttavia che dobbiamo distinguere tra quello che sappiamo grazie alle fonti e quello che rientra nel campo dell'ipotesi. Sappiamo che la pensione vitalizia del 1168 e la sottoscrizione epigrafica dell'architrave attribuiscono a Mateo il *magisterium* della costruzione, cioè un ruolo direttivo

26. Yarza (1984).

27. Castiñeiras (2010); Izquierdo Peiró (2016b).

28. Sulla firma di Mateo nel Portico della Gloria: Milone (2004); Claussen (2015); Sánchez (2019b).

29. Castiñeiras, Nodar (2010); Castiñeiras (2011a, spec. p. 276).

FIGURA 5  
Portico della Gloria, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: Fundación Catedral de Santiago.

FIGURA 6  
Iscrizione del maestro Mateo incisa nell'intradosso dell'architrave, Portico della Gloria, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: foto di M. A. Blázquez.

nel cantiere della Cattedrale. A mio avviso, per svolgere questa missione di gestione e direzione di un progetto architettonico così ambizioso come la Cattedrale di Santiago era indispensabile un'ampia formazione in architettura.

tura, in disegno e in geometria *fabrorum*. Mateo fu quindi presumibilmente un architetto e sovrintendente della fabbrica di Santiago, responsabile dell'intero cantiere, che diresse tutte le attività e le figure coinvolte nella costruzione, dai lapicidi agli scultori.

Credo che il suo profilo sia comparabile a quello di Lanfranco e il caso di Santiago non doveva essere molto diverso a quello di Modena, dove c'è un architetto-gestore (Lanfranco) e un responsabile del cantiere di scultura (Wiligelmo). È vero che nel Medioevo vi erano profili polivalenti, e che alcuni architetti avevano conoscenza della scultura<sup>30</sup>. Nonostante ciò, nel caso di Santiago ci sono argomenti che mi portano a pensare che Mateo fu un architetto capomastro del progetto piuttosto che lo scultore che ha tagliato le statue del portale.

Da una parte, il Portico della Gloria è un progetto architettonico ambizioso con una vera difficoltà tecnica: la struttura del corpo occidentale è una complessa invenzione che veniva a sanare il dislivello naturale del piano su cui fu costruita la chiesa. Ci sono pertanto due strutture sovrapposte: quella inferiore presenta volte quadripartite e capitelli dal ricco fogliame; e su queste fondamenta furono erette la vera e propria facciata e il portico a tre arcate con le sculture policromate<sup>31</sup>. Il progetto di Mateo non si limitava al programma scultoreo del Portico: era più complesso e prevedeva l'allungamento della sezione occidentale, il completamento della decorazione esterna, la conclusione delle navate, la statua monumentale di Santiago nel presbiterio e il coro di pietra.

D'altra parte, abbiamo una seconda testimonianza che mi fa pensare che Mateo volesse essere ricordato come architetto. Si tratta dell'immagine inginocchiata ubicata ai piedi dell'elemento di sostegno dell'architrave del portico, che è stata identificata come la rappresentazione di Mateo (FIG. 7). È popolarmente conosciuta come *Santo dos croques* (santo dei cazzotti), giacché secondo una leggenda i bambini picchiavano la scultura con la testa affinché questa trasmettesse loro la sua sapienza.

Nel 1850 è stato pubblicato un racconto da Antonio Neira de Mo-

30. Posso citare il caso di Fedantius, architetto di Sant Cugat del Vallès, che nel 1006 firma come «Fedancio artificem petre», e quattro anni dopo è documentato come «Fedantius, architectus et magister edorum». Sánchez (2015).

31. Nonostante ciò, è importante sottolineare che per Christabel Watson, Bernd Nicolai e Klaus Rheidt, Mateo lavorò a partire da un corpo occidentale precedente, di epoca di Gelmírez, che sarebbe stato smontato e riassegnato. In un modo o nell'altro, nessuno dubita della genialità dell'intervento di Mateo e della qualità della sua opera. Watson (2009); Nicolai, Rheidt (2015).

FIGURA 7

Immagine inginocchiata ubicata ai piedi dell'elemento di sostegno dell'architrave del Portico, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: foto di Jaime Mera, Fundación Catedral de Santiago.

squera – *Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188* – nel quale l'immagine è stata identificata come il ritratto di Mateo che, di fronte all'altare, offriva umilmente la sua opera come architetto all'apostolo Giacomo<sup>32</sup>. Benché questa sia l'ipotesi più accettata, sono state proposte altre identificazioni. In un'annotazione a margine del sermone *Veneranda Dies* del *Codex Calixtinus*, datato verso l'anno 1400, l'effigie è stata descritta come la "Matrona Compostela": «De muliere nomine Compostela cujus imago est in poste ad caput Petri moniz archiepiscopi». Secondo la leggenda, una donna di nome *Compostela* si addormentò, ubriaca, e non potendo avvertire Giacomo che dormiva nel suo grembo quando il Signore visitò la Basilica, l'apostolo maledisse la terra di Galizia a non produrre più vino in seguito<sup>33</sup>. Villa-Amil, che scrive nel 1866, conferisce all'immagine il nome

32. Neira de Mosquera (1850, pp. 36-8).

33. Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 14, c. 76r. LSI (1951, p. 193).

“Santa della Memoria”, collegandola in questo modo alla leggenda medievale raccolta nel *Liber sancti Iacobi* sull’oblio della “Matrona Compostela”, e che, secondo alcuni autori, giustificherebbe meglio il rito di colpire la statua con la testa<sup>34</sup>.

D’altra parte, uno studio pubblicato da Alfredo Vigo ha nuovamente messo in discussione l’autenticità del ritratto di Matteo. L’autore propone di identificare il personaggio con «una sorta di figura emblematica di un nuovo e giovane popolo di Spagna e Galizia»<sup>35</sup>. E Claussen ha suggerito che, per il suo abbigliamento cortigiano, il personaggio inginocchiato potrebbe essere un’effigie del monarca Ferdinando II<sup>36</sup>.

Nonostante ciò, ci sono diverse caratteristiche che mi lasciano pensare che la scultura deve essere identificata con la rappresentazione di Mateo. Da una parte, è vestito in maniera elegante, come un uomo benestante, che avrebbe raggiunto un prestigio importante come *magister operis*. Il ritratto è diverso da quello dello scultore Arnau Cadell a Sant Cugat del Vallès (FIG. 8) o maestro Michele a Revilla de Santullán. Questi volevano essere ricordati come scultori, e per questa ragione si rappresentarono nelle vesti di artigiani.

Dall’altra, Mateo appare inginocchiato, secondo il modo in cui i committenti e gli artisti dell’ambito monastico si rappresentavano umilmente davanti a Dio. L’immagine di Mateo è tipica del genere dei ritratti medievali di umiltà, come quelli dell’abate Dunstano (943-960) o di Matthew Paris (1253 circa) (FIG. 9), e di cui si conoscono molti altri esempi.

Nel *Prologo* del primo libro del *De diversis artibus*, Teofilo ricorda che l’artista poteva emulare il ruolo del Creatore, il Cristo Demiurgo, giacché era partecipe della sapienza divina. Tuttavia, per accedere alla sapienza ed essere legittimato come creatore, l’artista doveva essere illuminato dalla grazia dei sette doni dello Spirito Santo: sapienza, intelligenza, consiglio, pietà, forza, scienza e timore di Dio. L’umiltà e il Timore di Dio sono pertanto delle chiavi per capire la rappresentazione pia degli artisti medievali. Scrive infatti Teofilo:

Attraverso lo spirito del timore di Dio, pensa che tu non puoi fare nulla per te stesso: pensa che tu non hai nei desideri nulla che non sia stato concesso da Dio, ma per convinzione, confessione e atto di grazia attribuisce a la divina misericordia tutto quello che tu sai, sei o possa essere<sup>37</sup>.

34. Villa-Amil (1866, p. 113).

35. Vigo (2017).

36. Claussen (2015).

37. Theophilus (1961, *Prologo* al libro III, p. 63).

FIGURA 8

Capitello con il ritratto dello scultore Arnau Cadell di fianco alla sottoscrizione con la sua firma, Sant Cugat del Vallès, chiostro, 1180 ca.



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

Infine, è importante sottolineare che il presunto ritratto di Mateo tiene nella mano sinistra un cartiglio, in cui secondo alcuni autori di fine Ottocento si poteva leggere la parola «architectus», che possiamo mettere in relazione con la sottoscrizione «FEC[it]» che ancora oggi si legge sulla base<sup>38</sup>. La parola «architectus» ha una colorazione simbolica di stampo biblico, ed è stata utilizzata dai committenti ecclesiastici per sottolineare il loro ruolo di autori concettuali della costruzione, paragonandosi così al Cristo Demiurgo, primo architetto. Per questa ragione, l'esempio di Mateo è straordinario, giacché ha usurpato un mezzo di rappresentazione normalmente utilizzato dai committenti. Non possiamo dimenticare che la *Lettera di San Paolo ai Corinzi* e altre fonti che parlano dell'immagine di Dio come architetto della Chiesa («elegans architectus») erano ben presenti nella mente di vescovi e abati. Questo è precisamente il caso del vescovo Diego

38. Villa-Amil (1866, p. 113); Zepedano (1870, p. 18).

FIGURA 9  
Matthew Paris inginocchiato davanti alla Madonna, *Historia Anglicorum*, 1253 ca.,  
Londra, The British Library, ms. Royal 14 C. VII, c. 6r



Fonte: Londra, The British Library. © British Library Board.

Gelmírez, ricordato nella *Historia Compostelana* come «sapiens architectus». In questo modo, sembra che Mateo voglia equipararsi al Creatore, Cristo Demiurgo, come creatore dell'universo.

Per quel che riguarda l'interpretazione dell'immagine, Francisco Prado-Vilar ha suggerito l'esistenza di una relazione tra la collocazione della mano del personaggio al centro del petto – dove era situato il cuore nel Medioevo – e il processo creativo, dato che si considerava che il cuore fos-

se l'organo che generava la *phantasia*, cioè la facoltà di generare immagini mentali<sup>39</sup>. D'altra parte, secondo Manuel Castiñeiras la volontà di Mateo era di rappresentarsi come un intellettuale, sostenendo il cartiglio come se fosse uno scriba. Per questo motivo scelse come modello l'immagine d'uno degli autori di prestigio rappresentati nel portico: l'evangelista Matteo<sup>40</sup>.

A mio avviso, l'elemento più notevole consiste nel fatto che Mateo si autorittrae voltando le spalle alla sua opera, come se fosse un atlante che sostiene il portico. Com'è noto, si tratta di un soggetto iconografico derivato dal mondo antico, che ebbe un grande successo nell'arte romanica. L'immagine di Mateo raffigurato come fondamento dell'opera ci porta a pensare, malgrado la distanza cronologica, alla figura dell'architetto Adam Kraft (1455-1509) nella chiesa di San Lorenzo a Norimberga, dove l'architetto sostiene un pulpito sulle spalle. Se accettiamo l'identificazione della statua del portico con Mateo, questa deve essere inserita nel catalogo di ritratti dell'architetto medievale<sup>41</sup>.

## Operai

Il cantiere della Cattedrale di Santiago era anche integrato da manovali («manuoperarius», «manobra»), che non avevano bisogno di una formazione professionale specifica, e che si occupavano delle operazioni più umili, come il trasporto delle materie prime per la costruzione. Sappiamo che nel 1115, dopo una battaglia navale, il vescovo di Santiago prese degli schiavi musulmani affinché trasportassero pietre e altri materiali per la costruzione della chiesa, come sabbia e calce<sup>42</sup>.

Una cosa appare certa, e può essere attestata da abbondanti testimonianze: c'era una distinzione tra le operazioni più umili, e quelle che richiedono una tecnica raffinata. Nella Cattedrale di Girona possiamo trovare un buon esempio della differenza tra manovali e professionisti. Nel chiostro osserviamo l'immagine di operai che trasportano acqua, giusto di fronte ad una scena di cantiere con scalpellini, che lavorano sotto il controllo del vescovo di Girona, probabilmente Ramon Guissall (1179-1196) (FIG. 10). La scena di Girona ha un chiaro simbolismo biblico, dato che il vescovo assume lo stesso ruolo dei monarchi e dei profeti del Vecchio Testamento:

39. Prado-Vilar (2013).

40. Castiñeiras (2017b).

41. Legner (2009).

42. Walker (2015).

FIGURA 10

Cantiere con scalpellini che lavorano sotto il controllo del vescovo di Girona, probabilmente Ramon Guissall, Cattedrale di Girona, chiostro, 1190 ca.



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

supervisiona, ma sembra anche dirigere i lavori costruttivi. È inevitabile paragonare la scena di Girona con il testo della vita di Guglielmo da Volpiano (962-1031), committente e *concepteur* della chiesa di San Benigno di Digione, il quale è ricordato nella sua biografia come «reverendus abbas magistro conducendo et ipsum opus dictando» (il venerabile abate dirigendo i maestri e dando loro istruzioni per il lavoro; trad. mia)<sup>43</sup>.

Non possiamo dimenticare che dietro il trasporto dei materiali c'era un fondo spirituale, dato che tale attività era considerata come una penitenza oppure un'opera pia per la costruzione della casa di Dio. Tra le diverse testimonianze che conosciamo, è da sottolineare il racconto del *Codex Calixtinus* (LSI V, 3), nel quale viene ricordato che i pellegrini che andavano a Santiago, quando erano arrivati al villaggio di Triacastela, prendevano una pietra che dovevano portare fino al villaggio di Castañeda, al fine di poter produrre la calce per la costruzione della Cattedrale di Santiago. In questo senso, sappiamo che durante il XII e il XIII secolo è nata una nuova forma

43. Gazeau, Goullet (éds.) (2008).

di penitenza, consistente nell'offerirsi a un cantiere per un periodo determinato, per esempio Quaresima, e partecipare alla costruzione. Far parte dell'edificazione di una chiesa da un punto di vista corporale era un'opera di carità degna di procurare la salvezza eterna.

Nell'anno 1191 il vescovo di Santo Domingo de la Calzada concesse indulgenze a tutti i fedeli che avessero contribuito alla costruzione della Cattedrale, dell'ospedale e del ponte, trasportando pietre e altri materiali della costruzione<sup>44</sup>. Lo stesso è riportato dalle fonti per Chartres dove, secondo l'arcivescovo di Rouen, nel 1144 la Cattedrale si innalzava magicamente grazie all'aiuto dei fedeli<sup>45</sup>.

Dietro alla partecipazione dei fedeli alla costruzione c'è, inoltre, un'idea che doveva essere presente nella mentalità degli uomini del Medioevo: la natura salvifica del lavoro fisico. Nelle fonti dell'epoca, ad esempio i commentari di Ugo di San Vittore e Pietro Comestore, si può vedere che la concezione del lavoro come punizione divina è stata progressivamente sostituita da una visione del lavoro come mezzo di salvezza<sup>46</sup>. Probabilmente in questo campo artigiani e mercanti fecero pressione per giustificare, da un punto di vista religioso, le loro attività professionali.

Esiste, pertanto, un parallelismo tra la penitenza dei fedeli e il passato biblico. La partecipazione dei fedeli nel cantiere mi fa pensare all'episodio della costruzione del tempio di Gerusalemme, che possiamo vedere in una pergamena della Bibbia di Rodes (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 6 [3], c. 89v), in cui Dio si rivolge a Zorobabele e a Giosuè attraverso il profeta Aggeo, e manifesta la sua collera per le condizioni della costruzione del tempio: «Salite nella contrada montuosa, recate del legname, e costruite la casa; e io mi compiacerò d'essa, e sarò glorificato, dice l'Eterno» (Aggeo, 1, 1-8).

## Bibliografia

- ALEXANDER J. S., MARTIN T. (2014), *Sistemas constructivos en las fases iniciales de la catedral de Santiago: una nueva mirada al edificio románico a través de las marcas de cantería*, in Senra (2014), pp. 143-63.
- BRANNER R. (1976), "Fabrica", "opus" and the Dating of Medieval Monuments, in "Gesta", 15, 1-2, pp. 27-30.

44. Rodríguez de Lama (1979, doc. 315).

45. Du Colombier (1973, pp. 21-2).

46. Castiñeiras (1996, p. 165).

- CAJIGAL M. Á. (2010), *El patrimonio arquitectónico del cabildo compostelano en la edad media: la dote de Diego Gelmírez*, in "SÉMATA. Ciencias Sociais e Humanidades", 22, pp. 351-68.
- CASTIÑEIRAS M. (1996), *El Calendario medieval hispano, textos e imágenes: siglos XI-XIV*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid.
- ID. (2009), *La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo*, in P. L. Huerta (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 227-89.
- ID. (2010), *El Maestro Mateo o la unidad de las artes*, in P. L. Huerta (coord.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 187-239.
- ID. (2011a), *Diego Gelmírez, un committente viaggiatore: dalla Porta Francigena all'altare maggiore della Cattedrale di Santiago*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Electa, Milano, pp. 268-80.
- ID. (2011b), *El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos*, in P. L. Huerta (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 11-75.
- ID. (2011c), *La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico*, in "Annales de Historia del Arte", 21, volumen extraordinario, pp. 93-122.
- ID. (ed.) (2017a), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, Círculo Rojo Editorial, Almería.
- ID. (2017b), *Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria*, in Id. (2017a), pp. 37-52.
- CASTIÑEIRAS M., NODAR V. (2010), *Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro*, in "Compostellanum. Estudios Jacobeos", LV, 3-4, pp. 575-640.
- CLAUSSEN P. C. (2015), *Zu Mateo und seiner Inschrift am Pórtico de la Gloria*, in Nicolai, Rheidt (2015), pp. 235-52.
- DAVID P. (1948), *Le Pseudo-Turpin et le guide du pèlerin*, in "Bulletin des études portugaises", 12, pp. 70-223.
- DU COLOMBIER P. (1973), *Les chantiers des cathédrales. Ouvriers, architectes, sculpteurs*, Picard, Paris (nuova ed.).
- DURAN-PORTA J. (2005-06), *Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell*, in "Locus Amoenus", 8, pp. 19-28.
- FERNÁNDEZ CATÓN M. (1990), *Colección documental del archivo de la Catedral de León*, vol. V: 1109-1187, Centro de Estudios e Investigación, León.
- GAZEAU M., GOULLET M. (éds.) (2008), *Guillaume de Volpiano: un réformateur en son temps (962-1031)*. Vita domni Willelmi de Raoul Glaber, Publications du CRAHM, Caen.
- IZQUIERDO PEIRÓ R. (ed.) (2016a), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, catálogo

- de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 29 de noviembre de 2016 y el 26 de marzo de 2017), Museo Nacional del Prado, Madrid.
- ID. (2016b), *El Maestro Mateo en la catedral de Santiago*, in Id. (2016a), pp. 19-51.
- ID. (2016c), *El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral: la concesión de una pensión vitalicia por Fernando II*, in Id. (2016a), pp. 88-91.
- LEGNER A. (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Greven, Köln.
- LÓPEZ ALSINA F. (2013), *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- LÓPEZ FERREIRO A. (1900), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. II, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- ID. (1901), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. IV, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- ID. (1902), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. V, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- LSI = *Liber sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"* (1951), trad. por los Profesores A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto Padre Sarmiento, de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela.
- MARTÍN LÓPEZ E. (1995), *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XIII*, Universidad de León, León.
- MILONE A. (2004), *Mateo: una firma e una leggenda per i Pellegrini di Santiago*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 73-81.
- MORALEJO S. (1969), *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*, in "Compostellanum", XIV, 4, pp. 623-68.
- ID. (1995), *Santiago de Compostela. La instauración de un taller románico*, in R. Cassanelli (ed.), *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Moleiro, Barcelona, pp. 127-44.
- NEIRA DE MOSQUERA A. (1844-52), *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, estudio preliminar de B. Varela Jácome, Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela.
- ID. (1850), *Estudios artísticos. Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188*, in "Museo de las Familias", VII, 35, pp. 282-7.
- NICOLAI B., RHEIDT K. (2015), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Peter Lang, Bern.
- NODAR V. (2004), *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- Os miragres de Santiago* (1918), Versión gallega del siglo XIV del Códice Calistino

- compostelano del XII, transcripción y estudio crítico de E. López-Aydillo, Imprenta Castellana, Valladolid.
- PORTELA E. *et al.* (1985), *Le bâtiment à Saint-Jaques de Compostelle (1075-1575): demande, financement, travail et techniques*, in “Cahiers de la Méditerranée”, 31, 1, pp. 7-34.
- PORTELA S. (1949), *Anotaciones al Tumbo A de la catedral de Santiago*, Imp. Seminario Conciliar, Santiago de Compostela.
- PRADO-VILAR F. (2013), *La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria y el Reino*, in *Enciclopedia del Románico en Galicia*, vol. II: *A Coruña*, Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 989-1018.
- REILLY B. F. (1989), *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.
- ID. (1999), *Monarquía e Iglesia en el Reino de Castilla-León*, in F. López Alsina (coord.), *El Papado, la Iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 9-26.
- RODRÍGUEZ DE LAMA I. (1979), *Colección diplomática medieval de La Rioja*, vol. III: *Documentos (923-1168)*, Diputación Provincial de Logroño, Logroño.
- SÁNCHEZ C. (2015), *Reconstruíu el temple: organització i rols professionals en els tallers catedralicis catalans*, in “Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú”, III, pp. 33-51.
- ID. (2017a), *Bastir la catedral. Organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ID. (2017b), *Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicis de la Corona de Aragón*, in Castiñeiras (2017a), pp. 221-38.
- ID. (2019a), *Bajo el amparo de la iglesia y el rey: prébendas, privilegios y contratos de los maestros de obras en la España Medieval (siglos XII-XIII)*, in “Ædificare. Revue Internationale d’histoire de la construction”, 6, pp. 47-78.
- ID. (2019b), *La emergencia de la conciencia artística en los talleres del Románico hispánico a través de la firma y el retrato*, in “Arte Medieval”, s. IV, IX, pp. 71-88.
- ID. (2020), *El perfil del operarius y la administración de la obra en las catedrales hispanas (siglos XII-XIII)*, in “Anuario de estudios medievales”, 50, 1, pp. 443-71.
- SENRA J. L. (ed.) (2014), *En el principio. Génesis de la catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Teófilo Edicions, Santiago de Compostela.
- THEOPHILUS (1961), *The Various Arts. De diversis artibus*, edited and translated by C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons, London.
- VIGO A. (2017), *Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria*, in “Quintana”, 16, pp. 339-78.
- VILLA-AMIL J. (1866), *Descripción histórico-artística-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Imprenta de Soto Freire Editor, Lugo.

- WALKER R. (2015), *Sculptors in Medieval Spain after the Conquest of Toledo in 1085*, in R. Bacile, J. McNeill (eds.), *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, Maney, Leeds, pp. 259-75.
- WATSON CH. (2009), *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: A Reassessment*, Archeopress, Oxford.
- YARZA J. (1984), *El Pórtico de la Gloria*, Alianza Editorial-Ediciones Cero Ocho, Madrid-Cuenca.
- ZEPEDANO J. (1870), *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Imprenta de Soto Freire, Lugo.

# Uno, nessuno e centomila: sull'“artista” nei cantieri di scultura monumentale

di Chiara Piccinini\*

Questo sarà, in un certo senso, un discorso alla rovescia: più che di figure di “artisti” che cominciano a distinguersi nella società occidentale fra XI e XIII secolo, vi si tratterà di contesti in cui gli artefici (termine, com'è noto, più aderente all'uso medievale) dovevano necessariamente lavorare in collaborazione fra loro. L'emergere, nei secoli centrali del Medioevo, di qualcosa che somigli all'individualità artistica (ammettendo la pertinenza storica di tale nozione) costituisce un problema difficile anche perché convive con il persistere di metodi di lavoro innegabilmente collettivi. Per alcune categorie di opere, come ad esempio le vetrate, la partecipazione di maestri e di mestieri diversi appare ovvia; ma anche nelle botteghe di pittori noti (per citare la categoria che più di altre è stata studiata alla luce delle singole personalità) i nomi esplicitamente ricordati possono sottintendere collaborazioni. La firma su un contratto e perfino il nome del maestro riportato sull'opera possono non indicare un'autografia (altro concetto assai discutibile per il Medioevo) completa ed esclusiva e tale consapevolezza, quando si è fatta strada, ha dato luogo a discussioni sempre di grande interesse<sup>1</sup>. Dunque, quando si elogia Buschetto nella lapide celeberrima o quando Giotto è esaltato in testi letterari e documenti, i contemporanei ben sanno che le opere di questi grandi presuppongono una parte importante di collaborazione d'altri. Se ciò niente toglie alla loro fama, significa che la collegialità del lavoro di bottega non inficiava la percezione dell'eccellenza del singolo maestro. Tuttavia, percorrere almeno due secoli di storia dell'arte del Medioevo significa constatare che lo studio della dimensione collettiva della produzione artistica e quello

\* Maître de conférences, Università Bordeaux Montaigne, CRHA F.-G. Pariset – EA 538 (F).

1. Cfr. la *quaestio* sull'*Annunciazione* a firma di Simone Martini e Lippo Memmi oggi agli Uffizi, sulla quale in ultimo De Marchi (2006).

dei singoli maestri (con ricostruzione di biografie, *corpora* ecc.) si sono riconosciuti raramente come complementari fra loro<sup>2</sup>.

Gli studi e le riflessioni su questi temi sono relativamente più avanzati per la scultura detta “monumentale” annessa a grandi edifici dell’età gotica che per altri campi della produzione artistica; anche se talvolta le ricerche su casi specifici non tengono abbastanza conto, ci sembra, del panorama storiografico generale. Un’attenzione più sistematica meriterebbe in particolare lo studio dei procedimenti esecutivi, che possono aiutare a capire l’organizzazione interna di questo tipo di cantieri scultorei, specialmente dal punto di vista – appunto – della collaborazione di più artefici ad una stessa parte del lavoro. È ben nota la mancanza di fonti su questi aspetti del cantiere gotico di scultura monumentale (che è poi la stessa per altre tecniche ed altri periodi): essa fa parte del più vasto silenzio che circonda il lato minuto, quotidiano del lavoro dei “meccanici” d’ogni sorta, ben al di là del Medioevo<sup>3</sup>.

In questo quadro denso d’incertezze, indizi utili possono arrivare dallo studio di un aspetto solo apparentemente minore di questi grandi insiemi scolpiti: le tracce di arnesi riscontrabili su parti lasciate incompiute. Casi del genere non sono rarissimi in cicli scultorei di grandi dimensioni, la cui esecuzione poteva incontrare problemi di diverso tipo, sia in fase di scultura vera e propria che di montaggio, per cui alla fine ci si poté risolvere a mettere in opera anche elementi non finiti; ma dato che per rilevarli e studiarli c’è bisogno d’impalcature, disponibili generalmente solo in occasione di restauri, la quantità di dati raccolti sinora è relativamente ridotta e, soprattutto, frammentaria. Una sintesi delle osservazioni condotte negli ultimi quarant’anni in cantieri di restauro europei (posto che tali osservazioni siano state fatte e documentate, il che non è scontato) sarebbe forse utile, a questo punto, per cominciare, benché timidamen-

2. Ognuna delle questioni evocate in questo paragrafo, anzi quasi ogni parola di esso, reclamerebbe una bibliografia che rendesse conto di fortune storiografiche e critiche spesso di lunga portata cronologica. Un tale esercizio essendo impossibile in questa sede, ricordiamo almeno la lezione che su molti di questi temi ci ha legato Maria Monica Donato, felicemente ripresa negli ultimi anni in particolare da Émilie Mineo (vedasi ad esempio Mineo, 2017).

3. Si pensi ai problemi, sia concreti sia epistemologici, posti dallo studio dell’uso di schemi e sagome nella realizzazione di grandi cicli pittorici e scultorei per semplificare e accelerare il lavoro su certe parti “ripetitive”; problemi dovuti sia alla sparizione completa (e inevitabile) degli oggetti in questione, sia all’assenza di menzioni di tali pratiche nelle fonti. Ci sembra di vedere un esempio recente di tali difficoltà in Joubert (2016), che andrebbe letto alla luce di Kurmann (1998).

te, a tracciare un quadro sulle tecniche scultoree e i procedimenti esecutivi.

Dato dunque per ammesso l'interesse di questo tipo di "non-finito" anche per lo studio dell'"artista" medievale, sarebbe interessante chiedersi quando e come questi nessi siano stati colti in passato e se ciò abbia influito sulla nostra attuale percezione dell'"artista" nei cantieri di scultura monumentale del pieno e tardo Medioevo. Ecco allora apparire nel retrovisore storiografico, nettamente in primo piano, l'articolo di John White sulle sculture della facciata del Duomo d'Orvieto, uscito nel 1959 sul "Journal" del Warburg Institute<sup>4</sup>. Le novità, le intuizioni, l'equilibrio critico di questo studio pionieristico indicavano già sessant'anni fa nuove e feconde direzioni di ricerca. Tornarvi in questa sede ci sembra il miglior modo di presentare un quadro dei problemi posti dalla nozione stessa d'"artista" nei cantieri medievali di scultura monumentale.

Fu seguendo le tracce di arnesi lasciate sulle numerose sculture incomplete dei "piloni" del Duomo che White riconobbe l'esistenza di procedimenti di lavoro a più mani proprio in un'opera per la quale, grazie alla ricchezza degli archivi, i nomi d'artisti c'erano, e in abbondanza, tanto da aver già dato luogo a molti dibattiti attributivi. Il nome più illustre era ed è, naturalmente, quello di Lorenzo Maitani, che nel 1310, giusta un celebre documento dell'archivio dell'Opera del Duomo, era «*universalis caputmagister*» di tutto il cantiere e che lo resterà fino alla morte, nel 1330<sup>5</sup>. In questi vent'anni (come certificano le carte pubblicate da Luigi Fumi nel 1891) egli coordinò tutto quel che riguardava la costruzione e la decorazione dell'edificio, distinguendosi soprattutto come architetto. Nel documento del 1310 si parla anche della supervisione della decorazione scultorea: Maitani è infatti autorizzato ad assumere «*discipulos [...] ad designandum, figurandum et faciendum lapides*» per la parete di facciata.

Quando White pubblicò il suo articolo, i rilievi dei piloni erano già stati oggetto (e continueranno ad esserlo in seguito, il che è degno di nota) di numerosi studi tesi in primo luogo a riconoscere le mani degli scultori, la loro provenienza e la cronologia dei loro interventi, soprattutto in base all'incrocio fra i molti nomi citati nei documenti e l'esame formale dell'opera. È dunque un "testo figurativo" già classico della storia dell'arte italiana nella sua componente più paradigmatica, quella della filologia dell'attribuzione, che White esamina da un punto di vista del tutto alternativo: un punto di

4. White (1959).

5. Fumi (1891).

FIGURA 1

*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, particolare, altorilievo in marmo, 1300-30 ca., Orvieto, Duomo, facciata occidentale, terzo pilastro da sinistra



Fonte: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.

FIGURA 2

*Cacciata dal Paradiso terrestre*, altorilievo in marmo, 1300-30 ca., Orvieto, Duomo, facciata occidentale, primo pilastro da sinistra



Fonte: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.

vista che parte dalla “consistenza fisica” (per citare Cesare Brandi) delle sculture, con tutti i suoi accidenti, e da questa realtà si fa guidare per studiarle<sup>6</sup>, senza indietreggiare se quello che trova scuote le fondamenta stesse dell’idea di autografia e di “mano”. I ponteggi presenti *in loco* per la manutenzione della facciata gli permisero infatti, anche se in modo discontinuo e per breve tempo, di osservare e fotografare la messa in opera delle lastre di marmo e, soprattutto, le numerose sculture non terminate. Sui quattro piloni, concluse lo studioso, si lavorò dal basso verso l’alto, usando sempre gli stessi procedimenti scultorei. Le sculture appaiono lasciate a stadi diversi del lavoro, che vanno dalla sbazzatura alla politura finale (FIGG. 1-2), ma senza seguire un ordine che potrebbe sembrare logico, cioè quello di un’esecuzione omogenea, condotta lastra per lastra dall’inizio alla fine. L’interruzione del cantiere fu brusca, tanto che il “non finito” si riconosce con assoluta evidenza anche all’interno di una stessa lastra. Un simile *patchwork* esecutivo indica, secondo White, che la scultura procedeva per sezioni molto ridotte e ben delimitate entro ogni lastra con più artefici all’opera anche su singole figure. In particolare, certi scultori eseguivano alcuni tipi di particolari e non altri, con un livello molto avanzato di differenziazione specializzata dei compiti: c’era dunque chi lavorava a dettagli minori e più ripetitivi (la vegetazione, i capelli dei personaggi, le ali degli angeli, le cornici vegetali, parti secondarie del panneggio; FIGG. 3-4), mentre era senz’altro il maestro principale, o un piccolo gruppo di maestri d’eccellenza, ad occuparsi delle parti più importanti come i corpi e i volti. Una volta definiti i contorni e sbazzati i volumi delle figure, si poteva procedere rapidamente, grazie anche ad un numero probabilmente importante di aiuti, alla scultura degli sfondi e della vegetazione decorativa, indipendentemente dallo stadio d’avanzamento delle figure principali. Sui quattro pilastri, infatti, gli sfondi sono quasi tutti terminati o prossimi ad esserlo; lo stesso dicasi per le ali degli angeli e le architetture. Un simile modo di procedere non presuppone soltanto la collaborazione di più scultori di livello diverso, ma anche, come White non mancò di sottolineare, una messa a punto preliminare minuziosa della forma di tutti i particolari minori, poi affidati all’esecuzione di maestranze che si limitavano ad essi soltanto.

L’accoglienza tributata all’articolo di White non sembra essere stata molto calorosa; per lo meno, le rare recensioni non mostrano d’averne col-

6. Non erano la natura degli strumenti o i procedimenti di scultura in sé che interessavano lo studioso. Per questi aspetti cfr. l’importante e non abbastanza citato studio di Martellotti, Rockwell (1988).

FIGURA 3

*Sacrificio di Caino e Abele*, altorilievo in marmo, 1300-30 ca., Orvieto, Duomo, facciata occidentale, primo pilastro da sinistra



Fonte: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.

FIGURA 4

*Bacio di Giuda*, altorilievo in marmo, 1300-30 ca., Orvieto, Duomo, facciata occidentale, terzo pilastro da sinistra



Fonte: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.

to la novità, né le conseguenze potenzialmente dirompenti che esso avrebbe potuto avere sullo studio di imprese scultoree monumentali come quella d'Orvieto. Un silenzio educato (si trattava pur sempre di un eminente collega) sembra aver avvolto un testo così denso e stimolante. White stesso, salvo errori, non vi tornò sopra. Quando, nel 1990, parteciperà al convegno internazionale di studi sul Duomo orvietano, sarà per parlare, da storico dell'architettura, dei disegni per la facciata. In quell'occasione, fu ad Enzo Carli che si chiese di trattare del *Duomo come architettura e scultura*<sup>7</sup>: questi lo fece da par suo, ma come se lo studio di White non fosse esistito o non avesse importanza alcuna nelle questioni d'attribuzione. Insomma, certo senza volerlo, lo studioso inglese aveva scomposto un *puzzle* illustre di ricerche attributive, minandone alla base le premesse, che erano quelle dell'autografia riconoscibile di opere (o parti di opere) scolpite dalla testa ai piedi per mano di un solo maestro.

La morale della storia, se ce n'è una, potrebbe forse essere la seguente: se, nei secoli centrali del Medioevo, la testa dell'"artista medievale" comincia a spuntare al di sopra della moltitudine delle famose "maestranze senza nome", ciò non vuol dire che il modo di organizzare il lavoro fosse cambiato e questo è vero, in particolare, per cantieri su larga scala e complessi come quelli della scultura monumentale legata all'architettura.

Tenendo conto più sistematicamente delle collaborazioni, oltre che delle singole mani e dei singoli nomi, ci avvicineremo forse meglio alla realtà concreta del nostro multiforme e ancora sfuggente artista medievale.

## Bibliografia

- CARLI E. (1995), *Il duomo come architettura e scultura*, in G. Barlozzetti (a cura di), *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), Nuova ERI, Torino, pp. 27-51.
- DE MARCHI A. (2006), *La parte di Simone e la parte di Lippo*, in "Nuovi Studi", 12, pp. 5-24.
- FUMI L. (1891), *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i monumenti*, Società Laziale Tipografico-Editrice, Roma.
- JOUBERT F. (2016), *Sculpteurs gothiques à l'œuvre: le recours au dessin*, in M. Schlicht (éd.), *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouvert d'un chef-d'œuvre*, Ausonius Éditions, Bordeaux, pp. 137-49.

7. Carli (1995).

- KURMANN P. (1998), *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII<sup>e</sup> siècle*, in "Revue de l'art", 120, pp. 23-34.
- MARTELOTTI G., ROCKWELL P. (1988), *Osservazioni sugli strumenti della scultura nei rilievi della facciata*, in L. Riccetti (a cura di), *Il duomo di Orvieto*, Laterza, Roma-Bari, pp. 101-22.
- MINEO É. (2017), *La firma d'artista nella Francia romanica. Problemi, forme, funzioni*, in "Venezia Arti", 26, pp. 49-63.
- WHITE J. (1959), *The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXII, pp. 254-302 (poi in Id., *Studies in Late Medieval Italian Art*, Pindar Press, London 1984, pp. 16-75).

# Gli orafi nel pieno Medioevo: snodi, statuto, rappresentazioni

di *Michele Tomasi\**

Il progetto di ricerca pisano sul farsi del (pieno) Medioevo pone allo storico delle arti suntuarie una sfida particolare, anche nella sua specifica componente storico-artistica relativa alla scoperta dell'artefice come prodotto della svolta pieno-medievale. In effetti, la cronologia entro cui la riflessione è invitata a dispiegarsi – i secoli XI-XIII – non corrisponde né alla scansione propria agli studi sull'oreficeria medievale, né a quella dominante negli studi sugli artisti.

I primi distinguono abitualmente tre grandi epoche: un alto Medioevo "barbarico", un lungo periodo che corre dall'età carolingia al momento classicheggiante noto come "stile 1200", e l'era gotica. La concezione dei secoli IX-XII come un tempo unitario nella storia delle arti preziose è stata imposta dalla periodizzazione adottata in un libro pionieristico ed epocale, i *Monuments of Romanesque Art* di Hanns Swarzenski, pubblicato per la prima volta nel 1954<sup>1</sup>. La ripresa di questa stessa articolazione cronologica nel manuale di riferimento di Peter Lasko<sup>2</sup>, edito nella prestigiosa e diffusa serie della "Pelican History of Art", ha ulteriormente rafforzato questo paradigma. Chi si occupa di orafi e oreficeria tende dunque a pensare i secoli tra l'anno 800 e l'anno 1200 come un periodo coerente.

Chi invece si interessa alla storia degli artefici riconosce usualmente una sola, vera cesura determinante: quella che, all'altezza di Giotto e di Giovanni Pisano, segna il passaggio ad un'età bassomedievale che è presentata già come l'inizio dell'era eroica dell'artista moderno. È que-

\* Professore ordinario, Università di Losanna (CH). Questo saggio è dedicato alla memoria di Enrico Castelnuovo e Monica Donato, che ben conoscevano il mondo degli artisti medievali.

1. Swarzenski (1954). L'impatto del libro è stato amplificato dalle sue riedizioni nel 1967 e nel 1974.

2. Lasko (1972). Anche in questo caso, la seconda edizione aggiornata del 1994 ha rinforzato la risonanza di tale scansione cronologica.

sta visione che sottende sia un libro fortunato come quello dedicato da Andrew Martindale a – si noti – l’ascesa dell’artista, sia le due sintesi compilate da uno dei più autorevoli storici dell’arte medievale francesi, da poco scomparso<sup>3</sup>.

Questo contributo comincerà dunque accogliendo l’invito ad adottare una cronologia inabituale per il suo oggetto di studio, per vedere se e come la date proposte dal progetto pisano possono aiutare a meglio capire le trasformazioni nel mestiere e nello statuto di orafo<sup>4</sup>. Dopo questa prima parte, non sarà possibile fornire una ricognizione complessiva sugli orafi del pieno Medioevo – non solo e non tanto per ragioni di spazio, ma soprattutto a causa di quanto è andato distrutto, sia per quanto riguarda le opere, sia per quanto riguarda i documenti. Come e più degli altri settori dell’arte medievale, la produzione orafa è stata infatti travolta dai cambiamenti di gusto, dalle guerre, dalle rivoluzioni religiose e politiche<sup>5</sup>. Di quel che fu un continente di enorme importanza non rimangono che isolotti, talora splendidi ma talmente distanti gli uni dagli altri che non è più possibile restituire una carta dettagliata delle terre perdute – al più, si potrebbe schizzare la mappa di un arcipelago. Posso qui dunque affrontare solo altri due aspetti significativi della questione, con l’intento di andare un po’ più a fondo. Dopo essermi interrogato sulla posizione di spicco che si riconosce spesso agli orafi tra gli altri artefici, concluderò con un invito a interpretare le fonti che ci parlano dei maestri del metallo prezioso *iuxta propria principia* e non solo allo scopo di trarne dati che si vorrebbero “oggettivi” sui più illustri di questi artisti.

## I tempi degli orafi

Quale che sia la scansione più pertinente per la storia dello stile nelle arti suntuarie, se si considerano lo statuto e la percezione del mestiere di orafo è chiaro che l’inizio del XII secolo costituisce uno snodo cruciale. È infatti nei primi decenni di quel secolo che il monaco Teofilo compose la

3. Martindale (1972); Erlande-Brandenburg (1999; 2000). Per la svolta attorno al 1300, cfr. Collareta (2004a).

4. Sugli orafi medievali cfr. l’eccellente introduzione di Cherry (2011). Sugli artisti medievali in generale mi limito a citare Castelnuovo (1987; 2004a); Donato (2008a); Legner (2009); Castiñeiras González (2017).

5. Per una statistica del perduto e del conservato, cfr. Fritz (1982, p. 35); per qualche dato, mi permetto anche di rinviare a Tomasi (2012, pp. 20-2; 2013, specie pp. 247-8).

sua fondamentale *Schedula diversarum artium*<sup>6</sup>. Non è necessario discutere qui della possibile identificazione dell'autore con l'orafo Ruggero di Helmarshausen<sup>7</sup>. Quel che conta, per me, è lo spazio accordato alle tecniche orafe in questo manuale, il primo vero trattato sistematico, organizzato, pensato del Medioevo – non una semplice raccolta di ricette<sup>8</sup>. I prologhi soprattutto forniscono un'interpretazione impegnata del posto che occupa il lavoro manuale nel piano della salvezza, rivalutandolo fortemente, in sintonia con le riflessioni di alcuni dei maggiori pensatori della prima metà del XII secolo – Ruperto di Deutz, Ugo di San Vittore, Onorio Augustodunense. L'autore valorizza in modo speciale la pratica artistica, che è per lui ispirata dallo Spirito Santo e nutrita dei suoi doni. Entro questo sistema, le arti del metallo occupano una posizione privilegiata: Teofilo dedica loro il terzo libro del suo volume, il più lungo (96 capitoli), dopo un primo libro che parla della pittura su muro, su tavola e su pergamena (38 capitoli) e un secondo relativo all'arte vetraria (31 capitoli). La costruzione del trattato segue così chiaramente una gradazione ascendente, che va dal più semplice e più noto al più complesso ed esclusivo, e che soprattutto si avvicina progressivamente al cuore dell'edificio ecclesiale e della celebrazione liturgica, all'altare e al mistero eucaristico che vi è celebrato grazie ai *vasa sacra* e *non sacra* fabbricati con le tecniche nobili e difficili dell'orafo. Non a caso, al termine del *Prologo* al terzo libro, Teofilo invita i suoi lettori a «ampliores deinceps accendere sollertia, et quae adhuc desunt in utensiliis domus Domini ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim haec; calice, candelabra, thuribula, ampullae, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria, et caetera quae in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria»<sup>9</sup>.

6. Theophilus (1986). Su Teofilo, cfr. anzitutto l'eccellente messa a punto di Collareta (2004b). Per il dibattito che si è riaperto dopo il 2000 attorno al trattato e al suo autore, cfr. Speer (2014). Da ultimo, Gearhart (2017). Si noti anche il sito dell'Università di Colonia, che permette di consultare alcune edizioni di riferimento e i manoscritti che tramandano l'opera: <http://schedula.uni-koeln.de/> (ultima consultazione: 5 gennaio 2022).

7. Benché la critica tenda ultimamente a refutarla, l'identificazione non mi pare da scartare definitivamente. La questione è stata riaperta da Stiegemann, Westermann-Angerhausen (2006). Un bilancio, scettico sull'identificazione, è offerto da Speer, Westermann-Angerhausen (2006). Su Ruggero, oltre a Stiegemann, Westermann-Angerhausen (2006), si veda anche, in sintesi, Lasko (2003).

8. Per quanto segue, utilizzo soprattutto Reudenbach (1994; 2006); Mariaux (1995); Collareta (2004b).

9. Theophilus (1986, p. 64).

Questa preminenza dell'arte suntuaria e dei suoi materiali era sancita, agli occhi di Teofilo, dal modello biblico, esplicitamente citato nel *Prologo* del terzo libro, laddove si spiega come Davide volle far costruire il tempio seguendo l'esempio di Mosè raccontato nel libro dell'*Esodo* (XXXI, 1-11): «Legerat [*scil.* David] namque in *Exodo* Dominum Moysi de constructione tabernaculi mandatum dedisse et operum magistros ex nomine elegisse, eosque spiritu sapientiae et intelligentiae et scientiae in omni doctrina implesse ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et aere, gemmis ligno et universi generis arte»<sup>10</sup>. Il fatto che la Sacra Scrittura citasse proprio i metalli preziosi come primi e, dunque, più importanti materiali lavorati da Bezaleel fu un fatto che marcò i più originali e innovativi pensatori che scrissero sul lavoro artistico agli inizi del XII secolo<sup>11</sup>. Anche Onorio Augustodunense descrive, significativamente, la *mechanica* come «omne opus metallorum, lignorum, marmorum, insuper picturas, sculpturas, et omnes artes, quae manibus fiunt»<sup>12</sup>, esprimendo così il primato dell'oreficeria. Il nuovo discorso sulle arti meccaniche che s'impone nel XII secolo promuove dunque una concezione che esalta il mestiere di orafo, e Teofilo ne è il miglior testimone.

I più antichi manoscritti indicano che la *Schedula diversarum artium* ebbe una diffusione significativa e in ambiti diversi, dalle biblioteche monastiche – dove il trattato poté essere percepito come un complemento al *De architectura* di Vitruvio (FIG. 1), giacché forniva le istruzioni per l'arredo dell'edificio ecclesiastico – alle botteghe, dove le sue spiegazioni puntuali potevano essere messe in pratica<sup>13</sup>. Come e più che per gli altri artisti medievali, l'opera di Teofilo segna dunque per gli orafi uno snodo chiaro e decisivo, e dà una data certa di periodizzazione a monte del periodo che qui interessa.

A valle la situazione appare invece ben più sfrangiata. Alcune muta-

10. Ivi, p. 62.

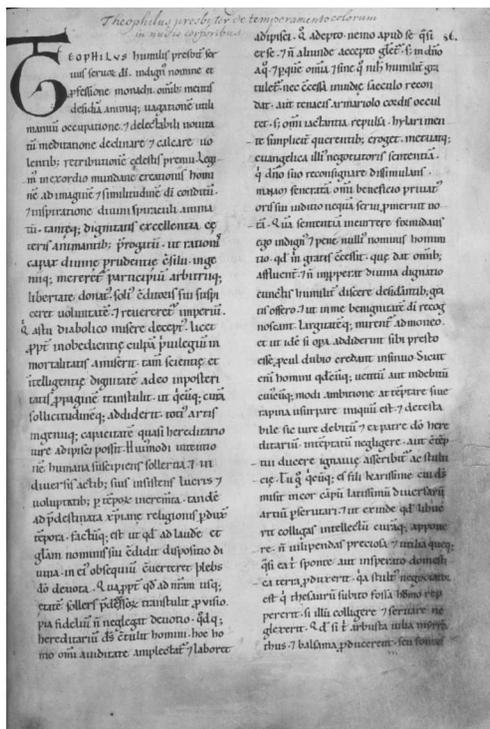
11. Cfr. Castelnuovo (2006).

12. Honorius Augustodunensis (1854, col. 1245); cit. da Skubiszewski (1990, in part. p. 303).

13. Il manoscritto di Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. Guelf. 69 Gud. lat. è un esemplare molto curato, di grande formato, destinato a una biblioteca, e premette alla *Schedula* il trattato vitruviano. L'altro più antico testimone, quello di Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2527, è di formato minore e di esecuzione più corsiva, e fu forse piuttosto usato in una bottega. Il terzo dei manoscritti più antichi, London, British Library, Harley 3915, dimostra che, contro le intenzioni dell'autore, il trattato fu recepito anche come una raccolta di ricette e istruzioni pratiche. Cfr. Gearhart (2017, pp. 44-8, 96-9).

FIGURA 1

Vitruvio, *De architectura*: Theophilus, *Schedula diversarum artium*, prima metà del XII secolo, Colonia, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. Guelf. 69 Gud. lat., c. 86r



Fonte: Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek. © Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek CC BY-SA.

zioni rilevanti, che modificano profondamente la pratica del mestiere di orafo – e dunque anche la posizione sociale e la percezione contemporanea degli artefici – intervengono progressivamente nel corso del XIII secolo. La prima è il passaggio graduale dalle officine monastiche alle botteghe urbane<sup>14</sup>, che si generalizza nel corso del Duecento, ma che è già compiuto a Parigi tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo: l'inglese Giovanni di Garlandia, nel suo *Dictionarius* composto verso il 1220, rammenta che nella capitale francese gli «aurifabri sedent ante fornaces suas et tabellas super Magnum Pontem»<sup>15</sup>. A Londra la corporazione degli orafi è documentata

14. Davies, Kennedy (2009, pp. 94-101).

15. Blatt Rubin (1981, p. 38).

FIGURA 2

Guccio di Mannaia, Calice di Niccolò IV, tra 1288 e 1292, Assisi, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro



Fonte: Assisi, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro. © Archivio Fotografico del Sacro Convento di Assisi.

sin dal 1180<sup>16</sup>. Gli statuti della corporazione degli orafi a Venezia, fra i più antichi d'Europa, risalgono al 1233, e negli stessi anni il mestiere doveva già essere strutturato anche a Siena<sup>17</sup>. Una seconda trasformazione importante è l'integrazione degli orafi all'interno delle corti<sup>18</sup>. Uno dei primi, e dei più illustri, orafi di corte fu William of Gloucester (m. 1269), che godette della fiducia e dei favori del re d'Inghilterra Enrico III e che è detto per la prima volta «king's goldsmith» in un documento del 6 dicembre 1252<sup>19</sup>. Alla corte di Francia, il celebre Guillaume Julien è menzionato come «orfevre mon signeur le Roy» nel 1281<sup>20</sup>.

A fronte di queste mutazioni, gli anni attorno al 1300 non costituisco-

16. Cherry (2011, p. 18).

17. Davies (2016).

18. Warnke (1991); Eichberger, Lorentz, Tacke (2017).

19. Noppen (1927, in part. p. 190).

20. Richard (1887, p. 229). Cfr. Distefano (2020, specie p. 117).

no un momento di stacco altrettanto chiaro che quelli attorno al 1100. Certo, in Toscana, e segnatamente a Siena, è allo scadere del Duecento che si compie quella rivoluzione di cui il calice offerto da papa Niccolò IV (1288-1292) alla Basilica di San Francesco di Assisi è il più antico monumento conservato e certamente datato<sup>21</sup> (FIG. 2). Si tratta, com'è noto, di un'opera epocale, sotto molteplici punti di vista: per l'introduzione della nuova tecnica dello smalto traslucido, destinata a una fortuna europea sin dai primi decenni del Trecento<sup>22</sup>; per la definizione di una nuova struttura di calice, che s'impose anch'essa rapidamente in tutta Italia e rimase dominante fino a tutto il Quattrocento<sup>23</sup>; per la diffusione della pratica della sottoscrizione degli orafi, che sempre più spesso, e a Siena in modo assai regolare, lasciarono il loro nome sul rocchetto di giunzione tra il piede e il fusto, là dove l'autore del pezzo assisiato, il senese Guccio di Mannaia, aveva inserito il proprio<sup>24</sup>. Ma se si guarda altrove – all'Impero<sup>25</sup>, all'Inghilterra<sup>26</sup>, alla Francia<sup>27</sup>, per restare in ambiti ben studiati e che mi sono un poco più familiari di altri – non mi pare di poter osservare cesure altrettanto significative. È vero che la più antica “firma” nota in Francia in età gotica è *grosso modo* contemporanea di quella di Guccio di Mannaia: si tratta di quella apposta da Guillaume Julien su un'opera eccezionalmente importante, tanto per il suo contenuto (una reliquia di san Luigi) che per il suo committente (il re di Francia Filippo IV il Bello) e per la sua destinazione (la Sainte-Chapelle del palazzo reale parigino). L'opera in questione è naturalmente il perduto busto reliquiario di san Luigi, completato entro il 1306<sup>28</sup> (FIG. 3). Benché la concomitanza colpisca, non oso tuttavia trarne una conclusione chiara e netta, conscio che le enormi perdite possono aver irrimediabilmente deformato il quadro delle nostre conoscenze. Più che di una svolta attorno al 1300, converrà dunque parlare di un lungo XIII secolo marcato da transizioni tanto significative quanto gradualmente che si producono con ritmi differenti nelle diverse regioni europee.

21. Cfr. Callori di Vignale, Santamaria (2014).

22. Leone de Castris (1991).

23. Collareta (1983).

24. Per il valore del calice di Guccio ad Assisi come paradigma per le pratiche di sottoscrizione degli orafi, in specie senesi, cfr. Donato (2013b).

25. Fritz (1982).

26. Campbell (1991).

27. Marguerite, Dectot (2015).

28. Cfr. Distefano (2021, cat. 13); l'autore sottolinea giustamente per primo l'importanza di questa sottoscrizione. Per un profilo critico aggiornato dell'orafa, cfr. l'ottima voce di Brückle (2009).

FIGURA 3  
*Busto reliquiario di san Luigi, incisione*



Fonte: *Histoire de saint Louys [...] écrite par Jean sire de Joinville*, éd. par Ch. du Fresne, sieur du Cange, Paris 1668.

### Una categoria privilegiata?

La menzione delle sottoscrizioni di Guccio di Mannaia e Guillaume Julien introduce il discorso, ineludibile proprio a Pisa, delle “firme” degli orafi<sup>29</sup>. Se si prende la pratica dell’apposizione del nome sull’opera come osservatorio privilegiato per comprendere lo statuto degli artisti a un momento dato, il caso degli artigiani del metallo sembra presentare in effetti alcune specificità. Prendo le mosse da un esempio che non è di certo rappresenta-

29. In una bibliografia in costante espansione, ricordo solo Donato (2000; 2008b); Diel (2009); Riccioni, Fara, Stringa (2017). In particolare sulle sottoscrizioni degli orafi, Leclercq-Marx (2001) e Donato (2013a).

FIGURA 4  
Hugo d'Oignies, piatto inferiore della legatura dell'Evangelionario di Oignies, 1228-30  
ca., Namur, Musée Provincial des Arts anciens du Namurois



Fonte: Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. © Bruxelles, KIK-IRPA.

tivo, ma che per la sua intensità e complessità risulta assai rivelatore: quello dell'orafa mosano Hugo d'Oignies<sup>30</sup>. Questi ha lasciato il proprio nome su diverse delle sue opere. La sottoscrizione più elaborata compare sul piatto inferiore della legatura di un evangelionario realizzata da Hugo attorno al 1230 (FIG. 4): «+ Liber scriptus intus et foris Hugo scripsit intus questu foris manu. Orate pro eo. Ore canunt alii Christum, canit arte fabрили Hugo, sui questu scripta laboris arans»<sup>31</sup>. Ancora pienamente nello spirito di Teofilo, il lavoro artistico è qui esplicitamente presentato come un equivalente della *laus divina* cui erano dediti i canonici agostiniani del priorato di

30. Didier, Toussaint (2003; 2004).

31. Iid. (2003, cat. 1, pp. 193-8); cfr. Leclercq-Marx (2003).

FIGURA 5  
 Hugo d'Oignies, piatto inferiore della legatura dell'Evangelario di Oignies, 1228-30 ca., dettaglio di Hugo d'Oignies, Namur, Musée Provincial des Arts anciens du Namurois



Fonte: Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. © Bruxelles, KIK-IRPA.

Oignies, cui il codice era destinato e dove Hugo stesso era converso. L'orafo è raffigurato in veste di donatore alla base dell'iniziale I in apertura della pericope giovannea per la messa di Natale (c. 2), e si autorappresentò in uno dei nielli della legatura (FIG. 5) inginocchiato nell'atto di offrire il manoscritto e la sua preziosa custodia in argento al Cristo in Maestà sbalzato al centro del piatto, grazie alla mediazione del san Nicola (il patrono del priorato) seduto e benedicente che figura in un secondo niello. Se da un lato l'iscrizione tradisce dunque un'alta concezione dell'arte fabbrile, e se

la doppia raffigurazione mette in valore l'artefice, la legatura di Oignies non può tuttavia essere interpretata *tout court* come prova dello statuto di un orafo nella prima metà del Duecento. Hugo figura infatti nel codice non solo come esecutore, ma anche come donatore. Inoltre, la collegiata di San Nicola, dove Hugo si ritirò verso il 1230, era stata da lui fondata nel 1187 assieme ai suoi tre fratelli maggiori, guidati dal più anziano di loro, Egidio. Rampollo di una famiglia benestante, perfettamente integrato nella comunità religiosa, donatore oltre che artefice, Hugo non è dunque ricordato solo, e probabilmente nemmeno anzitutto, in quanto orafo. Il caso di Oignies è del resto assai delicato, dato che su altre opere attribuite con fondati motivi allo stesso artista questi tace, si direbbe in un gesto di modestia clericale, il proprio nome. Così, per esempio, sul *Filatterio di san Martino*, dove l'iscrizione invita: «Orate pro me factore», senza tuttavia dichiararne l'identità<sup>32</sup>.

La complessità delle ragioni che determinano le forme con cui la memoria dell'artefice si conserva sulle opere fabbricate da Hugo nulla toglie al fatto che motivi molteplici conferissero un prestigio superiore a coloro che padroneggiavano le tecniche orafe<sup>33</sup>. La preziosità stessa dei materiali messi in opera si riverberava sull'artista: non a caso, sulla cassa reliquiario della Vergine a Tournai (FIG. 6) la sottoscrizione contiene, accanto al nome dell'autore, Nicolaus de Verdun, e alla data di compimento, il 1205, la menzione precisa delle quantità di metallo nobile impiegate – 109 marchi d'argento, sei marchi d'oro<sup>34</sup>. Il valore economico e simbolico di tali materie prime imponeva di dominare un ampio ventaglio di tecniche tanto complesse quanto sofisticate, e queste abilità rare accrescevano ancora il prestigio degli orafi. Non a caso il *tòpos* ovidiano «materiam superabat opus», che ricorre con frequenza accresciuta nel XII e nel primo XIII secolo, è applicato soprattutto ai prodotti delle arti del metallo, inclusa la fusione in bronzo: l'apprezzamento per la maestria ha nella rarità e nel costo del materiale una precondizione indispensabile<sup>35</sup>. È in questo quadro che si inseriscono delle sottoscrizioni – rarissime nel panorama di quelle conservate a nord delle Alpi – come quella apposta sulla perduta

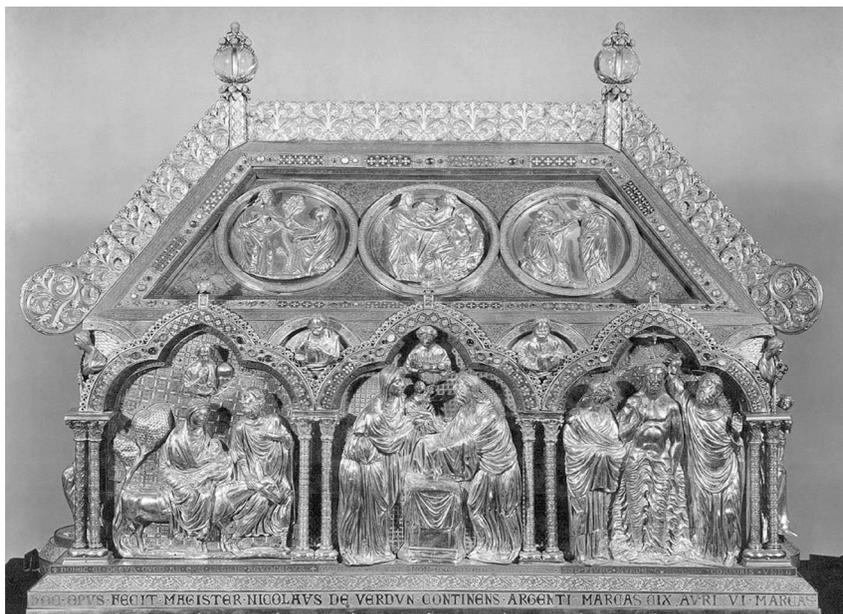
32. Didier, Toussaint (2003, cat. 12, pp. 231-5). Lo stesso discorso vale per il reliquiario di santa Margherita, per cui cfr. *ivi*, cat. 8, pp. 220-1.

33. Collareta (2006).

34. Su Nicolaus de Verdun in generale, Castelnovo (2004b). Sulla cassa in particolare, cfr. Legner (1972, cat. K5, pp. 323-4 [D. Kötzsche]). Sull'iscrizione, Dietl (2009, vol. IV, cat. B374).

35. Claussen (1996).

FIGURA 6  
 Nicolaus de Verdun, Cassa reliquiario della Vergine, 1205, Tournai, Cattedrale di No-  
 tre-Dame



Fonte: Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. © Bruxelles, KIK-IRPA.

cassa di san Vitone già a Verdun, del 1146<sup>36</sup>, o quella tuttora leggibile sulla stauroteca di Enrico di Fiandra custodita nel Tesoro marciano, del 1206 circa<sup>37</sup>: entrambe celebrano la mano del loro esecutore, ossia la sua perizia artigianale. La pregevolezza dei manufatti sontuosi è ancora accresciuta dalla loro centralità sociale, religiosa e politica: intere comunità potevano riconoscersi in certi prodotti dell'orefice. Ne è un esempio eloquente la cassa reliquiario di santa Prudenzia a Beckum, del 1230 circa, la cui iscrizione celebra d'un fiato il popolo unito che ha finanziato il ricettacolo e i tre maestri che lo hanno realizzato: «Hoc vas expensis struxit populus Bekemensis arteque Renfridus Hermannus sique Sifridus»<sup>38</sup>. Questi fattori intrecciati convergono e contribuiscono a conferire agli orafi

36. «Hic manus artificis demonstratur Godefridi»; Dietl (2009, vol. IV, cat. B385).

37. «Condidit oc singnum Gerardi dextera dingnum»; Cambiaghi (1986, cat. 34, pp. 252-9 [D. Gaborit-Chopin]). Per la "firma", Dietl (2009, vol. IV, cat. B384).

38. Gesing (2007). Per l'iscrizione, anche Dietl (2009, vol. IV, cat. B38).

una posizione particolare, e giustificano in parte l'esistenza delle loro "firme".

Altri moventi intervennero tuttavia, che riguardano più le preoccupazioni degli artefici stessi che la loro posizione nella società. Non si spiega altrimenti la frequenza con cui il nome dell'orafo compare sui calici. La sottoscrizione gioca qui il ruolo di una muta preghiera, indirizzata al Redentore e resa tanto più efficace dalla vicinanza simbolica tra l'artefice, rappresentato dal proprio nome, e la sacra specie eucaristica. A differenza degli orafi senesi di età gotica, i loro colleghi dell'Europa del Nord collocano di preferenza le loro iscrizioni non sul fusto, ma nello spessore del piede, secondo uno schema che si ritrova dall'Inghilterra alla Mosa, alle regioni meridionali dell'Impero. Ne sono testimonianza il calice detto Dolgellau (FIG. 7), sottoscritto da Nicolas di Hertford e databile verso il 1230-50<sup>39</sup>; quello che reca il nome di frate Bertino e la data 1222 ai Cloisters di New York<sup>40</sup>; e il perduto esemplare già nell'abbazia di Weingarten, noto tramite l'erudizione settecentesca, che era firmato da maestro Corrado di Hausen, peraltro noto da documenti a Costanza tra il 1275 e il 1281<sup>41</sup>. Non è probabilmente un caso che i calici firmati censiti da Albert Dietl siano tutti posteriori al Concilio Laterano IV del 1215, e dunque alla generalizzazione della pratica dell'elevazione<sup>42</sup>. Un'analoga ansia di salvezza, uno stesso desiderio di beneficiare del contatto salvifico col Cristo presente nelle specie eucaristiche spiega la collocazione della "firma" di maestro G. Alpais nella celebre pisside del Louvre<sup>43</sup>: qui il nome dell'orafo limosino è inciso nel bordo di un medaglione raffigurante un angelo posto sul fondo della coppa; in questo modo, quando la pisside era piena, l'iscrizione era a contatto con le ostie consacrate, e allo stesso tempo veniva a trovarsi sotto la mano benedicente del Cristo incisa all'interno del coperchio.

Beninteso, le "firme" collocate sul piede dei calici erano regolarmente sotto gli occhi del sacerdote ogniqualvolta questi celebrava il sacramento

39. London, Royal Collection Trust, in deposito al National Museum of Wales, Cardiff. Cfr. Alexander, Binski (1987, cat. 258, pp. 307-8 [M. Campbell]).

40. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters collection, inv. 47.101.30. Hoffmann (1970, cat. 127, pp. 123-4 [K. Hoffmann]).

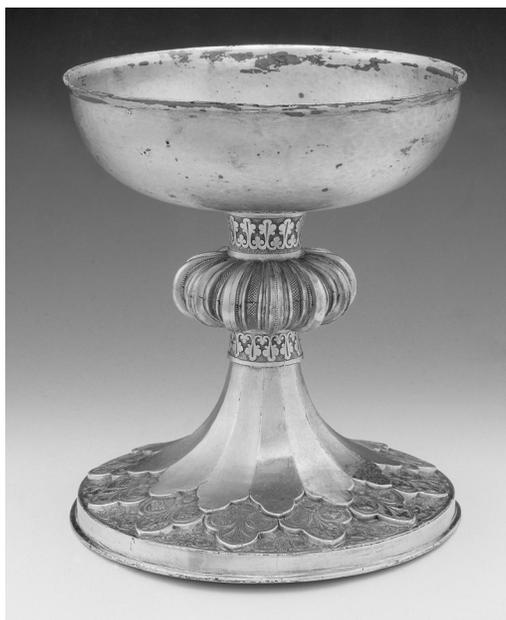
41. Il calice e la relativa patena sono noti da un'incisione in Gerbert (1776, p. 219, tavv. III-IV). Cfr., anche per i dati sull'orafo, Heuser (1974, pp. 44-6, e 222, e cat. 44, pp. 146-7).

42. Per altri calici firmati oltre a quelli menzionati nel testo, cfr. Dietl (2009, vol. IV, cat. B112, B280). Ringrazio Antonella Capitanio che mi ha spinto a riflettere sulla possibile correlazione tra pratica dell'elevazione del calice e presenza della "firma" su di esso.

43. Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MRR98. Drake Boehm, Taburet-Delahaye (1995, cat. 70, pp. 246-9 [É. Taburet-Delahaye]).

FIGURA 7

Nicolas di Hertford, Calice Dolgellau, secondo quarto del Duecento, London, Royal Collection Trust, in deposito presso il National Museum of Wales, Cardiff



Fonte: London, Royal Collection Trust. © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II.

eucaristico; esse incitavano dunque alla preghiera per l'anima dell'artefice, implicitamente o, talora, esplicitamente. Così accade sul piede del calice detto di Gilles de Walcourt, altra opera sottoscritta da Hugo d'Oignes, che dovette completarla in tempo per la consacrazione della chiesa priorale di San Nicola nel 1228 (FIG. 8); il calice stesso proclama: «Hugo me fecit orate pro eo»<sup>44</sup>. Ancora più eloquente è la firma che corre attorno ad un altro manufatto intimamente legato alla celebrazione del sacrificio della messa, l'altare portatile in porfido verde datato 1273 nel Tesoro della Cattedrale di Narbona, «constructum per Guidonem de Pileo pro cuius anima celebrantes oretis»<sup>45</sup>. Tutte queste iscrizioni parlano dunque anzitutto della fede e del desiderio di salvezza degli orafi che le produssero; tuttavia, il fatto stesso che i committenti abbiano permesso che venissero apposte su degli

44. Didier, Toussaint (2003, cat. 3-4, pp. 200-3). I quattro calici succitati compaiono anche in Dietl (2009, vol. IV, cat. B189, B235, B396 e B223 rispettivamente).

45. Favreau (2003, specie p. 333). Anche Dietl (2009, vol. IV, cat. B227).

FIGURA 8

Hugo d'Oignies, Calice detto di Gilles de Walcourt, 1228 ca., Namur, Musée Provincial des Arts anciens du Namurois



Fonte: Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. © Bruxelles, KIK-IRPA.

oggetti tanto venerabili parla del ruolo e della percezione di questi artigiani all'interno della società.

### Questioni di percezione

Sottolineando il valore devozionale delle "firme" e il loro significato come indice della lettura del ruolo degli orafi, non intendo escludere che esse possano anche essere tracce di un'autocoscienza del proprio valore da parte degli artigiani. Mi pare tuttavia che, almeno per il periodo qui considerato, la natura e la quantità delle fonti superstiti non permetta, nella grande maggioranza dei casi, di accedere con certezza alla rappresentazione che gli artefici si facevano del loro mestiere e del loro posto nel mondo. È invece più agevole ricostruire come i maestri del metallo erano percepiti. In questa direzione molto resta ancora da fare, in particolare a partire dall'analisi delle fonti narrative medievali. Come nel caso delle sottoscrizioni, a lungo

gli storici dell'arte hanno letto questo genere di documenti spinti dal desiderio di esumare quanti più nomi possibile e di ricostruire delle biografie, preoccupati di provare che l'arte del Medioevo non era inferiore a quella del Rinascimento, e aveva anch'essa i suoi eroi. Un esempio emblematico di questo approccio è offerto dalla storiografia relativa a Godefroy de Huy<sup>46</sup>. L'ossessione della disciplina per i nomi e l'aura di una fase suprema dell'arte orafa medievale, quella della Mosa in età romanica, si sono congiunte in questo caso e hanno spinto gli studiosi a cercare a lungo di ricostruire in dettaglio la vita di questo artefice spentosi poco dopo essere entrato, nel 1173, nell'abbazia di Neufmoustier presso Huy<sup>47</sup>.

Varie fonti, scaglionate tra il XII e il XIV secolo, forniscono delle informazioni sul maestro<sup>48</sup>. La più antica e la più attendibile è l'obituario di Neufmoustier, compilato nell'ultimo quarto del XII secolo e completato nel secondo quarto del seguente, che alla data del 25 ottobre riporta: «Commemoratio Godefridi, aurificis, fratris nostri. Iste Godefridus aurifaber, civis Hoyensis, et postmodum ecclesie nostre concano[n]icus, vir in aurifabricatura suo tempore nulli secundus, per diversas regiones, plurima sanctorum fecit feretra et cetera regum vasa utensilia. Nam in ecclesia Hoyensis duo composuit feretra, turibulum et calicem argenteos. In nostra quoque ecclesia, capsam mirifico opere decoratam, in qua recondidit iuncturam sancti Iohannis Baptiste, quam ei domnus Almaricus Sydonensis episcopus contulerat, pro eo quod quedam vasa delectabilia fecerat»<sup>49</sup>. Verso la metà del Duecento, nello stesso momento in cui veniva rimaneggiato l'obituario, il cronista Gilles d'Orval, nelle sue *Gesta Ponteficum*, forniva, senza fare il nome dell'orafo, ulteriori dettagli sulla traslazione delle reliquie di san Domiziano nella cassa reliquiario in argento parzialmente dorato che è tuttora conservata nel Tesoro di Huy, e che costituisce, benché pesantemente restaurata, una delle sole opere documentate di Godefroy<sup>50</sup> (FIG. 9). Le informazioni più ampie sull'artefice sono tuttavia inserite in due opere di Jean d'Outremeuse, prolifico cronista della fine del XIV secolo<sup>51</sup>. Nel suo *Myreur des Histors*, una cronaca universale che va

46. Per un'ottima messa a punto, cfr. Zimmermann (2004, con bibliografia completa).

47. Per un'analisi minuziosa della storiografia sull'orafo, sotto tutti i suoi aspetti, cfr. Balace (2009, pp. 238-308).

48. I riesami più recenti e scaltriti delle fonti, oltre a quello fornito da Balace, si devono a George (1996); Jülich (1994); e soprattutto Rüffer (2007).

49. Ivi, p. 230, doc. 1a.

50. Per il passo di Gilles d'Orval, Rüffer (2007, p. 230, doc. 1b).

51. Per un profilo rapido e informato, Hemelryck, Noble (2010). Un'ampia bibliogra-

FIGURA 9

Godefroy de Huy, Cassa reliquiario di san Domiziano, 1172-76 ca., Huy, Trésor d'Art Religieux de la Collégiale Notre-Dame



Fonte: Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique. © Bruxelles, KIK-IRPA.

dal Diluvio alla fine del XIII secolo, l'autore celebra Godefroy come «li miedre et li plus experts et subtils ovriers que ons sawist en monde à chel jour», e afferma che questi avrebbe viaggiato per ventisette anni lasciando così «en maintez regions diverses bons ovrages»<sup>52</sup>. Jean d'Outremeuse aggiunge altre informazioni nella sua cronaca in versi della città di Liegi, *La Geste de Liège*. Qui egli precisa che l'orafa sarebbe stato al servizio tanto dell'imperatore Lotario III (m. 1137) che del re Corrado III (m. 1152) e del sovrano d'Inghilterra, di cui non fa il nome; avrebbe inoltre soggiornato in Palestina e in Egitto<sup>53</sup>.

La prima preoccupazione degli studiosi d'oreficeria e d'arte mosana è stata di stabilire quale di queste indicazioni apparentemente così precise fosse attendibile. Un dibattito ancora più acceso si è sviluppato a proposito della credibilità di Jean d'Outremeuse e di un'altra cronaca tardomedievale, la *Chronique liégeoise de 1402*, a proposito dei dati che essi trasmettono sul celebre fonte battesimale bronzeo oggi conservato nella

fia in [https://www.arlima.net/il/jean\\_doutremeuse.html](https://www.arlima.net/il/jean_doutremeuse.html) (ultima consultazione: 5 gennaio 2022).

52. Rüffer (2007, p. 230, doc. 1c).

53. Ivi, p. 231, doc. 1d.

chiesa di Saint-Barthélemy di Liegi, uno dei capolavori dell'arte medievale, correntemente attribuito a Renier de Huy<sup>54</sup>. Quanto emerge tuttavia dagli studi più recenti è come sia difficile trarre dei dati affidabili sui due orafi da tutte queste fonti tardive. Piuttosto che insistere in questa direzione, mi pare che la strada che resta da percorrere sia quella di studiare queste cronache *iuxta propria principia*<sup>55</sup>. C'è bisogno di leggere ed esaminare questi scritti non tanto per sapere che cosa dicano sulla figura storica dell'uno o dell'altro artefice, bensì per comprendere quale sguardo si portava su un orafo del XII secolo all'epoca della redazione dei testi. Quel che abbiamo bisogno di capire in questa fase degli studi è perché un orafo del XII secolo abbia diritto di cittadinanza in testi cronachistici del XIII o XIV secolo, e come queste menzioni si inseriscano nella logica interna di questi libri. Quando e come Gilles d'Orval o Jean d'Outremeuse parlano di opere o di artefici? Per quali ragioni? Con che lessico? E che cosa tutto ciò ci rivela del loro atteggiamento nei confronti della produzione artistica in generale? Si tratta naturalmente di un'indagine di lungo corso – *Ly myreur des histors* occupa sette tomi nella sua edizione ottocentesca che è tuttora quella di riferimento<sup>56</sup>. Ma al di là del caso specifico, si tratta più largamente, per gli storici dell'arte medievale, di interiorizzare riflessi che sono acquisiti per esempio per gli storici della critica, di liberarsi dell'ossessione dei nomi, e di leggere le fonti di ogni tipo badando alla loro costruzione, ai loro scopi, al loro vocabolario tecnico. Da questo punto di vista, persino testi celebri e studiati come quelli di Sugerio abate di Saint-Denis meritano di essere ripercorsi prestando maggior attenzione al loro dettato, per trarne elementi di riflessione su questioni generali. Certi passi del *De administratione* meriterebbero di essere considerati più sistematicamente quando ci si occupa di circolazione degli artisti<sup>57</sup>, dei loro modi di collaborazione<sup>58</sup>, della geografia artistica o della percezione dei manufatti nel XII secolo – tanto Sugerio si rivela talora sensibile nel distinguere maniere di epoche o di origine geografiche diverse, adattando

54. In sintesi, Zimmermann (2004, coll. 1172-1177). Rüffer (2007) ripubblica e vaglia tutte le fonti. Cfr. anche l'ampia disamina di Balace (2009, pp. 452-521).

55. Come invita a fare, da un punto di vista più generale, Castelnuevo (2008, in part. p. 7).

56. *Ly myreur des histors* (1864-87).

57. «Artifices peritiores de diversis partibus convocavimus» (cap. XXXI); Panofsky (1979, p. 56).

58. «Per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis» (cap. XXXII); ivi, p. 58.

il suo lessico al bisogno di far cogliere al lettore tali variazioni<sup>59</sup>. Riflettere sulla distinzione tra *nostrates* e *barbari* in Sugerio, o sul suo concetto di *profusus*, non permetterà forse di decidere se i secoli XI-XIII furono decisivi per l'emergere della figura dell'artista, ma ci aiuterà di certo a capire meglio come le opere degli orafi fossero percepite da un grande contemporaneo. Già questo sarebbe un risultato non trascurabile.

## Bibliografia

- ALEXANDER J., BINSKI P. (eds.) (1987), *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1250-1400*, Exhibition Catalogue (London, 6<sup>th</sup> November 1987-6<sup>th</sup> March 1988), Weidenfeld and Nicolson, London.
- BALACE S. (2009), *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat, Université de Liège.
- BECK H., HENGEVOSS-DÜRKOP K. (Hrsg.) (1994), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert*, vol. I: *Text*, Henrich, Frankfurt-am-Main.
- BLATT RUBIN B. (ed.) (1981), *The Dictionarius of John de Garlande and the Author's Commentary*, The Coronado Press, Lawrence (KS).
- BRÜCKLE W. (2009), *Guillaume Julien*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. LXV, Saur Verlag, München-Leipzig, p. 265.
- CALLORI DI VIGNALE F., SANTAMARIA U. (a cura di) (2014), *Il calice di Guccio di Mannaia nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Storia e restauro*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano.
- CAMBIAGHI R. (a cura di) (1986), *Il Tesoro di San Marco a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1986), Olivetti, Milano.
- CAMPBELL M. (1991), *Gold, Silver and Precious Stones*, in J. Blair, N. Ramsay (eds.), *English Medieval Industries: Craftsmen, Techniques and Products*, The Hambleton Press, London, pp. 107-66.
- CASTELNUOVO E. (1987), *L'artista medievale*, in J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 235-67.
- ID. (a cura di) (2004a), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2004b), *Nicolaus de Verdun: il primato degli orafi*, in Id. (2004a), pp. 102-9.
- ID. (2006), *Dedalo e Bezeleel*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo*

59. «Ulteriorem vero tabulam miro opere sumptuque profuso, quoniam barbari et profusiores nostratibus erant artifices, tam forma quam materia mirabili, anaglifo opere, ut a quibusdam dici possit, materiam superabat opus, extulimus» (cap. XXXII); ivi, p. 60.

- degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano, pp. 65-8.
- ID. (2008), *I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte*, in Donato (2008a), pp. 3-10.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (ed.) (2017), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Círculo Rojo Editorial, El Ejido.
- CHERRY J. (2011), *Medieval Goldsmiths*, The British Museum Press, London (2<sup>nd</sup> ed.).
- CLAUSSEN P. C. (1996), *Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in V. van Flemming, S. Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, von Zabern, Mainz, pp. 40-9.
- COLLARETA M. (1983), *Introduzione*, in M. Collareta, D. Levi (a cura di), *Calici italiani*, Museo nazionale del Bargello, Firenze, pp. 3-12.
- ID. (2004a), *La fama degli artisti*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana*, vol. II: *Il Trecento*, EDIFIR, Firenze, pp. 75-88.
- ID. (2004b), *Teofilo, "qui et Rugerus": artista e teorico dell'arte*, in Castelnuevo (2004a), pp. 50-5.
- ID. (2006), *Oreficeria e tecniche orafe*, in F. Crivello (a cura di), *Arti e tecniche nel Medioevo*, Einaudi, Torino, pp. 168-78.
- DAVIES G. (2016), *The Organisation of the Goldsmith's Trade in Trecento Siena: Families, Workshops, Compagnie, and Artistic Identity*, in É. Antoine-König, M. Tomasi (éds.), *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, Viella, Roma, pp. 13-29.
- DAVIES G., KENNEDY K. (2009), *Medieval and Renaissance Art: People and Possessions*, Victoria and Albert Museum Publishing, London.
- DIDIER R., TOUSSAINT J. (éds.) (2003), *Autour de Hugo d'Oignies*, catalogo della mostra (Namur, Musée des Arts anciens, 29 mai-30 novembre 2003), Société archéologique de Namur, Namur.
- IID. (éds.) (2004), *Autour de Hugo d'Oignies*, Actes du colloque (Namur, 2003), Société archéologique de Namur, Namur.
- DIETL A. (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.
- DISTEFANO G. (2020), *Sur Jean le Braelie, "aurifabro Parisiens" et "varlet de chambre du Roy" Jean le Bon: art et économie*, in "Études de Lettres", 314, pp. 111-34.
- ID. (2021), *Esmaltis viridibus. Lo smalto de plique tra XIII e XIV secolo*, L'Artistica Editrice, Savigliano.
- DONATO M. M. (a cura di) (2000), *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale, in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, con la collaborazione di M. Manescalchi, Scuola Normale Superiore-CRIBECU, Pisa.
- EAD. (a cura di) (2008a), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).

- EAD. (2008b), *Il progetto* Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione, in Ead. (2008a), pp. 365-400.
- EAD. (a cura di) (2013a), *Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- EAD. (2013b), *Sulla soglia. Note della curatrice*, in Ead. (2013a), pp. 5-15.
- DRAKE BOEHM B., TABURET-DELAHAYE É. (éds.) (1995), *L'Œuvre de Limoges. Émaux de Limoges du Moyen Âge* (Paris, Musée du Louvre, 23 octobre 1995-22 janvier 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 mars-6 juin 1996), Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- EICHBERGER D., LORENTZ PH., TACKE A. (eds.) (2017), *The Artist between Court and City (1300-1600)*, Imhof, Petersberg.
- ERLANDE-BRANDENBURG A. (1999), *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Âge, IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris.
- ID. (2000), *Le sacre de l'artiste. La création artistique au Moyen Âge, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris.
- FAVREAU R. (2003), *Les autels portatifs et leurs inscriptions*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 46, pp. 327-52.
- FRITZ J. M. (1982), *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Verlag C. H. Beck, München.
- GEARHART H. C. (2017), *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA).
- GEORGE PH. (1996), «*Le plus subtil ouvrir du monde*». Godefroid de Huy, orfèvre mosan, in "Cahiers de civilisation médiévale", 39, pp. 321-38.
- GERBERT M. (1776), *Vetus liturgia alemannica*, St. Blasien.
- GESING M. (2007), *Der Schrein der heiligen Prudentia in der Propsteikirche zu Beckum*, Stadtmuseum, Beckum.
- HEMELRYCK T., NOBLE P. S. (2010), *Jean d'Outremeuse*, in G. Dunphy (ed.), *Encyclopedia of Medieval Chronicle*, vol. I, Leiden, pp. 910-1.
- HEUSER H.-J. (1974), *Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- HOFFMANN K. (ed.) (1970), *The Year 1200*, vol. 1: *A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, catalogue (New York, February 12 through May 10, 1970), The Metropolitan Museum of Art, New York.
- HONORIUS AUGUSTODUNENSIS (1854), *De animae exsilio et patria*, in *Patrologia Latina*, accurante J.-P. Migne, t. 172, Parisiis, coll. 1241-1246.
- JÜLICH TH. (1994), *Godefroy de Juy, der Goldschmied "G" und vergleichbare Fälle – Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter*, in Beck, Hengevoss-Dürkop (1994), pp. 193-203.
- LASKO P. (1972), *Ars sacra 800-1200*, Penguin Books, Harmondsworth.
- ID. (2003), *Roger of Helmarshausen, Author and Craftsman: Life, Sources of Style, and Iconography*, in C. Hourihane (ed.), *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, Princeton University Press, Princeton (NJ), pp. 181-201.

- LECLERCQ-MARX J. (2001), *Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge*, in "Gazette des Beaux-Arts", 137, pp. 1-16.
- ID. (2003), *Les inscriptions dans l'œuvre de frère Hugo*, in Didier, Toussaint (2003), pp. 133-52.
- LEGNER A. (éd.) (1972), *Rhin et Meuse. Art et civilisation 800-1400*, exposition des Ministères belges de la Culture française et de la Culture néerlandaise, du Schnütgen-Museum de la ville de Cologne (Cologne, Kunsthalle, 14 mai-23 juillet 1972; Bruxelles, Musées royaux d'art e d'histoire, 19 septembre-31 octobre 1972), Müller, Köln.
- ID. (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Greven, Köln.
- LEONE DE CASTRIS P. (1991), *L'area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese, 1290-1350: lo stato della questione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 21, 1, pp. 329-57.
- Ly myreur des histor* (1864-87) = *Ly myreur des histor*. *Chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, éd. par A. Borgnet, S. Bormans, 7 tt., Hayez, Bruxelles.
- MARGUERITE M.-L., DECTOT X. (éds.) (2015), *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienna 1250-1320*, catalogue de l'exposition (Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 mai-28 septembre 2015), Musée du Louvre-Lens-Snoeck Publishers, Lens-Gand.
- MARIAUX P.-A. (1995), *La double formation de l'artiste selon Théophile: pour une lecture différente des prologues du De diversis artibus*, in L. Golay, P. Lüscher, P.-A. Mariaux (a cura di), *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Electa, Milano, pp. 42-5.
- MARTINDALE A. (1972), *The Rise of the Artist during the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson, London.
- NOPPEN J. G. (1927), *William of Gloucester, Goldsmith to King Henry III*, in "The Burlington Magazine", 51, pp. 189-95.
- PANOFKY G. (ed.) (1979), *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures*, Princeton University Press, Princeton (NJ) (2<sup>nd</sup> ed.).
- REUDENBACH B. (1994), «*Ornatus materialis domus Dei*». *Die theologische Legitimation der handwerklichen Künste bei Theophilus*, in Beck, Hengevoss-Dürkop (1994), pp. 1-16.
- ID. (2006), *Werkkünste und Künstlerkonzept in der Schedula des Theophilus*, in Stiegemann, Westermann-Angerhausen (2006), pp. 243-8.
- RICCIONI S., FARA G. M., STRINGA N. (a cura di) (2017), *La "firma" nell'arte. Autorialità, autocoscienza e memoria degli artisti*, in "Venezia Arti", 26, pp. 5-262.
- RICHARD J.-M. (1887), *Une petite-nièce de Saint Louis: Mahaut comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329). Étude sue la vie privée, les arts et l'industrie, en Artois et à Paris au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle*, H. Champion, Paris.
- RÜFFER J. (2007), *Die Goldschmiede Godefroy und Reiner von Huy. Quellen und Rezeptionsgeschichte*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 68, pp. 221-38.
- SKUBISZEWSKI P. (1990), *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane*,

- in J. Hamesse, C. Muraille-Samaran (éds.), *Le travail au Moyen Âge: une approche interdisciplinaire*, Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987), Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, pp. 263-321.
- SPEER A. (Hrsg.) (2014), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die Schedula diversarum artium*, De Gruyter, Berlin.
- SPEER A., WESTERMANN-ANGERHAUSEN H. (2006), *Ein Handbuch mittelalterlicher Kunst? Zu einer relecture der Schedula diversarum artium*, in Stiegemann, Westermann-Angerhausen (2006), pp. 249-58.
- STIEGEMANN CH., WESTERMANN-ANGERHAUSEN H. (Hrsg.) (2006), *Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, Hirmer, München.
- SWARZENSKI H. (1954), *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Faber and Faber, London.
- THEOPHILUS (1986), *The Various Arts. De diversis artibus*, ed. and transl. by C. R. Dodwell, Clarendon Press, Oxford (2<sup>nd</sup> ed.).
- TOMASI M. (2012), *L'arte del Trecento in Europa*, Einaudi, Torino.
- ID. (2013), *L'oreficeria gotica*, in M. Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, EDIFIR, Firenze, pp. 247-66.
- WARNKE M. (1991), *Artisti di corte: preistoria dell'artista moderno*, trad. di R. Pedio, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (ed. or. *Hofkünstler zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Köln 1985).
- ZIMMERMANN A. (2004), *Godefroid de Huy*, in F. W. Bautz, T. Bautz (Hrsg.), *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. 23 (*Ergänzungen*, X), Nordhausen, coll. 538-542.



# Artisti lombardi in Toscana nel Duecento: il nome, la mano, l'immagine, la posizione sociale

di *Valerio Ascani\**

La Toscana vide lungo tutto il XIII secolo la presenza di una nutrita schiera di architetti e scultori originari di una medesima area culturale esterna alla regione, la Lombardia nord-occidentale, e anzi provenienti per la quasi totalità da un unico piccolo centro, Arogno, sito tra i laghi di Como e di Lugano, in una zona di affioramenti di pietra da taglio sfruttati almeno sin dall'XI secolo per la costruzione di edifici monumentali. Questo fenomeno dà la possibilità, grazie anche alla ricca documentazione conservata, di prendere in esame l'attività di un omogeneo gruppo di artefici lungo uno spazio cronologico assai ampio, corrispondente all'operato di almeno tre generazioni<sup>1</sup>.

In questa occasione si vuole ripercorrere brevemente la loro vicenda, prendendo in esame i più rilevanti casi di riferimento alle singole personalità di artefici presenti nelle iscrizioni come nei documenti d'archivio e le immagini da costoro lasciate e in qualche modo associabili agli artisti stessi.

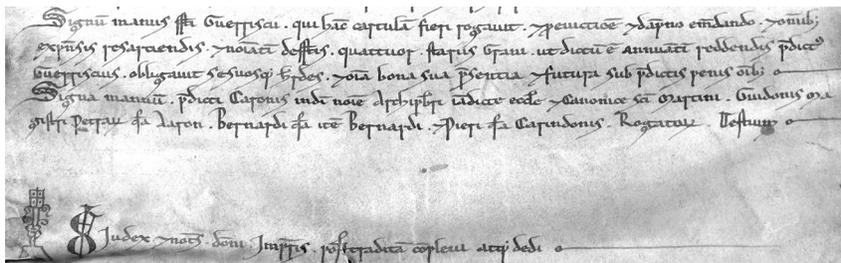
Inserendosi in un ambito culturale, quello pisano-lucchese, in cui l'affermazione dell'artista attraverso le iscrizioni alla fine del XII secolo era ormai entrata nella prassi già da oltre un cinquantennio, non stupisce di trovare menzioni di questi artisti tramandate da iscrizioni sulle proprie opere sin da momenti relativamente precoci della carriera di alcuni di essi<sup>2</sup>.

\* Professore aggregato, Università di Pisa.

1. Sulle motivazioni della formazione di un centro specializzato nella lavorazione della pietra da taglio in tale località e sulle botteghe di artisti che in epoca tardoromanica vi originarono cfr. ora Ascani (2019, pp. 20-33).

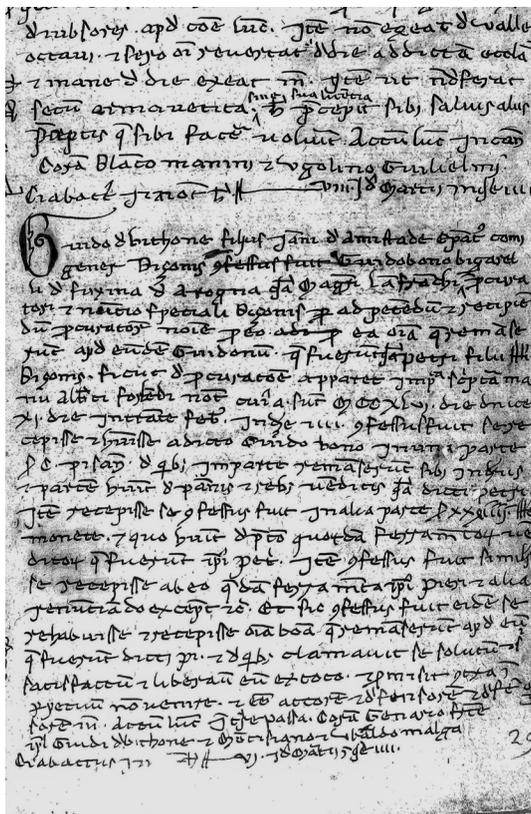
2. Per esempi di menzioni di artisti in iscrizioni nella stessa area culturale si pensi soprattutto al caso paradigmatico dell'architetto Buscheto a piè d'opera, sul sarcofago inserito nel paramento di facciata del Duomo pisano (per il quale cfr. Scalia, Ascani, 1993; Tedeschi Grisanti, Milone, 1995; Tosco, 1997, pp. 167-81; Dietl, 2009, vol. I, pp. 192-4; vol. III, pp. 1235-8, scheda A484; Ascani, 2015, con bibliografia precedente), o ai meno noti Guido e Bonfilio, che si firmano in un cartiglio sotto a uno dei leoni fiancheggianti il portale maggiore della stessa facciata (per cui cfr. Milone, 1995; Dietl, 2009, vol. III, pp. 1231-3, scheda A482; Ascani, 2014a).

FIGURA 1  
 Registrazione di atto di vendita, Lucca, 7 settembre 1209, testimone Guido da Arognò.  
 Lucca, Archivio Storico Diocesano, Pergamena F2



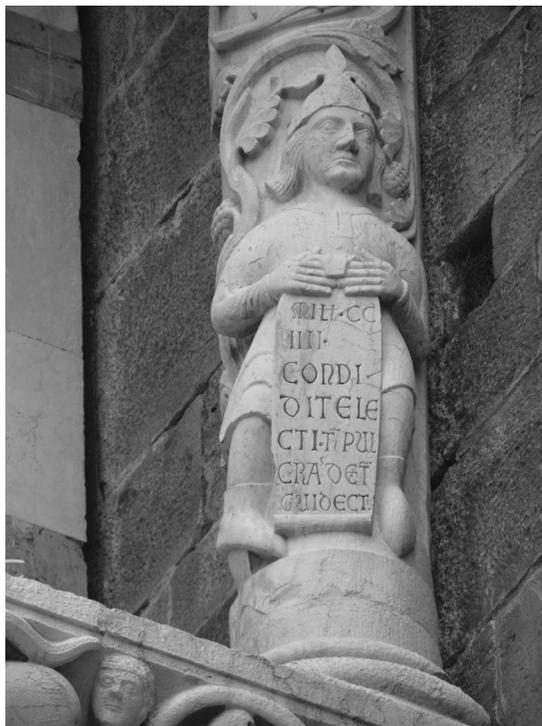
Fonte: Ascani (2019).

FIGURA 2  
 Ricevuta di pagamento di Guidobono Bigarelli da Arognò, Lucca, 10 marzo 1246.  
 Lucca, Archivio Storico Diocesano, Pergamena LL 21, c. 29



Fonte: Ascani (2019).

FIGURA 3  
 Personaggio con epigrafe-firma di Guidetto, Duomo di Lucca, facciata



Fonte: Ascani (2019).

È il caso anzitutto di Guidetto da Como (FIG. 1), o Guido da Arogno come ora sappiamo che andrebbe chiamato, al pari di molti artisti suoi conterranei attivi a Lucca (FIG. 2), che proprio all'epigrafe riportata su un cartiglio svolto da un personaggio raffigurato sulla estrema colonna destra del primo ordine di loggette del Duomo di San Martino a Lucca (FIG. 3), con la data 1204, deve la memoria del proprio nome, sia pure in una forma alterata da esigenze metriche che ne ha reso complessa l'identificazione con il Guido noto da altri documenti, contribuendo a creare un problema critico del tutto risolto solo nel corso del Novecento<sup>3</sup>.

3. Per l'identificazione di Guidetto come Guido da Arogno in base alla rilettura delle fonti documentarie: Bozzoli (2002-05; 2010); Ascani (2009a). Per una ricostruzione della questione storiografica che coinvolge l'artista cfr. Ascani (1991, pp. 107-9 n 1); Tigler (2009, pp. 859-64).

Il vezzeggiativo, o diminutivo, con cui l'architetto e scultore è passato alla storia è, a ben vedere, dovuto proprio all'intento laudativo che vede riferito al capomaestro del Duomo il termine *electus* a significarne la rilevanza qualitativa nell'ambito artistico dell'epoca, con un artificio retorico piuttosto convenzionale in realtà, ma che viene connesso alla più specifica indicazione della mano destra dello scultore che, a immagine della *dextera Domini*, viene rilevata come forza creatrice delle opere che lo spettatore può osservare. Il riferimento all'artista come creatore sul modello divino percorre buona parte del Medioevo e, soprattutto per quanto attiene agli architetti, sarà alla base dell'ideazione di una specifica iconografia, certamente significativa nel quadro dell'ascesa della considerazione dell'artista nella società medievale<sup>4</sup>.

Qui, l'ostensione del suo nome si collega alla comparsa di una figura di uomo dal viso rasato, con cappello decorato da motivi fogliati, che non ha ancora le caratteristiche di una esplicita autoraffigurazione dell'artista e deriva anzi da una lettura autoironica di interpretazioni simboliche della natura umana riflesse in immagini come le teste coperte di elementi fogliati, esempi già offerti da Guido nelle mensole del Battistero di Pisa, ma allude indubbiamente alla figura di un uomo contemporaneo ed è posta nel significativo ruolo di statua-colonna, a reggere l'elemento angolare della composizione architettonica ideata da Guido<sup>5</sup>.

A questi dati si affianca la documentazione d'archivio che, nel caso dell'artista in esame, offre il raro elemento costituito dal contratto di affidamento a Guido della direzione del cantiere del Duomo di Prato nel 1211 (FIG. 4). L'artista vi viene identificato anzitutto come *marmolarius Santi Martini de Luca*, il che, oltre a confermarci che egli era noto con il nome privo di suffisso alterativo, ci indica che il lavoro da lui svolto a Lucca era noto ed evidentemente apprezzato dalla committenza pratese<sup>6</sup>.

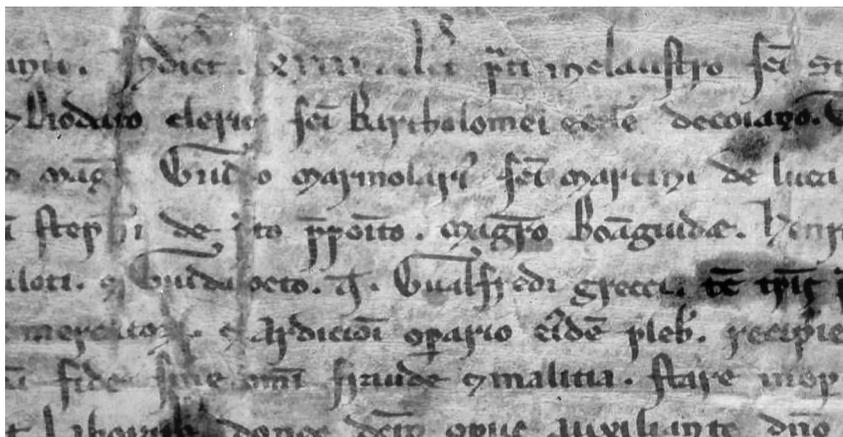
4. Sulla possibilità e i limiti dell'interpretazione della figura dell'architetto nel Medioevo in questo senso cfr. in particolare Bozzoni (1991); Tosco (2003); Bork (2011); Coppola (2015, pp. 57-104).

5. Sul valore autorappresentativo delle raffigurazioni degli artisti lombardi nel Romano maturo in Toscana settentrionale rimando in particolare ad Ascani (2014b). Sulla commistione di forme antropomorfe e vegetali in Guidetto, che si spinge sino a figure iconografiche come il *green man*, cfr. in particolare Chiellini Nari (1989, pp. 95-102); Ascani (2019, pp. 55, 76-8).

6. Si rilegga la fonte documentaria ora riprodotta in <http://www.easlu.beniculturali.it/ips/nodes/810758?open=%2FD%5B01%5D%2FD%5B01%5DD%5B01%5D%2FD%5B01%5DD%5B01%5DD%5B001%5D%2F&tab=Diplomatico> (ultima consultazione: 5 gennaio 2022). Per l'interpretazione, Ascani (2019, pp. 94-8).

FIGURA 4

Affidamento a Guidetto del Duomo di Prato, particolare. Lucca, Archivio di Stato, Diplomatico, S. Croce, 04-06-1211



Fonte: Lucca, Archivio di Stato.

La caratteristica di marmorario, più ancora che di scultore, ne rende possibile supporre l'opera anche come fornitore dei materiali, per il solito direttamente pagati agli artisti nel Medioevo toscano. Nel caso dei marmi bianchi utilizzati sul cantiere di Santo Stefano, questi, assenti nell'area pratese, sembrano da identificare con blocchi di pietra calcarea ceroide delle cave del versante lucchese del Monte Pisano, utilizzata ubiquitariamente nelle chiese romaniche di quella città (FIG. 5), probabilmente trasportata a Prato a cura dell'artista, che difatti aveva a disposizione quattro viaggi l'anno per Lucca concessi nel contratto, che potrebbero essere stati motivati dalla necessità di approvvigionamento dei materiali<sup>7</sup>.

All'artista viene lasciata mano libera per quanto riguarda le maestranze, che poté scegliere nel numero, nei nomi e nelle specifiche mansioni che egli riteneva opportuni, per una paga personale complessiva che appare ben paragonabile con quanto gli studi storico-economici sulla città di Prato nel Medioevo rivelano essere un buon salario ancora nel secolo successivo<sup>8</sup>.

7. «quod sit licitum dicto magistro ire Lucam III vicibus in anno, expensis illius operis in eundo et reddeundo» (Lucca, Archivio di Stato, Diplomatico, S. Croce, 04-06-1211). Il documento fu pubblicato da Ridolfi (1882, pp. 17-8); riletto da Fantappiè (1983, vol. II, pp. 12-4); ricordato in Concioni (1995, p. 50); Concioni, Ferri, Ghilarducci (2013, p. 30); e ripreso in esame in Bozzoli (2002-05, pp. 57, 78, 177, 220-1); Cerretelli (2009, pp. 60-2).

8. Si tratta, in base alla stessa fonte appena citata, di: «III solidos in summa, vel xxxvi

FIGURA 5  
Duomo di Lucca, facciata, particolare delle loggette



Fonte: Ascani (2019).

L'opera di Guido (FIG. 6) sarebbe stata giudicata dal gruppo committente individuato nel contratto stesso, tra cui si menzionano la parte ecclesiastica guidata dall'arciprete del Duomo – la città sarebbe divenuta solo in seguito sede vescovile –, i rappresentanti del Comune e quelli delle future Arti, le associazioni di categoria dei settori produttivi che saranno protagoniste a partire dai decenni successivi della committenza a Firenze e in molte città toscane e dell'Italia settentrionale. Il margine di manovra di Guido, libero di disporre di maestranze e materiali come delle scelte tipologiche, tecniche e stilistiche, ne risulta ampio e impegnativo per la responsabilità assunta, con un controllo della committenza, esplicitamente indicato in contratto, da effettuarsi sul lavoro eseguito, ma senza passaggi di verifica o

denarios et conestionem», cioè vitto incluso, «pro omni die quo in opere illo laborabit», oltre a «XII salmas lignorum ad faciendum ignem... per annum». Il salario appare paragonabile a quanto ancora corrisposto nella prima metà del secolo successivo in base ai dati forniti in Pinelli (2013, p. 429).

FIGURA 6  
Duomo di Prato, interno



Fonte: Ascani (2019).

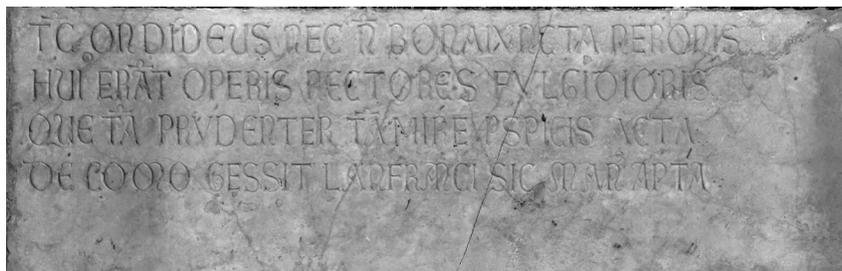
approvazione nei precedenti stadi progettuali, che appaiono esclusivo appannaggio dell'artista. Interessante al proposito, in particolare, nella fonte sin qui presa in esame, la clausola di approvazione del lavoro svolto, in base alla quale «si opus quod fecerint in dicto opere non videbitur bonum et congruum maiori parte hominum», cioè alla maggioranza dei committenti ecclesiastici e dei rappresentanti cittadini nominati nel documento e paritariamente considerati, il maestro «promisit ipsum reficere sicut melius potuerit, expensis dicti operis». Con tale disposizione ci si riserva di attuare un veto alle parti architettonico-scoltoree eventualmente reputate dalla committenza non consone alla propria concezione dell'edificio, rinunciando però a gravare l'artista della responsabilità economica di tali realizzazioni<sup>9</sup>.

L'abilità manuale, da intendersi come capacità operativa di portare a compimento l'opera concepita dall'artista, e dunque da riferirsi alle sue

9. Per il documento in esame cfr. *supra*, note 6 e 7.

FIGURA 7

Iscrizione con firma di Lanfranco Bigarelli, 1226, Battistero di Pistoia



Fonte: Ascani (2019).

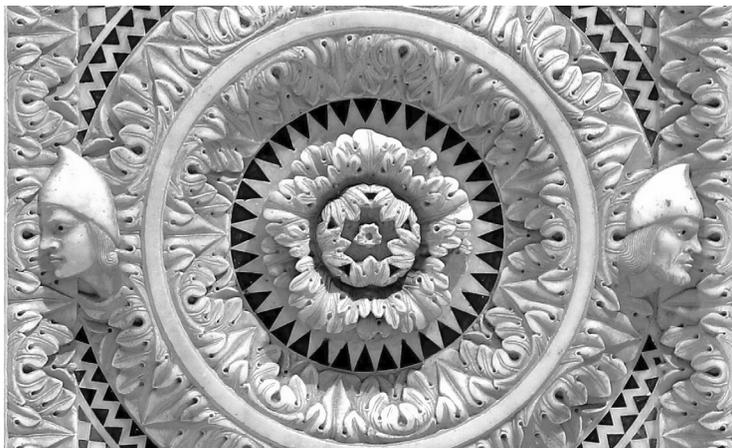
competenze ideative e compositive oltre che tecniche, risuona non solo nell'opera di Guido ma anche nelle iscrizioni e nei documenti relativi alle generazioni successive degli architetti-scultori lombardi operanti in Toscana. Così Lanfranco Bigarelli nel 1226 (FIG. 7), nel firmare il fonte battesimale pistoiese, è definito autore dell'opera attraverso l'azione di una mano capace: «QUE TA[m] PRVDENTER TA[m] MIRE P[ro]SPICIS ACTA. / DE COMO GESSIT LANFRANCI SIC MAN[us] APTA», ritornando sul medesimo concetto dell'epigrafe guidettesca, peraltro presente altrove in più antichi esempi, come l'iscrizione dello scultore-architetto Rainerius del 1140 *exeunte*, conservata nella sacrestia del Duomo di Fano, in opere contemporanee come l'ambone della Cattedrale di Bitonto di *Nicolaus sacerdos et magister*, del 1229, e riecheggiante anche in opere successive, come lo stesso pulpito di Nicola Pisano nel non lontano Battistero di Pisa<sup>10</sup>.

Ma mentre nel caso di Lanfranco a tali iscrizioni non si connettono direttamente immagini, con le opere firmate dall'allievo e nipote Guido Bigarelli troviamo associati, più o meno direttamente, raffigurazioni di personaggi in abiti contemporanei e attestazioni di paternità delle opere. Ciò già nel fonte battesimale di Pisa del 1246, da lui firmato e datato con una perduta iscrizione copiata nella forma attuale in epoca postmedievale, dove tra i plutei è dato ritrovare una galleria di protomi comprendente, oltre ad

10. Per l'interpretazione dell'opera citata, da ultimo Dietl (2009, vol. III, pp. 1307-9, scheda A522); Ascani (2019, pp. 170-1, 175-9). Sull'epigrafe di ricostruzione del Duomo di Fano del 1140, Dietl (2009, vol. II, pp. 813-5, scheda A207); Patrignani, Battistelli (2010, p. 121, scheda B10). Sulle iscrizioni dell'ambone della Cattedrale di Bitonto di *Nicolaus sacerdos et magister*, del 1229, Dietl (2009, vol. II, pp. 654-7, scheda A102); Pierno (2017). Sull'iscrizione nicoliana del Battistero pisano in particolare Dietl (2009, vol. III, pp. 1254-7, scheda A495). Sul *tòpos* della *docta manus* verte lo specifico studio di Vaiani (2008).

FIGURA 8

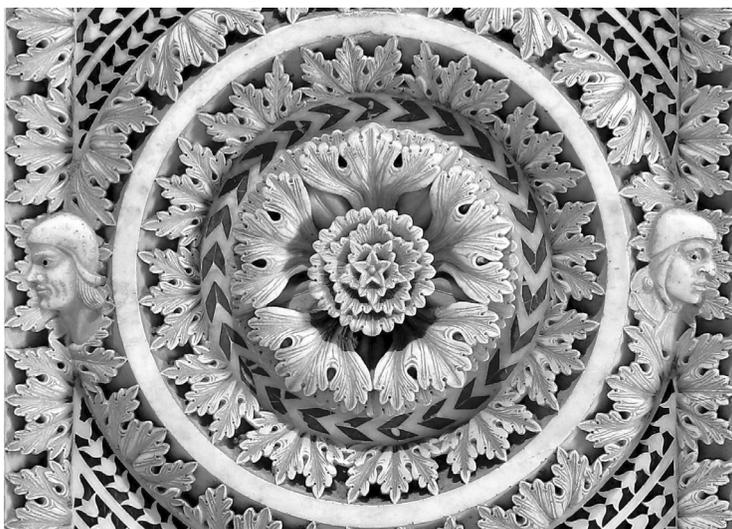
Fonte battesimale, pluteo con protomi umane, particolare, Battistero di Pisa



Fonte: Ascani (2019).

FIGURA 9

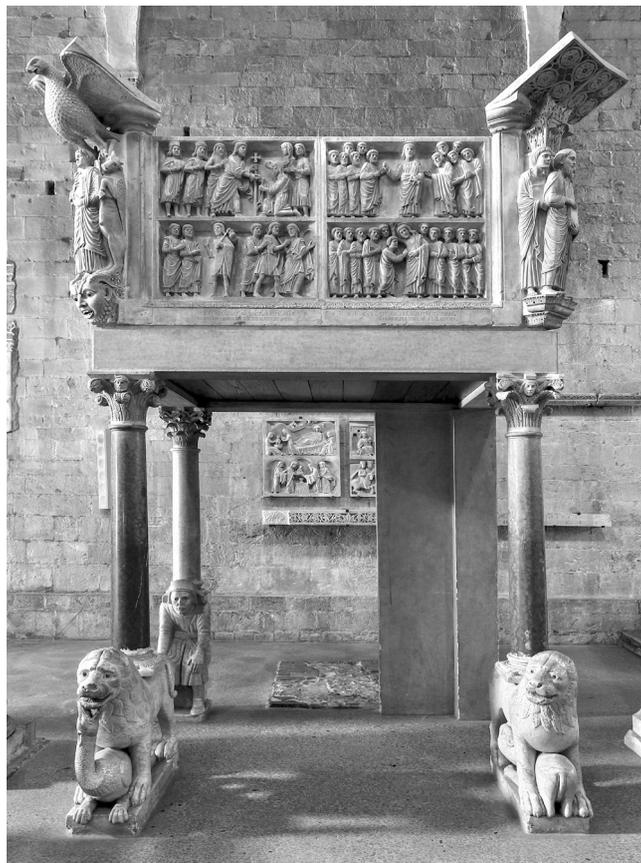
Fonte battesimale, pluteo con protomi umane, particolare, Battistero di Pisa



Fonte: Ascani (2019).

animali di valore spesso allegorico o simbolico, anche teste umane di personaggi contemporanei (FIG. 8/TAV. 6), caratterizzate da un taglio di capelli lunghi e lisci, barbe perlopiù rasate e berretti comunemente utilizzati dai lavoratori dei cantieri medievali (FIG. 9/TAV. 7). Queste raffigurazioni re-

FIGURA 10  
Guido Bigarelli, pulpito, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano



Fonte: Ascani (2019).

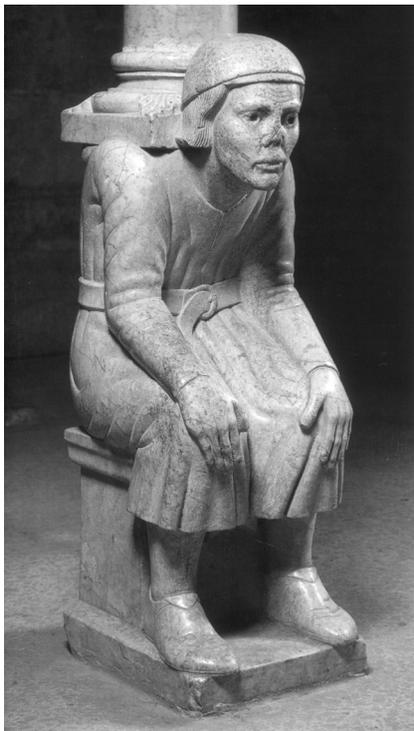
stano peraltro svincolate da un preciso programma iconografico e solo per il loro aspetto possono rimandare a una volontà di autorappresentazione ancora non compiutamente formulata<sup>11</sup>.

Con il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, soprattutto nella sua seconda fase, del 1250, è dato riscontrare il pieno sviluppo dello stesso concetto (FIG. 10/TAV. 8). Qui infatti compare un telamone che restituisce

11. Sui problemi iconografici legati a quest'opera cfr. in particolare: Dalli Regoli, Zingoni (2002); Garzelli (2006); Ascani (2019, pp. 199-206); Dolezalek (2020). Per l'iscrizione anche Banti (2009); Dietl (2009, vol. III, pp. 1244-6, scheda A489).

FIGURA 11

Guido Bigarelli, telamone, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano



Fonte: Ascani (2019).

un'immagine simile (FIG. 11/TAV. 9), nel volto, ai casi precedenti, ma finalmente messa a fuoco con inequivocabile chiarezza. Peraltro, la tipologia dei telamoni aveva costituito per suo conto – come ben chiaro alla critica – un'autonoma tipologia iconografica ben frequentata dagli artisti del gruppo arognese operante in Toscana, e si ritrova sin dalle opere di ambito guidettesco e degli scultori a lui contemporanei. Ne fanno fede l'esemplare della colonnina centrale del primo ordine del loggiato del Duomo di Lucca e altri casi, tra cui quelli del portale di San Giovanni nella stessa città (FIG. 12/TAV. 10) o del reggileggio del pulpito della pieve di Bràncoli, nel territorio, che si collegano a una tradizione che si mostra già presente a Lucca nei decenni precedenti, come nell'ordine terreno del portico della stessa Cattedrale, e parallela allo sviluppo che il medesimo tema assume altrove (ad esempio nelle botteghe antelamiche emiliane), e tra gli artisti di matrice

FIGURA 12  
Telamone, Lucca, San Giovanni, portale



Fonte: Ascani (2019).

lombarda contemporaneamente all'opera nelle altre regioni settentrionali, come nel caso dell'acquasantiera duecentesca del Duomo di Verona<sup>12</sup>.

L'esempio guidesco pistoiese ritrae tuttavia in modo chiaramente riconoscibile – con la sua veste fermata da un'alta cintura, gli stivaletti, il berretto a cuffia, e un viso del medesimo aspetto dei volti precedentemente evocati da queste maestranze – un artista medievale, qui ripreso nello sforzo di reggere la propria opera, con la fronte corrugata per lo sforzo ma senza l'espressione di sofferenza che denota talora la condizione di punizione di questa tipologia di personaggi ereditata dalla tradizione mitologica, né la connotazione come anziano barbato che spesso vi si accompagna. È quindi

12. Sull'argomento, Dalli Regoli (1999); Ascani (2014a; 2019, pp. 117, 175, 197-9, 240, 276-9, 297, 313).

FIGURA 13

Iscrizione laudativa di Guido Bigarelli, 1250, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito



Fonte: Ascani (2019).

ben chiara la volontà di raffigurare in questo caso l'autore dell'opera e, con lui, la categoria degli artisti, il cui sforzo concettuale e fisico permette la sua realizzazione<sup>13</sup>.

Se la relativa genericità dei tratti fisionomici e la natura per certi versi convenzionale e prevalentemente tipologica dell'immagine, legata più alla presentazione di una categoria di soggetti che non alla riproduzione di puntuali caratteristiche fisiche individuali, non permettono di ravvisare qui un caso palese di autoritratto nel vero senso del termine, si rileva pur tuttavia un evidente intento autorappresentativo come indice di una meditazione sul lavoro dell'artista e sull'insostituibilità del suo ruolo, una rivendicazione dell'importanza dell'abilità dello scultore rivolta all'osservatore, pubblico e committenti, che non a caso sarà raccolta e sviluppata a distanza di cinquant'anni, nella stessa città, da un Giovanni Pisano, che deve avervi considerato questo episodio, più che possibili esempi paterni<sup>14</sup>.

«SCULPTOR. LAUDAT[ur]. Q[ui]. DOCT[us]. IN ARTE. P[ro]BAT[ur]: / GUIDO. DE. COMO. QUE[m]. CU[N]CTIS. CARMINE. P[ro]MO» recita l'iscrizione qui compresente, nella parte dell'opera riferita al 1250 (FIG. 13), cui doveva con tutta probabilità appartenere anche il telamone: l'artista viene lodato per una dottrina nell'arte il cui raggiungimento e la cui espressione richiedono tutto lo sforzo e la concentrazione che la statua dimostra, in quello che si presenta come un caso esplicito e precoce di riflessione introspettiva, per parole e immagini, sul fare arte, rimarcando il valore culturale

13. Si rimanda allo studio e ai passi citati in coda alla nota precedente.

14. Sulle probabili riflessioni dei Pisano davanti a opere duecentesche toscane di mano lombarda è in preparazione uno studio specifico da parte di chi scrive. Sulle caratteristiche del ritratto nel Medioevo e la rinascita del genere cfr. Collareta (2011); Tomasi (2019).

FIGURA 14  
Gruppo dei telamoni, protiro orientale, Duomo di Trento



Fonte: Ascani (2019).

e l'impegno intellettuale di un'attività creativa realizzata attraverso la mano ma, come nel suo *exemplum* celeste, generata da un superiore pensiero<sup>15</sup>.

Tale nuova e per larghi versi ardita autodefinizione dell'artista al 1250 deve avere costituito elemento di studio e di dibattito tra gli artisti del tem-

15. Sull'opera, da ultimo Ascani (2019, pp. 190-200); sulle iscrizioni del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia in particolare si rimanda anche a Diel (2009, vol. III, pp. 1302-5, scheda A519).

po. Lo provano non solo la ripresa del tema da parte di Giovanni, col suo autorevole intervento, nella successiva generazione, ma anche l'episodio trentino del telamone trigemino del protiro del portale orientale della Cattedrale di San Vigilio (FIG. 14), che altrove ho potuto riferire a una maestranza arognese del sesto decennio del Duecento includente Giannibono Bigarelli, nipote di Guido e di Zanebono da Arognò, capomaestro di quel cantiere<sup>16</sup>. Qui il tema diventa la base per una visione dinamica del soggetto, moltiplicato e ruotato in un elemento destinato a essere visto da più lati, ancor meno specifico nella descrizione iconografica dei personaggi, ma legato sin nella tradizione trentina riflessa dalla storiografia a una identificazione con i maestri allora all'opera, discendenti di quell'Adamo da Arognò che aveva rifondato il Duomo nel 1212<sup>17</sup>.

È oggi opportuno notare che a queste immagini si accompagnano, a ben vedere, ulteriori prove di un effettivo cambiamento nello *status* di questi stessi artisti, in quei decenni, entro un processo di ascesa sociale che emerge con chiarezza dai documenti.

Gli stessi cugini Guido e Guidobono Bigarelli difatti, come pure Lombardo di Guido, il figlio di Guidetto da Como – o da Arognò – capomaestro per alcuni decenni del Duomo di Lucca fino a poco prima del 1260, sono protagonisti di una nutrita serie di documenti che ne attestano l'attività come acquirenti di marmi e pietre da taglio cavate nella stessa Lucchesia e in Garfagnana, e rivenditori degli stessi materiali anche a colleghi, cui soprattutto il primo dei maestri citati spesso si trovò ad anticipare somme di denaro, poi richieste con lauti interessi<sup>18</sup>. Questa caratteristica di imprenditori edili nel senso più pieno del termine non sorprende, risultando anzi alla base delle plurisecolari notizie di attività di maestranze di medesima origine e ben vale a differenziare gli architetti e scultori lombardo-ticinesi dai contemporanei maestri locali, tra i quali questa attività appare meno frequentemente testimoniata<sup>19</sup>.

I numerosi casi di acquisto e soprattutto di vendita delle stesse pietre che costoro lavoravano devono essere considerati, anzi, una delle principali fonti di reddito di queste maestranze, che ulteriori prove documentarie,

16. Sull'argomento Ascani (1991, pp. 131-2; 2019, pp. 272-84).

17. La tradizionale identificazione delle tre figure maschili con i figli e allievi di Adamo da Arognò, storicamente corrispondenti in realtà forse ai due figli Zanebono e Adamo e al pronipote Giannibono Bigarelli, è ricordata in Lomartire (2011, p. 45).

18. La documentazione è raccolta in forma di regesto in Concioni (1995, pp. 74-81).

19. Si veda, ancora nel secolo successivo, il caso di Cattano di Jacopo Martini, su cui si tornerà tra poco, testimoniato dai documenti presenti ivi, pp. 165-9.

contenute in atti di pagamento e nei testamenti di alcuni esponenti di tali botteghe, mostrano in costante aumento attraverso i decenni e le generazioni. Oltre alla proprietà degli strumenti di lavoro, che sappiamo nel Medioevo essere gelosamente custoditi dagli artefici stessi, si passa dunque all'acquisizione della fornitura della materia prima, sino a giungere nel secolo successivo al possesso di intere cave<sup>20</sup>.

Anche oltre la fine del Duecento, quando, con la scomparsa dell'ultimo della serie dei capomaestri arognesi, Gianni di Bono<sup>21</sup>, la direzione del cantiere del Duomo di Lucca passò nelle mani di artefici locali, i residui architetti-scultori lombardi sembrano essersi concentrati sulla proprietà dei mezzi di produzione sino ad assicurarsi alcune cave sul versante lucchese del Monte Pisano, come quella presso Massa Pisana lasciata in eredità da Cattano di Jacopo Martini (FIG. 15) – l'unico comacino a capo dei lavori in quel cantiere nel Trecento – all'Opera di Santa Croce nel proprio testamento nell'anno di pestilenza 1348<sup>22</sup>. Si tratta di un elemento importante, che va visto come tappa di rilievo nel processo di inserimento nel contesto sociale locale e di acquisizione di una migliore condizione all'interno della società. Un dato cui offrono riscontro e conferma le notizie di alcuni membri

20. La proprietà degli strumenti di lavoro è testimoniata almeno nel caso di Jacopo di Rolenso o Lorenzo da Lunata, giovane messo a bottega presso Lombardo di Guido, capomaestro del Duomo alla metà del Duecento e figlio di Guido da Arogno. L'apprendista viene fornito di *ferramenta*, che vengono enumerati, entro una sorta di cassetta degli attrezzi di cui si cita il contenuto. Il documento è riportato in Guidi (1929, pp. 218, doc. 5, 229-30, doc. XII); Concioni (1995, pp. 63-4, 74-5); Concioni, Ferri, Ghilarducci (2013, p. 292). Strumenti di lavoro vengono recuperati dai colleghi e riscattati dai familiari alla morte dello sfortunato giovane scultore Pietro di Bizone, come prova il documento citato in Guidi (1929, pp. 220, doc. I, 225, doc. VI); Concioni (1995, pp. 78-9). Per quanto concerne le cave cfr. *infra*, nota 22.

21. Per Gianni di Bono cfr. i documenti raccolti in Concioni (1995, pp. 90-104) e quanto argomentato in Ascani (2019, pp. 232, 238 n. 47, 239 n. 63, 244 n. 107, 245 nn. 110, 111).

22. La proprietà di cave in territorio lucchese è comprovata dal lascito che l'artista, rimasto in brevissimo tempo senza eredi per la morte dei figli a causa dell'incalzante epidemia di peste, fece in punto di morte di tali beni all'Opera di Santa Croce del Duomo di Lucca nell'aprile 1348. Il testamento, conservato a Lucca, Archivio di Stato, Diplomatico, S. Croce, n. 10, c. CCXIII v, 09-04-1348, è pubblicato in Concioni (1995, pp. 168-9). Lo si confronti col testamento di Bonaventura Rolenzi, a capo dell'Opera di Santa Croce nello stesso periodo, architetto-scultore di origine locale, morto il mese precedente e benefattore della medesima opera, proprietario di beni immobili ma non di cave, conservato a Lucca, Archivio di Stato, Diplomatico, S. Croce, 24-03-1248, già n. 10, c. CLXXXVI, ricordato in Concioni (1995, p. 162), ora in <http://www.easlu.beniculturali.it/ips/nodes/811601?open=%2FD%5B01%5D%2FD%5B01%5DD%5B01%5D%2FD%5B01%5DD%5B01%5DD%5B01%5D%2F&page=16&tab=Diplomatico> (ultima consultazione: 5 gennaio 2022).

FIGURA 15  
Cava abbandonata, Massa Pisana (Lucca)



Fonte: foto di Valerio Ascani.

delle famiglie di questi artisti che alle arti preferirono altre e più prestigiose carriere: quella ecclesiastica, come Ciomeo, figlio di Gianni di Bono, a fine Duecento; o quella notarile, come Giovanni di Alberto da Arognò, nipote dello stesso artista, presente a Lucca negli anni Ottanta del Duecento<sup>23</sup>.

In questa attività di vendita di materiali si inserisce, come si diceva, il prestito di denari da parte dei capomaestri ad artisti di rango minore, peraltro a volte testimoniato anche nel caso di scultori locali, che sembra di poter inquadrare come anticipo dei soldi necessari all'acquisto dei materiali, come in alcuni casi esplicitato.

In tale prassi è possibile a mio parere inquadrare anche il ben noto caso del prestito a Nicola Pisano di diciotto denari lucchesi da parte di Guidobono Bigarelli, ancora non restituiti al momento del testamento di questo scultore nell'aprile 1258<sup>24</sup>. Nicola, che nel caso del pulpito di Siena, il cui

23. Su Ciomeo cfr. Concioni (1995, p. 103); Ascani (2019, p. 244 n 107). Su Giovanni di Alberto da Arognò, Concioni (1995, pp. 99, 101); Ascani (2019, pp. 232, 244 n 107).

24. «Item [debeo recipere] a Magistro Nicolao de Pisis sol. XVIII». Il testamento di Guidobono Bigarelli contenente il passo è conservato a Lucca, Archivio Storico Diocesano, Capitolare, LL 31, c. 155v, ed è stato pubblicato in Guidi (1929, pp. 221, doc. 6, 227-8, doc. x), e ripreso in Nicco Fasola (1941, p. 207, doc. 1). L'identificazione del debitore con Nicola Pisano, proposta già in anteprima da Salmi (1928, pp. 113, 120 n 57), non è mai stata messa

FIGURA 16

Nicola Pisano, portale della *Deposizione*, particolare, Duomo di Lucca, atrio

Fonte: Ascani (2019).

contratto di assegnazione è conservato ed è stato più volte preso in esame dalla critica, fu anch'egli incaricato di procurarsi per proprio conto il marmo *de Carrara* necessario per l'opera, deve essere entrato in contatto con l'ambiente artistico lucchese negli anni precedenti il documento, al momento di intraprendere la realizzazione dell'architrave e della lunetta di soggetto cristologico del portale sinistro dell'atrio del Duomo di Lucca a lui affidata dalla committenza (FIG. 16/TAV. 11). Per attuare tale compito era indispensabile, come la prassi comune voleva, che lo scultore si procurasse i marmi occorrenti, in questo caso necessariamente lo stesso calcare ceroide del versante lucchese del Monte Pisano impiegato nel resto della facciata della Cattedrale, materiale che lo scultore pisano ad evidenza non possedeva<sup>25</sup>.

seriamente in discussione, anche per la condivisa assegnazione all'artista dell'architrave e della lunetta controlaterali rispetto a quelle attribuite allo stesso maestro testante sulla facciata del Duomo di Lucca. Non si hanno ulteriori testimonianze documentarie sull'eventuale successivo saldo del debito.

25. Il contratto per il pulpito senese di Nicola, redatto in duplice copia il 29 settembre 1265, è pubblicato in Nicco Fasola (1941, pp. 209-14, docc. 4-5), ed esaminato, per quanto concerne questo passo, in Ascani (2009b).

FIGURA 17

Guido Bigarelli, portale centrale, particolare, Duomo di Lucca, atrio



Fonte: Ascani (2019).

Il capomaestro, all'epoca ancora Lombardo di Guido, deve avere assegnato il lavoro al giovane Nicola, dopo il completamento del portale centrale a opera di Guido Bigarelli (FIG. 17/TAV. 12), che un documento prova terminato al 1254, quando vi venne appesa una lampada davanti alla figura centrale della Vergine sull'architrave, in esecuzione di un lascito di tale Giliberto di Piero, cittadino inglese residente a Lucca<sup>26</sup>.

Dopo tale anno si registrano il completamento delle sculture esterne al portale centrale, con la serie incompleta dei *Simboli degli Evangelisti*, e la realizzazione del secondo portale, quello di destra (FIG. 18/TAV. 13), affidato ad artista diverso dal primo, identificato da più parti come Guidobono Bigarelli, che risulta in effetti presente in tali anni sul cantiere e il cui stile è

26. Per Lombardo di Guido cfr. la raccolta di documenti in Concioni (1995, pp. 63-71). La lampada accesa presso l'immagine di Maria sull'architrave del portale centrale del Duomo di Lucca per volere di Giliberto di Piero nel 1254 è testimoniata dal documento del 28 agosto di tale anno, conservato a Lucca, Archivio Storico Diocesano, Capitolare, LL 28, c. 124v, regestato in Concioni (1995, p. 70) e in Concioni, Ferri, Ghilarducci (2013, p. 377).

FIGURA 18  
Guidobono Bigarelli, portale di San Regolo, particolare, Duomo di Lucca, atrio



Fonte: Ascani (2019).

agevolmente sovrapponibile con quello delle sculture qui presenti, in base a quanto oggi conosciuto dell'artista. Egli vi dovette operare intorno al 1255 e terminarlo in un non lungo lasso di tempo, in ogni caso entro la malattia che dovette condurlo a morte nel corso del 1258<sup>27</sup>.

Fu in tali anni, dunque, che il portale controlaterale venne affidato a Nicola, non necessariamente in conseguenza della morte di Guido Bigarelli nell'estate 1257, come talora sostenuto, ma con verosimiglianza nella prima parte dello stesso anno o anche, con maggior respiro, nel 1256<sup>28</sup>. Di certo l'aprile 1258 suona come un termine successivo all'esecuzione dell'opera, se il documento registra la mancata restituzione del controvalore del volume di pietra calcarea del Monte Pisano utilizzata dall'artista, che nel frattempo, ultimato il lavoro, deve essere rientrato a Pisa senza saldare il debito.

L'incontro tra gli anziani Bigarelli e il giovane ma già maturo Nicola, momento saliente di un confronto tra le opere degli stessi scultori che proseguì, a distanza, nel Battistero di Pisa (FIG. 19/TAV. 14), si avvicina all'u-

27. La vicenda è ricostruita, sulla base della documentazione conservata, da ultimo in Ascani (2019, pp. 227-31). Sui portali del Duomo di Lucca si veda adesso anche Corio (2020).

28. Per la prima ipotesi cfr. Aceto (2013). Sull'opera ora anche Di Fabio (2021); Pomarici (2020).

FIGURA 19  
Interno con pulpito e fonte battesimale, Battistero di Pisa



Fonte: Ascani (2019).

scita di scena delle maestranze arognesi dal ruolo protagonista rivestito per buona parte del Duecento in Lucchesia come in molte altre aree della Toscana occidentale<sup>29</sup>.

I maestri rimasti all'opera, da Gianni di Bono, cui si deve il campanile del Duomo di Lucca ultimato nel 1277<sup>30</sup>, ai successori ancor meno noti, hanno però ereditato un ruolo di rilievo nel panorama della società civile lucchese del tempo, riflesso dalle conquiste sociali raggiunte e dal peso testimoniato dai documenti conservati nell'ambito artistico cittadino, che

29. Nel Battistero pisano Nicola si sarebbe difatti trovato nello stesso giro di anni, a partire dal 1256 circa, ad affiancare il proprio pulpito al fonte battesimale centrale, realizzato da Guido Bigarelli e bottega, firmato e datato al 1246, per il quale cfr. la bibliografia citata *supra*, nota 11. La morte, nel 1257 e 1258 rispettivamente, di Guido e Guidobono Bigarelli e l'uscita di scena alla fine del 1259 di Lombardo di Guido, sono testimoniate dai documenti citati in Concioni (1995, pp. 63-81), e segnano la fine di un fruttuoso periodo di lavoro coincidente con la realizzazione del portico e della facciata del Duomo di Lucca nella forma ancor oggi visibile.

30. La documentazione sull'artista è esposta in Concioni (1995, pp. 90-104).

sarebbero rimasti a provare l'affermazione di queste dinastie di artefici e la loro antesignana istanza di autorappresentazione, che non sarebbe sfuggita allo sguardo attento dei grandi maestri del Gotico italiano e che ancor oggi è stato possibile rievocare.

## Bibliografia

- ACETO F. (2013), *Nicola Pisano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 453-60.
- ASCANI V. (1991), *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma, Palazzo Corsini, 30 novembre 1990), Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, pp. 107-34.
- ID. (2009a), *Guidetto*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. LXV, Saur Verlag, München-Leipzig, pp. 156-8.
- ID. (2009b), *Progettare a colori: la policromia "costitutiva" nell'architettura gotica in Toscana*, in P. A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle giornate di studi (Lucca, 22-24 novembre 2007), Istituto storico lucchese, Lucca, pp. 47-70.
- ID. (2014a), *Da Guidetto ai Bigarelli. Gli scultori-architetti di Arogno nel Battistero di Pisa*, in "Arte e Storia", XIV, 62 (num. mon., a cura di G. Mollisi, A. Spiriti, Svizzeri a Pisa e Livorno nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Medioevo al XX secolo), pp. 40-59.
- ID. (2014b), *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in C. Bozzoli, M. T. Filieri (a cura di), *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca, pp. 275-86.
- ID. (2015), *La cattedrale come prodotto culturale: il Duomo di Pisa*, in *La pietra e le pietre. La fondazione di una cattedrale*, Conferenze in occasione del 950° anniversario della fondazione della Cattedrale di Pisa (Pisa, Opera della Primaziale Pisana, 3 ottobre e 27 novembre 2014), Opera della Primaziale Pisana, Pisa, pp. 47-88.
- ID. (2019), *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, coord. a cura di G. Mollisi, Fontana Edizioni, Pregassona (Lugano).
- BANTI O. (2009), *L'epigrafe del fonte del battistero di Pisa: una "novicia" dalla storia molto particolare*, in "Critica d'arte", s. VIII, LXXI, 37-38, pp. 49-60.
- BORK R. (2011), *The Geometry of Creation: Architectural Drawings and the Dynamics of Gothic Architecture*, Ashgate, Farnham-Burlington.
- BOZZOLI C. (2002-05), *Magister Guido marmolarius Sancti Martini de Luca*, tesi di dottorato, Università di Pisa.

- EAD. (2010), *Guido, Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, in "Bollettino storico pisano", 79, pp. 287-9.
- BOZZONI C. (1991), *Architetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 276-81.
- CERRETELLI C. (2009), *L'architettura della chiesa*, in C. Cerretelli, R. Fantappiè, B. Santi (a cura di), *Il Duomo di Prato*, Le Lettere, Firenze, pp. 57-145.
- CHIELLINI NARI M. (1989), *Le sculture nel Battistero di Pisa. Temi e immagini dal Medioevo: i rilievi del deambulatorio*, Pacini, Pisa.
- COLLARETA M. (2011), *Il ritratto*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo*, vol. IV: *Esplorazioni, commerci, utopie*, EncycloMedia Publishers, Milano, pp. 602-6.
- CONCIONI G. (1995), *San Martino di Lucca. La cattedrale medievale*, Istituto storico lucchese, Lucca ("Rivista di archeologia, storia, costume", XXII, 1-4, num. mon., 1994).
- CONCIONI G., FERRI C., GHILARDUCCI G. (a cura di) (2013), *Lucensis Ecclesiae Monumenta a saeculo VII usque ad annum MCCLX*, vol. III, 2: *Cattedrale di San Martino. 1205-1260*, Pacini Fazzi, Lucca.
- COPPOLA G. (2015), *L'edilizia nel Medioevo*, Carocci, Roma.
- CORIO A. (2020), *Un cantiere campioneso in Toscana alle soglie della 'modernità'. I portali di San Martino a Lucca*, in P. Bertoncini Sabatini (a cura di), *San Martino a Lucca. Storie della cattedrale*, PubliEd, Lucca, pp. 63-95.
- DALLI REGOLI G. (1999), *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale tra Pisa e Lucca: il telamone stilofo*, in A. Cadei et al. (a cura di), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. I, Sintesi Informazione, Roma, pp. 373-80.
- DALLI REGOLI G., ZINGONI M. (2002), *Uomini e animali nel fonte del battistero di Pisa: un problema aperto*, in "Critica d'arte", s. VIII, LXV, 14, pp. 27-42.
- DIETL A. (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, München.
- DI FABIO C. (2020), *Nicola Pisano in San Martino di Lucca*, in P. Bertoncini Sabatini (a cura di), *San Martino a Lucca. Storie della cattedrale*, PubliEd, Lucca, pp. 97-129.
- DOLEZALEK I. (2020), *The Font of the Interdict: Reconsidering the Function of Ornament on the Baptismal Font of San Giovanni in Pisa*, in "Gesta", LIX, 1, pp. 73-90.
- FANTAPPIÈ R. (1983), *Il bel Prato*, 2 voll., Edizioni del Palazzo, Prato (2ª ed.).
- GARZELLI A. (2006), *Il fonte del battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, a cura di F. Corsi Masi, Pacini, Pisa (2ª ed.).
- GUIDI P. (1929), *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel secolo XIII (Appunti d'archivio per la loro biografia e per la storia dell'arte)*, in "Archivio storico italiano", LXXXVII, IV (s. VII, 12), pp. 209-31 (ripubbl. in estratto, Olschki, Firenze 1930).
- LOMARTIRE S. (2011), *Lapicidi e costruttori lombardi attivi al Duomo di Trento*

- nel Medioevo*, in “Rivista dell’Istituto per la storia dell’arte lombarda”, IV, pp. 39-50.
- MILONE A. (1995), *Scheda n. 1839. Guido e Bonfilio (secondo terzo del secolo XII). Iscrizione con preghiera-firma di Guido e Bonfilio, già in facciata, livello inferiore, quarta arcata. Pisa, Museo dell’Opera del Duomo*, in Peroni (1995), pp. 603-4.
- NICCO FASOLA G. (1941), *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Palombi, Roma.
- PATRIGNANI G. L., BATTISTELLI M. (2010), *Il tempo e la pietra. I marmi parlanti. Nuovo catalogo delle epigrafi esistenti nel territorio comunale di Fano*, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, Fano.
- PERONI A. (a cura di) (1995), *Il duomo di Pisa*, vol. I: *Saggi e schede*, Panini, Modena.
- PIERNO M. (2017), *Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo. Produzione artistica tra stile, identità e autocoscienza*, in “Venezia arti”, 26, pp. 17-35.
- PINELLI P. (2013), “*Demo a’ poveri per rimosina per l’amore di Dio*”: *effetti economici e sociali delle distribuzioni di pane e farina a Prato nel XIV secolo*, in F. Ammannati (a cura di), *Assistenza e solidarietà in Europa secc. XIII-XVIII/Social Assistance and Solidarity in Europe from the 13<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Centuries*, Arti della 44<sup>a</sup> settimana di studi (Prato, Fondazione Istituto di studi internazionali F. Datini, 22-26 aprile 2012), Firenze University Press, Firenze, pp. 427-38.
- POMARICI F. (2021), *Qualche proposta per la Deposizione della cattedrale di San Martino a Lucca*, in A. M. D’Achille, A. Iacobini, P. F. Pistilli (a cura di), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell’arte per Marina Righetti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 445-53.
- RIDOLFI E. (1882), *L’arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Tipografia B. Canovetti, Lucca.
- SALMI M. (1928), *La scultura romanica in Toscana*, Rinascimento del Libro, Firenze.
- SCALIA G., ASCANI V. (1993), *Buscheto*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 17-20.
- TEDESCHI GRISANTI G., MILONE A. (1995), *Scheda n. 8. Facciata. Livello inferiore, prima arcata. Tomba di Buscheto con iscrizioni celebrative*, in Peroni (1995), pp. 336-7.
- TIGLER G. (2009), *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I Magistri Commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull’alto medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), vol. II, Fondazione Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, Spoleto, pp. 827-935.
- TOMASI M. (2019), *Il ritratto nel Medioevo: una cornice*, in F. Crivello, L. Zamparo (a cura di), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo *Il significato del ritratto pittorico nella società* (1973), Accademia University Press, Torino, pp. 83-92.

- TOSCO C. (1997), *Architettura e committenti nel romanico lombardo*, presentazione di E. Castelnuovo, Viella, Roma.
- ID. (2003), *Gli architetti e le maestranze*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II: *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Einaudi, Torino, pp. 41-68.
- VAIANI E. (2008), *Il topos della "dotta mano" dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in M. M. Donato (a cura di), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 settembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa 2008, pp. 345-64 (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).



# I Berlinghieri a Lucca: una famiglia di pittori tra firme, documenti e storiografia

di *Laura Violi*

Le direttrici lungo le quali si svilupperà questo intervento saranno le testimonianze scritte, ovvero le firme degli artisti, i documenti d'archivio e la storiografia che, già dal Seicento ma soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento, si è interessata al pittore Berlinghiero e ai suoi tre figli, Barone, Bonaventura e Marco, protagonisti della pittura a Lucca almeno fino agli anni Ottanta del XIII secolo<sup>1</sup>. Rinviando all'ampia bibliografia di riferimento, anche di recente pubblicazione, per le questioni stilistiche e i rapporti tra le opere autografe e la cultura figurativa del tempo<sup>2</sup>, si intende offrire un contributo ulteriore alla conoscenza delle prime attestazioni, cercando di far luce su alcune delle più antiche fonti archivistiche e storiografiche, e stabilire la corretta successione delle tappe principali dell'*emergere* di questa famiglia di artisti. Come risulterà evidente, l'operazione è più complessa di quel che non sembri, giacché anche intorno ad un'opera firmata e datata sono sorte tradizioni discordanti che saranno richiamate per il peso da loro esercitato.

Introdotta per la prima volta nel 1908 dall'archivista toscano Eugenio Lazzareschi, il cognome *Berlinghieri*, riferito sia a Berlinghiero che ai suoi figli, è invalso<sup>3</sup>. Definito *inadmissible* dal noto studioso americano Edward B. Garrison<sup>4</sup>, per Graziano Concioni, Claudio Ferri e Giuseppe Ghilarducci il termine sembra trovare nuovo credito grazie al documento del 7 settembre 1237 nel quale il genitivo plurale *Berlingheriorum* accompagna il sostantivo *domus*, documento pubblicato dagli stessi in *Arte e pittura nel Medioevo lucchese* del 1994<sup>5</sup>.

1. Per una prima bibliografia generale, cfr. Caleca (1998) e Novello (1994a; 1994b; 1994c; 1994d).

2. Cfr. Caleca (2014, pp. 254-8) e Ducci (2011, pp. 89-91).

3. Cfr. Lazzareschi (1909, p. 8). Cfr. anche Tartuferi (1990, p. 21 n 32).

4. Cfr. Garrison (1951b, pp. 14-5).

5. Cfr. Concioni, Ferri, Ghilarducci (1994, pp. 248 e 250).

Il nome del capofamiglia Berlinghiero e di due dei suoi figli, Barone e Bonaventura, è attestato nel giuramento di pace tra Lucca e Pisa, sottoscritto tra il 21 e il 23 marzo 1228 dai cittadini maschi lucchesi in età adulta, registrati secondo la contrada di appartenenza. Fortunatamente, come già segnalato da Garrison<sup>6</sup>, del documento originale – divenuto di proprietà privata, stando alla testimonianza del pittore e studioso d'arte Michele Ridolfi che per primo ne ha reso noto il contenuto nel 1845<sup>7</sup> – si conservano due copie presso la Biblioteca Statale di Lucca. L'una, seicentesca, fu redatta da padre Marco Grossi – membro della Congregazione della Madre di Dio e «studioso ricercatore delle patrie memorie»<sup>8</sup>, morto nel 1668 – che trascrisse il testo della sola contrada Lischia senza indicarne la fonte<sup>9</sup>; l'altra, settecentesca, per mano dell'erudito lucchese Bernardino Baroni (1694-1781)<sup>10</sup>, che dichiara di avere copiato il giuramento della contrada Lischia dallo stesso Grossi<sup>11</sup>. Proprio tra gli abitanti di quella contrada, sita nella parte nord-orientale della città<sup>12</sup>, figurano i Berlinghieri, come ricordato nel

6. Cfr. Garrison (1951b, pp. 11 e n 2; 12 e n 3).

7. Cfr. Ridolfi (1845, p. 365).

8. Sforza (1879, p. 535).

9. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1902, *Notizie storiche appartenenti alla città di Lucca raccolte dal P. Marco Grossi*. Si tratta di un manoscritto cartaceo composito, non cartulato, costituito da 54 carte di diverso formato. Il giuramento è trascritto nelle carte di maggiori dimensioni e i nomi di *Barone filius Berlinghieri, Bonaventura eius frater e Berlinghierus Milanese maius* sono registrati alla [c. 2r].

10. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 929, *Lucanus codex diplomaticus. Chartas diplomatia bullas et alia ad lucenses et lucanam urbem attenentia continens a Bernardino Baroni P. L. collecta et transcripta*. Il giuramento della contrada Lischia (*Giuramento fatto da i Lucchesi di osservare la Pace con i Pisani. Contrata [sic] di Lischia*) si trova alle cc. 185r-186v, erroneamente indicate da Garrison (1951b, p. 27, doc. 1) come cc. 181-183. I nomi di *Belingherius Melanese majus, Barone filius Berlinghieri e Bonaventura ejus frater* si leggono alla c. 186r. Nello stesso ms. 929, alla c. 99r, si segnala la seguente annotazione aggiunta alla trascrizione del giuramento di un'altra contrada cittadina: «*Aliud simile juramentum factum ab hominibus contrate Lischia et contrate S. Salvatoris in Mustolio extat in Schedis P. Marci Grossi, in Archivio [sic] S. Marie Curtis Orlandini* – ma non cita donde l'abbia ricopiata». Stando a quanto testimoniato da Carlo Minutoli (1860, pp. 15 e 20), accademico della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, nel 1730 Baroni stava ancora raccogliendo i vari materiali documentari che sarebbero confluiti nella futura compilazione intitolata *Lucanus codex diplomaticus*. Garrison (1951b, pp. 11-2) suggerì indicativamente la metà del Settecento come riferimento temporale per la trascrizione di Baroni. Per un profilo biografico di Bernardino Baroni, cfr. Petrucci (1964).

11. Nel margine destro della c. 185r del *Lucanus codex diplomaticus* Baroni annota: «1228 / Ex schedis P. Marci Grossi in Bibliotheca S. M.<sup>c</sup> Curtis Orlandinonis».

12. Cfr. Matraia (1843, p. 45); Belli Barsali (1988, p. 12); Ambrosini (2006, p. 140).

1858 da monsignor Telesforo Bini, pubblico bibliotecario della Biblioteca Statale di Lucca<sup>13</sup>:

venendo ora ai fatti e alle convenienze storiche, certa cosa è che ne' primi anni del 1200 avea in Lucca almeno cinque pittori che appariscono sottoscritti al giuramento della pace coi Pisani l'anno 1228 di marzo. Due della contrada Roladinga, cioè *Latharius pictor e Ranuccius pictor*, de' quali non resta altra memoria; e tre altri di una stessa famiglia che si può dire una scuola di pittori, dico di Bonaventura, Barone e Marco [*sic*] figli di Berlinghiero anch'egli pittore, i quali si trovano sottoscritti al giuramento degli uomini della contrada di Lischia così: *Berlingherus* [*sic*] *Melanese majus*, *Barone filius Berlingherii*, *Bonaventura ejus frater*<sup>14</sup>.

L'erronea lettura che della sottoscrizione, e precisamente del termine *Melanese*, hanno fatto Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle ha indotto i due studiosi a ritenere che Berlinghiero fosse originario di Milano, come affermato nel primo volume della *New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, edito a Londra nel 1864<sup>15</sup> e ribadito successivamente nel primo volume dell'edizione italiana ampliata della *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, pubblicato a Firenze nel 1875<sup>16</sup>. Ad esprimere dubbi sulle origini milanesi della famiglia Berlinghieri è stato più tardi Garrison che, tuttavia, non si pronunciò sulla possibile città natale di Berlinghiero. In un fondamentale articolo del 1951, volto a delineare una *nuova storia* dei protagonisti della pittura lucchese del XIII secolo e della prima metà del XIV secolo<sup>17</sup>, lo studioso ha esaminato analiticamente il documento del 1228 e pubblicato la trascrizione parziale delle copie di Grossi e di Baroni, accompagnata dalla riproduzione fotografica di un particolare del manoscritto seicentesco<sup>18</sup>. Ipotizzando che *Melanese maius* fosse un errore dovuto all'estensore del documento o, più probabilmente, al trascrittore del XVII secolo, Garrison è giunto alla conclusione che il termine *Melanese* riferito a Berlinghiero non fosse un aggettivo topografico indicante la sua provenienza da Milano bensì il nome

13. Cfr. Tintori (1968).

14. Bini (1858, p. 15).

15. Cfr. Crowe, Cavalcaselle (1864, p. 158 e n 3 con rimando a Bini, 1858, p. 15). Per le vicende di stesura e pubblicazione della *New History of Painting in Italy*, cfr. Levi (1998b, pp. 77-243).

16. Cfr. Crowe, Cavalcaselle (1875, p. 241 e n 1 con rimando a Ridolfi, 1845, p. 365). Cfr. Levi (1998a, pp. 18-21).

17. Cfr. Garrison (1951b).

18. Cfr. *ivi*, pp. 11-5 e 27, doc. I; fig. 1, pagina non numerata in calce al saggio.

di battesimo del padre del pittore, tale Melanese il Vecchio. In tempi a noi più prossimi, Antonino Caleca ha invece ritenuto che il testo della sottoscrizione vada «probabilmente letto *Berlingierius Melanensis maius*, e cioè Berlinghiero, figlio di Milanese, il vecchio (in quanto padre dei due figli più sotto elencati)»<sup>19</sup>.

Se fino agli inizi degli anni Ottanta del Novecento del capofamiglia Berlinghiero si conosceva una sola opera autografa – la Croce dipinta firmata *Berlingierius me pinxit* proveniente dal monastero lucchese di Santa Maria degli Angeli, e non più esistente, oggi esposta a Lucca nel Museo nazionale di Villa Guinigi (inv. 226)<sup>20</sup> –, nel 1981 il restauro della Croce dipinta di San Salvatore di Fucecchio, un tempo nella diocesi di Lucca, ha aperto alla possibilità che esista un'altra opera firmata dal pittore. In quell'occasione, infatti, un'iscrizione duecentesca rinvenuta nel suppedaneo al di sotto di due iscrizioni posteriori, «per quanto lacunosa, poté essere con chiarezza decifrata: *Berlingierius vulterranus me pinxit A. D. M...* [sic]» da Antonino Caleca, che ritenne di riferire l'opera allo stesso Berlinghiero e sostenere così la provenienza volterrana dell'artista<sup>21</sup>; provenienza confermata dallo studioso nella voce *Berlinghiero di Melanese da Volterra* del *Dizionario biografico degli artisti* nel secondo volume della *Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* del 1986<sup>22</sup>. Smembrata in età moderna, della Croce si conserva il corpo centrale (Pisa, Museo nazionale di San Matteo) e ad esso sono state collegate la tabella con un santo diacono e santa Barbara (Fucecchio, Museo civico e diocesano) e una tabella con due santi che, già nota come l'altra da un disegno del 1812 di Ranieri Tempesti<sup>23</sup>, è stata rintracciata in

19. Caleca (2014, p. 255).

20. Tra gli interventi più recenti cfr. d'Aniello (2017, pp. 388-9); Monciatti (2014, p. 491; 2013, p. 76); Tartuferi (2013, pp. 225-6).

21. Caleca (1981, p. 17). «A supplire la data», proseguiva lo studioso, «intervenivano, concordi, le due iscrizioni recensori: 1238. Tale indicazione non va presa alla lettera; infatti nel 1236 Berlinghiero è già morto; tuttavia, è plausibile che la data trådita non si discosti molto da quella effettiva, di cui con tutta probabilità costituisce una trascrizione erronea» (*ibid.*). Sulla questione della data sono intervenuti anche Tartuferi (1990, p. 21 n 33) e Concioni, Ferri, Ghilarducci (1994, p. 250). Di diverso avviso circa l'assegnazione dell'opera a Berlinghiero si è detto Miklòs Boskovits che, pur dichiarando di non essere stato in grado di leggere l'iscrizione – se non per le lettere che un tempo dovevano comporre il nome Berlingierius – e di non mettere in dubbio la lettura proposta da altri studiosi, ha ritenuto la Croce di Fucecchio non ascrivibile allo stesso Berlinghiero che firma la Croce dipinta di Lucca e ha inoltre avanzato una paternità fiorentina; cfr. Boskovits (1993, p. 138 n 295) e, successivamente, Boskovits *et al.* (2006, pp. 170-1 e nn 37-42).

22. Cfr. Caleca (1986; 2014, p. 255).

23. Cfr. Tempesti (1812, pp. 63-4 e tavv. III-IV).

collezione privata da Angelo Tartuferi che per la prima volta nel 1990 ne ha pubblicato la riproduzione fotografica<sup>24</sup>. Lo stesso Tartuferi – che ad un «esame ravvicinato della scritta», «molto guasta alla base», ebbe l'impressione di poter «leggere appena il nome dell'artista», pur riuscendo ad individuare «con sufficiente chiarezza» la mano dello stesso autore della Croce lucchese<sup>25</sup> – nel 2013 ha affermato con convinzione di riconoscere «il segno estremo» dell'attività di Berlinghiero proprio nella Croce di Fucecchio, che «potrebbe rappresentare il prezioso documento di un deciso aggiornamento linguistico dell'artista lucchese sulla scia dell'attività giuntesca»<sup>26</sup>.

Dei figli di Berlinghiero l'artista più oscuro continua ad essere Barone e la sua attività, in mancanza di opere autografe, rimane da investigare<sup>27</sup>. Nominato in alcuni documenti attestanti la sua produzione fino al 1284 e ancora in vita nel 1286, ha ricevuto una rinnovata attenzione nel 2007 da parte di Tartuferi che, sulla scia di un'intuizione di Osvald Sirén<sup>28</sup>, ha avuto la tentazione di identificare Barone nell'anonimo Maestro della Croce N. 434 della Galleria degli Uffizi, in virtù della sua «inequivocabile matrice lucchese, la cui formazione si svolse anzi all'interno dell'officina berlinghieresca»<sup>29</sup>. Nel 2018, intervenendo ancora sulla Croce N. 434, lo studioso fiorentino ha poi avanzato un'ulteriore proposta, ovvero quella di identificarne il maestro con un artista «formatosi a fianco di Bonaventura di Berlinghiero e suo collaboratore nella Croce della chiesa di Santa Maria Assunta a Tereglio (Lucca) – autentico precedente diretto dell'esemplare degli Uffizi»<sup>30</sup>. Maria Teresa Filieri, da parte sua, nel presentare il restauro del 1998 della Croce di Tereglio, ha dichiarato che, «pur con tutte le cautele del caso e tenendo ben presente di come la struttura della bottega pittorica medioevale prevedesse la compresenza di più mani in una stessa opera, non sembra azzardato [...] prospettare che la Croce di Tereglio veda un deciso coinvolgimento del caposcuola non solo nell'ideazione o nella proposizione di un determinato modulo ma anche nell'esecuzione vera e propria»<sup>31</sup>.

24. Cfr. Tartuferi (1990, tav. 1). Sulla Croce di Fucecchio, cfr. anche Garrison (1951a, pp. 293-6); Filieri (1998, pp. 17-8); Carletti (2005); Caleca (2014, p. 256).

25. Tartuferi (1990, pp. 13 e 21 n 33).

26. Cfr. Id. (2013, pp. 225 e 246 n 9).

27. Cfr. Caleca (2014, p. 257).

28. Cfr. Sirén (1922, pp. 94-5, in part. 95).

29. Tartuferi (2007, pp. 53 e 73 n 31).

30. Id. (2018, p. 25).

31. Filieri (1998, p. 20). Sulla Croce di Tereglio cfr. anche Tartuferi (2000, pp. 14-6).

L'assenza di Marco tra i firmatari della pace del 1228 più sopra ricordata ha indotto gli studiosi a ritenere che a quella data egli non avesse ancora raggiunto la maggiore età<sup>32</sup>. Sul pittore e sulla sua produzione artistica aveva fatto nuova luce nel 1980 la pubblicazione da parte di Eloise Marie Angiola di tre nuovi documenti, risalenti al 1232, 1236 e 1249, nei quali compare il nome di Marco di Berlinghiero<sup>33</sup>. Oggi sappiamo che esiste un documento anteriore alla testimonianza documentaria del pittore ritenuta finora la più antica (8 novembre 1232). Il 15 agosto 1230<sup>34</sup>, infatti, Marco – ricordato come *filius Berlingherii pictoris Lucani* – fu testimone insieme ad altri della consegna all'arcivescovo pisano Vitale da parte di Benenato – nunzio di Opizo, vescovo di Lucca – della lettera di papa Gregorio IX<sup>35</sup> nella quale venivano confermate la scomunica del podestà e l'interdetto ecclesiastico sulla città di Pisa<sup>36</sup>. La pergamena del 1230 riveste quindi un'importanza significativa nella vicenda familiare dei Berlinghieri perché anticipa di due anni la più antica attestazione di Marco e lo presenta come testimone di uno dei momenti cruciali dell'annosa guerra tra Lucca e Pisa degli anni Venti-Trenta del XIII secolo. Dell'attività di Marco non rimangono opere datate né firmate. Tuttavia, noti almeno dalla metà dell'Ottocento, due documenti del 18 e 19 marzo 1250 conservati presso l'Archivio Capitolare di Lucca (ASDL, Archivio Capitolare, LL 25, cc. 147 e 78v)<sup>37</sup> ricordano la commissione al pittore della miniatura completa di una Bibbia per l'ospedale di San Mar-

32. Cfr. Garrison (1951b, p. 15 e n 25); Corsi (1976, p. 189).

33. Cfr. Angiola (1980, in part. pp. 82, doc. I e 83-4, docc. III-IV).

34. Archivio Storico Diocesano di Lucca (d'ora in avanti ASDL), Archivio Arcivescovi-  
le, Diplomatico, \*I 24. Per il regesto del documento, cfr. Concioni, Ferri, Ghilarducci (2013,  
p. 132, 1230, agosto 15). Cfr. inoltre Kobayashi (2012, p. 200 e n 1150).

35. Gregorio IX fu eletto il 19 marzo 1229; cfr. Capitani (2000).

36. Nonostante i pisani, al pari dei lucchesi, avessero solennemente sottoscritto con giuramento l'accordo di pace del 1228 promosso dal legato pontificio Goffredo da Castiglione, il Comune di Pisa si era rifiutato di restituire alcuni castelli dell'Oltrarno e della Valdera al vescovo di Lucca Opizo, proprietario legittimo. Il cardinale Goffredo, allora, di fronte al mancato rispetto di una sentenza dell'agosto del 1228 inflisse a Pisa la scomunica per le autorità e l'interdetto ecclesiastico sulla città; cfr. Paravicini Bagliani (2000, p. 382). Nel settembre del 1229 Gregorio IX inviò in Toscana il suo suddiacono e notaio Pandolfo per cercare di risolvere nuovamente l'annosa vertenza dei castelli: «la questione», come ha scritto l'illustre storico Robert Davidsohn (1956, p. 233), «venne condotta per la via tortuosa di un nuovo processo» che si rivelò tuttavia infruttuoso, motivo per cui, nell'agosto del 1230, il papa confermò le sanzioni in precedenza comminate. Cfr. anche Ceccarelli Lemut (2008, p. 36).

37. I documenti furono editi per la prima volta da Lazzareschi (1909, pp. 9 e 26-7, docc. III-IV). Per le successive trascrizioni, parziali o con varianti, cfr. Berg (1968, p. 209 nn 6 e 7) e Concioni, Ferri, Ghilarducci (1994, pp. 258 e 260).

tino di Lucca da parte del prete Alamanno, rettore dell'istituto almeno dal 1229<sup>38</sup>. A queste testimonianze si sono riferiti in modo più o meno puntuale gli studiosi che hanno approfondito le conoscenze sulla pittura lucchese, ricordando di Marco anche l'attività di miniatore. Nel 1931 Eugenio Lazzareschi ha messo in relazione con il confezionamento del codice il contratto del 10 dicembre 1246 tra Alamanno e lo scriba Iacopo per la scrittura di una *Biblia ecclesiastica* (ASDL, Archivio Capitolare, LL 21, c. 131v) e per primo ha identificato la Bibbia menzionata nei documenti con il manoscritto 1 della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca<sup>39</sup>, identificazione successivamente argomentata e accolta da Garrison nel 1951<sup>40</sup> e da chi scrive in un contributo del 2017 pubblicato sulla "Rivista di storia della miniatura"<sup>41</sup>. Ancora su base documentaria e stilistica è stato Garrison il primo ad assegnare a Marco anche il Messale proveniente dal monastero di Fontebuono nella diocesi di Arezzo (Londra, British Library, ms. Egerton 3036)<sup>42</sup> e l'affresco con la *Strage degli innocenti e santa Giuliana*, unico brano superstite di un più vasto ciclo di affreschi della chiesa del Santo Sepolcro di Bologna, oggi staccato e conservato nel museo attiguo al complesso stefaniano. Proposta da Garrison nel 1946<sup>43</sup>, l'attribuzione dell'affresco è stata messa in dubbio, in anni recenti, da alcuni studiosi che ne hanno suggerito l'assegnazione ai responsabili della decorazione della cupola del Battistero di Parma o ad artisti in contatto con essi<sup>44</sup>.

Bonaventura – sottoscrittore, lo ricordiamo, del giuramento di pace del 1228 insieme al padre e al fratello Barone e in attività fino al 1287 – è il più noto dei figli di Berlinghiero grazie alla tavola con *San Francesco e Storie della sua vita* (Pescia, chiesa di San Francesco), firmata e datata 1235<sup>45</sup>. Tuttavia, nonostante la presenza dell'iscrizione «A.D. M.C.C.X.X.V. Bo-

38. Cfr. ASDL, Archivio Capitolare, LL 5 (*olim* QQ 11), cc. 15r-15v. Per l'ospedale, cfr. Concioni (1995, pp. 28-9).

39. Cfr. Lazzareschi (1931, pp. 58 e 62).

40. Cfr. Garrison (1951b, pp. 16-8).

41. Cfr. Violi (2017).

42. Cfr. *ivi*, pp. 32-4; Pomaro (s.d.); Collareta, Violi (2021a, pp. 346-50; 2021b, pp. 156-60).

43. Cfr. Garrison (1946, *passim*).

44. Cfr. Volpe (1985, p. 225); Fiaccadori (1992, p. XI; 1999, pp. 477-8); Pagella (1993, p. 126); Benati (2000, pp. 89-92 e in part. pp. 91-2); D'Amico (2000, pp. 180-1; 2014). Per la complessa vicenda critica relativa allo stile e alla datazione degli affreschi del Battistero di Parma cfr. almeno Boskovits (1988-89).

45. Cfr. Krüger (1992, pp. 195-6, Kat. nr. 2; 1997, p. 152); Frugoni (1993, pp. 321-56); Cook (1999, pp. 165-8, n. 141); Garzelli (2009, pp. 26-33). Per il restauro della tavola, cfr. Falletti (1982; 1984); Parolo (1984); Falletti, Del Serra (1987).

naventura Berlingeri de Luca pinxit», la tavola ha conosciuto una secolare e travagliata vicenda storiografica<sup>46</sup>.

Una delle più antiche fonti a ricordare l'autografia di Bonaventura è la *Descrizione della chiesa di San Francesco a Pescia (Pistoia)*: giunta anonima e senza data e a lungo rimasta manoscritta, soltanto nel 1931 è stata data alle stampe sulla rivista "Miscellanea francescana" da padre Guglielmo Guastamacchia<sup>47</sup>, il primo a evincere che l'autore fosse padre Ludovico Nuti, minore conventuale, nato nel 1627<sup>48</sup>:

È certamente toscano e vissuto nella metà del secolo XVII e bene addentro nelle faccende che narra con spigliatezza alle volte spregiudicata. Conosce profondamente ambiente, fatti e persone del suo tempo. Dalla grafia, a noi nota in modo certo da altri documenti, deduciamo che ne fu autore il P[adre] M[ichelangelo] *Ludovico Nuti*, Minore Conv[entuale], nativo di Portoferraio e figlio del Convento di S. Miniato, elogiato dal Franchini nella sua *Bibliosophia*<sup>49</sup>.

Rinviando al contributo del 2016 di Caterina Bay per la genesi, i caratteri e i problemi della tradizione della *Descrizione della chiesa di S. Francesco a Pescia* – che fa parte di una raccolta di notizie redatte dallo stesso Nuti e relative a ventuno conventi minori della Toscana<sup>50</sup> – si riporta per intero la dettagliata descrizione della tavola fatta dall'autore:

L'ultimo da questo lato è l'altare de' Mainardi dedicato al Padre S. Francesco, fabbricato di pietra serena; sotto la mensa del quale è intagliato: *D.O.M. Clarissimus Mainardius Prosperi filius I.U.D. aram hoc ipso in loco a maioribus suis sed tenui apparatu constructam, ultimo elogio suo longe maiori ornamento, et impensa sic a fundamentis reponendam mandavit, retenta solum D. Francisci vetustissima et augustissima immagine, ob gentilitiam suorum in eam pietatem; eius heredes ac fratris filii Vincentius I.C., Prosperus, ac Mattheus Patruo benemerenti perficiendam curarunt A.M.D.C.XIII*. L'immagine di S. Francesco ch'è dipinta in tavola con vari miracoli attorno, sta come dentro un tabernacolo, coperta per maggiore venerazione. Nell'Ancona di fuori sono dipinti alcuni Angeli, e vi è notato il nome del pittore:

46. Per una dettagliata rassegna delle fonti manoscritte e a stampa, cfr. Garrison (1953). Il contributo, pubblicato nell'autunno del 1953, reca la data topica e cronica «*Lucca, Pescia, Rome, 1946-49*» (ivi, p. 78).

47. Cfr. Nuti (1931a; 1931b).

48. Per un profilo di Nuti, cfr. la biografia redatta da padre Giovanni Franchini che lo definì «*versatissimo* nelle notizie storiche»; Franchini (1693, pp. 408-9). Cfr. inoltre Bay (2016, pp. 143-4).

49. Nuti (1931a, p. 190).

50. Cfr. Bay (2016, *passim*).

*Alexander Barel. [sic] P. 1624.* Di questa immagine di S. Francesco fa menzione fra Zaccaria Boverio Cappuccino nei suoi Annali, dicendo: “*Un'altra Immagine dello istesso B. Padre è dipinta dal medesimo pittore (parla di Margaritone) [sic] nella Chiesa di Pescia de' Padri Conventuali l'anno MCCXXXV, con la forma del cappuccio piramidale, senza scapulare, e quella parte orbicolare davanti*”. Ma si come egli errò, attribuendo questa pittura a Margaritone, mentre in piè d'essa si legge in chiarissime lettere: *A.D. MCCXXXV Bonaventura Berlingeri de Luca pinxit*; così nell'osservare l'abito della figura, si lasciò trasportare dal troppo desio; poiché se il cappuccio che copre la testa, aguzzo si vede, così è falso, che sia senza scapulare, mentre a occhi veggenti si scorge proteso giù per le spalle disteso dal coprimento della testa<sup>51</sup>.

Nuti, dunque, ricorda che un'ancona con angeli, dipinta dal pittore Alessandro Bardelli, era stata posta a cornice dell'opera di Bonaventura – della quale rimanevano visibili soltanto la figura del santo e porzioni delle scene della sua vita – e offre una testimonianza particolarmente significativa per la storia della tavola. Nuti, infatti, affermando che ai piedi dell'immagine di san Francesco «si legge in chiarissime lettere: *A.D. MCCXXXV Bonaventura Berlingeri de Luca pinxit*» non soltanto anticipa in modo decisivo gli studi successivi ma soprattutto riconosce correttamente a Bonaventura la paternità della tavola. Tale dichiarazione non è di secondaria importanza, poiché si inserisce nell'aperta polemica con l'autore del *De vera habitus forma a seraphico B.N.P. Francisco instituta*, il teologo cappuccino Zaccaria Boverio da Saluzzo (1568-1638), polemica sorta intorno alla forma originaria del cappuccio di san Francesco e legata alla nascita del nuovo ramo dei cappuccini in seno alla famiglia francescana<sup>52</sup>. Nonostante la ricordata presenza della firma di Bonaventura, nel 1632 Boverio aveva assegnato quella stessa tavola a Margaritone d'Arezzo<sup>53</sup>, generando un'errata attribuzione che si

51. Nuti (1931b, p. 262). Sull'iscrizione posta sotto l'altare Mainardi, cfr. anche Garrison (1953, p. 69 e n 2).

52. Cfr. Frugoni (1993, pp. 321-2); Pantanella (1996); Monciatti (2008); Rusconi (2009). Cfr., inoltre, Tartuferi (2015; 2016).

53. «*Altera quoque eiusdem B. P. Francisci Imago, in Ecclesia Minorum Conventualium, quae est in Oppido Pisciae, anno 1235. ab eodem Margaritone depicta conspicitur; quae ipsius effigiem, ac primaevi habitus formam, pyramidalis Caputio; absque Scapulari, atque illa orbiculari parte, quae ante pectus pendet, donatam exprimit. Cuius hic exculptum, ac probatum exemplar apponitur*» (Boverio, 1632, pp. 906-7). Nell'edizione italiana si legge: «Un'altra immagine dell'istesso Beato Padre è dipinta dal medesimo pittore [Margaritone] nella Chiesa di Pescia de' Padri Conventuali l'anno 1235. con la forma del cappuccio piramidale senza scapulare, e quella parte orbicolare davanti, come si vede nella seguente figura» (Id., 1643, pp. 649-50).

protrarrà nei secoli fino al 1848<sup>54</sup>, quando in una pubblicazione dell'academico e letterato pisano Giovanni Rosini verrà indicato Bonaventura Berlinghieri come autore della tavola<sup>55</sup>. Ci troviamo dunque in presenza di una netta contrapposizione: da una parte, una testimonianza manoscritta, quella del Nuti, a lungo ritenuta anonima ma nota e utilizzata da Matteo Ansaldi nella sua monografia sulla chiesa e il convento di San Francesco di Pescia del 1911<sup>56</sup>; dall'altra, la forza impositiva di un testo a stampa, il *De vera habitus forma* di Boverio, corredato di un vero e proprio catalogo di immagini del santo assisiato, selezionate tra quelle ritenute le più antiche e pregnanti per sostenere le ragioni dei cappuccini.

A conferma di come l'erronea assegnazione a Margaritone si sia consolidata nella letteratura edita, si ricorda la settecentesca *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città, e sobborghi di Pescia nella Toscana*, redatta dal pittore e scrittore di cose d'arte pesciatino Innocenzo Ansaldi (1734-1816) su esplicita richiesta del canonico bolognese Luigi Crespi<sup>57</sup>. Se nel manoscritto redatto dall'Ansaldi ma pubblicato dal Crespi a Bologna nel 1772 manca del tutto un cenno all'autore della tavola con *San Francesco*<sup>58</sup>, su una delle copie stampate in quell'anno, oggi conservata nella Berlin Collection della University of Chicago, sono presenti addizioni autografe dell'Ansaldi<sup>59</sup>, tra le quali il riferimento a Margaritone:

L'Immagine di S. Francesco è dipinta in tavola da Margaritone d'Arezzo. Il Santo è figurato in piedi con diversi Angioli dai lati<sup>60</sup>.

A questo punto, allora, merita richiamare alla memoria una lettera del 27 ottobre 1795 con la quale lo stesso Innocenzo Ansaldi intese poter «soddisfar pienamente» la richiesta di Luigi Lanzi di indicargli «alcune delle migliori tavole che abbiano lasciato in Pescia e in Pistoia i rispettivi pittori cittadini, e particolarmente gli antichi», in vista dell'ampliamento della

54. Per il XVII secolo, cfr. Catalano (1652, p. 330) e Puccinelli (1664, p. 429).

55. Cfr. *infra*, p. 222.

56. Cfr. Nuti (1931a, p. 190) e Ansaldi M. (1911, p. 79 n 1).

57. Per una dettagliata presentazione della complessa genesi, stesura e pubblicazione della *Descrizione*, cfr. Ansaldi, Crespi (2001, pp. 9-50).

58. «Nel terzo [altare] le quattro Virtù, con Angioli dipinti nell'ornato all'immagine di San Francesco, sono bell'opera di Alessandro Bardelli che dipinse similmente»; cfr. *Descrizione delle sculture* (1772, p. 28). Per l'opera di Bardelli, cfr. *supra*, pp. 214-5.

59. Cfr. Ansaldi, Crespi (2001, pp. 22-8).

60. Ivi, pp. 86 e 119, Agg. 10. L'aggiunta viene mantenuta nell'edizione postuma curata nel 1816 dal nipote di Innocenzo, Antonio Ansaldi; cfr. Ansaldi I., Ansaldi A. (1816, p. 27).

sua *Storia pittorica della Italia inferiore* pubblicata in una prima edizione nel 1792. Proprio in ragione di questa richiesta del Lanzi, Ansaldo ricorda sì la nostra tavola ma solo in relazione al dipinto di Alessandro Bardelli, nativo di Uzzano, alle porte di Pescia:

Del nostro Alessandro Bardelli, la di cui maniera pare un misto di quelle del Cigoli, del cavalier Currado e del Guercino, potrebbe ella citarne un saggio nella tavola che serve di contorno alla immagine di San Francesco, dipinta da Margaritone di Arezzo, e che rappresenta le principali virtù possedute dal santo, con gloria d'angeli in alto: questa conservasi nella chiesa dei padri conventuali<sup>61</sup>.

Lanzi, allora, fatte proprie le indicazioni e le informazioni ricevute dall'Ansaldo, nel primo volume dell'edizione del 1795-96 della sua *Storia pittorica della Italia* scrive:

Di Uzzano vicino a Pescia fu Alessandro Bardelli, nel cui stile si ravvisa il gusto del Curradi suo educatore e del Guercino; pittor buono che alla immagine di S. Francesco dipinta da Margaritone per la sua chiesa di Pescia lavorò il fregio che la circonda; e vi espresse d'intorno le virtù del Santo; al di sopra una gloria d'angeli<sup>62</sup>.

Per poter proseguire il nostro viaggio seguendo le testimonianze a stampa dell'autografia berlinghieresca della tavola di Pescia, risulta imprescindibile una precisazione. Boverio, nel suo trattato *De vera habitus forma*, aveva menzionato non solo la tavola pesciatina – pur, come si è visto, con attribuzione a Margaritone d'Arezzo – ma aveva anche dichiarato l'esistenza nel Palazzo Vaticano, precisamente nella Camera del papa, di un'effigie di san Francesco, firmata da Bonaventura Berlinghieri e datata 1235<sup>63</sup>. Inserendosi nella questione relativa alla foggia originale dell'abito di san Francesco, Niccolò Catalano vagliò criticamente il testo di Boverio nel suo *Trattato difensivo* composto con l'intento di ragguagliare *il Mondo nella verità dell'antica forma d'Habito de' Frati Minori* e, nel commentare l'assegnazione della tavola vaticana a Margaritone, ne mise in dubbio l'antichità, supponendo che a dipingerla fosse stato, eventualmente, un discepolo del pittore aretino<sup>64</sup>.

61. Per una premessa all'edizione del carteggio tra Lanzi e Ansaldo, cfr. Pellegrini (2008, pp. 282-4); per la lettera citata, ivi, pp. 294-308 e in part. pp. 298-9 n. 48.

62. Lanzi (1795-96a, p. 232). Cfr. inoltre Id. (1809a, pp. 254-5). Sull'edizione lanziana del 1795-96, cfr. Barocchi (2000, in part. pp. 294-5).

63. Cfr. Boverio (1632, p. 901; 1643, p. 644).

64. Cfr. Catalano (1652, pp. 298-9). Cfr., inoltre, Saporì (2014).

Anche nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento si sono moltiplicate le voci degli eruditi che menzionano la tavola presente nella Camera del papa: Jérôme Richard (1766)<sup>65</sup>, padre Guglielmo Della Valle (1781) e Girolamo Tiraboschi (1795) – che si basano sulla testimonianza seicentesca di Giulio Mancini, all'epoca ancora manoscritta – e Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1823). Ma questa non sarebbe l'unica immagine del santo assiate eseguita dal lucchese Bonaventura in quello stesso anno 1235: a partire da Tiraboschi (1774), altri eruditi quali Saverio Bettinelli<sup>66</sup>, Luigi Lanzi<sup>67</sup> e Séroux d'Agincourt, informano dell'esistenza di un ritratto di san Francesco a Guiglia, nel Modenese, presso il castello dei marchesi di Montecuccoli. Anche intorno alle effigi del Vaticano e di Guiglia, oggi perdute, si è sviluppata, dunque, una complessa tradizione storiografica che si inserisce tra la testimonianza seicentesca di Ludovico Nuti, che attesta la firma di Bonaventura a Pescia, e la notizia divulgata nel 1848 da Giovanni Rosini della riscoperta dell'iscrizione berlinghiesca sulla Tavola pesciatina.

Procediamo allora con ordine e torniamo alla seconda metà del Settecento, quando Girolamo Tiraboschi nel IV tomo della *Storia della letteratura italiana* annuncia che:

Nella Rocca di Guiglia, feudo della nobilissima Casa de' Marchesi Montecuccoli, vedesi ancora un ritratto di S. Francesco, che come mi assicurano alcuni, che l'hanno rimirato, è assai bello a vedersi, fatto l'anno 1235. da Bonaventura Berlinghieri

65. Richard, abate ed erudito francese, ricorda di aver visto in uno degli appartamenti del Vaticano un ritratto di san Francesco, dipinto all'inizio del XIII secolo da un pittore di Lucca, del quale non specifica l'identità; cfr. Richard (1766a, p. 297); nel quinto tomo, l'autore torna sull'opera precisando che il ritratto di san Francesco fu realizzato da un pittore di Lucca contemporaneo del santo, il cui nome si legge alla base della tavola; cfr. Id. (1766b, p. 381).

66. Cfr. Bettinelli (1775, pp. 218-9 e 219 n. a).

67. «Lucca vantando il suo Bonaventura Berlingieri, di cui nel castel di Guiglia vicino a Modena, vedesi un bel San Francesco con data del 1235» (Lanzi, 1792, pp. 43-4); «Avea Lucca nel 1235 un Bonaventura Berlingieri, di cui esiste un S. Francesco nel castello di Guiglia, poco lungi da Modena; e ci è descritto per pittura considerabilissima rispetto a quel tempo» (Lanzi, 1795-96a, p. 10 e n. a, con rinvio a Bettinelli, 1775); «Molto meno ascriverei alla sua [di Guido da Siena] Scuola pittori esteri. Ne' manoscritti del Mancini si fa menzione di un Bonaventura da Lucca, ch'è il Berlinghieri, a cui poco è inferiore di tempo Diodato da Lucca» (Lanzi, 1795-96a, pp. 284-5); «L'antichità di questa Scuola [di Modena] potria ripetersi fin dal 1235, se com'è certo che nel castello di Guiglia è un S. Francesco dipinto dal Berlingieri lucchese nel prefato anno, così fosse certo che il pittore facesse allievi nello stato di Modena; il che può recarsi in dubbio» (Lanzi, 1795-96b, p. 253; 1809a, pp. 11 e 311-2; 1809b, p. 26). Sull'edizione lanziana del 1809, cfr. Barocchi (2001 e in part. per la corrispondenza con Ansaldo, pp. 301-2).

da Lucca, come raccogliasi dalla aggiunta Iscrizione: *Bonaventura Berlingeri me pinxit de Luca Anno 1235*<sup>68</sup>.

Pochi anni più tardi, precisamente il 17 ottobre 1781, padre Guglielmo Della Valle, minore conventuale, in una lettera indirizzata a Séroux D'Agincourt riferisce che, stando ad un manoscritto degli anni Venti-Trenta del Seicento dell'illustre collezionista e scrittore d'arte Giulio Mancini (1559-1630)<sup>69</sup>, esisteva un ritratto di san Francesco «in Vaticano nelle camere del papa»<sup>70</sup>. Scrive Della Valle:

In un Codice MS [...] del Mancini, con annotazioni e postille da esso lui colla propria mano arricchito si legge nel primo foglio quanto segue: «Nel 1235 il ritratto di San Francesco fatto da Buonaventura... da Lucca assai di buona maniera; i piedi posano nei piani, né sono così a piè di oca, come quelli di Cimabue. Questo ritratto è in Vaticano nelle camere del Papa». Eccovi un altro ritratto di S. Francesco fatto prima della nascita di Cimabue, e se si crede al Mancini [*Considerazioni sulla pittura*], molto più bello di quello, che egli fece per S. Croce di Firenze, ed eccovi un altro abbaglio del Vasari, che dice nella vita di Cimabue, cioè che il ritratto di S. Francesco da esso lui fatto, *fu cosa nuova in que' tempi*; forse lo fu per Firenze; ma se ciò s'intendeva dal Vasari, conveniva spiegarsi più chiaro, e non paragonar Cimabue con tutti i Greci, e Latini del Mondo<sup>71</sup>.

L'attestazione seicentesca di Mancini, divulgata da Della Valle, viene ripresa anche dal Tiraboschi nella *prima edizione veneta, riveduta corretta e accresciuta della Storia della letteratura italiana*<sup>72</sup>:

Giulio Mancini sanese nel suo *Trattato della conoscenza delle Pitture*, che non è mai stato stampato, rammenta all'*an 1235 il ritratto di S. Francesco fatto da Bona-*

68. Tiraboschi (1774, p. 397). Prosegue Tiraboschi: «E ciò che è più degno di riflessione si è, ch'esso è dipinto su tela dorata, onde si scuopre l'errore del Baldinucci, che disse, Margaritone d'Arezzo, essere stato il primo a rapportar sopra le tavole alcune tele. Io so, che qualche valentuomo non lascia sospettar d'impostura nella iscrizione di questo ritratto, che gli sembra troppo ben fatto, perché si creda di tempi sì barbari. Ma a me sembra di non essere ancor così certo, che i pittori tutti di questi tempi fossero grossolani e rozzi, che il sol vedere una pittura non dispregevole basti a conchiudere, ch'ella fu di tempo assai posteriore» (ivi, pp. 397-8).

69. Cfr. De Renzi, Sparti (2007).

70. «Nel 1235 il ritratto di S. Francesco fatto da Bonaventura \*\*\* [*sic*] in Lucca, assai di buona maniera, i piedi posano ne' piani né sono così a piè d'oca come quelli di Cimabue; questo ritratto è in Vaticano nelle camere del Papa»; cfr. Mancini (1956, p. XXI e n 14).

71. Il passo si trova all'interno della lettera *Al chiarissimo Signor Cavalier d'Agincourt sopra Guido da Siena*, cfr. Della Valle (1782, pp. 237-56, in part. 255-6).

72. Tiraboschi (1795, p. 462 n a).

*ventura... da Lucca assai di buona maniera: i piedi posano nel piano, né sono così a piè d'oca, come quelli di Cimabue. Questo ritratto è in Vaticano nelle camere del Papa (della Valle Lettere sanesi t. I, p. 255). Par dunque che fosse questo l'originale, e che il quadro di Guiglia ne sia una copia, e che perciò appaia men rozzo di quel che sembri convenire a quei tempi.*

Nel 1823 Séroux D'Agincourt pubblica l'intaglio del *San Francesco* del Vaticano<sup>73</sup> e, nel descrivere le tavole che corredano il tomo dedicato alla pittura nella sua *Histoire de l'art par les monumens*, afferma erroneamente che, secondo il Tiraboschi, si trattava della copia della tavola di Guiglia<sup>74</sup>.

Anche in un'opera appartenente alla letteratura periegetica della città di Lucca e dei suoi dintorni<sup>75</sup>, quale la *Guida del forestiere per la Città e Contado di Lucca di Tommaso Trenta patrizio lucchese rifatta dal Marchese Antonio Mazzarosa presidente delle belle arti* nel 1829 – rifacimento della *Guida* di Tommaso Trenta edita da Baroni nel 1820<sup>76</sup> –, viene mantenuto il riferimento a Bonaventura per la tavola di Guiglia. Nella *Guida* si informa che la pittura era fiorita «sempre in Lucca più o meno» e che di Bonaventura famoso «in quest'arte nel 1200» si conservava «un S. Francesco presso Modena nel castello di Guiglia dei Marchesi Montecuccoli, con l'anno 1235, opera di maggior pregio di quelle di Cimabue e anche di Giotto stesso, quantunque anteriore ai dipinti di Cimabue che vien detto il padre dell'arte pittorica rinata»<sup>77</sup>. Tuttavia, proseguiva la *Guida*, «Lucca non ebbe però

73. Cfr. Séroux D'Agincourt (1823b, *Planche* XCVII: *Diverses peintures du XI<sup>e</sup> [sic] siècle et antérieures. Écoles purement Italiennes*, n. 12).

74. «Figure, en pied, de S<sup>t</sup> François d'Assise, gravée d'après un tableau qui existe au Vatican, dans la chapelle de S<sup>t</sup> Pie V; l'original de ce tableau, suivant Tiraboschi, se conserve au château de Guiglia, fief de marquis de Montecuccoli; on y lit cette souscription, qui indique sa date, ainsi que le nom et la patrie du peintre: *Bonaventura Berlingeri me pinxit, de Luca, anno 1235.* (*Storia della Lett. ital.*, tom. IV, lib. III, cap. VI, §. X)» (Séroux D'Agincourt, 1823a, p. 118, *Planche* XCVII, n. 12). Per Tiraboschi, cfr. *supra*, pp. 218-9 e n. 68.

75. Sull'argomento e con specifico riferimento alla letteratura periegetica lucchese, cfr. Ferretti (1979); Pellegrini (2006; 2009). Cesare Franciotti, Vincenzo Marchiò e Gabriele Grammatica non menzionano mai Berlinghiero e i suoi figli né eventuali allievi della loro scuola; cfr., rispettivamente, Franciotti (1613); Marchiò (1721); Grammatica (1736). Per Grammatica e la riscrittura del suo *Diario Sacro* ad opera di Giovanni Domenico Mansi, cfr. Pellegrini (2009, p. 11).

76. Trenta (1820). In questa edizione si ricordano solo i «progressi che aveva fatto l'arte della pittura in Lucca prima della metà del XIII secolo quando vivevano Bonaventura Berlinghieri, Bonuccio e Lotario, o sia Luterio, pittori lucchesi di quell'età» (ivi, p. 42).

77. Trenta, Mazzarosa (1829, p. 22). Già nel 1822 Tommaso Trenta, in una dissertazione sullo stato della pittura a Lucca, parlando del «valente artefice» Bonaventura Berlinghieri,

una scuola propria, ma chi seguì la maniera fiorentina, chi la bolognese, chi la veneziana e via discorrendo»<sup>78</sup>.

Nel 1845 Michele Ridolfi, nella sua densa relazione *Sopra i tre più antichi dipintori dei quali si conoscono le opere*, ovvero Bonaventura Berlinghieri, Deodato Orlandi e Angelo Puccinelli, letta nell'adunanza della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti del 14 marzo<sup>79</sup>, si propone di correggere le omissioni e gli errori commessi da Giovanni Rosini nel primo tomo della prima edizione della sua *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* (1839) e – per difendere la paternità berlinghieresca del *San Francesco* di Guiglia, messa in dubbio dal professore pisano<sup>80</sup> – ricorda le testimonianze dei vari eruditi che avevano scritto di Bonaventura e dei suoi dipinti di Guiglia e di Roma (Tiraboschi, Bettinelli, Della Valle e Lanzi).

Alla «querela, per conto del Berlinghieri [*sic*], mossa dal Sig. Professor Michele Ridolfi», Rosini risponde nel settimo tomo della sua opera (1847), affermando di non aver mai inteso impugnare l'esistenza a Lucca nel 1235 di un pittore di nome *Berlingieri* [*sic*] e che i dubbi sull'attribuzione del *San Francesco* di Guiglia al pittore lucchese erano stati dettati dalla prudenza, non avendo visto di persona il quadro nel suo primo viaggio a Modena<sup>81</sup>; avuta poi l'opportunità di visionare personalmente il dipinto, può dire «con la sicurezza della evidenza che il quadro è una copia dell'antico, fatta tra il 1400 e il 1500»<sup>82</sup>. L'anno dopo, nel 1848, nella seconda edizione del primo tomo della sua *Storia della pittura italiana*, Rosini, tornando sul *San Francesco* di Guiglia, ribadisce di «potere asserire con certezza ch'è una copia, fatta molto dopo»<sup>83</sup>. Ma non solo. Nell'*Appendice* pubblicata nella seconda edizione del secondo tomo, anch'essa del 1848, Rosini dà notizia della recente scoperta che rafforza la sua precedente interpretazione, notizia fondamentale per la ricostruzione dell'intera vicenda della tavola di Pescia:

I lettori hanno veduto quanto ho esposto riguardo al San Francesco dipinto da Bonaventura Berlinghieri Lucchese, che stava già in Guiglia, presso Modena, ora

aveva riportato le notizie di Bettinelli e Della Valle sulla tavola di Guiglia; cfr. Trenta (1822, pp. 25-6).

78. Cfr. Trenta, Mazzarosa (1829, p. 24).

79. Ridolfi (1845, pp. 352-70).

80. Cfr. Rosini (1839, pp. 73 e 146-8).

81. Cfr. Id. (1847, p. 221).

82. Ivi, p. 222.

83. Id. (1848a, pp. 102-3).

in Modena presso la famiglia proprietaria del Quadro. L'intaglio è riportato di contro. Lo dichiarai copia d'un quadro esistito, e dipinto da quell'Artefice nel 1235. Adesso nella chiesa di S. Francesco in Pescia si è scoperto il Quadro originale col nome dell'autore in caratteri un po' consunti, ma propri del tempo (mentre quelli della copia sono Latini come ciascun vede), coll'anno in Numeri Arabi [*sic*], ugualmente del tempo. La scoperta dunque di questo originale è la chiara prova che Guiglia, ugualmente che l'altro del Vaticano, riportato dal D'Agincourt, sono copie. Del resto, siccome nessuno aveva impugnato l'esistenza del pittor Berlingeri, siccome le due copie facevano prova di più dell'esistenza del Quadro originale, la scoperta di esso in Pescia né aggiunge né toglie ai meriti dell'Artefice Lucchese, che fu posteriore a Giunta Pisano, e non fece scuola<sup>84</sup>.

Delle circostanze che portarono alla ri-scoperta del quadro riferita all'*adesso* dal Rosini veniamo a conoscenza grazie alla lettera di Michele Ridolfi al marchese Pietro Selvatico *letta nella tornata del 29 marzo 1851* della Imperiale e Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti e pubblicata poi nel 1857<sup>85</sup>. Lo studioso, infatti, ricorda che, in vista di una nuova edizione delle *Vite* di Vasari, Gaetano Milanese e Carlo Pini, ispettori rispettivamente dell'Accademia e della Galleria di Firenze, «coscienziosamente [*sic*] intrapresero delle gite», pur senza specificare le date di queste ricognizioni:

Nell'essere essi a Pescia visitarono la Chiesa di S. Francesco e vollero veder da vicino la immagine del Santo Patrono della chiesa, tenuto ivi in venerazione e tenuto frequente dagli scrittori toscani per opera di Margaritone. Si accostarono di fatto al tabernacolo che racchiudeva la effigie veneranda e fattone aprire il cristallo videro con sorpresa e dispiacere insieme che la maggiore e migliore parte di quel dipinto era da un quadro soprapposto barbaramente coperto. Si accrebbe poi la loro meraviglia quando guardando al basso del quadro medesimo lessero il nome del pittore, scritto coi caratteri propri del tempo, il quale non era già Margaritone d'Arezzo ma sì bene Bonaventura da Lucca e l'epoca di quel dipinto che era il 1235. Osservarono poi che nelle due parti laterali vi erano alcune storielle della vita di S. Francesco, ma non poterono bene esaminarle a cagione del quadro soprapposto che per allora non vollero far rimuovere. Si contentarono pertanto di registrare questa scoperta preziosa per l'arte nei loro libretti di ricordi, per farne poi uso a tempo opportuno<sup>86</sup>.

Ridolfi, fatta poi la conoscenza di Milanese, si rivolge a lui per chiedere ulteriori delucidazioni e non solo ottiene le risposte desiderate ma rice-

84. Si precisa che l'*Appendice* è relativa al capitolo secondo del primo tomo (1848a); cfr. *supra*, nota 83. Rosini (1848b, pp. 194-5).

85. Ridolfi (1857, in part. pp. 193-4).

86. *Ibid.*

ve – «come compatriota del Berlinghieri e come quello che già ha parlato del quadro di Guiglia»<sup>87</sup> – la sollecitazione a rendere noto il ritrovamento. Ridolfi non se lo fa ripetere due volte: per usare le sue parole, *vola* a Pescia, fa rimuovere l'opera del Bardelli e realizzare dall'incisore Michele Buonori un «accurato e fedele disegno di quella tavola»<sup>88</sup>.

Arrivati a questo punto del percorso di ricostruzione dell'*emergere* della famiglia Berlinghieri, vorremmo concludere con una notazione metodologica. Come anticipato in apertura, non era possibile in questa sede vagliare esaurientemente le numerose attestazioni dei Berlinghieri né era nostro intento discutere il *corpus* delle opere dei singoli artisti della famiglia. È questo il motivo per cui abbiamo richiamato solo con rapidi accenni la critica novecentesca, certamente nota agli specialisti e agli studiosi di storia dell'arte medievale a Lucca e, più in generale, nella Toscana del Duecento. Piuttosto, cercando di sviscerare il tema dell'*emergere dell'artista*, l'obiettivo era ricostruire come – a partire dalle firme sulle opere e dalle altre testimonianze scritte immediatamente prossime ad esse, ovvero i documenti sugli artisti già noti – siano scaturiti, da una parte, l'interesse e le ricerche di archivisti ed eruditi, spesso locali, che hanno contribuito ad accrescere le nostre conoscenze documentali, pur talvolta interpretando anche le testimonianze figurative come documenti storici e, dall'altra, gli studi di conoscitori e storici dell'arte, che si sono dedicati all'analisi stilistica delle opere e alla possibile identificazione delle singole mani.

## Bibliografia

- AMBROSINI R. (2006), *Lucca e il suo territorio. Toponomastica, dialettologia, critica linguistica*, a cura di L. della Santa, prefazione di A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca.
- ANGIOLA E. M. (1980), *Nuovi documenti su Bonaventura e Marco di Berlinghiero*, in "Prospettiva", 21, pp. 82-4.
- ANSALDI I., ANSALDI A. (1816), *Descrizione delle sculture, pitture, ed architetture, della diocesi e della città di Pescia di Innocenzo Ansaldi: edizione seconda emendata e accresciuta dietro le ulteriori osservazioni dello stesso Autore raccolte, e corredate di altre notizie dal canonico Antonio Ansaldi*, Per Anton Giuseppe Natali, Pescia.

87. Ivi, p. 194.

88. Ivi, p. 195. Per una riproduzione dell'incisione di Michele Buonori, cfr. Giovannelli (2016, p. 28).

- ANSALDI I., CRESPI L. (2001), *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città, e sobborghi di Pescia nella Toscana*, ed. critica a cura di E. Pellegrini, ETS, Pisa.
- ANSALDI M. (1911), *Chiesa e convento di San Francesco in Pescia. Monografia francescana*, Tipografia E. Cipriani, Pescia.
- BAROCCHI P. (2000), *Sulla edizione lanziana della Storia pittorica della Italia, 1795-1796*, in F. Caglioti (a cura di), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* (Siena, Università degli Studi, dicembre 1998; Napoli, Università degli Studi Federico II, febbraio 1999; Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999), pp. 293-319 (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, 1-2).
- EAD. (2001), *Sulla edizione del 1809 della "Storia pittorica della Italia" di Luigi Lanzi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, pp. 297-307.
- BAY C. (2016), *Una fonte seicentesca per le chiese minori della Toscana: Ludovico Nuti e il San Francesco di Pescia*, in L. Carletti, G. Garzella (a cura di), *La storia e la critica*, Atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca, Pacini, Pisa, pp. 143-53.
- BELLI BARSALI I. (1988), *Lucca. Guida alla città*, Pacini Fazzi, Lucca.
- BENATI D. (2000), *La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese*, in Medica (2000), pp. 87-107.
- BERG K. (1968), *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø.
- BETTINELLI S. (1775), *Del risorgimento d'Italia negli Studi nelle Arti e ne' Costumi dopo il Mille*, Parte seconda: *Dell'arti e de Costumi*, A spese Remondini di Venezia, Bassano.
- BINI T. (1858), *Notizie della chiesa e del Crocifisso di santa Giulia di Lucca*, Dalla tipografia di G. Giusti, Lucca.
- BOSKOVITS M. (1988-89), *A proposito del "frescante" della cupola del Battistero di Parma*, in "Prospettiva", 53-56 (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*), pp. 102-8.
- ID. (ed.) (1993), *The Origins of Florentine Painting: 1100-1270*, assisted by A. Labriola and A. Tartuferi, Giunti, Firenze.
- BOSKOVITS M. et al. (2006), *Officina pisana: il XIII secolo*, in "Arte cristiana", XCIV, 834, pp. 161-209.
- BOVERIO Z. (1632), *De vera habitus forma a seraphico B. P. N. Francisco instituta. Demonstrationes undecim*, in Id., *Annalium seu sacrarum historiarum Ordinis Minorum S. Francisci, qui Capucini nuncupantur*, t. I, sumptibus Claudii Landry, Lugduni, pp. 877-968.
- ID. (1643), *Undici dimostrazioni della vera forma dell'abito istituita dal P. S. Francesco*, in Id., *Annali dell'ordine de' frati minori cappuccini composti dal Molto Reverendo Padre Zaccaria Boverio [...] E tradotti nell'Italiano da Fra Benedetto Sanbenedetti*, t. I, Parte II, Appresso i Giunti, Venetia, pp. 615-731.
- CALECA A. (1981), *Scheda 2*, in *Momenti dell'arte a Volterra*, catalogo della mostra

- (Volterra, Palazzo Minucci Solaini, agosto-settembre 1981), Pacini, Pisa, pp. 17-9.
- ID. (1986), *Berlinghiero, di Melanese da Volterra*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. II, Electa, Milano, p. 558.
- ID. (1998), *Berlinghieri*, in J. Turner (ed.), *Dictionary of Art*, vol. III, Grove, New York (2<sup>nd</sup> ed.), pp. 808-9.
- ID. (2014), *Pittura medievale a Lucca*, in C. Bozzoli, M. T. Filieri (a cura di), *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, pp. 251-60.
- CAPITANI O. (2000), *Gregorio IX*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 363-80.
- CARLETTI L. (2005), *Scheda 15*, in M. Burrelli, A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo-25 giugno 2005), Pacini, Pisa, pp. 128-9.
- CATALANO N. (1652), *Fiume del terrestre paradiso diviso in quattro capi, o discorsi. Trattato difensivo [...] ove si ragguaglia il Mondo nella verità dell'antica forma d'Habito de' Frati Minori istituita da S. Francesco*, Nella stamperia d'Amadore Maffi, Firenze.
- CECCARELLI LEMUT M. L. (2008), *Giurisdizioni signorili ecclesiastiche e inquadramenti territoriali*, in A. Malvolti, G. Pinto (a cura di), *Il Valdarno inferiore terra di confine nel Medioevo (secoli XI-XV)*, Atti del convegno di studi (Firenze, 30 settembre-2 ottobre 2005), Olschki, Firenze, pp. 17-41.
- COLLARETA M., VIOLI L. (2021a), *Le arti del Medioevo lucchese attraverso le parole e le idee di Dante*, in A. Casadei, P. Pontari (a cura di), *Dante e la Toscana occidentale*, Atti del convegno di studi (Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020), Pisa University Press, Pisa, pp. 325-50.
- IID. (2021b), *Le arti del Medioevo lucchese attraverso le parole e le idee di Dante*, in A. Casadei (a cura di), *Dante e Lucca*, Pacini Fazzi, Lucca, pp. 133-60.
- CONCIONI G. (1995), *San Martino di Lucca. La cattedrale medioevale*, Istituto storico lucchese, Lucca ("Rivista di archeologia, storia, costume", XXII, 1-4, num. mon., 1994).
- CONCIONI G., FERRI C., GHILARDUCCI G. (1994), *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Elia Matteoni Editore, Lucca.
- IID. (a cura di) (2013), *Lucensis Ecclesiae Monumenta a saeculo VII usque ad annum MCCLX*, vol. III, 2: *Cattedrale di San Martino. 1205-1260*, Pacini Fazzi, Lucca.
- COOK W. R. (1999), *Images of St Francis of Assisi: In Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A catalogue*, Olschki, Firenze.
- CORSI D. (1976), *La legazione del cardinale Giusfredo Castiglioni a Pisa ed a Lucca ed il giuramento dei Lucchesi del 1228*, in *Studi storici in memoria di Natale Caturegli*, con presentazione di C. Violante, Pacini, Pisa, pp. 175-223 ("Bollettino storico pisano", 44-45, 1975-76).

- CROWE J. A., CAVALCASELLE G. B. (eds.) (1864), *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, vol. I, John Murray, London.
- IID. (a cura di) (1875), *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. I: *Dai primi tempi cristiani fino alla morte di Giotto*, Successori Le Monnier, Firenze.
- D'AMICO R. (2000), *Scheda 43* (Marco di Berlinghiero Berlinghieri? *Strage degli innocenti*), in Medica (2000), pp. 179-81.
- EAD. (2014), *Scheda 64* (Maestro della Strage degli innocenti, *Strage degli innocenti*), in L. Ciancabilla, C. Spadoni (a cura di), *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), vol. I, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 212-3.
- D'ANIELLO A. (2017), *La croce dipinta in area lucchese: riflessioni su diffusione, storia materiale e iconografia dal XII secolo a Berlinghiero*, in *Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, pp. 380-92.
- DAVIDSOHN R. (1956), *Storia di Firenze*, vol. II.1: *Guelfi e ghibellini. Lotte sveve*, Sansoni, Firenze.
- DELLA VALLE G. (1782), *Lettera al chiarissimo Signor Cavaliere d'Agincourt sopra Guido da Siena*, in Id., *Lettere senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, t. I, presso Giovambatista Pasquali, Venezia, pp. 237-56.
- DE RENZI S., SPARTI D. L. (2007), *Mancini, Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 500-9.
- Descrizione delle sculture* (1772) = *Descrizione delle sculture, pitture et architetture della città, e de' sobborghi di Pescia nella Toscana*, Nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna.
- DUCCI A. (2011), *Pittura, miniatura e mosaico: un quadro variegato*, in M. T. Filieri (a cura di), *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, PubliEd, Lucca, pp. 84-97.
- FALLETTI F. (1982), *Il San Francesco di Bonaventura Berlinghieri*, in "Il Tremisse Pistoiese", VII, 2, pp. 37-40.
- EAD. (1984), *Note sul restauro del S. Francesco di Bonaventura Berlinghieri*, in Giovannetti, Tollapi (1984), pp. 29-34.
- FALLETTI F., DEL SERRA A. (1987), *Scheda 34*, in A. Forlani Tempesti (a cura di), *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986-26 aprile 1987), Cantini, Firenze, pp. 347-9.
- FERRETTI M. (1979), *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in G. Gualandi et al., *Storia dell'arte e politica della tutela. Scavi, editti, musei, processi, mercanti, ispettori, inventari, restauri*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze, pp. 73-98 ("Ricerche di storia dell'arte", 8, 1978-79).
- FIACCADORI G. (1992), *Nota introduttiva: I mesi, l'Apocalisse, Gioacchino da Fiore*, in C. Frugoni, *I mesi antelamici del Battistero di Parma*, Battei, Parma, pp. VII-XX.

- ID. (1999), *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, in “Archivio storico per le Province Parmensi”, s. IV, LI, pp. 457-79.
- FILIERI M. T. (1998), *La Croce di Tereglio*, in Ead. et al., *Un capolavoro del Duecento. Il Crocifisso di Berlinghiero Berlinghieri nella chiesa di Santa Maria Assunta a Tereglio*, Lions Club Garfagnana, Bagni di Lucca, pp. 9-22.
- FRANCHINI G. (1693), *Bibliosofia, e memorie letterarie di scrittori francescani ch'hanno scritto dopo l'Anno 1585*, per gli Eredi Soliani stampatori ducali, Modena.
- FRANCIOTTI C. (1613), *Historie delle miracolose immagini, e delle vite dei santi, i corpi de' quali sono nella Città di Lucca*, appresso Ottaviano Guidoboni, Lucca.
- FRUGONI C. (1993), *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, introduzione di A. Vauchez, Einaudi, Torino.
- GARRISON E. B. (1946), *A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna*, in “The Art Bulletin”, XXVIII, pp. 211-33.
- ID. (1951a), Addenda ad *Indicem II*, in “Bollettino d'Arte”, 36, pp. 293-303.
- ID. (1951b), *Toward a New History of Early Lucchese Painting*, in “The Art Bulletin”, XXXIII, 1, pp. 11-31.
- ID. (1953), *A New History of Bonaventura di Berlinghiero's St. Francis Dossal in Pescia. I. Sources*, in Id., *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. I.2, L'impronta, Firenze, pp. 69-78.
- GARZELLI A. (2009), *Dall'icona al racconto. Pittori alle soglie di Cimabue. Un libro interrotto*, a cura di F. Corsi Masi, Edizioni Plus-Pisa University Press, Pisa.
- GIOVANNELLI R. (2016), *Bonaventura Berlinghieri sottopelle*, in “Reality Magazine”, 81, 2016, pp. 28-9.
- GIOVANNETTI O., TOLLAPI G. (a cura di) (1984), *Presenza dei Francescani in Valdinievole*, Atti del convegno dell'Istituto storico lucchese-Sezione Valdinievole (Colleviti di Pescia, 2 ottobre 1982), Edizioni Benedetti, Pescia.
- GRAMMATICA G. (1736), *Guida sacra alle chiese di Lucca*, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca.
- KOBAYASHI A. (2012), *Original und kopia! überlieferte Papsturkunden des 13. Jahrhunderts aus Lucca (1227 bis 1274). Analyse und Edition*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie des Fachbereichs Geschichte und Kulturwissenschaften der Philipps-Universität Marburg (<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2014/0369/pdf/dak.pdf>; ultima consultazione: 5 gennaio 2022).
- KRÜGER K. (1992), *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- ID. (1997), *Un santo da guardare: l'immagine di san Francesco nelle tavole del Duecento*, in M. P. Alberzoni (a cura di), *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Einaudi, Torino, pp. 145-61.
- LANZI L. (1792), *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina,*

- senese, romana, napoletana compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, nella Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani, e Comp., Firenze.
- ID. (1795-96a), *Storia pittorica della Italia*, t. I: *Ove si descrivono le Scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, a spese Remondini di Venezia, Bassano.
- ID. (1795-96b), *Storia pittorica della Italia*, t. II, Parte I: *Ove si descrivono alcune Scuole della Italia superiore, la Veneziana; e le Lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona, e Milano*, a spese Remondini di Venezia, Bassano.
- ID. (1809a), *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, t. I: *Ove si descrive la scuola fiorentina e la senese*, presso Giuseppe Remondini e Figli, Bassano.
- ID. (1809b), *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore, t. IV: *Ove si descrivono le scuole lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona, e Milano*, presso Giuseppe Remondini e Figli, Bassano.
- LAZZARESCHI E. (1909), *Un nuovo contributo allo studio dell'iconografia francescana (A proposito dell'affresco scoperto nel chiostro di S. Francesco a Lucca)*, Unione Tipografica Cooperativa, Perugia, pp. 1-31 (1ª ed. in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria dell'Umbria", XIV, 1908, pp. 431-57).
- ID. (1931), *Lucca*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo.
- LEVI D. (1998a), *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in A. C. Tommasi (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte* (Legnago, 28 novembre 1997-Verona, 29 novembre 1997), Marsilio, Venezia, pp. 11-21.
- EAD. (1998b), *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino.
- MANCINI G. (1956), *Considerazioni sulla pittura*, vol. I: *Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici*, edizione critica e introduzione a cura di A. Marrucchi, commento di L. Salerno, presentazione di L. Venturi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- MARCHIÒ V. (1721), *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca.
- MATRAIA G. (1843), *Lucca nel Milleduecento*, Tipografia Guidotti, Lucca.
- MEDICA M. (a cura di) (2000), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000), con la collaborazione di S. Tumidei, Marsilio, Venezia.
- MINUTOLI C. (1860), *Intorno agli studi e lavori di erudizione e di storia patria di Bernardino Baroni*, discorso letto dall'accademico ordinario Sig. Carlo Minutoli nell'adunanza de' 28 maggio 1857, in "Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti", t. XVII, pp. 2-45.

- MONCIATTI A. (2008), *“Vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino sui aevi celeberrimo”: origine e moltiplicazione di un’immagine duecentesca “firmata”*, in M. M. Donato (a cura di), *L’artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena 17-19 settembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa, pp. 297-320 (Quaderni degli “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. IV, 16, 2003).
- ID. (2013), *L’arte nel Duecento*, Einaudi, Torino.
- ID. (2014), *Ancora qualche notazione sulla Croce di Santa Giulia a Lucca, e la pittura in Toscana fra il secolo XII e il XIII*, in G. Bordi et al. (a cura di), *L’officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. I: *I luoghi dell’arte*, Gangemi, Roma, pp. 487-92.
- NOVELLO R. P. (1994a), *Berlinghieri, Barone*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. IX, Saur Verlag, München-Leipzig, p. 467.
- ID. (1994b), *Berlinghieri, Bonaventura*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. IX, Saur Verlag, München-Leipzig, pp. 467-8.
- ID. (1994c), *Berlinghieri, Marco*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. IX, Saur Verlag, München-Leipzig, pp. 468-9.
- ID. (1994d), *Berlinghiero*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. IX, Saur Verlag, München-Leipzig, pp. 469-70.
- NUTI L. (1931a), *Chiesa e convento di San Francesco di Pescia (Pistoia). Cronaca ms. del sec. XVII*, con un’ introduzione di p. G. Guastamacchia Min. Conv., in “Miscellanea francescana”, n.s., XXXI, III, pp. 190-3.
- ID. (1931b), *Memorie della Chiesa e del Convento di Pescia*, in “Miscellanea francescana”, n.s., XXXI, III, pp. 261-3.
- PAGELLA E. (1993), *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L’esperienza dell’Oriente*, in J. Le Goff et al., *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Franco Maria Ricci, Milano, pp. 117-26.
- PANTANELLA C. (1996), *Notizie di alcune antiche immagini francescane italiane da un trattato del frate minorita cappuccino Zaccaria Boverio*, in *Bisanzio e l’Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de’ Maffei*, Roma, Viella, pp. 601-19.
- PARAVICINI BAGLIANI A. (2000), *Celestino IV*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 380-4.
- PAROLO R. (a cura di) (1984), *Intervista al Prof. Alfio Serra sul restauro del S. Francesco di Bonaventura Berlinghieri*, in Giovannetti, Tollapi (1984), pp. 35-44.
- PELLEGRINI E. (2006), *Tra le carte di Tommaso Francesco Bernardi. Percorsi della letteratura artistica lucchese del Settecento*, in B. Cleri, G. Perini (a cura di), *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all’Ottocento*, Atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), Università degli Studi Carlo Bo, Urbino, pp. 173-210.

- ID. (2008), *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldi*, ETS, Pisa.
- ID. (2009), *Le carte e le cose: la città da descrivere*, in Id. (a cura di), *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, ETS, Pisa, pp. 11-101.
- PETRUCCI A. (1964), *Baroni, Bernardino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 454-5.
- POMARO G. (s.d.), *London, British Library, Ms. Egerton 3036*, in "Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale", <https://www.mirabileweb.it/manuscript/london-british-library-egerton-3036-manuscript/178515> (ultima consultazione: 5 gennaio 2022).
- PUCCINELLI P. (1664), *Memorie dell'insigne e nobile terra di Pescia*, in Id., *Istoria dell'eroiche Attioni di Ugo il Grande [...] Di nuovo ristampata con curiose aggiunte, e corretta. Con la Cronica dell'abbazia di Fiorenza [...] Il Trattato di circa mille Inscrittioni Sepolcrali. La galleria sepolcrale, con l'Introduzzione della Festa di S. Mauro. Et le memorie di Pescia Terra cospicua, e principalissima di Toscana [...]*, G. C. Malatesta Stampatore, Milano, pp. 321-465.
- RICHARD J. (1766a), *Description historique et critique de l'Italie*, t. III, Chez Michel Lambert, Dijon.
- ID. (1766b), *Description historique et critique de l'Italie*, t. V, Chez Michel Lambert, Dijon.
- RIDOLFI M. (1845), *Sopra i tre più antichi dipintori lucchesi dei quali si conoscono le opere. Cenni storici e critici*, in "Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti", t. XIII, pp. 345-93.
- ID. (1857), *Lettera dell'accademico prof. Michele Ridolfi al marchese Pietro Selvatico*, in "Atti dell'Imperiale e Regia Accademia Lucchese di Scienze Lettere ed Arti", t. XVI, pp. 178-207.
- ROSINI G. (1839), *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, t. I: *Epoca prima, da Giunta a Masaccio*, presso Niccolò Capurro, Pisa.
- ID. (1847), *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, t. VII: *Epoca quarta, dai Carracci all'Appiani*, presso Niccolò Capurro, Pisa.
- ID. (1848a), *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, t. I, presso Niccolò Capurro, Pisa (2ª ed.).
- ID. (1848b), *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, t. II, presso Niccolò Capurro, Pisa (2ª ed.).
- RUSCONI R. (2009), *Francesco d'Assisi, i frati Minori e le immagini*, in *Le immagini del francescanesimo*, Atti del XXXVI convegno internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2008), Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, pp. 3-30.
- SAPORI G. (2014), *Immagini come documenti. Il caso del "Fiume del Paradiso terrestre" (1652) di Niccolò Catalano con le incisioni di Francesco Curti*, in G. Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. II: *Immagine, materia, memoria*, Gangemi, Roma, pp. 205-12.
- SÉROUX D'AGINCOURT J. B. L. G. (1823a), *Histoire de l'art par les monumens, de-*

- puis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusq' à son renouvellement au XV<sup>e</sup> siècle*, t. III: *Descriptions des planches*, Treuttel et Würtz Libraires, Paris.
- ID. (1823b), *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusq' à son renouvellement au XV<sup>e</sup> siècle*, t. v: *Planches. Peinture; Première partie*, Treuttel et Würtz Libraires, Paris.
- SFORZA G. (1879), *F. M. Fiorentini ed i suoi contemporanei lucchesi. Saggio di storia letteraria del secolo XVII*, F. Menozzi e C., Firenze.
- SIRÉN O. (1922), *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Cassirer, Berlin.
- TARTUFERI A. (1990), *La pittura a Firenze nel Duecento*, Bruschi, Firenze.
- ID. (2000), *Una Madonna col Bambino e alcune note di pittura fiorentina del Duecento*, in "Arte cristiana", LXXXVIII, 796, pp. 13-8.
- ID. (2007), *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- ID. (2013), *La pittura su tavola dal XII secolo all'avvento di Giotto*, in M. Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, EDIFIR, Firenze, pp. 217-46.
- ID. (2015), *I pittori di Francesco*, in A. Tartuferi, F. D'Arelli (a cura di), *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo-11 ottobre 2015), Giunti, Firenze, pp. 144-59.
- ID. (2016), *L'arte di Francesco d'Assisi: una mostra e alcuni esempi dal Duecento al Quattrocento*, in "Studi francescani", 113, 3-4, pp. 579-98.
- ID. (2018), *Una proposta per il Maestro della Croce N. 434 degli Uffizi*, in "Paragone", LXIX, s. III, 141 (823), pp. 25-31.
- TEMPESTI R. (1812), *Antiperistasi pisane sul risorgimento e cultura delle belle arti*, presso Sebastiani Nistri, Pisa.
- TINTORI U. (1968), *Bini, Telesforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 520-1.
- TIRABOSCHI G. (1774), *Storia della letteratura italiana*, t. IV: *Dall'anno MCLXXXIII. fino all'anno MCCC.*, presso la Società Tipografica, Modena.
- ID. (1795), *Storia della letteratura italiana. Prima edizione veneta, dopo la seconda di Modena riveduta, corretta ed accresciuta dall'Autore*, t. IV: *Dall'anno MCLXXXIII. fino all'anno MCCC.*, Venezia.
- TRENTA T. (1820), *Guida del forestiere per la città di Lucca*, dalla tipografia di Francesco Baroni, Lucca.
- ID. (1822), *Dissertazioni sullo stato dell'architettura, pittura, e arti figurative in rilievo in Lucca ne' bassi tempi dell'accademico Tommaso Trenta, Segretario perpetuo per la classe delle Belle Lettere, e Belle Arti*, in *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, t. VIII, presso Francesco Bertini tipografo ducale, Lucca, pp. 1-52.
- TRENTA T., MAZZAROSA T. (1829), *Guida del forestiere per la Città e Contado di Lucca di Tommaso Trenta patrizio lucchese rifatta dal Marchese Antonio Mazzarosa presidente delle Belle Arti*, presso Jacopo Balatresi, Lucca.

- VIOLI L. (2017), *La Bibbia 1 della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca: testo, immagini, autografia*, in “Rivista di storia della miniatura”, 21, pp. 5 (Tav. I) e 27-38.
- VOLPE C. (1985), *Vicende pittoriche dal Gotico al Manierismo*, in R. Bacchelli *et al.* (a cura di), *Arte in Emilia Romagna*, Electa, Milano (2<sup>a</sup> ed.), pp. 223-82.

# «Còr d'ignavo», «fama scura»: Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico

di Luca Palozzi\*

Giovanni nacque a Pisa poco prima del 1250 e morì a Siena, sua città d'elezione, nel 1318<sup>1</sup>. Sul fianco sinistro del Duomo senese un'iscrizione fortemente abbreviata (FIG. 1) indica il luogo di sepoltura del *magister Iohannes condam magistri Nicole*, circoscrivendone la fama, che in vita fu immensa, alla misura di un concio marmoreo del rivestimento murario: una memoria davvero esigua per lo scultore che aveva progettato e diretto il cantiere della facciata di Santa Maria dal 1284 al 1296<sup>2</sup>. In quell'anno, Giovanni veniva di fatto esonerato dai lavori a seguito di un'indagine promossa dalle magistrature comunali, allarmate dal diseguale stato di avanzamento delle opere scultoree e di quelle architettoniche<sup>3</sup>. Giovanni si era concentrato sulle prime, realizzando in poco più di un decennio le colonne a girali del portale centrale, sei figure di animali e le quattordici figure più grandi del vero di Sibille, Profeti e Filosofi antichi, oggi ricoverate nell'adiacente Museo dell'Opera. Ma, come si evince dalla relazione, il montaggio dei marmi lavorati in facciata si rivelò tecnicamente arduo, tanto che alcuni pezzi finiti risultavano già «rotti o danneggiati, e anche quelli che non sono rotti sono stati lavorati da così tanto tempo che i maestri stessi non sanno più in che luogo della facciata vadano collocati»<sup>4</sup>. Soprattutto, l'identificazione

\* Rush H. Kress Fellow presso I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

1. Su Giovanni Pisano e suo padre Nicola, Seidel (2012a), cui si rimanda anche per l'ampia bibliografia (cfr. anche Id., 2012b). Nelle note si è dato precedenza alle fonti primarie.

2. *H(ic) e(st) se(pulcrum) magist(r)i Ioh(ann)i(s) cond(a)m magistri Nicole et d(e) ei(us) eredib(us)*. Per la facciata del Duomo di Siena, Lorenzoni (2007).

3. Bacci (1944, pp. 40-3).

4. Archivio di Stato di Siena (di seguito, ASS), Statuti, 5, Distin. III, c. XXVI (maggio 1297): «perdita est pecunia non in modica quantitate *ex lapidibus concis et ibidem ruptis et fractis*. Et etiam quia non fracti *non cognoscuntur per magistros in quo loco dicti operis debeant operari* tantum temporis est quod concii fuerunt ita quod totum concimen ipsorum lapi-

FIGURA 1

Iscrizione funebre di Giovanni Pisano, marmo, 1318, Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta



Fonte: foto di Luca Palozzi.

delle grandi figure di marmo (FIG. 2) che erano andate affollando i depositi dell'Opera poteva risultare problematica per chi non avesse saputo interpretare i testi latini dei cartigli, e alcune furono effettivamente collocate al posto sbagliato.

Il fallimento parziale dell'impresa e il definitivo abbandono del cantiere da parte di Giovanni nel 1297 avevano forse privato lo scultore di un'altisonante attestazione epigrafica in facciata, ma non del privilegio, in fondo infinitamente più decisivo nella prospettiva di un artista cristiano, di essere seppellito *apud ecclesiam*. È verosimile che lo scultore dettasse il testo della breve iscrizione o ne fornisse il concetto. La formula canonica lega la memoria di Giovanni a quella di maestro Nicola nel ricordo implicito, ma che sarebbe stato vivissimo negli occhi di chi leggeva l'iscrizione, delle imprese scultoree per Siena: oltre alla facciata monumentale, allora a tutti gli effetti un cantiere aperto e, per così dire, in bilico, anche il pulpito nel Duomo (1268), alla cui realizzazione Giovanni aveva contribuito da giovane apprendista nella bottega paterna<sup>5</sup>. La memoria familiare è il filo rosso che lega tra di esse le attestazioni

dum perditum est [...]. Et quod peius est, *multi ex ipsis lapidibus concis non poterunt in aliquo operari quod multum dampnosum est*». La trascrizione del documento in Bacci (1944, p. 41). Quando non diversamente indicato, le traduzioni nel corpo del testo sono mie.

5. In sintesi, Tigler (2009).

FIGURA 2

Giovanni Pisano, *Platone e Abacuc* (installato al posto che doveva essere di *Daniele*), marmo, 1284-96 (la fotografia ritrae le sculture ancora in opera sulla facciata della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Siena)



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

epigrafiche di Giovanni. Lo scultore onorò il ricordo di Nicola fino alla fine dei propri giorni.

Anche questa testimonianza ultima e minima adombra dunque una vicenda complessa, a conferma non solo che Giovanni fu consapevole del proprio ruolo sociale e del significato del proprio operato di artista, ma che comprese la necessità di veicolare tale consapevolezza adattandosi a negoziare la propria immagine pubblica, talvolta, come a Siena, da una posizione di svantaggio. Se dunque l'iscrizione senese ci invita a considerare le circostanze concrete e sempre diverse dell'operare artistico di Giovanni, ci ammonisce anche a non esagerare il carattere di modernità dello scultore, che nelle iscrizioni «ci parla di sé in maniera personale» e sembra talora preda di «un profondo conflitto interiore», ma fu pur

FIGURA 3

Giovanni Pisano, Coppia di rilievi con le aquile e la cripto-sottoscrizione dello scultore, marmo, 1278 ca., dettaglio della Fontana Maggiore di Perugia



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

sempre un devoto artefice cristiano mosso da preoccupazioni escatologiche<sup>6</sup>. Se ne trovano conferme lungo tutta la sua carriera. Nella cripto-sottoscrizione apposta alla Fontana Maggiore di Perugia (1278), sulla cornice del cosiddetto dittico delle aquile (FIG. 3), Giovanni celava il proprio nome dietro un *rebus* di grande icasticità: le aquile che stridono acute nel marmo sono «il simbolo di San Giovanni e dello scultore di quest'opera», ovvero dei due rilievi e della fonte<sup>7</sup>. All'origine di quest'atto di devozione al proprio santo onomastico fu probabilmente una frizione tra Giovanni e

6. Le citazioni nel testo sono rispettivamente di Middeldorf Kosegarten (1990, p. 6) e di Seidel (2012a, p. 72). Cfr. anche Novello (2004, p. 139): Giovanni fu «uno dei massimi anticipatori della condizione moderna dell'artista».

7. [*signum?*] / *b(eat)i Iohannis et sculptoris huius operis*. Come nota Middeldorf Kosegarten (1990, pp. 3-4), «*huius operis*» è sia il dittico delle aquile, che la fontana intera. Con un forte anacronismo, Carli (1977, p. 25) suggeriva che firmando le aquile Giovanni avesse voluto marcare una differenza stilistica dal padre, disconoscendo il resto delle figurazioni della fontana.

le magistrature perugine in merito all'assegnazione pubblica della paternità dell'opera, risoltasi, come credo, grazie alla mediazione dell'autore della lunga iscrizione celebrativa della fontana, il notaio, cancelliere e *dictator* del Comune di Perugia, Bovicello Vitelli.

Nel ricordare i «nomina» dei buoni scultori della fontana, la lunga iscrizione metrica latina stabilisce una netta gerarchia tra il «primus», il fiore degli scultori, Nicola, e il suo figliolo «carissimus» e «imus» (minore e inferiore) Giovanni, cui verosimilmente Bovicello aveva in prima battuta creduto di negare, e infine restituiva, il nome («cui si non dampnes, nomen dic esse Iohannes»)⁸. L'anonimato avrebbe danneggiato non poco Giovanni, che si apprestava ad ereditare la bottega di Nicola e che solo con fatica otteneva la prima importante menzione pubblica monumentale a Perugia⁹. Anche nel pulpito (1302-11) per la Cattedrale di Pisa, in un frangente ancora più difficile della propria carriera, Giovanni si sarebbe ritratto in atto di devozione ai piedi di san Giovanni (FIG. 4), sotto un'aquila memore di quelle perugine¹⁰. Nei pulpiti, Giovanni aveva poi imparato da Nicola a posizionare le attestazioni di paternità in corrispondenza dei rilievi del *Giudizio universale*¹¹. La stessa angoscia escatologica accomunò alcuni dei

8. *Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum, / (arte hono)ratus Nicolaus ad (omnia gra)tus / est flos sculptorum, gratissimus isque proborum, / est genitor primus, genit(us) carissimus imus / cui si non dampnes nomen dic esse Iohannes*. La fontana ha subito numerosi restauri e interpolazioni, e non c'è unanimità sulla disposizione originaria dei versi. Chi scrive concorda con la sequenza che fu ricomposta intorno alla fontana in occasione del restauro postbellico: cfr. Mancini (1949). Tra le ipotesi alternative, quella autorevole di Lorianò Zurli: cfr. Zurli, Bartoli Langeli (1996, con bibliografia).

9. Mancini e Zurli concordano sul significato del verbo «damnare» nel contesto dell'iscrizione. Zurli (in Zurli, Bartoli Langeli, 1996, p. 86) traduce addirittura «se non vuoi cancellarne la fama, dirai che il suo nome è Giovanni». Per l'utilizzo di termini giuridici nelle iscrizioni dei Pisano, e di Giovanni in particolare, cfr. *infra*, pp. 244-54.

10. Bacci (1926, p. 111); Keller (1942, p. 48). Altri hanno preferito identificare Giovanni nella figura maschile inginocchiata ai piedi di *San Matteo* sul lato opposto del plinto con il *Redentore*, cfr. Einem (1962); Collareta (2004a, p. 82). Le due figure hanno simili tratti fisiognomici e sono vestite in modo pressoché identico.

11. Schüßler (2007). Nicola iscrisse la propria firma – *Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus* – sotto il *Giudizio universale* del pulpito (1260) per il Battistero di Pisa, mentre Giovanni incise le parole *sculpsit Iohannes* sotto la scena del *Giudizio universale* del pulpito di Pistoia (1301). Fa eccezione il pulpito (1311) di Giovanni per il Duomo di Pisa. Il nome dello scultore compare sotto il rilievo con il *Bacio di Giuda* e il *Cristo deriso*. Al di sotto dei due pannelli del *Giudizio* trovano invece spazio i versi che alludono ai *plures sculptores* inferiori a Giovanni, che forse lo criticarono, e l'appello a chi guarda a giudicare correttamente. Per le iscrizioni del pulpito di Pisa, restituite nel 1926 sotto l'occhio vigile di Pèleo Bacci sulla base delle trascrizioni di Raffaello Roncioni e di Paolo Tronci, e seguendo per la

FIGURA 4  
Giovanni Pisano, *Autoritratto* (?), marmo, 1302-11, pergamo del Duomo di Pisa



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

grandi artisti contemporanei a lui familiari, tra tutti Duccio di Boninsegna, che negli stessi anni in cui Giovanni portava a termine il pulpito per Pisa iscriveva sulla base del trono della *Maestà* (1308-11) per l'altare maggiore del Duomo di Siena una struggente supplica alla Vergine: *Mater s(an)cta Dei / sis causa Senis requiei / sis Duccio vita / te quia pinxit ita*<sup>12</sup>. In una delle due pergamene inserite nella testa e nel ginocchio di un grande *Crocifisso* ligneo scolpito nel 1337 per l'odierna chiesa dell'Osservanza a Siena, destinate a rimanere celate o a perire con esso, ma rivelate quando l'oggetto fu quasi interamente distrutto nel corso di un bombardamento nella Seconda guerra mondiale, Lando di Pietro raccomandava la propria anima alla Vergine e ai santi, e riconosceva nel dono delle proprie notevoli capacità

forma epigrafica l'esempio di un frammento superstite dell'iscrizione superiore, cfr. Banti (2008); e *infra*, pp. 244-54. Per comodità del lettore ho scelto di riportare i due testi latini in appendice a questo saggio.

12. Collareta (2004a, pp. 79-80).

mimetiche una precisa volontà divina: «Domene Dio fece scolpire questa croce in questo legno a Lando [...] a similitudine del vero Iesu Christo per dare memoria alla gente della Passione»<sup>13</sup>.

Come Lando, anche Giovanni attribuiva allo spirito divino i propri doni di scultore. L'iscrizione superiore delle due che decorano il pulpito di Pisa inizia con una lode a Dio, «che concesse all'uomo di formare figure tanto perfette»<sup>14</sup>, e prosegue affermando l'abilità di Giovanni nella lavorazione di materiali diversi, così implicitamente evocando il paragone dell'artista biblico Besaleel, l'autore del tabernacolo e l'archetipo dell'artefice medievale per una vasta tradizione letteraria che include i testi di Walafrido di Strabo, i versi di Alcuino e l'epitaffio di Eginardo composto da Rabano Mauro, su fino agli scritti di san Pier Damiani e del teologo tedesco Rupert di Deutz<sup>15</sup>. Nel prologo al terzo libro del *Diversarum artium schedula*, il monaco Teofilo allude agli artefici dell'Arca quale prova dell'origine divina di ogni sapere tecnico<sup>16</sup>.

Besaleel fu un epiteto comune per gli artisti medievali, soprattutto per gli orafi. Ancora nel 1345, il signore e arcivescovo di Milano Giovanni Visconti poteva paragonare l'*aurifaber* Antonello da lui inviato a restaurare i preziosi oggetti sacri del Tesoro del Duomo di Monza, da poco restituiti, a un moderno Besaleel<sup>17</sup>. Tuttavia, un'interferenza nella memoria letteraria dell'estensore delle iscrizioni pisane faceva sì che la lista dei materiali lavorati da Giovanni Pisano, «la pietra, il legno e l'oro»<sup>18</sup>, non corrispondesse *verbatim* a quella del passo biblico, ma a una formulazione che probabilmente risale alle *Confessioni* di sant'Agostino ed ebbe una fortuna preponderante in ambito toscano tra Due e Trecento, testimoniata da un'omelia del domenicano Giordano da Pisa e, teniamolo a mente per il seguito, da un

13. Ivi, pp. 79-81; Smith (2004, pp. 9-12). Per la trascrizione delle pergamene cfr. Bagnoli, Bartolini (1987, pp. 65-8).

14. *Qui dedid has puras hominem formare figuras.*

15. *Esodo* 31, 1-5: «Locutus est Dominus ad Mosen dicens, ecce vocavi ex nomine Besaleel, filium Uri filii Hur de tribu Iuda, et implevi eum spiritu Dei sapientia intelligentia et scientia in omni opere ad excogitandum fabre quicquid fieri potest ex auro et argento et aere, marmore et gemmis et diversitate lignorum». Per la fortuna di Besaleel nel Medioevo, e le fonti citate nel testo, lo studio di Geahart (2017, in part. pp. 84-5). Cfr. inoltre Castelnovo (2004b, p. xv).

16. In proposito, le riflessioni di Geahart (2017, pp. 83-8). Su Teofilo, cfr. anche Colareta (2004b).

17. Ringrazio Laura Somenzi per avermi segnalato la lettera di Giovanni Visconti, che si legge in Morigia (1728, col. 1182).

18. *Sculpens in petra ligno auro sple(n)dida.*

FIGURA 5

Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*, dettaglio del volto, marmo con tracce consistenti di doratura, almeno in parte originale, 1305 ca., Padova, Cappella dell'Arena



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

passo del *Convivio* di Dante<sup>19</sup>. All'impronta di questo modello letterario, più che alla necessità di esercitare una rivendicazione sociale ed economica equiparandosi ai ricchi orafi del tempo<sup>20</sup>, si deve la menzione dell'oro, che Giovanni non lavorò, se si escludono le notevoli finiture polimateriche di alcune sue figure (FIG. 5/TAV. 15) e le lamine metalliche utilizzate nella fabbricazione delle sottili lastre di vetro dorato e policromo che, alla luce delle lampade ad olio, incendiavano gli sfondi dei rilievi del pulpito di Nicola a Siena, dell'arca di San Domenico (1268) a Bologna, e dei pulpiti dello stesso Giovanni a Pistoia (FIG. 6) e Pisa<sup>21</sup>.

19. Lo ha dimostrato Collareta (2004a, p. 75), cui rimando per gli esempi citati nel testo.

20. L'ipotesi è di Seidel (2012a, p. 102).

21. Una riflessione complessiva in Paolini (2004). Inoltre, gli studi pionieristici di Ber-

FIGURA 6

Dettaglio delle lastre vitree sullo sfondo del rilievo con l'*Annunciazione* e la *Natività* nel pulpito di Giovanni Pisano in Sant'Andrea a Pistoia, 1297-1301



Fonte: Firenze, Opificio delle Pietre Dure.

L'importanza di questi sfondi di pura luce a contrasto del marmo levigato dei rilievi sfugge all'occhio moderno, ma non avrebbe eluso l'attenzione dei contemporanei<sup>22</sup>. Colpisce invece nell'iscrizione l'assenza dell'avorio, similmente da imputare alla preponderanza del modello letterario oltre che a necessità metriche. Rientrato a Pisa da Siena, nel 1298 Giovanni aveva intrapreso la realizzazione di un elaborato polittico eburneo per l'altare maggiore del Duomo, di cui oggi rimane la sola *Madonna col Bambino* nel rinnovato Museo dell'Opera<sup>23</sup>. La commissione dovette rappresentare una sfida tecnica per lo scultore, poco avvezzo alla lavorazione del prezioso materiale esotico, e sembra di poter leggere un'ombra di apprensione nelle parole dei committenti che, nel 1299, impegnavano nuovamente maestro Giovanni «a completare e perfezionare l'opera in avorio che ha iniziato [...] in ciò che gli compete, ovvero scolpire le immagini e levigarle e fare tutte le cose pertinenti all'arte della scultura e levigatura dell'avorio»<sup>24</sup>.

telli (1970); e Meoli Toulmin (1977). Per il ruolo delle lastre vitree nella percezione finale dei rilievi del pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia, Aldovrandi (2011, pp. 224 ss.).

22. Lo nota anche Seidel (2012a, pp. 335-6).

23. Seidel (2005).

24. Il documento a Pisa, Archivio Capitolare (di seguito, ACP), Acta capituli, A, 7, cc.

Il riferimento a Besaleel è implicito anche nell'iscrizione che corre sotto i rilievi del pulpito (1297-1301) di Sant'Andrea a Pistoia, nei versi che celebrano «Giovanni che non produce cose vane, nato da Nicola e per grazia infuso di una maggiore conoscenza (“sensia meliore beatus”), Pisa lo generò dotto in tutte le cose visibili [ovvero, sensibili] (“doctus super omnia visa”)»<sup>25</sup>. Se ancora una volta il padre Nicola funge da pietra di paragone, «scientia», «sapientia» e «intellegentia» sono i tre doni che lo spirito divino instilla nell'artefice biblico affinché possa concepire ogni tipo di lavori diversi, coordinando gli sforzi degli artisti che concorrono alla realizzazione delle opere<sup>26</sup>. Ma nel lettore dell'epoca la parola “scientia” era destinata a suscitare un'associazione ulteriore. Lo studio dell'*Etica* aristotelica aveva riportato questo termine polisemico al centro del dibattito filosofico. Nella mente, scrive Dante nel *Convivio* chiosando il filosofo, si trova una facoltà razionale che diciamo scientifica; eppure chiamiamo scienze anche le diverse discipline dell'intelletto umano, e la più alta di tutte, l'astronomia<sup>27</sup>.

Giovanni Pisano a sua volta dovette comprendere la propria «siensia» ancora diversamente, come una forma di conoscenza pratica ed empirica: una “scienza fattiva”. La definizione è di Tommaso d'Aquino che glossando Aristotele nella *Metafisica* distingue le scienze morali da quelle che «riguardano il fare e non sono altro se non le arti meccaniche»<sup>28</sup>. L'iscrizione di Giovanni a Pistoia e le pressoché coeve attestazioni celebrative della «scientia» proteiforme di Giotto a Firenze e della sua «docta mens» a Padova precorrono di quasi un secolo le riflessioni teoriche del prologo di Cennino Cennini al *Libro dell'arte*, in cui il pittore di Colle di Val d'Elsa utilizza la parola “scienza” nelle connotazioni appena discusse ben sette

31v-32r (datato 5 giugno 1298): «taliter agere et procurare quod ipse faciet et complebit et perficiet opus heburneum quod incepit [...] in eo scilicet quod ad eum spectat videlicet insculpando ymagine, et levigando et omnia alia facendo que ad artem sculpture et levigationis heboris pertinent». La trascrizione del documento in Seidel (2012a, p. 103 n 58).

25. *Sculpfit Ioh(ann)es qui res no(n) egit inanes / Nicol(i) nat(us) sensia meliore beatus / que(m) genuit Pisa doctu(m) sup(er) omnia visa*. L'iscrizione non pone grosse difficoltà filologiche e interpretative. Sul pulpito cfr. Dent (2008).

26. *Esodo* 31, 3-4: «et implevi eum spiritu Dei sapientia, intellegentia et scientia». Riprendo le argomentazioni di Dietl (2009, vol. I, pp. 122-3).

27. Rispettivamente, Dante, *Convivio*, III, II, 15; Dante, *Convivio*, II, XIII, 30. Dante avrebbe concordato con Restoro d'Arezzo (Narducci, 1859, p. 230): la «sciença dele stelle la quale (è) sopra tucte».

28. *Comentarium Sancti Thomae*, liber 6, lectio 1, col. 1152: «unde scientiae factivae dicuntur artes mechanicae».

volte, e dove, accanto a un'eco, finora non rilevata, del *Super Boetium de Trinitate* di Tommaso d'Aquino circa la distinzione tra arti e scienze morali, sembra agire la memoria di un ciclo figurativo con l'invenzione dei Mestieri e delle Arti sul tipo delle formelle del Campanile di Giotto a Firenze, in cui la *Pittura* è letteralmente, come nel testo di Cennino, messa a sedere in secondo grado alla scienza<sup>29</sup>.

I contemporanei riconobbero che la conoscenza di Giovanni fu vasta, e che le sue abilità eccedettero quelle dello scultore. Un documento senese del maggio 1296 ci conferma quanto è peraltro impossibile dubitare, ovvero che Giovanni si servisse di strumenti grafici, che disegnasse, oltre a produrre modelli tridimensionali<sup>30</sup>. Altri documenti ancora attestano la sua familiarità con il supporto pergameneo e con gli strumenti del disegno e della scrittura. Secondo la testimonianza di uno strumento rogato il 15 marzo 1298, Giovanni, il maestro di pietra Guido e il falegname Orsello sono i «*sapientes viri [...]* scandigiantes et mensurantes» incaricati di rilevare con un filo a piombo la pendenza del campanile del Duomo di Pisa<sup>31</sup>. La misurazione è ripetuta all'esterno e all'interno dell'edificio, e i risultati sono vidimati da un notaio. Radicata nella pratica, la *sapientia* tecnica di Giovanni, Guido e Orsello non fu priva di una base teorica. Dalla lettura del documento che dettaglia lo svolgersi delle misurazioni si può indirettamente inferire che Giovanni seppe far di conto ed eseguire basilari operazioni trigonometriche. Sebbene lo scultore non frequentò mai una delle *scholae abaci* promosse dal Comune pisano, egli verosimilmente apprese i primi rudimenti di calcolo, trigonometria e statica (la *scientia de ponderis*) nella bottega di Nicola. Questo bagaglio teorico trasversale accumulò Giovanni ad altri artisti del proprio tempo, e poteva succedere che nell'agosto del 1295 lo scultore e Duccio di Boninsegna fossero chiamati a stabilire con-

29. Il documento del 1334 che nomina Giotto capomaestro della Cattedrale di Firenze si legge in Guasti (1887, pp. 20, 443-4). Per il recupero del *titolo* dell'*Invidia* agli Scrovegni, Ammannati (2017, pp. 81-8); Giorgi (2017, pp. 209-18, 294). Il prologo di Cennino è stato restituito a migliore lettura da Ricotta (2019, p. 153): «e fu ed è di maggiore scienza l'una che l'altra, che tutte non potevano esse(re) uguali perché la più degna è la scienza; appresso di quella seguitò alcune discendenti da quella». E la pittura «merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza». Tommaso d'Aquino, *Super Boetium de Trinitate*, p. 3, q. 5, a. 1, arg. 9: «Preterea, illa scientia, a qua aliae supponunt, debet esse prior eis. Sed omnes aliae scientiae supponunt a scientia divina». Dopo la stesura di questo testo ho potuto leggere Brennan (2019), in particolare il capitolo su Cennino Cennini, pp. 17-92.

30. ASS, Statuti, 5, Distinzione III, c. xxxviii. La trascrizione in Bacci (1941-42, pp. 330-1).

31. Bacci (1944, p. 50).

giuntamente ad altri *magistri* il luogo adatto alla costruzione della fonte del piano dell'Ovile a Siena<sup>32</sup>.

Nell'orizzonte mentale di un artista cristiano del Medioevo la conoscenza trovava un complemento necessario nelle operazioni manuali: «et qui addit scientiam addat et laborem»<sup>33</sup>. Il pessimismo sapienziale dei versi dell'*Ecclesiaste* poteva acquisire un significato positivo nei termini dell'ap-proccio fattivo all'*ars*. Così lo intendeva Teofilo, che attuava il ribaltamento nel prologo al secondo libro della *Diversarum artium schedula*, e così lo avrebbe inteso Giovanni Pisano da una diversa prospettiva storica e sociale, avvertendo l'urgenza di ribadire la necessità e l'utile del lavoro fisico<sup>34</sup>. Nei versi centrali dell'iscrizione che corre sulla base del pulpito di Pisa (FIG. 7), Giovanni oppone il «*labor gravis*» dello scultore, tangibile nel pergamo, alle accuse ostili che lo avevano danneggiato e di cui aveva dovuto provare l'inconsistenza («*hostica damna probavi*»)<sup>35</sup>. Anche i due versi che seguono attingono al vocabolario del diritto, e aggiungono ai danni subiti da Giovanni la pena («*corde sed ignavi penam fero mente suavi*»). Giovanni Pisano conobbe bene i termini legali e contrattuali del *damnum* e della *poena*. Se avesse consegnato in ritardo l'altare eburneo per Pisa, lo scultore avrebbe dovuto «risarcire il danno, tutte le spese e un'ammenda doppia» all'importo ricevuto<sup>36</sup>. Accettando un pagamento per la tomba dell'imperatrice Margherita di Brabante nel 1313 a Genova, Giovanni si obbligava a «*solvere et dare penam [...] cum omnis dampnis*»<sup>37</sup>.

32. ASS, Biccherna, 501, cc. 2-8. La trascrizione del documento in Bacci (1944, pp. 35-6).

33. *Ecclesiaste* 1, 18.

34. Teofilo cita alla lettera il passo biblico nel proemio al secondo libro; cfr. Geahart (2017, pp. 83-8).

35. *Plurima temptando gratis discenda parando / queque labore gravi nunc clamat non bene cavi / dum plus monstravi plus hostica damna probavi*. Gli esegeti hanno tradotto il verbo "probare" *ad sensum* come «ho provato», «ho sopportato», oppure «ho sofferto»; cfr. ad esempio Dianich (1983). Tuttavia, "probare" è un verbo del lessico giuridico che indica un'azione attiva, e significa "constatare, o provare un danno (subito)". Nel contesto dell'iscrizione, ha il significato di "difendersi", attivamente dimostrando, con prove o per via logica, di aver subito un danno o un'accusa ingiusti.

36. ACP, Acta capituli, A, 7, cc. 31v-32r: «*penam dupli [...] et omnes expensas [...] dare etolvere promisit et dapnum totum*». La trascrizione in Seidel (2012a, p. 103 n 58).

37. Archivio di Stato di Genova (di seguito, ASG), Sezione Notarile, Not. Leonardo de Garibaldi, cartolare 211, c. 21v: «*Alioquin penam dupli dicte quantitatis cum omnibus dampnis, interesse et expensis que propterea fierent, vobis dicto nomine stipulantibus dare etolvere promitto*». La trascrizione di Assini, in Seidel (1987, p. 204). Sul monumento, gli studi di Clario di Fabio, in particolare Di Fabio (2010-11).

FIGURA 7  
Giovanni Pisano, pergamo del Duomo di Pisa, marmo, 1302-11



Fonte: foto di Luca Palozzi.

Ricorrendo al lessico dei contratti e delle dispute legali, l'iscrizione evocava la causa che aveva opposto il *caputmagister* Giovanni all'operaio Burgundio di Tado, risolvendosi nel 1307 a favore del primo con la nomina di un soprintendente a questi più favorevole, Nello Falconi, che espungeva il nome di Burgundio dalle iscrizioni del pulpito<sup>38</sup>. Non è stato finora notato che chi le dettò teneva a mente un testo d'intento moraleggiante simile al *Carmen*

38. La causa era in corso nell'aprile del 1305 e si sarebbe risolta a favore di Giovanni Pisano con il risarcimento pecuniario del 7 luglio 1307. In sintesi, Seidel (2012a, pp. 94-5).

*pareneticum ad Rainaldum* attribuito a san Bernardo, in cui il «*cor grave*» è riscattato da una «*mens suavis*»<sup>39</sup>, ma per esigenze di senso cui non ostavano quelle metriche l'estensore interveniva sul proprio modello con una modifica sostanziale: nell'iscrizione inferiore il sostantivo "ignavus" (per l'aggettivo "gravis") è declinato al genitivo. Che lo si legga insieme a "cor" («con il cuore (pesante) di chi è accusato di ignavia») o a "poena", il riferimento è comunque al prezzo amaro delle accuse d'inoperosità e negligenza che Giovanni negli anni aveva respinto, e di cui infine vedeva ufficialmente sancita l'infondatezza<sup>40</sup>. Ben prima che l'impresa del pulpito avesse inizio, Burgundio aveva preso l'abitudine di sottrarre al computo di Giovanni le ore e persino le frazioni di ora non lavorate: «minus una hora», «minus uno tertio et dimidio post nonam»<sup>41</sup>. Giovanni vedeva così sistematicamente ridotto il proprio compenso<sup>42</sup>. La tensione si era acuita intorno al 1305, forse a causa del protrarsi dei lavori per il pulpito, che occuparono lo scultore per un tempo più che doppio rispetto a quello che gli era stato necessario a Pistoia. Rivendicando («*queque labore gravi*») la fatica delle lunghe ore di lavoro intorno al pulpito, Giovanni ribatteva pubblicamente alle accuse di neghittosità sanzionate da Burgundio nei libri contabili e forse nel seguito amplificate dalle voci malevole di alcuni esperti dell'arte<sup>43</sup>.

39. Il testo, adespoto, si legge in *Sancti Bernardi abbatris Claraevallensis opera omnia*, Parisiis, apud Gaume Fratres, 1839, vol. 2, col. 1171: «Accipe scriptorum super haec monumenta meorum: quae tibi monstravi, quae dulciter insinuavi, non ea *corde gravi* videas, *sed mente suavi*».

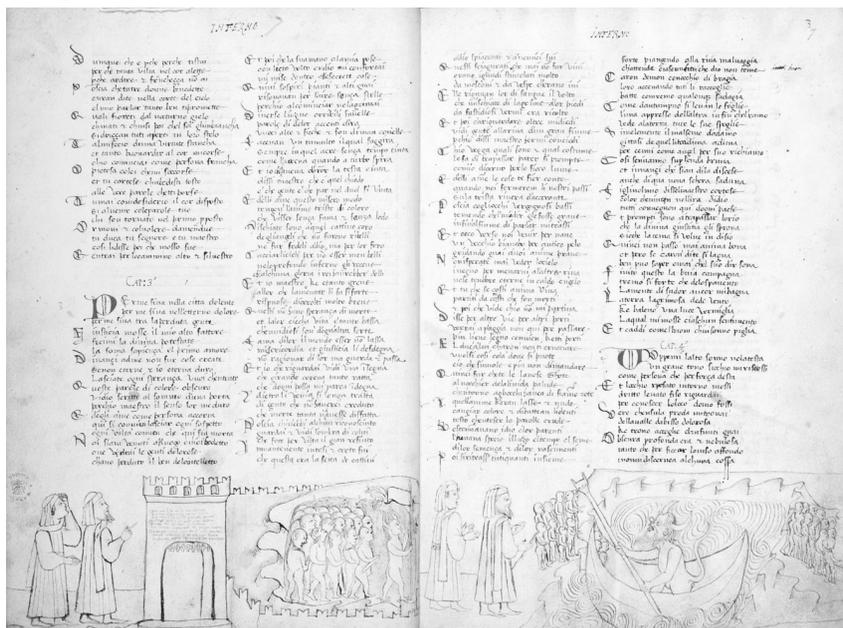
40. Concordo con Banti (2008), che ha letto «*corde ignavi*». Tra gli altri, hanno invece letto «*ignavi poenam*», Sabbatini, in Bacci (1926, p. 54); Dianich (1983); Novello (1995, pp. 230-1, 255 n. 33); Bartalini (2017, s.n. ma p. 3): «la pena della mia remissività». Banti traduce «*corde ignavi*» come «con animo rassegnato». Oprando per una traduzione letterale, propongo di riconoscere in questo e nei versi che seguono un tempestivo episodio di ricezione del terzo canto dell'*Inferno* di Dante. Difatti, il *cor ignavi* di Giovanni non è un cuore rassegnato o remissivo, come è stato finora proposto dagli esegeti, ma al contrario un cuore oppresso, e pieno d'ira e di dolore: le stesse emozioni che agitano il petto degli ignavi danteschi.

41. Le trascrizioni dei documenti citati nel testo, relativi all'anno 1299, in Seidel (2012a, p. 94).

42. Come scrive Seidel (*ibid.*) «ogni settimana lo scultore veniva umiliato dalla pederantia di Burgundio di Tado». Per gli aspetti sociali ed economici del lavoro di Giovanni, cfr. anche Di Fabio (2008).

43. I quali dovevano aver trovato l'invenzione giovannea dei rilievi convessi inutilmente dispendiosa sia da un punto di vista tecnico che dei tempi d'esecuzione. Per una piena rivalutazione dell'audacia tecnica e intellettuale dimostrata da Giovanni nel pulpito di Pisa, cfr. lo studio esemplare di Lubbock (2006, pp. 85-145). Per una lettura delle iscrizioni pisane alla luce del problema dell'invidia degli artisti, si attende il libro di Graul (c.d.s.).

FIGURA 8  
Martino de Bonseignoribus, nel margine inferiore sinistro, *Dante e Virgilio leggono l'iscrizione sulla Porta dell'Inferno e G'ignavi*, 1469, Londra, The British Library, ms. Harley 3460, cc. 6v-7r



Fonte: Londra, The British Library. © British Library Board.

Le rivendicazioni di Giovanni Pisano offrivano all'estensore delle iscrizioni uno straordinario innesco retorico per introdurre nel tema della fama dell'artista, ricorrendo – così credo di poter ipotizzare – a un modello letterario allora nuovissimo ma già celebre. Quando nel terzo canto della *Commedia* Dante e Virgilio varcano la porta dell'Inferno, il poeta è sopraffatto dai sospiri e dalle urla che s'alzano da un'inquietata torma per il cielo senza stelle (FIG. 8/TAV. 16). Sono gl'ignavi, le «genti *dolorose* / c' hanno perduto il ben de l'intelletto», «la gente [...] nel *duol* sì vinta» che profferisce «accenti d'*ira*» e «parole di *dolore*»<sup>44</sup>. Ascoltandoli, il poeta è mosso al pianto: unisce ai propri versi le proprie lacrime<sup>45</sup>. A Pisa, nei versi che seguono all'accorata difesa in prima persona di Giovanni, il pergamino prende la parola e intercede per lo scultore ingiustamente accusato di negligenza: «Affinché

44. *Inferno* III, vv. 16-51 (l'incontro con gli ignavi). Nel testo cito i vv. 17-18, 26, 33.  
45. Ivi, v. 24: «per ch'io al cominciar ne lagrimai».

io possa estinguere la sua *ira* (*livor*) e lenirgli il *dolore* (*dolor*), e affinché possa rivendicare per lui il giusto onore, [ti prego] aggiungi a questi versi le tue lacrime»<sup>46</sup>. Il rispecchiamento con la trama del racconto dantesco è sorprendente. Proprio come gl'ignavi, anche maestro Giovanni ha il cuore colmo d'ira e di dolore (la scelta lessicale è inequivocabile, eccolo, il *cor ignavi*), e chi legge l'iscrizione è invitato a redimerlo con la propria empatia e con il proprio pianto<sup>47</sup>. Dante non tace il destino degl'ignavi: «fama di lor il mondo esser non lassa»<sup>48</sup>. Ma se le lacrime del poeta saranno invano («non ragioniam di lor, ma guarda e passa»)<sup>49</sup>, l'apprezzamento di chi ammira le sculture e legge le iscrizioni del pulpito potrà invece riscattare il giudizio sullo scultore. Non è ancora stato notato che il tema del giudizio artistico è il filo rosso anche lessicale tra le due iscrizioni del pulpito di Pisa. Giovanni ha mostrato («monstravi») e noi ammiriamo («miraris»). L'osservazione innesca un'azione critica di discernimento e giudizio («recto iure probaris») complementare a quella operata da Giovanni per dimostrare l'ostilità delle accuse a lui mosse («hostica damna probavi»). Le parole «recto iure probaris» si leggevano in corrispondenza di uno dei due rilievi del *Giudizio*.

Non è necessario ipotizzare che l'estensore delle iscrizioni volesse rendere esplicito il richiamo al terzo canto dell'*Inferno*. Semmai intese celarlo, come fece con le altre sue fonti bibliche ed esegetiche, e con i modelli letterari di cui si servì e che non a caso – è un indizio forte, se non decisivo – includono anche il *Convivio* di Dante<sup>50</sup>. Sebbene Dante non utilizzi il lemma “ignavo” nella *Commedia*<sup>51</sup>, il latino “ignavus” fu una scelta ovvia per il retore che compose le iscrizioni del pulpito, che così facendo anticipava un uso comune nell'esegesi dantesca a partire almeno dal *Commento* di

46. *Ut sibi livorem tollam mitigemque dolorem / et decus implorem versibus adde rorem.*

47. Fricke (2015); Shoaf (2012, p. 55): il testo e le immagini del pulpito collaboravano «in the elaboration of a spectacle that engaged viewers both emotionally and ethically». Shoaf ha intuito per primo il sapore dantesco dell'iscrizione inferiore del pulpito, notando (p. 50) che il termine «livor [...] is related to *livido*, the word used by Dante to describe his encounter with envious persons in canto 13 of *Purgatorio*». Concordo, ma faccio notare che nell'iscrizione pisana il termine “livor” sembra identificare più precisamente la rabbia cieca e rancorosa sperimentata dagl'ignavi del terzo canto dell'*Inferno*, «che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte» (v. 48).

48. *Inferno* III, v. 49. E, prima ancora, ai vv. 35-36: «l'anime triste di coloro / che visser senza fama e senza lodo».

49. *Ivi*, v. 51.

50. Cfr. *supra*, pp. 239-40.

51. Forti (1973).

Francesco da Buti. Questi fu tra i primi a utilizzare esplicitamente la parola “ignavi” per i dannati del terzo canto dell’*Inferno*, ma altri prima di lui avevano già fornito un’interpretazione più ampia e comprensiva dell’“ignavia” dantesca<sup>52</sup>. Laddove Dante volle condannare soprattutto la pusillanimità e l’assenza di impegno morale, alcuni dei primi esegeti intesero l’ignavia in senso lato come pigrizia della mente e del corpo, ovvero quella speciale negligenza nell’attendere ai propri compiti che caratterizza «coloro che non hanno avuto nel mondo alcuna bontà»<sup>53</sup>: i buoni a nulla. È questa loro «qualitade»<sup>54</sup>, per Dante, che li rende indegni di essere ricordati dai posteri, e si può comprendere come in una simile ottica l’accusa di negligenza sollevata da Burgundio di Tado potesse danneggiare le aspirazioni dello scultore pisano. Nella mente del retore che compose le iscrizioni, la materia del terzo canto dell’*Inferno* avrebbe riecheggiato la tormentata vicenda dell’esecuzione del pulpito di Pisa: l’accusa di pigrizia e negligenza, con le sue gravi implicazioni morali, e, soprattutto, il tema della fama e dell’obliterazione della memoria pubblica. Persino la straordinaria invenzione dantesca dei dannati che girano senza sosta appresso ad un’anonima insegna avrebbe potuto evocare l’immagine dello scultore pisano che si affanna intorno al proprio pulpito circolare, senza mai decidersi, però, a completarlo<sup>55</sup>.

D’altro canto, Giovanni poté risentire l’ostilità degli scultori più ancora delle accuse di Burgundio di Tado. L’iscrizione superiore del pulpito

52. Così nel *Commento* di Francesco da Buti (Giannini, 1858, p. 93): «Questi uomini vecordi et ignavi che ben s’adoperano in nulla, se non a nutrire il corpo come bestie, dispiacciono a Dio, et al mondo, et al diavolo. Erano ignudi. Ecco l’altra pena conveniente a loro, e stimolati molto da mosconi e da vespe, ch’erano ivi. Questo si conviene a chi è stato pigro in questa vita».

53. Così nel commento di fine Trecento che si legge nel Codice Laurenziano Pluteo XL. 23 (Seriacopi, 2005, p. 21): «In questo capitolo [Dante] punisce i pigri e negligenti e coloro che non hanno avuto nel mondo alcuna bontà». Ma si vedano anche le *Chiose anonime* di un contemporaneo del Poeta (Selmi, 1865, p. 17): «E così [Dante] dice, che stanno costoro di questo mondo, che stanno senza far bene o male; come sono i cattivi, che si stanno timidi e paurosi, pigri e lenti, e non s’inpacciano di bene o di male, e non curano né di Dio né del mondo».

54. Della «qualitade» di chi «non fu né buono né reo» scrive Jacopo Alighieri nelle sue *Chiose all’Inferno* (Bellomo, 1990, pp. 99-100).

55. L’invenzione del pulpito circolare fu un’assoluta novità introdotta da Giovanni Pisano, che tuttavia non dovette incontrare il favore dei committenti e del pubblico. Cfr. almeno le puntuali considerazioni di Moskowitz (2001, p. 87): «Giovanni must have relished this radical departure from the expected, although, judging from the ill will of others alluded to in the inscription on the base, this and other aspects of the pulpit may not have been fully appreciated».

FIGURA 9  
Giovanni Pisano, Effigie di Margherita di Brabante, marmo, 1313, Genova, Museo di Sant'Agostino



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

ammonisce che questi sono un'ampia schiera («plures sculptores»), ma che al solo Giovanni spettano gli onori della lode («sibi laudis honores»)<sup>56</sup>. Il piccolo edificio teorico delle iscrizioni pisane è quanto di più simile ci sia giunto a quel trattato sulla scultura medievale che non fu mai scritto. I sostantivi “scultore” e “scultura” ricorrono ben sei volte nella sola iscrizione superiore, e la celebrazione di Giovanni «dotatus artis sculpture» vi introduce quella della scultura: tra tutte le arti perfetta («pre cunctis ordine pure»)<sup>57</sup>. Nelle firme, Giovanni qualificò sé scultore e le proprie opere sculture. Solo negli strumenti notarili sarà talvolta detto *incisor lapidum*

56. Leggiamo questi versi in corrispondenza del rilievo degli *Eletti*; cfr. *supra*, nota 11.

57. Per queste riflessioni, sono debitore alla generosità intellettuale di Peter Dent, che mi ha permesso di leggere il testo della relazione presentata alla conferenza annuale della Renaissance Society of America nel 2005, intitolata «*No Empty Work*»: *Giovanni Pisano and the Status of Sculpture*.

o *intalliator*, un sinonimo che conteneva in potenza un alto elogio: nella cultura letteraria a cavallo tra Due e Trecento, l'*intalliator* per eccellenza fu Policleto<sup>58</sup>. Forse non a caso l'epiteto qualifica Giovanni nel documento per la commissione della tomba di Margherita di Brabante (FIG. 9), un'opera che nelle menti della cerchia imperiale avrebbe dovuto eguagliare lo splendore dei sepolcri antichi<sup>59</sup>.

Si può immaginare che Giovanni sapesse decifrare tali allusioni, e che giunto alla fine della propria carriera e al culmine di un successo che fu senza eguali egli fosse arrivato a vagheggiare di sé come di un nuovo Policleto, o un nuovo Fidia cristiano. Giovanni reimmaginò la statuaria antica durante tutta la propria maturità d'artista: nei *Filosofi* (FIG. 2) di Siena, e nell'*Ercole* e nella *Venere pudica* del pulpito di Pisa<sup>60</sup>. I *Telamoni* (FIG. 10) che scolpì per il portale sud della pieve di San Quirico d'Orcia poco prima del Giubileo del 1300, «una figura come una cariatide, ed un'altra come un vecchio greco, ambedue con abito antico», evocavano lungo il percorso della via Francigena i *mirabilia* che avrebbero atteso il pellegrino nell'Urbe<sup>61</sup>. Da parte sua, Giovanni quasi sicuramente visitò Roma ancora prima del Giubileo bonifaciano ed ebbe modo di studiarvi i *Dioscuri* alle Terme di Costantino con le firme apocriefe di Fidia e Prassitele: *Opus Fidiae*, *Opus Praxitelis*<sup>62</sup>. Come ha dimostrato Maria Monica Donato, sottoscrivendo all'antica la *Madonna col Bambino* (1305; cfr. FIG. 5) per la cappella di Enrico Scrovegni a Padova, lo scultore accettava il paragone con Fidia non

58. *Purgatorio* X, vv. 32-33: «d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno». Prima ancora, nel poema adespoto del tardo Duecento, *L'intelligenza* (Berisso, 2000, p. 26 [59, vv. 5-6]): «e giammai Pulicreto intagliadura / non feci al mondo sì propriamente». Tra gli altri (entro il 1282), anche Restoro d'Arezzo (Narducci, 1859, p. 49): «li altissimi maestri entalliatori e designatori antichi».

59. ASG, Sezione Notarile, Not. Leonardo de Garibaldo, cartolare 211, c. 21v: «Ego magister Iohannes quondam magistri Nicole de Pisis, *intalliator* operis sepulcri». Giovanni fu talvolta detto *incisor lapidum*, ad esempio in un documento senese del 2 giugno 1295, parzialmente trascritto da Bacci (1944, p. 34).

60. Seidel (2012a, pp. 376-91, con bibliografia). Cfr. anche il confronto tra uno dei cavalli per la facciata della Cattedrale di Siena, ora nel Museo dell'Opera, e quelli dei *Dioscuri* del Quirinale, in Donato (2006, p. 529, figg. 14, 16).

61. La descrizione riportata nel testo è del matematico Teofilo Gallaccini; cfr. Biblioteca comunale di Siena, MS K.VIII.4, c. 3r. La trascrizione in Della Fina (1981, pp. 41-3). Sulle sculture, vale ancora il giudizio di Toesca (1951, p. 41): «di rado è stato preso in considerazione questo capolavoro».

62. Donato ha proposto che Giovanni si ispirasse ai destrieri dei *Dioscuri* per scolpire i suoi cavalli imbizzarriti per la facciata del Duomo di Siena (*ante* 1296), ora nel Museo dell'Opera. Cfr. *supra*, nota 60.

FIGURA 10

Giovanni Pisano, uno dei telamoni del portale sud, pietra, 1300 ca., pieve dei Santi Quirico e Giulitta a San Quirico d'Orcia



Fonte: Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Gesellschaft.

meno che la sfida della pittura moderna e di Giotto che, proprio a Pisa, aveva firmato il *San Francesco che riceve le stimmate* ora al Louvre: *Opus Iocti Florentini*<sup>63</sup>. La celebrazione del primato della scultura nell'iscrizione superiore del pulpito pisano si legge d'un fiato con la firma di Giotto a Pisa, circa il 1300, e con la risposta padovana di Giovanni.

63. Sulle firme all'antica di Giotto, di Giovanni Pisano, e di altri, lo studio fondamentale di Donato (2006). L'iscrizione sulla base della *Madonna col Bambino* di Giovanni Pisano a Padova recita: *Deo gratias opus / Ioh(ann)is magistri Nicoli / de Pisis*.

Ma i tempi stavano per cambiare. Il momento di più alta consapevolezza di Giovanni Pisano coincide con il repentino inabissarsi della propria fama d'artista e con l'improvviso ribaltamento di giudizio che porterà i contemporanei a privilegiare la pittura. Francesco Petrarca avrebbe dato voce a questo atteggiamento in una delle lettere familiari, ma ancora prima sarà Dante, nel *Purgatorio*, a preferire gli scultori antichi a quelli moderni, e a celebrare tra i viventi Giotto, tacendo invece il nome di Giovanni Pisano<sup>64</sup>. Bisogna fuggire la tentazione di leggere nella *Commedia* un moderno movente critico, ma il silenzio di Dante su Giovanni Pisano appare tanto più significativo alla luce dell'impronta del terzo canto dell'*Inferno* che, come ho provato ad argomentare, si legge nei versi centrali dell'iscrizione inferiore del pulpito: così intelligente e tempestiva che non sembra sbagliato fissare al 1311 anche il *terminus ante quem* per la circolazione, che sarebbe precocissima, della prima cantica della *Commedia* a Pisa.

Se non abbiamo riscontri filologici che provino la divulgazione autonoma di singoli canti della *Commedia*, o di gruppi di canti, «è verosimile che Dante leggesse e permettesse di trascrivere uno o più canti, a uso personale di ospiti o personaggi illustri o amici»<sup>65</sup>. È suggestivo constatare che la testimonianza sinora più risalente della pubblicazione delle prime due cantiche sia proprio un frammento del canto terzo dell'*Inferno*, vergato a Bologna nel 1317 dal notaio Tieri degli Useppi di San Gimignano sulla coperta di un registro di atti criminali<sup>66</sup>. Che ancora prima del 1317 il terzo canto dell'*Inferno* potesse aver circolato a Pisa è plausibile alla luce del contesto politico di quegli anni. Dante portò a termine la stesura dell'*Inferno* intorno al 1309, mentre Giovanni Pisano completava il pulpito del Duomo di Pisa nel 1311, e le due lunghe iscrizioni metriche sarebbero state incise nel marmo a lavoro finito, quando le parabole biografiche del poeta e dello scultore convergevano fino ad intrecciarsi. Nell'inverno 1311-12, Dante si trovava a Genova e avrebbe poi seguito la corte imperiale a Pisa nei primi giorni di marzo del 1312<sup>67</sup>. Giovanni Pisano, da parte sua, eseguì ben due

64. Francesco Petrarca, *Fam.* v, 17. Cfr. Donato (2003); Palozzi (2017). I luoghi danteschi sono quelli celebri: *Purgatorio* x, vv. 32-33: «d'intagli sì, che non pur Policleto / ma la natura li avrebbe scorno»; *Purgatorio* xi, vv. 91-99. In sintesi, cfr. Collareta (1997). Sull'interesse di Dante per le arti, inclusi gli aspetti fabbrili, cfr. Id. (2013).

65. Casadei (2010, p. 66 n 1).

66. Folena (1965, pp. 40-2); Manni (2003). Per il rapporto di Dante con il proprio pubblico, si veda anche Steinberg (2007, *passim*). Il problema dantesco discusso in questo mio breve saggio incrocia quello fondante di una possibile genesi fiorentina della *Commedia*, per cui, in sintesi, Santagata (2012, pp. 116-28; 2013, pp. 181-98, con bibliografia).

67. Come ha proposto Santagata (2012, pp. 149-258).

commissioni legate al nome di Enrico VII: la tomba di Margherita di Brabante (1313) a Genova, ricordata in precedenza, e il gruppo mariano (1312) originariamente collocato sul portale di San Ranieri a Pisa, dove alla figura della *Pisa-Caritas* corrispondeva il ritratto, oggi perduto, dell'imperatore. Bisognerà cercare il nome dell'estensore delle iscrizioni del pulpito, forse un notaio, nella più stretta cerchia imperiale e tra i conoscenti di Dante e Giovanni Pisano a Genova e Pisa.

In conclusione, senza voler inferire troppo dalle omissioni del poeta, a parziale risarcimento dello scultore si potrà affermare quanto segue. Sep-pure Dante ignorò Giovanni Pisano, Giovanni e l'estensore delle iscrizioni pisane sembrano non aver ignorato Dante e anzi lo intesero tanto bene da poterne ritessere le immagini, i concetti e persino le singole parole (l'ira, il dolore) nel discorso del pulpito. Il recupero di un Giovanni Pisano lettore della *Commedia* di Dante è in linea con il profilo di artista consapevole tracciato nelle pagine precedenti. Ed è facile immaginarsi il retore e lo scultore che insieme discutono le «parole di colore oscuro» (v. 10) incise al sommo della porta dell'Inferno (FIG. 8), mentre stabiliscono forme e contenuti delle iscrizioni pisane<sup>68</sup> (FIG. 7). Anche nell'orizzonte letterario, giudizio dell'anima e giudizio artistico appaiono saldati in un unico destino.

## Appendice Le epigrafi del pulpito di Pisa

### EPIGRAFE SUPERIORE

† Laudo Deum verum, per quem sunt optima rerum:  
qui dedit has puras hominem formare figuras.  
Hoc opus, his annis Domini, sculpsere Iohannis  
arte manus sole, quondam natiq̄ Nichole,  
cursis undenis tercentum milleque plenis,  
iam dominante Pisis, concordibus atque divisis,  
comite, tunc dico, Montis Feltri Frederico;  
hic, assistente Nello Falconis, habente  
hoc opus in cura necnon Opere quoque iura.  
Est, Pisis natus ut Iohannes iste, dotatus  
artis sculpture pre cunctis ordine pure.

68. Come il pulpito del Duomo di Pisa, anche la porta dell'Inferno descritta da Dante è corredata di un'iscrizione parlante. Cfr. *Inferno* III, vv. 1-9 (il testo dell'iscrizione), 10-11: «Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte al sommo d'una porta».

Sculpens in petra, ligno, auro splendida, tetra  
 sculpere nescisset vel turpia si voluisset.  
 Plures sculptores remanent sibi laudis honores.  
 Claras sculpturas fecit variasque figuras:  
 quisquis miraris tunc recto iure probaris.  
 Christe, miserere cui talia dona fuere. Amen.

## EPIGRAFE IN PEDE PULPITI

† Circuit hic amnes mundi partesque Iohannes,  
 plurima temptando, gratis discenda parando,  
 queque labore gravi. Nunc clamat: «Non bene cavi:  
 dum plus monstravi plus hostica damna probavi.  
 Corde sed ignavi, penam fero mente suavi».  
 Ut sibi livorem tollam mitigemque dolorem,  
 et decus implorem, versibus adde<sup>69</sup> rorem:  
 «Se probat indignum reprobans diademate dignum;  
 sic, hunc quem reprobat, se reprobando probat».

## Bibliografia

- ALDOVRANDI A. (2011), *La campagna diagnostica sul pulpito di Giovanni Pisano nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia. Una necessaria premessa al restauro conservativo*, in "OPD Restauro", 23, pp. 221-52.
- AMMANNATI G. (a cura di) (2017), *Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, prefazione di S. Settis, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- BACCI P. (1926), *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma.
- ID. (1941-42), *Fine del capitolo inedito su Giovanni Pisano e il Duomo di Siena*, in "Le arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", 4, 5-6, pp. 330-40.
- ID. (1944), *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Le Monnier, Firenze.
- BAGNOLI A., BARTALINI R. (a cura di) (1987), *Scultura dipinta. Maestri del legname e pittori a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), Centro Di, Firenze.
- BANTI O. (2008), *Giovanni Pisano. Rileggendo le due epigrafi del Pergamo del Duomo di Pisa*, in "Critica d'Arte", s. VIII, LXIX, 29-31, pp. 105-13.
- BARTALINI R. (2017), *Ritratto d'artista, in breve*, in Id. (a cura di), *Omaggio a Giovanni Pisano*, in occasione della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 18 giu-

69. Banti (2008, p. 110): addo.

- gno-20 agosto 2017), con la collaborazione di S. Spannocchi, Bandecchi e Vivaldi, Pontedera.
- BELLOMO S. (a cura di) (1990), *Jacopo Alighieri. Chiose all'Inferno*, Antenore, Padova.
- BERISSO M. (a cura di) (2000), *L'intelligenza. Poemetto anonimo del XIII secolo*, Guanda, Parma.
- BERTELLI C. (1970), *Vetri italiani a fondo oro del secolo XIII*, in "Journal of Glass Studies", 12, pp. 70-8.
- BRENNAN R. (2019), *Painting as a Modern Art in Early Renaissance Italy*, Harvey Miller, London.
- CARLI E. (1977), *Giovanni Pisano*, Pacini, Pisa.
- CASADEI A. (2010), *Sulla prima diffusione della «Commedia»*, in "Italianistica", XXXIX, 1, pp. 57-66.
- CASTELNUOVO E. (a cura di) (2004a), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2004b), *Introduzione*, in Id. (2004a), pp. v-xxxv.
- COLLARETA M. (1997), *Visibile parlare*, in "Prospettiva", 86, pp. 102-4.
- ID. (2004a), *La fama degli artisti*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana*, vol. II: *Il Trecento*, EDIFIR, Firenze, pp. 75-88.
- ID. (2004b), *Teofilo, «qui et Rugerus»: artista e teorico dell'arte*, in Castelnovo (2004a), pp. 50-5.
- ID. (2013), *Dante e le arti del suo tempo*, in Id. (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, EDIFIR, Firenze, pp. 345-56.
- DELLA FINA G. M. (1981), *Un taccuino di viaggio di Teofilo Gallaccini (1610)*, in "Prospettiva", 24, 1, pp. 41-51.
- DENT P. (2008), *Laude Dei Trini: Observations towards a Reconstruction of Giovanni Pisano's Pistoia Pulpit*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 71, pp. 121-38.
- DIANICH A. (1983), *Le epigrafi del pergamo*, in *Giovanni Pisano e Pisa agli inizi del '300*, a cura del Liceo classico statale Galileo Galilei e dell'Ente provinciale per il turismo di Pisa, ETS, Pisa, pp. 59-62.
- DIETL A. (2009), *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Deutscher Kunstverlag, Berlin.
- DI FABIO C. (2008), *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore. Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Electa, Milano, pp. 609-20.
- ID. (2010-11), *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in "Arte medievale", s. IV, 1, pp. 143-88.
- DONATO M. M. (2003), *«Veteres» e «novi», «externi» e «nostri»: gli artisti di Petrarca. Per una rilettura*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), Electa, Milano, pp. 433-55.

- EAD. (2006), *Memorie degli artisti, memoria dell'antico. Intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano, pp. 522-46.
- EINEM H. VON (1962), *Ein unbekanntes Selbstbildnis des Giovanni Pisano*, in "Kunstchronik", 15, pp. 266-7.
- FOLENA G. (1965), *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (Firenze, 20-27 aprile 1965), vol. I, Sansoni, Firenze, pp. 1-78.
- FORTI F. (1973), *Pusillanimi*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 752-4.
- FRICKE B. (2015), *Complicity in Spectatorship: Bystanders and Beholders in the "Massacre of Innocents" of Giotto and Giovanni Pisano*, in B. Fricke, U. Krass (eds.), *The Public in the Picture: Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art*, Diaphanes, Zürich, pp. 93-III.
- GEARHART H. C. (2017), *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park (PA).
- GIANNINI C. (a cura di) (1858), *Commento di Francesco da Buti alla "Divina Commedia" di Dante Alighieri*, vol. I, Nistri, Pisa.
- GIORGI D. (2017), *L'esordio della celebrazione di Giotto*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. v, 9, 1, pp. 209-18, 294.
- GRAUL J. (c.d.s.), *Invidia als Künstlerlaster. Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Hirmer-Verlag, München.
- GUASTI C. (1887), *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera secolare e da quello di Stato*, Ricci, Firenze.
- KELLER H. (1942), *Giovanni Pisano*, Schroll, Wien.
- LORENZONI M. (a cura di) (2007), *La facciata del duomo di Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- ID. (a cura di) (2009), *Le sculture del duomo di Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- LUBBOCK J. (2006), *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*, Yale University Press, New Haven (CT).
- MANCINI A. (1949), *Sulle iscrizioni della fontana di Perugia*, in "Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", s. VIII, 4, pp. 313-8.
- MANNI P. (2003), *La fortuna trecentesca della Commedia*, in Ead., *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Il Mulino, Bologna, pp. 177-9.
- MEOLI TOULMIN R. (1977), *Pisan Geometric Patterns of Thirteenth Century and Their Islamic Sources*, in "Antichità viva", 16, 1, pp. 3-12.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN A. (1990), «L'angiolo cholla testa di Sancto Giovanni

- in mano*». *Zum Werk Giovanni Pisanos*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXIV, 1-2, pp. 2-68.
- MORIGIA B. (1728), *Chronicon Modoetiense*, in L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XII, Ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Mediolani, coll. 1061-1184.
- MOSKOWITZ A. (2001), *Italian Gothic Sculpture c. 1250-c. 1400*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NARDUCCI E. (a cura di) (1859), *La Composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo*, testo italiano del 1282 pubblicato da E. Narducci, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, Roma.
- NOVELLO R. P. (1995), *Il pergamino di Giovanni Pisano*, in A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, vol. I: *Saggi e Schede*, Panini, Modena, pp. 225-62.
- ID. (2004), *Giovanni Pisano: agli inizi dell'artista moderno*, in Castelnuevo (2004a), pp. 138-46.
- PALOZZI L. (2017), *Before the Paragone: Visual Intelligence and the Critical Misfortune of Sculptors in the Trecento*, in “The Sculpture Journal”, 26, 3, pp. 283-304.
- PAOLINI V. (2004), *Il vetro dorato nella cultura medievale*, in “Proporzioni”, n.s., 4, pp. 7-25.
- RICOTTA V. (a cura di) (2019), *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, prefazione di S. Chiodo, FrancoAngeli, Milano.
- SANTAGATA M. (2012), *Dante. Il romanzo della sua vita*, Mondadori, Milano.
- ID. (2013), *Sulla genesi fiorentina della Commedia*, in “Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne”, 16-17, pp. 181-98.
- SCHÜSSLER G. (2007), *Die Salamandra in der Hölle: zu Nicola Pisanos “Jüngstem Gericht” im Baptisterium von Pisa*, in J. Mysok, J. Wiener, J. Poeschke (Hrsg.), *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Rhema-Verlag, Münster, pp. 89-98.
- SEIDEL M. (a cura di) (1987), *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra (Genova, 1987), SAGEP, Genova.
- ID. (2005), *The Ivory Madonna in the Treasury of Pisa Cathedral*, in Id., *Italian Art of the Middle Ages and the Renaissance*, vol. 2: *Architecture e Sculpture*, Marsilio, Venezia, pp. 345-88.
- ID. (2012a), *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Marsilio, Venezia.
- ID. (2012b), *Father and Son: Nicola and Giovanni Pisano*, 2 voll., Hirmer, München.
- SELMI F. (a cura di) (1865), *Chiose anonime alla prima cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, Stamperia Reale, Torino.
- SERIACOPI M. (a cura di) (2005), *Commenti alla «Commedia» di Dante. Due commenti inediti del Trecento all'«Inferno» e una redazione autografa del «Cammino di Dante» di Ser Piero Bonaccorsi*, Firenze Libri, Reggello.
- SHOAF M. G. (2012), *Giovanni Pisano's Marble Wounds: Beholding Artistic Self-Defense in the Pisa Cathedral Pulpit*, in A. Terry-Fritsch, E. F. Labbie (eds.),

- Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, Ashgate, Farnham, pp. 39-59.
- SMITH P. H. (2004), *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago.
- STEINBERG J. (2007), *Accounting for Dante: Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (IN).
- TIGLER G. (2009), *Il pulpito di Nicola Pisano*, in Lorenzoni (2009), pp. 122-31.
- TOESCA P. (1951), *Il Trecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- ZURLI L., BARTOLI LANGELI A. (1996), *L'iscrizione in versi della Fontana Maggiore di Perugia*, Herder, Roma.



# Contrappunti sull'artista nel Medioevo

di *Alessio Monciatti\**

Per studiare l'artista medievale Pisa e la sua storia vantano diversi aspetti da considerarsi esemplari, dall'importanza della città e dalla rilevanza degli artisti e delle loro opere – assoluta soprattutto per i secoli di interesse che solo sul loro finire videro l'affermarsi di Firenze – alla rimarchevole storia critica e storiografica. Infatti la precocità della presenza monumentale nel panorama urbano e la sua vecchia esaltazione si rispecchiano nella tradizione della letteratura artistica, che vanta fonti ed esiti diversi rispetto a Firenze ma non manca di una acuta consapevolezza del ruolo; fintanto che neanche Vasari, che aveva dimestichezza con i monumenti pisani, trascura Pisa nella costruzione del proprio Medioevo, in specie per aver rivelato i progressi dell'arte dal Mille all'affermazione dei Pisano (nel volume cfr. in merito il contributo di Antonio Milone).

Altresì la tradizione degli studi moderni è rimarchevole e lunga, e da questa l'apprezzamento di questo volume non può prescindere, nonostante, è bene dire subito, siano proposti indubitabili e ficcanti avanzamenti. Ormai classico è l'articolo *L'artista* di Enrico Castelnuovo del 1987<sup>1</sup> (cfr. il saggio di Fabrizio Crivello), che avrebbe segnato gli studi medievistici cittadini e nello specifico fu presupposto inaggrabile per l'organizzazione nel novembre 1999 a Modena del congresso *L'artista medievale* (gli atti sarebbero usciti nel 2008)<sup>2</sup>. In quel clima nacque anche la serie dei seminari della Scuola Normale Superiore dell'anno accademico 2000-01, raccolti poi in volume in *Artifex bonus*, un'altra esperienza memorabile per molti

\* Professore ordinario, Università del Molise – Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Centro Linco Interdisciplinare “Beniamino Segre”). Ringrazio Marco Collareta per avermi chiamato a chiudere i lavori del convegno e tutti gli autori, la gran parte amici di vecchia data, per aver concesso di leggere in anteprima i loro contributi, facilitando la compilazione di queste poche e rozze note su problemi molto complessi.

1. Castelnuovo (1987).
2. Donato (2008a).

che qui scrivono<sup>3</sup>, e le giornate di studio *L'artista a Bisanzio*<sup>4</sup>. Inoltre era da poco stato avviato il “corpus delle firme” degli artisti medievali, progetto fortemente voluto e coordinato fino all'ultimo da Maria Monica Donato, che sarebbe succeduta nella cattedra di Castelnuovo, e che è stato per alcuni una continua palestra prima dell'appuntamento congressuale del quale si offrono gli atti in questo volume<sup>5</sup>.

Ci sarà allora prima di tutto da provare a mettere ordine nei contenuti del percorso di una storia lunga e diversamente fausta. Per apprezzare quanto questa sia rinnovata, non possiamo non muovere dal porre ancora e di nuovo le domande consuete e necessarie. La prima pertiene cosa si intende per emergere della figura dell'artista nel Medioevo e ovviamente non può non essere considerata la funzione dell'arte. Per l'uomo medievale, che già in san Paolo deve procurarsi di che vivere con le proprie mani (Ef 4, 28), l'arte è obbligo morale e al contempo qualcosa che si aggiunge alla natura, alla creazione divina. Se ciò giustifica la centralità dei materiali, e in seconda istanza la rilevanza del modo di lavorarli, per un verso non tutte le arti hanno ruoli e importanza equiparabili e nella loro valutazione non si può mai prescindere dalla realtà del lavoro, per l'altro l'identità e la personalità dell'artista, il suo individualismo, ovvero l'affermarsi della sua coscienza e autocoscienza, sono inevitabilmente connessi a una dimensione teologica, apprezzabile soprattutto dal XII secolo (cfr. il testo introduttivo di Marco Collareta).

Il lavorare artistico è raramente individuale nel Medioevo e sovente si esplicita in termini plurali (Chiara Piccinini). Solo a partire dalla consapevolezza piena della sua dimensione artigianale, almeno per quanto le fonti ci tramandino, si può misurare il valore manuale e quindi isolare l'eventuale apporto intellettuale del singolo, ovvero quello che necessariamente è uno dei parametri sovente chiamato in causa quale testimone di affermazione individuale e sociale dell'artista. È indubbio che il ruolo sociale dell'artista sia strettamente connesso alla funzione religiosa delle opere che la sua arte permette di realizzare (cfr. anche il contributo di Michele Bacci), ma altresì non si potrà non ricominciare dal notare i riconoscimenti “laici” che gli artisti ricevettero via via in tutta Europa (varie tracce si trovano in più parti del libro) e proprio dall'affermarsi di una dimensione intellettuale. Come

3. Castelnuovo (2004b).

4. Bacci (2007).

5. Ovvero, *Nomina. Opere firmate dell'arte italiana/Medioevo*. In merito mi limito a citare Donato (2000; 2008b; 2013).

s'intende, ciò può avvenire nei modi e nei tempi più disparati. Per Firenze, ad esempio, è ben nota l'ascesa anche sociale dei discendenti di Gaddo Gaddi, che dalla sua originaria vicinanza con Giotto passano a incarnarne l'eredità artistica (si pensi al celebre passo di Cennino Cennini in apertura del *Libro dell'arte*) prima di affermarsi in altri campi che li porteranno ad essere molto vicini alla corte nella Firenze granducale, come con Niccolò Gaddi<sup>6</sup>. Ma ben prima si osservano fenomeni analoghi nella Toscana occidentale, seppur di non così lunga durata, vuoi con i discendenti di Guido e Guidobono Bigarelli, che, passando per il commercio del marmo, preferirono alle arti altre e più prestigiose carriere (Valerio Ascani), vuoi per la riconosciuta rilevanza cittadina dei Berlinghieri a Lucca, eloquente per il significato storico proprio e per le domande specifiche che consente di porre (Laura Violi).

L'esempio forse più efficace per descrivere la complessità del lavoro artistico medievale, e come sua parziale conseguenza dell'emergere dell'artista, è la valutazione dell'uso dell'appellativo *magister*: per il suo poter incrociare il fare, la capacità di fare e la qualità del saper fare, ma altresì per identificare uno *status*, la sua certificazione o la posizione in una organizzazione stabilita. Per il diverso statuto che può assumere in ambito architettonico rinvio qui direttamente alla discussione e agli esempi volutamente contraddittori fornitici da Carles Sánchez Márquez, mentre per provare a intuirne la stratificazione e a porsi qualche domanda più specifica ricorro a due esempi solo apparentemente molto prossimi. Nella tomba del vescovo Orso (m. 1321) nella controfacciata della Cattedrale di Firenze, Tino di Camaino ricorda come segue: «+ operu[m] de Senis natus ex mag[ist]ro Camaino in / hoc situ florentino Tinus sculpsit o[mn]e lat[us] // hu[n]c pro patre genitivo decet inclinari / ut magister illo vivo nolit appellari»<sup>7</sup>. Camaino di Crescentino lo sappiamo allora ancora attivo a Siena dove da anni ricopriva un ruolo di primo piano nel cantiere della Cattedrale e dei suoi annessi e qui lo scultore, che ormai quarantenne non era indegno di appellarsi *magister*, sembra ostentare l'omaggio al padre collegando l'uso del termine ad un valore etico, diverso dalle gerarchie costituite e dalle consuetudini familiari. D'altronde, sul fianco sinistro della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Siena, il luogo di sepoltura di Giovanni Pisano è indicato dalla breve iscrizione «H[ic] e[st] se[pulcrum] magist[r]i Ioh[ann]i[s] cond[am]nati magistri Nicole et d[e] ei[us] eredib[us]» (da Luca Palozzi). Giovanni, già morto

6. Cfr. Giusti (2019).

7. Cfr. Barbavara di Gravellona (2001, p. 273).

nel 1319, è qualificato maestro (lo era formalmente stato per le Cattedrali di Siena e di Pisa) ma paiono da intuirsi diverse le motivazioni del riferimento al padre: che fosse un omaggio a chi in quel monumento come e prima del figlio aveva lasciato segni importanti del suo passaggio? Come una mera formula identificativa? Queste e forse altre possono essere le spiegazioni, e tuttavia restano le difficoltà nella precisa qualificazione dell'uso, tanto più sorprendenti per l'artista, «dotatus artis sculpture», che forse come nessun altro tanto esplicitamente aveva imposto la sua personalità, rispetto ai committenti e financo del padre. In proposito, oltre alle celebri iscrizioni del pulpito della Cattedrale di Pisa (riportate in appendice al contributo di Palozzi), basta ricordare l'esaltazione nell'iscrizione dedicatoria del pulpito di Pistoia: «Sculpsit Iohannes qui res non egit inanes, Nicoli natus sensa meliore beatus, quem genuit Pisa doctum super omnia visa» (“Scolpì Giovanni, che non intraprese cose vane, figlio di Nicola ma felice per una migliore sapienza, che Pisa generò dotto più di ogni cosa mai veduta”), ma al contempo sottolineare che nella *Madonna col Bambino* della Cappella degli Scrovegni – che dialoga con il grande ciclo giottesco e sulla sua base si legge «Deo gratias opus / Joh[ann]is magistri Nicoli / de Pisis» (Palozzi), riprendendo una formulazione antica cara a Giotto – si definisce *magister* e di nuovo fa riferimento al padre: qui da intendere come a rimarcare una propria genealogia illustre?<sup>8</sup>

Queste poche annotazioni contrastanti circa l'uso di *magister* per artisti di gran rilievo e molto studiati mettono altresì in guardia sul fatto che il riscontro del nome su un'opera possa essere usato da solo come indicatore privilegiato dell'emergere dell'artista. La quantità delle attestazioni e la rilevanza di quella tipologia di fonte sono indubitabili, eppure si dovrà sempre sorvegliare il loro effettivo significato, passando per un approfondimento puntuale. Lo studio delle “firme” è insomma un crinale che si può rivelare pericoloso nel momento «in cui per fare luce sul ruolo ambiguo e sfuggente dell'artista dovremo utilizzare tutte le fonti, tutte le notizie, tutti gli indizi»<sup>9</sup>. Infatti, «l'iscrizione non è solo un nome, o una data: è anche [...] una testimonianza di se stessa, una ulteriore portatrice di indizi, e di problemi, dei quali non si potrebbe avere nozione altrimenti»<sup>10</sup>. Fra i temi con i quali “la testimonianza di sé stessa” e l’“approfondimento di ognuna” si intrecciano ci sono indubbiamente la qualità artistica dell'opera

8. Per le “firme” conservate di Giotto, cfr. Donato (2006).

9. Castelnovo (2008, p. 10).

10. Lomartire (2008, p. 271).

e il ricorso a *tòpoi*, consapevole in quanto tale e/o controllato nell'effettivo significato. Saverio Lomartire ci fa per esempio riflettere sulla firma antelamica sulla *Deposizione* della Cattedrale di Parma («scultor patravit [...] Antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus»), di per sé molto sobria ma capace di caricarsi di significato nel contesto formale, per la solennità della composizione, per il controllo dello schema, per l'uso della decorazione a mastiche; tutti elementi che divengono strumentali per l'esaltazione dell'artista. Al contempo, ormai sappiamo che la tradizione testuale utilizzata per la formulazione può essere indipendente dal fare artistico e che la realtà epigrafica deve essere sempre confrontata con le opere pervenute, per esempio nel ricorso al termine *doctus* che diviene formulare perdendo la sua derivazione dalla sfera semantica dell'abilità tecnica e di per sé impone di testarne di volta in volta l'utilizzo: a fronte delle qualità formali dell'opera stessa, ma altresì nella consapevolezza dei circuiti temporali nei quali ci si muove; è stato ad esempio osservato l'intensificarsi delle attestazioni in quella che Peter Cornelius Claussen ha chiamato la fase “accademica” delle sottoscrizioni d'artista, grosso modo coincidente con la prima metà del Duecento<sup>11</sup>. I termini ricorrenti ma insidiosi sono del resto molteplici. Ricordo solo *opus*, che anche quando è meramente descrittivo – ovvero elude ogni forma di qualificazione attributiva – può significare molte cose, che si inverano nella specificità dell'opera, nelle consuetudini del tempo e nella forma e il valore attraverso i quali è chiamato in causa il singolo artista.

Superato il mito indiscriminato dell'anonimato medievale, almeno quando nel XIII secolo l'apposizione del nome dell'autore sulle opere pare diventare abbastanza frequente un po' dappertutto nel bacino del Mediterraneo (Michele Bacci), e riflettuto ormai approfonditamente soprattutto sulle attestazioni degli architetti nelle specifiche dinamiche dei rapporti con il committente *primus auctor* e della precocità pisana e peninsulare rispetto all'età del Gotico avanzato in Francia, ci si è giustamente anche domandati quando la comparsa di un nome sia effettivamente una “firma” e non una formula elogiativa (ancora Lomartire con rinvii specifici), ovvero quanto fosse effettivamente legata alla fattura dell'opera; e per questo penso al moltiplicarsi iconografico della formula epigrafica «Margaritus de Aretio me fecit» in una serie di tavole col santo di Assisi che certo non furono tutte dipinte dallo stesso pittore<sup>12</sup>. Quello che qui interessa sottolineare è però quanto le “firme” nella loro articolazione testimoniale siano un

11. Cfr. già Claussen (1985).

12. Cfr., fra l'altro, Monciatti (2010).

osservatorio privilegiato per le domande contrastanti che il convegno ci ha suggerito, proprio per la loro capacità di disvelamento di “miti” consolidati: nella fattispecie, occorre insistere, quando consideriamo “firme” quelle che “firme” non erano (ovvero non avevano a che fare con la produzione dell’opera) o trascuriamo quelle che invece firme erano anche se non hanno un valore testuale, come i segni epigrafici lasciati dagli artisti sui pezzi usati per calcolare chi faceva cosa.

Sono considerazioni contrastanti come queste, che richiedono risposte non scontate, a giustificare la ricerca di nuovi studi dopo un ciclo lungo e fruttifero, vuoi sulle “firme” vuoi più in generale, come qui interessa, sul tema dell’artista medievale. È insomma tempo di domande inconsuete, per quanto ciò non voglia significare rimettere in questione gli stessi schemi in una sorta di revisionismo talvolta disorientante. All’atto pratico «le specificità devono ricevere un’attenzione maggiore in quanto ci consentono di scendere ben più in profondità nella comprensione di un universo culturale rispetto alle caratteristiche generalizzabili»<sup>13</sup>; eppure facendo comunque, bene e sempre, attenzione alla tentazione di attualizzarle.

Evoco solo qualche altro spunto determinato dalla mia esperienza di studio. Quasi paradossalmente il concetto che forse meno di ogni altro è stato considerato nel processo di affermazione dell’artista medievale è quello del tempo, ovvero della relazione con l’arte del suo tempo; un concetto che compare per la prima volta nel necrologio di Godefroy de Huy, «vir in aurifabricatura suo temporis nulli secundus»<sup>14</sup>. In tale prospettiva resta per esempio da scrivere la storia del termine *modernus* applicato alle arti, per quanto soprattutto in quest’ambito siano intuibili per questo neologismo tardoantico significati più specifici della generica contrapposizione ad *antiquus*. Nel pulpito già nella Cattedrale di Pisa e ora a Cagliari Guglielmo si definisce «praestantior in arte modernis» e anche quando meno esplicita è la consapevolezza dei limiti personali, non si smarrisce l’incomparabilità con l’arte antica: è ben noto e studiato come nel 1207 Solsterno “firmi” la grande lunetta a mosaico della facciata del Duomo di Spoleto dicendosi «doctor [...] hac summus in arte modernus», cioè eccellente fra i contemporanei, ma imparagonabile con gli antichi. Di contro, fra la fine del Trecento e l’inizio del Quattrocento, quando Cennino Cennini scrive che Giotto «rimutò l’arte del dipingere

13. Galloni (1998, p. 215).

14. Castelnuovo (1987, pp. 246-8).

di greco in latino e ridusse al moderno, ed ebbe l'arte più compiuta che avesse mai più nessuno» usa il termine in un'accezione del tutto nuova, che denota la consapevolezza di un salto epocale nel quale il confronto con gli antichi non è più imprescindibile. Giotto fu "moderno" e riconosciuto *vir illustris* ancora in vita per la trasformata concezione formale e l'inedita dimensione intellettuale<sup>15</sup>.

Un altro vettore poco seguito per definire l'emergere dell'artista medievale è quello economico. Indagando "quanto" e "come" venisse pagato, il caso di Giovanni Pisano è ancora una volta il più suggestivo. Anche se a questa altezza cronologica i dati a nostra disposizione sono ancora troppo pochi per proporre delle considerazioni organiche, si dovrà valorizzare il fatto che a Siena il suo compenso fosse molto inferiore a quello di Duccio, altresì che a Pisa arrivasse a guadagnare quanto Francesco o Cimabue attivi nell'abside del Duomo, ma senza godere di un'analogia autonomia gestionale; tanto da indurlo a intraprendere vere e proprie rivendicazioni salariali<sup>16</sup>. Accanto a questi casi credo altresì siano da rimettere in valore le motivazioni con le quali il 1° aprile 1300 Arnolfo è esentato dal pagamento delle tasse dal Consiglio dei Cento di Firenze, «*ipsius magistri personam honorare volentes*»: «*et considerato quod idem magister Arnolphus est capudmagister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate maioris ecclesie Florentine, et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam experientiam et ingenium comune et populus Florentie ex magnifico et visibili partibus cognoscaatur*»<sup>17</sup>. Non discuto le tracce economiche riconducibili a Giotto pittore, e imprenditore, ma noto come sia arrivato il momento anche per gli storici dell'arte di riprendere il dibattito sulla *Canzone sulla povertà*, a lui tradizionalmente attribuita e nella quale, per esempio, le descrizioni ironiche sono seguite dall'asserzione: «Ad ogni savio intendimento accetta: chi più vale, in ciò più si diletta», la sola a richiedere una spiegazione teologica<sup>18</sup>.

Se la cautela nell'indagine dei fattori economici si può spiegare con il rischio di scivolamento verso una monetizzazione anacronistica del lavoro dell'artista medievale, meno giustificato appare il pur difficoltoso riferimento a parametri interni alla produzione artistica come lo stile e ancor

15. Cfr. rispettivamente Monciatti (2013, scheda n. 7; 2018, *passim*).

16. Cfr. Di Fabio (2008).

17. Guasti (1887, doc. n. 24, p. 20). In generale cfr. Neri Lusanna (2005). L'importanza del documento era già stata di nuovo rivendicata in Collareta (2004).

18. Cfr. Ciccutto (1996) e Baldassarri (1997).

meno nella consapevolezza di essere, col Dante di *Purgatorio* XI, *l'onor di quell'arte* oppure *lo gran disio de l'eccellenza*; della tecnica si è detto e mi limito a ricordare la considerazione nella quale erano tenuti i fonditori (Bacci). Eppure, proprio pensando alle endiadi dantesche non può esserci dubbio che insieme a tutte le considerazioni circostanziali e sociali la novità dello stile e la qualità intrinseca dell'operare concorrevano allora – e debbono concorrere ancora – alla considerazione dell'emergere di un artista, e attraverso di esso di una tecnica o delle arti in generale. Del resto basta rileggere Cennini per rendersi conto che, seppur *a posteriori*, l'eccellenza di Giotto è anche eccellenza tecnica. Vasari sarà ancora più esplicito, in osservazioni puntuali – dalla *Navicella degli apostoli* in Vaticano alle Vele di Assisi – ma soprattutto facendo coincidere nella sua costruzione storica la rinascita dell'arte con la rinascita del disegno: «E miracolo fu certamente grandissimo che quella età e grossa et inetta avesse forza d'operare in Giotto sì dottamente che 'l disegno, del quale poca o nessuna cognizione avevano gli uomini di que' tempi, mediante sì buono artefice ritornasse del tutto in vita»<sup>19</sup>.

È insomma opportuno rimarcare come la misurazione dell'affermazione di un artista passasse attraverso criteri interni alle arti molto di più di quanto non si sia oggi acconci a riconoscere. Per prendere a prestito un'espressione di Vasari, si lamenta nella considerazione delle opere il “giudizio” di esse, come era ormai ben noto a Boccaccio quando dichiara che la pittura di Giotto non era più destinata a «dilettare gli occhi degl'ignoranti» ma «a compiacere all'intelletto de' savi», e che, lontano dall'essere mera trasposizione scritturale, egli stesso indica come modello di autorità: «Alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore»<sup>20</sup>. La possibile disponibilità di una *subtilitas* da parte del “savio dipintore” – concetti entrambi cari all'artista e scienziato Restoro d'Arezzo<sup>21</sup> – sarebbe una tangenza di grande e stringente interesse per qualificazione del tema di questo convegno, così come la puntuale conoscenza dei significati di parole trasmesse dalle fonti: da *nostrates*, *barbari* o *profusus* usate da Suger (Michele Tomasi) alle celebri espressioni dantesche della carte che “ridono” o di Franco bolognese che “pennelleggia”. Di certo non mancano indizi esterni che colleghino indirettamente l'argomento alla legittimazione a giudicare all'interno della propria arte.

19. *Vita di Giotto*: Vasari (1967, p. 96).

20. Boccaccio (1976, pp. 550-1 e 960).

21. Restoro d'Arezzo (1997). Cfr. Donato (1998).

Nel loro statuto senese del 1355 i pittori si dichiarano «per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi [...] de le cose miracolose operate per virtù e in virtù de la santa fede»<sup>22</sup>, mentre nel testamento di Petrarca laddove si nomina la *Madonna* di Giotto si osserva che «la bellezza della quale gli ignoranti non comprendono, mentre i maestri dell'arte la ammirano con stupore». Ovvero gli artisti godono di uno statuto speciale – e si possono considerare affermati – perché hanno la capacità di giudicare la loro opera.

Insomma questo volume, a prima vista dedicato alle domande consuete, ci conduce attraverso la loro discussione e in parte il loro superamento alla necessità di porre domande inconsuete. Proprio Marco Collareta ha più volte insistito sullo snodo dei *Commentarii* di Ghiberti per l'affermazione dell'artista moderno. E allora, sviluppando le considerazioni appena proposte, non sarà un caso che quando parla delle opere trecentesche lo faccia su base stilistica e – senza esagerare – di conoscenza diretta, ovvero le “giudichi”. Sono noti la genesi dell'aneddoto giottesco<sup>23</sup> e come la composizione risponda anche al riconoscimento di una forma allogena<sup>24</sup>; eppure è molto utile soffermarsi sul lessico usato da Ghiberti, ad esempio, per presentare «l'opere che per lui [Giotto] furon dipinte in Firenze. Dipinse nella Badia di Firenze, sopra all'entrare della porta in uno arco, una meza Nostra Donna con due figure allato molto egregiamente; dipinse la cappella maggiore e la tavola. Nell'ordine de' frati minori quattro cappelle e quattro tavole. Molto eccellentemente dipinse in Padova ne' frati minori. Doctissimamente sono ne' frati Humiliati in Firenze una cappella, e un grande crocifixo, e quattro tavole fatte molto eccellentemente»<sup>25</sup>. Nella “lingua delle origini”, se “eccellente” era una un'opera realizzata con padronanza e proprietà, la qualificazione come “egregio” tende pianamente a rimarcare la grande qualità e il prestigio, mentre l'uso di «doctissimamente», vieppiù rimarchevole in apertura, denota opere che dimostrino la saggezza di chi ha conoscenza ed è capace di far qualcosa con abilità, esperto in quanto ha acquisito esperienza pratica<sup>26</sup>. Il fatto che «Giotto meritò grandissima lode» fu questione prima di tutto artistica. E, infine, in certe condizioni storiche, anche l'emergere dell'artista medievale.

22. Castelnuevo (2004a, p. XXVII).

23. Kris, Kurz (1980, in part. pp. 23-37).

24. Cfr. da ultimo Collareta (2019).

25. *Commentarii*, II.1; da Ghiberti (1998), p. 84.

26. Per i significati e le attestazioni dei lemmi, cfr. *TLIO. Tesoro della lingua italiana delle origini* (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

## Bibliografia

- BACCI M. (a cura di) (2007), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 21-22 novembre 2003), Scuola Normale Superiore, Pisa.
- BALDASSARRI S. U. (1997), *Alcuni appunti su Giotto e la poesia*, in "Lettere italiane", XLIX, 3, pp. 373-91.
- BARBAVARA DI GRAVELLONA T. (2001), *Tino di Camaino a Firenze e il monumento funerario del vescovo Antonio d'Orso in Duomo. I. Per una nuova lettura del sepolcro*, in "Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, VI/2, pp. 265-99.
- BOCCACCIO G. (1976), *Decameron*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. IV, Mondadori, Milano.
- CASTELNUOVO E. (1987), *L'artista*, in J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 235-69.
- ID. (2004a), *Introduzione. «Artifex bonus»: il mondo dell'artista medievale*, in Id. (2004b), pp. v-xxxv.
- ID. (a cura di) (2004b), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2008), *I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte*, in Donato (2008a), pp. 3-10.
- CICCUTO M. (1996), *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio: nascita dell'identità artistica*, in "Intersezioni", 16, pp. 403-16.
- CLAUSSEN P. C. (1985), *Künstlerinschriften*, in A. Legner (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle (Köln, 1985), Schnütgen-Museum, Köln, vol. 1, pp. 263-76.
- COLLARETA M. (2004), *La fama degli artisti*, in M. Seidel (a cura di), *Storia delle arti in Toscana*, vol. II: *Il Trecento*, EDIFIR, Firenze, pp. 75-88.
- ID. (2019), *Coscienza di sé e conoscenza storica in Lorenzo Ghiberti*, in F. Jonietz, W.-D. Löhr, A. Nova (a cura di), *Ghiberti teorico. Natura, arte e coscienza storica nel Quattrocento*, Officina Libraria, Milano, pp. 29-34.
- DI FABIO C. (2008), *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore. Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Electa, Milano, pp. 609-20.
- DONATO M. M. (1998), *Un "savio depentore" fra "scienza de le stelle" e "sutilità" dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, Scuola Normale Superiore, Pisa, pp. 51-78 (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 1, 2, 1996).
- EAD. (a cura di) (2000), *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale, in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, con

- la collaborazione di M. Manescalchi, Scuola Normale Superiore-CRIBECU, Pisa.
- EAD. (2006), *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Electa, Milano, pp. 522-46.
- EAD. (a cura di) (2008a), *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), Scuola Normale Superiore, Pisa (Quaderni degli "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, 16, 2003).
- EAD. (2008b), *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti*, in Ead. (2008a), pp. 365-400.
- EAD. (a cura di) (2013), *Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- GALLONI P. (1998), *Il sacro artefice. Mitologie degli artisti medievali*, Laterza, Roma-Bari.
- GHIRBERTI L. (1998), *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Giunti, Firenze.
- GIUSTI D. (2019), *I Gaddi da pittori a uomini di governo. Ascesa di una famiglia nella Firenze dei Medici*, Olschki, Firenze.
- GUASTI C. (a cura di) (1887), *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, dalla tipografia di M. Ricci, Firenze.
- KRIS E., KURZ O. (1980), *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E. H. Gombrich, Boringhieri, Torino (ed. or. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Krystall Verlag, Wien 1934).
- LOMARTIRE S. (2008), *Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni*, in Donato (2008a), pp. 269-82.
- MONCIATTI A. (2010), *Margarito, l'artista e il mito*, in M. Collareta, P. Refice (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo*, EDIFIR, Firenze, pp. 213-24.
- ID. (2013), *L'arte nel Duecento*, Einaudi, Torino.
- ID. (2018), «*E ridusse al moderno*». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto.
- NERI LUSANNA E. (2005), "*Venustus et honorabilis templum*", in Ead. (a cura di), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), Pagliai Polistampa, Firenze, pp. 201-23.
- RESTORO D'AREZZO (1997), *La Composizione del mondo*, a cura di A. Morino, Guanda, Parma.
- VASARI G. (1967), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, vol. II, Sansoni, Firenze.

