

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

2/3 - 2010



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

ALLEGRA IAFRATE

«*Artifex specialis*»: per una lettura critica della figura di Matthew Paris attraverso le fonti

pp. 1-42

MATTEO FERRARI

Grixopolo e i dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova

pp. 43-90

MARIA LUDOVICA ROSATI

«*In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola*»:
stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini

pp. 91-132

LINDA PISANI

Le due firme del pittore pistoiese Antonio di Vita

pp. 133-150

ELISABETTA CIONI

Nuove acquisizioni sulla bottega 'dei Tondi': un documento e alcuni smalti

pp. 151-218

ALICE CAVINATO

«*Nicolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana
volontà*»: note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni

pp. 219-262

MICHELE TOMASI

Artistes de cour en France autour de 1400: institutions, formules et réalités

pp. 263-286

CHIARA BERNAZZANI

La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva

pp. 287-392

ELIANA CARRARA

*Giorgio Vasari, Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite.
Ragioni e nuove evidenze della loro collaborazione*

pp. 393-430

GRIXOPOLO E I DIPINTI DEL PALAZZO DELLA RAGIONE DI MANTOVA

MATTEO FERRARI

Ad una prima ricognizione, nei Comuni lombardi del XIII secolo la presenza di opere sottoscritte appare sporadica¹. Tale risultato non sorprende se posto in correlazione alla non meno saltuaria menzione di artisti coinvolti in pubbliche imprese nelle fonti scritte, documentarie o cronachistiche. Nei documenti e nelle iscrizioni esposte del Comune ad essere menzionati sono in genere i 'costruttori' dei palazzi pubblici, funzionari delegati alla supervisione della costruzione delle fabbriche e non certo *artifices* ricercati e ricordati in virtù delle loro abilità tecniche.

È questo senza dubbio il caso del Broletto di Brescia, avviato nel 1223, per il quale il *Liber iurium* cittadino tramanda i nomi dei direttori dei lavori (*superstantes laborerii*) Bonaventura Medico e Giacomo della Porta, e del *mensurator* Garefa di Porta Nuova²; sempre a Brescia, un compito simile fu probabilmente assolto dagli ingegneri Bernardo da Quinzano ed Ambrogio da Milano, nonché dai *magistri muri* Girardus Bethoschi e Laurentius, coinvolti negli anni Trenta nelle opere di demolizione ed ampliamento della cinta muraria cittadina; mentre meno chiari sono i rapporti intrattenuti col Comune da altri tre *inzigneri* (Lanfranco della Croce, Gerardo Cossatto e Alberto Scaiola), ricordati in atti di investitura feudale tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta³. Ed ancora, funzioni di controllo furono senz'altro eser-

¹ In precedenza si segnalano le note sottoscrizioni di Anselmo e Girardo nei rilievi di Porta Romana a Milano (1171); cfr. ora le schede in A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, II, pp. 987-991 e 992-994.

² Nel *Liber potheris communis civitatis Brixiae*, a cura di F. Bettoni Cazzago, L.F. Fè d'Ostiani, A. Valentini, in *Historiae Patriae Monumenta*, XIX, Augustae Taurinorum 1899, col. 163, XLVI bis (10 marzo 1232), si ricordano «Garefa de Porta Nuova mensurator [...] dominus Bonaventura Medico, et Johanne de Porta tunc superstantibus laborerii pallatorum communis Brixie»; Garefa è menzionato, sempre in qualità di *mensurator*, anche *ibid.*, col. 164. I passi erano già segnalati in G. PANAZZA, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo 1942, p. 173.

³ Questi personaggi sono menzionati, rispettivamente, in *Liber potheris*, coll. 426 (13 agosto 1239), 448 (anno 1237), 567-573 (anni 1238-1247), 895 (12 febbraio 1286), 949 (17 aprile

citare dai *superstites* Giuseppe da Como e Paolo de Macio, i cui nomi erano stati incisi nella perduta lapide che a Como commemorava l'edificazione del Ponte della Cosia (1295), nei pressi della Basilica di Sant'Abbondio⁴.

La tradizione indiretta conserva invece il testo della sottoscrizione lasciata dal fonditore di una perduta campana issata sulla torre civica del Broletto bresciano, calata nel 1667 per essere rifusa. L'epigrafe, più volte citata nella tradizione cronachistica locale, fu trascritta una prima volta da Pandolfo Nassino in pieno Cinquecento, quando il bronzo era dunque ancora al suo posto. Il cronista bresciano ne annotava il testo – «Bartolameus Pisanus me fecit an(n)o d(omi)ni 1236 tempore co(nsulis) Egidi de Curte Nova» – e specificava che «Questi soprascritti se trova sopra la campana quala è sula torre del populo de Bressa cum la quala se sona il consilio generale»⁵. Nel vuoto di testimonianze lasciate dagli artisti lombardi, per contrasto, la 'firma' di Bartolomeo Pisano – molto probabilmente da identificarsi con il celebre artefice attivo nella prima metà del Duecento⁶ – conferma l'abitudine dei fonditori di sottoscrivere i propri prodotti e il fatto che le campane siano fra i manufatti più frequentemente firmati nell'arte medioevale italiana⁷. La conferma, per la Lombardia, viene dal Palazzo comunale di Cremona, sulla cui torre nel 1273 (o nel 1274) fu collocata la campana datata e sottoscritta

1273), come ricorda in parte anche M. Rossi, *Le cattedrali e il Broletto di Brescia fra XII e XIV secolo: rapporti e committenze*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 528-542: 531.

⁴ «Anno Domini MCCLXXXV de mense octubris et novembris indictione nona in regimine dominorum Ubertini Vicecomitis Potestatis et Paxi de Brioscho Capitanei populi Cumarum factum fuit hoc opus pontis ad honorem Beati Abundii confessoris Cumani. Superstites [*i.e.* architetti] fuerunt Ioseph Cummano et Paulus de Macio», in *Carte di S. Fedele in Como*, a cura di S. Monti, Como 1913, p. 291. L'iscrizione, in caratteri gotici, era associata ad un rilievo con *Sant'Abbondio*.

⁵ Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, ms. C.I.15, P. NASSINO, *Registro di molte cose*, p. 4. La campana firmata era segnalata da PANAZZA, *L'arte medievale*, p. 163, nota 1; in precedenza F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, 13 voll., Brescia 1984² (ed. or. 1853-1865), V, p. 341 aveva già identificato il bronzo con la campana detta Cavaliera o dei Militi, della cui fusione raccontava (ma sotto l'anno 1234) J. MALVEZZI, *Chronicon brixianum ab origine urbis ad annum usque MCCCXXXIII*, a cura di L.A. Muratori, in *RIS*, XIV, Mediolani 1729, coll. 771-1004: 906, CXV. La nuova campana venne fusa nel 1704, come ricorda L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1971³ (ed. or. 1907), p. 274 sulla scorta dell'iscrizione riportata nel nuovo bronzo.

⁶ La campana bresciana è attribuita al fonditore pisano da P.F. PISTILLI, *Bartolomeo, Loteringio, Andreotto e Guidotto da Pisa*, in *EAM*, 12 voll., Roma 1991-2002, III, 1992, pp. 131-134: 131.

⁷ Cfr. M.M. DONATO, *Presentazione*, in «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. I-XI e C. BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*, *ibid.*, pp. 99-136.

dal fonditore Gerardo da Piacenza⁸.

In questo contesto, la duplice sottoscrizione lasciata dal pittore Grixopolo nel Palazzo della Ragione di Mantova si rivela di eccezionale interesse. Infatti, non si tratta solo dell'unica sottoscrizione d'artista conservata nei palazzi pubblici lombardi, ma anche di una precocissima memoria d'artefice che, nell'ambito della pittura civica – per quanto è oggi possibile dire – troverà eredi solo nel primo Trecento tra le mura dei palazzi pubblici toscani⁹.

Proprio la presenza del nome dell'artista ha consentito ai dipinti mantovani di uscire anzitempo dalla condizione d'oblio in cui fino ad anni recenti ha versato la decorazione pittorica dei palazzi pubblici lombardi. Il dibattito critico, recentemente ripercorso da Giuseppe Gardoni¹⁰, si è però finora concentrato su questioni di natura stilistica, in specie sulla possibilità, apparentemente confermata dalle succinte sottoscrizioni, di istituire un collegamento tra i dipinti mantovani e quelli, tanto noti quanto problematici, che rivestono la cupola del Battistero di Parma, città della quale il pittore si dichiarava originario. La preoccupazione primaria di stabilire la cronologia dell'impresa parmense ha relegato i dipinti mantovani ad un ruolo subordinato, lasciando in ombra molti aspetti di un intervento decorativo di assoluto interesse.

Una più attenta valutazione della duplice firma ed un nuovo esame autoptico dei dipinti, considerati tanto nei loro aspetti stratigrafici quanto in quelli iconografici, consentono a nostro avviso di chiarire i tempi e le modalità di sviluppo del cantiere decorativo mantovano e di rilevare l'effettiva portata dell'intervento di Grixopolo. In particolare, la paziente ricomposizione di un quadro materiale frammentario e vistosamente alterato si rivela

⁸ Sulla campana, perduta, si veda BERNAZZANI, *Le firme*, p. 121, nota 91.

⁹ Solo per richiamare i casi più noti si vedano la *Maestà* di Simone Martini in Palazzo Pubblico a Siena (cfr. A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999) o, nello stesso palazzo, le *Allegorie* di Ambrogio Lorenzetti – cfr. almeno M.M. DONATO, *Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la 'canzone' del Buon governo)*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 489-509 –, ma non si dimentichi la *Maestà* dipinta da Lippo Memmi nel Palazzo del Popolo di San Gimignano, sulla quale si rimanda al classico L. BELLOSI, *La Maestà di Lippo Memmi nel Palazzo Comunale di San Gimignano* (1981), in ID., *«I vivi parean vivi». Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento* [«Prospettiva», 121-124], Firenze 2006, pp. 278-285.

¹⁰ G. GARDONI, *Ideologia religiosa e propaganda politica: il pittore Grixopolus parmensis e gli affreschi del Palazzo della Ragione di Mantova*, «Iconographica», 7, 2008, pp. 58-68: 58-61.

di primaria importanza per riconoscere l'appartenenza dei dipinti ad un cantiere unitario, completato a ruota della conclusione dei lavori di edificazione del palazzo e parzialmente rinnovato nel volgere di pochissimi anni.

1. *Il palazzo ed il palinsesto pittorico. Per una cronologia relativa*

I restauri condotti nel salone del Palazzo della Ragione di Mantova nel corso dei primi anni Novanta del secolo scorso hanno riportato alla luce ampi brani della decorazione pittorica medievale. Le prime tracce dell'impresa pittorica erano emerse da una cinquantina d'anni ed erano state dapprima segnalate e, quindi, più ampiamente pubblicate da Giovanni Paccagnini nel volume da lui dedicato alle arti nel Medioevo mantovano¹¹. Le pitture – le vedremo tra breve in dettaglio – sono in buona parte costituite da motivi ornamentali, mentre la parte superiore delle pareti e i timpani delle controfacciate presentano immagini di carattere narrativo, ora legate ad un ciclo di soggetto cavalleresco, ora a figurazioni di soggetto civico e sacro di cui ho recentemente riconosciuto il legame con la funzione giudiziaria dell'edificio¹².

Il *Palatium novum* era stato infatti eretto attorno al 1250¹³, probabilmente all'interno di un più ampio progetto di ripristino delle sedi comunali danneggiate dall'incendio del 1241, allo scopo di dotare la città di un luogo ove «tegnir rason suso»¹⁴. Il palazzo era comunque già funzionante nel marzo del 1250, quando ben due atti risultano siglati «in palatio novo comunis Mantue»¹⁵.

¹¹ G. PACCAGNINI, *Il palazzo della Ragione*, «La voce di Mantova», 9 settembre 1942, p. 1 e ID., *La pittura*, in *Mantova. Le arti*, 3 voll., Mantova 1960-1965, I. *Il Medioevo*, 1960, pp. 253-283: 253-257.

¹² Cfr. M. FERRARI, *La propaganda per immagini nei cicli pittorici dei palazzi comunali lombardi (1200-1337): temi, funzioni, committenza*, tesi di Ph.D., Scuola Normale Superiore, a.a. 2010-2011, relatrice M.M. Donato, pp. 145-163 e 175-197.

¹³ Nel *Breve chronicon mantuanum ab anno MXCV ad annum MCCXCIX*, a cura di C. d'Arco, «Archivio storico italiano», n.s. 1, 2, 1855, pp. 25-58: 36 si ricorda che nel 1250 «factum fuit palatium novum supra broleto».

¹⁴ Cfr. B. ALIPRANDI, *Aliprandina o Cronica de Mantua*, RIS, XXIV-13, Città di Castello 1910, pp. 19-231: 116, vv. 8093-8095: «Mille ducent cinquanta, ò trovato, / fu fato lo palazo chiamà novo, / per tegnir rason suso fu ordinato».

¹⁵ Un terzo atto vi sarà sottoscritto il 12 gennaio 1252; cfr. A. CALZONA, *La rotonda ed il palatium di Matilde*, Parma 1991, p. 56.

Malgrado le riserve espresse da alcuni studiosi¹⁶, i pochi documenti in nostro possesso consentono di identificare con sicurezza il Palazzo Nuovo con l'edificio che oggi delimita il lato meridionale di Piazza delle Erbe, fra la rotonda di San Lorenzo e il più volte rimaneggiato Palazzo del Podestà. L'evidenza è offerta, tra gli altri, dall'atto redatto nel 1290 sulla scala che, come oggi, consentiva di salire al piano nobile del palazzo passando a fianco della chiesa romanica¹⁷. Nel 1313, un articolo degli statuti bonacolsiani prescriveva inoltre che al di sopra dei seggi dei quattro consoli di giustizia, collocati «super palatio novo comunis Mantue», fossero dipinte apposite insegne, in ciascuna delle quali sarebbero stati raffigurati i santi eponimi dei quartieri su cui gli ufficiali avevano giurisdizione¹⁸; una di queste è per l'appunto ancora riconoscibile nel *San Giacomo*, databile in quel giro d'anni, che campeggia sulla parete occidentale del salone del Palazzo della Ragione¹⁹.

1

2

Le pareti dell'immensa sala al piano nobile dell'edificio sono variamente ricoperte da intonaci medievali, testimoni di una decorazione pittorica che in origine rivestiva integralmente l'ambiente, ma che oggi possiamo apprezzare soprattutto sulle controfacciate. Delimitati nella parte inferiore da una profonda risega di muro, i timpani delle pareti di testa sono per intero occupati da scene narrative dai caratteri formali semplificati e in apparenza arcaizzanti: sopra l'ingresso è la raffigurazione di alcune navi che solcano un mare ricco di pesci, probabilmente dirette al porto, che si direbbe rappresentato nella parte centrale; sulla parete di fondo sono invece due gruppi di soldati vestiti di pesanti armature che, a piedi o a cavallo, danno l'assalto ad una rocca. Sotto la scena di navigazione la superficie intonacata proseguiva

3

4a, b

¹⁶ C. D'ARCO, *Commento al Breve chronicon mantuanum*, in *Breve chronicon mantuanum*, pp. 36-37, nota 2 e S. DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII, XIV e XV*, Mantova 1975² (ed. or. 1903) pensavano che nel 1250 fossero stati ultimati i lavori di ripristino del palazzo bruciato nel 1241.

¹⁷ L'atto è siglato «super scalam palatii novi comunis Mantue versus ecclesiam sancti Laurentii» (in DAVARI, *Notizie storiche*, p. 52 e E. MARANI, *Vie e piazze di Mantova*, «Civiltà mantovana», 3, 15, 1968, pp. 139-199: 189), senz'altro riconoscibile in quella menzionata in un documento del 1258 richiamato da F. FANTINI D'ONOFRIO, *I luoghi del governo comunale*, in A. CICINELLI et al., *Matilde, Mantova e i Palazzi del Borgo. I ritrovati affreschi del Palazzo della Ragione e del Palazzetto dell'Abate*, Mantova 1995, pp. 162-175: 166.

¹⁸ *Statuti bonacolsiani*, a cura di E. Dezza, A.M. Lorenzoni, M. Vaini, Mantova 2002, VII, 10, pp. 346-347.

¹⁹ Sul quale rimando a M. FERRARI, *Héraldique et organisation de l'espace dans les Communes de l'Italie du nord: les enseignes des tribunaux*, in *Estudos de Heráldica Medieval*, coord. de M. de Lurdes Rosa, M. Metelo de Seixas, in corso di stampa.

5 fino a terra con un'alternanza di campi ornamentali; al di sopra dell'unica polifora, incorniciata come le altre della sala da un festone vegetale, si allungava una fascia a pelte multicolori delimitata nella parte inferiore da un fregio fitomorfo, mentre di seguito un rivestimento a finte lastre marmoree, variopinte e diversamente screziate, scendeva fino al pavimento.

5, 6 La porzione superiore della variopinta tappezzeria, però, fu presto sacrificata a causa di gravi contingenze politiche, per lasciare spazio ad una pittura infamante destinata ad infangare la memoria degli estrinseci che nel 1251 avevano cercato di consegnare la roccaforte comunale di Marcaria agli Ezzeliniani²⁰. All'interno di una fascia suddivisa in riquadri, i malfattori sono rappresentati in dialogo su un fondo neutro, identificati da *tituli* che ne riportano i nomi e qualificati come traditori dalla borsa che portano al collo; un'iscrizione nella parte centrale della scena aiuta ancora oggi ad identificare il soggetto della pittura e le circostanze in cui questa fu eseguita²¹.

7 Con minime variazioni, l'alta zoccolatura marmorizzata che abbiamo individuato sul lato d'ingresso proseguiva sulle pareti lunghe della sala – i restauri ne hanno riportato alla luce alcuni frammenti – e sulla controfacciata occidentale, dove fa ancora oggi da basamento ad una vasta scena, che si snodava per tutta la larghezza del muro. Purtroppo il dipinto è molto lacunoso e quasi completamente mutilo della porzione destra, ma non è difficile riconoscervi i caratteri propri della rappresentazione di un *Giudizio finale*. Sulla sinistra è il *Paradiso*, al quale simbolicamente rinvia nella parte inferiore il *Seno dei tre patriarchi* (si conservano solo Isacco e Giacobbe), separati da alberelli²², mentre sopra le loro teste san Pietro sorveglia l'ingresso del Regno dei cieli. All'apostolo si presenta un personaggio vestito di saio e dotato di un bastone da pellegrino; un'iscrizione lo identifica come FRAT(ER) IANE BON(US), eremita mantovano morto nel 1249 in odore di santità ed oggetto di una particolare venerazione da parte dei Mantovani²³. Sulla destra, è in-

²⁰ Cfr. G. MILANI, *Avidité et trahison du bien commun. Une peinture infamante du 13ème siècle*, «Annales. HSS», 3, 2011, pp. 705-739 e ID., *Pittura infamante e damnatio memoriae. Note su Brescia e Mantova*, in *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, atti del convegno (Ascoli Piceno 2008), a cura di I. Lori Sanfilippo, A. Rigon, Roma 2010, pp. 179-200.

²¹ Cfr. anche FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 80-94.

²² E non da una stella cometa come vuole E. DATEI, *La cometa ritrovata*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 83-85.

²³ Sul personaggio cfr. G. GARDONI, *Signa sanctitatis e signa notarii. A proposito del processo*

vece una *Crocifissione* con la Vergine e san Giovanni ai piedi della croce; alle loro spalle sono due angeli vestiti di una tunica bianca, incaricati di accompagnare nel luogo del giudizio le anime dei defunti, oggi riconoscibili solo nel piccolo frammento della schiera degli eletti che, completamente nudi, si rivolgono oranti al Cristo²⁴. La figurazione doveva essere completata da un *Inferno*, la cui esistenza è oggi intuibile dai *tituli* – solo ora interamente trascritti ed interpretati – che esortavano le anime degli eletti e dei dannati a raggiungere i rispettivi soggiorni eterni: [ITE BE]NEDICTI AD VITAM ETERNAM e ITE MALE[DI]CTI IN IGNEM ETERNUM²⁵. Peraltro, la documentata presenza nel palazzo di un eloquente ‘giudice del Paradiso’, attestato dal 1287, e quella di un non meno evocativo ‘giudice dell’Inferno’, nominato una prima volta negli statuti del 1313²⁶, tolgono ogni dubbio sulla ricostruzione iconografica del dipinto.

8

Anche in questo caso, il programma decorativo fu presto oggetto di un aggiornamento che comportò il sacrificio della scena guerresca che compariva nel timpano. La sezione mediana della parete fu infatti rintonacata e destinata ad ospitare due figurazioni di carattere sacro. Nel riquadro di sinistra è un *San Cristoforo*, figura profilattica per eccellenza e presenza costante anche nelle aule del potere civico; maestoso e riccamente abbigliato, il santo traghettatore si erge su una pozzanghera popolata di pesci, affiancato dalle due donne tentatrici da lui convertite mentre era incarcerato²⁷.

9

di canonizzazione di Giovanni Bono († 1249), in Notai, miracoli e culto dei santi. Pubblicità e autenticazione del sacro tra XII e XV secolo, atti del seminario internazionale (Roma 2002), a cura di R. Michetti, Milano 2004, pp. 291-341.

²⁴ Non si presterà fede a G. GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti e delle decorazioni del palazzo*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 56-57 che ritiene – senza alcuna possibilità di controllo stratigrafico – che la *Crocifissione* appartenga ad uno strato antecedente al *Paradiso*.

²⁵ Sul *titulus* – che si direbbe modellato su Mt 25, 34 e 25, 46 – si veda FERRARI, *La propaganda per immagini*, p. 158.

²⁶ Finora la critica – con l’eccezione di PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257, che individuava una *Crocifissione* ed episodi del Vecchio Testamento (ripiegando poi sull’ipotesi di un *Paradiso*) – ha in genere interpretato i frammenti come parte di un unico insieme, senza tuttavia spingersi oltre l’identificazione generica di un *Giudizio universale*; cfr. BAZZOTTI, *Grisopolo*, p. 210 e C. SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986, I, pp. 61-70: 62. Sulla presenza dei due giudici (segnalata da PACCAGNINI, *La pittura*, p. 256 e A. CALZONA, *Grixopolus parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma*, in A.C. QUINTAVALLE, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma 1989, pp. 245-277: 253), cfr. *Statuti bonacolsiani*, I, 1, p. 119; per un più ampio esame del dipinto rimandiamo a FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 155-161.

²⁷ L’iconografia del dipinto è stata al centro di un feroce, quanto infondato dibattito, le cui

10 Sul lato opposto è invece una *Vergine in trono col Bambino*, incoronata da un angelo²⁸ ed accompagnata da una nutrita schiera di santi. Tra questi non potevano ovviamente mancare i patroni, *de iure* o *de facto*, della città virgiana: sulla sinistra, sono san Pietro ed un santo con una crocetta in mano, probabilmente da identificare con Andrea apostolo²⁹, mentre sulla destra si trovano un altro apostolo, forse Giovanni, e Giovanni Buono, ritratto senza nimbo, con la lunga barba e il saio agostiniano marrone cinto alla vita da un cordone.

2. Le firme di Grixopolo e altre tracce per una 'biografia' d'artista

Le sottoscrizioni di Grixopolo campeggiano sulla parete di fondo dell'aula, punto focale dell'immenso salone, tanto dal punto di vista percettivo, quanto da quello funzionale. In effetti, la superficie dipinta doveva essere immediatamente visibile a chi accedeva al piano nobile dell'edificio – come è ancora oggi facilmente verificabile – giacché l'ingresso avveniva sulla parete di fronte, attraverso il portale ancora oggi in uso. Peraltro, abbiamo ragione di credere che la parete e le sue pitture fossero non solo visibili, ma soprattutto viste con grande frequenza. Infatti, abbiamo già avuto modo di osservare come proprio sotto il *Giudizio finale* che riveste la parte mediana della parete fossero sistemati almeno due dei banchi dei giudici ospitati nel *Palatium novum*; in effetti, sebbene i tribunali 'del Paradiso' e 'dell'Inferno' siano documentati in questa collocazione solo a partire dalla fine del XIII secolo, è del tutto probabile che la loro installazione fosse ben più risalente³⁰.

posizioni sono riassunte in P. GOLINELLI, L. PATRONCINI, *È o non è Matilde di Canossa? Due tesi a confronto relative all'immagine femminile scoperta nel Palazzo della Ragione a Mantova*, «Bollettino storico reggiano», 39, 130, 2006, pp. 63-68. Anche su questo punto si veda ora FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 196-197.

²⁸ La corona era ricavata da una lamina di metallo applicata sull'intonaco, poi caduta lasciando in vista il disegno preparatorio in ocra gialla.

²⁹ Cfr. *ad vocem* G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985, pp. 53-60. Si ricordi che Andrea era il santo eponimo di un quartiere cittadino, in compagnia di Pietro – titolare anche della Cattedrale –, di Martino e di Giacomo; cfr. *Statuti bonacolsiani*, VII, 10, pp. 346-347. Secondo E. DATEI, *L'ospedale*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 93-95: 94 si tratterebbe invece di Giovanni Crisostomo.

³⁰ Un atto rogato il 28 dicembre 1299 nomina un «Guilielmus de Malastama de Vicencia iudex et assessor nobilis domini Gerardi de Castelis de Trevisio potestatis Mantue, ad banchum Paradisii pro Comuni Mantue constitutus»: C. CIPOLLA, *Documenti per la storia delle relazioni diplomatiche fra Verona e Mantova nel secolo XIII*, Milano 1901, p. 368.

Il luogo scelto dal pittore per lasciare memoria del suo intervento sembra dunque rispondere, in prima battuta, ad una calcolata ricerca di visibilità. In effetti, una prima sottoscrizione si trova nella fascia che corre ai piedi del *Giudizio finale*, significativamente collocata sul versante paradisiaco della raffigurazione ed in corrispondenza delle rappresentazioni dei tre patriarchi che, secondo l'iconografia canonica, reggono le anime degli eletti³¹. La scelta nasconde forse una valenza simbolica ed intenzioni devozionali simili a quelle che, almeno dall'età romanica, indussero spesso gli artisti a lasciare il proprio nome negli edifici sacri in collocazioni focali dal punto di vista visivo e liturgico (facciata e coro)³². L'iscrizione, purtroppo mutila nella parte centrale, recita:

7

GRIXOPOL(US) PICTOR PAR[MEN]SIS DEPINXI[T]HOC OPUS³³

11

La scritta è composta da lettere maiuscole, di forma allungata e di grandi dimensioni, tracciate in bianco su un fondo nero; leggermente chiaroscurate, presentano una comune terminazione forcellata delle aste verticali (*I*, *L* e *H*) e, nel caso delle *T* e delle *S*, estremità di forma triangolare. Il modulo costante, la spaziatura tra i caratteri e tra le parole lasciano intuire che l'inserimento della firma fu pianificato ed attentamente calcolato, crediamo dallo stesso artista che dipinse l'intera figurazione. Infatti, sebbene più incerte nella tracciatura, le lettere che compongono i *tituli* che accompagnano i personaggi del *Giudizio* sono molto simili, dal punto di vista morfologico, a quelle che figurano nella sottoscrizione.

La sottoscrizione è chiusa da tre cerchietti sovrapposti, dei quali quello centrale dà origine ad una sorta di lungo ricciolo: una soluzione che, nella stessa fascia, ritroviamo poco più avanti a conclusione del versetto che accompagna la scena di divisione delle anime. Lo stesso motivo – ma ora i tre cerchi sono sostituiti da tre punti – si trova al termine della seconda firma,

8

³¹ Sull'iconografia del cosiddetto *Seno di Abramo* cfr. J. BASCHET, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000.

³² La casistica è piuttosto ampia, come emerge anche dal primo censimento presentato da DIETL, *Die Sprache der Signatur, passim*.

³³ Finora la firma è stata in genere trascritta con il verbo alla prima persona (*depinxi*); tuttavia, l'osservazione autoptica della superficie pittorica ci ha convinto della presenza di una *T* finale, di cui oggi resta solo una traccia in negativo. L'integrazione era stata proposta anche da G. FIACCADORI, *Grixopolus pictor parmensis dal Battistero al Palazzo della Ragione*, «Felix Ravenna», s. 4, 131-132, 1/2, 1986, pp. 33-37: 37.

10 posta a sigillo della *Madonna col Bambino e santi* dipinta più in alto, sulla
 metà destra del timpano già occupato dalla figurazione di soggetto caval-
 12 leresco. La firma questa volta è tracciata in bianco sul listello inferiore della
 cornice rossa che delimita il campo epigrafico in cui è iscritto un breve
 inno in lode della Vergine, come a voler istituire un rapporto tra l'afferma-
 zione dell'identità dell'autore e l'invocazione alla divinità. Peraltro, le due
 iscrizioni sono senza dubbio tracciate dalla stessa mano, come mostra il ri-
 corso alle medesime lettere caratteristiche e al motivo posto in conclusione
 dei versi; varia solo la dimensione delle lettere, che risulta maggiore per la
 scritta destinata al campo epigrafico principale. Sul listello leggiamo invece:

[GRIXO]POL(US) FECIT HOC OPUS

In questo caso la provenienza dell'artista non è espressa, ma non vi è motivo di dubitare che si tratti del medesimo autore del *Giudizio finale* che tornava a rivendicare la paternità dell'opera. Ogni sospetto è d'altra parte fugato da un rapido confronto tra i caratteri che compongono le due iscrizioni, perfettamente sovrapponibili³⁴.

Piuttosto, una parte della critica (comunque minoritaria) ha proposto una diversa integrazione della prima sottoscrizione, suggerendo di emendarne il testo in «papiensis» in nome della presunta estraneità di Grixopolo al contesto figurativo parmense³⁵. Finalmente, la questione dell'origine dell'artista all'opera a Mantova è stata risolta dalla provvidenziale scoperta archivistica realizzata da Giuseppe Gardoni che, tra i testimoni di un'investitura feudale siglata il 2 dicembre 1252 nel palazzo vescovile di Mantova, ha rinvenuto l'inequivocabile nome del nostro «Grixopuli pictoris parmensis»³⁶.

³⁴ Si vedano le forcellature sulle aste verticali delle lettere *H*, *L* ed *I*, l'*A* con asta traversa diagonale e raddoppiata o ancora l'utilizzo di una *H* minuscola.

³⁵ La soluzione fu prospettata in primo luogo da C. BERTELLI, *Tre secoli di pittura milanese, in Milano e la Lombardia in età comunale: secoli XI-XII*, catalogo della mostra (Milano 1993), Milano 1993, pp. 174-188: 183. F. FANTINI D'ONOFRIO, *Le iscrizioni parietali del Palazzo della Ragione*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 137-161: 153 ha poi cercato di dimostrare su base paleografica la correttezza della nuova integrazione, incorrendo però in una serie di inesattezze che ne hanno inficiato le conclusioni (tra queste l'attribuzione delle iscrizioni a mani diverse; cfr. *ivi*, p. 151).

³⁶ Cfr. GARDONI, *Ideologia religiosa*, pp. 61-62 con anticipazioni in *Id.*, *Signa sanctitatis*, p. 306.

3. I dipinti di Grixopolo al Palazzo della Ragione. La prima dipintura

L'attestazione documentaria si rivela dunque di fondamentale importanza per ristabilire la corretta lettura del testo epigrafico, confermando la presenza di un pittore di nome Grixopolo a Mantova nei primi anni Cinquanta del Duecento e accertandone la provenienza da Parma. L'indicazione non è però da sola sufficiente né a determinare gli apporti del maestro parmense alla dipintura del Palazzo della Ragione, né tantomeno a fissarne la cronologia. Dobbiamo così tornare ad interrogare i dipinti, provando a rimuovere alcuni errori interpretativi che hanno finora impedito di cogliere gli esatti confini del cantiere diretto da Grixopolo.

Totalmente fuorviante si è rivelata la valutazione delle due scene conservate sui timpani delle pareti di testa del salone, che Giovanni Paccagnini per primo ipotizzava risalenti ad un periodo a cavallo tra il XII ed il XIII secolo, riscontrandovi elementi propri della cultura figurativa mantovana del XII secolo, per le figure dalle tinte piatte e dagli spessi contorni. Per quanto in contraddizione con le notizie documentarie in suo possesso, lo studioso si era perciò visto costretto ad anticipare la costruzione del Palazzo della Ragione, concludendo che nel 1250 si fosse solo ricostruito un fabbricato edificato dal Comune nel 1190³⁷ e che le due pareti di testa, con le loro pitture, costituissero l'unica sopravvivenza della più antica fabbrica³⁸.

4a, b

Per quanto fondata solo su un'insufficiente analisi formale dei dipinti, l'ipotesi è stata in seguito più volte ripresa, ora in modo acritico, ora con correttivi mai adeguatamente suffragati da prove documentarie o materiali³⁹. Tra gli altri, anche Arturo Calzona si trovò inizialmente ad abbracciare la ricostruzione di Paccagnini – avanzandone soltanto la datazione ai primi anni del Duecento, per via degli elmi tinali indossati dai cavalieri⁴⁰ –, ma, ritornato poco più tardi sull'argomento, ne propose una decisa correzione riconducendo per intero il ciclo dei *Cavalieri* agli anni immediatamente successivi al 1250⁴¹.

³⁷ PACCAGNINI, *La pittura*, pp. 253-254; ID., *L'architettura civile a Mantova*, *ibid.*, pp. 131-168: 140-142.

³⁸ Il palazzo in questione sarebbe identificato con la *domus* menzionata nell'iscrizione del Ponte dei Mulini (1198), oggi conservata presso il Museo di Palazzo San Sebastiano.

³⁹ A titolo esemplificativo di questa tendenza si vedano i contributi riuniti in CICINELLI, *Matilde, Mantova*.

⁴⁰ CALZONA, *Grixopolus parmensis*, pp. 264-266 e ID., *La rotonda ed il palatium*, p. 107.

⁴¹ Cfr. A. CALZONA, *Precisazioni sulla cronologia dei dipinti della cupola del Battistero di Parma*, in

D'altra parte, per quanto scarse, le fonti documentarie non lasciano adito a dubbi sull'effettiva costruzione dell'edificio alla metà del secolo e, osservando le murature, non si trova traccia di fratture o variazioni nella tessitura muraria che possano giustificare l'ipotesi del recupero nella nuova fabbrica di apparecchi murari più antichi. Anche la datazione alta dei dipinti pare poi reggersi su elementi deboli, quali la pretesa arcaicità di certe armature – che tuttavia troviamo identiche, ad esempio, nei dipinti del Battistero di Parma attorno alla metà del secolo⁴² o nelle miniature di un codice pavese risalente al secondo Duecento⁴³ – o la persistenza di elementi formali in contrasto con la cultura bizantina, senza dubbio duecentesca, che impronta il resto della decorazione della sala.

Ma siamo proprio certi che la diversità formale si traduca sempre in una diversa cronologia? Come hanno insegnato, ad esempio, Otto Brendel e Meyer Shapiro, pur rivolgendosi ad altre epoche, gli artisti erano in grado di esprimersi con linguaggi differenti e la scelta dei materiali poteva condizionare la stessa «concezione delle forme»⁴⁴. A ben vedere, i dipinti realizzati sui timpani delle pareti di testa si differenziano in primo luogo per la tecnica esecutiva, essendo condotti non su intonaco come il resto della decorazione della sala, ma su un semplice scialbo, e per di più a risparmio, sfruttando il colore del fondo come tinta per le figure. Questo tipo di pittura, di più rapida esecuzione, permetteva di ricoprire velocemente ampie aree e si dimostrava particolarmente utile per superfici di sacrificio o poco visibili, com'è nel nostro caso; in effetti, se il sistema di coperture medioevale corrispondesse a quello oggi in uso, i due dipinti si sarebbero trovati al di sopra del livello delle capriate, in una zona senz'altro meno illuminata

Salimbeniana, atti del convegno per il VII centenario di fra Salimbene (Parma 1987-1989), Bologna 1991, pp. 48-116: 56.

⁴² L.C. GENTILE, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004, p. 18, nota 10, suggeriva una datazione del ciclo ad anni successivi al 1210-1220 proprio sulla base di un'analisi degli armamenti.

⁴³ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 76.79, *Philosophia moralis anonymi gallica lingua*, c. 25r. Devo a Marco Merlo la gentile segnalazione della miniatura.

⁴⁴ A questo proposito ci sembra significativa la discussione sulle «ineguaglianze del contemporaneo» avviata da O.J. BRENDEL, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. Settis, Torino 1982 (ed. or. 1980). Osservando come il principio di coerenza sia un'invenzione tutto sommato moderna, M. SHAPIRO, *Lo stile*, Roma 1995 (ed. or. 1953), pp. 8 e 18 aveva rilevato la possibilità che «i materiali [...] influiscano sulla concezione delle forme» e che uno stesso artista possa allo stesso tempo esprimersi in «quelli che si considerano due stili diversi».

e visibile. Sorge quindi il sospetto che si sia scambiato per arcaicità ciò che invece dipende da un'esecuzione più sommaria, finalizzata a dare visibilità ad una figurazione meno accessibile⁴⁵. 3

L'impressione trova poi conferma nel fatto che le scene sulle controfacciate erano senz'altro parte integrante del più ampio complesso decorativo realizzato alla metà del secolo, e non gli unici frammenti sopravvissuti di un più antico insieme distrutto. I restauri degli anni Novanta hanno infatti recuperato sulla parete settentrionale ampie tracce della partitura decorativa che incorniciava le finestre e scandiva lo scorrere altrimenti uniforme delle murature. Nel coacervo d'intonaci colorati si trovano due frammenti figurati, per noi di assoluto interesse. Nel primo, individuiamo tre personaggi che si tengono per mano all'interno di un padiglione, interpretati ora come un gruppo di oranti, ora come una rappresentazione di «un giuramento collettivo, simile a quelli che precedettero l'assalto e la presa di Antiochia»⁴⁶. 14a

Nell'altro, si riconosce uno scontro tra cavalieri muniti di elmi pentolari colorati, mentre una figura vestita di gonnella, nella parte alta della scena, guarda in direzione opposta a quella del combattimento. I pochi frammenti sopravvissuti lasciano intendere che nei due riquadri fosse risolta la narrazione di una battaglia preceduta dalla stipula di un accordo, simboleggiato da un'immagine molto simile a quella che identifica la *Concordia civium* in un capitello del Palazzo della Ragione di Bergamo⁴⁷. 14b

15

La corrispondenza nella tematica, cavalleresca e bellica, tra i due riquadri e le scene dei timpani porta a ritenere che in origine vi fosse una continuità narrativa tra le pareti della sala; nella fascia soprastante le polifore dei lati lunghi era probabilmente descritto, dunque, qualche episodio di raccordo tra il *Viaggio* e l'*Assalto alla fortezza*⁴⁸. È tuttavia evidente che le scene indivi-

⁴⁵ Sulla pittura su scialbo e sui suoi impieghi in età medioevale si veda V. GHEROLDI, *Sistemi tecnici di pittura murale. Intonaci e pratiche di pittura nell'area dell'alto Garda bresciano*, in G.P. BROGIOLO et al., *Chiese dell'alto Garda bresciano. Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra tardoantico e romanico*, Mantova 2003, pp. 95-132 e, in breve, S.B. TOSATTI, *Le tecniche della pittura medievale*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 295-433: 302-303.

⁴⁶ Cfr., rispettivamente, CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 256 e GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti*, p. 56.

⁴⁷ Sul capitello bergamasco cfr. F. BUONINCONTRI, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di S. Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo 2005, p. 140.

⁴⁸ Tale continuità è stata riconosciuta anche da GIOVANNONI, *Il complesso dei dipinti*, p. 56, che tuttavia continuava ad attribuire l'insieme ad un ciclo di soggetto crociato e matildico

14a, b
16 duate sulla parete settentrionale non possono in alcun modo essere datate al XII secolo, come lasciano intuire i particolari degli armamenti – troviamo ancora una volta quegli elmi cilindrici tipicamente duecenteschi – e soprattutto i dati di stile, tanto prossimi al *Giudizio finale* firmato da Grixopolo: le figure a fatica si staccano dal fondo, con i volti tondi dai grandi occhi spalancati, l'espressione vagamente allucinata e i capelli simili a caschi segnati da poche linee⁴⁹.

È dunque possibile che proprio al maestro parmense sia attribuibile la realizzazione dell'intero assetto decorativo dell'aula? La corrispondenza di mano tra l'autore delle scenette cavalleresche sulla parete settentrionale e quello del *Giudizio* ci pare difficilmente confutabile; ma è possibile che alla stessa bottega si debbano anche le più sommarie scene tinteggiate sui timpani?

17 L'evidente disomogeneità formale impedisce di procedere attraverso il semplice confronto. Tuttavia, nella parte centrale dell'*Assalto alla rocca* troviamo un altro elemento, mai finora notato, che ci riporta a Grixopolo. Una nicchia nella parete era circondata da un motivo dipinto a finto marmo, realizzato direttamente sulla muratura in mattoni e chiaramente in fase con la dipintura della rocca. Il finto paramento, percorso da un reticolo di linee nere che si intrecciano a simulare le screziature della pietra, presenta la stessa configurazione delle lastre marmoree che Grixopolo dipinse nella parte sottostante al *Giudizio* – dunque, in una zona della decorazione indubbiamente riferibile al suo intervento, dal momento che non si riscontrano 'salti' nella stesura degli intonaci – e che ritroviamo anche sulla controfacciata
18 opposta, in corrispondenza dello stipite del portale d'ingresso. E, più in generale, abbiamo già segnalato come il ripetersi della medesima decorazione marmorizzata sull'intero perimetro dell'aula lasci intuire l'esistenza di un progetto decorativo attentamente pianificato ed affidato ad un'unica maestranza, alla quale andranno a questo punto ricondotte anche le parti più strettamente narrative.

Pertanto, è probabile che i lavori fossero iniziati all'indomani della co-

appartenente ad un fantomatico edificio esistente prima del 1250.

⁴⁹ Su basi tecniche l'attribuzione di questi frammenti al pittore parmense era stata valutata anche da A. MASSARELLI, *La ricerca e l'intervento di restauro*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 183-188: 188.

struzione dell'edificio, forse procedendo proprio dalla parete occidentale; in questo punto, infatti, il rivestimento pittorico doveva per forza essere concluso – ma non necessariamente da molto tempo – quando si rimontarono i ponteggi per la dipintura della scena infamante di Marcaria, verosimilmente realizzata non più tardi del 1252-1253.

Nel caso specifico mancano gli elementi per verificare la successione degli avvenimenti; tuttavia, motivi di opportunità e ragioni inerenti al 'genere' infamante lasciano presumere che la figurazione fosse stata realizzata a breve distanza dall'avvenimento⁵⁰. Sebbene al momento non sia possibile parlare di una vera costante, le fonti lasciano intuire che – almeno per gli atti 'criminosi' di maggiore rilievo politico – vi fosse una stretta consequenzialità temporale tra l'avvenimento, l'emanazione della sentenza e la dipintura ad infamia dei colpevoli. Si direbbe che a Parma, nel 1294, la condanna per corruzione dei funzionari comunali sia stata accompagnata dalla loro dipintura nei palazzi civici; ed altrettanto dicasi del trattamento riservato a quel Magnano da Corzano che, nello stesso anno, aveva sottratto al Comune il *castrum* di Grondola con l'aiuto di altri esbanniti: messi al bando come traditori, furono «depicti in palatio veteri Communis cum nominibus et pronominibus eorum»⁵¹. Nel 1313, i magistrati padovani condannarono Guido da Lozzo per tradimento e decisero di dipingerne l'effigie «in palacio comunis Padue», verosimilmente in seguito alla proditoria consegna del castello familiare organizzata dal padre Nicolò l'anno precedente⁵². A Brescia, infine, la richiesta di effigiare ad infamia i traditori di Porta Sant' Alessandro giunse nel 1298, a cinque anni dall'avvenimento, solo perché gli estrinseci erano riusciti nell'intento di sovvertire il governo cittadino⁵³.

⁵⁰ Sull'argomento si veda il sempre fondamentale G. ORTALLI, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle. «...pingatur in Palatio...»*, Paris 1994. Non vi sono evidenze che permettano di ricondurre anche la pittura infamante alla mano di Grixopolo ed anche l'esame paleografico dei *tituli* farebbe pensare all'opera di un diverso artefice.

⁵¹ *Annales parmenses maiores*, in *Annales et notae parmenses et ferrarienses*, a cura di P. Jaffé, in *MGH, Scriptores*, XVIII, Hannoverae 1863, pp. 664-790: 713-714.

⁵² La decisione fu presa il 2 giugno 1313; cfr. S. BORTOLAMI, «*Spaciosum, immo speciosum palacium*». *Alle origini del Palazzo della Ragione di Padova*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro*, a cura di E. Vio, Padova 2008, pp. 39-73: 51-52 e nota 102. Sugli avvenimenti del dicembre 1312-gennaio 1313 si veda *Le opere di Ferreto de' Ferreti vicentino*, a cura di C. Cipolla, 3 voll., Roma 1908, II, p. 139, che a sua volta ricorda la dipintura infamante «in excelso atrii publici» di Nicolò da Lozzo e dei suoi fiancheggiatori.

⁵³ Sulla vicenda rimandiamo a FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 123-128.

Se pertanto è probabile che la ridipintura col *Tradimento di Marcaria* vada situata entro il 1252-1253, è dunque evidente che a tali date la decorazione del salone doveva essere quantomeno a uno stadio avanzato. Si viene dunque consolidando la cronologia già avanzata da Arturo Calzona e Costanza Segre Montel che, ragionando attorno alla presenza di Giovanni Buono nel *Giudizio finale*, avevano collocato il cantiere di Grixopolo tra il 1249, anno di morte dell'eremita mantovano, ed il 1254; in quell'anno il processo di canonizzazione, avviato col concorso del Comune e dell'Episcopio, si era infatti arrestato a causa dei sospetti di eresia gravanti sul frate, fino ad allora assunto come difensore dell'ortodossia e strenuo avversario degli eretici (ovviamente identificati con Federico II ed i suoi fiancheggiatori)⁵⁴. Se Calzona mostrava poi di propendere per una datazione prossima al 1254⁵⁵, la Segre Montel stringeva la cronologia attorno al 1251 in concomitanza con l'avvio del processo di canonizzazione⁵⁶ e, sottolineiamo noi, della festante cerimonia di traslazione e deposizione del corpo del santo nell'arca in Sant'Agnese⁵⁷.

4. Il ritorno di Grixopolo. Le ragioni di una seconda firma

La rilettura del cantiere mantovano sembra dunque confermare le conclusioni dei due studiosi, anche se, a nostro avviso, il termine del 1254 dovrà essere fissato più per ragioni legate alla velocità di avanzamento del cantiere che per la sospensione della causa di beatificazione dell'eremita mantovano, che peraltro continuò ad essere venerato in città ancora a lungo⁵⁸.

⁵⁴ Cfr. GARDONI, *Signa sanctitatis*, pp. 300-304: 313.

⁵⁵ CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 272 e ID., *La rotonda ed il palatium*, p. 107. La forbice 1249-1254 è accettata anche da E. DATEL, *Grixopolo pictor*, in CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 72-76.

⁵⁶ Cfr. C. SEGRE MONTEL, *Grixopolus*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, p. 584; BERTELLI, *Tre secoli di pittura milanese*, p. 183 confermava la datazione «presumibilmente verso il 1250 e cioè subito dopo la morte del frate». La sovrapposizione della scena di Marcaria – erroneamente interpretata come un'immagine di pacificazione sulla scorta dell'interpretazione datane dalla FANTINI D'ONOFRIO, *Le iscrizioni parietali*, pp. 142-149 e 156-160 – comprova una datazione dello strato di Grixopolo al 1249-1251 per M. GARGIULO, *Programmi politici dei palazzi comunali in Italia settentrionale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, pp. 350-356: 354 (che però continua a datare le scene dei timpani agli inizi del Duecento; cfr. *ibid.*, p. 350).

⁵⁷ Su questo punto si veda GARDONI, *Signa sanctitatis*, p. 300.

⁵⁸ La rubrica *De feriis* degli statuti bonacolsiani annovera tra le festività maggiori «in mense maii: sanctorum Phylippi et Iacobi apostolorum et Beati Çaneboni»: *Statuti bonacolsiani*,

Ad ogni modo, la partecipazione di Grixopolo non si risolse nell'esecuzione del primo strato della decorazione del palazzo. Abbiamo già indicato come, sempre sulla parete orientale, poco al di sopra della prima firma si trovi una seconda sottoscrizione, che l'artista parmense appose in calce alla *Vergine col Bambino e santi*. L'immagine si sovrappone alle prime pitture e, pertanto, andrà necessariamente attribuita ad un successivo intervento che, come si è detto, comportò una radicale rimodulazione dell'assetto figurativo della parete. Nella ridipintura, l'*Assalto alla rocca* fu cancellato e rimpiazzato da una duplice figurazione di soggetto sacro, composta dalla *Vergine col Bambino* e da un *San Cristoforo*. La posizione speculare dei due riquadri rispetto al centro della parete e, soprattutto, l'impiego di un'identica cornice a fasce concentriche, nella parte superiore conclusa da un nastro 'spazioso' giallo e verde che segue l'andamento della falda del tetto⁵⁹, non lasciano adito a dubbi sulla loro pertinenza ad un progetto unitario. Anche nel *San Cristoforo* lo stile di Grixopolo è del resto facilmente riconoscibile⁶⁰, nei panneggi solcati da pesanti linee nere, nei volti arrotondati e rialzati sulle gote da tocchi di cinabro (ora virati in nero) o nelle figure che, pur facendosi monumentali, conservano l'aspetto di sagome ritagliate.

10, 12

9

L'operazione fu probabilmente dettata da una volontà di aggiornamento del programma figurativo al fine di renderlo più rispondente alla funzione giudiziaria dell'aula, andando così ad integrare l'immagine apocalittica comune ai luoghi di riunione dei tribunali⁶¹. Anzi, i nuovi riquadri sembrano quasi originati dal proposito di mitigare il terribile spettacolo inscena-

II, 25, pp. 193-194. Si tratta senz'altro di Giovanni Bono, il cui nome compare nei documenti con le varianti Giambono, Zanibono, Zannebono; cfr. L. CANETTI, *Giovanni Bono (Giambono, Zanibono, Zannebono)*, in *DBI*, 55, Roma 2000, pp. 731-734.

⁵⁹ È probabile che nell'occasione anche le parti rimanenti della scena bellica fossero state coperte con uno scialbo, al fine di omogeneizzare l'aspetto della parete; l'impossibilità di reperire documentazione relativa all'ultimo intervento di restauro lascia senza conferma le nostre impressioni.

⁶⁰ L'attribuzione, formulata da PACCAGNINI, *La pittura*, p. 256 e ripresa da SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, p. 62, è stata riproposta con nuovi confronti da CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 261.

⁶¹ Ad esempio, sotto una figurazione del *Cristo giudice alla fine dei tempi* sedeva il vescovo di Bergamo attorno al 1300; cfr. F. SCIREA, *I dipinti murali dell'aula della curia di Bergamo: vicenda e temi iconografici*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo», 66, 2002-2003, pp. 119-142. Che la nuova campagna pittorica fosse stimolata dalla destinazione del luogo ad aula di tribunale è pensiero condiviso anche da GARGIULO, *Programmi politici*, p. 353 che però non individua la posterità delle scene del timpano rispetto al sottostante *Giudizio*.

to dall'irrevocabile tribunale divino. La Vergine, coadiuvata dalla corte dei santi venerati dai Mantovani, poteva ora intercedere presso il Figlio – qui ritratto bambino, ma seduto a gambe incrociate, forse in segno di autorità e di giudizio⁶² – in favore dell'uomo peccatore. Alle persone che si recavano presso i tribunali 'del Paradiso' e 'dell'Inferno' era così offerta una rassicurante speranza di salvezza, racchiusa non solo nella figura dell'Avvocata celeste ma, forse, anche nelle parole del *titulus* metrico che ancora l'accompagna. Questo è stato tracciato in caratteri gotici maiuscoli, di ampio modulo e vergati in bianco, così da poter essere visti – se non letti – dal basso: TU VITE PORTUS TU DELECTABILIS ORTUS / TU PARES ABSQUE MARIS SEMINE STELLA MARIS⁶³.

Del resto, Ludovico Zdekauer aveva già rilevato la frequenza delle immagini di pietà nella decorazione delle aule di giustizia⁶⁴, tra le quali la Vergine era certo quella di effetto più immediato⁶⁵. Per assicurarsi dell'esito rincuorante della rappresentazione, i magistrati mantovani vollero accostarvi anche l'effigie di san Cristoforo, santo, come ricordato, dalle conclamate virtù profilattiche, protettore di viandanti e di pellegrini e, soprattutto, amuleto contro la temutissima 'mala morte', che coglieva di sorpresa il malcapitato impedendogli di confessare i peccati⁶⁶. Anche la figura del

⁶² Sul significato delle gambe incrociate, cfr. F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, 2 voll., Paris 1982-1989, II. *La grammaire des gestes*, 1989, pp. 158-159.

⁶³ I versi sono tratti da un inno in onore di Maria, che prosegue descrivendo la madre di Cristo come fonte di vita eterna e veicolo di grazia per i peccatori: «[...] Da mihi, quod quaero, quod per te cernere spero, / regnum caelorum veniam scelerumque meorum [...]», in C. BLUME, G.M. DREVES, *Analecta hymnica medii aevi*, XLVI. *Pia dictamina*, Frankfurt am Main 1961 (ed. or. 1905), p. 154, che riportano la notizia (purtroppo non verificabile) della presenza del componimento in un manoscritto del XII secolo.

⁶⁴ Nel classico L. ZDEKAUER, *Iustitia. Immagine e idea*, «Buletto senese di storia patria», 20, 1913, pp. 384-425: 406.

⁶⁵ La peculiare funzione intermediatrice della Madre di Cristo è dichiarata, ad esempio, nell'Aula dell'Udienza dell'Arte della Lana a Firenze, sede del tribunale della mercatura; nella parete di testa, una *Vergine* sovrastata dal *Cristo giudice* armato di spada è accompagnata da un'iscrizione che ne esalta la sapienza e la capacità di dare conforto ai peccatori: «O dulcissima semper Virgo Maria, in te angeli recipiunt laetitiam, inveniunt iusti gratiam, peccatores in eternum veniam consecuntur. In gremio Matris residet sapientia Patris». Il dipinto è datato entro il 1310-1320 da L. BELLOSI, *Una precisazione sulla Madonna di Orsanmichele*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Milano 1977, I, pp. 152-156.

⁶⁶ Sul santo si veda *ad vocem* L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 voll., Paris 1955-1959, III, 1. *Iconographie des saints*, 1958, pp. 304-314 e, più recentemente, M. PARAVENTI, *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche con particolare riferimento al sec. XVI*, in *Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia*, atti del convegno (Abbazia di Chiaravalle di Fiastra [Macerata] 1996), a cura di B. Cleri, Urbino

colossale traghettatore compensava in qualche modo il sottostante *Giudizio finale*, secondo uno schema che peraltro, mezzo secolo più tardi, fu adottato anche nel Broletto di Brescia. Tra i dipinti strappati negli anni Cinquanta del Novecento dal sottotetto dell'ala meridionale del palazzo sono infatti alcuni *Angeli* e un *San Cristoforo*, senza dubbio risalenti ad una composizione unitaria realizzata tra il finire del Duecento e gli inizi del Trecento, quando il palazzo divenne sede unica dei tribunali per la città e per il contado⁶⁷.

19a, b

Più difficile, al momento, è determinare una precisa datazione della parziale ridipintura del salone mantovano. Anche in questo caso, infatti, la presenza di Giovanni Buono non può essere certo vincolante per una datazione entro il 1254. La stratigrafia degli intonaci e la presenza di una seconda sottoscrizione lasciano comunque intuire l'appartenenza dei dipinti ad un cantiere un poco scalato nel tempo rispetto alla prima decorazione dell'aula. Purtroppo, la nostra limitata conoscenza dell'attività di Grixopolo – sostanzialmente ristretta ai soli dipinti del palazzo mantovano – non restituisce un'esatta percezione del suo percorso artistico, ostacolando la costruzione di una seriazione relativa dei documenti pervenuti. Rispetto alle figure dei patriarchi del *Paradiso*, le uniche che per monumentalità e dimensioni possono essere messe a confronto con le immagini del secondo strato, la pittura appare più sciolta e distesa, costruita sui trapassi di colore e non più solo sull'insistente ricorso al segno grafico per definire lo spezzarsi dei panneggi e l'ammassarsi di barbe e capelli.

7

Non pensiamo tuttavia che il secondo intervento di Grixopolo possa scivolare troppo oltre gli anni Cinquanta del Duecento. Infatti, il fermento decorativo che accompagnò le prime fasi di vita dell'edificio non fu poi seguito da altri interventi significativi. Anche la cancellazione nel 1259 del *Tradimento di Marcaria* non portò all'esecuzione di nuove figurazioni, come

1997, pp. 111-123 e EAD., *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori*, in *In viaggio con San Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età Moderna*, catalogo della mostra (Jesi 2000-2001), a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi, Firenze 2000, pp. 53-82: 56.

⁶⁷ Sui dipinti, presentati una prima volta da G. PANAZZA, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 147, 1946-1947, pp. 79-104: 95 si veda ora FERRARI, *La propaganda per immagini*, pp. 193-194. Il conferimento al palazzo bresciano di una preminente funzione giudiziaria all'inizio della signoria di Berardo Maggi – notizia riportata da MALVEZZI, *Chronicon*, VIII, col. 962, cap. CXXIV – potrebbe aver determinato anche l'iconografia dei rilievi di primo Trecento della balconata da cui si leggevano i proclami (Loggia delle Grida), sui quali torneremo a breve in altra sede.

accadde invece a Brescia una quarantina di anni più tardi, quando fu coperto il ciclo infamante dei *Cavalieri incatenati*⁶⁸. A Mantova si procedette solo alla scialbatura ed alla parziale abrasione di un'immagine ormai del tutto inutile, se non addirittura controproducente⁶⁹. Probabilmente, a quanto è dato oggi intendere, i pennelli tornarono a scorrere – e non certo per molto – sulle pareti del palazzo pubblico mantovano solo a inizi Trecento, a seguito della prescrizione statutaria che imponeva la dipintura delle insegne per i tribunali⁷⁰. Pertanto, possiamo supporre che proprio il montaggio dei ponteggi necessari per la cancellazione della pittura infamante di Marcaria avesse offerto anche l'occasione per la ridipintura della parete orientale.

5. Per un riesame del Battistero di Parma

L'attività di Grixopolo, ora indubbiamente parmense, nel palazzo civico di Mantova introduce ad un problema di geografia artistica di non secondaria importanza, portando utili elementi d'indagine sulla circolazione dei caratteri bizantini e paleologi che, nel secondo Duecento, dominarono ampia parte della produzione pittorica lombarda. Concordando con Gianfranco Fiaccadori, non crediamo che il nome del pittore possa essere interpretato come una spia della sua origine greca, né come un dotto calco sul nome bizantino di Parma (*Chrysopolis*) programmaticamente realizzato⁷¹. Infatti, per quanto inconsueto in altri contesti, il nome Grixopolo compare più volte nella città emiliana già nel corso del XII secolo ed è ancora attestato in pieno Trecento, quando la 'maniera greca' era ormai decisamente superata⁷². Il fat-

⁶⁸ Sui quali si vedano ora G. MILANI, *Prima del Buongoverno: motivi politici e ideologia popolare nelle pitture del Broletto di Brescia*, in «Studi medievali», s. 3, 49, 1, 2008, pp. 19-85 e M. FERRARI, *I Cavalieri incatenati del Broletto di Brescia. Un esempio duecentesco di araldica familiare*, «Archives héraldiques suisses», 2, 2008, pp. 181-212.

⁶⁹ Nel 1259, proprio nel Palazzo Nuovo, furono ratificati i capitoli di un'alleanza anti-ezzeliniana che disponevano anche il rientro dei Mantovani coinvolti nel fatto di Marcaria; cfr. *Liber privilegiorum comunis Mantue*, a cura di R. Navarrini, Mantova 1988, pp. 214-222: 218.

⁷⁰ Non sappiamo invece nulla delle insegne con animali che, in analogia con quanto accadeva in altre città dell'Italia settentrionale, pare che indicassero i seggi dei giudici già negli anni Ottanta del Duecento; cfr. ancora FERRARI, *Héraldique et organisation de l'espace*.

⁷¹ Così invece per PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257 ripreso da CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 274; DATEL, *Grixopolo pictor*, p. 76 sembra suggerire un'origine orientale dell'artista, senza contatti con Parma.

⁷² Alle attestazioni riportate da FIACCADORI, *Grixopolus pictor*, p. 37 aggiungiamo il *Grixopolus de Onebonis*, cittadino parmense, citato come già morto in una pergamena (ora in collezione privata) rogata a Parma dal notaio *Grixopinus de Rotellis* nel 1350.

to, poi, che nella prima sottoscrizione il pittore dichiara il proprio luogo di provenienza non desta alcuna sorpresa, dal momento che tale affermazione risponde semplicemente ad una prassi diffusa tra gli artefici che si trovavano ad operare lontani dal loro contesto d'origine⁷³.

Più interessante, semmai, è la scomparsa del toponimo d'origine nella seconda (e più tarda) firma, in quanto consente indirettamente di rivalutare i termini cronologici del soggiorno mantovano dell'artista. Pur nell'oscillazione tipica del lessico impiegato nelle sottoscrizioni, infatti, il fatto che quest'ultima non contempli più la menzione dei 'natali' emiliani del pittore induce ad esprimere, pur cautamente, il sospetto dell'ormai avvenuto suo trasferimento sulle sponde del Mincio. Giunto forse a Mantova per l'esecuzione del ciclo del palazzo pubblico, dunque, Grixopolo poté prolungare il suo soggiorno per un certo periodo, almeno per l'intervallo intercorrente tra le due sottoscrizioni.

Il documento rinvenuto da Gardoni e la lettura dei dipinti del Palazzo della Ragione e del loro corredo epigrafico consentono dunque di illuminare alcuni aspetti del percorso di Grixopolo, ma certo non di ricostruirne la biografia artistica, ancora gravata da molti interrogativi.

Nel caso specifico, si è cercato di comprendere le ragioni che indirizzarono la committenza mantovana verso il maestro parmense. Arturo Calzona sospettava che l'arrivo di Grixopolo fosse in qualche modo collegato alla nomina vescovile del conterraneo Martino da Parma, alla guida della diocesi lombarda dal maggio del 1252 fino al 1268⁷⁴. L'intuizione parrebbe confermata dal documento pubblicato da Gardoni, che ricorda il pittore in circostanze che sembrano alludere ad un rapporto di familiarità con l'Episcopio mantovano⁷⁵. Tuttavia, se riteniamo che i traditori di Marcaria siano stati effigiati non più tardi del 1252-1253, condannando una parte dello strato eseguito dal nostro frescante, non possiamo escludere che il pittore fosse

⁷³ Si veda in proposito A. DIETL, *Iscrizioni e mobilità: sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato [«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16], Pisa 2008, pp. 239-250.

⁷⁴ CALZONA, *Grixopolus parmensis*, pp. 272-273 e *Id.*, *La rotonda ed il palatium*, p. 107, che considera il *Giudizio* come una prova giovanile di un artista poi maturato sotto la volta antelamica, pertanto da collocarsi attorno al 1254 e comunque entro l'episcopato di Martino da Parma (1252-1268).

⁷⁵ Cfr. GARDONI, *Ideologia religiosa*, p. 62.

salito sui ponteggi del Palazzo della Ragione già nel 1251, dunque prima che il vescovo Martino facesse il suo ingresso in città. Nell'intervento di Grixopolo sarebbe così riconoscibile un primo segnale di quella gravitazione della committenza mantovana verso l'area emiliana che si manterrà anche dopo la fine dell'episcopato di Martino. Infatti, senza attendere il Trecento inoltrato – quando nella città lombarda sono documentati il pittore Pietro di Daniele da Parma, detto Perolo, e il modenese Serafino de' Serafini – già nel 1279 è attestata la presenza di un «*Lombardus pinctor qui fuit de Parma*»⁷⁶.

21-23

Le sottoscrizioni del Palazzo della Ragione testimonierebbero allora l'esistenza, sulla metà del XIII secolo, di una linea emiliana nelle fonti d'aggiornamento della pittura lombarda, a fianco delle meglio accertate (e documentate) influenze e presenze lagunari⁷⁷. D'altra parte, proprio la Parma di cui Grixopolo si dice originario conserva, nella cupola del Battistero, quella che è forse la più alta testimonianza della corrente bizantineggiante che percorse la piana del Po nei decenni centrali del Duecento. L'accostamento d'obbligo tra il ciclo mantovano e quello parmense era già stato proposto dal Paccagnini, seppur in termini generici⁷⁸, e col tempo l'idea che lo stesso Grixopolo avesse partecipato all'impresa del Battistero si è imposta, sollevando solo poche obiezioni⁷⁹. Crediamo tuttavia che, anche alla luce di quanto abbiamo finora detto, il concorso dell'artista nel cantiere emiliano vada rimesso in discussione.

I dipinti di Parma sono piuttosto concordemente collocati in una forbice compresa tra il 1250 ed il 1270 – anno in cui la consacrazione dell'edificio poté sancire l'avvenuta conclusione dei lavori –, pur non mancando le voci

⁷⁶ Molto utili a questo proposito si rivelano i materiali pubblicati da S. L'OCCASO, *Per la pittura del Trecento a Mantova e la Crocifissione di palazzo ducale*, «Arte lombarda», n.s. 140, 1, 2004, pp. 46-56: 46 e Id., *Pittori a Mantova nei secoli XIII e XIV: qualche nuovo documento*, «Postumia», 18, 1, 2007, pp. 191-196: 194, dove lo studioso sottolinea come tra Due e Trecento tutti i pittori non mantovani documentati nella città fossero emiliani.

⁷⁷ Tale è la croce dipinta in Sant'Eustorgio a Milano, giunta da Venezia nel 1288 e ritenuta determinante per la diffusione del classicismo paleologo in area lombarda, come evidenzia C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, «Arte cristiana», 82, 762, 1994, pp. 185-198: 186.

⁷⁸ PACCAGNINI, *La pittura*, p. 257.

⁷⁹ SEGRE MONTEL, *Pittura del Duecento in Lombardia*, p. 62 nega la parentela fra il ciclo mantovano e quello parmense, vedendovi piuttosto un riferimento alla miniatura veronese coeva; sulla stessa linea si pone anche A. SEGAGNI MALACART, *Affreschi milanesi dall'XI al XIII secolo*, in *Il Millennio ambrosiano*, a cura di C. Bertelli, 3 voll., Milano 1987-1989, II. *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, 1988, pp. 196-221: 219.

dissonanti, tese a dimostrare una datazione attorno al 1233 (ma sulla base di argomentazioni meno convincenti)⁸⁰. Sulla cronologia di Parma grava infatti il peso della notizia, riportata da Salimbene, di un lungo arresto del cantiere edilizio e di una sua conclusione solo con la ripresa della fornitura di marmo veronese dopo la morte di Ezzelino nel 1259⁸¹. Le tracce di un precedente intervento decorativo rilevate nella cupola, attribuite da Bruno Zanardi ad un progetto risalente alla fase romanico-antelamica⁸² abbandonato in corso d'opera, stabilirebbero solo un *terminus post quem* per l'esecuzione dei dipinti bizantineggianti, che tuttavia si possono ragionevolmente collocare in prossimità della ripresa dei lavori all'edificio, concomitante con l'ultimazione dei paramenti esterni.

Sebbene possano oggi apparire isolati nella loro spettacolare monumentalità, i dipinti della cupola di Parma rappresentano una delle più sfavillanti declinazioni di un vocabolario formale diffuso nella pittura dell'area padana del secondo Duecento, che a Parma beneficiò semmai di un più

⁸⁰ Cfr., nell'ampia bibliografia dedicata alla datazione delle pitture del Battistero di Parma, L.V. GEYMONAT, *Parma 1233: pittura e iconografia in un Battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto*, pp. 509-515, che esamina le tracce di una decorazione più antica (visibile in alcune nicchie) a suo avviso databile attorno al 1216, riprendendo l'interpretazione di un assetto decorativo lasciato incompiuto dalle maestranze 'romanico-antelamiche' proposta da B. ZANARDI, *Relazione di restauro*, in J. LE GOFF *et al.*, *Battistero di Parma*, 2 voll., Parma 1992-1993, II. *La decorazione pittorica*, 1993, pp. 219-250. Parimenti, la datazione al 1250 proposta da E. PAGELLA, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, *ibid.*, pp. 117-126: 125-126, appare diretta a stabilire l'antiorità del ciclo di Parma rispetto ad altre analoghe imprese padane, al fine di consegnargli la palma di archetipo e di modello.

⁸¹ «Item in precedentibus annis multa bona fecerant in civitate sua Parmenses. Compleverant enim baptisterium in superiori parte usque elevationem cacuminis; et iam diu fuisset completum, nisi Ycilinus de Romano, qui Verone dominabatur, impedimentum dedisset. Sulummodo enim de lapidibus Veronensibus baptisterium illud fiebat. Item leones magnos fecerunt fieri et columnas in maiori porta maioris ecclesie iuxta plateam baptisterii et palatii episcopii»: SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Turnholt 1998-1999, II, p. 786 (la notizia è riportata al 1283, ma fa riferimento a fatti di anni precedenti). Sull'ambiguità del passo e sulle interpretazioni cui ha dato origine si veda, per un incrocio con l'analisi dei paramenti murari, B. ZANARDI, *Relazione di restauro*, in LE GOFF, *Battistero di Parma*, I, pp. 249-268: 266, che sostiene una conclusione dei lavori al 1216 e un'ultimazione dei soli rivestimenti marmorei tra il 1259 ed il 1262. A simili conclusioni è giunto anche S. LOMARTIRE, *Introduzione all'architettura del Battistero di Parma*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 145-250: 212-221.

⁸² Cfr. ZANARDI, *Relazione di restauro*, pp. 231-232, che ha ripreso tali conclusioni in *Id.*, *Alcuni dati di cultura materiale osservati durante il restauro eseguito tra 1986 e 1992*, in *Benedetto Antelami*, pp. 251-279: 251-261.

20 diretto contatto con le fonti bizantine⁸³. Nella regione si trovano altri esempi culturalmente vicini, seppur diversamente declinati. Talora questi mostrano caratteri assai prossimi a quelli raggiunti dai frescanti parmensi, come verificiamo negli *Apostoli* strappati dall'abside di Santa Maria in Calchera a Brescia⁸⁴, talora i riflessi di un 'classicismo' simile, ma originato da influenze venete, com'è ravvisabile nell'opera del cosiddetto Maestro di San Giovanni in Conca⁸⁵ e, soprattutto, nella *Vergine col Bambino e santi* di San Vincenzo a Galliano⁸⁶.

In questo contesto, l'attività di Grixopolo costituisce pertanto una precoce attestazione di questa *koinè* figurativa di gusto neoellenistico, pienamente leggibile anche al di fuori di un suo diretto rapporto con i dipinti del Battistero, per i quali il nome di Grixopolo ci pare sia stato speso soprattutto a causa della sua documentata origine parmense. Infatti, i confronti formali finora proposti, benché non sempre agevoli a causa del difforme stato conservativo dei dipinti mantovani, non sembrano risolutivi per individuare la mano del maestro tra quelle operanti nel Battistero emiliano.

21 Dal punto di vista figurativo i pur innegabili richiami non giungono mai, a nostro avviso, a rivelare una paternità comune delle pitture, ma piuttosto la loro dipendenza da una comune tradizione e, forse, da similari procedimenti esecutivi⁸⁷. Se, dal punto di vista compositivo, il *San Cristoforo* mantovano si rispecchia parzialmente nei profeti *Davide* e *Salomone* del Battistero, diversa appare la resa dei panneggi – a Mantova risolta in senso molto più grafico – e degli incarnati. In questi ultimi, la superficie più omogenea e

⁸³ Si veda M.L. GAVAZZOLI TOMEA, *Le pitture del Battistero di Parma e gli ottateuchi bizantini. Modelli e invenzione nelle storie di Abramo e Giovanni Battista*, «Arte medievale», n.s. 6, 2, 2007, pp. 87-132 ha da ultima ipotizzato l'utilizzo come modello per i cicli di un manoscritto miniato in grado di influenzare anche «il tratto» dei frescanti.

⁸⁴ Sui quali, da ultima, L.P. GNACCOLINI, *Frammenti da un ciclo duecentesco in S. Maria in Calchera a Brescia*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico (XI-XIII sec.)*, atti del convegno (Brescia 2002), a cura di G. Andenna, M. Rossi, Milano 2007, pp. 225-234, con una datazione attorno alla metà del secolo.

⁸⁵ Sull'anonimo maestro si veda almeno M. BOSKOVITS, *Maestro di San Giovanni in Conca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 16 voll., Bergamo 1975-1995, I. *Le origini*, a cura di Id., 1992, pp. 102-107.

⁸⁶ Sulla quale rimandiamo, anche per la fortuna critica del dipinto, a C. TRAVI, *Affreschi del XIII e XIV secolo*, in *Galliano: pieve millenaria*, a cura di M. Rossi, Sondrio 2008, pp. 262-277: 267-270.

⁸⁷ Ci chiediamo se anche Grixopolo fosse ricorso all'utilizzo di antiboli – ricalchi su carta di dipinti realizzati per replicare all'infinito un modello – il cui impiego è stato individuato nel cantiere parmense; cfr. ZANARDI, *Relazione di restauro*, pp. 224-225.

sfumata della figura mantovana contrasta con i volti scavati e corrugati di Parma. Se poi osserviamo le capigliature e le barbe notiamo come, a prescindere dai tratti ricorrenti nell'intera cultura bizantina, a Mantova queste siano rese in modo molto più grossolano e sommario; e, sebbene questo si verifichi soprattutto nello strato più antico, non ci pare che le differenze con Parma siano attribuibili solo ad una sopravvenuta maturazione dell'artista⁸⁸. Diversa è poi la monumentalità delle figure: possenti ed energiche, talvolta inquiete e scattanti quelle di Parma, più piatte e misurate quelle di Mantova. Ed anche il confronto con i dipinti riemersi nel vicino palazzo vescovile della città emiliana, attribuibili alla medesima maestranza all'opera nel Battistero, ci sembra confermare quest'impressione⁸⁹.

22

Infine, lo stesso discorso vale pure per le iscrizioni, nelle quali non riscontriamo le corrispondenze da altri individuate, ma anzi notiamo sostanziali differenze tanto nella grafia dei caratteri – elemento comunque non sempre indicativo – quanto nel *ductus*, che a Parma appare molto più posato, così come più ricercato e graficamente costruito è il tracciato delle lettere⁹⁰.

23

Conclusioni

L'esame dei dipinti del Palazzo della Ragione di Mantova, unito ad una ricognizione delle due sottoscrizioni della parete orientale, riconsegna dunque a Grixopolo la responsabilità di un cantiere immenso. Le pareti del salone furono interamente ricoperte da una decorazione pittorica che alter-

⁸⁸ Sulla base di una cospicua serie di confronti CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 271 conclude che i due cicli mostrino «una chiara coincidenza di mano» e che «il ciclo del Palazzo della Ragione corrisponda forse alla prima opera conosciuta di quella maestranza che poi lavorerà anche a Parma» (*ibid.*, p. 273).

⁸⁹ Nella definizione dei corpi nudi è qui visibile un'insistenza anatomica, seppur risolta schematicamente per via grafica, che non trova confronto nelle figurine delle anime del *Giudizio* mantovano. Per i dipinti del palazzo vescovile si veda G. FIACCADORI, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», s. 4, 51, 1999, pp. 457-479: 458-463 e 475 con una datazione alla metà degli anni Trenta che porta l'autore ad anticipare allo stesso giro d'anni i dipinti bizantineggianti del Battistero.

⁹⁰ Tra le numerose differenze si noti l'assenza a Parma di lettere forcellate o l'utilizzo di O tracciate quasi come rombi; totalmente diverse risultano anche le M onciali. Per una perfetta corrispondenza tra i due corredi epigrafici si era invece espresso CALZONA, *Grixopolus parmensis*, p. 268. Un profilo del pittore con una sintesi delle diverse posizioni sorte nel dibattito sui rapporti tra Mantova e Parma si trova anche in ID., *Grixopolus parmensis*, in *EAM*, VII, 1996, pp. 102-105.

nava partiti decorativi (nella parte bassa) – girali vegetali, finti paramenti lapidei... – e raffigurazioni a carattere narrativo: nella parte sommitale delle pareti era probabilmente un ciclo di carattere ‘cavalleresco’, mentre sulla parete di fondo era un *Giudizio finale*. I lavori furono ripresi in un secondo momento – con la dipintura della *Vergine col Bambino e santi* e del *San Cristoforo* – come rivelano la lettura stratigrafica e l’apposizione di una seconda firma, operazione di cui al momento non conosciamo corrispettivi⁹¹.

Per quanto la sua presenza a Mantova sia documentata solo nel dicembre del 1252, è probabile che il maestro parmense avesse iniziato la sua opera già da qualche tempo, forse al termine dei lavori edilizi del palazzo (1250). Il dipinto che infamava i traditori di Marcaria, difficilmente realizzato dopo il 1252-1253, si sovrappose infatti alla decorazione che Grixopolo aveva già ultimato e che fu sacrificata, evidentemente, sull’onda delle contingenze politiche. L’arrivo a Mantova del pittore parmense poté pertanto essere indipendente dalla nomina vescovile di Martino da Parma nel 1252, e forse anche precederla.

Andrà ad ogni modo rivista, crediamo, l’ipotesi che l’Episcopio abbia esercitato una qualche influenza sulla decorazione dell’aula comunale, orientando in particolare la selezione dei soggetti rappresentati. Questa eventualità è stata messa in luce da Giuseppe Gardoni, che ha interpretato la reiterata presenza negli affreschi del beato Giovanni Buono come il segno di «una qualche forma di influenza da parte della Chiesa mantovana nell’orientare il lavoro e le scelte del pittore», al punto da giungere ad immaginare che «l’intero impianto ‘allegorico’ degli affreschi sia stato ideato dal pittore di concerto con l’episcopio»⁹². A prescindere dai rapporti intercorrenti tra Grixopolo e il vescovo mantovano, ci sembra invece che la figura del santo, particolarmente venerato dal ceto medio mantovano, possa essere letta come una traccia dell’ascesa del *Populus*, che nel 1257 giunse a nominare un suo capitano e poté avere qualche responsabilità anche nella

⁹¹ Nella Lombardia comunale, l’unico altro esempio di doppia sottoscrizione all’interno dello stesso contesto monumentale proviene dalla distrutta Porta Romana a Milano, dove il Girardus che ‘firma’ i capitelli della porta potrebbe essere identificato con il Girardus de Mastegnianega che iscrive il proprio nome sulla lastra che commemorava l’impresa architettonica; sulla questione si veda almeno (oltre al già citato Dietl) M.T. FIORIO, *Opus turrium et portarum: le sculture di Porta romana, in Milano e la Lombardia in età comunale*, pp. 189-192 e le schede di Graziano Vergani (*ibid.*, pp. 471-473).

⁹² GARDONI, *Ideologia religiosa*, p. 64.

scelta degli assetti decorativi dell'aula⁹³.

Giunto nella città virgiliana allo schiudersi del sesto decennio, dunque, Grixopolo si trasferì probabilmente in maniera stabile nella città lombarda, come lascerebbe intuire l'assenza del toponimo *parmensis* nella seconda sottoscrizione. Purtroppo, queste ipotesi mancano dell'evidenza di dati documentari o figurativi, ed anche la supposta partecipazione del nostro artista alla decorazione del Battistero di Parma appare poco convincente. In questa prospettiva dovremo tornare allora ad interrogarci su quale sia stata l'incidenza, in prima battuta a livello locale, di un cantiere vasto e visibile come quello del Palazzo della Ragione. Il falciato panorama della pittura duecentesca lombarda difficilmente consentirà di sciogliere quest'ultimo interrogativo, ma certo non potremo ignorare l'indicazione di Miklòs Boskovits, che a suo tempo già scorgeva in Santa Maria del Gradaro le tracce di un'impresa pittorica riferibile agli stessi anni ed anticipatrice degli sviluppi documentati dai dipinti del Duomo e del Battistero di Parma⁹⁴.

⁹³ In tal prospettiva andrà forse calata anche la pittura infamante di Marcaria, dal momento che già ORTALLI, *La peinture*, p. 72 rilevava, soprattutto nella fase genetica del 'genere', una peculiare saldatura con i regimi guelfi di matrice popolare. Per un coinvolgimento del *Populus* nella decorazione dell'aula si era espresso anche CALZONA, *Grixopolus parmensis* (1989), p. 273, sospettando però anche un coinvolgimento della Chiesa per via della raffigurazione del *Paradiso*.

⁹⁴ M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il Millennio ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, 1989, pp. 26-69: 34.

Abstract

Still extant in Mantua's Palazzo della Ragione (mid. XIII century) are some extensive parts of the pictorial programme that decorated the hall, once used to host civic councils and the court of justice. Traditionally considered to have been concluded in two distinct and distant phases of work, the paintings were actually carried out in a single and unitary intervention intended to decorate the walls and to adorn them with a cycle of courtly nature and with religious scenes. Among these, there is a *Final Judgement* that stands out as an exception in Lombard civic painting scenario, since it bears – only case known – the artist's signature. The painter is Grixopolo, maybe born in Parma and attested in Mantua in 1252, where he probably carried out the task of decorating the hall by himself. Few years later the artist returned to the palace, modifying his own work, as it is indirectly shown by several stylistic features and, moreover, by a second, even more unusual, signature. The article aims at describing the decoration programme of the hall, by delineating the several phases of execution and their chronology, thus determining the specific contribution of Grixopolo.

Referenze fotografiche

- © Foto M. Ferrari: 1, 2, 3, 4a, 8, 14a, 14b, 15, 16, 18
- © Mantova, Soprintendenza: 4b, 5, 10, 12
- © Brescia, Musei Civici: 19b
- © Foto A. Breda: 20



1. Mantova, Piazza delle Erbe, Palazzo del Podestà (sul fondo) e Palazzo della Ragione (sulla destra).



2. *San Giacomo*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



3. Palinsesto pittorico. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



4a. GRIXOPOLO (?), *Imbarcazioni*, particolare della *Scena di navigazione*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete d'ingresso.



4b. GRIXOPOLO (?), *Assalto alla rocca*, particolare. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.



5. GRIXOPOLO, motivi decorativi. Mantova, Palazzo della Ragione, angolo compreso tra la parete d'ingresso e la parete destra.



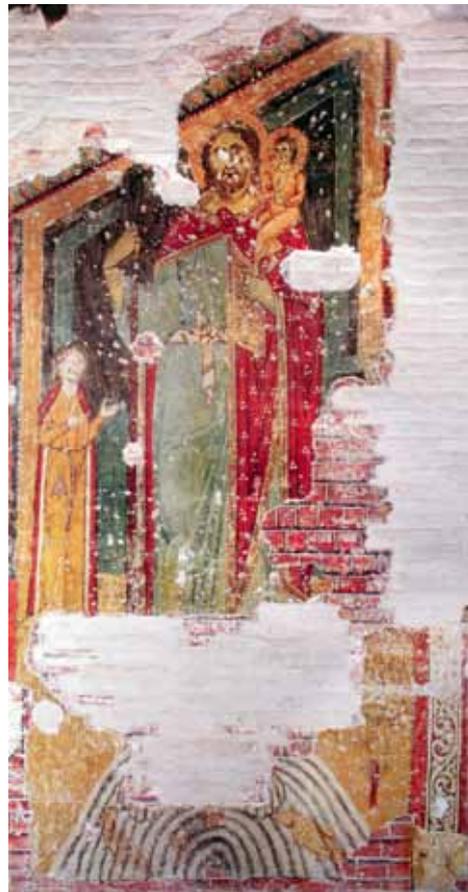
6. *Il tradimento di Marcara*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, pp. 140-141, fig. 123).

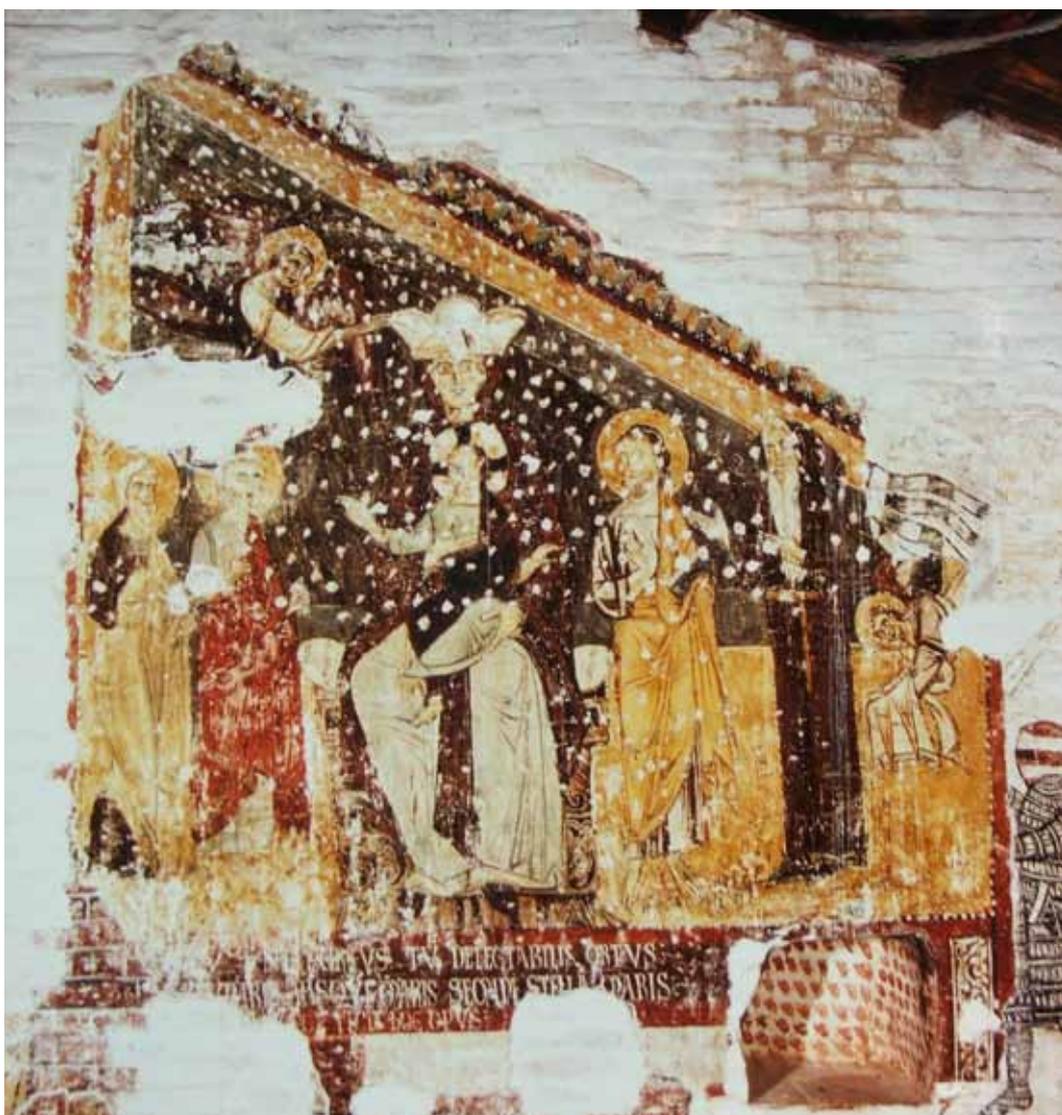


7. GRIXOPOLO, *Giacobbe e Isai*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, p. 73, fig. 48).



8. GRIXOPOLO, *Crocifissione*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo.
9. GRIXOPOLO, *San Cristoforo*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde*, *Mantova*, p. 88, fig. 62).





10. GRIXOPOLO, *Madonna col Bambino e santi*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.



11. Sottoscrizione di Grixopolo, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, p. 76, fig. 51).

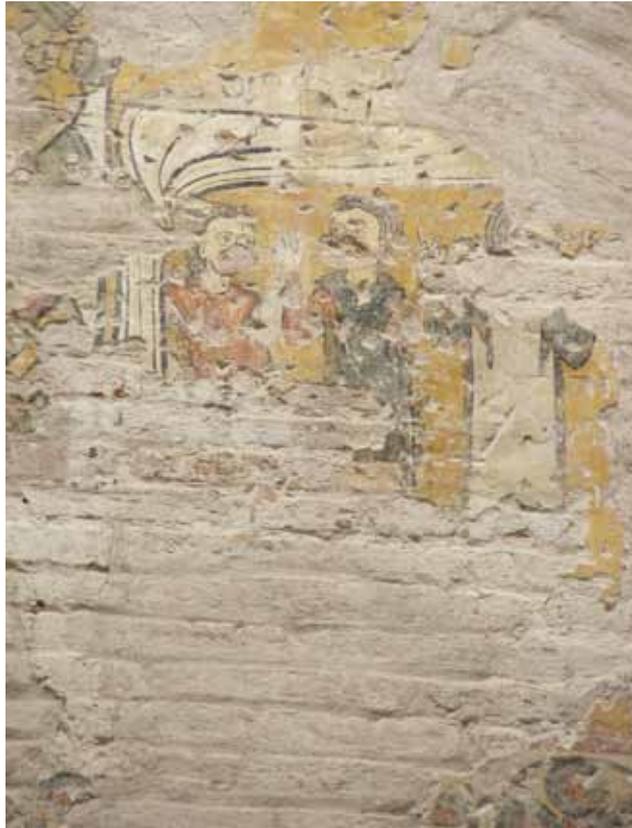


12. Iscrizione con la firma di Grixopolo, particolare della *Vergine col Bambino*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo.

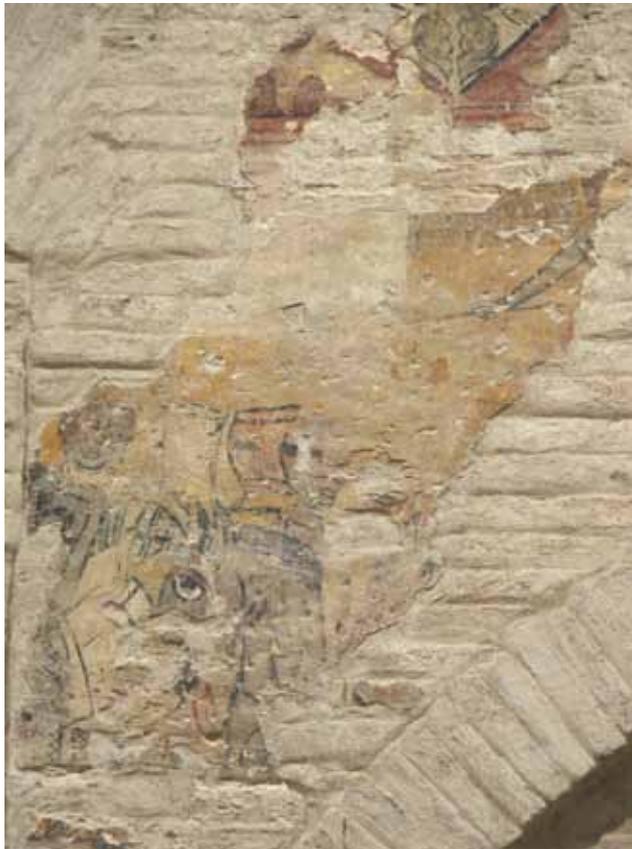


13. GRIXOPOLO (?), *Nocchiero*, particolare della *Scena di navigazione*. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete d'ingresso (da CICINELLI, *Matilde*, *Mantova*, p. 104, fig. 81).

14a. GRIXOPOLO, *Personaggi sotto una tenda (sigla di un patto?)*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete sinistra.



14b. GRIXOPOLO, *Scontro tra cavalieri*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete sinistra.





15. *Concordia civium*. Bergamo, Palazzo della Ragione, capitello del portico.



16. GRIXOPOLO, *Giovanni Buono accolto da san Pietro all'ingresso del Paradiso*, particolare del *Giudizio finale*. Mantova, Palazzo della Ragione, parete di fondo.

17. GRIXOPOLO, cornice decorativa. Mantova, Palazzo della Ragione, timpano della parete di fondo (da CICINELLI, *Matilde, Mantova*, p. 87, fig. 61).

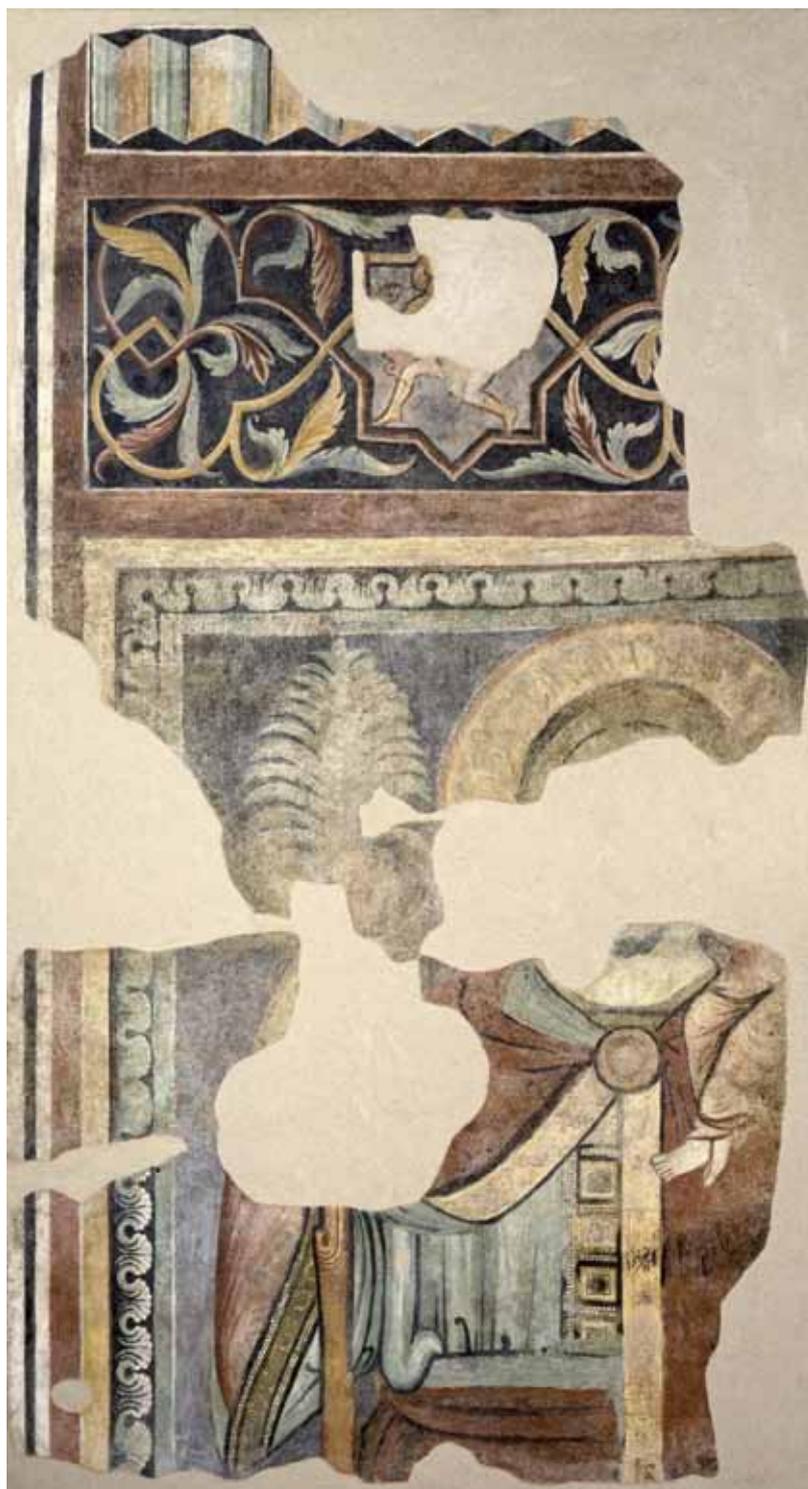




18. GRIXOPOLO, decorazione della porta d'ingresso. Mantova, Palazzo della Ragione, parete d'ingresso.



19a. *Angeli*. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città (dal Broletto, sottotetto dell'ala meridionale).



19b. *San Cristoforo*, particolare. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città (dal Broletto, sottotetto dell'ala meridionale).



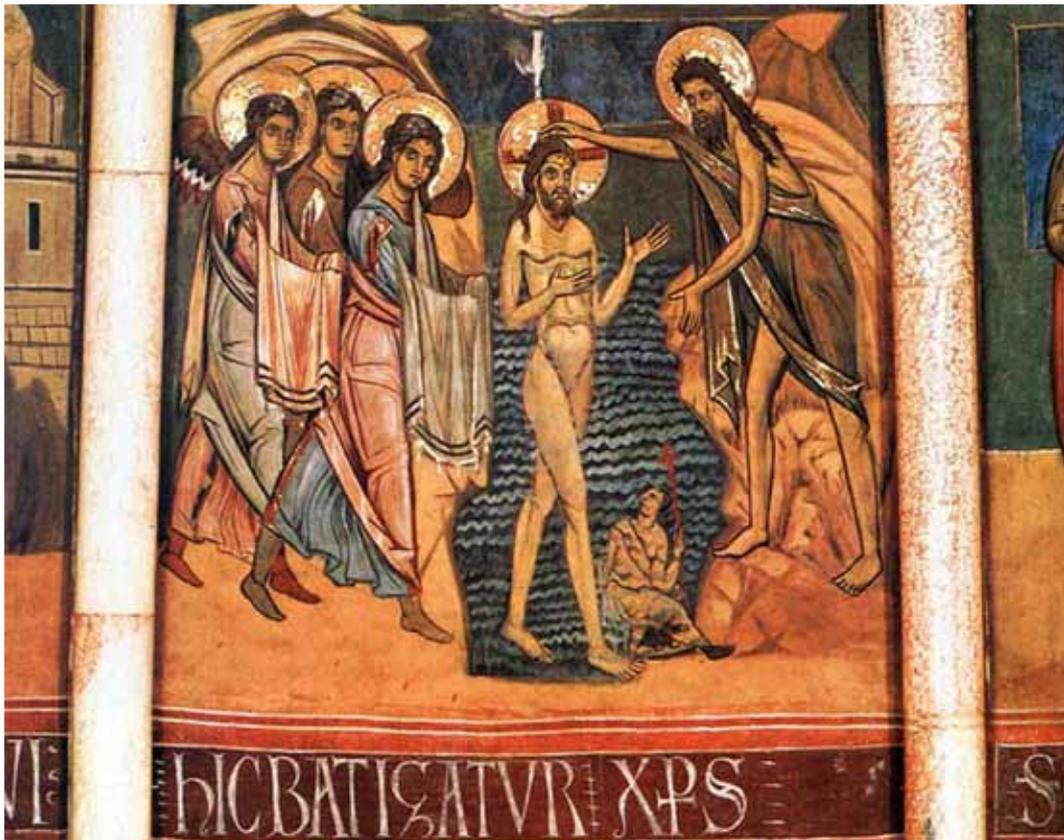
20. *Apostolo*. Brescia, Santa Maria in Calchera, canonica (dall'arco absidale della chiesa).



21. *Salomone*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 77).



22. *Geremia*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 75).



23. *Battesimo di Cristo*. Parma, Battistero, cupola (da LE GOFF, *Battistero di Parma*, II, p. 98).

Pubblicato *on line* nel mese di agosto 2012

Copyright © 2009 *Opera · Nomina · Historiae* - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.

