

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica



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

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009



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

MARIA MONICA DONATO

Presentazione

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

Linee di lettura

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo

51-76

MARIA LIDOVA

The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11th-12th century)

77-98

CHIARA BERNAZZANI

Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza

99-136

ETTORE NAPIONE

I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento

137-172

ELISABETTA CIONI

Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione

213-224

TAKUMA ITO

Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento

225-262

STEFANO RINALDI

Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?

263-306

*Forme e significati della 'firma' d'artista.
Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*

a cura di
MARIA MONICA DONATO

LINEE DI LETTURA

MARIA MONICA DONATO

Gli studi che seguono sono per la maggior parte frutto di interventi presentati da allievi della Scuola Normale nell'ambito del Seminario di Storia dell'arte medievale fra il 2006 e il 2008; ad essi è parso opportuno accostare, per complementarità di temi e di domande, due lavori di collaboratori del repertorio *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo*: Elisabetta Cioni, con il contributo di Stefano Riccioni, ed Ettore Napione.

Come risulta già dal sommario, la raccolta non ha la pretesa di illustrare in modo 'rappresentativo' le declinazioni del 'fenomeno-firma' dalla Grecia di Parrasio alla Venezia dove Dürer si scontra con Marcantonio Raimondi: vorrebbe, semmai, suggerire la ricchezza di chiavi di lettura (e dunque di possibili acquisizioni e aperture) scaturita dalla messa a fuoco del tema in contesti spazio-temporali, sociali e produttivi diversi. Concepirli come contributi indipendenti, se letti in sequenza questi saggi potranno rivelare consonanze, confronti inattesi, nuove domande sulla base della centralità che variamente accordano al tema della sottoscrizione d'artista. Centralità, peraltro, mai esclusiva: principio base dei lavori del repertorio e delle indagini scaturite attorno ad esso è lo studio non delle 'firme', bensì delle 'opere firmate' e delle figure di coloro che si sottoscrivono. Le iscrizioni, dunque, sono analizzate in quanto parte integrante delle opere sotto il profilo materiale, visivo e semantico, e come fonti a pieno titolo – nel Medioevo, spesso, le sole – sui loro artefici.

Desidero esprimere il mio più vivo ringraziamento, per i loro diversi ma ugualmente preziosi contributi, a Michele Bacci, Michele Fiaschi, Allegra Iafrate, Bruna Parra e, in modo del tutto speciale, ai colleghi della redazione della rivista e a Paola Barocchi, alla quale questo primo numero è affettuosamente dedicato.

Il nucleo centrale è costituito da studi di argomento italiano, su un arco esteso dal X al XV secolo, con un'incursione, dal valore nei nostri intenti anche 'comparativo', nell'ambito della Cristianità orientale. Volutamente ampio il ventaglio dei contesti sociali – insigni monasteri del Medioevo alto e centrale, centri urbani fra i più evoluti della Toscana e del Veneto fra Tre e Quattrocento –, e così quello delle tecniche prese in esame, che accosta tipologie di oggetti e categorie di artefici varie e disomogenee per statuto storiografico: l'arte di *carpentarii* e *caementarii*, la scultura lapidea, la pittura murale e su tavola, l'oreficeria, la vetrata, la fusione di campane.

Alcuni contributi, poi, sono centrati su singoli oggetti (un 'nuovo' calice di Goro di Ser Neruccio, pubblicato da Elisabetta Cioni, un polittico di Niccolò Alunno, discusso da Giampaolo Ermini) o su specifici artefici, da *Sergius* e *Martinus* riscoperti nella Roma del X secolo da Giulia Bordi, a Ioannes Tohabi, il cui *corpus* noto coincide con le icone qui studiate da Maria Lidova, allo *speçaprea* veronese d'età scaligera Giovanni di Riginò affrontato da Ettore Napione. Altri interventi prendono invece in esame, su campioni geo-cronologici limitati ma rappresentativi, forme e senso delle sottoscrizioni in determinate tipologie di manufatti, ad oggi meno indagate sotto questo profilo (le vetrate toscane fra Trecento e primo Cinquecento analizzate da Takuma Ito) o complessivamente trascurate *tout court* (le campane scovate, schedate e studiate da Chiara Bernazzani nelle diocesi di Parma e Piacenza, fino al XV secolo).

Il primo e l'ultimo saggio, dedicati ad artisti di prima grandezza quali Parrasio (Fabio Guidetti) e Dürer (Stefano Rinaldi), segnano le escursioni cronologiche estreme – l'antichità e l'Età moderna – che prevediamo per una rivista che sarà, soprattutto, dedicata al Medioevo. Il secondo, inoltre, si concentra su una tipologia di oggetti, le stampe, che è appunto eminentemente 'moderna' e che, per le sue stesse peculiarità produttive, pone – ai contemporanei e agli studiosi – problemi del tutto nuovi anche sotto il profilo dell'attestazione di responsabilità affidata alla sottoscrizione.

Ciò che preme rilevare, tuttavia, è che i due saggi mettono in luce un punto cruciale e solo apparentemente ovvio, il ruolo-chiave svolto, per i grandi artefici dell'antichità greca e dell'Età moderna, dalla disponibilità di eloquenti testimonianze letterarie, in entrambi i casi sottoposte ad un'accorta esemplare operazione di storicizzazione e di verifica. Addirittura

esclusivo è il ruolo delle fonti nello studio su Parrasio, pittore celeberrimo ma di cui, com'è norma nella storia dell'arte greca, non si conosce una singola opera, mentre il saggio di Rinaldi è ampiamente dedicato al riesame della problematica, affascinante testimonianza della *Vita* vasariana di Marcantonio Raimondi «e d'altri intagliatori di stampe».

L'antico Parrasio e il moderno Dürer – modernissimo, anzi, ma anche *in quanto* volto ai modelli degli antichi e dei loro eredi italiani –, entrambi consapevoli della propria unicità, tesi a 'costruirsi', rappresentarsi e vedersi riconosciuti come figure risolutamente innovative e di elevato *status* sociale e intellettuale, strenuamente competitivi, sono accomunati anche dall'essere 'raccontati' da una specifica, 'dedicata' letteratura artistica. Ebbene: per entrambi, le fonti che ne tratteggiano, oltre e più che i *corpora*, le vicende, i caratteri, le aspirazioni, citano e assumono le sottoscrizioni – i raffinati, altisonanti epigrammi per cui Guidetti conferma il riferimento a Parrasio, e il perentorio, elegantissimo monogramma di Dürer –, non tanto come attestazioni di paternità, ma come testimoni per la loro percezione di sé ed il loro muoversi nel 'campo artistico'; in altri termini, valorizzano le firme in quanto fonti di prima mano sugli artefici. È un punto, questo, su cui spero di tornare a breve, a proposito delle poco osservate notazioni 'epigrafiche' di Vasari.

Altri artisti trattati nella raccolta, Goro e l'Alunno, vantano menzioni anche letterarie, benché non altrettanto eloquenti. Del secondo, anzi, merita ricordare per inciso la disavventura storiografica scaturita proprio dall'ambiziosa complessità d'una sottoscrizione: il nome 'Alunno', infatti, ha origine dal fraintendimento – per noi attestato dalla *Vita* vasariana del Pinturicchio –, di un passo del testo che, vergato sul 'cartellino' esibito da due angeli nella predella del polittico di San Niccolò a Foligno, svela «Ad lectorem», in distici, committenza, paternità e data dell'opera, ma soprattutto lo provoca a riflettere sui meriti rispettivi della committente, Brigida di ser Giovanni degli Elmi, e di «Nicolaus *alumnus* / *Fulginiae* [Niccolò nativo di Foligno], patrie pulcra corona sue»: «[...] Sed quis plus meruit, queso, te iudice, lector/ Cum causam dederit Brisida, et ille manum?». Un esempio eccellente, mi pare, di come in pieno Quattrocento la sottoscrizione possa offrirsi come fonte *sui generis* svelando, d'un artefice, ben più del nome.

Peraltro, per la maggioranza degli artisti qui trattati, vissuti nei secoli

intercorsi fra l'eclissi dell'antica letteratura artistica e la sua moderna rinascita – compiuta nella sua forma biografica, naturalmente, con Vasari –, secoli in cui un'attestazione letteraria è eccezionale (ma a ben vedere lo resterà anche in piena età 'storiografica'), le sottoscrizioni sono le sole fonti disponibili. Ma anche per i privilegiati che variamente hanno goduto dell'attenzione degli scrittori, è palese che non tutto ciò che esse hanno da dirci è stato portato in luce: ho cercato di mostrarlo di recente per le firme di non altri che Giotto, dopo l'antichità archetipo dell'artista capace di mobilitare l'attenzione dei letterati.

Il nostro intento, allora, è stato quello di osservare e interrogare le sottoscrizioni da punti di vista diversi – forme, testo, funzioni, sempre in relazione alle opere – per ricavarne qualcosa di più che le semplici attestazioni dei responsabili; e ciò, proprio, sulle orme dei fondatori della letteratura artistica, spesso attenti al tenore dei testi come alla loro configurazione visiva: basti la cura con cui Vasari registra, ad esempio, le «lettere d'oro» della sottoscrizione del polittico Baroncelli di Giotto, o, nel 1550, quelle «grandissime» sul basamento del *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello.

Gli aspetti messi in valore, naturalmente e intenzionalmente, variano a seconda della natura sia delle attestazioni che delle domande. Senza volerli esaurire, ne tento una rassegna ragionata, a prescindere dalla cronologia e a partire dai casi in cui il ruolo attribuito alla firma è più prossimo a quello, strettamente documentario, che essa riveste di norma nella storiografia recente: una certificazione di paternità, spesso associata alla data.

Ermini rilegge la sottoscrizione-*datatio* del polittico braidense dell'Alunno proprio nella sua valenza di *documento*. Lo fa, tuttavia, affrontandola *ex novo* in quanto parte del *monumento*, tramite un vaglio della sua condizione materiale non meno attento di quello riservato di norma alla superficie figurata (mentre è ancora prassi comune escludere sottoscrizioni anche vistose sia dall'analisi che dalla riproduzione). La valutazione autoptica, supportata da apparati iconografici *ad hoc*, accerta la seniorità dell'epigrafe visibile rispetto a una redazione anteriore ricostruibile in parte, autorizzando una nuova lettura d'una testimonianza documentaria e la proposta, per un'opera di snodo nell'*iter* dell'artista, d'una cronologia diversa da quella finora accolta proprio sulla fede dall'iscrizione.

Nel saggio di Elisabetta Cioni – legato, con l'*Appendice* di Riccioni, alla sezione del repertorio dedicata all'oreficeria senese, di imminente pubblicazione –, l'identificazione di un calice firmato di Goro di Ser Neroccio vale *in primis* come aggiunta di un numero di pregio al catalogo di un artefice assai in vista nella Siena di primo Quattrocento. Dati i dislivelli qualitativi riscontrabili fra opere parimenti firmate dall'artista, tuttavia, la scoperta rilancia ed arricchisce la questione, aperta a suo tempo da Giovanni Previtali, della possibile mancata rispondenza fra firma e mano esecutrice; questione che, mentre mette in valore gli strumenti della filologia visiva, in grado se occorre di prescindere dalla «sviante segnaletica delle firme» (Previtali), dall'altro dovrebbe indurre alla massima flessibilità nella prassi corrente della ricostruzione di *corpora* sulla base di analogie e differenze di stile e qualità fra opere firmate e non. In altri termini, il vaglio delle firme in relazione alle opere problematizza il valore documentario delle firme stesse: una questione, per inciso, che in epoca di affermati individualismi e insieme di 'riproducibilità tecnica' sarà avvertita dagli artisti stessi, come mostrano le implicazioni anche giuridiche di quell'idea di originalità e responsabilità individuale che secondo Vasari avrebbe portato, per Dürer, al riconoscimento dell'«esclusiva» per il suo monogramma.

Riccioni propone un'analisi testuale e paleografica delle sottoscrizioni di Goro – l'artefice che, a quanto si sa, vanta più firme nell'ambito dell'oreficeria senese, a sua volta la più ricca di sottoscrizioni fra Due e Quattrocento –, ipotizzando per lui, figlio d'un notaio e molto attivo nella vita pubblica cittadina, una 'scrittura di bottega' ed un controllo personale della componente iscritta delle opere.

Esercizi di analisi comprensiva di micro-*corpora* di sottoscrizioni – dalle tecniche esecutive alle scelte grafiche e d'impaginazione, al tenore dei testi – offrono i saggi di Chiara Bernazzani e Takuma Ito, che ci conducono in ambiti ritenuti più prossimi all'artigianato che all'arte 'degli artisti'.

Dal primo, che ricostruisce sulla base delle iscrizioni i *corpora*, le forme di collaborazione e gli itinerari di alcuni attivi fonditori, soprattutto trecenteschi, emergono – in generale – sia l'alta e radicata frequenza, nel Medioevo, delle sottoscrizioni sulle campane, verosimilmente ineguagliata in altre tipologie di manufatti, sia la loro sostanziale omogeneità, nelle declinazioni testuali, con quelle della pittura, della scultura o dell'oreficeria:

circostanze che, oltre a imporre lo studio di questa classe monumentale come necessario alla completezza e alla rilevanza 'statistica' di qualsiasi indagine a largo raggio sulla sottoscrizione medievale, inducono a rimeditare sulla storicità delle nostre gerarchie di artefici e manufatti. Basti far mente locale all'attenzione che le cronache urbane medievali prestano ai fonditori e alle loro opere, sensibilmente maggiore rispetto a quella riservata, ad esempio, a pittori e scultori; oppure, chiedersi per quanti grandi artisti del Medioevo si disponga d'una notazione paragonabile, per efficacia 'sociologica', a quella che la *Cronica* di Salimbene De Adam riserva al fonditore pisano chiamato a Parma per realizzare la campana della torre del Comune, nel quadro di una distesa trattazione dell'argomento *ad annum* 1285: «Et venit magister ad Parmenses de Pisis, sicut magnus baro indutus sollemniter» – mentre siamo, piuttosto, abituati ad associare la ricercatezza dell'abito, parte di un'immagine da «signore», alle smisurate ambizioni 'liberali' d'un Parrasio o d'un Dürer.

Ancora sotto il segno della revisione di gerarchie accreditate si colloca, nelle pagine di Ito, la valorizzazione del ruolo anche 'creativo' dei maestri vetrai rispetto ai pittori, parimenti supportata dall'esame delle firme e dei manufatti, in specie di alcune vetrate pratesi che, a seguito di una revisione della cronologia, si sottraggono allo *status* di pezze d'appoggio per una presunta tendenza dei vetrai a servirsi, per difetto di aggiornamento stilistico, di vecchi e superati cartoni.

Ad accomunare i saggi 'panoramici' di Ito e Bernazzani è, inoltre, un punto decisivo in vista d'uno studio esteso della sottoscrizione medievale: la consapevolezza della pesantissima incidenza del 'perduto'. Se Ito ridimensiona, anche in considerazione della peculiare fragilità degli oggetti, l'idea di una speciale sporadicità della sottoscrizione nella vetrata, Bernazzani, trattando di un patrimonio ancora ricchissimo ma spietatamente decimato nel tempo, offre un palmare esempio della necessaria integrazione, in vista della ricostruzione dell'attività dei maestri campanari, fra osservazione sul campo e spoglio della tradizione antiquaria ed erudita. Un principio, questo, valido non solo per oggetti fatalmente esposti alla distruzione come le vetrate e le campane: nella *Presentazione* di questa rivista ho avuto modo di ricordare, in base a un primo bilancio della sezione del repertorio ad oggi più avanzata, come circa un terzo delle oltre trecento attestazioni di opere firmate ad oggi censite nell'arte senese fra XII

secolo e primo quarto del XV – campane escluse! – sia noto esclusivamente per tradizione indiretta.

Se i vetrai e i campanari qui studiati, benché oggetto di attestazioni più copiose e ‘informative’ di quanto si ritenesse, restano di norma figure elusive, la raccolta ci mette di fronte a casi di artisti che, pur non vantando una fortuna letteraria, rivelano spiccate caratteristiche individuali: spie, rare ma rappresentative, di un ventaglio di possibilità più variegato di quanto si sia di norma disposti a pensare, per lo *status* consentito all’elusiva categoria degli ‘artisti medievali’.

Il veronese Giovanni di Rigino, già oggetto di una suggestiva, ma fragile valorizzazione in relazione ai vertici qualitativi delle arche scaligere, è ricondotto da Napione entro più storici «confini», in base all’incrocio fra analisi delle opere, a partire da quelle firmate, e dei documenti d’archivio. Ne emerge una figura singolare – quanto, è difficile dire – di scultore-notaio: una contiguità, quella fra attività notarile e pratica artistica, ben nota ad esempio per i miniatori, attestata per le persone stesse dei notai da una miriade di fascinosi, estemporanei disegni, e in questa stessa sede riproposta, in un contesto di civiltà urbana maturo al pari di quello della Verona scaligera, dalla scelta professionale di Goro, figlio – come accennato – del notaio senese ser Neroccio, che avrà verosimilmente trovato nella professione paterna presupposti di *status* e di cultura atti a propiziare la carriera amministrativa e, forse, le commissioni pubbliche, così come sarà accaduto all’orafo, calligrafo e miniatore Matteo di ser Cambio, attivo a Perugia fra Tre e Quattrocento.

Con Giovanni di Rigino, questa contiguità si presenta invece a ruoli invertiti – padre artefice, figlio *anche* notaio – e all’esercizio del notariato si associa, meno prevedibilmente, l’attività di lapicida: plausibile dunque il *trait-d’union*, qui ipotizzato, di un’ulteriore attività, quella di imprenditore della pietra, specialmente propizia all’ascesa sociale nella ‘marmorina’ città di Cansignorio. Opere e iscrizioni di Giovanni palesano le velleità di un artefice di medio livello, entrato nell’orbita della corte per via di parentela acquisita e di impegni professionali, e ansioso, anch’egli, di ‘nobilitarsi’ – ad esempio, traducendo in termini araldici e monumentali il proprio *signum tabellionis* nell’opera sua più esposta sulla scena urbana, il ‘capitello’ di San Pietro Incarnario, di cui si celebra e si ritrae come committente e esecutore;

e il tenore dei testi, di qualche pretesa, ma non privo di improprietà, pone il problema di una possibile concezione ed elaborazione in proprio, anche, della celebrazione inscritta.

Chi scriva le iscrizioni degli artisti – nel senso di ‘chi ne componga i testi’, qualora non si tratti degli endemici «Me fecit» o «Fecit hoc opus» – è questione delicata, dall’antichità all’Età moderna: e fa bene Guidetti a riconoscere negli epigrammi ‘di Parrasio’, in cui il pittore parla in prima persona, «un’espressione autentica e ‘autorizzata’ della sua personalità», non necessariamente il frutto di una sua pratica delle lettere. Inoltrandoci nel Medioevo, è difficile credere fossero più di questo, ad esempio, le iscrizioni metriche dei pulpiti di Giovanni Pisano, mentre è proprio la modesta riuscita formale di testi ambiziosi negl’intenti, come quelli di Giovanni di Rignano, di Matteo di ser Cambio, di Paolo di Jacobello a Venezia e a Mirandola, o, prima, di Marco Romano a Venezia, a farci propendere per una possibile concezione dell’autore stesso.

Ben diverso il caso, qui studiato da Maria Lidova, del prete di origine georgiana Ioannes Tohabi, committente e iconografo di se stesso in uno straordinario ciclo di sei icone databili fra l’XI e il XII secolo, destinate al monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, che ancora le custodisce. Risolutamente innovativo nel progetto e nell’iconografia, il ciclo è corredato da lunghe e raffinate iscrizioni metriche in greco e in georgiano, certamente concepite da Ioannes in stretta sinergia con la coltissima iconografia, che menzionano per ben cinque volte l’«umile», «miserevole», «vecchio» artefice – che peraltro dice di aver dipinto «con desiderio» e «reverenza», ma anche «con successo» e «bellezza», non esita a mettere in parallelo la propria evocazione del *Giudizio universale* con la visione di Daniele e si raffigura due volte –, per implorare, con parole di volta in volta accuratamente intonate ai soggetti dipinti, il perdono dei peccati e l’eterna salvezza.

«L’idea che la Cristianità d’Oriente» sia «ostile alla creatività individuale, come dimostrerebbe il fatto che vi domina l’anonimato e che poche opere sono contrassegnate da ‘firme’» è – afferma Michele Bacci nella *Presentazione* degli atti del convegno *L’artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale* tenutosi a Pisa nel 2003 (atti pubblicati nel 2007) – un *cliché* tenace ma discutibile, come, proprio in riferimento alle sottoscrizioni, mostrano i lavori di Sophia Kalopissi-Verti e Maria Panagiotidi, intervenute anche in quell’occasione. Il caso qui studiato, certamente eccezionale, invita a mettere a fuoco le

possibili condizioni specificamente ‘orientali’ di una manifestazione di personalità così alta e insieme così devota – in piena armonia con la natura sacrale propria dell’immagine bizantina –, forse legata alla sostenutezza e singolarità del progetto, forse propiziata dall’eletto ambiente monastico in cui l’opera fu concepita, realizzata e fruita.

Per chiudere, un’altra sorpresa emerge, letteralmente, in un altro raffinato complesso cenobitico, nella zoccolatura dipinta che è tutto quanto rimane di una cappella eretta nella chiesa inferiore di San Saba a Roma, verosimilmente – argomenta Giulia Bordi – nella prima metà del X secolo, portata alla luce nel 1900.

Qui, ‘in calce’ a una decorazione a soggetto agiografico che l’autrice brillantemente ricostruisce, per la prima volta a Roma s’incontrano non motivi aniconici, ma immagini e iscrizioni, e in specie le memorie di due artisti. A *Sergius pictor*, responsabile della decorazione murale, primo pittore attestato a Roma da un’iscrizione, viene restituito per via di confronti stilistici un piccolo, ma prestigioso *corpus*; il verosimile costruttore della cappellina, *Martinus monachus magister*, celebrato per mano del *pictor* da uno straordinario ritratto, appare circondato dagli strumenti del suo lavoro: un’effigie che anticipa un’iconografia nota Oltralpe nella celebrazione sepolcrale dell’architetto, attestata letterariamente per la tomba che Meinwerk, vescovo di Paderborn, volle all’inizio del secolo XI per colui che aveva ben interpretato i suoi *desiderata* per la nuova chiesa – un «vir incognitus», ma *caementarius* e *carpentarius* provetto, sepolto con «trullam [...] et malleum», la cazzuola e il martello, «ad caput eius» –, e ancora verificabile nella lastra terragna che celebra l’architetto gotico Guerin raffigurandone ai lati di una croce i ‘ferri del mestiere’, ora al Musée de Cluny. E per inciso, fra i tratti da segnalare in questa raccolta vi è la messa in valore delle effigi di Martinus, Ioannes Tohabi e Giovanni di Rigino, contributi di rilievo alla storia, desultoria e rivelatrice, dell’(auto) rappresentazione di artisti medievali, da leggere in parallelo a quella delle sottoscrizioni.

Molte sarebbero le considerazioni possibili a margine delle attestazioni di San Saba. Per esempio, la gerarchia rivelata dalla rappresentazione *iconica* del costruttore per mano di un pittore che, invece, non solo non si effigia ma occulta, in un gioco devoto, il proprio *nome* in un anagramma in

forma di croce: quasi una visualizzazione letterale del paolino «Mihi [...] absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Jesu Christi» (*Gal.*, 6, 14).

Una distanza infinita separa certamente Sergius, *pictor* colto e devoto, e da un lato quel Parrasio che si dichiarava discendente di Apollo e in un epigramma rievocava un colloquio con Eracle, apparsogli in sogno per svelargli la propria veridica effigie, dall'altro gli artisti del Rinascimento che, come Dürer, recupereranno proprio grazie alla frequentazione delle fonti classiche l'idea di un'affinità fra creazione artistica e creazione divina; e una conseguente distanza separa le loro rispettive memorie inscritte.

Nondimeno, se anche in questa sede si è scelto di mettere in valore, accostando campioni così eterogenei, le vertiginose evoluzioni cui il sentimento di sé degli artisti e i modi di manifestarlo sulle opere vanno incontro dall'antichità al variegato panorama medievale, fino al Rinascimento 'maggiore', è anche vero che fili sottili di continuità e sopravvivenze s'intravedono anche in questa, così parziale, casistica.

Se, come credo, la memoria di costruttori e scultori tende precocemente ad associarsi all'esperienza dell'antico, fino agli *exploits* della Roma dei *marmorarii*, delle cattedrali di Pisa e di Modena, e se Giotto si paleserà emulo degli antichi anche recuperando per primo, nelle sue sottoscrizioni, una formula – «Opus» seguito dal genitivo del nome – resa insigne dai *Dioscuri* di Montecavallo, che due epigrafi apocrife ma celebri volevano «Opus Fidae» e «Opus Praxitelis», non dovrà sfuggire ad esempio che, a San Saba, fra la 'croce-firma' di Sergius e il ritratto di Martinus è intercalata una finta *crusta* policroma inscritta, che adotta, per dar forma a una precoce versione di un noto enigma sulla caduta di Roma, un'ariosa capitale, impreziosita da un'*hedera distinguens*, e che a fianco di Martinus, fra gli strumenti della sua fatica mentale e fisica, spicca, quale elemento scelto a designarne i prodotti, o gli oggetti, una leggibilissima colonna tortile.

Un'ultima notazione, credo, meritano i corredi illustrativi, che, in specie, mostrano per la prima volta nella loro completezza – a supporto delle edizioni – apparati iscritti ad oggi, sovente, neppure propriamente trascritti.

Per comodità rinvio, per indicazioni bibliografiche aggiornate sul progetto del repertorio e sul problema della firma d'artista fra Medioevo e Rinascimento, a due miei lavori di recente pubblicazione: M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546, e EAD., *Il progetto 'Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo': ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di Ead., «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2008, pp. 365- 400.

Nello stesso volume rimando agli studi raccolti nella sezione *Intorno alle sottoscrizioni* e, per le (auto)rappresentazioni di artisti dal Medioevo al Quattrocento, a M. COLLARETA, *Verso la biografia d'artista. Immagini del Medioevo alle origini di un genere letterario moderno*, pp. 53-65.

Successivamente, in attesa dell'opera monumentale di A. DIETL, *Die Sprache der Signatur: die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, annunciata dall'editore come imminente al momento della stesura di queste note, segnalo in specie ID., *Der öffentliche Raum als Bühne inschriftlicher Selbstinszenierung von Künstlern in italienischen Kommunen des Mittelalters*, in *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt*, hrsg. von J. Oberste, Regensburg 2008, pp. 145-164 e *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2009; ivi specialmente i contributi di E. CASTELNUOVO, *Parum discrepans a Dedalo: i molti volti dell'architetto medievale*, pp. 35-48 e G. BELTRAMINI, *Architetture firmate nel Rinascimento italiano*, pp. 49-66.

Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

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.

