

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

I CONFINI DI GIOVANNI DI RIGINO, NOTAIO E SCULTORE. AUTOPROMOZIONE DI UN ARTISTA NELLA VERONA DEL TRECENTO

ETTORE NAPIONE

Giovanni di Rigino è il solo scultore veronese del XIV secolo di cui si conservano delle opere lapidee firmate, dopo il 'primitivo' maestro Poia¹. La letteratura artistica lo ricorda soprattutto per l'ardita identificazione proposta da Gian Lorenzo Mellini con il Maestro dell'arca di Mastino II della Scala, l'artefice dei «miracoli d'immagine e realtà»² del monumento funebre eponimo e della statua equestre di Cangrande I della Scala. L'attribuzione è ormai insostenibile, non regge il confronto stilistico e si dimostra fragile nella corrispondenza documentaria³. Eppure, Giovanni di Rigino fu un personaggio interessante e, a suo modo, emblematico. Sia perché le sue statue rappresentano la cultura figurativa religiosa 'popolare' in territorio scaligero negli ultimi trent'anni del secolo, sia, soprattutto, perché, in forza della sua duplice professione di scultore e di notaio, si rese protagonista di una inconsueta 'propaganda' personale, fra l'altro celebrando se stesso con un capitello-edicola votivo pubblico, corredato di un'iscrizione memoriale e autoreferenziale.

Questo articolo è strettamente correlato agli approfondimenti su Giovanni di Rigino nel volume E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009, e in particolare nel paragrafo *Giovanni di Rigino* (pp. 192-196), di cui costituisce un'integrazione indispensabile, specialmente per la conoscenza dei documenti e per l'analisi delle opere firmate. L'autore desidera ringraziare Gianmaria Varanini, Giuseppe Sandrini, Donato Gallo, Maria Clara Rossi, Peter Dent, Maria Monica Donato, Giampaolo Ermini e Stefano Riccioni.

- ¹ Per il maestro Poia si veda E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009, pp. 96-99, con rimandi bibliografici. Alle opere riferite al maestro in quella sede si può aggiungere una *Madonna col Bambino* a Monteforte d'Alpone (cfr. P. BRUGNOLI, *Il palazzo vescovile di Monteforte d'Alpone*, Verona 2002, fig. 11; la testa del Bambino è un evidente rifacimento).
- ² R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in ID., *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973 (ed. or. 1958), pp. 229-249: 236.
- ³ Cfr. NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 192-196.

1. *Il figlio di Rigino d'Enrico e la critica*

Maestro Giovanni aveva appreso il mestiere del padre Rigino di Enrico, *magister lapidum*⁴ della contrada di San Pietro Incarnario a Verona. L'identità artistica di Rigino è ancora sfuggente: non conosciamo sue opere firmate, né alcuna scultura a lui attribuibile su base documentaria. Il suo nome si distingue nelle testimonianze scritte: nel 1336 fu esecutore testamentario della vedova di un orafo⁵; nel 1343 partecipò alla cerimonia per la consacrazione di un altare nella chiesa (ormai perduta) di Sant'Agostino⁶. Sappiamo che nel 1348, quando il figlio si trova iscritto alla matricola dei notai, era ancora vivo⁷, mentre nel 1356 viene nominato come defunto⁸.

9, 11a-c

Le vicende storiografiche di Giovanni iniziano prima di quelle del padre Rigino. L'esordio autorevole si ebbe nelle pagine di Scipione Maffei (1732), che osservava la firma apposta dal *magister* sulla statua di *San Procolo* nella chiesa omonima, con la data del 1392, incuriosito dallo scultore che usciva dall'anonimato⁹. Nel 1749, Giambattista Biancolini si limitava alla citazione: anche se in un luogo diverso del suo testo segnalava Rigino presente a Sant'Agostino nel 1343, non istituiva il collegamento con il figlio¹⁰. Alla fine del XVIII secolo, Alessandro Carli intrecciava le figure di Rigino e Giovanni ad un pionieristico tentativo di interpretazione dell'arca di Cansignorio della Scala e della firma di Bonino da Campione. L'erudito riteneva che

⁴ L'espressione usata nei documenti corrisponde a quella del volgare locale *speçaprea* e indica un lapicida specializzato (cfr. P. BRUGNOLI, *Introduzione*, in ID. *et al.*, *Marmi e lapicidi di Sant'Ambrogio in Valpolicella: dall'età romana all'età napoleonica*, Sant'Ambrogio 1999, pp. 11-25: 18), che poteva essere tanto un semplice decoratore quanto un vero e proprio scultore.

⁵ Verona, Archivio di Stato, San Silvestro, perg. 1079, edito in G. MORETTO, E. NAPIONE, *Cercando il Maestro di Santa Anastasia. L'altare di Bartolomeo de Mitifogo campsor da San Benedetto e l'ombra remota del vescovo eretico*, «Verona illustrata», 17, 2004, pp. 5-20:18-20.

⁶ G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 6 voll., Verona 1749-1762, IV, 1752, pp. 508-511. Vedi MORETTO, NAPIONE, *Cercando il Maestro di Santa Anastasia*, p. 6.

⁷ Il registro menziona, infatti, Rigino come vivente: Verona, Archivio di Stato, Collegio dei notai di Verona, vol. Ib, *Liber cronice notariorum civitatis et burgorum Verone*, c. 74v: «Iohannes magistri Rigini taiatoris lapidum».

⁸ MORETTO, NAPIONE, *Cercando il Maestro di Santa Anastasia*, p. 5; NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 101-106.

⁹ S. MAFFEI, *Verona illustrata*, 3 voll., Verona 1731-1732, III, 1732, col. 191: «Non si ha in quest'opera [*i.e.* l'arca di Giovanni della Scala] il nome dello Scultore, ma ben si ha sotto alla statua sedente di San Procolo, fatta nel 1392 per Giovanni Veronese figliolo di maestro Bigino. *Operis sum forma Joannis de Verona magistri Bigini nati*».

¹⁰ BIANCOLINI, *Notizie storiche*, I, 1749, p. 4; e vedi *supra*, nota 6 e testo corrispondente.

Bonino fosse l'architetto dell'opera, mentre a proposito del responsabile della scultura scriveva:

vivea di cotal tempo in Verona un Maestro Bigino scultore, che fu padre di un Giovanni, di cui restano alcune opere in San Procolo, e in San Giovanni in Sacco; e di lui potrebbero essere per avventura, o del figlio, tanto la statua equestre dello Scaligero soprapposta al fastigio del tumulo, quanto le figure emblematiche delle virtù [...] e le statue de' Santi inalzate sugli angoli del recinto, che contorna abbasso la mole del monumento¹¹.

Quale fosse la molla esegetica di Alessandro Carli è arduo a sapersi, e dobbiamo supporre che intendesse lo stile riginiano come una sorta di lessico solidale del padre e del figlio, sulla base di un confronto sommario tra il *San Procolo* del 1392 e la tomba quattrocentesca di Spinetta Malaspina in San Giovanni in Sacco, fraintesa quale opera di Giovanni¹². L'ardito collegamento fu bilanciato da Giuseppe da Persico, che, nella sua *Descrizione di Verona e della sua provincia* (1820), puntualizzava:

il Carli congetturò poter essere opera [...] di Regino o di quel Giovanni suo figliolo che ricordammo in San Zeno autore della statua di *San Procolo*, la quale è di queste ben posteriore di tempo, ma inferiore anche di merito, il che non par verisimile coll'esercizio dell'arti¹³.

Da Persico rimetteva così l'autore, fino ad allora noto solo per il *San Procolo*, nei suoi più angusti confini.

Nel 1891 Diego Zannandreis fraintendeva il dettato di Maffei e istituiva una relazione tra lo scultore e il monumento funebre di Giovanni della Scala, allargando il catalogo ad altre opere. Ad un occhio della fine del XIX secolo, meno sensibile di quello estemporaneo e raffinato di Da Persico, potevano apparire omogenee l'arca di Barnaba da Morano in San Fermo Maggiore,

¹¹ A. CARLI, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche*, 7 voll., Verona 1796, X, p. 307.

¹² Il monumento, databile intorno al 1435, si trova ora al Victoria and Albert Museum di Londra, a cui fu venduto nel 1887, dopo una travagliata vicenda che coinvolse Jean Paul Richter; cfr. C. GATTOLI, *La Commissione consultiva conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità di Verona. Episodi di tutela 1876-1908*, tesi di specializzazione, Università di Udine, a.a. 2007-2008, relatore D. Levi, pp. 70-85.

¹³ G. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona 1820-1821, I, 1820, p. 238.

quella di Pase Guarienti in Santa Maria della Scala, la statua di *San Pietro* nell'omonima chiesa presso il duomo e quella di *San Zeno* in San Zeno in Oratorio¹⁴. La proposta trovò un seguito nella guida alla provincia veronese del senatore e conte Luigi Sormani Moretti¹⁵.

3 Quando, nel 1899, Luigi Simeoni riconobbe l'iscrizione-firma di Giovanni di Rigino sul rovinatissimo capitello-edicola di San Pietro Incarnario¹⁶, la facile associazione con l'autore del *San Procolo* finì per circoscrivere il *magister Iohannes* alle due sole sculture sottoscritte¹⁷.

Nel Novecento gli studi di Fernanda De Maffei, Giuseppe Fiocco, Luciano Cuppini e Maria Teresa Cuppini svilupparono l'individuazione critica del Maestro di Santa Anastasia, dominatore della scena nei primi quattro decenni del Trecento, e del Maestro dell'arca di Mastino II, artefice innovatore e misterioso alla metà del secolo¹⁸. La bottega familiare di Rigino fu considerata un episodio marginale. Fino al 1971. Nel 1955 Fernanda De Maffei aveva suggerito un passaggio di testimone tra il Maestro di Santa Anastasia e il Maestro dell'arca di Mastino II, e su questa impostazione Gian Lorenzo Mellini declinò l'ipotesi che i due scultori portassero rispettivamente

¹⁴ D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, a cura di G. Biadego, Verona 1891, pp. 26-27. Maffei (vedi *supra*, nota 9) scriveva che la tomba dello scaligero era anonima, mentre il *San Procolo* recava l'iscrizione con il nome dell'artefice: Zannandreis intese il passo come se Giovanni di Rigino fosse anche autore dell'arca.

¹⁵ L. SORMANI MORETTI, *La provincia di Verona: monografia statistica, economica, amministrativa*, 3 voll., Firenze 1904, III. *Condizioni politiche ed amministrative della provincia*, p. 260.

¹⁶ L. SIMEONI, *L'antico mercato veronese e i suoi supposti capitelli*, Verona 1899, p. 30.

¹⁷ Anche Alfred Gothold Meyer dedicò un brevissimo inciso a Giovanni di Rigino, considerandolo più interessante di Bonino da Campione: «Während diese [*i.e.* le statue di Bonino] bei näherer Prüfung viel von dem ersten günstigen Eindruck einbüßen, stösst sie [*i.e.* la statua di *San Procolo*] zuerst ab, um bei eingehenderem Studium zu gewinnen» (A.G. MEYER, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen*, Stuttgart 1893, p. 96). Un secco giudizio negativo fu invece espresso da Adolfo Venturi: «e vedasi ancora [...] l'opera d'uno scalpellino informe nel San Procolo [...] di Giovanni di Rigino, che mal rappresenta [...] l'arte della città sua in un tempo così progredito» (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, IV. *La scultura del Trecento e le sue origini*, 1906, p. 779).

¹⁸ In particolare: F. DE MAFFEI, *Le arche scaligere di Verona*, Verona 1955; L. CUPPINI, *Il caposcuola della scultura veronese al tempo di Dante e di Cangrande. Elenco delle opere e appunti sul maestro di Santa Anastasia*, in *Liceo Ginnasio Scipione Maffei Verona. Annuario dedicato al settimo centenario della nascita di Dante*, Verona 1965, pp. 153-164; G. FIOCCO, *Profilo dell'arte scaligera*, in *Verona e il suo territorio*, 7 voll., Verona 1960-2003, III,2. *Verona scaligera*, 1969, pp. 191-209; M.T. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV e XV*, *ibid.*, pp. 249-269. Sulla storiografia si veda NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 290-304.

i nomi storici di Rigino e di Giovanni¹⁹. Nel suo argomentare, le due fasi successive dei lavori nell'arca di Cangrande I della Scala non segnavano una cesura radicale del cantiere iniziato dal Maestro di Santa Anastasia, ma testimoniavano la promozione di Giovanni a caposcuola nella bottega del vecchio padre e una bravura sufficiente a fargli assumere l'incarico di realizzare la tomba di Mastino II.

L'operazione interpretativa aveva due vizi d'origine. In primo luogo, Mellini ricostruiva il catalogo del giovane Giovanni di Rigino a prescindere dal confronto con le uniche opere certe, forzando, comunque, la cronologia del capitello di San Pietro Incarnario verso la metà del secolo e relegando il legnoso *San Procolo* del 1392 – l'unica opera datata allora nota – al rango di stanco epilogo della carriera. In secondo luogo, lo studioso riteneva possibile che il connotatissimo espressionismo del Maestro di Santa Anastasia (*alias*, per lui, Rigino d'Enrico) potesse costituire il presupposto formativo del naturalismo dello scultore dell'arca, nonostante il senso del racconto e i procedimenti tecnici di quest'ultimo fossero distanti dal vigore crucciato e neoromanico del Maestro, anche nelle sue prove più solidali con il linguaggio giottesco.

Dopo il 1971, le voci di dissenso (purtroppo) serpeggiarono latenti e l'amplificazione critica di maestro Giovanni non suscitò reazioni dirette. A parte uno sguardo benevolo di Ragghianti²⁰, studiosi di vaglia finsero di ignorarla, con irriverente snobismo: Previtali e Volpe nei loro rapidi (e sapidi) passaggi sulle arche scaligere non accennano a Giovanni di Rigino²¹; Sergio Marinelli nelle sue locali incursioni trecentesche si riferisce al Maestro di Santa Anastasia come se nulla fosse stato scritto su Rigino²².

Il maestro di San Pietro Incarnario tornò d'interesse negli studi quando

¹⁹ G.L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971.

²⁰ C.L. RAGGHIANI, *Scultura a Verona nel Trecento*, «Critica d'arte», n.s. 42, 1977, 61, pp. 39-54.

²¹ G. PREVITALI, *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, ora in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Torino 1991 (ed. or. 1975), pp. 85-92; C. VOLPE, *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, in *Storia dell'arte italiana*, II,1. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 231-304: 301-302.

²² Per es. S. MARINELLI, *Note sulle stoffe dell'arca di Cangrande e il Trecento veronese*, in *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul Trecento veronese*, catalogo della mostra (Verona 1983), a cura di L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 197-235. Mellini aveva reagito da par suo nei confronti di Previtali e Marinelli: G.L. MELLINI, *Problemi di storiografia artistica tra Tre e Quattrocento: gli scultori veronesi*, «Labyrinthos», 21-24, 1992-1993, pp. 9-99: 94, 97, nota 29.

7 Fabrizio Pietropoli pubblicò, nel 1992, la statua di *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria della Rotonda a Montorio, firmata e datata 1389 (ancora una datazione tarda!)²³, fornendo un solido appoggio a Chiara Rigoni per la proposta, condivisa e condivisibile, di attribuire allo scultore la *Madonna col Bambino* del santuario di Santorso (Vicenza)²⁴. L'ultima novità è del 2008: Enrico Maria Guzzo ha individuato il maestro nella statua di *San Donato* a Pradelle di Nogarole Rocca, che pare un clone o quasi del *San Procolo*²⁵. Gli interventi su queste sculture di Giovanni di Riginò non entrano nel problema complessivo del teorema melliniano, ma dimostrano come, seguendo il lessico delle opere firmate, *magister Iohannes* sappia ritrovare se stesso e un suo catalogo.

Una volta ricondotto dentro i contorni obiettivi delle testimonianze e delle opere, Giovanni di Riginò emerge come un artista laborioso, affaccendato nello scolpire una statuaria votiva di pregio per parrocchie e cappelle della città e del territorio. A dispetto del protagonismo assunto con Mellini, la sua lunghissima biografia – sembra sia vissuto ottanta anni e oltre – deve ancora essere scritta. Chi era veramente Giovanni di Riginò? Quale significato aveva la sua doppia professione di scultore e notaio?

Iniziamo dalle testimonianze documentarie.

2. La prima attestazione (1331)

Nel 1331 il nome di Giovanni di Riginò fu scritto in un registro del monastero veronese di Santa Maria delle Vergini – «Iohanne filio magistri Riginò [...] de Sancto Petro Incarnario» –, tra quelli dei testimoni che parteciparono «in episcopali palacio» all'investitura feudale di un tale Nicolò detto Moro (non altrimenti noto), condotta da Antonio de Olivis e Bartolomeo Verità, «factores et procuratores [...] ac specialiter deputatos»

²³ F. PIETROPOLI, scheda n. 7, in *Restituzioni '92. Sedici opere restaurate*, a cura di F. Rigon, Vicenza 1992, pp. 32-35; vedi anche C. PETRUCCI, *La Madonna torna a casa*, «La Cronaca di Verona», 10 dicembre 1992, p. 24.

²⁴ C. RIGONI, *La scultura dalle origini al primo Cinquecento*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di Ead., Cinisello Balsamo 1999, pp. 11-43: 16-17.

²⁵ E.M. GUZZO, *Un recupero per la storia della scultura trecentesca a Verona: la statua di San Donato a Pradelle*, in *Nogarole Rocca nella storia: gli uomini, la terra, l'acqua, il confine*, a cura di B. Chiappa, G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 207-210.

da Azzo da Correggio, coadiutore del vescovo, il vecchissimo Tebaldo²⁶. Accanto a Giovanni c'erano personaggi importanti: l'immigrato fiorentino Zenobio «iudice de Ciprianis»²⁷, Alberto «quondam domini Griffoni a Lameriis de Sancto Benedecto»²⁸, Antonio «quondam domini Francisci iudicis de Frassalasta de Sancto Paulo»²⁹. Il notaio incaricato di redigere e sottoscrivere l'*instrumentum* era Simone di Ireco, un professionista stimato e specializzato nelle pratiche della Curia³⁰. Questo gruppo di persone ruotava intorno alla famiglia signorile, specialmente ad Azzo da Correggio, zio materno di Alberto II e Mastino II della Scala, fratello di Beatrice, già sposa di Alboino della Scala, morto nel 1311³¹. Bartolomeo Verità, invece, era stato «factor dominorum de la Scala» e procuratore della stessa Beatrice da Correggio³².

Perché Giovanni di Rigino partecipava con questi notabili ad una cerimonia di investitura feudale? Il suo nome non ricorre in altri documenti simili (né in quelli contermini nel registro) ed è probabile che l'esperienza fosse occasionale, forse determinata da una qualche relazione specifica con Nicolò Moro. Trovare così presto lo scultore vicino ad un piccolo vassallo della Curia, entro un circuito potenziale di maggiori rapporti ed interessi, appare comunque intrigante e, come diremo, offre argomento per qualche interrogativo radicale sulla sua longevità. Quanti anni aveva nel 1331 il figlio di Rigino, se poteva ancora firmare un'opera nel 1392?

²⁶ Verona, Archivio di Stato, Santa Maria delle Vergini, reg. 4, cc. 197-214, 1331, agosto 15.

²⁷ I Cipriani erano una famiglia di prestatori di denaro. Furono tra i finanziatori di Mastino II della Scala durante la guerra contro la lega veneto-fiorentina: G. BARBIERI, *Economia, finanza e tenore di vita nella Verona Scaligera*, in *Gli Scaligeri 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria*, catalogo della mostra (Verona 1988), a cura di G.M. Varanini, Verona 1988, pp. 329-341: 339.

²⁸ G.M. VARANINI, *La classe dirigente veronese e la congiura di Fregnano della Scala (1354)*, «Studi storici Luigi Simeoni», 34, 1984, pp. 9-66: 64.

²⁹ Il capostipite della famiglia Frassalasta di San Paolo è citato negli statuti di Cangrande: *Statuti di Verona del 1327*, 2 voll., a cura di S.A. Bianchi, R. Granuzzo, Roma 1992, I, p. 218.

³⁰ M.C. ROSSI, *I notai di Curia e la nascita di una 'burocrazia' vescovile: il caso veronese*, «Società e storia», 24/95, 2002, pp. 1-33: 23, nota 88.

³¹ EAD., *Le elezioni vescovili: il caso di Verona scaligera*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, pp. 405-411: 409.

³² BARBIERI, *Economia*, pp. 329-341: 333; G.M. VARANINI, *Gli Scaligeri, il ceto dirigente veronese, l'élite 'internazionale'*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, pp. 113-124: 119.

3. Il notaio

Giovanni di Rigino risulta iscritto alla matricola dei notai nel 1348 e nel 1369: «Iohannes magistri Rigini taiatoris lapidum». Nella matricola più antica era incluso come abitante «de Sancto Petro Incarnario»³³, mentre nella seconda veniva definito «de Sancto Firmo cum Sancto Andrea»³⁴. La contrada di San Fermo (che dal secondo decennio del Trecento aveva incorporato Sant'Andrea) e quella di San Pietro erano limitrofe. Probabilmente la residenza di Giovanni era al margine tra le due. Sappiamo che, a seguito della costruzione della Cittadella voluta da Gian Galeazzo Visconti, il 18 agosto 1389 un certo Arcolino di Pocapoina fu compensato per la distruzione di due sue case, una delle quali era «in guaita Sancti Petri Incarnari», confinante «de una parte via comunis de alia magister Iohannes spezapreda in parte et in parte via comunis»³⁵. L'indicazione topografica suggerisce che la dimora dello scultore fosse vicino alla diversione tra due strade o in prossimità di un incrocio. Si spiega così, probabilmente, perché solo l'anno successivo (1390), nel sottoscrivere un atto, dichiarava di essere «de Sancto Andrea cum Sancto Firmo», variando quanto era indicato nella carta di Arcolino.

Il documento del 1390 è autenticato da Giovanni di Rigino in qualità di notaio. Il dettato fuga ogni dubbio sulla coincidenza con lo scultore, perché in una delle clausole finali si definisce «magistrum Iohannem lapidam notarium quondam magistri Rigini»³⁶. L'atto, rogato «in domo magnifici et excelsi domini domini Comitis Virtutum, posita et edificata in Campomarcio grandio», è il testamento di un certo «ser Baudus», un notaio non altrimenti noto. Nella sottoscrizione Giovanni appone il suo segno tabellionale: una manina benedicente.

6

³³ Verona, Archivio di Stato, Collegio dei notai di Verona, vol. 1b, *Liber cronice notariorum civitatis et burgorum Verone*, c. 74v. Una parte dei documenti di cui faremo menzione furono segnalati da Giulio Sancassani nel 1972 a Gian Lorenzo Mellini, che ne diede l'elenco vent'anni dopo in *Problemi di storiografia artistica*, p. 97, nota 36. La voce di C. Ranucci (*Giovanni di Rigino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 187-188) reca notizie poco controllate e, comunque, aggiornate agli anni Settanta.

³⁴ Verona, Archivio di Stato, Collegio dei notai di Verona, vol. 1b, *Liber cronice notariorum civitatis et burgorum Verone*, c. 111r. In questo registro i notai vengono elencati in ordine alfabetico e non suddivisi per contrada, come in quello del 1348.

³⁵ Verona, Archivio di Stato, Santa Caterina Martire, perg. 443. Vedi la segnalazione in L. SIMEONI, *La 'Cittadella' di G.G. Visconti e le Mura al Pallone*, «Studi storici veronesi», 2, 1949-1950, pp. 236-237.

³⁶ Verona, Archivio di Stato, Esposti, busta 43, perg. 4310, 1390, luglio 20. Vedi il paragrafo 9.

Le sue poche righe risultano corrette nell'impostazione e nel tratteggio, e palesano la minuscola corsiva di uno scrivente abituale. Si potrebbe forse, tuttavia, rilevare la dittografia del «me»:

Ego Iohannes [...] hiis omnibus interfui et rogatus a suprascripto testatore quos ego deberem *me* huic suo testamento subscribere, *me* subscripsi et ad maiorem roboris firmitatem signum mei tabelionis apposui consuetum et *me* fideliter subscripsi.

Giovanni inciampa dunque in una formula conclusiva piuttosto comune, a segnalare almeno che la sua consapevolezza linguistica non era troppo educata e si conformava al latino sommario di molti notai dell'epoca³⁷.

4. Le frequentazioni, gli interessi, il matrimonio della figlia Lucia

A dispetto della conservazione di un solo documento scritto di suo pugno, Giovanni lascia consistenti tracce della propria frequentazione di notai e di una nascente e indaffarata 'borghesia', che peraltro si confondeva ormai con certa aristocrazia urbana. La cerchia di relazioni dello scultore fu collaterale alla signoria scaligera fino al 1387, e poi disponibile verso la nuova dominazione viscontea. Il cambiamento di regime non sembra aver inciso sulla vita di maestro Giovanni.

Nel 1356 lo si incontra nel palazzo vescovile, «in domus custodiarum»: «Iohannes quondam magistri Rigini speçapree»³⁸ è testimone ad una compravendita di terreni appartenenti a tale Federico (di Bartolomeo?) da Salizzole *de Sancto Firmo*, forse collegabile alla famiglia di quel Fioravante che fu fattore scaligero tra il 1329 e il 1338 («Floravantus quondam domini Clementis de Salizzolis de Sancto Petro Incarnario»)³⁹. Tre anni

³⁷ Siamo grati ad Antonio Ciaralli per la consulenza paleografica. A proposito della dimestichezza di Giovanni con le consuetudini notarili, Ciaralli ci ha fatto osservare i due punti col comma conclusivi della sottoscrizione, che rispecchiano un uso professionale abbastanza tipico.

³⁸ Verona, Biblioteca Capitolare, busta 680, *Notarelle autografe di Stefano Gardesano e altri scritti antichi*, quaderno relativo all'anno 1356, senza segnatura specifica e con numeri di carta mancanti.

³⁹ Cfr. G. BONETTO, *Vecchi e nuovi documenti sulla villa di Salizzole nel Medioevo*, in *Salizzole. Storia, cultura e morfologia del territorio*, a cura di R. Scola Gagliardi, Salizzole 1998, pp. 27-43, in part. 30-32, con rimandi bibliografici (la citazione è a p. 39, nota 53).

dopo, sotto l'appellativo di «maestro Giovanni del fu Rigino», ricevette in locazione da Bertolotto Alberti del fu Alberto della Pigna un pezzo di terra in contrada Fossato di Sant' Ambrogio di Valpolicella per un minale di frumento annuo⁴⁰. Anche se non ne abbiamo le prove, questi della Pigna potrebbero essere eredi dei della Pigna *murari* beneficiati da Alberto della Scala nel 1291⁴¹. L'atto segnala la diversificazione degli interessi economici del *magister*, confermata in seguito anche da un rendiconto avuto con Nicolò del fu Galesio Nichesola a proposito di un paio di buoi e di un quantitativo di fieno, datato 5 giugno 1362⁴². Il nipote di questo Nicolò, secondo l'approssimativo albero genealogico proposto da Carinelli (certo da verificare), sarebbe Guberto di Bartolomeo Nichesola⁴³, attestato come cancelliere scaligero nel 1351⁴⁴. Tra i testimoni del consuntivo si riconosce il maestro di grammatica Pencio, che nel 1324 divenne protagonista in veste di perito della nota diatriba tra Serviti e Francescani per la distanza delle rispettive chiese, allora in costruzione (1324)⁴⁵.

Questo Pencio aveva un certo grado di amicizia con Giovanni, perché il 24 novembre 1364 era tra i testimoni in casa dello scultore, definito «lapidica quondam magistri Henrigini», al contratto dotale della figlia Lucia⁴⁶. Lo sposo di Lucia era Alberico da Marcellise, maestro di grammatica e notaio,

⁴⁰ Verona, Archivio di Stato, Santo Spirito, perg. 317, 1359, luglio 27.

⁴¹ G. SANCASSANI, *I maestri muratori Bartolomeo e Nascimbene e l'edilizia scaligera da Alberto I a Cangrande I*, in *Liceo Ginnasio Scipione Maffei Verona. Annuario dedicato al settimo centenario*, pp. 113-125; W. HAGEMANN, *Documenti sconosciuti dell'Archivio Capitolare di Verona per la storia degli Scaligeri (1259-1304)*, in *Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini*, Verona 1973, pp. 379-382.

⁴² Verona, Archivio di Stato, Santo Spirito, perg. 755, 1362, giugno 5.

⁴³ Verona, Biblioteca Civica, ms. 2224, C. CARINELLI, *La Verità nel suo centro riconosciuta nelle famiglie nobili e cittadine di Verona*, XIX secolo, c. 1497.

⁴⁴ Vedi A. BARTOLI LANGELI, *Diplomi scaligeri*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, pp. 77-90: 89. Qualche notizia sulla famiglia Nichesola si trova in G.M. VARANINI, *La Curia di Nogarole nella pianura veronese fra Tre e Quattrocento. Paesaggio, amministrazione, economia e società*, «Studi di storia medioevale e di diplomatica», 4, 1979, pp. 45-263: 154, nota 319 e 155, nota 323.

⁴⁵ C. CENCI, *Verona minore ai tempi di Dante*, «Le Venezie francescane», 33, 1966, pp. 3-44: 26-27; G. TREVISAN, *L'architettura (secoli XI-XIV)*, in *I santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona. Per il XVII centenario del loro martirio (304-2004)*, a cura di P. Golinelli, C. Gemma Brenzoni, Verona 2004, pp. 169-183: 186, nota 46; G. TREVISAN, *Cum squadra et cordula et aliis edificiis ingeniosis. La facciata della chiesa di San Fermo Maggiore a Verona e la misurazione della distanza da Santa Maria della Scala nel 1327*, in *Arredi liturgici e architettura*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 143-151.

⁴⁶ Cfr. G. BIADEGO, *Per la storia veronese nel XIV secolo. Alberico da Marcellise maestro di grammatica e cancelliere scaligero*, «Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 63, 1903-1904, parte seconda, pp. 583-621: 597-599.

destinato ad una carriera importante: nel 1374 fu promosso cancelliere signorile di Cansignorio⁴⁷, ruolo che conservò con Antonio della Scala, al quale, in veste di poeta, dedicò nel 1385 una *Congratulatio* per la nascita del figlio Can Francesco⁴⁸. La dote di 500 lire («buona ma non altissima»)⁴⁹ – divisa in 368 lire (date nel corrispondente in ducati d'oro) e, per il resto, in campi a Quinzano e a Valeggio – segnala un tenore di vita agiato. Negli anni Sessanta, lo scultore e notaio era, dunque, benestante.

Giovanni di Rigino riappare nella documentazione molti anni dopo («magistrum Iohannem spezapetram [...] de Sancto Firmo cum Sancto Andrea»), nel 1393, a proposito di una contestazione per la proprietà di un muro divisorio, in presenza di Nicolò ingegnere del fu maestro Giovanni ingegnere⁵⁰, riconoscibile nel costruttore impegnato a realizzare l'abside di San Zeno⁵¹. Lo *spezapetra* era allora molto anziano, e nell'anno 1400 risultava morto: nella vertenza tra le monache di Santo Spirito e gli eredi di Alberico da Marcellise (passato a miglior vita nel 1398) si menziona Lucia come «filiam quondam magistri Iohannis lapicide de Sancto Andrea»⁵².

Le statue del *magister* si innestano come opere-documento nei decenni finali del suo *puzzle* biografico.

5. Il capitello di San Pietro Incarnario (1380 circa)

Giovanni di Rigino eseguì il già menzionato capitello-edicola davanti alla chiesa di San Pietro Incarnario a Verona, nella contrada dove risiedeva, corredato di un'iscrizione che lo ricorda come committente ed esecutore, senza precisare una data.

1-5, 10

⁴⁷ G.M. VARANINI, *Parentele ed eredità di Alberico da Marcellise*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, p. 550.

⁴⁸ G. BIADEGO, *La Congratulatio di Alberico da Marcellise per la nascita di Cane Francesco della Scala*, «Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 63, 1903-1904, parte seconda, pp. 1049-1054. Vedi poi la scheda, con bibliografia, di G.P. MARCHI, *La Congratulatio di Alberico da Marcellise per la nascita di Can Francesco della Scala (1385)*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*, p. 550.

⁴⁹ VARANINI, *Parentele ed eredità*. Ne dava già una buona valutazione Luigi Simeoni, in *La basilica di San Zeno di Verona*, Verona 1909, p. 66.

⁵⁰ Verona, Archivio di Stato, Santo Spirito, perg. 917, 1393, giugno 5.

⁵¹ L. SIMEONI, *L'abside di San Zeno di Verona e gli ingegneri Giovanni e Nicolò da Ferrara*, «Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere e arti», 67, 1907-1908, pp. 1273-1290.

⁵² Verona, Archivio di Stato, Santo Spirito, perg. 933, 1400, settembre 9.

10, 2 Il capitello – conservato all’interno della chiesa – è formato da quattro
 1 nicchie arcuate, che ospitano altrettante figure sacre, in senso antiorario: *San*
 1 *Pietro, San Francesco d’Assisi che riceve le stimmate, San Giovanni evangelista,*
 3 *la Madonna col Bambino*⁵³. Lo scultore è raffigurato in ginocchio ai piedi del
 3 santo omonimo, rivolto alla Madonna della nicchia che segue. Sul piedistallo
 3 corrispondente a quest’ultima si legge un’iscrizione in maiuscola gotica:

[H]OC FEC<IT> ET SCULPS(IT) IOH(ANN)ES M<AGISTRI> RIGINI SUIS EXP(ENSI)S⁵⁴.

4 Sopra le nicchie dedicate a *San Giovanni* e alla *Madonna col Bambino*,
 5 collegate tra loro dall’immagine dello scultore offerente, sono esibiti due
 4 stemmi accoppiati e simmetrici: uno scudo inquartato con una manina
 5 benedicente (segno tabellionale di Giovanni notaio, come si è visto), sul
 4 lato della Madonna; uno scudo bandato al filetto posto in sbarra (quindi
 5 obliquo da destra a sinistra), dalla parte del santo, dove figura anche il
 4 committente.

L’installazione lapidea si trovava sopra una colonna sul sagrato, secondo
 una soluzione architettonica già sperimentata a Verona – per esempio, nella
 più antica edicola presso il ponte Nuovo (ora al Museo di Castelvecchio)
 – e poi ripresa da Antonio da Mestre nel 1400 per il tabernacolo posto
 all’imbocco dell’odierna via Mazzini⁵⁵. Luigi Simeoni si era interrogato sulla
 funzione di questi capitelli, allo scopo di confutare la credenza che fossero
 connessi all’esercizio del mercato⁵⁶. Quando scriveva, l’edicola si trovava

⁵³ Le misure complessive dell’edicola sono di cm 160 x 53 x 53.

⁵⁴ Con questa lettura si corregge quanto esposto in NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 193, dove si riteneva il testo iscritto formulato alla prima persona – tollerando come errore ammissibile (invero grossolano) il «suis expensis» finale – e si interpretava la S tagliata da tratto obliquo come abbreviazione per «ser», riferito alla professione di notaio («Hoc feci et sculpsi ser Iohannes magistri Rugini suis expensis»). Nella trascrizione qui presentata, recependo i consigli di Stefano Riccioni e Maria Monica Donato, si considera la S tagliata come lettera finale del verbo «sculpsit», abbreviato, mentre per il «fecit» si suppone che esistesse un segno di abbreviazione oblitterato dalla consunzione o che il verbo sia stato troncato per mancanza di spazio. In S. MARINELLI, *Fortuna varia della statua equestre di Cangrande I della Scala*, in *La statua equestre di Cangrande I della Scala. Studi, ricerche, restauro*, a cura di Id., G. Tamanti, Vicenza 1995, pp. 13-24: 23, nota 7, l’epigrafe è così trascritta: «Hoc fecit sculpere ser Iohannes magistri Rugini suis expensis», interpretando la S come abbreviazione per «ser» e la nota tironiana («7», per «et»), come la T finale di «fecit».

⁵⁵ *In loco* si trova una copia, mentre l’originale è al Museo di Castelvecchio.

⁵⁶ SIMEONI, *L’antico mercato veronese*. La voce sulla relazione tra capitelli e mercati era riferita, per esempio, da Biancolini (*Notizie storiche*, II, 1749, p. 717), anche a proposito della nostra

all'esterno, addossata alla facciata, e il riconoscimento dell'iscrizione di Giovanni era servito per confermare la sua ipotesi⁵⁷; Simeoni si era dato premura di dimostrare come la posizione del capitello in prossimità del fronte della chiesa fosse originaria e come quel luogo non consentisse lo svolgimento del commercio.

L'iconografia suggerisce che l'edicola fosse stata pensata come una tabella stradale figurata, al crocevia tra la chiesa di San Pietro, rappresentata dal santo titolare, e la direzione verso la vicina basilica francescana dei Santi Fermo e Rustico, indicata da *San Francesco*. Immaginando fosse prossima alla facciata ecclesiale, il lato con l'apostolo era rivolto a oriente e quello con il santo frate a nord; il fianco con l'offerente Giovanni di Rigino guardava ad occidente – esibendo la figura dello scultore oltre il sagrato, sul fronte stradale – e quello della Madonna a sud, dove si trovava il cimitero, a cui faceva un riferimento inquietante la figurina scheletrica alata, sopra l'archetto. Si trattava, dunque, di un'installazione architettonica votiva privata, con palesi significati di encomio del committente e del suo lignaggio (gli stemmi), collocata davanti a San Pietro come un elemento di raccordo e di segnaletica viaria.

L'iscrizione attribuisce ideazione e realizzazione dell'opera a Giovanni e fa precedere il patronimico dall'appellativo «magister», quasi per distinguere (o esaltare implicitamente), attraverso lo stemma con la manina benedicente, lo *status* del figlio – scultore, ma anche notaio – rispetto a quello di Rigino. La precisazione relativa all'onere delle spese⁵⁸ potrebbe apparire un po' singolare, ridondante se riferita ad un'edicola di mera celebrazione personale; alimenta, dunque, il dubbio che il capitello avesse una qualche utilità, come se il suo finanziamento rispondesse ad un'esigenza pubblica e Giovanni avesse ottenuto in cambio la possibilità di 'strumentalizzare' a proprio vantaggio la commissione.

La formula usata nell'iscrizione, «fecit et sculpsit», ripete il «fecit et sculpsit» dell'epigrafe-firma di Bonino da Campione sull'arca di Cansignorio

edicola: «[...] veggendosi accanto alla detta chiesa un di que' Capitelli che soleano esser innalzati in que' luoghi ove si faceano pubblici Mercati».

⁵⁷ SIMEONI, *L'antico mercato veronese*, p. 30.

⁵⁸ Il «suis expensis» forse voleva richiamare mentalmente il «de mei fisco» dell'iscrizione dedicatoria di Guglielmo di Castelbarco sull'arcone absidale della vicina basilica dei Santi Fermo e Rustico.

della Scala. Poiché questa formula non sembra essere stata frequente – e anzi la casistica a noi nota si esaurisce in questi due episodi – è verosimile che Giovanni avesse imitato Bonino, affascinato dalla sua impresa. Avremmo così un termine *post quem* per la realizzazione del capitello nel 1376, quando il mausoleo scaligero era stato ultimato. Un ostacolo apparente rispetto a questa cronologia è il riferimento al padre, Riginò, senza il *quondam*: l'opera era stata compiuta quando il padre di Giovanni era vivo? La data cadrebbe in tal caso prima del 1356, quando un documento vuole Riginò defunto. In realtà anche nell'epigrafe del tardissimo *San Procolo* (1392) il *quondam* è mancante, e dunque la sua assenza in San Pietro perde il suo valore indiziario.

4 Se è chiaro che lo stemma con la manina benedicente elabora in senso
6 strettamente araldico il segno tabellionale, usato da Giovanni come notaio
5 nel documento del 1390, dando così risalto alla professione del committente
e artefice, più complicato è comprendere il valore del secondo blasone,
che è stato considerato anche l'arma di un altro lignaggio⁵⁹. Ma che senso
avrebbe? L'emblema con la manina viene esibito, infatti, sul lato della
Madonna col Bambino, e questo assicura che anche lo stemma bandato, posto
sopra la figura di Giovanni offerente, era riferito allo scultore. Potremmo
supporre che vi si debba riconoscere uno scudo parentale? L'impressione è
che Giovanni avesse ritenuto di segnalare la propria 'promozione' a notaio,
senza tuttavia rinnegare l'araldica familiare, per comunicare che le due
professioni erano complementari e non alternative.

In questo abbinamento professionale si nasconde il piccolo enigma delle

⁵⁹ F. PIETROPOLI, *L'edicola votiva di Giovanni di Riginò*, in *Gli Scaligeri*, pp. 477-478, dove si accosta lo stemma al casato dei Nicheola, ma anche lo stemma con la manina viene frainteso come blasone di una famiglia Man o De Man, non meglio identificata. La peculiarità che sembra rendere complicata l'interpretazione dello stemma bandato è il filetto posto in sbarra, che l'esperto araldista Mario Cignoni ci suggerisce poter essere il segnale di un ramo cadetto (meglio: naturale, bastardo), tipico delle famiglie che hanno un titolo da difendere (ma, in genere, si verifica per i blasoni di casate nobili). Se questa indicazione ha senso, perché il figlio del tagliapietra Riginò doveva portare lo scudo di un ramo bastardo? Forse per vicissitudini risalenti oltre il padre Riginò? Forse per tramite materno? Oppure era uno stemma acquisito dalla moglie, sulla cui identità non sappiamo nulla? A proposito, invece, della possibilità di inventare uno stemma, come lo scudo del notaio con la mano benedicente, seguiamo il giurista trecentesco Bartolo da Sassoferrato: «Quidam autem arma et insignia sibi assumunt propria autoritate, et istis an liceat videndum est. Et puto quod licet» (BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De insignis et armis*, a cura di M. Cignoni, Firenze 1998, p. 28).

mansioni e della rilevanza sociale del figlio di Rigino. A ben guardare, se escludiamo il testamento sottoscritto nel 1390, nelle altre testimonianze di cui disponiamo Giovanni viene indicato solo come *magister* o *speçaprea*. Nel redigere gli atti, gli altri notai non lo individuano spontaneamente come un collega. L'indizio potrebbe essere rivelatore. Giovanni compare per la prima volta nella matricola notarile in un momento in cui l'accesso era controllato da una commissione dell'Arte dei Notai, e quindi più complicato⁶⁰, ma anche suscettibile a pressioni di tipo, per così dire, politico. Si tratta di capire se la scelta della professione notarile era stata indotta soltanto dalla necessità di migliorare il proprio ruolo sociale (e in ragione delle proprie frequentazioni altolocate) o se, come siamo più portati a credere, mascherava altri vantaggi.

Sul fronte artistico, un giudizio obiettivo sullo stile e il lessico del capitello è ostacolato dalle condizioni di conservazione, dalla pietra abrasa e consunta. Si riconoscono fascinazioni derivate dal Maestro del dossale di Santa Maria in Organo nelle figure còlte in movimento – tra cui si distingue il mnemonico calco giottesco di *San Francesco che riceve le stimmate* – nelle aureole radiate e con il cerchio esterno puntinato, nel panneggio frastagliato e nell'ancheggiatura leziosa di *San Giovanni*, simile all'arcangelo del dossale che tira a sé il mantello. Dal rilievo corroso traspare un Giovanni di Rigino ispirato e, tuttavia, l'impronta fondamentale dello scalpello e della sua azione espressiva richiama le altre statue firmate, «lo stesso 'manierismo' un po' abile e un po' furbo»⁶¹. Se la Madonna che tiene il Bambino ha il sapore della felice variante di genere⁶², nel lessico i santi assecondano «sempre lineamenti e traiettorie prevedibili, come se la creatività si esercitasse soltanto nel rimeditare il già visto o le invenzioni altrui»⁶³.

⁶⁰ G. SANCASSANI, *Il Collegio dei notai di Verona*, in *Il notariato veronese attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Verona 1966), a cura di Id., M. Carrara, L. Magagnato, Verona 1966, pp. 3-26: 12.

⁶¹ NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 194.

⁶² Cfr. in pittura, come esempio veronese, un affresco nella chiesa di Sant'Eufemia nel quale la Madonna in piedi regge il Bambino seduto su una mano (cfr. E. COZZI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, 2 voll., a cura di M. Lucco, Milano 1992, II, pp. 303-379: 353, fig. 452).

⁶³ NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 194.

6. *La Madonna col Bambino di Montorio (1389)*

7 Nel 1389 Giovanni di Rigino fu chiamato a scolpire una statua policroma
 di *Madonna col Bambino* per la chiesa di Santa Maria della Rotonda, detta 'La
 Madonnina', a Montorio di Verona. I nomi dell'esecutore e dei committenti
 8 sono ricordati da un'iscrizione in maiuscola gotica sul basamento ottagonale
 della scultura (un parallelepipedo regolare con gli angoli 'tagliati' in
 diagonale)⁶⁴:

OPUS IOH(ANN)IS Q(UONDAM) MAG(ISTRI) RIGINI D(E) VERONA / DU(M)P(NI)
 IACC<U>BUS D(E) MANTUA IOH(ANN)ES / A FALCIB(US) FECERU(N)T FIERI
 MCCC/LXXXVIII⁶⁵.

La statua era stata voluta dai religiosi («dumpni») Iacopo da Mantova e Giovanni dalle Falci. Non sappiamo a quale titolo costoro avessero la responsabilità della chiesa, se fossero dei monaci o, come pare più probabile, dei chierici. La ricerca documentaria non ha fornito esiti precisi; possiamo sospettare che Giovanni *a Falcibus* appartenesse ad un ramo dell'omonima famiglia veronese del notaio Benvenuto, attestato durante la signoria di Antonio e Bartolomeo della Scala⁶⁶.

Le notizie sulla chiesa di Santa Maria di Montorio, del resto, sono poche e quasi tutte successive al Trecento⁶⁷. Nel 1460, in occasione della visita pastorale di Matteo Canato «episcopus tiropolitanus», vicario del vescovo Ermolao Barbaro, alcuni residenti chiesero udienza al pastore e nella loro

⁶⁴ La statua venne restaurata nel 1992 e trasferita nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta nella stessa Montorio. Per ragioni incomprensibili, il basamento con l'iscrizione fu invece lasciato a Santa Maria della Rotonda, dove ancora si trova, nonostante l'edificio fosse pericolante.

⁶⁵ Al secondo rigo, Pietropoli (*scheda 7*, p. 33) trascrive «dompni».

⁶⁶ «Benvenutum notarium a Falcibus de mandato dominorum dominorum Bartholomei et Anthonii», è responsabile di un'integrazione agli *Statuti* di Cangrande (*Statuti di Verona del 1327*, II, p. 606).

⁶⁷ La bibliografia si esaurisce in BIANCOLINI, *Notizie storiche*, III, 1750, pp. 126-130. Una breve nota anche in G. SANDRINI, *Escursioni. Montorio e Valsquaranto. Tra sorgenti e colline*, Verona 1999, p. 39. La chiesa è costruita sopra una sorgente d'acqua, che sgorga ancora ai piedi della parete nord. La notizia più antica è del 1186: l'abate del monastero dei Santi Nazario e Celso assegnava a livello un terreno in Montorio «prope Ecclesiam Sancte Marie Rotonde» (Verona, Archivio di Stato, San Nazario e Celso, busta XVIII, perg. 971, 1186, marzo 5); il documento ci è stato gentilmente segnalato da Luigi Alloro. Un'altra citazione si trova nel 1267: cfr. [G. SANCASSANI], *Notai dei conti palatini, in Il notariato veronese*, pp. 90-102: 94 (*scheda n. 14*).

istanza dichiararono che la proprietà della chiesa era del «Serenissimo Dominio» (cioè della Camera fiscale veneta)⁶⁸, fornendo un labile indizio sull'appartenenza pregressa ad un beneficio della Fattoria signorile. Il patrimonio della Fattoria scaligera fu liquidato e venduto tra il 1406 e il 1410 e, sebbene in genere l'alienazione fosse eseguita *exceptis Sacris*, assegnati poi come beneficio ad enti religiosi, la chiesa di Montorio potrebbe essere stata vincolata in modo specifico ad un terreno pubblico, che aveva mantenuto la sua natura. La committenza a Giovanni di Rigino dovrebbe aver risposto, dunque, alle esigenze di una comunità locale, che intendeva incentivare il culto nella cappella della contrada.

La statua trovò una sede privilegiata, come suggerisce il rispetto che le fu tributato in epoca moderna. Quando, tra gli ultimi anni del XVI secolo e il 1601, l'edificio – gestito allora dai frati del monastero di San Girolamo da Fiesole, con sede a San Zeno in Monte – ebbe a subire una sostanziale ristrutturazione⁶⁹, venne collocata sull'altare maggiore e 'inglobata' al centro di un quadrante affrescato, che rappresenta due angeli nell'atto di incoronarla e i santi Girolamo e Giovanni Battista⁷⁰. Appare probabile che tale sistemazione avesse rispettato la funzione di effigie d'altare per cui era stata pensata dall'origine.

L'*incipit* dell'epigrafe adotta una formula – «Opus» seguito dal genitivo del nome –, molto poco frequente nel Medioevo, che, come ha dimostrato Maria Monica Donato, vede un'affermazione di prestigio nelle sottoscrizioni di Giotto (e, per il Veneto, in quella di Giovanni Pisano per la *Madonna col Bambino* agli Scrovegni)⁷¹; il precedente veronese più precoce e più conosciuto è la firma di Turone per il polittico della *Trinità* al Museo di Castelvecchio (HOPUS TURONI MCCCLX). Forse, in questo caso la formula fu usata a Montorio per scelta dello stesso Giovanni di Rigino, come esordio

⁶⁸ Si veda E. BARBARO, *Visitationum liber diocesis Veronensis ab anno 1454 ad annum 1460*, a cura di S. Tonolli, Verona 1998, p. 148.

⁶⁹ La *datatio* «18 apr. 1601» campeggia ancora dipinta sulla parete esterna della chiesa.

⁷⁰ L'altare, ci segnala Luigi Alloro, dovrebbe essere riconducibile al lascito testamentario di un Lattanzio Fiorentino, che destinava parte della sua eredità anche alla realizzazione del campanile (Verona, Archivio di Stato, Testamenti, mazzo 179, n. 483).

⁷¹ 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 (in part. 533-534 e note relative per primi cenni sulla casistica veronese).

significativo e, tuttavia, al tempo stesso semplice e diretto, adatto ad un testo privo di sottigliezze.

Sempre a proposito del testo, si osserva inoltre che la memoria dello scultore precede quella dei committenti. L'anticipazione non è scontata, e potrebbe essere la spia di una fama di Giovanni nel territorio, che gratificava i religiosi Iacopo da Mantova e Giovanni dalle Falci, amplificando il loro risalto presso i fedeli.

Il *magister* aveva scolpito un'immagine di culto efficace, concentrata sullo scopo, che fissava il moto affettuoso tra la madre e il figlio, e imponeva una stentorea propensione ieratica, adatta alla venerazione. Il pezzo è in buone condizioni. La policromia nobilita l'abbigliamento regale e sacro, ma senza esagerazioni, mentre la capigliatura ondulata sulla fronte appare caratterizzante e aggiunge una modernità relativa, mediando soluzioni da tempo introdotte nel Veneto continentale (si pensi a Rinaldino di Francia) col gusto vezzoso della scultura tardogotica oltremontana.

7. Il San Procolo nella chiesa di San Procolo a Verona (1392)

9
11a-c

La propensione di Giovanni di Riginò per la creazione di effigi di forte impatto devozionale si manifesta con decisione quattro anni dopo, nel *San Procolo* scolpito per la chiesa omonima a Verona. Anche in questo caso un'iscrizione sul basamento ottagonale della statua ricorda l'artista e il committente, tale arciprete Brunamonte, e anche in questo caso il nome dello scultore ha la precedenza:

O(PER)IS SU(M) FO//RMA IOH(ANN)IS D(E) VER(ONA) MAG(ISTRI) RIGINI NAT(I)
URBI[S] CU//[R]E BE[AT]I // HOC FECIT // FIERI DO(MINUS) D(O)NP(NUS)
BRUNAMO(N)TUS ARCHIP(RESBITE)R HUI(US) ECCLE(SIE) // S(ANCTI) P(RO)CULI
// MCCCLXXXII

L'iscrizione-firma impersonale cede la parola alla statua, attraverso l'espressione «Operis sum forma», infrequente a nostra conoscenza nelle sottoscrizioni d'artista, per offrire un'apertura elegante e tentare poi di coniugare tempi forti e accenti ritmici, pur senza trovare compiutezza metrica.

La scultura esalta l'abilità dell'esecutore; «forma» sembra traducibile

con «bellezza»: sono l'opera bella di Giovanni da Verona⁷². L'assonanza imperfetta tra «forma» e «Verona» prepara il seguito, dove si ammicca ad un verso leonino (con rima «nati», «beati»), facendo della specificazione «de Verona», non ovvia in una chiesa urbana, il presupposto per porre in risalto il passo nel quale il *magister* è definito contento («*beatus*») di provvedere alla cura – ma potremmo interpretare «cura» come «magnificenza» – della sua città.

Il vecchio Giovanni – che l'epigrafe dice figlio di Rigino, tralasciando il *quondam* – viene dunque celebrato per la sua arte e per la missione che ha accompagnato la sua vita nell'*urbs* scaligera. Si tratta dell'iscrizione più ricercata tra quelle relative allo scultore. L'espedito di lasciare la parola all'oggetto – e nello specifico alla statua – rimanda alla scultura in quanto tale e non al santo rappresentato, come accade in altri casi. Nell'epigrafe della *Madonna col Bambino* del citato maestro Poia in San Giovanni in Foro, per esempio, era l'immagine sacra a parlare dell'autore: «Magister Pulia me fecit. Orate me pro eo»; d'altra parte, nel 'far parlare' l'«opera bella» del suo autore, l'iscrizione rivela ambizioni più alte rispetto alla formula corrente in questi casi, l'endemico *me fecit* (o *fecit hoc opus*).

Le velleità riscontrabili in questo testo, anche rispetto alle altre iscrizioni di Giovanni, inducono a chiedersi se sia possibile ricondurlo all'intento di una colta autocelebrazione. Appare infatti improbabile che il lusinghiero elogio fosse scaturito per volontà del solo arciprete committente, quantomeno perché la propensione all'immodestia – abbastanza stridente con l'effettivo valore della statua – trova corrispondenza nell'autostima e nella volontà autocelebrativa dimostrate dal *magister* con il capitello-edicola di San Pietro.

Certo, a Giovanni non mancavano gli amici in grado di suggerire un verso elaborato, comprendendo anche le non disprezzabili capacità poetiche del cognato Alberico da Marcellise. Sebbene, però, il latino di Alberico fosse «contorto ed oscuro»⁷³, le vistose imperfezioni metriche dell'epigrafe

⁷² Letteralmente: «Sono (rappresento) la bellezza dell'opera di Giovanni di Verona».

⁷³ BIADEGO, *La Congratulatio*, p. 1052. Pur senza attribuire al dato particolare valore, è interessante notare che nella *Congratulatio* per la nascita di Can Francesco della Scala (1385), Alberico da Marcellise finge che a lodare il neonato sia Verona stessa. La città 'narrante' riferisce nel finale anche il nome dell'autore: «Interim huius rei artificem, cui Albrico nomen est [...]» (*ibid.*, p. 1051).

farebbero davvero torto alla sua cultura. Dunque, la miscela di ambizione e inadeguatezza letteraria dei versi potrebbe essere l'indizio di un esercizio 'poetico' intrapreso direttamente dal vecchio artefice. Questa libertà nel dare risalto al proprio operato, ancora una volta, doveva appoggiarsi su un riconosciuto prestigio sociale ed economico.

La statua di *San Procolo*, secondo quanto scrive Giambattista Biancolini, era collocata accanto all'altare della Madonna, da cui venne rimossa per essere collocata nella lunetta sopra il portale d'ingresso⁷⁴; ma questo altare risulta pertinente ad una cappella seicentesca intitolata alla Vergine, aperta sul fianco sinistro della chiesa⁷⁵. La posizione originaria doveva essere un'altra: Pierpaolo Brugnoli ha proposto che Brunamonto avesse concepito la statua per il catino absidale, allo scopo di porre in risalto la centralità del santo titolare⁷⁶. Forse l'arciprete – su cui abbiamo poche e vaghe notizie⁷⁷ – voleva rinnovare il settore del presbiterio o sostituire un'effigie precedente.

Nella sua semplicità, la figura ripensa quelle di vescovo in cattedra della tradizione veronese, che risale al Maestro di Santa Anastasia: il *San Pietro* dell'omonima chiesa nel castello (conservato ora a Santo Stefano) e l'altra dell'apostolo sul protiro di San Pietro in Archivolto. La sagoma è snellita rispetto ai modelli, il cui lontano tono arcaizzante è emulato dalla fissità della posa e degli arti, con il volto alieno da inclinazioni espressive, oltre la vetustà delle rughe. Se rispetto alla *Madonna col Bambino* di Montorio il *San Procolo* appare rigido e legnoso, nel capitello-edicola si riconosce qualche analogia nel *San Pietro*, frontale, concepito secondo lo stesso statico modello del vescovo severo, restio alle mode e alle soluzioni ricercate.

10

⁷⁴ BIANCOLINI, *Notizie storiche*, I, p. 4. In seguito alla soppressione napoleonica della chiesa di San Procolo, la statua fu trasferita nella vicina San Zeno (vedi SIMEONI, *La basilica di San Zeno*, p. 66 e DA LISCA, *La basilica di San Zenone*, p. 171); dopo i restauri degli anni Ottanta del XX secolo, è tornata a San Procolo ed è stata collocata nel presbiterio, a sinistra dell'altare.

⁷⁵ P. BRUGNOLI, *Dieci secoli di vita tra alterne fortune (dal sec. IX al sec. XIX)*, in *La chiesa di San Procolo in Verona. Un recupero e una restituzione*, a cura di Id., Verona 1988, pp. 31-70: 50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ Vedi B. GUALTIERI, *Serie cronologica degli arcipreti della chiesa plebana di San Procolo e della basilica di San Zeno*, Verona 1838, pp. 18-19, che lo dice figlio di un Ognibene e arciprete della chiesa dal 1388. Gualtieri ritiene che Brunamonto avesse fatto realizzare a Giovanni di Rigino l'intero portale con la statua, non sapendo evidentemente che quella collocazione non era originaria.

8. *Il catalogo*

Un'operazione di comparazione stilistica sulla base delle statue firmate consente, a questo punto, di formare un piccolo catalogo dello *speçaprea* Giovanni.

Attraverso la *Madonna col Bambino* di Montorio si recupera la statua omologa di Santorso, pur su un livello di maggiore inventiva e di più sensibile goticismo⁷⁸. Lo scultore slancia la figura della Madonna e complica la posizione del Bambino, sporto verso la madre, in una libera rivisitazione del prototipo di Giovanni Pisano a Padova o di tipologie perseguite nel gotico cortese transalpino, dando luogo ad un movimento sincrono, che mette in secondo piano la rigida (e consueta) posa del braccio, efficace, ma innaturale. La statua sviluppa la piccola sperimentazione sulla posa della *Madonna col Bambino* messa in opera nel capitello di San Pietro Incarnario. I denominatori comuni sono il volto ovalizzato e il velo stretto, che non enfatizza la capigliatura, ma anche il modo in cui la veste si appoggia a terra e la sequenza delle pieghe. L'esperienza di Santorso, databile ai primi anni Ottanta, cuce la distanza che – in punta di serrato giudizio filologico, e al di là della firma – poteva suscitare qualche dubbio sulla coincidenza tra l'autore di Montorio e quello dell'edicola di Verona. Le alternative prendono la forma di varianti d'autore o di bottega, anche considerando la probabile differenza cronologica tra il capitello e la scultura del 1389 (dieci anni?).

La statua di *San Procolo* riconduce a Giovanni di Rigino, quasi ne fosse una replica, il *San Donato* della parrocchiale di Pradelle di Nogarole Rocca, pesantemente ridipinto, eppure inconfondibile per il volto, che sembra una citazione, e per la rigidità del tronco con il braccio benedicente⁷⁹. La fermezza, il profilo segmentato e la barba sporgente diventano linee guida

⁷⁸ RIGONI, *La scultura dalle origini*, pp. 16-17. La statua si trova nel santuario di Sant'Orso, nel paese di Santorso; Chiara Rigoni la ritiene pensata per questa chiesa, svalutando le testimonianze che la dicono trasferita nel Settecento. Ci sembra opportuno riconsiderare la questione, anche alla luce delle argomentazioni di R. ZIRONDA, *Dall'eremo di Santa Maria del Summano al Santuario dell'Angelo*, Piovene Rocchette 2000, in part. pp. 50-51. Nel suo percorso verso l'attribuzione a Giovanni di Rigino, la Rigoni assume quale riferimento la statua di *Santa Libera* al Museo di Castelvecchio, datata da Marinelli entro il 1366, sulla base di alcune non vincolanti suggestioni documentarie (S. MARINELLI, *Santa Libera*, in *Le stoffe di Cangrande*, pp. 257-261). A nostro giudizio, la statua di *Santa Libera* non è attribuibile a Giovanni di Rigino.

⁷⁹ GUZZO, *Un recupero*, pp. 207-210.

12 sufficienti per includere anche il *San Bartolomeo* del Museo di Castelvecchio e quello omologo della chiesa parrocchiale di Illasi. Si tratta, ancora, della traduzione tardogotica, addolcita ed esile, del santo presentato frontalmente e irrigidito, portatore di una ancestrale vocazione totemica e memore del Maestro di Santa Anastasia.

Si potrebbe corroborare il sospetto che, come voleva Mellini, il *magister lapidum* Riginò incarnasse storicamente il Maestro, e che il figlio Giovanni ne rivisitasse la maniera, nel tentativo di aggiornarla. L'ipotesi è ancora legittima, anche se esposta a molte incertezze: le opere più tarde del Maestro di Santa Anastasia sono datate generalmente entro gli anni Trenta (compresa la prima fase dell'arca definitiva di Cangrande I), mentre la biografia di Riginò prosegue anche lungo il decennio successivo. Altri scultori veronesi dall'anagrafe anonima potrebbero identificarsi con lui: il Maestro dell'arca Dussaimi, operante negli anni Trenta e coinvolto nella realizzazione della prima tomba di Cangrande I della Scala, o qualche figura collaterale allo stesso Maestro di Santa Anastasia, come il Maestro del San Michele Arcangelo e il Maestro della tomba Pelecani⁸⁰. La verità è che qualunque *magister lapidum* cresciuto a Verona in una di queste botteghe avrebbe potuto subire l'influenza dalla potenza comunicativa del Maestro di Santa Anastasia, senza necessariamente essere un suo familiare.

Alle effigi di Giovanni di Riginò manca, del resto, l'indole drammatica del caposcuola, anche quando la vocazione dolorosa del soggetto avrebbe reso più facile il recupero di quell'espressionismo. Ci riferiamo al gruppo della *Deposizione nel sepolcro* nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico (anni Settanta?), nel quale Giovanni rivisita il *Mortorio* di Caprino Veronese, eseguito dal Maestro nel quarto decennio. Le figure maschili hanno le teste protese e un po' attonite, e ripresentano i gesti statici del *San Procolo*.
 13 I ricciolini della barba di *Cristo* e i boccoli del personaggio di destra, siglati
 12 da un colpo di trapano, corrispondono alle ciocche dei capelli nel *San Bartolomeo*. La banalità emotiva delle donne, molto rimaneggiate, registra una caduta di tono, forse imputabile alla partecipazione della bottega, che, tuttavia, ritaglia le capigliature sciolte e tornite come un riconoscibile espediente lessicale. In questo senso occorre precisare che, se per congettura

⁸⁰ NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 105, 123-125.

si dimostrasse la coincidenza tra Riginò e il Maestro di Santa Anastasia, Giovanni scolpì con minore talento del padre, disperdendo la sua forza per rincorrere elementi di facile presa e resa (quali le frange ondulate e il ricciolo accattivante), diventati di genere.

In altra sede ci siamo interrogati sul ruolo artistico di Giovanni di Riginò a Verona nel momento in cui Alberico da Marcellise, suo genero, era diventato cancelliere di corte e si affidava a Bonino da Campione la costruzione dell'arca di Cansignorio della Scala. La partecipazione al cantiere dell'arca di uno scultore differente dal campionesè e dai suoi adepti, virtuoso nell'intagliare i tondi con le teste, giostrate sul rapporto tra il viso e la capigliatura – che abbiamo chiamato Maestro delle teste clipeate – era sembrata l'occasione per chiedersi se fosse identificabile con Giovanni al meglio delle sue possibilità, catturato dallo spirito naturalistico del Maestro del dossale di Santa Maria in Organo (di cui aveva recepito la lezione nel capitello di San Pietro) e ispirato da raffinatezza cortese nel modellare i capelli sulla fronte⁸¹. L'ipotesi è stata scartata⁸², ma di contro il volto maschile scolpito da un secondo aiutante, dal fare più approssimativo, è sembrato più pertinente al figlio di Riginò, e ha suggerito un collegamento con le teste regali della fontana di *Madonna Verona*, voluta da Cansignorio sulla piazza del mercato nel 1368. Le facce squadrate e il motivo del ricciolo che chiude la frangia sono apparsi abbastanza consoni ai modi di Giovanni, così da suggerire che questa commissione – nella quale si chiedeva di rimettere in opera una statua di epoca romano-imperiale e di riutilizzare un *labrum* antico⁸³ – fosse stata affidata allo scultore *de Verona*. 14 15

La fontana di *Madonna Verona* alzerebbe un poco la cronologia artistica, sbilanciata nell'ultimo quarto del Trecento. A fronte di una biografia che lo vede attivo nel 1331 e nato, di conseguenza, nei dintorni del primo decennio del secolo, che cosa aveva realizzato lo scultore nel secondo e nel terzo quarto del Trecento⁸⁴?

⁸¹ *Ibid.*, pp. 421-424. La riflessione su queste tematiche ci è stata suggerita anche da Andrea De Marchi; in occasione della recentissima presentazione del volume dello scrivente *Le arche scaligere*, presso il Museo di Castelvecchio, lo studioso, discutendo quanto da noi ipotizzato, ha affermato di credere alla possibilità di una coincidenza tra il Maestro delle teste clipeate e Giovanni di Riginò.

⁸² *Ibid.*, p. 423.

⁸³ *Ibid.*, pp. 193 e 230; sul *labrum* riusato: A. AMBROGI, *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 2005, pp. 286-287.

⁸⁴ Preferiamo mantenere *sub iudice* la segnalazione della *Madonna col Bambino* di Albaredo

9. *Il problema della longevità*

9 Qual era l'età dello *speçaprea* nel 1392, quando scolpiva il *San Procolo*? Ipotizzando che nel 1331 avesse i requisiti minimi per svolgere il ruolo di testimone (dodici-quattordici anni), avrebbe scolpito la statua tra i settantatré e i settantacinque anni. Ma essendo più logico che alla redazione dell'*instrumentum* avesse partecipato un adulto – diciamo almeno ventenne –, al momento della commissione era verosimilmente un ottantenne⁸⁵. Si conoscono casi di ottuagenari coevi, quali il vescovo Tebaldo (che muore novantenne) e quel «magister Franciscus lapicida quondam Jacobi da Marzana, aetatis 80 annorum» attestato nel 1425⁸⁶. Giovanni avrebbe avuto, comunque, un'invidiabile vitalità: nel 1389 era attivo a Montorio, nel 1390 sottoscriveva un atto pubblico, nel 1392 lavorava a San Procolo. È allora lecito chiedersi se non sia possibile che quel Giovanni di Riginò attestato nel 1331, di cui non si esplicita la professione, sia persona diversa da quello conosciuto intorno al 1390: ci furono due Giovanni e, di conseguenza, due Riginò?

Lo *speçaprea* Riginò d' Enrico è documentato per proprio conto, come abbiamo visto, nel 1343. Poiché risiedeva a San Pietro Incarnario, è logico ritenere che fosse il padre del notaio Giovanni di Riginò, registrato nella matricola del 1348 e residente nella medesima contrada. Eppure, immaginando un tipico scambio di nominativi all'interno dello stesso

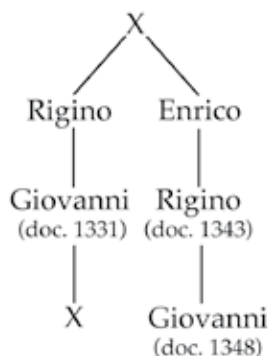
d' Adige come opera di uno scultore formatosi con il Maestro di Santa Anastasia (o con il Riginò di Mellini), che poteva essere anche Giovanni di Riginò (G. ERICANI, *Albaredo d' Adige [fraz. Beccacivetta di Coriano], villa Serego Rinaldi. Madonna con Bambino*, in *Le stoffe di Cangrande*, pp. 261-265), ritenuta poi dello stesso autore del *gisant* dell' arca di Cangrande (EAD., *La Madonna con il Bambino di Beccacivetta*, in A. RINALDI GRUBER, *Una interessante scoperta artistica a Beccacivetta di Coriano Veronese*, San Bonifacio 2000, pp. 87-93). In effetti, i dubbi sull'autografia del *gisant*, realizzato nella fase di costruzione dell' arca guidata dal Maestro di Santa Anastasia (NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 174), sembrano individuare un allievo del Maestro, che potrebbe anche coincidere con lo scultore di Albaredo. Non ci sono, però, le condizioni per suggerire il nome di Giovanni di Riginò. Più promettente quale possibile opera dello scultore, con una datazione a metà secolo, è la *Madonna col Bambino in trono* della chiesa di San Pietro in Monastero (C. RIGONI, *Scultore veronese. Madonna col Bambino in trono*, in *Le collezioni d' arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona 2007, pp. 342-343). Il giudizio risulta limitato da una grossolana ridipintura, e chi scrive si riserva una valutazione più obiettiva dopo un restauro, che si spera imminente.

⁸⁵ SIMEONI, *La basilica di San Zenò*, p. 66.

⁸⁶ P. BRUGNOLI, *Una famiglia di lapicidi nella Verona del Quattrocento: i Da Marzana, De Citanis, A Seta, A Muronovo*, «Studi storici Luigi Simeoni», 52, 2002, pp. 309-330.

ceppo familiare, in linea teorica il Giovanni di Riginò del 1331 potrebbe anche essere uno zio di quest'ultimo.

La situazione potrebbe, in altri termini, corrispondere ad un albero genealogico di questo tipo:



Questa soluzione eviterebbe di dover spiegare perché l'arciprete di San Procolo, nel 1392, si fosse rivolto ad un lapicida di ottant'anni. Dopo l'attestazione del 1348, le fonti s'incrociano, però, in modo tale da rendere praticamente incredibile un caso di omonimia, nonostante la presenza di varie segnalazioni di Riginò, vivo o defunto. Nel 1356 Riginò risulta morto, e così nelle successive attestazioni di Giovanni fino al 1364 (il contratto di dote). La matricola dei notai del 1369 registra Giovanni figlio di Riginò, senza il *quondam*, alla stregua dell'iscrizione del capitello di San Pietro Incarnario. Sarebbe incredibile pensare il Giovanni di Riginò notaio del 1348 diverso dal notaio Giovanni di Riginò del 1369! Diventa preferibile, dunque, pensare ad un'omissione da parte di chi aveva compilato il registro⁸⁷.

10. Incognite e ipotesi di lavoro

Anche a voler accogliere l'ipotesi dei due Giovanni, i decenni oscuri dello scultore – che in buona parte coincidono con il periodo dei cantieri delle

⁸⁷ Nel registro del 1369 i notai vengono elencati in ordine alfabetico e non più per contrada (vedi anche SANCASSANI, *Il Collegio dei notai*, p. 13). Abbiamo già osservato che Giovanni di Riginò, registrato nel 1348 sotto San Pietro Incarnario, qui viene detto della contrada di San Fermo. Questa diversa indicazione rende meno probabile una copiatura meccanica del nome dalla matricola precedente, anche se la perfetta coincidenza nella dicitura del nome («Iohannes magistri Riginò taiatoris lapidum») rimane indicativa.

arche di Cangrande I e Mastino II della Scala – si accorcerebbero, ma non si risolverebbe il mistero sull'attività dello scultore tra gli anni Quaranta e Sessanta. Nei due mausolei scaligeri, come detto, anche volendo osare e tenere l'edicola di San Pietro Incarnario negli anni Cinquanta – come proponeva Mellini – non c'è una traccia davvero spendibile di Giovanni di Rigino, né si hanno altre opere addebitabili con convinzione al suo nome, fino all'ipotesi della fontana di *Madonna Verona*⁸⁸. Nel tempo, lo scultore rimase escluso a Verona anche da altre commissioni importanti: l'arca di Sant'Agata voluta dal vescovo Pietro della Scala (affidata a una bottega lombarda, nel 1353); la tomba di Giovanni della Scala (1358, eseguita da un seguace di Andriolo de' Santi); le statue allegoriche del recinto delle arche scaligere (opera di un maestro 'veneto' nei primi anni Ottanta); la sepoltura del medico Aventino Fracastoro (1385, realizzata da un veneziano).

Poiché egli, come più volte ricordato, risulta iscritto alla matricola dei notai nel 1348, allorché doveva essere almeno ventenne⁸⁹, è possibile che il significato della doppia professione fosse importante per la sua attività economica, un'impresa nella quale la scultura sarebbe stata una voce di primo piano, eppure forse non decisiva. C'erano, d'altro canto, dei precedenti, come il notaio e scultore Giovanni della famiglia «da Marzana»⁹⁰, ed è possibile che Rigino avesse spinto Giovanni verso il notariato sul presupposto di queste esperienze, per ampliarne le possibilità operative. Forte della versatilità professionale, abile negli affari, gestore di terreni agricoli propri e a livello, Giovanni raggiunse un invidiabile stato di benessere, migliorando le proprie relazioni sociali.

Si fa strada, però, un'illazione ulteriore. In ciascuno dei documenti relativi a situazioni patrimoniali o compravendite, si trova un riferimento a delle proprietà in Valpolicella (Sant'Ambrogio, Quinzano), che potrebbe essere la spia di un interesse nell'estrazione del marmo rosso: i possedimenti di tipo agricolo potevano mascherare la ricerca di luoghi adatti a cavare il materiale lapideo⁹¹. Le tracce documentarie sono troppo rade per risultare decisive, ma la combinazione tra l'imprenditore della pietra e lo scultore

⁸⁸ Ma vedi il paragrafo precedente.

⁸⁹ L'età minima per aspirare al Collegio dei notai pare fosse di venti anni; vedi SANCASSANI, *Il Collegio dei notai*, p. 13.

⁹⁰ BRUGNOLI, *Una famiglia di lapicidi*.

⁹¹ Cfr. BRUGNOLI *et al.*, *Marmi e lapicidi*.

troverebbe una casistica di confronto importante (il più antico Filippo Calendario, Bonino da Campione⁹² o i fratelli veneziani Dalle Masegne)⁹³, e il giro d'affari potenziale si sarebbe risolto soprattutto nel fornire marmi e pietre per l'edilizia. Trovare Giovanni menzionato nel documento del 1359, accanto ai presunti eredi dei muratori della Pigna, saperlo amico di Pencio, perito nella disputa tra cantieri ecclesiali, e vicino all'ingegnere Nicolò di Giovanni in un atto del 1393, potrebbe non essere casuale. L'ipotesi di lavoro è dunque che la professione notarile, oltre al prestigio, gli attribuisse la facoltà di controllare gli atti di compravendita di terreni sensibili per la cavazione e il commercio di partite di blocchi lapidei, magari con gradi differenti di lavorazione e di finitura. La libertà dimostrata da Giovanni, committente e scultore, nel dare risalto alla sua reputazione pubblica «suis expensis» potrebbe essere allora interpretata come la rivendicazione di un riscatto sociale ed economico, rispetto al quale il prestigio artistico sarebbe stato secondario. Sarebbe insomma l'imprenditore della pietra, più che lo scultore, «cure urbis beatus».

In quest'ottica, le forme di autocelebrazione di Giovanni di Rigino somigliano a quella di altri esponenti delle classi intermedie del Trecento scaligero, anche provenienti da occupazioni artigianali, come quel Daniele *pezarol*, mecenate a ridosso del Quattrocento dell'abbellimento del portale della chiesa francescana dei Santi Fermo e Rustico e di quella domenicana di Santa Anastasia, su cui appose orgoglioso il proprio blasone familiare⁹⁴. L'illazione su Giovanni di Rigino imprenditore della pietra, dalla cava alla scultura finita, per ora, rimane da dimostrare, in attesa di altri documenti e di nuove proposte attributive.

16

⁹² Cfr. NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 415-416.

⁹³ Vedi la documentazione citata in W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, 2 voll., Venezia 1976, II, p. 213.

⁹⁴ L. SIMEONI, *Iscrizioni medievali di monumenti veronesi*, «Atti della Accademia di agricoltura, scienze, lettere, arti e commercio», s. 4, 85, 1910, pp. 69-89: 75-79.

Abstract

Giovanni di Rigino, sculptor born in Verona, is well-known in the artistic literature under the name of Maestro dell'arca di Mastino II della Scala, an identification proposed by Gian Lorenzo Mellini in 1971.

The critical reasons of this attribution are now untenable, but the «magister lapidum», as stated in some documents, remains an interesting figure, for being a notary and also an industrious man with important acquaintances. Maybe he was mainly a marble contractor with several duties, ranging from stone quarrying to its decoration.

Giovanni ordered a self-celebratory aedicule-capital with votive images (built in front of San Pietro in Carnario church) that was accompanied by an undated explanatory inscription. This capital, together with two statues signed in 1389 and 1392, is the starting point for the reconstruction of the catalogue of this provincial artist, updated with the court taste typical of the end of the fourteenth century.

A destra:

1. GIOVANNI DI RIGINO, capitello-edicola, *San Giovanni evangelista con Giovanni di Rigino e Madonna col Bambino*. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.
2. GIOVANNI DI RIGINO, capitello-edicola, *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate*. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.
3. GIOVANNI DI RIGINO, capitello-edicola, sottoscrizione dell'artista. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.

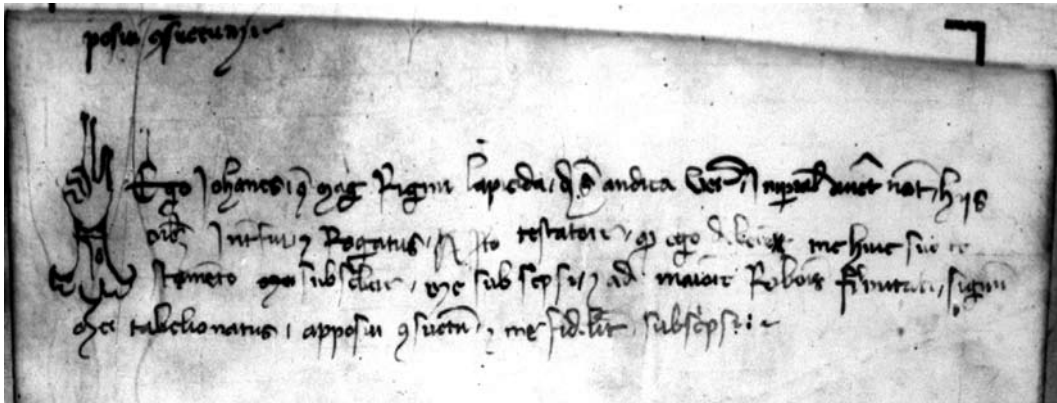




4. GIOVANNI DI RIGINO,
capitello-edicola, stemma inquartato
con mano benedicente. Verona, chiesa
di San Pietro Incarnario.



5. GIOVANNI DI RIGINO,
capitello-edicola, stemma bandato.
Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.



6. Segno tabellionale e sottoscrizione autografa di Giovanni di Rigino. Verona, Archivio
di Stato, Esposti, busta 43, perg. 4310, 1390 luglio 20.

7. GIOVANNI DI RIGINO,
Madonna col Bambino.
Verona, frazione di
Montorio, chiesa di Santa
Maria Assunta.



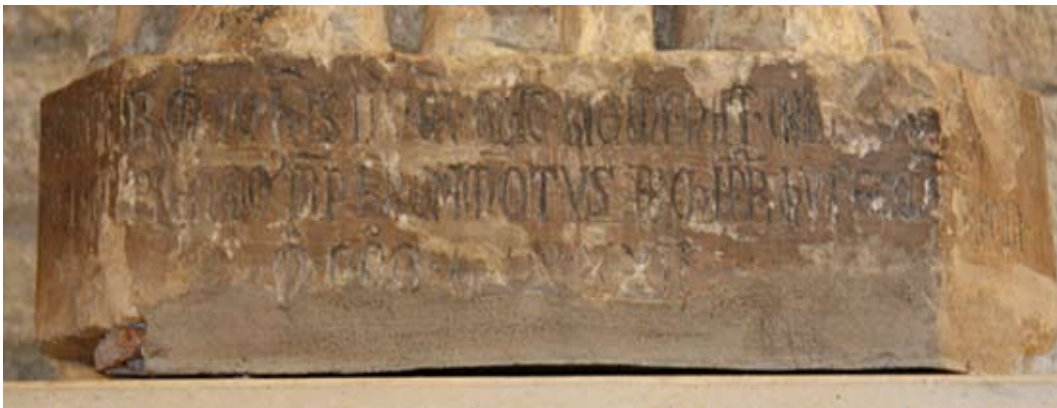
8. GIOVANNI DI RIGINO, *Madonna col Bambino*, iscrizione. Verona, frazione di Montorio, chiesa di Santa Maria della Rotonda.



9. GIOVANNI DI RIGINO,
San Procolo. Verona, chiesa
di San Procolo.



10. GIOVANNI DI RIGINO,
capitello-edicola,
San Pietro. Verona, chiesa di
San Pietro Incarnario.



11. a-c. GIOVANNI DI RIGINO, *San Procolo*, iscrizione. Verona, chiesa di San Procolo.



12. GIOVANNI DI RIGINO, *San Bartolomeo*. Verona, Museo di Castelvecchio.



13. GIOVANNI DI RIGINO, *Deposizione nel sepolcro*, particolare del volto di Cristo. Verona, chiesa dei Santi Fermo e Rustico.

14. GIOVANNI DI RIGINO O suo affiliato (?), testa maschile coronata. Verona, arca di Cansignorio della Scala.



15. GIOVANNI DI RIGINO O suo affiliato (?), fontana detta di *Madonna Verona*, teste regali. Verona, piazza delle Erbe.



16. GIOVANNI DI RIGINO, capitello-edicola, *Giovanni di Rignano offerente*. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.

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.