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 RICCIONI, 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 RICCIONI 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

Presentazione

Questa rivista è nata a margine di un progetto in corso presso la Scuola Normale Superiore, il repertorio delle *Opere firmate nell'arte italiana* / *Medioevo*. Il progetto mira a realizzare un *corpus* delle opere, di ogni classe e tipologia, 'firmate' – ossia provviste di iscrizioni comprensive dei nomi degli artefici – in latino e nei volgari italiani. L'area censita corrisponde, per consapevole convenzione, all'Italia attuale; l'arco cronologico, definito invece a seguito di lunghe riflessioni e verifiche, è esteso dal VII secolo al Gotico internazionale: dunque, un limite mobile a seconda degli ambiti e delle classi.

Alla radice del progetto – che iniziò a delinearsi alla fine degli anni Novanta, nei seminari che allora coordinavo *a latere* dei corsi di Enrico Castelnuovo alla Scuola –, l'interesse per le persone storiche degli artisti medievali e la convinzione che per avvicinarsi ad esse, in un'epoca priva di una specifica letteratura artistica, le 'firme' costituiscano una fonte insostituibile. Quanto mai varie sotto il profilo grafico, estetico, linguistico e testuale, e nel rapporto con la compagine monumentale e figurata, spesso lunghe e complesse, queste iscrizioni – raramente riprodotte e correttamente edite –, se analizzate nel nesso inscindibile con le opere offrono dati e indizi preziosi sull'autocoscienza degli artefici, la loro cultura ed il loro sentimento religioso o civico, sul loro rapporto con le committenze ed i pubblici, sull'organizzazione del lavoro e le 'strategie di mercato', nonché sul lessico artistico medievale.

Quest'assunto, autorizzato da ricerche fondanti – penso ai contributi di Augusto Campana sulle epigrafi modenesi, alle aperture negli studi di Castelnuovo sulla figura dell'artista nel Medioevo, e, dagli anni Ottanta, a studi mirati, *in primis* quelli di Peter Cornelius Claussen e di Albert Dietl (del quale, mentre scrivo, si annuncia come imminente un'opera molto attesa, con un catalogo di ottocento attestazioni 'italiane') –, trovava in quei seminari conferme e ulteriori articolazioni, tramite serrate verifiche sui campioni più disparati.

La pubblicazione del repertorio, che ad ogni opera 'firmata' dedica una scheda, è prevista in forma libraria, come collana di volumi tematici editi presso il Centro Edizioni della Scuola Normale, e come *database* navigabile *on line*, predisposto per complessi percorsi di ricerca e costantemente aggiornabile. La molteplicità di competenze necessarie, i costi elevati, i tempi lunghi e poco prevedibili del lavoro di censimento – con gli 'scavi' nei molti filoni e strati della tradizione indiretta –, schedatura, analisi, documentazione iconografica (nonché, per la versione informatica, di codifica, immissione, *test*) sono evidenti. Basti qualche cifra arrotondata per la *tranche* dedicata a *Siena e artisti senesi* (dal XII secolo al terzo decennio del Quattrocento), le cui prime sezioni sono in corso di pubblicazione: oltre trecento attestazioni – circa un terzo note per tradizione indiretta –, senza contare la classe di oggetti forse percentualmente più firmati nel Medioevo, che è la meno indagata e la più sorprendente: le campane, che, ancora in via di censimento, nel Senese sono già più di sessanta, per lo più inedite. Per gli apparati iconografici, solo un dato: la sezione dedicata agli orafi senesi – sessantacinque schede – ha richiesto, per un'adeguata 'copertura' di opere ed epigrafi, oltre duecentosettanta immagini, per lo più realizzate *ad hoc* (il che non sorprenderà pensando, ad esempio, come in un calice l'iscrizione possa disporsi sulle sei facce del nodo).

Dunque un cantiere complesso, di lungo corso, condizionato dalla variabilità delle risorse, umane e finanziarie. Tuttavia, grazie a una costante valorizzazione didattica – ai seminari si sono via via affiancate tesi di laurea, specializzazione e dottorato –, il mobile gruppo che su quel cantiere, nel tempo, si è aggregato, ha prodotto frutti copiosi e vari: frutti irriducibili alla misura delle schede, spesso relativi ad ambiti diversi da quelli delle sezioni del progetto in corso d'opera, e talora – data la partecipazione ai seminari della Scuola di colleghi e di giovani orientati su diversi ambiti della storia dell'arte, o anche su altre discipline – esterni agli stessi confini spazio-temporali del repertorio.

L'idea della rivista, in prima battuta, è nata dalla volontà di 'non disperdere' questi contributi, mettendoli in circolo in forme, modi e tempi svincolati dai limiti inevitabili per il laboratorio delle *Opere firmate*. Da qui anche la scelta di recuperare nel titolo quello della *brochure* che accompagnò le prime uscite pubbliche del progetto, con i *poster*

tematici presentati al convegno su *L'artista medievale* (Modena, 1999) e in un'iniziativa didattico-espositiva presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (*Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000). All'esperienza bolognese risale anche quello che è divenuto l'emblema distintivo e 'augurale' del progetto e ora della rivista, il monogramma-firma di Vitale – *Vitalis* – degli *Equi*, che a mo' di *rebus* lo imprime sulle terga del cavallo del *San Giorgio*: prova brillante della possibile *vitalità,* mentale e figurativa, dell'aspirazione degli artisti a lasciare memoria scritta di sé, e, per noi, della necessità di valutare quelle memorie come forma, come parte dell'immagine oltre che come testi, che è uno dei cardini metodologici del progetto.

Su questa linea ha preso forma il nostro primo numero, monografico, che accosta studi scaturiti da interventi presentati alla Scuola fra il 2006 e il 2008, nell'ambito del seminario di *Storia dell'arte medievale*, a contributi di collaboratori al repertorio, esemplificando «forme e significati» delle memorie epigrafiche (e talora figurate) d'artista su una campionatura che si apre con Parrasio e si chiude con Dürer e Marcantonio Raimondi, traversando un variegato ventaglio di declinazioni del 'fenomeno-firma' fra l'alto Medioevo e il Quattrocento.

Da lì a pensare la rivista, però, come uno strumento più elastico e ospitale di quanto non sarebbero stati i *Beihefte* di un progetto *in fieri*, vasto ma tematicamente 'mirato', il passo è stato breve. A suggerirlo, ancora, la solidarietà fra didattica e ricerca che ha prodotto negli ultimi anni, in seno al seminario, contributi su temi e problemi che a quelli propri del progetto sono spesso liminari – ad esempio sulle politiche di reclutamento, lo *status* e i 'compiti' degli artefici nell'Italia comunale e signorile –, ma talora anche solo apparentati, a dirla nel modo più piano, dall'aspirazione a una storia dell'arte parimenti attenta al *proprium* dei documenti monumentali e figurativi e alle circostanze della loro origine, vita e fortuna negl'intrecci della storia politica, economica, sociale e culturale. Da qui, la scelta di ancorare il binomio *Opera-Nomina* alla vasta e salda dimensione delle *Historiae*, e quella di interpretare la rivista come un 'giornale': un 'giornale dei lavori' del progetto, ma anche del seminario, che accolga e diffonda quanto nasce entro ed intorno ad essi, e dal loro dialogo con interlocutori che speriamo partecipi e numerosi.

Ne seguirà un'elastica articolazione in due 'aree', non sempre

compresenti: alla costante degl'interventi legati agli ambiti d'interesse del *corpus* – le figure storiche degli artisti e le relative testimonianze (epigrafiche, ma anche documentarie, letterarie, visive), a partire da un interesse primario per il Medioevo ma, in prospettiva comparativa, su un arco esteso dall'Antichità all'Età moderna –, si affiancheranno contributi su temi più liberi, con speciale attenzione ai nessi fra arti e contesti storici e culturali, e con la stessa possibilità di escursione cronologica.

La scelta di fare di «ONH» – questo l'acronimo con cui la citeremo – una rivista *on line* è parsa naturale e necessaria. Lo consigliava già la sua genesi entro un gruppo di lavoro attivo nel solco di una storia di studi, ormai pluridecennale presso la Scuola, che nell'applicazione calibrata delle tecnologie informatiche alle discipline storico-artistiche riconosce un decisivo strumento di acquisizione, organizzazione e diffusione delle conoscenze. Più da vicino, lo suggeriva la sua radice in un progetto che ha fra i suoi fini la realizzazione di una base di dati *on line*, di dimensioni e flessibilità altrimenti impensabili: progetto che sul *web* è di recente approdato anche in quella che resta la sua articolazione libraria, dato che le prime sezioni sono in stampa come volumi *on line* e *on demand*. «ONH», insomma, nasce naturalmente 'linkata' alle pubblicazioni *in progress*, che anticipa di poco, del repertorio delle *Opere firmate nell'arte italiana.*

Ma almeno altre tre ragioni, concrete e, ci pare, non banali, consigliavano questa scelta. La prima è l'abbattimento dei costi, con la possibilità di pubblicare, fra l'altro, un alto numero di immagini a colori ad alta risoluzione (difficilmente, in una sede tradizionale, si sarebbe presentato un calice inedito con un corredo di oltre quaranta immagini a colori fra interi, dettagli e confronti, come Elisabetta Cioni fa nel numero d'esordio); la seconda, la risoluta accelerazione dei tempi, nel nostro caso incrementata dalla gestione del lavoro editoriale e redazionale, per così dire, 'in casa': vantaggio dirimente in un'epoca in cui i giovani – non solo loro: ma per loro ci dispiace di più – devono spesso attendere anni per vedere concretizzati i frutti della loro intelligenza, del loro entusiasmo e del loro impegno, per motivi spesso del tutto interni al circuito editoriale.

Terza ragione, la volontà di offrire ad un pubblico potenzialmente vasto gli esiti di ricerche che si vogliono quanto possibile rigorose – e a tal fine, dalla prima uscita, i contributi (pur in questo caso selezionati da me, in

quanto esiti di un seminario e d'un progetto di cui sono responsabile), sono stati sottoposti a un processo di *peer review.*

Data l'origine, appunto, seminariale della rivista, è nostro auspicio raggiungere, oltre agli specialisti delle discipline interessate, un pubblico di giovani studiosi e studenti. Chiunque insegni sa quanto la ricerca in rete sia ormai radicata nella prassi delle scuole di ogni ordine e grado, e come all'affiorare nelle tesi di laurea di più o meno dissimulati 'taglia e incolla' da *Wikipedia* – se non da fonti ancor meno sorvegliate e destituite di 'tracciabilità' –, facciano riscontro, per fortuna, rare ma ineccepibili sitografie (scelgo il lemma che la sezione *Parole nuove* del sito dell'Accademia della Crusca invita a preferire al più vulgato 'linkografia').

Vedere, in questo, *soltanto* il – serissimo – rischio che s'imbocchino sciagurate scorciatoie, limitarsi a paventare che il *download* indiscriminato dall'accattivante, ma fallace omogeneità-simultaneità di contenuti della rete sostituisca l'irripetibile esperienza della storicità – anche fisica – del libro, ci pare un errore. Meglio faremo in primo luogo a rassegnarci (o, perché no, ad appassionarci) all'idea che l'addestramento ad un uso avvertito, critico e mirato delle risorse di rete entri a far parte della prassi didattica, anche al di là dei corsi di *Informatica umanistica*; in secondo luogo, ad adoperarci perché all'immediatezza dell'accesso da parte dei giovani (e non solo) alla 'cultura formato *pc*' risponda, quanto meno, *anche* un'offerta qualificata. In questo senso, si spera vivamente che risulti premiante l'intento di allargare e agevolare nei tempi, nei modi e nei numeri la condivisione e il confronto di conoscenze che è stato all'origine – nel senso, proprio, delle motivazioni – di tante e autorevoli riviste *on line*. Consentendomi una scelta del tutto personale fra molti esempi, da medievista e frequentatrice di fonti storico-artistiche ricordo due periodici italiani, la *Rivista* delle mai troppo lodate *Reti medievali,* che s'avvia al suo decennale, e i più recenti *Studi di Memofonte*, organo dell'omonima Fondazione – entrambi integrati entro siti complessi, in tutto o in parte privi di corrispettivi 'librari' e entrambi integralmente *open access* – *i.e.*, gratuiti.

L'adozione, per la lettura *on line*, della modalità di visualizzazione *flip book,* che riproduce virtualmente il volume aperto e sfogliato, è parsa adatta a conciliare gradevolezza e funzionalità: essa consente, infatti, la compresenza delle pagine affrontate (*full screen* o meno, con possibilità di

'zoomare') con lo scorrimento laterale di 'miniature' del testo intero, che rendono immediatamente raggiungibile una pagina 'vista' (ad esempio, un'immagine), e offre la possibilità di fare ricerca per segmenti di testo, singole parole e porzioni di esse.

In vista, poi, di una *facies* editoriale il più possibile accurata e omogenea, nel sito si rendono disponibili due guide per gli autori, scaricabili in *pdf*: le norme redazionali, dovute in massima parte all'impegno di Elena Vaiani, e le meno prevedibili norme per la trascrizione di iscrizioni, elaborate da Stefano Riccioni, responsabile del trattamento dei testi per il repertorio *Opere firmate*: un'offerta che è sembrata necessaria, dati il legame della rivista con un progetto in cui le iscrizioni hanno tanta parte, la loro centralità per le sue aree d'interesse privilegiate e la persistente difformità dei criteri adottati per l'edizione dei documenti epigrafici di epoche successive alla tarda Antichità.

D'altra parte, si è detto, il ventaglio tematico che ci prefiguriamo per il futuro di «ONH» trascende il pur ricco universo delle 'firme' e delle scritture esposte, nonché quello, necessariamente portante, dell'Età di mezzo. Le linee di ricerca perseguite in seno al progetto e al seminario non saranno considerate limiti e neppure 'binari', ma proposte a partire dalle quali coinvolgere, grazie a uno strumento aperto e veloce, interlocutori italiani e internazionali.

Non posso chiudere, dunque, se non con un invito: gl'indirizzi offerti sotto l'etichetta contatti attendono, oltre a contributi da sottoporre alla valutazione dei nostri *referee*, proposte – di collaborazione, di temi da affrontare, di tipologie di interventi – e sollecitazioni critiche.

Maria Monica Donato

Pisa, ottobre 2009

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. Concepiti 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 Neroccio, 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 Rigino 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 seriorità 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 inscritta 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 gl'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 compiutezza 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 propiziarne 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 Rigino, 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 Fidie» 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 inscritti 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.

«QUO NEMO INSOLENTIUS». LA 'SUPERBIA' DI PARRASIO E L'AUTOAFFERMAZIONE DELL'ARTISTA NELLA GRECIA CLASSICA

Fabio Guidetti

Sono passati trent'anni da quando Filippo Coarelli riunì in un'antologia i più importanti contributi fino ad allora pubblicati sul ruolo e la condizione sociale degli artisti nella civiltà ellenica[1]. Dalla lettura del volume emergeva, come ha scritto di recente uno dei suoi autori, «un quadro sconcertante: sulla base della stessa evidenza, formata dalle fonti letterarie nonché dai conti delle spese relative agli edifici dell'acropoli e [ad] altre opere pubbliche di età classica, era possibile giungere a conclusioni diametralmente opposte»[2]. Alcuni studiosi, come Schweitzer o Bianchi Bandinelli, sottolineavano la scarsa considerazione sociale degli artisti antichi, che, in quanto *βάνανσοι*[3],

Ringrazio Maria Monica Donato per avermi stimolato ad indagare il tema della considerazione sociale degli artisti antichi e per avermi offerto l'opportunità di pubblicare il risultato della mia ricerca. Il testo del mio contributo ha tratto grande giovamento dalle discussioni filologiche con Patricia Larash e ha potuto approfittare di numerosi suggerimenti e migliorie grazie all'attenta lettura da parte di Lucia Faedo, Salvatore Settis e Paul Zanker. Ad Elena Vaiani si devono infine alcune osservazioni preziose in fase di revisione redazionale. Ogni residuo errore o imprecisione è naturalmente di mia sola responsabilità.

[1] *Artisti e artigiani in Grecia: guida storica e critica*, a cura di F. Coarelli, Roma-Bari 1980.

[2] B. d'Agostino, *Lo statuto mitico dell'artigiano nel mondo greco*, «AION(archeol)», n.s. 8, 2001, pp. 39-44: 39.

[3] Il termine *βάνανσος*, etimologicamente connesso con *βανύος*, «fornace», indicava in origine chi praticava la metallurgia; solo successivamente, soprattutto con le teorizzazioni politiche di Platone e Aristotele, passò a definire *tout court* il 'ceto' degli artigiani. Del resto, l'idea stessa dell'esistenza di un 'ceto artigianale' nella Grecia classica è in buona parte frutto di queste astrazioni, dal momento che nella realtà del tempo lo *status* degli artigiani era estremamente vario sia dal punto di vista giuridico (poteva trattarsi di schiavi, meteci o cittadini), sia da quello dell'organizzazione del lavoro (si andava dal lavoratore dipendente, al libero professionista, fino al grande imprenditore). Tra le testimonianze più note possiamo citare le iscrizioni che conservano i conti delle spese per la costruzione dell'Eretteo e del tempio di Asclepio a Epidauro (fine V-inizio IV sec. a.C.): cfr. H. Lauter, *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*, Erlangen 1974 = *La posizione sociale dell'artista figurativo nella Grecia classica*, in *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. 105-129; N. Himmelmann, *Zur Entlohnung künstlerischer Tätigkeit in klassischen*

erano colpiti dal pregiudizio caratteristico della civiltà greco-romana nei confronti del lavoro manuale in genere; altri, come la Guarducci o Lauter, utilizzavano soprattutto le notizie delle fonti letterarie su singoli artisti, per dimostrare come almeno i più famosi potessero sottrarsi alla condanna, rivendicando la dignità della creazione.

Nell'*Introduzione*, delineate queste due posizioni, Coarelli tracciava alcune linee-guida per gli sviluppi della ricerca: innanzitutto raccomandava un esame accurato delle fonti (in genere redatte in epoche assai posteriori agli eventi narrati), per distinguere in esse le informazioni utili a ricostruire il contesto in cui tali eventi si svolsero da quelle che invece sono il prodotto della mentalità più moderna degli autori; in secondo luogo, laddove le fonti fossero troppo scarse o frammentarie, poteva essere utile il confronto con periodi meglio conosciuti, come il Rinascimento o l'età moderna[4]. Non molto tuttavia è stato fatto in seguito in questa direzione; si può dire, anzi, che negli ultimi trent'anni sia apparso un solo contributo di una certa importanza: un ampio articolo di Jeremy Tanner del 1999[5], che cerca di delineare un panorama della situazione dell'artista nel contesto, molto ben documentato, dell'Atene classica.

In questo contributo vorrei inserirmi all'interno del primo dei percorsi indicati da Coarelli; ho scelto infatti di concentrarmi su un nucleo di testimonianze letterarie riguardanti una delle più importanti (e più sconosciute) personalità dell'arte del periodo classico: il pittore Parrasio di Efeso, attivo tra la seconda metà del V e i primi anni del IV sec. a.C.[6]. A

Bauinschriften, «JDAI», 94, 1979, pp. 127-142 = *La remunerazione dell'attività artistica nelle iscrizioni edilizie di età classica*, in *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. 131-152.

[4] *Artisti e artigiani in Grecia*, pp. xi-xvi.

[5] J. TANNER, *Culture, social structure and the* status *of visual artists in classical Greece*, «PCPhS», 45, 1999, pp. 136-175; spunti interessanti anche in M.L. CATONI, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli* schemata *nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008[2]. H. PHILIPP, *Handwerker und bildende Künstler in der griechischen Gesellschaft: Von homerischer Zeit bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in *Polyklet: Der Bildhauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main 1990-1991), hrsg. von H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling, Mainz am Rhein 1990, pp. 79-110 non contiene sostanziali novità rispetto al più ampio lavoro già pubblicato dalla studiosa: EAD., Tektonon Daidala*: Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischer Schrifttum*, Berlin 1968.

[6] In questo stesso filone vanno citati almeno i contributi di F. DE ANGELIS, *L'*Elena *di Zeusi a Capo Lacinio: aneddoti e storia*, «RAL», s. 9, 16, 2005, pp. 151-200, e di M. D'ACUNTO, *Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, «RA», 44, 2007, pp. 227-268; il primo dei due articoli è dedicato a Zeusi, contemporaneo e rivale di Parrasio, e dunque anche quest'ultimo viene spesso citato (in part. pp. 191-193).

trentacinque anni dalla dissertazione di Kurt Gschwantler[7] (tuttora, grazie alla ricchezza del materiale raccolto, un fondamentale punto di partenza), cercherò di riesaminare le testimonianze su Parrasio per far luce su alcuni degli aspetti più controversi del nostro tema: sono convinto, infatti, che indagare questo pittore possa aiutarci a inquadrare meglio il problema del ruolo sociale degli artisti antichi, sempre in bilico tra la condizione di artigiani e quella di intellettuali, e nella cui evoluzione le grandi personalità del periodo classico dovettero essere determinanti.

Il mio lavoro sarà suddiviso in tre parti: nella prima (§ 1) riporterò le fonti letterarie antiche; nella seconda (§§ 2-3) le esaminerò dal punto di vista filologico, formulando un'ipotesi sull'origine delle informazioni ivi contenute e cercando di ricostruire la stratificazione della tradizione al loro interno; nella terza (§§ 4-7) analizzerò il contenuto di questi passi e li metterò in relazione con altre notizie relative a personaggi ed eventi analoghi, per ottenere un quadro il più possibile articolato della personalità di Parrasio e, in generale, della condizione degli artisti nella Grecia del V sec. a.C.

1. *Tre racconti su Parrasio: Plinio, Ateneo, Eliano*

La fonte principale su Parrasio, come su quasi tutti i principali pittori dell'antichità, sono le pagine che gli dedica Plinio il Vecchio nel libro XXXV della *Naturalis historia*. Elencate alcune tra le sue opere più celebri, Plinio si lascia andare ad alcune considerazioni generali (Plin. *nat.* 35,71-72)[8]:

> Fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis, namque et cognomina usurpauit habrodiaetum se appellando aliisque uersibus principem artis et eam ab se consummatam, super omnia Apollinis se radice ortum et Herculem, qui est Lindi, talem a se pictum, qualem saepe in quiete uidisset; ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio, herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno uictus esset.
>
> [{Parrasio} fu artista fecondo, ma nessuno approfittò con più arroganza di lui della fama ottenuta grazie all'arte: infatti si attribuì dei soprannomi,

[7] K. Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios: Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Wien 1975.
[8] Cito dall'edizione Les Belles Lettres curata da J.-M. Croisille, Paris 1985; la traduzione, come tutte quelle dei passi successivi, è mia.

chiamandosi «uno che vive in modo raffinato» e in altri versi «il primo tra gli artisti», e sosteneva di aver raggiunto il culmine della perfezione nell'arte, e soprattutto di discendere dalla stirpe di Apollo e di aver dipinto l'*Ercole*, che si trova a Lindo, tale quale lo aveva visto spesso in sogno; tant'è vero che, essendo stato superato per parecchi voti da Timante a Samo sul tema *Aiace e il giudizio delle armi*, diceva che mal sopportava la sconfitta in nome dell'eroe, perché per la seconda volta era stato vinto da un indegno].

Il passo è, come spesso accade, estremamente stringato. Fortunatamente disponiamo di testimonianze più esplicite, che consentono di comprendere meglio le circostanze cui l'autore fa riferimento: in due luoghi dei *Deipnosofisti* di Ateneo è infatti rielaborato lo stesso materiale, ma in modo più esaustivo, con la citazione di due delle fonti utilizzate e soprattutto di alcuni epigrammi attribuiti a Parrasio stesso, che Plinio mostrava di conoscere solo indirettamente[9]. Il primo passo si trova nel libro XII, in cui Ateneo si propone di dimostrare come l'amore per il lusso non fosse prerogativa dei suoi contemporanei, ma si potesse rintracciare già nei personaggi della più antica storia greca. Tra questi, Parrasio (ATH. 12,543c-544a)[10]:

οὕτω δὲ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὰ τῆς τρυφῆς καὶ τῆς πολυτελείας ἠσκεῖτο ὡς καὶ Παρράσιον τὸν ζωγράφον πορφύραν ἀμπέχεσθαι, χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα, ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς Βίοις. οὗτος γὰρ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν τρυφήσας λόγῳ τῆς ἀρετῆς ἀντελαμβάνετο καὶ ἐπέγραψεν τοῖς ὑπ᾽ αὐτοῦ ἐπιτελουμένοις ἔργοις·

ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ᾽ ἔγραψεν.

καί τις ὑπεραλγήσας ἐπὶ τούτῳ παρέγραψεν ῥαβδοδίαιτος ἀνήρ. ἐπέγραψεν δ᾽ ἐπὶ πολλῶν ἔργων αὐτοῦ καὶ τάδε·

ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ᾽ ἔγραψεν
Παρράσιος κλεινῆς πατρίδος ἐξ Ἐφέσου.
οὐδὲ πατρὸς λαθόμην Εὐήνορος, ὅς ῥά μ᾽ ἔφυσε
γνήσιον, Ἑλλήνων πρῶτα φέροντα τέχνης.

ηὔχησε δ᾽ ἀνεμεσήτως ἐν τοῦτοις·

εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη
τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ
χείρος ὑφ᾽ ἡμετέρης· ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν

---

[9] Plinio conosceva di certo il contenuto gli epigrammi (probabilmente non direttamente ma attraverso epitomi), come dimostra l'espressione «aliisque uersibus», che presuppone che tanto il materiale che precede («habrodiaetum se appellando») quanto quello che segue («principem artis et eam ab se consummatam») siano tratti da testi metrici: in effetti si tratta, né più né meno, di quanto si legge nei due epigrammi riportati da Ateneo.

[10] Cito dall'edizione Teubneriana curata da G. Kaibel, Lipsiae 1887-1890.

οὖρος. ἀμώμητον δ᾽ οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.
ἀγωνιζόμενος δέ ποτε πρὸς καταδεέστερον ἐν Σάμῳ τὸν Αἴαντα καὶ ἡττηθείς, συναχθομένων αὐτῷ τῶν φίλων, ἔφη ὡς αὐτὸς μὲν ὀλίγον φροντίζοι, Αἴαντι δὲ συνάχθοιτο δεύτερον ἡττηθέντι. ἐφόρει δὲ ὑπὸ τρυφῆς πορφυρίδα καὶ στρόφιον λευκὸν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς εἶχεν σκίπωνί τε ἐστηρίζετο χρυσᾶς ἕλικας ἐμπεπαισμένῳ χρυσοῖς τε ἀνασπαστοῖς ἐπέσφιγγε τῶν βλαυτῶν τοὺς ἀναγωγέας. ἀλλ᾽ οὐδὲ τὰ κατὰ τὴν τέχνην ἀηδῶς ἐποιεῖτο ἀλλὰ ῥᾳδίως, ὡς καὶ ᾄδειν γράφοντα, ὡς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ Εὐδαιμονίας. τερατευόμενος δὲ ἔλεγεν, ὅτε τὸν ἐν Λίνδῳ Ἡρακλέα ἔγραψεν, ὡς ὄναρ αὐτῷ ἐπιφαινόμενος ὁ θεὸς σχηματίζοι αὐτὸν πρὸς τὴν τῆς γραφῆς ἐπιτηδειότητα. ὅθεν καὶ ἐπέγραψεν τῷ πίνακι·

οἷος δ᾽ ἐννύχιος φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν
Παρρασίῳ δι᾽ ὕπνου, τοῖος ὅδ᾽ ἐστὶν ὁρᾶν.

[Presso gli antichi era così in voga la pratica del lusso e delle spese ingenti, che anche il pittore Parrasio indossava una veste di porpora e portava sulla testa una corona d'oro, come racconta Clearco nelle sue *Vite*. Egli, pur essendo dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la pittura, a parole mostrava attaccamento per la virtù, e appose sulle opere da lui portate a termine questa epigrafe:

«Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest'opera».

E un tale, indignato per queste parole, vi scrisse accanto: «Un uomo che vive del suo pennello». Egli appose su molte sue opere anche quest'epigrafe:

«Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest'opera,

Parrasio, originario dell'illustre Efeso.

Né ho dimenticato mio padre Evenore, che mi generò,

suo legittimo figlio, che tra i Greci ho ottenuto il primo posto nell'arte».

Seppe inoltre vantarsi senza oltrepassare i limiti, con queste parole:

«Anche se lo giudicano incredibile, lo dico comunque: affermo che ormai

gli autentici limiti di quest'arte sono stati raggiunti

dalla mia mano; è stato fissato un termine

insuperabile. Ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scevro da biasimo».

Una volta che aveva partecipato con il suo *Aiace* ad un concorso a Samo contro un rivale a lui inferiore ed era stato sconfitto, siccome gli amici si dispiacevano per lui, disse che a lui importava poco, ma che gli dispiaceva per Aiace, poiché era stato sconfitto una seconda volta. A causa della sua passione per il lusso indossava una veste di porpora, portava una benda bianca intorno alla testa, si appoggiava ad un bastone intarsiato con una banda aurea avvolta a spirale e allacciava i legacci dei calzari con dei laccetti d'oro. Anche le attività legate alla

sua arte le svolgeva non di mala voglia, ma con facilità, tanto che addirittura cantava mentre dipingeva, come racconta Teofrasto nel suo libro *Sulla felicità*. Affermava inoltre, come raccontando un prodigio, che quando dipinse l'*Ercole* che si trova a Lindo il dio, apparsogli in sogno, si sarebbe mostrato a lui in una posa corrispondente a quella più adatta per il dipinto. Perciò egli appose sul quadro anche queste parole:

«E quale si mostrava di notte, visitando spesso
Parrasio in sogno, tale lo si può ammirare qui»].

Ateneo ripropone lo stesso materiale nel libro XV; qui l'argomento sono i profumi, ma il discorso si amplia ad indagare il rapporto tra *τρυφή* e *ἀρετή*, alla ricerca di un valore eticamente positivo del lusso (ATH. 15,687a-c):

νῦν δὲ τῶν ἀνθρώπων οὐχ αἱ ὀσμαὶ μόνον, ὥς φησιν Κλέαρχος ἐν γ΄ περὶ Βίων, ἀλλὰ καὶ αἱ χροιαὶ τρυφερὸν ἔχουσαί τι συνεκθηλύνουσι τοὺς μεταχειριζομένους. ὑμεῖς δὲ οἴεσθε τὴν ἁβρότητα χωρὶς ἀρετῆς ἔχειν τι τρυφερόν; καίτοι Σαπφώ, γυνὴ μὲν πρὸς ἀλήθειαν οὖσα καὶ ποιήτρια, ὅμως ᾐδέσθη τὸ καλὸν τῆς ἁβρότητος ἀφελεῖν λέγουσα ὧδε·

ἐγὼ δὲ φίλημι᾽ ἁβροσύναν,
καί μοι τὸ λαμπρὸν ἔρος ἀελίω καὶ τὸ καλὸν λέλογχε,

φανερὸν ποιοῦσα πᾶσιν ὡς ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν εἶχεν αὐτῇ· ταῦτα δ᾽ ἐστὶν οἰκεῖα τῆς ἀρετῆς. Παρράσιος δὲ ὁ ζωγράφος, καίπερ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην τρυφήσας καὶ τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβδίων ἑλκύσας, λόγῳ γοῦν ἀντελάβετο τῆς ἀρετῆς, ἐπιγραψάμενος τοῖς ἐν Λίνδῳ πᾶσιν αὐτοῦ ἔργοις·

ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ᾽ ἔγραψεν
Παρράσιος.

ᾧ κομψός τις, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ὑπεραλγήσας ῥυπαίνοντι τὸ τῆς ἀρετῆς ἁβρὸν καὶ καλόν, ἅτε φορτικῶς μετακαλεσαμένῳ εἰς τρυφὴν τὴν δοθεῖσαν ὑπὸ τῆς τύχης χορηγίαν, παρέγραψε τὸ ῥαβδοδίαιτος ἀνὴρ.᾽ ἀλλ᾽ ὅμως διὰ τὸ τὴν ἀρετὴν φῆσαι τιμᾶν ἀνεκτέον.᾽ ταῦτα μὲν ὁ Κλέαρχος.

[«Al giorno d'oggi non solo i profumi delle persone», così afferma Clearco nel III libro delle *Vite*, «ma anche il loro colorito, caratterizzato da un non so che di ricercato, concorre a rendere effeminato chi ne fa uso. Ma voi pensate che la raffinatezza disgiunta dalla virtù possa avere in sé qualcosa di ricercato? Eppure Saffo, che pure era veramente una donna oltre che una poetessa, ciononostante ebbe ritegno a separare la bellezza dalla virtù, dicendo così:

"Mi piace la raffinatezza,
e l'amore per il Sole mi ha fatto ottenere in sorte lo splendore e la bellezza",

rendendo chiaro a tutti che per lei il desiderio di vivere comprendeva lo splendore e la bellezza: e questi sono concetti che si accompagnano

> alla virtù[11]. Anche il pittore Parrasio, pur essendo dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la sua arte, e nonostante si guadagnasse da vivere grazie ai suoi pennelli, almeno a parole mostrò attaccamento per la virtù, apponendo su tutte le sue opere che si trovavano a Lindo la frase:
>
> "Un uomo che vive in modo raffinato e che onora la virtù dipinse quest'opera,
>
> Parrasio".
>
> E un tale, a mio giudizio spiritoso, indignato con lui poiché riteneva che avesse disonorato la raffinatezza e la bellezza della virtù, in quanto aveva volgarmente fatto passare per lusso ciò che gli era stato semplicemente concesso dalla sorte, vi scrisse accanto la frase: "Un uomo che vive del suo pennello". Tuttavia, ugualmente bisogna tollerare Parrasio, per il fatto che afferma di onorare la virtù». Questo è ciò che scrive Clearco].

Lo stesso materiale è rielaborato da Eliano nella *Ποικίλη ἱστορία*, terza e ultima fonte antica[12] per questi eventi (Ael. *VH* 9,11)[13]:

---

[11] Nemmeno ai più illustri studiosi è chiaro il significato di tali versi (Sapph. fr. 58,25-26 L.-P.); basti la desolata ammissione di sir Denys Page: «I have no conception of the meaning of the last two lines» (D. Page, *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford 1955, p. 130, nota 1). Il problema principale riguarda il genitivo «ἀελίω», che potrebbe essere riferito sia al contiguo «ἔρος» («l'amore per il Sole»), sia a «τὸ λαμπρὸν» («lo splendore del Sole»). Vista la pressoché totale assenza di un contesto per questi versi, a causa delle condizioni frammentarie della precedente sezione dell'ode, una scelta tra le due interpretazioni è impossibile; quel che è certo, tuttavia, e che mi sembra sia sfuggito finora a traduttori e commentatori, è che Clearco, citando i versi della poetessa a sostegno della propria argomentazione, mostra di interpretare il genitivo «ἀελίω» riferendolo a «ἔρος», parafrasando l'espressione poetica «l'amore per il Sole» con le parole «ἡ τοῦ ζῆν ἐπιθυμία» («il desiderio di vivere»): questo amore per la vita cantato dalla poetessa comprenderebbe ed implicherebbe, secondo l'interpretazione del filosofo, «τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν» («lo splendore e la bellezza»). Per un tentativo recente di ricostruire il significato della frase nel contesto della poesia di Saffo cfr. C. Salemme, *Lo splendore del sole e la bellezza: Saffo 58, 25-26 V.*, «Orpheus», n.s. 22, 2001, pp. 185-191; come nota giustamente lo studioso, con le parole «τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ καλὸν» la poetessa si riferisce alle caratteristiche di una vita improntata al valore, indubitabilmente positivo, della raffinatezza («ἁβροσύνα»), senza in alcun modo sottindendere il corollario di implicazioni moraleggianti imposto dall'interpretazione di Clearco. Certamente il peripatetico ha sovrainterpretato il testo di Saffo per i suoi fini; tuttavia, in mancanza di qualsiasi altro appiglio, almeno la sua ricostruzione della struttura sintattica del frammento mi sembra degna di essere presa in considerazione per la comprensione e la traduzione di questi versi: se non altro perché Clearco, a differenza di noi, aveva la possibilità di leggere l'intera ode.

[12] Non considero tra le fonti propriamente antiche il commento all'*Odissea* di Eustazio di Tessalonica, del pieno XII sec. (Eust., V, p. 292,35-39; p. 294,18-22; p. 378,15-16; p. 434,22-25), che contiene notizie su Parrasio dipendenti sostanzialmente dal solo Ateneo.

[13] Cito dall'edizione Teubneriana curata da M.R. Dilts, Lipsiae 1974.

Παρράσιος ὁ ζωγράφος ὅτι μὲν πορφυρίδα ἐφόρει καὶ χρυσοῦν στέφανον περιέκειτο μαρτυροῦσι καὶ ἄλλοι καὶ τὰ ἐπιγράμματα δὲ ἐπὶ πολλῶν εἰκόνων αὐτοῦ· ἠγωνίσατο δέ ποτε ἐν Σάμῳ, συνέτυχε δὲ ἀντιπάλῳ οὐ κατὰ πολὺ ἐνδεεστέρῳ αὐτοῦ εἶτα ἡττήθη. τὸ δὲ ἐπίγραμμα ἦν αὐτῷ, ὁ Αἴας ὑπὲρ τῶν ὅπλων τῶν Ἀχιλλέως ἀγωνισάμενος πρὸς τὸν Ὀδυσσέα. ἡττηθεὶς δὲ εὖ μάλα ἀστείως ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν συναχθόμενον αὐτῷ τῶν ἑταίρων ὁ Παρράσιος· ἔφη γὰρ αὐτὸς μὲν ὑπὲρ τῆς ἥττης ὀλίγον φροντίζειν, συνάχθεσθαι δὲ τῷ παιδὶ τοῦ Τελαμῶνος δεύτερον τοῦτο ὑπὲρ τῶν αὐτῶν ἡττηθέντι. κατεῖχε δὲ καὶ σκίπωνα χρυσᾶς ἕλικας ἔχοντα περιερπούσας, χρυσοῖς τε ἀναστάστοις ἐπέσφιγγε τοὺς ἀναγωγέας τῶν βλαυτῶν. φασὶ δὲ αὐτὸν μήτε ἄκοντα μήτε ἐπιπόνως τὰ ἐν τῇ τέχνῃ χειρουργεῖν, πάνυ δὲ εὐθύμως καὶ ῥᾳδίως· καὶ γὰρ καὶ ᾄδε καὶ ὑποκινυρόμενος τὸν κάματον τὸν ἐκ τῆς ἐπιστήμης ἐπειρᾶτο ἐπελαφρύνειν. λέγει δὲ ταῦτα Θεόφραστος.

[Che il pittore Parrasio indossasse una veste di porpora e portasse sulla testa una corona d'oro, lo testimoniano, tra le altre fonti, anche le iscrizioni che si trovano su molti suoi quadri; partecipò una volta ad un concorso a Samo, gli capitò un avversario non molto inferiore a lui e alla fine venne sconfitto. Il soggetto del suo quadro era Aiace che gareggiava con Odisseo per le armi di Achille. Ebbene, dopo la sconfitta Parrasio rispose in modo assai spiritoso a uno dei suoi amici che si dispiaceva per lui: disse, infatti, che a lui importava poco della sconfitta, ma che gli dispiaceva per il figlio di Telamone, sconfitto in quell'occasione per la seconda volta nella stessa gara. Egli, inoltre, aveva un bastone decorato con bande d'oro che si avvolgevano a spirale e allacciava i legacci dei calzari con dei laccetti d'oro. Dicono anche che sbrigasse il lavoro manuale richiesto dalla sua arte non di mala voglia né con fatica, ma anzi in allegria e con facilità: infatti cantava, addirittura, e canticchiando tra sé e sé cercava di rendere meno pesante la fatica derivante dalla sua arte. È Teofrasto che afferma ciò].

2. *Clearco, Teofrasto e il giudizio sulle* τέχναι *nella riflessione peripatetica*

Il primo problema da porci nell'analizzare queste testimonianze è quello delle fonti utilizzate: soltanto ricontestualizzandole nel clima che le ha prodotte saremo in grado, infatti, di ricavarne il maggior numero di informazioni possibile. Il più esplicito nell'indicazione delle fonti è Ateneo, che afferma di ricavare le sue notizie dal III libro del *Περὶ βίων* di Clearco[14].

[14] Per l'edizione dei frammenti di Clearco cfr. *Klearchos*, a cura di F. Wehrli, Basel 1948; sul *Περὶ βίων*, probabilmente l'opera più famosa del filosofo, si veda ora S. Tsitsiridis, *Die Schrift* Περὶ βίων *des Klearchos von Soloi*, «Philologus», 152, 2008, pp. 65-76.

Dal confronto dei due passi citati di Ateneo possiamo riferire a Clearco quanto segue:

• descrizione dell'abbigliamento appariscente di Parrasio, con veste di porpora e corona d'oro (solo nel primo passo);

• giudizio negativo sul suo tenore di vita troppo lussuoso, che andrebbe ben al di là di quanto generalmente concesso a un *τεχνίτης*;

• ostentazione da parte di Parrasio del proprio amore per la virtù e citazione dell'*incipit* di un suo epigramma;

• racconto della presa in giro di Parrasio da parte di un anonimo critico;

• considerazione finale: il comportamento di Parrasio va comunque tollerato, nella misura in cui afferma di voler perseguire la virtù (solo nel secondo passo).

La menzione di Clearco ci introduce in un ben preciso quadro culturale: originario di Soli, sull'isola di Cipro, Clearco visse tra gli ultimi decenni del IV e la prima metà del III sec. a.C. e fu allievo di Aristotele alla scuola peripatetica. Scrittore assai prolifico, partecipò attivamente allo sviluppo del peripato; il suo *Περὶ βίων*, in particolare, appartiene a un genere molto amato dai Peripatetici di quel periodo: vari autori della stessa scuola composero opere affini[15]. Il loro scopo non era tanto raccontare biografie, quanto delineare, attraverso l'analisi dei modi di vita di diversi popoli e di singoli individui, alcuni tipi esemplari di *βίοι*, che potessero essere classificati e studiati come modelli di comportamento da imitare o da evitare. In questo dialogo tra due tematiche centrali per la riflessione peripatetica (da un lato l'esigenza di classificare la realtà per comprenderla in ogni sua manifestazione, dall'altro la ricerca di un modello etico da seguire), il genere dell'aneddoto assunse un'importanza fondamentale, poiché grazie ad esso si poteva tratteggiare in modo immediato ed efficace il carattere di un personaggio.

Tramite l'aneddoto, la figura storica poteva quindi farsi paradigma di una disposizione d'animo, secondo la tendenza dei Peripatetici a delineare le caratteristiche essenziali dei diversi tipi umani: tendenza che doveva costituire il denominatore comune degli scritti *Περὶ βίων*, e che trova

[15] Cfr. C. Cooper, *Aristoxenos*, Περὶ βίων *and peripatetic biography*, «Mouseion», s. 3, 2, 2002, pp. 307-339; W.W. Fortenbaugh, *Biography and the Aristotelian Peripatos*, in *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit*, atti del congresso internazionale (Würzburg 2006), hrsg. von M. Erler, S. Schorn, Berlin-New York 2007, pp. 45-78; Tsitsiridis, *Die Schrift* Περὶ βίων, pp. 71-73.

l'esempio migliore nei *Caratteri* di Teofrasto. Ciò non vuol dire, come ha mostrato Gschwantler, che il contenuto degli aneddoti sia necessariamente inventato: al contrario, alla base di questa tradizione deve esservi stata la realtà storica dei personaggi, di cui gli autori successivi scelsero una o più caratteristiche, di solito le più appariscenti, trasformandoli in esempi di determinati costumi e abitudini, vizi o virtù.

Clearco utilizza Parrasio come *exemplum* di una vita dedita al lusso, oltretutto da parte di un personaggio da cui non ci si aspetterebbe una simile ostentazione, trattandosi di un *τεχνίτης*, uno che si guadagna da vivere col proprio lavoro: è dunque ben presente in lui quel giudizio negativo sullo *status* degli artisti (e degli artigiani in genere) tipico della filosofia greca dalla fine del V e soprattutto nel IV sec. a.C., quando al tradizionale disprezzo per il lavoro manuale si aggiunse la diffidenza verso le *τέχναι*, in particolare quelle mimetiche, considerate potenzialmente pericolose perché capaci di alterare la percezione della realtà[16]. L'ostentazione di lusso da parte di Parrasio è quindi 'fuor di misura', in quanto non corrispondente al suo *status*; poco importa se il pittore si poteva permettere un certo tenore di vita: egli rimane un lavoratore manuale, a cui da un punto di vista sociale ed etico un simile sfoggio non dovrebbe essere consentito.

Tale preoccupazione trovò espressione, stando a Clearco, nella critica dell'anonimo che storpiò l'epiteto «ἁβροδίαιτος» («dalla vita raffinata»), con cui Parrasio si era definito, nell'irriverente «ῥαβδοδίαιτος»[17]: il termine *ῥάβδος* (col diminutivo *ῥαβδίον*), che ho tradotto impropriamente con «pennello» per dare un'idea immediata del gioco di parole, indica più precisamente lo stilo con cui i pittori mescolavano i colori e scioglievano la cera utilizzata per rifinire i quadri[18]. Se Parrasio aveva tentato, con l'abbigliamento sontuoso e le

---

[16] Tanner, *Culture, social structure*, pp. 164-178; Catoni, *La comunicazione non verbale*, *passim*; G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971. Spie di questo pregiudizio sono l'espressione «παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν [ο ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην] τρυφήσας» («dedito al lusso oltre misura, ben al di là di quanto si addice a chi eserciti la pittura», o «la sua arte»), e ancor più chiaramente quanto si legge nel secondo passo di Ateneo, «τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβδίων ἑλκύσας» («nonostante si guadagnasse da vivere grazie ai suoi pennelli», più propriamente «nonostante derivasse la propria condizione di uomo libero dai suoi attrezzi da pittore»); l'*ἐλευθέριον* è la condizione economica che consente di vivere una vita da libero cittadino: condizione derivata, nel caso di Parrasio, dai proventi del suo lavoro manuale.

[17] Sul valore di questo aneddoto Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 121-122.

[18] Non credo alla spiegazione avanzata nel commento ad Ateneo, *I Deipnosofisti: i dotti*

parole scelte per definirsi, di costruirsi un'immagine di lusso e raffinatezza, storpiando tale epiteto l'anonimo lo denuncia per quello che è: un *τεχνίτης*, che vive grazie ai propri attrezzi e al proprio lavoro. Non possiamo sapere se questa derisione si sia tramutata in un atto concreto di vandalismo su un dipinto di Parrasio: ma anche se la facezia avesse circolato solo per tradizione orale e/o letteraria, quello che conta è che il suo autore, vero o fittizio che sia, esprime il sentire comune nella società greca classica, almeno da parte degli intellettuali di educazione filosofica e retorica. A questo pregiudizio sociale Clearco sembra contrapporre tuttavia un certo riconoscimento dal punto di vista etico; egli, infatti, reputa degno di approvazione il fatto che Parrasio si presenti come amante della virtù: questa scelta lo rende «ἀνεκτέον», cioè rende tollerabile la sua autocelebrazione. Anzi, la testimonianza di Parrasio, unitamente a quella di Saffo, è utilizzata come esempio positivo di *ἁβρότης* non disgiunta dalla *ἀρετή*: la ricerca della raffinatezza, infatti, deve sempre essere rivolta, per lui, ad un fine buono e nobile.

L'importanza del passo di Clearco, dunque, risiede non soltanto nelle informazioni che contiene (soprattutto la citazione di un brano poetico della fine del V sec. a.C., comprensivo della firma di uno dei più grandi artisti dell'antichità), ma anche in questa posizione ambivalente nei confronti delle *τέχναι* e di chi le pratica. Da un lato il filosofo dà per scontato il pregiudizio tradizionale, dall'altro presenta Parrasio in una luce controversa ma complessivamente positiva, additandolo come esempio di integrazione tra l'amore per il lusso e l'amore per la virtù; solo grazie all'unione di queste due caratteristiche, infatti, la *τρυφή* può diventare eticamente accettabile[19].

---

a banchetto, 4 voll., a cura di L. Canfora, Roma 2001, III, p. 1359, nota 2, secondo cui *ῥάβδος* indicherebbe «la verga magica degli indovini girovaghi», quindi *ῥαβδοδίαιτος* significherebbe qualcosa di simile a 'ciarlatano'; è Clearco stesso, infatti, a fornirci un'interpretazione che nulla ci autorizza a considerare erronea: egli mette esplicitamente in relazione il termine *ῥαβδοδίαιτος* con lo stilo del pittore, citando questo attrezzo poche righe prima come fonte dell'indipendenza economica di Parrasio.

[19] Sul concetto di *τρυφή* cfr. G. Nenci, Tryphé *e colonizzazione*, in *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche / Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, atti del convegno (Cortona 1981), Pisa-Roma 1983, pp. 1019-1031. Un problema molto rilevante nell'interpretazione del passo deriva dal genere cui doveva appartenere il *Περὶ βίων*; gli studi sugli scritti biografici della scuola peripatetica (citati *supra*, nota 15) hanno dimostrato come queste opere fossero composte di solito in forma dialogica: non è certo quindi che quella riportata nel frammento fosse davvero l'opinione di Clearco, poiché potrebbe trattarsi di idee di uno degli interlocutori del dialogo, eventualmente confermate o smentite dal personaggio portavoce dell'autore.

Prima di esaminare le altre fonti, converrà dare un breve sguardo alla presenza di Clearco nelle altre due versioni tramandateci dell'episodio; Eliano non cita Clearco, ma possiamo includere il suo nome tra gli «ἄλλοι» che conservavano memoria dell'abbigliamento di Parrasio: anche qui si parla infatti di una veste di porpora e di una corona d'oro, gli stessi elementi che troviamo, con la menzione di Clearco come fonte, nei due passi di Ateneo. Più interessante è il brano di Plinio, che sembra ignorare del tutto la testimonianza di Clearco: egli non solo non lo cita tra le fonti del libro XXXV, ma non riporta la descrizione dell'abbigliamento di Parrasio, né il gioco di parole sull'epiteto *ἀβροδίαιτος* (epiteto che Plinio conosce, ma che, come vedremo, ha ripreso da una tradizione riconducibile ad una fonte diversa). Vale la pena soffermarsi in particolare sulla frase iniziale del brano, «quo nemo insolentius usus sit gloria artis», che potrebbe sembrare derivata da un'impostazione moraleggiante analoga a quella di Clearco, ma ad un'analisi più attenta si rivela profondamente differente.

Clearco, che si muove nel solco della riflessione platonica e aristotelica, non mette in discussione, come abbiamo visto, il pregiudizio nei confronti dei *τεχνίται* radicato nel contesto della *πόλις* classica: egli imputa a Parrasio di essersi appropriato di un modo di autorappresentazione che va al di là di quanto concesso al suo *status*. Plinio invece lo critica per aver fatto un cattivo uso della fama legittimamente ottenuta grazie alla sua abilità: tale fama è per lui assodata e indiscutibile, ciò che viene criticato è il modo arrogante in cui il pittore si vanta. La chiave per comprendere la differenza dell'atteggiamento di Plinio si trova, a mio parere, proprio nell'espressione «gloria artis», che esprime un concetto impensabile per un greco del IV sec. a.C.; tant'è vero che non alla sua abilità nella *τέχνη*, né tantomeno al suo 'genio', ma soltanto alla *τύχη* è attribuito da Clearco il successo di Parrasio.

Plinio invece dipende, com'è noto, dalla letteratura specialistica sulla storia dell'arte prodotta dagli studiosi ellenistici a partire dal III sec. a.C.,

---

Ateneo, ammesso che leggesse Clearco nella versione originale e non in un manuale o un'epitome, non dà nessuna delucidazione su questo problema, riportando gli aneddoti su Saffo e Parrasio e le successive considerazioni come se fossero ascrivibili senz'altro all'opinione dell'autore. La questione, vista l'esiguità dei frammenti dell'opera di Clearco, è irrisolvibile; ciò che conta, tuttavia, è che l'opinione espressa in questo brano, tutto sommato favorevole nei confronti di Parrasio, è presentata come un'idea verosimile, che poteva essere diffusa all'epoca di Clearco: questa osservazione resta valida anche nel caso tale idea fosse stata poi confutata dal personaggio portavoce dell'autore.

sulla base di nuove esigenze e di presupposti ben diversi da quelli della riflessione accademica e peripatetica[20]: solo a partire da quest'epoca si pongono le basi perché si possa sviluppare il concetto di *gloria artis*, cioè la fama legittimamente ottenuta da un artista con le sue realizzazioni; nella tradizione filosofica classica un *τεχνίτης* non poteva aspirare a una vera e propria 'fama', ma al massimo all'apprezzamento dovuto a un artigiano che sa far bene il suo mestiere. Plinio rispecchia insomma un atteggiamento tipico di un contesto diverso: recepisce le critiche a Parrasio riportate dalle sue fonti, prodotte nell'ambiente peripatetico della fine del IV sec. a C., ma in un certo senso le 'modernizza', interpretando come manifestazione di un tratto caratteriale (l'arroganza derivante da eccessiva considerazione di sé) un comportamento certo non del tutto inventato, ma almeno messo in scena da Clearco come paradigma di un'attitudine intellettuale e soprattutto etica. Si tratta di un comportamento che nella realtà del Parrasio storico doveva avere motivazioni e implicazioni ben più complesse di quelle del personaggio-Parrasio degli aneddoti peripatetici: gli atteggiamenti di divismo narrati dalle fonti andranno interpretati infatti come un tentativo di mettere in discussione i limiti imposti all'artista da convenzioni sociali ritenute troppo rigide.

L'origine peripatetica delle notizie su Parrasio è confermata dalla seconda fonte menzionata sia da Ateneo che da Eliano: il trattato *Sulla felicità* (*Περὶ εὐδαιμονίας*) di Teofrasto, l'allievo e successore di Aristotele alla guida della scuola. I due autori fanno risalire a questa fonte la notizia della facilità con cui l'artista dipingeva: Parrasio avrebbe avuto l'abitudine di canticchiare mentre era all'opera, dimostrando così di non soffrire la fatica del lavoro manuale. Meno chiaro è se Teofrasto possa essere all'origine anche delle informazioni tramandate da Ateneo ed Eliano subito prima: il racconto dell'agone di Samo in cui Parrasio fu sconfitto e alcune indicazioni (solo in parte coincidenti con quelle di Clearco) sul suo abbigliamento. Quasi tutti gli studiosi attribuiscono a Teofrasto la sola notizia a lui esplicitamente riferita e considerano le affermazioni precedenti come derivate da un'altra fonte, non

[20] S. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, 5 voll., a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Roma 1992-1996, I,2. *La produzione e la circolazione del testo. L'Ellenismo*, 1993, pp. 469-498; J. Tanner, *The invention of art history in ancient Greece: religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge 2006.

nominata; fa eccezione Fortenbaugh, che riconduce al peripatetico l'intero passo di Eliano e la sezione corrispondente del libro XII di Ateneo[21].

Credo che la questione vada risolta in favore della *communis opinio*, esaminando il modo in cui è composto il testo di Ateneo: la chiusa del brano di Eliano («λέγει δὲ ταῦτα Θεόφραστος») è infatti effettivamente ambigua, poiché «ταῦτα» può riferirsi sia all'insieme delle informazioni su Parrasio, sia alla sola notizia del buonumore dell'artista durante il lavoro. Ateneo è meno equivocabile: basta confrontare il modo in cui è inserita nel testo la formula «ὡς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ Εὐδαιμονίας» e quello con cui è introdotta poco prima l'autorità di Clearco («ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς Βίοις»). Nel caso di Clearco la menzione dell'autore si trova nella prima frase del brano, in modo da evitare ambiguità su dove si collochi l'inizio del materiale tratto dal peripatetico; la frase successiva, poi, è introdotta da un *γὰρ*, che lega le due proposizioni in un discorso coerente, permettendoci di ricondurle alla medesima fonte: lo conferma il passo del libro XV, segnalando esplicitamente l'inizio e la fine della citazione. Nulla di tutto ciò accade quando è menzionato Teofrasto: il suo nome si trova in una frase introdotta da *ἀλλὰ*, il che induce a escludere che il materiale precedente derivi dalla stessa fonte; il passaggio alla frase successiva è segnato invece da un *δὲ*, che non esprime un legame logico stretto tra quanto precede e quanto segue[22].

Ciò mi sembra confermare che l'autorità di Teofrasto vada riferita solo all'immediato contesto in cui è menzionata: la facilità con cui Parrasio realizzava le sue opere costituisce in effetti un bell'esempio di *εὐδαιμονία*. Anche riducendo la sua testimonianza a questo accenno, Teofrasto offre informazioni preziose: da un lato il suo interesse per la figura del pittore conferma l'importanza della riflessione sulle *τέχναι* nella scuola peripatetica; ma anche l'atteggiamento tutto sommato accondiscendente

---

[21] W.W. Fortenbaugh, *Quellen zur Ethik Theophrasts*, Amsterdam 1984, in part. pp. 100-101 sul *Περὶ εὐδαιμονίας* e 308-309 sui passi di Ateneo ed Eliano. In effetti, almeno l'aneddoto sul *savoir faire* di Parrasio, che trasforma la sconfitta di Samo in un'occasione per mostrare il proprio spirito 'sportivo', potrebbe essere adatto ad un trattato sull'*εὐδαιμονία*; lo stesso però non si può dire per le notizie sull'abbigliamento del pittore, che non sembrano molto pertinenti ad un tale contesto.

[22] In effetti, in Ateneo il racconto del buonumore di Parrasio non ha stretti legami logici né con ciò che lo precede (la descrizione dell'abbigliamento), né con ciò che lo segue (l'aneddoto dell'*Eracle* di Lindo). Analogamente, in Eliano il materiale teofrasteo dovrà essere limitato alle ultime due frasi, introdotte da «φασὶ δὲ» e logicamente legate tra loro in modo molto forte da «καὶ γὰρ».

nei suoi confronti, già notato in Clearco, trova ulteriore conferma da parte del principale allievo di Aristotele: Teofrasto sembra dirci che persino un *τεχνίτης* può essere additato come modello di *εὐδαιμονία*.

3. *Il problema della 'terza fonte' e della sua affidabilità*

Abbiamo visto quanto delle informazioni in nostro possesso possa essere fatto risalire alla prima generazione di Peripatetici (Clearco, Teofrasto) e abbiamo cercato di ricostruire l'atteggiamento di questi autori nei confronti del comportamento di Parrasio e in generale del ruolo dell'artista nella società. Resta da esaminare, tuttavia, la maggior parte delle notizie tràdite, che sembrano derivare da una terza fonte, mai identificata.

L'introduzione di una nuova fonte nel testo di Ateneo, pur non esplicitamente segnalata, è denunciata da una certa incongruenza tra le notizie riconducibili a Clearco e quelle contenute nella sezione successiva. La citazione di Clearco, sia nel XII che nel XV libro, comprende infatti solo il primo verso dell'epigramma attribuito a Parrasio (seguito nel secondo passo dal suo nome) e continua con l'aneddoto della storpiatura dell'epiteto iniziale. Nel passo del XV libro, che dipende esclusivamente da Clearco, le notizie su Parrasio terminano qui; in quello del XII, invece, il discorso prosegue e contiene tra l'altro la citazione per intero dello stesso epigramma di cui Clearco riportava l'*incipit*: il primo verso è riportato tale e quale, senza alcun tentativo di evitare il pleonasmo. Questa ripetizione denuncia evidentemente l'inizio di un nuovo nucleo di materiale, la cui indipendenza da Clearco è confermata da una discrepanza: secondo Clearco Parrasio portava una corona d'oro («χρυσοῦν στέφανον»), mentre ora si parla di una benda bianca («στρόφιον λευκὸν»).

Tale nuovo nucleo contiene le seguenti informazioni, presenti nelle versioni di Ateneo e di Eliano:

• citazione di due epigrammi attribuiti a Parrasio, il primo dei quali (il cui *incipit* è riportato anche da Clearco) contiene la firma, mentre il secondo esprime il vanto di aver raggiunto una sorta di 'punto di non ritorno' della creazione artistica (solo in Ateneo: Eliano menziona «τὰ ἐπιγράμματα […] ἐπὶ πολλῶν εἰκόνων αὐτοῦ», senza citarli per esteso);

• aneddoto sull'agone di Samo, in cui Parrasio, sconfitto, dimostra spirito 'sportivo' e senso dell'umorismo;

• descrizione dell'abbigliamento del pittore, con maggiore attenzione ai dettagli rispetto a Clearco (ad esempio nella descrizione del bastone e dei calzari);

• citazione dal *Περὶ εὐδαιμονίας* di Teofrasto, sulla facilità con cui Parrasio lavorava;

• citazione di un ulteriore distico attribuito a Parrasio, in cui egli si vanta di aver avuto come modello per il suo *Eracle* l'eroe stesso, apparsogli in sogno accettando di posare per lui (solo in Ateneo: il passo di Eliano termina con la citazione di Teofrasto).

Anche il passo di Plinio, pur nella sua stringatezza, può essere ricondotto alla stessa fonte, forse consultata in epitome: vi ritroviamo il materiale degli epigrammi citati da Ateneo (i «cognomina habrodiaetum», semplicemente traslitterato, e «principem artis», che traduce «πρῶτα φέροντα τέχνης»; le parole «eam [*scil*. artem] ab se consummatam», che riassumono il contenuto del secondo epigramma), insieme all'aneddoto sull'*Eracle*, cui avrebbe fatto da modello l'eroe in persona. Plinio aggiunge poi un altro particolare, che a questo punto sarà stato contenuto in un ulteriore epigramma non citato da Ateneo, secondo cui il pittore avrebbe vantato addirittura una discendenza da Apollo.

Otto Jahn[23], il primo a occuparsi della questione, ritenne che gli epigrammi non potessero essere attribuiti a Parrasio e individuò come loro possibile fonte l'*Ἐλεγεία περὶ ζωγράφων* di un certo Nicomaco, di cui resta un solo frammento citato da Efestione (Heph. 4,6); l'autore dell'elegia venne identificato dal filologo tedesco con l'omonimo pittore attivo nei decenni centrali del IV sec. a.C.[24]. Il componimento avrebbe potuto includere, secondo Jahn, alcuni versi in cui i pittori del passato sarebbero stati fatti parlare in prima persona: ciò avrebbe indotto i lettori successivi a considerare tali versi come epigrammi autonomi, attribuendoli *tout court* agli artisti cui venivano riferiti. Tale interpretazione non ha trovato molto credito: d'altra parte, le informazioni su questa elegia sono troppo scarse per consentire qualsiasi considerazione sul suo contenuto.

---

[23] O. Jahn, *Kleine Beiträge zur Geschichte der alten Litteratur*, «Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse», 8, 1856, pp. 284-303, in part. 284-292.

[24] Sul pittore Nicomaco la nostra fonte principale (e pressoché unica) è Plin. *nat.* 35,108-109.

La maggiore difficoltà resta però la precocità delle fonti che conservano i versi. Dal momento che l'*incipit* del primo epigramma attribuito a Parrasio era sicuramente già in Clearco, bisognerebbe supporre che il travisamento dell'opera di Nicomaco fosse avvenuto già poco dopo la sua stesura[25], il che appare improbabile: un tale fraintendimento potrebbe essere plausibile da parte di autori di età imperiale, che avrebbero attinto non al testo originale dell'elegia, ma a manuali o epitomi più facilmente disponibili; mi pare invece più difficile attribuirlo a un autore come Clearco, attivo intorno al 300 a.C., quando la mole di letteratura secondaria ad uso degli studiosi era ancora lontana dall'essersi formata.

Eugénie Sellers[26] si pronunciò invece a favore dell'autenticità degli epigrammi e cercò anche di identificarne il possibile tramite: secondo la studiosa ci troveremmo di fronte alla ripresa di un passo di Duride di Samo, vissuto anch'egli tra gli ultimi decenni del IV e gli inizi del III sec. a.C., di cui sappiamo che scrisse un trattato *Περὶ ζωγραφίας*[27]. Due sono gli indizi principali addotti dalla Sellers a sostegno della propria tesi: innanzitutto l'ambiente peripatetico cui risalgono anche le altre notizie trasmesse da Ateneo ed Eliano; i legami con la scuola peripatetica sono rafforzati soprattutto dalla citazione di Teofrasto, con ogni probabilità già presente all'interno del materiale di possibile origine duridiana. La notizia secondo cui Duride sarebbe stato allievo di Teofrasto, indiscussa fino ad anni recenti, è stata ora messa in dubbio da Andrew Dalby[28], che ha osservato come essa derivi dalla correzione piuttosto arbitraria di un passo di Ateneo (Ath. 4,128a): il testo dei manoscritti, peraltro perfettamente intelligibile, ci dice che non Duride, ma suo fratello Linceo fu allievo di Teofrasto. Anche in assenza di un rapporto diretto, restano comunque stretti i legami tra Duride e la scuola peripatetica: è noto infatti come la base teorica della cosiddetta

---

[25] Sempre ammesso che si possa accettare per l'*Ἐλεγεία περὶ ζωγράφων* di Nicomaco una datazione così precoce; se davvero essa dovesse risalire ai decenni centrali del IV sec. a.C., sarebbe pressoché contemporanea delle prime opere a noi note dedicate ai grandi artisti del passato: il più antico esempio conosciuto è il trattato in prosa *Περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων* (*Sulla pittura e i pittori famosi*) di Panfilo, il maestro di Apelle, vissuto intorno alla metà del IV sec. a.C. Sulla figura e gli scritti di Panfilo siamo informati da Plin. *nat.* 35,76-77; Suid. *s.v. Πάμφιλος* sembra confondere in un'unica persona due o tre autori diversi. Cfr. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, p. 491.

[26] *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, ed. by E. Sellers, London 1896, pp. liv-lxi.

[27] La notizia ci viene da Diogene Laerzio (D.L. 1,38).

[28] A. Dalby, *The* Curriculum Vitae *of Duris of Samos*, «CQ», n.s. 41, 1991, pp. 539-541.

'storiografia tragica' della prima età ellenistica, di cui egli fu tra i principali esponenti, derivasse dalla concezione peripatetica che tendeva a descrivere gli eventi secondo le convenzioni del genere drammatico[29].

Dal momento che Duride, cronologicamente e culturalmente vicino ai due scrittori citati, scrisse un trattato sulla pittura, la sua candidatura come terza fonte del materiale tràdito da Ateneo ed Eliano, pur se non dimostrabile con la sicurezza con cui la sostiene la Sellers, va presa in seria considerazione. Né va sottovalutato il secondo elemento citato dalla studiosa a sostegno della sua tesi, ovvero l'interesse di Duride per una presentazione icastica e teatralizzata dei personaggi, con accurate descrizioni della loro gestualità e del loro abbigliamento[30]: procedimento che trova un parallelo nei passi che stiamo analizzando, soprattutto nella descrizione delle vesti di Parrasio[31].

È dunque plausibile che il trattato *Περὶ ζωγραφίας* di Duride sia all'origine del materiale conservato da Ateneo ed Eliano; l'attribuzione si è rivelata però problematica dal punto di vista della veridicità delle notizie: Duride, infatti, secondo gli storici successivi avrebbe privilegiato l'elaborazione stilistica e la drammatizzazione del racconto, a discapito della fedeltà agli eventi storici[32]. Questo giudizio ha gettato più di un dubbio sull'autenticità

---

[29] R. Weil, *Aristote et l'histoire: essai sur la «Politique»*, Paris 1960. L'influenza peripatetica sulla 'storiografia tragica' è stata studiata soprattutto dal punto di vista dei suoi effetti sugli storici latini: cfr. E. Burck, *Die Erzählungskunst des Titus Livius*, Berlin-Zürich 1964² (ed. or. 1934), in part. pp. 176-178; M. Mahé-Simon, *Aspects de l'historiographie hellénistique dans l'œuvre de Tite-Live (livres VIII et IX)*, «REL», 84, 2006, pp. 168-184, in part. 172-174.

[30] *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, in part. pp. xlvi e lvi; cfr. Mahé-Simon, *Aspects de l'historiographie hellénistique*, pp. 176-177. Tra i più noti 'ritratti' tramandati sotto il nome di Duride possiamo ricordare *FgrHist* 76F10 = Ath. 12,542b-e (Demetrio Falereo), *FgrHist* 76F12 = Ath. 4,155c (Poliperconte), *FgrHist* 76F14 = Ath. 12,535e-536a (Demetrio Poliorcete); cfr. anche la descrizione del ritorno di Alcibiade ad Atene nel 407 a.C., in *FgrHist* 76F70 = Plu. *Alc.* 32,2.

[31] Le cautele espresse da Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 75-79 mi sembrano solo in parte condivisibili; non è necessario pensare, infatti, che Duride sia la fonte diretta, oltre che di Ateneo, anche di Eliano e di Plinio: semplicemente, sembra plausibile far risalire alla sua autorità l'origine di queste notizie, che saranno poi state rielaborate in varie occasioni da diversi autori in età ellenistica e romana. In ogni caso, che io sappia, se si eccettua l'idea di Jahn, nessuna proposta di attribuzione alternativa a Duride è mai stata avanzata in modo credibile.

[32] Vale la pena citare la famosa critica di Plutarco (Plu. *Per.* 28,3): «Δοῦρις μὲν οὖν οὐδ' ὅπου μηδὲν αὐτῷ πρόσεστιν ἴδιον πάθος εἰωθὼς κρατεῖν τὴν διήγησιν ἐπὶ τῆς ἀληθείας» («Duride, che di solito non si attiene alla realtà dei fatti nella sua narrazione, anche quando non vi è per lui alcun coinvolgimento personale»). Cfr. però anche la meno citata opinione di Cicerone (Cic. *Att.* 6,1,18): «Num idcirco Duris Samius, homo in historia diligens, quod cum multis errauit, inridetur?» («Forse per questa ragione Duride di Samo, che è un

degli epigrammi, che le fonti attribuiscono a Parrasio probabilmente proprio in base all'autorità dello storico samio; ma la tentazione di considerarli opera di un protagonista dell'arte classica si è dimostrata troppo allettante, e anche il loro ultimo editore, sir Denys Page, non rinuncia all'ipotesi della loro genuinità[33].

In realtà l'attendibilità di Duride, soprattutto nelle opere più prettamente storiografiche, ha cominciato di recente ad essere rivalutata: l'autore è stato così almeno in parte liberato dalla nomea di bizzarro inventore di favole e si è cercato di ricostruire, per quanto possibile, la sua autentica fisionomia intellettuale[34]. In particolare, è stato riconosciuto come le critiche a Duride da parte di molti autori antichi non si riducano ad un problema di attendibilità, ma siano indizi di una polemica che vide contrapporsi la 'storiografia tragica' duridiana e quella più 'oggettiva' di Tucidide e di Polibio, incentrate l'una su una tecnica narrativa drammatica, quasi teatrale, l'altra sull'obiettività e imparzialità (vera o presunta) del racconto.

Personalmente sono convinto, sviluppando un'idea già in parte enunciata da Gschwantler[35], che la prova della genuinità delle notizie su Parrasio si possa ottenere cercando di inserirle nel loro contesto originale, che si suppone essere la fine del V sec. a.C.: come spero riuscirò a dimostrare, sia gli epigrammi che le altre notizie relative al pittore si collocano bene in tale quadro, intrecciandosi con quanto sappiamo da altre fonti su diversi personaggi a lui contemporanei.

4. *La* ἀβροσύνη *come segno di distinzione sociale*

Il primo epigramma attribuito a Parrasio contiene sostanzialmente la sua firma: il pittore rivendica la paternità dell'opera realizzata («τάδ᾽

autore accurato nelle sue opere storiche, viene preso in giro perché è caduto nello stesso errore di molti altri?»).

[33] *Further Greek epigrams: epigrams before A.D. 50 from the* Greek Anthology *and other sources, not included in* Hellenistic Epigrams *or* The Garland of Philip, ed. by D.L. Page, Cambridge 1981, pp. 75-78: 75: «They owe their privileged position almost wholly to the subjective judgement that they have the ring of authenticity, not forgery; […] There is no criterion, apart from subjective impressions, to decide this matter».

[34] F. Landucci Gattinoni, *Duride di Samo*, Roma 1997.

[35] Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 100-112 e 117-118.

ἔγραψεν»), dichiarando il proprio nome, la città d'origine, il nome del padre e la legittimità della nascita, vantandosi di essere considerato il miglior rappresentante della sua arte presso i Greci. In questo senso, come ha rilevato Gschwantler, l'epigramma si inserisce a pieno titolo in una serie di firme d'artista di età arcaica e classica espresse in forma metrica, dal confronto con le quali esce rafforzata l'impressione della sua genuinità[36]. Parrasio, tuttavia, non si accontenta di firmarsi e di rivendicare il proprio primato: nel primo verso dà una definizione di sé; tale *incipit* ha dunque un valore eccezionale, poiché permette di apprezzare l'autocoscienza e le forme di autorappresentazione di uno dei più celebri artisti del periodo classico. L'elemento più importante in tal senso è la prima parola dell'epigramma, l'aggettivo *ἀβροδίαιτος* che tanto dovette indignare alcuni contemporanei, se vi fu chi volle storpiarlo.

Vale la pena spendere qualche parola su questo termine: come hanno mostrato Mario Lombardo e Leslie Kurke, prendendo le mosse dalle fondamentali riflessioni di Santo Mazzarino sulla società greca arcaica[37], la *ἁβροσύνη*, come sfoggio di ricchezza e manifestazione di buoni rapporti (di scambi economici e di acculturazione) con il mondo orientale, in particolare con la Lidia e la Persia, è un valore fondamentale per la caratterizzazione dei ceti aristocratici dell'età arcaica. In questo periodo, una nutrita serie di testimonianze poetiche, soprattutto dalla Grecia orientale[38], rimarcano il valore positivo della *ἁβροσύνη* come fattore di distinzione rispetto alle classi inferiori: un'esigenza che diventa tanto più importante in quanto la ricchezza cessa, in quest'epoca, di essere appannaggio dei soli aristocratici, e si rendono dunque necessari nuovi mezzi di distinzione sociale[39].

Tale atteggiamento muta gradualmente ma radicalmente dopo le guerre persiane: ora la costruzione dell'identità ellenica si realizza sempre più in consapevole opposizione al modello orientale; la *ἁβροσύνη*, strettamente legata al mondo asiatico, comincia ad essere svalutata e interpretata

---

[36] *Ibid*., pp. 103-106.

[37] S. MAZZARINO, *Fra Oriente e Occidente: ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947, in part. cap. V, *Cittadini e vassalli*, pp. 189-252; M. LOMBARDO, Habrosyne *e* habrá *nel mondo greco arcaico*, in *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche*, pp. 1077-1103; L. KURKE, *The politics of* ἁβροσύνη *in archaic Greece*, «ClAnt», 11, 1992, pp. 91-120.

[38] Elenco delle fonti in KURKE, *The politics of* ἁβροσύνη, pp. 92-93 e nota 7.

[39] Cfr. le invettive contro i 'nuovi ricchi' di THGN. 699-718 e ANACR. fr. 388 Page.

come segno di debolezza e di effeminatezza. In questo stesso periodo, la progressiva perdita di peso politico dell'aristocrazia in favore dei regimi democratici porta alla ricerca di nuovi valori, in grado di funzionare come poli di aggregazione per tutti i cittadini, non solo per chi poteva permettersi il possesso e l'ostentazione di beni di lusso: la *ἁβροσύνη* non fu considerata un valore positivo per la civiltà della *πόλις*, anzi rappresentò un potenziale fattore disgregante del corpo civico e un inutile spreco di risorse che sarebbero state meglio destinate ad altri fini[40].

Questo mutamento fu comunque lungo e complesso, e non possiamo certo considerarlo concluso al tempo di Parrasio, sullo scorcio del V sec. a.C.: come ha dimostrato la Kurke, importanti testimonianze di questo periodo, in particolare di Tucidide e di Aristofane, attestano la sopravvivenza dell'ideale aristocratico della *ἁβροσύνη* al tempo della guerra del Peloponneso, spesso da parte di individui che in questo modo ostentavano simpatie filospartane o semplicemente cercavano di opporsi alle tendenze egualitarie della società democratica[41].

Per avere un'idea più chiara delle implicazioni del termine *ἁβροδίαιτος* è necessario definirne l'esatto significato. In base alle testimonianze che fanno riferimento alla *ἁβροσύνη* come paradigma dello stile di vita aristocratico, possiamo attribuire il concetto alla sfera della vita privata; un celebre frammento di Senofane di Colofone, attivo nella seconda metà del VI sec. a.C., consente di farci un'idea più precisa delle *ἁβροσύναι* degli aristocratici arcaici (Xenoph. fr. 3 D.-K.)[42]:

> ἁβροσύνας δὲ μαθόντες ἀνωφελέας παρὰ Λυδῶν,
> ὅφρα τυραννίης ἦσαν ἄνευ στυγερῆς,

[40] Come nota la Kurke, *The politics of* ἁβροσύνη, p. 103, questa posizione si ritrova già nel frammento di Senofane di cui parlerò tra poco (Xenoph. fr. 3 D.-K.): il poeta rimprovera ai concittadini le loro ostentazioni di lusso, che definisce «ἀνωφελέες» («inutili»), distaccandosi dall'opinione corrente nella poesia aristocratica arcaica.

[41] Kurke, *The politics of* ἁβροσύνη, p. 104 elenca vari passi di Aristofane in cui il comico prende in giro atteggiamenti di *ἁβροσύνη* da parte di aristocratici o di personaggi di ceti inferiori che tentano di imitarli; Th. 1,6 afferma che «non da molto tempo» («οὐ πολὺς χρόνος») gli anziani della nobiltà ateniese hanno smesso di utilizzare vesti e acconciature caratterizzate dallo sfoggio di *ἁβροσύνη*. Cfr. anche J. Ober, *Mass and elite in democratic Athens: rhetoric, ideology, and the power of the people*, Princeton 1989.

[42] Su questo brano di Senofane il commento più articolato è ancora quello di C.M. Bowra, *Xenophanes, Fragment 3*, «CQ», 40, 1941, pp. 119-126 = Id., *Xenophanes on the luxury of Colophon*, in Id., *On Greek margins*, Oxford 1970, pp. 109-121.

ἦεσαν εἰς ἀγορὴν παναλουργέα φάρε᾽ ἔχοντες,
οὐ μείους ὥσπερ χίλιοι εἰς ἐπίπαν,
αὐχαλέοι, χαίτῃσιν ἀγάλμενοι εὐπρεπέεσσιν,
ἀσκητοῖσ᾽ ὀδμὴν χρίμασι δευόμενοι.

[Avendo appreso inutili mollezze dai Lidi,
finché furono liberi dall'odiosa tirannide,
si recavano all'agorà indossando vesti di porpora,
non meno di un migliaio in tutto,
superbi, orgogliosi delle loro chiome ben curate,
ricoperti di unguenti dal profumo ricercato].

A partire da questo passo, confrontandolo con altre testimonianze di età arcaica e classica, la Kurke ha stilato un elenco delle principali manifestazioni di *ἁβροσύνη*, quasi esclusivamente concentrate nel campo della cura di sé: indossare abiti alla moda, realizzati spesso in tessuti pregiati come la porpora, portare i capelli lunghi ordinati in elaborate acconciature, esibire gioielli e ornamenti in metallo prezioso, fare uso di profumi e unguenti; in posizione decisamente secondaria si collocano invece le testimonianze che collegano la *ἁβροσύνη* alla sfera del simposio, riconducibili solo ad alcuni frammenti di Anacreonte[43].

Non sfuggirà come le manifestazioni di *ἁβροσύνη* citate nella poesia arcaica siano esattamente le stesse testimoniate un secolo più tardi per Parrasio: anch'egli veste con abiti di porpora e indossa gioielli e ornamenti d'oro con cui adorna il bastone e i calzari[44]; a questo punto, un'analisi dell'abbigliamento di Parrasio diventa essenziale per comprendere le sue scelte in termini di autorappresentazione.

5. *La porpora e l'oro, o il vestito del sofista*

Si è visto come l'abbigliamento di Parrasio, giudicato eccentrico dalle fonti, risalenti in ultima analisi alla fine del IV sec. a.C. (più o meno un secolo di distanza dagli eventi), possa essere invece spiegato come la

[43] KURKE, *The politics of* ἁβροσύνη, p. 96.
[44] GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 119 non discute gli elementi di *ἁβροσύνη* arcaica adottati dal pittore, né le notizie che ora esaminerò sugli altri personaggi caratterizzati da un simile abbigliamento.

manifestazione di un'ideologia di ostentazione del lusso privato in voga soprattutto nella Grecia orientale nel corso del VI e del V sec. a.C. Tale analogia fu notata nel 1983 da Mario Lombardo, che però ne dette un giudizio riduttivo e, credo, sostanzialmente erroneo. Secondo lo studioso, l'adesione a questi modi di autorappresentazione da parte di Parrasio andrebbe interpretata come un fossile storico; il pittore si trasforma così in un personaggio rivolto al passato, in qualche modo marginalizzato dall'evoluzione della società in senso democratico:

> gli *habrá* e [lo] *habrodiaiton* perdurarono, come realtà e come valore, ma privi ormai di vitalità e di prestigio culturale, nel loro ambiente originario, quello micrasiatico, sostanzialmente bloccato […] nelle sue vecchie strutture sociali e culturali di matrice aristocratica[45].

Anche prescindendo dalla difficoltà di considerare «privi […] di prestigio culturale» i comportamenti di un personaggio come Parrasio, a tale giudizio si oppone un dato di fatto: il pittore era sì di origine microasiatica, ma (com'era normale per gli artisti dell'epoca) si spostava continuamente tra le città del mondo greco[46]; dunque il pubblico cui era destinata la sua autorappresentazione non era solo quello della Grecia orientale, forse tradizionalmente avvezzo a manifestazioni di questo genere, ma anche quello, ad esempio, dell'Atene democratica[47]. Il limite dell'indagine di Lombardo e degli altri studiosi che si sono occupati dell'argomento (con l'eccezione della Kurke, che pone l'accento sulla presenza di questi temi in Pindaro) sta nell'aver concentrato l'attenzione solo sull'età arcaica, dando per scontato che l'assottigliarsi delle attestazioni letterarie della parola *ἁβροσύνη* e dei termini affini coincida con la fine di questi modi di autorappresentazione. Questa supposizione non corrisponde al vero: Parrasio appare sì isolato dal punto di vista lessicale, poiché è l'unico a definirsi come *ἁβροδίαιτος*, ricollegandosi alla tradizione arcaica; ma gli atteggiamenti che questa tradizione implicava non sono affatto morti all'epoca del pittore.

---

[45] LOMBARDO, Habrosyne *e* habrá, p. 1103, con riferimento in nota alla testimonianza di Clearco.

[46] GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 72-73 elenca i luoghi in cui è attestata l'attività di Parrasio: oltre alla Ionia (Efeso, Samo) e ad altre isole dell'Egeo (Rodi e Delo), la sua presenza è testimoniata anche nella Grecia continentale, ad Atene e Corinto.

[47] Un'osservazione analoga può essere fatta anche per gli altri personaggi che, come vedremo, adottarono un simile modo di presentazione in pubblico.

Già più volte gli studiosi, soprattutto Tonio Hölscher e Jeremy Tanner, hanno posto l'accento sui modi della presentazione pubblica degli intellettuali nella seconda metà del V sec. a.C., citando alcuni famosi personaggi dell'epoca[48]. A partire dalle sparse informazioni delle fonti possiamo ricostruire, almeno a grandi linee, la tendenza da parte di alcune grandi personalità a presentarsi in maniera eccentrica, per distinguersi dalla massa e reagire all'assimilazione nella società di eguali propugnata dai regimi democratici. Non solo infatti altri personaggi adottarono modi di autorappresentazione analoghi a quelli di Parrasio, ma nella maggioranza dei casi tale atteggiamento si accompagnava ad una spiccata tendenza individualistica: ciò costituisce già di per sé un messaggio di grande significato nel contesto della *πόλις* del V sec. a.C. Sappiamo per esempio da Plinio che Zeusi, contemporaneo e rivale di Parrasio, «accumulò così grandi ricchezze che, per ostentarle, andava mostrando a Olimpia il proprio nome intessuto a lettere d'oro cucite sul suo mantello»[49]. Celebre è poi la presentazione dell'urbanista e filosofo Ippodamo di Mileto da parte di Aristotele (ARIST. *Pol.* 1267b,22-30)[50]:

> Ἱππόδαμος δὲ Εὐρυφῶντος Μιλήσιος (ὃς καὶ τὴν τῶν πόλεων διαίρεσιν εὗρε καὶ τὸν Πειραιᾶ κατέτεμεν, γενόμενος καὶ περὶ τὸν ἄλλον βίον περιττότερος διὰ φιλοτιμίαν οὕτως ὥστε δοκεῖν ἐνίοις ζῆν περιεργότερον τριχῶν τε πλήθει καὶ κοσμῷ πολυτελεῖ, ἔτι δὲ ἐσθῆτος εὐτελοῦς μὲν ἀλεεινῆς δὲ οὐκ ἐν τῷ χειμῶνι μόνον ἀλλὰ καὶ περὶ τοὺς θερινοὺς χρόνους, λόγιος δὲ καὶ περὶ τὴν ὅλην φύσιν εἶναι βουλόμενος) πρῶτος τῶν μὴ πολιτευομένων ἐνεχείρησέ τι περὶ πολιτείας εἰπεῖν τῆς ἀριστῆς.
>
> [Ippodamo, figlio di Eurifonte, di Mileto (colui che inventò la suddivisione delle città e realizzò il progetto del Pireo; un uomo che,

---

[48] T. HÖLSCHER, *Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia: Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr.*, «JDAI», 89, 1974, pp. 70-111 = ID., *La* Nike *dei Messeni e dei Naupatti a Olimpia: arte e storia alla fine del V secolo*, in *L'esperimento della perfezione: arte e società nell'Atene di Pericle*, a cura di E. La Rocca, Milano 1988, pp. 67-108, in part. 88-91; TANNER, *Culture, social structure*, in part. pp. 154-155; cfr. M. REINHOLD, *History of purple as a status symbol in antiquity*, Bruxelles 1970, in part. pp. 22-28.

[49] PLIN. *nat.* 35,62: «Opes quoque tantas adquisiuit, ut in ostentatione earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret». GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 120 non crede alla genuinità dell'episodio e avanza una spiegazione piuttosto stravagante: il nome di Zeusi si sarebbe trovato non sugli abiti del pittore, bensì sul drappo che copriva uno dei suoi quadri prima dello svelamento, durante una pubblica esibizione.

[50] Cito dall'edizione Les Belles Lettres curata da J. Aubonnet, Paris 1960.

> per il suo bisogno di distinguersi, fu fin troppo eccentrico nel suo stile di vita, tanto che alcuni ebbero l'impressione che vivesse in modo troppo affettato, per via dei suoi capelli lunghi e riccamente ornati e ancor più del suo abbigliamento, semplice ma pesante non solo d'inverno ma anche nella stagione estiva; un uomo, infine, che desiderava dire la sua su qualsiasi argomento che riguardasse la natura) fu il primo tra quanti non erano uomini di Stato a intraprendere una trattazione sulla migliore forma di governo].

Ippodamo è criticato da alcuni per il suo modo di presentarsi: la lunga chioma riccamente ornata e i vestiti pesanti (pur se non particolarmente appariscenti) sono interpretati come un segno di affettazione, una posa artificiale il cui scopo era la *φιλοτιμία*, il bisogno di distinguersi. Tale comportamento non era esclusivo di Ippodamo. Eliano ci informa che altri celebri filosofi e Sofisti adottarono un abbigliamento eccentrico: citato l'esempio arcaico di Pitagora di Samo[51], ricorda che «Empedocle di Agrigento indossava una veste di porpora e calzari di bronzo. Secondo la tradizione, anche Ippia e Gorgia andavano in giro vestiti con abiti di porpora»[52].

---

[51] Eliano (e probabilmente la sua fonte) assimila l'abbigliamento dei Sofisti del V sec. a.C. a quello di Pitagora di Samo, che, oltre ad andare in giro avvolto in una veste bianca e con in testa una corona d'oro, indossava addirittura i pantaloni, alla maniera persiana («Πυθαγόρας ὁ Σάμιος λευκὴν ἐσθῆτα ἵσθητο καὶ ἐφόρει στέφανον χρυσοῦν καὶ ἀναξυρίδας»). L'aneddoto non è riferito al famoso filosofo Pitagora di Samo, ma a un omonimo vincitore nel pugilato alla XLVIII Olimpiade (588 a.C.), come testimonia Diogene Laerzio (D.L. 8,47-48). Poiché disponiamo in questo caso di un appiglio cronologico sicuro, possiamo concludere che l'abbigliamento di questo Pitagora, a differenza di quello dei personaggi successivi che più ci interessano, rappresenta un esempio di autentica *ἁβροσύνη* arcaica, fondata sull'ostentazione di buoni rapporti col mondo orientale: lo testimonia la scelta di indossare i pantaloni, sconosciuti all'uso greco e indissolubilmente legati all'immagine dei Persiani. La fonte di Eliano e Diogene Laerzio per queste notizie potrebbe forse essere Favorino, che entrambi citano in relazione ai diversi aneddoti da loro riportati.

[52] Ael. *VH* 12,32: «Ἐμπεδοκλῆς δὲ ὁ Ἀκραγαντῖνος ἁλουργεῖ ἐχρήσατο καὶ ὑποδήμασι χαλκοῖς. Ἱππίαν δὲ καὶ Γοργίαν ἐν πορφυραῖς ἐσθῆσι προϊέναι διαρρεῖ λόγος». Forse ad analoghi atteggiamenti di *ἁβροσύνη* va riferita la notizia di Filostrato (Philostr. *VS* 496) secondo cui un altro sofista, Prodico, «ἡδοναῖς ἐδεδώκει» («era dedito ai piaceri»). Per Ippia cfr. la splendida descrizione di Apuleio nel II libro dei *Florida* (Apul. *flor.* 9,15-21), che riprende un passo dell'*Ippia minore* di Platone (Pl. *Hp.mi.* 368b-c): Apuleio si compiace di descrivere nel dettaglio i magnifici abiti e gioielli indossati dal sofista, che secondo Platone erano stati tutti realizzati da lui stesso per dimostrare che era in grado di padroneggiare tutte le *τέχναι*. L'ipotesi di H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1948, p. 86 (riproposta da Tanner, *Culture, social structure*, p. 154), secondo cui questo abbigliamento sarebbe una ripresa consapevole di quello dei rapsodi omerici e sarebbe stato adottato dai Sofisti per dare al loro insegnamento un'aura di ispirazione divina, non mi sembra convincente. Anche in questo caso sono le fonti stesse a fornire un'interpretazione che nulla ci autorizza a ritenere errata: l'aggettivo *ἁβροδίαιτος* utilizzato da Parrasio

Su Empedocle si veda infine la testimonianza di Diogene Laerzio (D.L. 8,73)[53]:

> ἔτι τε πολλὰς τῶν πολιτίδων ἀπροίκους ὑπαρχούσας αὐτὸν προικίσαι διὰ τὸν παρόντα πλοῦτον· διὸ δὴ πορφύραν τε ἀναλαβεῖν αὐτὸν καὶ στρόφιον ἐπιθέσθαι χρυσοῦν, ὡς Φαβωρίνος ἐν Ἀπομνημονεύμασιν· ἔτι τε ἐμβάδας χαλκᾶς καὶ στέμμα Δελφικόν. κόμη τε ἦν αὐτῷ βαθεῖα· καὶ παῖδες ἀκόλουθοι· καὶ αὐτὸς ἀεί σκυθρωπὸς ἐφ᾽ ἑνὸς σχήματος ἦν. τοιοῦτος δὴ προῄει, τῶν πολιτῶν ἐντυχόντων καὶ τοῦτο ἀξιωσάντων οἱονεὶ βασιλείας τινὸς παράσημον.
>
> [Si tramanda che Empedocle fornì lui stesso la dote a molte fanciulle della sua città che ne erano prive, grazie al proprio ingente patrimonio; sempre grazie ad esso poteva permettersi di indossare una veste di porpora e sopra di essa una cintura d'oro, come ricorda Favorino nei suoi *Memorabili*, e inoltre calzari di bronzo e una ghirlanda come quella di Apollo. Portava i capelli lunghi e aveva un seguito di fanciulli che lo servivano; lui stesso aveva sempre un'aria grave e manteneva costantemente questa sola espressione. Camminava con questo atteggiamento, e i suoi concittadini che lo incontravano consideravano questo modo di presentarsi come se fosse indizio di una sorta di regalità].

Un discreto numero di artisti e filosofi, attivi tra i decenni centrali e quelli finali del V sec. a.C., amavano dunque caratterizzarsi come *ἁβροδίαιτοι*, benché il termine sia attestato solo per Parrasio. A differenza di Lombardo e Hölscher, che indagarono rispettivamente solo le testimonianze sull'aristocrazia arcaica e quelle sugli artisti e gli intellettuali del tardo V sec. a.C., ritengo si possa riconoscere una continuità tra gli atteggiamenti elaborati nella Ionia arcaica e quelli attestati per i personaggi qui considerati. Tale continuità avviene nel segno di una comune esigenza di distinzione (la *φιλοτιμία* che gli Ateniesi imputavano ad Ippodamo): gli aristocratici arcaici, grazie alla *ἁβροσύνη*, intendevano distinguersi non tanto dai ceti meno abbienti, quanto dai 'nuovi ricchi' stigmatizzati da Teognide e da Anacreonte, che non avevano la raffinatezza per ostentare il loro denaro in modo socialmente corretto.

---

per definirsi ricollega questa moda ad una lunga tradizione di forme di distinzione aristocratica, senza bisogno di ipotizzare un riferimento ai cantori dell'età omerica.

[53] Cito dall'edizione Teubneriana curata da M. Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae 1999; su questo brano cfr. CATONI, *La comunicazione non verbale*, pp. 223-224 (con particolare riferimento all'uso del termine *σχῆμα*).

Nella Grecia del tardo V sec. a.C., queste stesse *ἁβροσύναι* sono diventate le forme di autorappresentazione di una categoria di intellettuali, che possono così distinguersi dalla massa, forti della condizione derivante dalla loro eccellenza nella *σοφία* e nella *τέχνη*. In questo senso, i personaggi attivi nei decenni centrali del secolo (Empedocle e Ippodamo) non saranno precursori di una moda diffusa soprattutto nella generazione successiva, come propone Hölscher nel caso del Milesio, bensì dei *traits d'union*, tramite i quali il significato delle *ἁβροσύναι* si sposta gradualmente dal piano della distinzione sociale a quello della distinzione intellettuale. Almeno di Empedocle ci è testimoniata l'origine nobile[54]: egli aveva dunque il diritto di adottare certi atteggiamenti, come aristocratico prima che come intellettuale, e infatti l'effetto da lui ottenuto si concretizza nel riconoscimento da parte degli Agrigentini di una sua superiorità sociale, addirittura «βασιλείας τινὸς παράσημον», «indizio di una sorta di regalità».

Per la generazione successiva, mancano notizie sull'appartenenza sociale dei principali Sofisti, di Parrasio o di Zeusi: per i due artisti, tuttavia, appare improbabile l'ipotesi che un membro dell'aristocrazia scegliesse in quest'epoca la carriera di *τεχνίτης*, a maggior ragione se (come nel caso di Parrasio) l'attività era stata trasmessa di padre in figlio. Non sarà da sottovalutare il fatto che tali personaggi siano originari di aree in cui la cultura aristocratica è assai vitale ancora in pieno V sec. a.C.: Empedocle e Gorgia vengono dall'Occidente, Ippodamo e Parrasio dalla Ionia, Ippia dal Peloponneso[55]; tutti soggiornarono come meteci in Atene, dove ebbero la possibilità di comportarsi in modo abbastanza libero, senza sottostare alle rigide regole previste per l'autorappresentazione dei cittadini ateniesi[56].

---

[54] D.L. 8,51-54.

[55] Non è nota l'origine di Zeusi, la cui patria è sempre citata semplicemente come Eraclea, senza indicazione di quale Eraclea si tratti. Come ha rilevato Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 67-71, probabilmente gli antichi stessi non avevano le idee chiare: secondo quanto scrive Plin. *nat.* 35,61, già alla sua epoca vi era incertezza su chi fosse il maestro di Zeusi e gli autori si dividevano tra Demofilo di Imera e Neseo di Taso; testimonianze contrastanti che conducono verso tradizioni artistiche e origini geografiche diametralmente opposte, l'una verso l'Occidente, l'altra verso l'Egeo settentrionale.

[56] Sappiamo però che anche gli aristocratici ateniesi (si pensi ai cavalieri dell'omonima commedia di Aristofane) continuarono ad adottare alcuni modi di autorappresentazione tipici del loro ceto: l'abitudine di portare i capelli lunghi o di indossare ricche vesti e gioielli proseguirono per tutto il V sec. a.C. La commedia antica fa spesso riferimento a queste pratiche, in modo più o meno sarcastico: cfr. Ar. *eq.* 580 e 1121-1122, *nu.* 8-16 e 331-334, *pax* 1172-1174, Antiph. fr. 188 K.-A., Pl. Com. fr. 230 K.-A; particolarmente

Se tuttavia, come sembra ragionevole, alcuni tra i personaggi citati, specialmente nella generazione attiva negli ultimi decenni del secolo, non appartenevano a famiglie aristocratiche, la loro scelta di atteggiamenti fino ad allora tipici del ceto aristocratico va interpretata in modo diverso; a mio parere tale scelta è il segno di un mutamento nel significato di queste modalità di distinzione, che ora non identificano più solo l'aristocrazia, ma costituiscono il tratto distintivo di una cerchia di intellettuali moderni: filosofi, Sofisti e anche alcuni artisti figurativi[57].

Gli stretti legami tra gli artisti e i Sofisti o filosofi nell'Atene della seconda metà del V sec. a.C., al di là delle differenze giuridiche e sociali, sono stati ampiamente messi in evidenza da Hölscher e da Tanner: artisti e filosofi si frequentavano e si scambiavano opinioni su argomenti, diremmo oggi, intellettuali. Questa almeno è la conclusione cui possiamo giungere sulla base delle testimonianze della scuola socratica: i colloqui di Socrate con i

---

interessante è Ar. *ve.* 1122-1264, in cui Bdelicleone convince il padre a travestirsi da aristocratico, che costituisce una bella raccolta di *τόποι* sull'autorappresentazione e i comportamenti dei nobili ateniesi intorno al 420 a.C. Questo modello fu portato alle estreme conseguenze da un personaggio come Alcibiade, le cui mirabolanti ostentazioni di lusso sono raccolte nel XII libro dei *Deipnosofisti*, poco prima del passo su Parrasio (Ath. 12,534b-535e).

[57] Come hanno puntualizzato J. Szidat, *Hippodamos von Milet: seine Rolle in Theorie und Praxis der griechischen Stadtplanung*, «BJ», 180, 1980, pp. 31-44 e più recentemente anche W. Raeck, *Hippodamos und Pytheos: Zum Bild des Stadtplaners in der griechischen Klassik*, in *Synergia: Festschrift für Friedrich Krinzinger*, 2 voll., hrsg. von B. Brandt, V. Gassner, S. Landstätter, Wien 2005, II, pp. 339-342, in part. 340, l'analisi della testimonianza di Aristotele sopra citata ci permette di interpretare l'attività urbanistica di Ippodamo (indipendentemente dai suoi modi di autorappresentazione) come un'elaborazione innanzitutto teoretica, da filosofo: Aristotele infatti ricorda Ippodamo principalmente per la sua disamina delle diverse forme di organizzazione politica, e pone l'accento sui suoi vasti interessi, che spaziavano in ogni campo della scienza della natura, inserendolo dunque a buon diritto tra gli esponenti della scuola ionica. Mi sembra tuttavia che gli studiosi citati portino troppo all'estremo le conseguenze della loro interpretazione, ipotizzando un totale disinteresse del Milesio per l'attività concreta della progettazione urbana e architettonica sul terreno; non è opportuno esaminare in questa sede la questione, che è molto complessa ed esula dagli scopi del mio lavoro. Sul dibattito intorno a Ippodamo, ravvivatosi specialmente in anni recenti, vorrei segnalare almeno (senza pretesa di completezza) V.B. Gorman, *Aristotle's Hippodamos (*Politics *2.1267b22-30)*, «Historia», 44, 1995, pp. 385-395; E. Greco, *Ippodamo e Thurii*, «Ostraka», 6, 1997, pp. 435-439; Id., *Dalla Ionia alla Magna Grecia: Ippodamo di Mileto tra utopia e prassi*, in *Magna Grecia e oriente mediterraneo prima dell'età ellenistica*, atti del trentanovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 1999), Taranto 2000, pp. 575-584; M.C. Hellmann, *Hippodamos*, in *Künstlerlexikon der Antike*, hrsg. von R. Vollkommer, München-Leipzig 2001-, I, 2001, pp. 321-326. In particolare sulla datazione dell'impianto urbano del Pireo cfr. D.W.J. Gill, *Hippodamus and the Piraeus*, «Historia», 55, 2006, pp. 1-15.

tre *τεχνίται* (Parrasio, lo scultore Clitone, il fabbricante di corazze Pistia) narrati nei *Memorabili* di Senofonte, per citare l'esempio più famoso, non saranno avvenuti negli esatti termini in cui vengono raccontati, ma il fatto che siano presentati come verosimili contribuisce a far luce sulle relazioni intellettuali tra artisti/artigiani e filosofi nell'Atene del periodo classico[58].

Un altro fattore che accomuna gli artisti figurativi ai Sofisti (anch'essi detentori di una *τέχνη*, quella della parola) nel contesto della fine del V sec. a.C. è la pratica, attestata per la prima volta in quest'epoca, di un insegnamento della *τέχνη* a pagamento. In un celebre passo del *Protagora* di Platone (un'opera eccezionalmente ricca di riferimenti alle *τέχναι* e a coloro che le esercitano[59]) Socrate propone al giovane Ippocrate diverse possibilità per imparare, a pagamento, un'arte presso un famoso maestro. Sono citati alcuni importanti *τεχνίται* dell'epoca, presso i quali sarebbe plausibile un apprendistato: Ippocrate di Coo per la medicina, Policleto o Fidia per la scultura, e poco più avanti il pittore Zeusi e il flautista Ortagora di Tebe. Il filosofo invita poi l'amico a riflettere su che cosa vi sia da imparare frequentando a pagamento le lezioni del sofista Protagora: Ippocrate arrossisce per la vergogna all'idea di poter diventare anche lui, grazie a queste lezioni, un sofista[60].

Al di là della polemica socratica e platonica contro l'insegnamento della retorica a pagamento, da questi passi si deducono considerazioni di grande importanza: innanzitutto che, nell'Atene del tardo V sec. a.C., la trasmissione delle *τέχναι* (tra cui quelle che noi chiamiamo arti figurative)

---

[58] X. *Mem.* 3,10. Sul tema cfr. almeno F. PREISSHOFEN, *Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton*, in Studia Platonica: *Festschrift für Hermann Gundert*, Berlin 1974, pp. 21-40 = ID., *Socrate in conversazione con Parrasio e Clitone*, in *L'esperimento della perfezione*, pp. 180-195; A. BRANCACCI, Ethos *e* pathos *nella teoria delle arti: una poetica socratica della pittura e della scultura*, «Elenchos», 16, 1995, pp. 101-127. Da ultimo il tema è stato affrontato più ampiamente da CATONI, *La comunicazione non verbale*, pp. 205-212: la principale novità di questo lavoro è l'aver preso in considerazione tutti e tre i colloqui raccontati da Senofonte, compreso quello con il fabbricante di corazze Pistia, che era stato trascurato dagli studiosi precedenti, interessati solo all'atteggiamento di Socrate nei confronti di quelli che *noi* considereremmo artisti; è quasi superfluo ricordare come per i Greci dell'età classica un fabbricante di corazze fosse un *τεχνίτης* né più né meno di un pittore o uno scultore.

[59] CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, in part. pp. 80-106.

[60] PL. *Prt.* 311b-312a (su Ippocrate, Policleto e Fidia); 318b-319a (su Zeusi e Ortagora). Platone chiama il pittore con il nome di Zeusippo, di cui la forma più comune Zeusi è abitualmente interpretata come un'abbreviazione.

a pagamento doveva essere abbastanza diffusa; in secondo luogo, che il legame tra le varie arti era percepito come molto stretto, se non altro dal punto di vista della *τέχνη* in quanto metodo: l'elaborazione anche teorica nei diversi campi procedeva di pari passo e con reciproche interazioni, e le *τέχναι* in quanto tali erano oggetto di interesse e scambi intellettuali tra artisti, filosofi e retori. Questo interesse degli intellettuali nei confronti delle *τέχναι* e il ruolo da esse rivestito nella speculazione si riflettono anche nella consapevolezza da parte dei *τεχνίται* del valore della loro abilità: una consapevolezza che si traduce, come ora vedremo, non solo nella rivendicazione della propria maestria, ma anche nella ricerca del primato e nella polemica nei confronti dei colleghi.

6. *Il primato nella* τέχνη *e l'orgoglio per il* μῶμος

Già il primo epigramma attribuito a Parrasio conteneva un riferimento alla sua abilità e alla perfezione della sua *τέχνη*: il pittore affermava di aver ottenuto il primo posto nella propria arte presso i Greci. L'emistichio «πρῶτα φέροντα τέχνης», in particolare, fa intravedere un mondo altamente competitivo, nel quale artisti e artigiani di una medesima categoria si confrontavano, anche nel contesto di agoni appositamente organizzati, per vedere riconosciuta la loro abilità di fronte al pubblico della *πόλις*. Come è stato da tempo riconosciuto, le parole di Parrasio trovano un parallelo nell'epigramma funerario del ceramista Bacchio, conservato nel Museo Epigrafico di Atene e datato alla seconda metà del IV sec. a.C. (*IG* II/III^2 6320)[61]; in esso si afferma che il defunto ha ottenuto in vita il primato nella propria *τέχνη*, chiamando a testimoni di ciò Atene e la Grecia tutta:

γ]ῆγ καὶ ὕδωρ καὶ πῦρ εἰς ταὐτὸ τέχνῃ συναγόντων
Βάκχιον ἀντιτέχνων πρῶτα φέροντα φύσει
Ἑλλὰς ἔκρινεν ἅπασα· καὶ ὧν προὔθηκεν ἀγῶνας
ἥδε πόλις, πάντας τῶνδε ἔλαβε στεφάνους.

[61] A. WILHELM, *Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde*, Wien 1909, pp. 40-42, n. 26; E. PREUNER, *Archäologisch-epigraphisches*, «JDAI», 35, 1920, pp. 59-82, in part. 69-72; A. BURFORD, *Craftsmen in Greek and Roman society*, London 1972, p. 178; GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 110; TANNER, *Culture, social structure*, p. 142.

[La Grecia tutta giudicò che Bacchio dovesse riportare il primo premio,
grazie alla sua naturale abilità, tra gli artigiani suoi rivali, che con arte
fondono in un'unità terra, acqua e fuoco; e negli agoni che questa città
organizzò, egli ottenne tutte le vittorie].

La somiglianza tra l'epigramma di Parrasio e l'epitafio di Bacchio, con la riproposizione quasi identica del secondo emistichio del pentametro, lega strettamente il grande pittore e l'oscuro ceramista nella medesima aspirazione al primato nella *τέχνη*; non sono sfuggite tuttavia agli editori le pretese letterarie dell'epitafio, il cui *incipit* riprende il celebre verso di Empedocle con il catalogo dei quattro elementi: «πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος» («il fuoco, l'acqua, la terra e l'altezza sconfinata dell'aria») (Emp. fr. 17,18 D.-K.), anche se i tre elementi sono qui elencati in ordine diverso, poiché il ceramista unisce prima l'argilla e l'acqua, e successivamente utilizza il fuoco per la cottura.

L'appropriazione, nell'epigramma di Bacchio, di un emistichio tratto dal linguaggio epico-didascalico della filosofia presocratica è significativa, poiché suggerisce una trasposizione dell'attività del ceramista sul piano più elevato della scienza della natura: l'artigiano diviene una sorta di demiurgo, che dagli elementi basilari del cosmo è in grado di trarre, grazie alla sua *τέχνη*, qualcosa di nuovo e di splendido. Non è una novità: lo stesso Platone, nel *Timeo*, per esprimere l'azione ordinatrice del Demiurgo divino usa termini tratti dal campo delle *τέχναι*; essa è infatti sostanzialmente mimetica, come quella dell'artista, anche se su un livello ontologico diverso: l'artista imita il mondo sensibile per realizzare le sue opere, il Demiurgo imita il mondo delle idee nel dare ordine al mondo sensibile[62]. In Parrasio non troviamo alcun accenno a questa concezione, probabilmente perché la pittura si presta assai meno della ceramica a un'interpretazione dell'artigiano come creatore o plasmatore; troviamo invece, chiarissima, la rivendicazione del primato nella *τέχνη*, di cui costituisce un esempio straordinario il secondo epigramma citato da Ateneo.

[62] Sull'immagine del Demiurgo platonico come artigiano divino (*δημιουργός* o meglio *δημιοεργός* è il termine che Omero usa per gli artigiani) cfr. Cambiano, *Platone e le tecniche*, pp. 250-254; Catoni, *La comunicazione non verbale*, pp. 56-63.

Intorno alla metà del II sec. d.C. Elio Aristide recitò nel santuario di Asclepio a Pergamo l'orazione *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* (*Su una considerazione estemporanea*), per difendersi dall'accusa di essersi lasciato andare, in un precedente discorso, a una lode troppo smaccata della propria abilità oratoria. Per legittimare il suo comportamento Aristide cerca tra i grandi del passato esempi di personaggi che si siano attribuiti grandi lodi, senza per questo subire critiche: tra questi, due pittori. Dato che si tratta pur sempre di *τεχνίται*, Aristide (come ci possiamo aspettare da un intellettuale educato nella tradizione retorica e filosofica di matrice platonica) non ne ricorda i nomi; tuttavia, se perfino a dei lavoratori manuali è stato concesso di vantarsi della loro arte, a maggior ragione ciò non potrà essere negato a chi, come lui, esercita un'arte ben più nobile, quella della parola (ARISTID. *Or.* 28,88-90 Keil)[63]:

> καὶ τί ταῦτα θαυμάζοι τις ἄν; ἄλλ᾽ ἐμὲ πρώην ἀνὴρ ἑταῖρος - οὐτωσὶ κάθηται μάλα πλησίον - ζωγράφου τι ἐπίγραμμα ἐξεδίδασκε τοιοῦτον·
>
> Εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη
> τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ
> χειρὸς ὑφ᾽ ἡμετέρης· ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν
> οὖρος. ἀμώμητον δ᾽ οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.
>
> εἶτ᾽ ὦ πρὸς τοῦ Διὸς τὸν μὲν δεῖνα τὸν γραφέα ἠξίους τοσαύτας ὑπερβολὰς περὶ αὐτοῦ λέγειν καὶ παρρησιάζεσθαι, ᾧ καὶ σιγῇ τὸ αὐτοῦ περαίνειν ἐκ τῆς τέχνης ἦν, ἄνθρωπον δὲ ἐν ολίγοις ἐξεταζόμενον - οὐδὲν γὰρ ἄλλα λέγω τὰ νῦν περὶ τῶν ἐμαυτοῦ λόγων - καὶ ὁσονοῦν παραφθέγξασθαι θαυμαστόν τί σοι καὶ δεινὸν κατεφάνη; ἄκουε δὴ καὶ ἑτέρου ζωγράφου, ὡς μὲν σὺ φαίης ἄν, ἀλαζονευομένου, ὡς δὲ οἱ ταῦτα δεινοὶ λέγουσιν, οὐ μεῖζον ἢ προσῆκον φρονήσαντος· λέγει δὲ τί;
>
> Ἡράκλεια πατρίς· Ζεῦξις δ᾽ ὄνομ᾽· εἰ δέ τις ἀνδρῶν
> ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν,
> δείξας νικάτω·
>
> δοκῶ δέ, φησίν, ἡμὰς οὐχὶ τὰ δεύτερ᾽ ἔχειν᾽. καὶ τοῦτο τὸ ἐπίγραμμα οὔτ᾽ ἐκεῖνος ἀπώκνησεν ὡς θρασὺ οὔτε τις αὐτῷ τῶν ἑταίρων ἀπαλεῖψαι συνεβούλευσεν, ἐπειδή γε ἐποίησεν. ᾽οἷον δ᾽ αὖ᾽ καὶ ᾽τόδ᾽ ἔρεξε καὶ ἔτλη᾽ ὁ ὑβριστὴς ἐκεῖνος ἐγγράψαι. ποιήσας γὰρ αὖ τὴν τῆς Ἑλένης εἰκόνα προσπαρέγραψεν τὰ τοῦ Ὁμήρου ἔπη
>
> οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαίους

[63] Cito il testo di Aristide dall'edizione curata da B. Keil, Berolini 1898, con qualche aggiustamento; come spiega Keil nella sua introduzione (p. 138), *παράφθεγμα* (che propriamente significa qualcosa come «parlare *a latere*») indica quel momento della *performance* retorica in cui l'oratore si discosta dal testo precedentemente elaborato e imparato a memoria per lasciarsi andare brevemente a parlare 'a braccio'.

τοιῇδ᾽ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν,
ὥσπερ τὸ αὐτὸ ποιοῦν εἰκόνα τε Ἑλένης ποιῆσαι καὶ τὸν Δία Ἑλένην αὐτὴν γεννῆσαι.

[Ma perché meravigliarsi di questo? Di recente, addirittura, un mio amico (uno che sta seduto accanto a me durante l'incubazione)[64] mi ha fatto conoscere un epigramma di un pittore, che dice così:

«Anche se lo giudicano incredibile, lo dico comunque: affermo che ormai
gli autentici limiti di quest'arte sono stati raggiunti
dalla mia mano; è stato fissato un termine
insuperabile. Ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scevro da biasimo».

E allora, per Zeus, ritenevi accettabile che quell'oscuro pittore affermasse delle così grandi enormità su se stesso e si esprimesse con tanta libertà[65], uno che può portare a termine la sua opera anche in silenzio, grazie alla sola tecnica[66], e invece ti è sembrato inaudito e intollerabile che un uomo annoverato tra pochi (giacché per ora non dico niente di più sulle mie orazioni) si sia lasciato andare ad una così insignificante considerazione estemporanea? Ascolta allora le parole di un altro pittore, uno che si dà delle arie, dirai tu, eppure uno che, a detta di chi s'intende di queste cose, non aveva un'opinione di sé più alta del dovuto: che cosa afferma costui?

«Eraclea è la mia patria, Zeusi il mio nome; e se qualcuno tra i mortali
dice di aver raggiunto il limite della mia arte,
se sarà in grado di dimostrarlo, ottenga pure il primato...;

---

[64] Ho preferito conservare il *κάθηται* dei manoscritti (*varia lectio* è l'imperfetto *καθῆστο*) rispetto alla correzione *καθήκει* di Keil: il soggetto di *κάθηται* sarà l'amico di Aristide, che «siede (o sedeva) molto vicino» a lui. La correzione di Keil introduce un verbo con soggetto impersonale, traducibile con qualcosa come «si riferisce». Lo studioso traduce: «tam prope illud pertinet», intendendo con *illud* la conversazione del retore con lo *ἑταῖρος* e dando a *πλησίον* un significato temporale; la parentetica si dovrebbe dunque tradurre: «ad un momento così recente si riferisce questa conversazione». Non credo però vi sia bisogno di correggere il testo, poiché sia *κάθηται* che *καθῆστο* danno perfettamente senso in questo contesto: dal momento che ci troviamo in un santuario di Asclepio, *κάθημαι* sarà da intendere come termine tecnico riferito al rituale dell'incubazione; la conversazione tra Aristide e l'amico sarà avvenuta durante le lunghe ore di attesa dell'intervento divino tra i devoti del santuario.

[65] È probabile che, con *παρρησιάζομαι*, Aristide alluda al nome dell'autore dell'epigramma, che ha deciso di non citare per ostentare scarsa considerazione nei confronti del pittore e della sua arte. Aristide costruisce qui un bell'esempio di arte allusiva, poiché nel momento in cui uno degli epigrammi recava il nome di Zeusi, diventava automatico per gli ascoltatori associare l'altro al suo contemporaneo e rivale Parrasio: la coppia Parrasio-Zeusi costituisce infatti un'unità inscindibile, quasi obbligata nella tradizione critica antica.

[66] La citazione è tratta da PL. *Grg.* 450c.

> ma io ritengo», dice, «di non meritare il secondo posto». E né lui ritrattò questo epigramma ritenendolo arrogante, né alcuno dei suoi amici gli consigliò di cancellarlo, dopo che lo aveva scritto. E «anche un'altra volta osò compiere una tale impresa» quell'insolente, quella cioè di scrivere cose di questo genere. Avendo dipinto l'immagine di Elena, infatti, vi aggiunse come epigrafe i versi di Omero:
>
> «nessun biasimo ai Troiani e agli Achei dai begli schinieri
> per aver patito dolori per molto tempo per una donna così bella»,
>
> come a lasciar intendere che fosse stata la stessa cosa per lui dipingere un'immagine di Elena e per Zeus generare Elena in persona].

Aristide ascrive genericamente gli epigrammi a due pittori, ma il primo è lo stesso citato da Ateneo col nome di Parrasio, il secondo contiene la firma di Zeusi. Il giudizio di Aristide su Parrasio e Zeusi è condizionato dalla tradizionale opinione riduttiva nei confronti delle arti, che persiste, soprattutto presso oratori e filosofi, fino all'inoltrato periodo imperiale. Che si tratti ormai di un *τόπος* retorico, solo in parte corrispondente all'effettivo ruolo delle arti in età imperiale, lo si può evincere da come Aristide stesso relativizzi questo giudizio, accettando che questa possa non essere l'unica opinione legittima. L'oratore infatti conosce anche un altro filone critico, che ascrive a «οἱ ταῦτα δεινοὶ», «quelli che si intendono di questi argomenti»: secondo costoro, quelle dei due pittori non sarebbero esagerazioni, ma corrisponderebbero a risultati effettivamente raggiunti.

All'epoca di Aristide doveva dunque esistere (ed essere considerato legittimo) un 'discorso sull'arte' non appiattito sulle posizioni derivate dal pregiudizio platonico. Aristide e i suoi uditori conoscono due opposte opinioni sull'arte: quella dei retori e dei filosofi, che, sulla scorta di Platone, rifiutano di considerare gli artisti veri intellettuali; e quella dei conoscitori, che presuppone una tradizione di critica artistica e dunque la piena legittimità intellettuale sia degli artisti, sia di quanti li studiano e li giudicano. Chi siano per Aristide questi esperti è difficile dire: tra loro andranno certo annoverati i trattatisti ellenistici che fondarono la disciplina della storia dell'arte a partire dal III sec. a.C., ma forse anche i conoscitori d'età imperiale, suoi contemporanei, che su quei testi si saranno formati per sviluppare il 'discorso sull'arte'. È interessante notare come quest'ultimo giudizio venga sì rifiutato, ma non confutato né delegittimato dal retore, che semplicemente basa il suo parere su altri criteri e soprattutto su una tradizione diversa.

Se guardiamo agli epigrammi citati da Aristide dal punto di vista del contenuto e delle corrispondenze intertestuali, cercando di ricollocarli nel contesto della fine del V sec. a.C., possiamo riconoscervi testimonianze di grande valore per ricostruire una vera e propria polemica artistica, che dovette coinvolgere Parrasio, Zeusi e probabilmente anche altri pittori contemporanei: Timante di Citno e forse Apollodoro di Atene. Sui modi di circolazione degli epigrammi non siamo informati; tuttavia, come ha notato Gschwantler[67], l'aneddoto degli amici di Zeusi che non riescono a convincerlo a cancellare le parole appena scritte rende plausibile che anche in questo caso si trattasse di epigrafi poste in calce alle opere.

L'epigramma di Parrasio contiene una rivendicazione di capacità artistica, ben oltre il primato nella *τέχνη* che trovavamo nell'epigramma precedente. Il pittore qui non si accontenta di definirsi il primo tra gli Elleni, ma mette una sorta di ipoteca sul futuro della pittura: egli, afferma, ha fissato dei limiti invalicabili, una sorta di 'punto di non ritorno'. Parrasio è ben conscio delle conseguenze delle sue affermazioni: all'inizio e alla fine del componimento colloca due emistichi in cui introduce le reazioni che si attende, sia da quanti leggeranno l'epigramma e ammireranno le sue opere, sia dai suoi colleghi e rivali. Nell'*incipit*, «εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι», Parrasio prospetta una prima reazione, quella di chi non presterà fede alle sue parole giudicandole troppo avventate: un'obiezione tutto sommato fondata, che anche il critico moderno potrebbe condividere. Più interessante è la precisazione conclusiva: «ἀμώμητον δ᾽ οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς», «ma nulla di ciò che è opera dei mortali è scevro da biasimo». Ateneo, e probabilmente già la sua fonte, intende tali parole in senso moraleggiante: Parrasio avrebbe reso più accettabile il suo orgoglio con un atto di umiltà, agendo «ἀνεμεσήτως», in modo da sfuggire alla *νέμεσις*, la punizione divina per chi oltrepassa i limiti imposti ai mortali.

Credo tuttavia che anche in questo caso l'interpretazione di Ateneo, analoga a quella notata per Clearco, abbia prodotto un fraintendimento della frase di Parrasio: varie altre fonti ci attestano infatti il valore positivo attribuito al *μῶμος* dagli artisti dell'epoca. Il *μῶμος* di cui Parrasio è vittima non va interpretato, come vorrebbe Ateneo, come una condizione di

[67] GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 102.

imperfettibilità insita nella natura umana: come subito vedremo, il *μῶμος* è piuttosto il segno tangibile dell'invidia che i risultati raggiunti dall'artista provocano nei concorrenti e rivali, consapevoli di non poterli eguagliare. Il termine *μῶμος* non indica in greco una critica fondata, originata da una mancanza oggettiva; implica piuttosto un'idea di soggettività, intesa solitamente nel senso di una critica derivante dall'invidia e dalla malizia.

Questa sfumatura è presente fin dalla prima attestazione omerica (*Od.* 2,86), dove Antinoo usa il termine *μῶμος* per riferirsi all'accusa formulata pubblicamente da Telemaco contro i nobili di Itaca, rei di essersi insediati nella casa di Odisseo sperperandone le risorse; qualificando tale accusa come *μῶμος*, il *leader* dei pretendenti vuole minimizzare l'imputazione, insinuando nell'assemblea il sospetto che tale accusa non corrisponda alla realtà, ma sia un'opinione di Telemaco: secondo Antinoo, la vera colpevole di questo stato di cose sarebbe Penelope, rea di aver ingannato i pretendenti con il trucco della tela, prolungando il loro soggiorno nella casa[68].

Per quanto riguarda le arti, Gschwantler ha riunito alcune testimonianze che attestano l'uso del termine per indicare le critiche dettate dall'invidia[69]. L'*Anthologia Palatina* ci conserva ad esempio, con attribuzione a Simonide di Ceo (attivo tra la seconda metà del VI e i primi decenni del V sec. a.C.), l'epigrafe di un quadro di Ifione di Corinto, pittore non altrimenti noto (*AP* 9,757)[70]:

> Ἰφίων τόδ᾽ ἔγαψε Κορίνθιος· οὐκ ἔνι μῶμος
> χερσίν, ἐπεὶ δόξας ἔργα πολὺ προφέρει.
>
> [Ifione di Corinto dipinse quest'opera: non c'è motivo di criticare
> la sua mano, poiché le sue opere sono molto superiori alla sua fama].

---

[68] Cfr. il commento *ad loc.* in Omero, *Odissea*, 6 voll., Milano 1981-1986, I. *Libri I-IV*, a cura di A. Heubeck, S. West, 1981, p. 252: «*μῶμος* è di solito riferito alla critica futile, capziosa e al pettegolezzo malizioso»; nello stesso volume, Privitera traduce il termine con «malignità». Sul valore di *μῶμος* e del suo campo semantico in Omero e nella letteratura greca successiva cfr. A.A. Parry, *Blameless Aegisthus: a study of* ἀμύμων *and other homeric epithets*, Leiden 1973, in part. pp. 29-39.

[69] Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, pp. 107-109.

[70] Come osserva Page (*Further Greek epigrams*, p. 245): «the fact that this artist was quite unknown to posterity is a strong argument in favour of the authenticity of the epigrams»; Page rifiuta però l'attribuzione a Simonide, che secondo lui sarebbe un nome di comodo cui in età successiva furono ascritti vari epigrammi anonimi di età arcaica. La datazione di Ifione è fissata intorno al 500 a.C. per le corrispondenze tematiche di questo epigramma con quello di Cimone di Cleone, attivo in quegli anni.

L'epigramma oppone l'evidenza degli *ἔργα*, il cui valore è incontestabile, al volubile mondo della *δόξα*, la fama, nel quale il *μῶμος* trova un terreno ideale: alla soggettività interessata delle critiche si contrappone l'oggettività dell'opera, testimonianza autoevidente della bravura del pittore. Allo stesso ambito cronologico dovrebbe risalire un altro epigramma, con la firma di un pittore per noi più noto, Cimone di Cleone, attivo probabilmente nei decenni finali del VI sec. a.C. (*AP* 16,84)[71]:

οὐκ ἀδαὴς ἔγραψε Κίμων τάδε· παντὶ δ᾽ ἐπ᾽ ἔργῳ
μῶμος, ὃν οὐδ᾽ ἥρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν.

[Non senza maestria dipinse Cimone questo quadro: ma ogni opera
è oggetto di critica, che nemmeno l'eroe Dedalo riuscì a sfuggire].

Sapendo che il *μῶμος* non risparmia nessun artista e nessuna opera, il distico ricorda che nemmeno Dedalo, il più famoso artista del mito, poté sottrarsi alle critiche[72]; dunque, anche Cimone può non curarsi dell'opinione altrui e affidarsi solo alla sua maestria. Si compie quindi un passo avanti rispetto all'epigramma di Ifione; se là si negava che l'arte potesse essere legittimamente oggetto di *μῶμος*, qui le critiche sono guardate con occhio più rassegnato: l'espressione «παντὶ δ᾽ ἐπ᾽ ἔργῳ / μῶμος» è un diretto parallelo della frase «ἀμώμητον δ᾽ οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς» di Parrasio ed esprime la consapevolezza dell'inevitabilità delle critiche per ogni opera mortale[73].

Per quanto riguarda l'epigramma di Parrasio, possiamo dunque collegare la chiusa con l'*incipit*, individuando nel *μῶμος* la causa della freddezza e dell'incredulità con cui il pittore si aspetta che i suoi proclami saranno accolti. Come punto culminante di questa serie di testimonianze possiamo citare

[71] *Further Greek epigrams*, p. 246; su Cimone di Cleone la nostra fonte principale è Plin. *nat.* 35,56.

[72] Su Dedalo cfr. almeno G. Becatti, *La leggenda di Dedalo*, «MDAI(R)», 60-61, 1953-1954, pp. 22-36; F. Frontisi-Ducroux, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975; D. Willers, *Dedalo*, in *I Greci: storia, cultura, arte, società*, 7 voll., a cura di S. Settis, Torino 1996-2002, II,1. *Una storia greca. Formazione*, 1996, pp. 1295-1306.

[73] Lo stesso concetto si trova espresso in termini molto simili all'inizio del V sec. a.C., nell'epinicio di Bacchilide per il pancraziaste Pitea di Egina (B. 13,202-203): «βροτῶν δὲ μῶμος / πάντεσσι μέν ἐστιν ἐπ᾽ ἔργοις».

l'aneddoto raccontato da Plutarco nel *De gloria Atheniensium* a proposito di Apollodoro di Atene, attivo nella seconda metà del V sec. a.C. (Plu. 346a)[74]:

> Καὶ γὰρ ᾿Απολλόδωρος ὁ ζῳγράφος, ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, ᾿Αθηναῖος ἦν· οὗ τοῖς ἔργοις ἐπιγέγραπται
> μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται.
>
> [E infatti il pittore Apollodoro, primo tra gli uomini a inventare la dissolvenza e le sfumature di colore delle ombre, era ateniese; le sue opere portano come epigrafe:
> «Verrà più facilmente criticato che imitato»].

Ritroviamo l'aneddoto in Plinio (Plin. *nat.* 35,63), in cui però il verso è attribuito a Zeusi, che l'avrebbe apposto su un quadro raffigurante un atleta; la traduzione del trimetro è «inuisurum aliquem facilius quam imitaturum», e si noti la resa di *μωμάομαι* con *inuideo*, che esprime chiaramente la natura pretestuosa delle critiche[75].

Non è possibile, né è di particolare rilevanza, decidere a quale dei due artisti spetti questo verso; più importante è che con esso assistiamo a un capovolgimento nella valutazione del *μῶμος*: la critica, infatti, non è più vista come qualcosa da evitare (come nell'epigramma di Ifione) o come un male necessario, da sopportare con rassegnazione (come negli epigrammi di Cimone e Parrasio), ma si trasforma in valore positivo. Il *μῶμος*, figlio dell'invidia, è un indiretto riconoscimento dell'abilità dell'artista, i cui rivali sanno solo criticarlo, consapevoli che non sarebbero in grado di realizzare qualcosa di meglio.

Se l'inizio e la fine del secondo epigramma ci riportano a un mondo competitivo, in cui non era raro che un maestro venisse criticato dai colleghi (legittimamente, secondo loro, o per invidia, secondo il diretto interessato), la parte centrale presenta alcune impegnative dichiarazioni di poetica, il cui valore è ulteriormente accresciuto dalle corrispondenze con l'epigramma

---

[74] Cito dall'edizione Les Belles Lettres curata da F. Frazier, Paris 1990. Su Apollodoro di Atene cfr. Plin. *nat.* 35,60.

[75] Il gioco di parole tra *μωμάομαι* e *μιμέομαι* non è nuovo e doveva anzi avere un valore proverbiale; alla metà del VI sec. a.C., Teognide scriveva (Thgn. 369-370): «μωμεῦνταί δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἠδὲ καὶ ἐσθλοί· / μιμεῖσθαι δ᾽ οὐδεὶς τῶν ἀσόφων δύναται» («Mi criticano in molti, sia tra la feccia sia tra le persone perbene: / ma nessuno che non sia sapiente è in grado di imitarmi»).

attribuito a Zeusi[76]. Parrasio afferma di aver portato la pittura all'estrema perfezione, fissando un limite insuperabile: efficacemente Plinio riassume il concetto scrivendo che per Parrasio l'arte della pittura era stata «ab se consummatam»; Zeusi, dal canto suo, invita il collega a «dimostrare» («δείξας») ciò che sostiene, dicendosi però sicuro di non essere secondo a nessuno nella propria arte.

La polemica di cui Aristide conserva traccia trova conferma nelle notizie sullo stile della pittura di questo periodo: si può anzi ricostruire, soprattutto a partire da Plinio, una sorta di suddivisione dei diversi interessi, competenze e abilità dei grandi pittori, che deve risalire già alle fonti ellenistiche dell'autore latino. I protagonisti sono i soliti Parrasio e Zeusi, insieme a Timante di Citno, colui che secondo Plinio avrebbe battuto Parrasio al concorso di Samo in cui l'artista efesino presentò il suo *Aiace*. Secondo la tradizione critica antica, di cui Plinio è per noi il principale testimone, ognuno di questi pittori avrebbe dedicato la propria ricerca tecnica ed espressiva ad un aspetto dell'arte, raggiungendo in esso la perfezione[77]: il secondo testo di Parrasio assume a tal proposito un'importanza capitale, poiché ci fa capire che questa tradizione non risale solo alla schematizzazione degli studiosi ellenistici, ma affonda le sue radici direttamente nel dibattito artistico dell'età classica.

Di Zeusi, per esempio, le fonti affermano che diede la preminenza al colore piuttosto che alla linea e che lavorò sull'uso della luce e delle ombre per conferire più verosimiglianza alle figure[78]; secondo Quintiliano (Quint. *inst.* 12,10,4), l'opinione comune sosteneva che Zeusi «luminum umbrarumque inuenisse rationem» («avesse inventato il modo per raffigurare la luce e le ombre»): altri affermano che tale tecnica fu inventata da Apollodoro di Atene, come dimostra il passo plutarcheo citato poco fa, cui va accostata la testimonianza di Plinio, secondo cui Apollodoro «per primo cominciò

---

[76] Non molto approfondita l'analisi dei due testi proposta da L. Belloni, *I* πείρατα *contesi fra Parrasio e Zeusi*, «Eikasmos», 5, 1994, pp. 165-171. L'interesse dello studioso sembra limitato a un tentativo di correzione del testo di Parrasio, in cui propone di leggere *πείρατα* anziché *τέρματα* (tràdito sia da Aristide che da Ateneo) per analogia con l'epigramma attribuito a Zeusi; l'argomentazione non è molto stringente, e non si capisce per quale motivo i due testi non possano corrispondersi a livello di significato pur senza utilizzare le stesse parole.

[77] P. Moreno, *Pittura greca: da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987, in part. p. 86.

[78] *Ibid.*, pp. 84-91.

a riprodurre l'apparenza delle figure»[79]. Come osserva Paolo Moreno, l'innovazione di Apollodoro sarà stata probabilmente quella di «graduare il colore secondo l'intensità dell'illuminazione»[80]: una tecnica poi sviluppata (o usurpata, secondo Apollodoro)[81] da Zeusi. Parrasio invece spinse all'estremo le possibilità del disegno: Plinio dedica al suo 'stile lineare' un passo insolitamente lungo (PLIN. *nat.* 35,67-68), in cui ribadisce il primato dell'efesino, «riconosciuto dagli artisti stessi» («confessione artificum»), nell'arte del disegno e l'importanza da lui accordata alle linee di contorno (gli *extrema corporum*) per trasmettere il senso della tridimensionalità[82]. Timante infine si dedicò all'espressione degli affetti, degli *ἔθη* e dei *πάθη* dei personaggi: celeberrimo divenne il suo *Sacrificio di Ifigenia*, nel quale Calcante, Ulisse, Menelao, forse Aiace erano raffigurati secondo gradazioni crescenti di dolore, fino a raggiungere il culmine con Agamennone, il cui volto tuttavia non era visibile perché nascosto da un velo[83].

Il riferimento a questo dipinto divenne un *exemplum* retorico, soprattutto presso gli autori latini (ma possiamo immaginare già in quelli di età ellenistica)[84], per dimostrare l'esistenza di un punto oltre il quale l'arte mimetica, che si esprima in figura o tramite la parola, non può spingersi; si tratta della migliore esemplificazione della teoria di un 'punto di non ritorno' nella ricerca artistica enunciata da Parrasio, seppure in un campo diverso da quello pensato dal pittore efesino. L'Agamennone di Timante rappresenta

---

[79] PLIN. *nat.* 35,60: «hic primus species exprimere instituit».

[80] MORENO, *Pittura greca*, pp. 81-83: 82.

[81] Presso gli antichi era diffusa la convinzione che Zeusi avesse approfittato delle novità introdotte da Apollodoro, facendole sue e superando lo stesso maestro ateniese nella loro applicazione: questo è quanto si ricava dall'espressione pliniana «ab hoc [*scil*. Apollodoro] artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intrauit» («dopo che Apollodoro ebbe aperto le porte dell'arte, attraverso di esse scese in campo Zeusi di Eraclea») (PLIN. *nat.* 35,61). A tale clima va ricondotto l'aneddoto secondo cui Apollodoro avrebbe composto un epigramma per lamentarsi di essere stato 'derubato' da Zeusi della propria *τέχνη*: «in eum [*scil*. Zeuxin] Apollodorus supra scriptus uersum fecit, artem ipsi ablatam Zeuxim ferre secum» («contro di lui Apollodoro, di cui si è parlato poco fa, compose un verso in cui affermava che Zeusi, dopo avergli sottratto l'arte, l'aveva portata via con sé») (PLIN. *nat.* 35,62); l'opportunità di preferire la lezione *ipsi* anziché *ipsis*, attestato da quasi tutti i manoscritti ma che non dà molto senso, è dimostrata al di là di ogni dubbio da S. SETTIS, *Luci e ombre di Zeusi (Plin*. nat. *35, 62)*, «MD», 60, 2008, pp. 201-204.

[82] MORENO, *Pittura greca*, pp. 86 e 92-94; sulle diverse direzioni delle ricerche di Parrasio e Zeusi cfr. anche V.J. BRUNO, *Form and color in Greek painting*, New York 1977, pp. 31-40.

[83] MORENO, *Pittura greca*, pp. 94-95; la fonte principale su Timante è PLIN. *nat.* 35,73-74.

[84] Per es. CIC. *orat.* 74; VAL. MAX. 8,11 ext. 6; QUINT. *inst.* 2,13,13.

il momento in cui il mezzo tecnico ha raggiunto le sue possibilità estreme e ogni ulteriore elaborazione diventa inapplicabile. Esso è insomma traduzione visibile di un assunto di teoria estetica, secondo cui è possibile stabilire per l'arte mimetica dei limiti oltre i quali si apre la sfera dell'inesprimibile.

Questa teoria da un lato postula la finitezza delle possibilità di elaborazione artistica: raggiunto il limite delle possibilità tecniche ed espressive, diventa impossibile un ulteriore sviluppo; d'altro canto, laddove la rappresentazione è costretta a riconoscere i propri limiti, lascia aperto un campo totalmente inesplorato: nel momento in cui i confini della *τέχνη* sono raggiunti, l'artista può solo aumentare la sua capacità di evocazione e suggestione, cercando di plasmare secondo i suoi intendimenti l'immaginazione del pubblico.

7. *Parrasio* μουσικός *tra tecnica e ispirazione*

Secondo Teofrasto, Parrasio lavorava con estrema facilità, addirittura canticchiando. L'aneddoto si inserisce bene nell'insieme delle notizie sul pittore e in generale sulla condizione dell'artista antico: si può anzi interpretare questa abitudine come un ulteriore tentativo di legittimare la propria posizione sociale. In un contesto in cui il lavoro manuale era ritenuto indegno di un uomo libero, Parrasio, ostentando facilità, cercava sostanzialmente di dimostrare di non essere un *βάνανσος*; certo, si guadagnava da vivere con il proprio lavoro, ma si trattava di un lavoro che non implicava la fatica fisica.

In effetti, le caratteristiche fondamentali della *βανανσία* erano da un lato l'esercitare un lavoro manuale, dall'altro ottenere grazie ad esso una fonte di sostentamento; se un artista voleva evitare di essere considerato un *βάνανσος*, poteva scegliere tra due strade, cercando di sottrarsi a una di queste condizioni. Molti scelsero la seconda, tentando di dimostrare che per loro il lavoro manuale non era necessariamente una fonte di sostentamento, e dunque poteva essere interpretato come un'arte liberale, svincolata dalle necessità economiche. Questa possibilità ci attesta tra l'altro l'apprezzamento ottenuto da alcuni grandi artisti, poiché presuppone che essi disponessero di un patrimonio tale da metterli al sicuro dalle difficoltà[85]; è grazie a questa

[85] Cfr. ad esempio Plin. *nat.* 35,62 su Zeusi: «opes quoque tantas adquisiuit».

situazione di benessere che alcuni possono proclamare il rifiuto del lavoro manuale come fonte di sostentamento, permettendosi, con gesto eclatante, di lavorare senza compenso e di cedere gratuitamente le proprie creazioni.

In questi processi gli artisti avevano ovviamente il loro tornaconto: non tanto perché così potessero far passare l'idea che il valore delle loro opere fosse inestimabile, come racconta Plinio a proposito di Zeusi[86]; si tratta invece, anche in questo caso, del tentativo di ottenere una diversa valutazione, un miglioramento rispetto allo *status* dei lavoratori manuali. Quando tali atti di munificenza erano rivolti alla collettività (principalmente la *πόλις*), gli artisti potevano essere considerati come benefattori pubblici, veri e propri *εὐεργέται*, degni di essere onorati da parte delle istituzioni. In ogni caso, nel momento in cui rifiutavano un compenso, gli artisti automaticamente non soddisfacevano più il requisito essenziale della *βαναυσία*: in questo senso, per esempio, è spiegato da Plutarco il caso di Polignoto, che dipinse la sua *Caduta di Troia* nel Pecile di Atene «gratuitamente, per desiderio di onore dinanzi alla città»[87].

Parrasio decise invece di negare la prima condizione: canticchiando mentre dipingeva, intendeva trasmettere l'idea che il suo non fosse un lavoro manuale, ma un'attività intellettuale, un 'impiego di concetto' come

---

[86] PLIN. *nat.* 35,62: «postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret» («in seguito decise di regalare le sue opere, poiché sosteneva che non potevano essere cedute a nessun prezzo abbastanza degno»). Anche in questo caso, come ho osservato a proposito dell'*insolentia* di Parrasio, credo che Plinio si rifaccia ad una concezione estetica dell'arte che discende dalle posizioni critiche dei trattatisti ellenistici e che sarebbe anacronistico ricercare negli artisti e nel pubblico della fine del V e dei decenni iniziali del IV sec. a.C.

[87] PLU. *Cim.* 4,7: «ὁ δὲ Πολύγνοτος οὐκ ἦν τῶν βαναύσων οὐδ᾽ ἀπ᾽ ἐργολαβίας ἔγραψε τὴν στοὰν, ἀλλὰ προῖκα, φιλοτιμούμενος πρὸς τὴν πόλιν, ὡς οἵ τε συγγραφεῖς ἱστοροῦσι καὶ Μελάνθιος ὁ ποιητὴς λέγει τὸν τρόπον τοῦτον·

αὐτοῦ γὰρ δαπάναισι θεῶν ναοὺς ἀγοράν τε
Κεκροπίαν κόσμησ᾽ ἡμιθέων ἀρεταῖς».

[«Polignoto, peraltro, non apparteneva alla categoria dei lavoratori manuali e dipinse il portico non per adempiere ad un contratto, ma gratuitamente, per desiderio di onore dinanzi alla città, come raccontano gli storici e come afferma il poeta Melanzio con queste parole:

"A proprie spese, infatti, ornò i templi degli dei
e l'agorà di Cecrope con le gesta dei semidei"»].

Questo distico di Melanzio rappresenta un bell'esempio di come un pittore possa essere celebrato da un poeta contemporaneo non per le sue creazioni, ma semplicemente in quanto *εὐεργέτης*, che fa dono della propria opera alla città. Allo stesso episodio fa riferimento anche PLIN. *nat.* 35,59.

si diceva fino a qualche tempo fa, forse un passatempo o (perché no?) un'autentica arte ispirata.

Se questo atteggiamento costituisce la negazione del suo *status* di lavoratore manuale, esso può tuttavia essere interpretato anche in senso positivo: cantando, infatti, l'artista rivela qualcosa di niente affatto scontato, cioè di possedere una cultura musicale. Si tratta di un'affermazione molto significativa, poiché nella Grecia classica la conoscenza della musica era parte integrante dell'educazione dei cittadini liberi delle classi elevate: Parrasio dimostra, così, di aver ricevuto una *παιδεία* che lo pone al di sopra di molti lavoratori manuali.

Il fatto stesso che ci siano pervenute poesie con attribuzione a Parrasio, d'altronde, è un'ulteriore testimonianza in proposito: non è un caso, infatti, se gli epigrammi citati di Ifione e di Cimone sempre del pittore in terza persona, come se fossero stati scritti da altri (e infatti il primo è anche attribuito ad un poeta famoso, Simonide), mentre Parrasio si esprime in prima persona. Se l'autografia di questi epigrammi resta indimostrabile, l'uso della prima persona indica che essi non vanno intesi semplicemente come didascalie alle opere, ma come espressione autentica e 'autorizzata' della sua personalità: non come rappresentazione, insomma, ma come autorappresentazione. Questa è senz'altro la differenza principale fra i celebri artisti 'colti' della seconda metà del V sec. a.C. e i loro antecedenti di età arcaica e della prima età classica.

Uno dei principali contributi su questo sforzo degli artisti di accreditarsi come intellettuali è l'articolo di Salvatore Settis dedicato a Policleto e all'aggettivo *μουσικός*, con cui viene definito da Aristotele all'inizio del IV libro della *Metafisica* (ARIST. *Metaph.* 1014a)[88]. Il termine *μουσικός*, etimologicamente connesso con le divinità che presiedono alle arti poetiche, coreutiche e musicali, si può ben tradurre come 'acculturato': se utilizzato per definire un *τεχνίτης* qual era Policleto, significa che egli univa alla sapienza tecnica nella sua arte una formazione più generale, una cultura che potremmo definire, con termine anacronistico, intellettuale. Come dimostra Settis, alla base di questa trasformazione dello *status* dell'artista a partire dai decenni centrali del V sec. a.C. – dalla condizione di artigiano, detentore

[88] S. SETTIS, *Policleto fra* σοφία *e* μουσική, «RFIC», 101, 1973, pp. 303-317.

di un'abilità tecnica, a quella di *μουσικός*, cioè di figura intellettualmente legittimata – sono da porre gli interessi scientifici (in primo luogo matematici e geometrici) di personaggi come Policleto, che seppero coniugare, per riprendere i termini di Aristotele, la dimensione del *τεχνάζειν* con quella del *θεωρεῖν*: Policleto, insomma, col suo *Canone* volle dimostrarsi in grado di partecipare attivamente al dibattito scientifico e filosofico, instaurando un dialogo alla pari con gli intellettuali del suo tempo.

L'introduzione della dimensione teoretica nel dibattito artistico, che avvicina Policleto a figure di matrice più spiccatamente filosofica come Ippodamo (non a caso anch'egli citato da Aristotele), è una novità epocale per la situazione delle arti nella Grecia classica; e gli interessi musicali di Parrasio non fanno che confermare tale tendenza, dimostrando come anch'egli potesse legittimamente essere ritenuto *μουσικός*, sia in generale in quanto 'acculturato', sia in particolare in quanto conoscitore di musica. La musica, infatti, oltre che 'arte delle Muse' *par excellence*, è una disciplina eminentemente legata alla matematica, basata sullo studio di rapporti e intervalli: non sarà un caso, allora, che sia la teoria delle proporzioni di Policleto, sia le conoscenze musicali di Parrasio siano collegate all'ambito delle scienze matematiche, che rivestivano un particolare interesse per gli artisti figurativi.

Abbiamo visto come proprio alla fine del V sec. a.C. nell'ambito delle *τέχναι* (sicuramente della retorica, ma probabilmente anche delle arti figurative) si stesse diffondendo l'usanza dell'insegnamento a pagamento: ciò è certamente attestato per i Sofisti, e presentato come possibilità non inverosimile per gli artisti; Platone, si è detto, cita Zeusi come un pittore da cui un giovane potrebbe recarsi per un apprendistato. Se l'artista di Eraclea viene preso ad esempio di questa tendenza 'moderna', Parrasio ci appare invece il portavoce di una concezione della *τέχνη* più elitaria, in cui ha scarsa o nessuna parte l'insegnamento e hanno invece grande importanza le qualità naturali e l'ispirazione. Il nostro artista è infatti molto chiaro su quale sia per lui l'origine dell'arte e lo enuncia esplicitamente.

Secondo Plinio, Parrasio imparò l'arte dal padre Evenore, «pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris» (PLIN. *nat.* 35,60); il pittore stesso, nel primo degli epigrammi riportati da Ateneo, fa menzione di Evenore, citando la discendenza da un pittore eccellente come garanzia della propria abilità. Lo stesso termine *γνήσιος*, «figlio legittimo», con cui Parrasio si definisce

esprime certo, come ha riconosciuto Gschwantler[89], la sua condizione libera; tuttavia credo non sia da escludere un'interpretazione più ampia del termine, qualcosa come «degno figlio di suo padre», continuatore e perfezionatore della sua arte.

La menzione di Evenore, l'espressione ridondante del rapporto di paternità che lo lega a Parrasio, l'uso del verbo «μ᾽ ἔφυσε», «mi generò», rivelano una concezione della *τέχνη* come talento naturale ereditario, in cui ha ben poco spazio l'insegnamento o l'apprendistato: Parrasio sembra sostenere di essere un grande artista in quanto figlio di un grande pittore, in una sorta di trasmissione della *τέχνη* di generazione in generazione. Si ripropone il paragone con l'epitafio di Bacchio: anch'egli aveva riportato il primo premio nell'arte *φύσει*, «grazie alla sua naturale abilità», e anch'egli del resto fece parte di una dinastia di artigiani[90].

Se è la natura che ha donato a Parrasio la *τέχνη*, cos'è che fa di lui uno dei più grandi pittori della sua epoca, anzi, il più grande in assoluto? Resta da analizzare l'ultimo distico attribuitogli da Ateneo, riguardante l'*Ercole* che si trovava a Lindo. Secondo tali versi, Parrasio l'avrebbe dipinto avendo come modello Ercole stesso, che gli sarebbe apparso in sogno accettando di posare per lui[91]. Ateneo qualifica il pittore come «τερατευόμενος», «uno che racconta prodigi»: il termine di per sé non implica un giudizio sulla veridicità della storia, su cui viene semplicemente presentata la testimonianza dell'artista; più negativo è il giudizio di Plinio, che sembra interpretare l'affermazione come il culmine dell'*insolentia* di Parrasio. Il testo suggerisce in effetti un contatto privilegiato tra l'artista e la divinità, che interviene direttamente come fonte d'ispirazione. Rivendicando questo contatto, Parrasio si pone

---

[89] Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 115.

[90] Cfr. l'iscrizione *IvE*, IV, 1420, in cui gli Efesini concedono ai ceramisti ateniesi Citto e Bacchio, figli di Bacchio, l'onore della cittadinanza in cambio del loro impegno per una fornitura di ceramiche alla *πόλις*. Non abbiamo sufficienti elementi per decidere se il Bacchio dell'epigramma sia da identificare con il padre o con uno dei fratelli, ma l'appartenenza dei tre alla stessa dinastia di ceramisti è praticamente sicura.

[91] Come è stato notato dai filologi fin dal XIX sec. (per esempio Jahn, *Kleine Beiträge*, p. 286), il distico inizia con un *δέ*: doveva quindi necessariamente essere preceduto da almeno altri due versi. È incerto, tuttavia, se il distico tràdito possa essere stato pensato come prosecuzione di uno degli altri epigrammi conservati (magari di quello contenente la firma dell'artista), o se si trattasse più semplicemente di un ulteriore epigramma, il cui primo distico non ci è pervenuto: forse in esso si sarebbe potuta trovare la menzione dell'origine divina millantata dall'artista, che Plinio traduce e riassume con le parole «Apollinis se radice ortum».

su un piano radicalmente diverso sia dagli artisti precedenti sia da quelli contemporanei, introducendo per la prima volta la nozione di 'ispirazione', intesa come fonte superiore della creatività artistica, autonoma rispetto all'abilità tecnica.

Non sono molti nell'antichità coloro che possono vantare un contatto diretto con il divino; un ruolo importante hanno i poeti, la cui attività fin dall'età arcaica è stata messa in relazione con l'ispirazione divina. Già Schweitzer aveva posto l'accento, sulla scorta di un celebre frammento di Solone, sulla differenza esistente nella Grecia arcaica (anche se egli tendeva ad attribuirla *tout court* alla civiltà antica) tra lo *status* dell'artista/artigiano e quello del poeta[92]: l'artista realizza le proprie opere grazie alle abilità che possiede, in quanto ha imparato a padroneggiare una tecnica; per il poeta, invece, l'abilità tecnica è una variabile che almeno in quest'epoca non entra in gioco, poiché egli compone su ispirazione delle Muse, che gli donano ricchezza di argomenti e la capacità di esprimerli in versi[93]. Il distico di Parrasio, cui va unita la notizia di Plinio, derivata da un ulteriore epigramma, secondo cui il pittore si sarebbe vantato addirittura di discendere da Apollo, può essere interpretato come un tentativo di colmare tale distanza, assicurando anche agli artisti un rapporto privilegiato con il divino, in cui riconoscere la fonte dell'ispirazione artistica.

L'enfasi sull'ispirazione, in ogni caso, non va a discapito della celebrazione della competenza di Parrasio, che, come abbiamo visto, non rinuncia ad esaltare la propria padronanza della *τέχνη*, lasciatagli quasi come eredità dal padre; come si spiega allora il tentativo di Parrasio di accreditare la sua arte come 'ispirata', nel momento stesso in cui rivendica il ruolo della propria abilità tecnica e di quella del suo *pater et praeceptor*? Possiamo risolvere questa apparente contraddizione assegnando alle due fonti dell'arte (la padronanza della *τέχνη* e l'ispirazione divina) specifiche sfere di competenza. Abbiamo visto come le dichiarazioni del pittore sui limiti

---

[92] B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, «Neue Heidelberger Jahrbücher», 1925, pp. 28-132, in part. 64-66 = ID., *Zur Kunst der Antike: Ausgewählte Schriften*, 2 voll., Tübingen 1963, I, pp. 11-104, in part. 44-45; il riferimento si trova nella seconda parte dell'articolo, non tradotta in *Artisti e artigiani in Grecia*. Il brano citato è SOL. fr. 13,49-52 West.

[93] Sulla concezione arcaica della poesia e il suo cambiamento nel V sec. a.C., cfr. J. SVENBRO, *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976.

dell'arte da lui raggiunti si inquadrino in una serie di notizie su di lui e su altri artisti contemporanei, impegnati nella ricerca della perfezione in un ambito; si tratta in questo caso di una ricerca eminentemente tecnica, legata all'abilità nella pittura e alla raffinatezza dei mezzi espressivi. Parrasio non cita alcun aiuto divino che gli abbia mostrato quei *τέρματα*, che afferma invece di aver trovato personalmente. Al contrario, per quanto riguarda l'apparizione di Ercole, è Ateneo stesso, nel riportare il distico di Parrasio, a spiegarci in che cosa dovette consistere questa ispirazione. Egli afferma: «ὄναρ αὐτῷ ἐπιφαινόμενος ὁ θεὸς σχηματίζοι αὐτὸν πρὸς τὴν τῆς γραφῆς ἐπιτηδειότητα» («il dio, apparsogli in sogno, si sarebbe mostrato a lui in una posa corrispondente a quella più adatta per il dipinto»); il verbo *σχηματίζω* dà alla frase un significato preciso: esso ci dice che è lo *σχῆμα* della figura di Ercole ad essere frutto del diretto contatto con la divinità.

In termini moderni, quella che si delinea è, né più né meno, una distinzione tra iconografia e stile: il contatto privilegiato con il divino avrà ispirato a Parrasio l'idea di *che cosa* raffigurare (quale *σχῆμα* della figura di Ercole scegliere per il dipinto), mentre la sua abilità tecnica, derivata dal suo talento innato, avrà dato forma concreta al *come* raffigurare lo *σχῆμα* prescelto, che possiamo immaginare realizzato nello 'stile lineare' tipico di Parrasio, nel quale secondo le fonti raggiunse la perfezione. L'ispirazione divina è dunque anche una garanzia di correttezza iconografica: il pittore ha raffigurato il dio quale egli *davvero* è; ne conosce, infatti, il vero aspetto, perché lo ha visto di persona, non una volta ma «spesso» («πολλάκι»): un'opportunità toccata a lui solo, quasi che il dio avesse riconosciuto il suo primato e lo avesse scelto come ritrattista, come accadrà con Alessandro e Apelle.

Questa sorta di garanzia soprannaturale aggiunge all'arte di Parrasio, già tecnicamente perfetta grazie al suo talento naturale e alla sua discendenza, un ulteriore credito anche nella scelta dei soggetti, un credito che è suo privilegio esclusivo e di cui i suoi rivali, non visitati dalle divinità, non possono godere; e in effetti, stando a Quintiliano, gli *σχήματα* di dei ed eroi inventati da Parrasio furono poi considerati normativi per tutta l'antichità[94].

---

[94] QUINT. *inst.* 12,10,5: «ille [*scil*. Parrhasius] uero ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem uocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit secuntur» [«egli, del resto, delineò ogni figura in modo tale da venir chiamato il Legislatore, poiché tutti gli altri artisti ripropongono, quasi in modo obbligato, le immagini degli dei e degli eroi quali sono state tramandate da lui»].

Conclusione

Al termine di questa indagine sugli epigrammi attribuiti a Parrasio, credo di aver contribuito almeno in parte a fornire ulteriori argomenti in favore della loro genuinità: il Page, si è visto, decise di pubblicarli come autentici, pur riconoscendo di non poter portare prove decisive con i soli strumenti della filologia; Gschwantler aveva già espresso l'opinione che in essi non vi fosse nulla in contrasto con quanto sappiamo dell'arte, della poesia e della società della fine del V sec. a.C., e che anzi potessero trovare dei paralleli in alcune fonti contemporanee o riferibili allo stesso periodo[95]. Spero di essere riuscito a sviluppare e ad arricchire questa idea, dimostrando ulteriormente come gli epigrammi, se proviamo a prendere sul serio la loro autenticità, non solo si inseriscano senza difficoltà in ciò che sappiamo della condizione sociale e della consapevolezza degli artisti alla fine del V sec. a.C., ma anzi contribuiscano, insieme a notizie conservateci da altre fonti, a creare un quadro abbastanza ricco e articolato dello *status* degli artisti nella Grecia del periodo classico.

In base a quanto osservato, possiamo dunque concludere che anche fra gli artisti dovettero svilupparsi, all'epoca della guerra del Peloponneso, quelle tendenze all'individualismo e alla personalizzazione già da tempo riconosciute tra i politici della cosiddetta 'democrazia radicale' ateniese e tra gli intellettuali più in vista, in particolare i Sofisti[96]. Almeno alcune tra le maggiori personalità artistiche dell'epoca tendono ad assumere una fisionomia individuale ben marcata, rivendicando con orgoglio le proprie doti e i risultati raggiunti dinanzi a colleghi e pubblico: tale tendenza preannuncia gli sviluppi del secolo successivo, quando anche per un oscuro vasaio come Bacchio (un artigiano, non un artista, almeno secondo la nostra ottica) potrà essere rivendicato il primato nella sua *τέχνη* con gli stessi termini utilizzati da Parrasio.

Le modalità di autorappresentazione del nostro pittore, dal modo di abbigliarsi e di atteggiarsi agli epigrammi che appose sui suoi dipinti, hanno lo scopo di presentare l'artista sotto una nuova luce, sottraendolo

---

[95] GSCHWANTLER, *Zeuxis und Parrhasios*, p. 117.

[96] Sull'individualismo nella politica della fine del V sec. a.C. cfr. W.R. CONNOR, *The new politicians of fifth-century Athens*, Princeton 1971, in part. pp. 89-198; sui Sofisti è d'obbligo il riferimento almeno a J. DE ROMILLY, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Paris 1988.

alla sfera del lavoro manuale per inserirlo nell'*élite* intellettuale: possiamo concluderne che il dibattito sulle arti figurative, caro alla filosofia del tempo, non si svolgeva all'insaputa di quanti praticavano queste arti, e proprio in quest'epoca ne andavano esplorando le estreme potenzialità di espressione. La ricerca dei limiti della *τέχνη*, in particolare, dovette avere grande significato non solo per gli addetti ai lavori, e dovette influenzare il dibattito sulla mimesi e sulla legittimità dell'espressione artistica sviluppato da Socrate e Platone; le polemiche sul primato nell'arte ci testimoniano infine un gruppo di artisti consapevoli del valore della loro professione e della loro abilità.

Ma soprattutto l'insieme di queste notizie permette di ricostruire almeno in parte la fisionomia di una personalità di grande respiro, la cui opera è per noi completamente perduta: possiamo riconoscere i suoi tentativi di guadagnare un instabile riconoscimento da parte dell'*élite* culturale e della società in genere, con i mezzi della sua *τέχνη*. In questo senso gli artisti di quest'epoca ci appaiono legati strettamente ai Sofisti, anch'essi preoccupati di difendere la legittimità intellettuale della loro *τέχνη*; e proprio tale alleanza e assimilazione con i Sofisti fu una delle cause del fallimento di questo tentativo di cambiamento di *status* da parte degli artisti.

Gli artisti, infatti, ancora per lungo tempo non riuscirono ad essere considerati degli intellettuali a tutti gli effetti: la condanna della filosofia platonica e poi aristotelica colpì senza distinzione Sofisti e artisti, accomunati dalla mancanza di una vera conoscenza e potenzialmente pericolosi per la comunità civica. La *τέχνη*, in quanto legata alle false apparenze del mondo sensibile, resta del tutto svincolata dal bene e dalla virtù autentici: possederla non basta a fare di un artista o di un retore un vero intellettuale, né tantomeno un cittadino utile alla comunità; anzi, più la *τέχνη* è perfetta più è potenzialmente pericolosa, perché in grado di ingannare i sensi e dare legittimità a ciò che è falso o ingiusto.

Questa condanna peserà a lungo sulla condizione degli artisti, ripercuotendosi sulle opinioni e gli scritti dei filosofi e degli oratori fino all'età imperiale e negando loro, sostanzialmente, un'autentica legittimità intellettuale per la maggior parte dell'antichità; ma, parallelamente, il tentativo di Parrasio e dei suoi contemporanei di nobilitare le arti figurative non cadrà nel vuoto: ripreso attraverso gli scrittori d'arte ellenistici, contribuirà a creare quel mito dei grandi artisti della Grecia classica che proseguirà intatto per secoli.

Abstract

Through the analysis of three epigrams attributed to Parrhasius, as well as of further information about this artist found in later authors (Pliny, Athenaeus, Aelian), the paper tries to reassess the extent of artistic self-representation in classical Greece. The author argues that the epigrams are not a literary falsification: in fact, they fit perfectly into the artistic and philosophical debate of the late 5th cent. BC. Along with other documents preserved in literary sources, the epigrams shed light on the effort made by Greek artists in order to achieve a new social status, better than that of simple 'manual workers': Parrhasius represents himself as a refined, educated man, in short as an intellectual; he praises his own achievements in the art of painting, due to a mix of inborn faculties and divine inspiration. The effort of Parrhasius was common to many classical artists, but in the end it proved largely uneffective because of the later predominance of Plato's negative view of art.

UN *PICTOR*, UN *MAGISTER* E UN'ISCRIZIONE 'ENIGMATICA' NELLA CHIESA INFERIORE DI SAN SABA A ROMA NELLA PRIMA METÀ DEL X SECOLO

GIULIA BORDI

Nel cosiddetto 'oratorio di Santa Silvia' sotto la chiesa medievale di San Saba sul Piccolo Aventino, a Roma, si conservano, nell'angolo nord-ovest, tre riquadri con la sottoscrizione anagrammata di un *Sergius pictor*, un'altra iscrizione *picta* dal contenuto enigmatico e la rappresentazione di un *Martinus monachus magister*. I tre pannelli, insieme ad una finta *crusta* di granito grigio, costituiscono la porzione superstite di quella che in origine doveva essere una più ampia decorazione, estesa in verticale sulla parete soprastante prima che, nella prima metà del XII secolo, la chiesa venisse rasa al suolo per fare spazio alla nuova fabbrica[1].

1, 3
8
9
11

Nel 1900, lo stesso anno della scoperta della chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano, i resti di questo ambiente tornarono alla luce durante gli scavi condotti nella chiesa di San Saba ad opera dell'Associazione artistica dei cultori di architettura[2]. Si tratta di una chiesa a navata unica, insediatasi all'interno di un'aula tardo romana della fine del IV o degl'inizi V secolo[3],

2

Ringrazio Maria Monica Donato per aver seguito passo passo con cura vigile, accorti suggerimenti e affettuosa disponibilità questa ricerca; Antonella Ballardini, Robert Coates-Stephens ed Ettore Napione per i preziosi consigli e l'aiuto amichevole; e inoltre Giampaolo Ermini, Monia Manescalchi, Stefano Riccioni ed Elena Vaiani per le pazienti revisioni del testo.

[1] R. KRAUTHEIMER, S. CORBETT, W. FRANKL, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Basiliche paleocristiane di Roma: IV-IX sec.*, 5 voll., Città del Vaticano-New York 1976, IV, pp. 49-68, in part. 67; per uno *status quaestionis* sulla fondazione della chiesa medievale di San Saba si veda C. LA BELLA, *San Saba*, Roma 2003, pp. 68-72.

[2] M. CANNIZZARO, *L'antica chiesa di S. Saba sull'Aventino*, in *Atti del II congresso internazionale di archeologia cristiana* (Roma 1900), Roma 1902, pp. 241-248; sulle fasi di scavo e sul successivo restauro delle strutture si veda LA BELLA, *San Saba*, pp. 98-108, e da ultima G. BORDI, *Gli affreschi di San Saba sul Piccolo Aventino. Dove e come erano* (La pittura medievale a Roma. Temi opere contesti), Milano 2008, pp. 13-35.

[3] KRAUTHEIMER, CORBETT, FRANKL, *Corpus Basilicarum*, p. 66; F. GUIDOBALDI, A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983, p. 301.

trasformata probabilmente in *xenodochium* alla fine del VI[4] e convertita in chiesa a metà del VII secolo, quando, per volere di papa Martino I (649-655), vi si stabilirono dei monaci profughi dalla Palestina[5]. Altrove ho ricostruito le vicende di quello che fu, nell'alto Medioevo, il più importante monastero ellenofono di Roma, e ricomposto i *disiecta membra* della sua complessa e stratificata decorazione pittorica, databile dalla fine del IV secolo alla metà del XII[6], quando fu ricostruito *a fundamentis* dall'abate di Cluny Pietro (1122-1156)[7].

Le pareti perimetrali della chiesa si conservano oggi solo per un'altezza di circa un metro e mezzo, essendo state reimpiegate come stilobati dei
1 colonnati della chiesa medievale. Il resto dell'edificio fu abbattuto e obliterato dalla nuova fabbrica. Alcune porzioni di muratura e un numero cospicuo di frammenti d'intonaco dipinto tornarono alla luce durante gli scavi, poiché erano stati utilizzati nel terrapieno di riempimento dell'aula, sul quale fu posato il pavimento cosmatesco della nuova fondazione[8].

L'edificio, secondo la mia ricostruzione, a partire dalla fine del IV-inizi del V secolo fu interessato da sette campagne decorative, individuate sulla base della mappatura e dell'analisi della stratigrafia degli intonaci dipinti e acromi, rilevabile ancora oggi *in situ*, e dei frammenti di intonaco dipinto conservati o documentati dalle fotografie scattate all'indomani dello scavo[9]. In questa sede mi concentrerò sulla sesta fase, che può essere circoscritta alla prima metà del X secolo[10].

La decorazione pittorica pertinente al sesto strato si conserva *in situ*

---

[4] Questa trasformazione dell'aula comportò l'installazione, al di sotto del pavimento, di una necropoli con tombe 'a forno' disposte su più livelli; vedi R. Coates-Stephens, *San Saba and the* Xenodochium de Via Nova, «Rivista di archeologia cristiana», 83, 2007, pp. 223-256.

[5] J.M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s.-fin du IXe s.)*, 2 voll., Bruxelles 1983, I, pp. 24-29; B. Flusin, *Saint Anastase le Perse et l'histoire de la Palestine au VIIe siècle*, Paris 1992, pp. 367-368; Coates-Stephens, *San Saba*, pp. 224-226; Bordi, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 57-60.

[6] *Ibid*., pp. 57-145.

[7] Il pontefice Lucio II (1144-1145), con una bolla datata 1145, affidò il monastero di San Saba all'ordine cluniacense (*PL* 139, coll. 131-132a). Si veda da ultimo La Bella, *San Saba*, pp. 68-72.

[8] Bordi, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 16-24.

[9] Questo lavoro è il frutto delle ricerche condotte nell'ambito della mia tesi di dottorato in discipline storico-artistiche, dal titolo *Pittura e parete a Roma tra VII e XI secolo. Gli affreschi di San Saba e di Santa Maria in via Lata*, Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2007-2008, relatore M.M. Donato. Parte dei risultati di questo studio è confluita nel volume, già citato, Bordi, *Gli affreschi di San Saba*.

[10] Questi dipinti sono stati datati da Paul Styger al X secolo (P. Styger, *Die Malereien in der*

esclusivamente nell'angolo nord-ovest della chiesa, nell'ultimo tratto della parete nord e in controfacciata. Si tratta, come già accennato, di quattro pannelli, tutti sormontati da una cornice a finte mensole aggettanti. 3

L'estensione circoscritta dei dipinti, insieme alla presenza di un incasso predisposto per l'inserimento di una transenna (ricavato nel tratto di muratura a destra del riquadro con la raffigurazione di Martinus), lascia supporre che essi fossero stati realizzati ad ornamento di una piccola cappella collocata in questo angolo dell'oratorio.

Delle pitture soprastanti la zoccolatura, opera del *pictor* Sergius, non si conserva oggi alcun frammento; tuttavia, le fotografie acquerellate realizzate da Josef Wilpert, con la collaborazione del pittore Carlo Tabanelli[11], e le illustrazioni di un saggio di Paul Styger (1914)[12] documentano un discreto numero di frammenti raccolti durante lo scavo, che, dal punto di vista stilistico ed epigrafico, presentano caratteristiche affini alle pitture osservabili *in situ*, ma che in precedenza non sono stati mai messi in relazione con esse[13]. 4

Attraverso lo spoglio della documentazione fotografica storica è stato possibile individuare una trentina di frammenti di diverse tipologie; tra questi, ne sono stati isolati quattordici di iscrizioni *pictae* e sedici di figure. Un primo gruppo di iscrizioni, disposte in verticale, individuano i santi *Gregorius*, *Laurentius*, *Euthimius*, *Benedictus* e *Maurus*; alcuni dei frammenti 5

Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 28, 1914, pp. 49-96: 87-96); vedi ora BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 126-142.

[11] Le fotografie acquerellate sono state in parte pubblicate in J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 voll., Freiburg im Breisgau 1916; le tavole originali sono conservate presso la biblioteca del Pontificio Istituto di archeologia cristiana in Roma: cfr. BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 36-41; EAD., *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della 'scuola romana' di archeologia cristiana*, atti del simposio internazionale (Roma 2007), a cura di S. Heid, Roma 2009, pp. 323-358: 336-337. La fotografia acquerellata della cassetta di frammenti di dipinti murali è stata pubblicata in Fragmenta picta. *Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), a cura di M. Andaloro *et al*., Roma 1989, p. 17.

[12] STYGER, *Die Malereien*, pp. 87-96, figg. 28-40.

[13] Alcuni frammenti furono musealizzati nel 1907 nella chiesa superiore all'interno di armadi-vetrina, mentre molti altri restarono nelle cassette di scavo, di cui si perse ben presto la memoria; nel 1955, nel corso di importanti restauri nella chiesa superiore, si procedette allo smantellamento degli armadi, e la maggior parte dei frammenti andò distrutta; cfr. BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 43-56.

recano anche tracce di panneggi, come nel caso di Gregorius, di cui si vede un lembo di un pallio crucisignato. Queste figure, molto probabilmente, componevano in origine una teoria di santi, raffigurati stanti, su una stessa fila. La presenza, tra i frammenti, dell'iscrizione *Μητήρ Θεοῦ*[14] induce ad ipotizzare che facesse parte della schiera anche la figura della *Vergine con il Bambino*, collocata al centro del gruppo[15].

Al di sopra della teoria di santi – coerentemente con la precedente decorazione della parete, databile alla metà dell'VIII secolo[16] –, dovevano
6 trovarsi almeno due registri di scene narrative[17]; un secondo gruppo di frammenti di iscrizioni, che presentano lettere di dimensioni ridotte rispetto alle prime, e che sembrerebbero pertinenti a *tituli* di scene narrative e nomi di personaggi coinvolti nel racconto, parrebbe suffragare questa ipotesi. Tra
5 questi emergono i nomi di *Sanctus Sabas*, posto a sinistra della testina del
7a santo monaco[18], *Sanctus Petrus*[19] e *Sanctus Andreas*, posto a sinistra di un volto con barba e baffi canuti[20].

Lo spoglio delle fotografie storiche, inoltre, ha restituito quindici ulteriori frammenti di volti, piedi, incarnati e panneggi. Sulla base dei tre frammenti conservati con i nomi di san Saba, sant'Andrea e san Pietro, possiamo ipotizzare che le scene fossero dedicate al santo cappadoce e ai due fratelli apostoli. Il sincretismo agiografico di san Saba e sant'Andrea trova spiegazione nel particolare culto tributato a quest'ultimo nella chiesa

---

[14] Styger, *Die Malereien*, fig. 28.

[15] Cfr. G. Bordi, Sergius pictor *e* Martinus magister. Artifices *nella Roma del X secolo*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2009), a cura di A.C. Quintavalle, in corso di stampa.

[16] Per i dipinti dell'VIII secolo e la loro disposizione originaria sulla parete rinvio ancora a Bordi, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 87-111.

[17] I frammenti conservati non consentono di ricostruire con certezza il numero delle scene e i registri originari, ma il confronto con i frammenti dell'VIII secolo permette almeno di stabilire, in base alle dimensioni più ridotte delle figure, che anche le scene erano di dimensioni minori.

[18] Wilpert, *Die römischen Mosaiken*, IV, tav. 189, fig. 5. Styger scrive che al momento della sua pubblicazione la testina del monaco era già andata perduta; cfr. Styger, *Die Malereien*, pp. 88-89, fig. 35.

[19] Roma, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, tavola Wilpert-Tabanelli, inv. n. 1081; Styger, *Die Malereien*, fig. 40.

[20] Roma, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, tavola Wilpert-Tabanelli, inv. n. 1081; Styger attesta che al momento del suo arrivo a San Saba il frammento era già disperso, ma che fortunatamente Wilpert lo aveva documentato; cfr. Styger, *Die Malereien*, p. 90, nota 1.

aventinese. All'origine della venerazione sarebbe da riconoscere la presenza a San Saba di una reliquia del braccio dell'apostolo, portata a Roma da Costantinopoli da Gregorio Magno e donata alla nostra chiesa nel 592[21]. A partire, poi, dagl'inizi del XIII secolo, fino al XVII, l'apostolo Andrea viene costantemente affiancato al santo cappadoce, sia nei documenti ufficiali, sia in alcuni dipinti conservati nella chiesa medievale[22]. Si può, pertanto, ipotizzare che un registro dei dipinti perduti fosse dedicato a san Saba ed un altro a sant'Andrea, secondo uno schema già visto, qualche anno prima, sulle pareti della chiesa di Santa Maria in Secundicerio al Foro Boario[23].

In altra sede ho tentato di ricostruire la complessa stagione figurativa romana del X secolo, nella quale si inseriscono, seppure in frammenti, anche le pitture di San Saba[24]; mi pare opportuno qui riprendere le linee generali del discorso, per soffermarmi poi sui pannelli conservati sulla zoccolatura ancora oggi *in situ*.

Ignorati a lungo dalla critica, questi dipinti furono valorizzati, ed estrapolati dal contesto romano, da Hans Belting, che vi riconosceva forti tangenze con quelli della basilica dei Santi Martiri a Cimitile (Napoli) e con le miniature del *Giobbe Vaticano* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. grec. 749), nel quadro di un audace tentativo di identificare e connettere le tracce

---

[21] Secondo una cronaca del monastero di San Gregorio al Celio, trascritta in un manoscritto del XIV secolo, Gregorio Magno (590-604), quand'era apocrisario a Costantinopoli, ricevette dall'imperatore Tiberio alcune reliquie, tra cui il braccio dell'apostolo Andrea. In un primo momento, il braccio fu donato all'oratorio di San Lorenzo in Palatio; successivamente – nel 592, quando Gregorio divenne papa – fu suddiviso e trasferito nel monastero di Sant'Andrea ad Clivum Scauri, nell'oratorio di Sant'Andrea in Vaticano e «partem vero brachii eiusdem sancti Andreae dedit religioso abbati Sancti Sabae que ecclesia posita est prope portam Sancti Pauli apostoli, ubi quotidie mirabilia fieri dicitur» (J. MABILLON, *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae*, 6 voll., Lucae 1739-1745, I, 1739, lib. VII, p. 166). Si vedano D. DELLE ROSE, Crudis leuminibus pascebatur. Cellae Novae *e S. Saba, fonti e riscontri archeologici*, «Romanobarbarica», 9, 1986-1987, pp. 69-113: 75-76, COATES-STEPHENS, *San Saba*, pp. 228-229.

[22] LA BELLA, *San Saba*, pp. 197, 202-203; COATES-STEPHENS, *San Saba*, p. 229. L'immagine di sant'Andrea è dipinta nell'abside della basilica, nell'affresco del 1575 – probabilmente copia di un mosaico degli inizi del XII secolo –, nella quarta navata (ultimo quarto del XIII secolo), sopra le porte della facciata (1575) e del *protyron* (1575).

[23] Le pareti della chiesa del Foro Boario presentano una complessa decorazione pittorica. La parte superiore è articolata in quattro registri narrativi, dedicati ognuno ad un ciclo agiografico differente. Per la descrizione dei singoli registri, si veda M. TRIMARCHI, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel Tempio della 'Fortuna Virile'*, «Studi medievali», 19, 1978, pp. 653-679, in part. 657-671.

[24] BORDI, Sergius pictor.

superstiti dei contatti intercorsi, nel IX-X secolo, tra la pittura a Bisanzio e quella di ambito beneventano[25]. Partendo da un'intuizione di Wilpert, del tutto trascurata dagli studi successivi, ho cercato, invece, di reinserire i frammenti della chiesa aventinese nel contesto romano, riconoscendo in essi molteplici punti di contatto – nella tecnica di esecuzione, nello stile ed anche nel *ductus* epigrafico delle iscrizioni *pictae* – con i dipinti della nicchia centrale dell'atrio di Santa Maria Antiqua[26]: affinità tali da indurre a credere che si tratti di opere dovute ad una stessa maestranza. I dipinti di Santa Maria Antiqua illustrano un ciclo della vita di sant'Antonio, uno dei padri fondatori del monachesimo orientale, come san Saba, e sono stati datati da John Osborne, anch'essi, al X secolo[27].

7a, b

Ai dipinti di San Saba e di Santa Maria Antiqua ho proposto di accostare, inoltre, un altro documento figurativo romano, poco conosciuto, che presenta modalità tecnico-esecutive e caratteristiche formali analoghe: i due pannelli con la *Crocifissione di Pietro* e la *Decapitazione di Paolo* a Santa Balbina, una chiesa situata sul Piccolo Aventino non lontano da San Saba, che appartengono al terzo strato di un complesso palinsesto pittorico conservato nella sesta nicchia della parete sinistra della chiesa[28].

7c

Nonostante il diverso *medium*, i frammenti di San Saba presentano inoltre un'incredibile somiglianza, come già notato da Belting[29], con un altro monumento della pittura altomedievale: il già ricordato *Giobbe Vaticano*, un manoscritto di lusso, di grande formato, che contiene il *Libro di Giobbe* con

7d

---

[25] H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962, pp. 129-130; ID., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, p. 242.

[26] J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, «L' arte», 13, 1910, p. 105.

[27] *Ibid.*, pp. 104-106; J. OSBORNE, *The atrium of S. Maria Antiqua, Rome: history in art*, «Papers of the British School at Rome», 55, 1987, pp. 186-223: 200-205.

[28] BORDI, *Gli affreschi di San Saba*, pp. 137-138. Sia Roberta Flaminio che Pasquale Faenza attribuiscono i dipinti di Santa Balbina al IX secolo, la prima alla metà circa del secolo, il secondo al pontificato di Gregorio IV (827-844), a mio parere erroneamente. Entrambi hanno infatti considerato le due scene di martirio dei principi degli apostoli e il velario del registro inferiore come appartenenti ad uno stesso strato pittorico, non accorgendosi che le scene sono dipinte invece su uno strato distinto, che si sovrappone a quello del velario, databile quest'ultimo, a mio avviso, alla prima metà circa del IX secolo. Cfr. R. FLAMINIO, *Testimonianze altomedievali a S. Balbina*, in Ecclesiae urbis. *Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo)*, (Roma 2000), 3 voll., Città del Vaticano 2002, I, pp. 473-501: 494-499, e P. FAENZA, *Una proposta di datazione dei palinsesti murali della sesta cappella meridionale della Basilica di Santa Balbina a Roma*, «Arte medievale», 5, 2006, pp. 47-64: 49-53, figg. 2, 7.

[29] Cfr. *supra*.

commento marginale catenario, illustrato da cinquantaquattro miniature[30]. Variamente datato tra la prima metà e la fine del IX secolo, il manoscritto è stato attribuito da Kurt Weitzmann, suo primo estimatore e studioso, allo *scriptorium* della Gran Laura di Mar Saba, in Palestina[31]; altri ne hanno invece ipotizzato l'origine in Italia meridionale[32], mentre Belting[33], Gugliemo Cavallo[34] e Carlo Bertelli[35] hanno indicato Roma, e in specie il monastero di San Saba, come possibile luogo della sua esecuzione.

Il manoscritto mostra evidenti punti di contatto con i dipinti di San Saba, di Santa Maria Antiqua e di Santa Balbina, ma è difficile stabilire se sia stato realizzato nel monastero aventinese o vi sia stato importato; il confronto con un'icona del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai, in cui sono rappresentate la *Natività,* la *Presentazione,* l'*Ascensione* e la *Pentecoste*, che Weitzmann ritiene databile entro un arco cronologico compreso fra la seconda metà del IX secolo e tutto il X[36], sembrerebbe rafforzare l'ipotesi della sua origine siro-palestinese e di una datazione più tarda. Questi elementi, scarsi anche se importanti, ci consentono per ora solo di ipotizzare che nei primi decenni del X secolo il *Giobbe Vaticano* fosse conservato nel monastero aventinese, e fosse dunque accessibile a quel *pictor* Sergius che

7a-d

[30] Per la descrizione del manoscritto si veda da ultimo M. BERNABÒ, *Le miniature per i manoscritti greci del* Libro di Giobbe: *Patmo, monastero di San Giovanni evangelista, cod. 171, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. gr. 749, Sinai, monastero di Santa Caterina, cod. 3, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. gr. 538*, Firenze 2004. Per la riproduzione a colori di un numero cospicuo di miniature si veda P. HUBER, *Hiob: Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Dusseldorf 1986.

[31] K. WEITZMANN, *The miniatures of the* Sacra Parallela*: Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, pp. 20-23.

[32] A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe-XIe siècles*), Paris 1972, pp. 16-20.

[33] H. BELTING, *Byzantine art among Greeks and Latins in Southern Italy*, «Dumbarton Oaks Papers», 28, 1974, pp. 1-29: 8-11.

[34] G. CAVALLO, *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte,* in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo*, settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 34 (Spoleto 1986), 2 voll., Spoleto 1988, II, pp. 469-516: 506-507; ID., *Data e origini dei manoscritti greci: alle radici del problema*, in *Atti del V colloquio internazionale di paleografia greca* (Cremona 1998), a cura di G. Prato, Firenze 2000, pp. 673-677.

[35] C. BERTELLI, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. L'alto Medioevo*, a cura di Id., Milano 1994, pp. 206-243: 218-219.

[36] L'icona è pubblicata nel volume di K. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at mount Sinai. The icons*, Princeton 1976, pp. 73-76, tav. B. 45.

ha lasciato memoria di sé nella zoccolatura della cappella da lui decorata, insieme all'immagine del *monachus* e *magister* Martinus.

Il programma iconografico della cappella, connotato nel registro superiore – secondo la mia ipotesi – dal sincretismo agiografico delle scene dedicate a san Saba e sant'Andrea e in quello mediano dalla compresenza di padri del monachesimo orientale, come Eutimio, e occidentale, come Benedetto e Mauro, testimonia l'esistenza a San Saba, tra la fine del IX secolo e la prima metà del X, di un centro monastico ancora attivo e in trasformazione. Si stava infatti verificando il delicato passaggio di consegne tra la comunità ellenofona, che aveva retto la chiesa e il monastero per più di due secoli, e quella latina. Monaci benedettini si stavano progressivamente insediando sul Piccolo Aventino, negli anni in cui, interrotto il flusso migratorio tra Roma e il nord Africa, probabilmente a causa delle scorrerie saracene, il cenobio ellenofono andava inesorabilmente estinguendosi[37].

Artefice della decorazione della cappella è Sergius, un *pictor* forse laico – non essendo connotato, a differenza del monaco Martinus, da ulteriori appellativi –, e probabilmente attivo a Roma, come abbiamo visto, in più cantieri oltre a quello di San Saba. Se si accoglie la proposta di abbassare dall'VIII secolo all'XI-XII la cronologia delle pitture realizzate da *Crescentius*, l'*infelix pictor* che operò nella cappella H9 della basilica di San Lorenzo fuori le mura[38], Sergius diventa il primo pittore romano ad oggi attestato a lasciare testimonianza epigrafica del proprio nome. Il presunto primato di Crescentius è stato a lungo messo in risalto dalla storiografia, poiché l'esistenza di un artista sicuramente latino nella prima metà dell'VIII secolo, quando a Roma l'orizzonte della cultura artistica era più che mai greco-orientale, è stata stimata straordinaria[39]. Tuttavia, esiste

---

[37] B. HAMILTON, *The city of Rome and the Eastern Churches in tenth century*, «Orientalia Christiana Periodica», 27, 1961, pp. 5-26, in part. 8; J.M. SANSTERRE, *Le monachisme byzantin à Rome*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo*, II, pp. 701-749, in part. 722.

[38] Ho proposto una posticipazione dei dipinti di San Lorenzo fuori le mura alla metà dell'XI secolo in G. BORDI, Crescentius, *un* infelix pictor *dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma 2007, pp. 213-249: 213-222, mentre John Osborne si è espresso per una datazione alla prima metà del XII secolo (*Dating medieval mural paintings in Rome: a case study from San Lorenzo fuori le mura*, in Roma felix*: formation and reflections of medieval Rome*, ed. by É.Ó. Carragain, C. Neuman de Vegvar, Ashgate 2007, pp. 191-206, in part. 206).

[39] G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, con aggiornamento scientifico di

un altro *pictor* – attestato però solo nelle fonti e dimenticato dagli studi – candidato a rappresentare il nome più antico conosciuto nell'ambito della pittura altomedievale romana: *Saturninus monachus*. Saturninus, secondo la testimonianza di Giovanni Diacono (872-882), dipinse a Sant'Andrea ad Clivum Scauri, al tempo dell'*hegumenos Johannes* e dell'*arcidiaconus Petrus*, i ritratti dei dodici apostoli accanto ad una preesistente *rota gypsea* con l'immagine di Gregorio Magno[40], collocata «in absidula post fratrum cellarium»[41]. Il riferimento a Johannes e Petrus non è sufficiente a stabilire con esattezza quando Saturninus avrebbe operato a Sant'Andrea ad Clivum Scauri, ma la datazione più probabile sembrerebbe compresa tra la metà dell'VIII e i primi decenni del IX secolo[42].

Dopo questa lunga, ma necessaria digressione, torniamo a Sergius e alla sua eccentrica sottoscrizione autografa, lasciata sul pannello in controfacciata. Il *pictor* ha scelto di anagrammare le indicazioni del proprio nome e del proprio mestiere, disponendo le lettere a formare un'iscrizione cruciforme. Nel pannello adiacente, posto nell'ultimo tratto della parete nord, all'interno di una *rota* di colore rosso l'artista ha dipinto un'iscrizione 8a, b

M. Andaloro, Roma 1987 (ed. or. 1965), p. 151; C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana,* V. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 3-163: 80; M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico*, in MATTHIAE, *Pittura romana*, pp. 265, 272.

[40] «Ubi etiam tempore Petri arcidiaconi, et Joannis hegumeni, Saturninus monachus dextra laevaque Gregorii beati effigies sanctorum apostolorum, quemadmodum modo videntur, depinxit»: JOHANNES DIACONUS, *S. Gregorii Magni Vita*, IV, cap. 85, in *PL*, 75, col. 231.

[41] *Ibid*., cap. 84, col. 230. Non è accertato dove fosse collocata esattamente quest'abside; si è ipotizzato si trovasse in un oratorio del monastero, forse coincidente con uno dei tre tutt'ora esistenti accanto alla chiesa di San Gregorio al Celio. Cfr. E. WÜCHER-BECCHI, *Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo (sec. IX) nel convento di S. Andrea ad Clivum Scauri*, «Nuovo bullettino di archeologia cristiana», 4, 1900, pp. 235-251, in part. 244; L. PANI ERMINI, *Testimonianze archeologiche di monasteri a Roma nell'altomedioevo*, «Archivio della società romana di storia patria», 104, 1981, pp. 23-45: 35-39.

[42] Grisar pensa ad una data compresa tra l'VIII e il IX secolo (H. GRISAR, *Storia del primitivo monasterio di S. Gregorio*, «Civiltà cattolica», s. 18, 6, 1902, pp. 711-726, in part. 717); Ferrari colloca Johannes nella lista degli egumeni di Sant'Andrea ad Clivum Scauri nel 757, con un punto interrogativo (G. FERRARI, *Early Roman monasteries,* Città del Vaticano 1957, pp. 150-151); mentre Sansterre, con cautela, ritiene che «la mention d'un higoumène suggère que le monastère était déjà passé aux 'Grecs'. D'autre part, le fait que contrairement aux chapitres suivants, Jean n'indique pas quel était le pape régnant laisse entendre qu'il l'ignorait. On ne devrait donc pas descendre au-delà des premières décennies du IX^{e} s.» (SANSTERRE, *Les moines grecs*, II, p. 198, nota 80). Alcune utili indicazioni cronologiche sulle fasi decorative del monastero tra VIII e IX secolo sono invece fornite, a proposito dell'arredo liturgico, in E. RUSSO, *Sculture altomedievali inedite di S. Gregorio al Celio*, «Rivista di archeologia cristiana», 51, 1975, pp. 317-332: 330-331.

9, 10 enigmatica a 'lettere moltiplicate'[43] capitali di colore bianco. Questo il testo: P P P R R R R R // V V V V V V F F F // S S S M M M P M L // P SI LEXERIS P MAGIS // TER LAUDO T S C P Q R // MANUS[44].

Si tratta di un insieme di acronimi[45] e tautogrammi[46], accompagnato dalla sfida, rivolta al lettore, a scioglierli. Christian Hülsen, subito dopo la scoperta del dipinto, suggerì che la chiave per risolvere l'enigma potesse trovarsi nella cosiddetta 'profezia della Sibilla' relativa alla caduta di Roma[47] e incisa, secondo quanto narrato in un anonimo racconto aneddotico del XVI secolo, su una delle porte urbiche: «P(ater) P(atriae) P(rofectus) S(ecum) S(alus) S(ublata) V(enit) V(ictor) V(alidus) V(icit) V(ires) V(rbis) F(erro) F(ame) F(lama) F(rigore)»[48]; peraltro, come notava Hartmann Grisar, nell'iscrizione di San Saba l'ordine delle lettere è differente, e parecchi acronimi restano privi di scioglimento[49].

Questo gioco a lettere iterate è attestato tuttavia già nell'VIII secolo, in diverse varianti, in alcune fonti manoscritte anglosassoni; si segnala, in particolare, un'epistola del benedettino Lul di Malmesbury (705-786), vescovo di Magonza, ad una badessa[50]. A partire dall'XI secolo, la soluzione

---

[43] Prendo in prestito questa definizione dall'amico filologo Darko Senekovic, a cui va il mio pensiero grato per tutto l'aiuto che mi ha fornito nel tentativo di sciogliere questa iscrizione.

[44] Da segnalare l'uso reiterato del punto medio e la presenza di un'*hedera distinguens* a chiusura dell'iscrizione, in basso a destra, oggi appena visibile a causa del pessimo stato
10 di conservazione del dipinto, ma perfettamente leggibile in una fotografia del 1933. La trascrizione che qui si propone è frutto della lettura di quanto si conserva oggi in *situ*, integrata con le lettere ancora distinguibili nella fotografia del 1933, e si differenzia in alcuni punti da quella pubblicata da Grisar (H. Grisar, *S. Saba sull'Aventino*, «Civiltà Cattolica», 5, 1902, pp. 194-213: 212). Non si esclude la possibilità dell'interessante lettura alternativa *magister* tra quarta e quinta riga.

[45] Secondo la definizione di Lindsay, si tratta di «ancient *notae*»: W.M. Lindsay, *'Ancient* notae*' and Latin texts*, «The Classical Quarterly», 11, 1917, pp. 38-41. Per la definizione di 'anagramma' si veda G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1996, p. 369.

[46] *Ibid.*, p. 371.

[47] La proposta di Hülsen è riferita da Grisar, *S. Saba*, pp. 197, 212; Styger, *Die Malereien*, p. 93.

[48] *CIL*, VI, 5, p. 2. In traduzione: «Il padre della patria se ne è andato, portando via con sé la salvezza; il potente vincitore è giunto e ha sconfitto gli uomini della città con le armi, la fame, il fuoco, il freddo».

[49] Grisar, *S. Saba*, p. 197.

[50] Il gioco è inserito da Lul in appendice alla lettera: «Venit victor vinces mundum // Rumpit regnum Romanorum // Fert famen frangit Romam // Aufert aurum argentumque» (*MGH*, *Epistolae Merowingi et Karolini aevi*, I. *S. Bonifatii et Lulli epistolae*, 98, p. 386). Un testo analogo si trova anche in un codice, anch'esso anglosassone, che contiene le omelie di Origene dell'VIII-IX secolo (Würzburg, Universitat-Bibliothek, M. p. theol. Q. 26, c. 61*v*). Vedi P. Lehmann, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin 1927, pp. 28-29, 101-103, nota 35; K.A. Wirth, *Überlieferung und Illustration eines mittelalterlichen Anekdotenstoffes*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 12, 1961, pp. 46-64: 47-48, 58.

dell'enigma verrà attribuita a Beda il Venerabile (672-735), e raccontata in un aneddoto connesso alla nascita del suo epiteto[51]. La fonte più antica di questa tradizione è un manoscritto collettaneo anglosassone del X-XI secolo (Antwerp, Mus. Plantin-Moretus, ms. 176, c. 69*v*), dove si narra l'incontro tra Beda ed un romano nel corso di un suo leggendario viaggio nell'Urbe. Il dialogo tra i due, assai vivace, si svolge di fronte ad una porta ferrea di Roma, su cui è incisa l'iscrizione enigmatica; Beda non esita a scioglierla, rivelando la profezia della caduta della città[52].

La versione italiana più antica dell'aneddoto risale, invece, alla seconda metà dell'XI secolo, ed è conservata in un foglio di guardia di un manoscritto beneventano miscellaneo contenente testi di Virgilio (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173*v*)[53]. Il breve racconto narra di un'epistola ingiuriosa scritta dai Romani agli imperatori Costantino II e Costante e della risposta di questi ultimi, racchiusa da una serie di lettere misteriose. In questa versione, a sciogliere l'enigma è il grammatico e retore Gaio Mario Vittorino (290-364 ca), che vi legge l'annuncio della tragica fine di Roma[54]:

> Hoc modo tres PPP dicunt: pater patriae profectus est. Quinque RRRRR dicunt hoc: regnum regale Romanorum ruit Roma. Et per septem VVVVVVV vitalis victor veniet vincet viros vestrae urbis. Per tres FFF fame ferro frigore[55]

---

[51] P. LEHMANN, *Mittelalterliche Beinamen und Ehrentitel*, in *Erforschung des Mittelalters*, 5 voll., Leipzig 1941, I, pp. 137-138; WIRTH, *Überlieferung*, p. 50. Vedi anche G.F. BROWNE, *Boniface of Crediton and his companions*, London 1910, pp. 158-159; ID., *The Venerable Bede, his life and writings*, London 1919, pp. 20-21.

[52] «Quid spectas, Anglice bos?» - «Specto ruinam urbis vestrae» - «Vides, sed non intelligis» - «Virum intelligam, veni et audi […]»; quindi Beda risolve l'enigma nel seguente modo: «P(ater) P(atriae) P(erditus) (est) // S(apientia) S(ecum) S(ublata) // R(uit) R(egnum) R(omae) // F(erro) F(lamma) F(ame)». Questa profezia ha goduto per tutto il Medioevo di grandissima popolarità, insieme ad altre, ugualmente attribuite a Beda, connesse al destino di Roma e del mondo, tra cui la più famosa: «Quamdiu stat Colysaeus, stat et Roma // Quando cadet Colysaeus, cadet et Roma // Quando cadet Roma, cadet et Mundus». Vedi WIRTH, *Überlieferung*, p. 50; A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, 2 voll., Torino 1923, I, pp. 116-120.

[53] E.K. RAND, *Un nouveau fragment bénéventin*, «Latomus», 2, 1938, pp. 279-283; WIRTH, *Überlieferung*, p. 51.

[54] Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173*v*: «Ad ultimum vero Marius Victorinus, qui fuit magister Sancti Hieronimi, cognovit sensum litterarum et eis tradidit dicens, quia per tria PPP translatio regni Romanorum significantur, et per quinque RRRRR regnum Romanorum ruiturum et per septem VVVVVVV inimicos Romanorum venturos et per tria FFF mortem illorum»; cfr. RAND, *Un nouveau fragment*, p. 283.

[55] Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 10308, c. 173*v*. In traduzione: «Così le tre P vogliono dire: il padre della patria se ne è andato. Le cinque R significano questo:

A partire dal XII secolo, in molte attestazioni le lettere misteriose che profetizzano la caduta di Roma iniziano ad essere connesse con le fosche previsioni della Sibilla[56]. Nella prima metà del XIV secolo un'ulteriore versione – nella quale a sciogliere le lettere è Valerio Massimo – viene inclusa nella raccolta di aneddoti dei *Gesta Romanorum*, come racconto moralizzante dal titolo *De defectu caritatis*[57]. Più tardi, nel XV e XVI secolo, l'iscrizione entrerà in molte raccolte epigrafiche, come la *Sylloge inscriptionum christianarum urbis Romae* di Pietro Sabino (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chig. J. VI. 168, c. 126). Da questo momento in poi, le varianti relative all'ubicazione dell'iscrizione – porte, archi, cippi, colonne –, comunque sempre in Roma[58], alle possibili soluzioni[59] e alle identità degli autori dello scioglimento si moltiplicheranno in modo esponenziale.

Tornando all'iscrizione *picta* di San Saba, in base al censimento di Karl August Wirth essa è a oggi il caso più antico di enigma di questo genere conosciuto a Roma[60], ma la decifrazione esatta della serie di lettere resta assai problematica, data la molteplicità delle varianti; considerando le diverse versioni attestate, a mio avviso, la soluzione più vicina potrebbe essere quella tramandata nel foglio di guardia del già ricordato manoscritto beneventano, ma parecchi acronimi restano privi di scioglimento. Non vi è dubbio, comunque, si tratti della profezia della caduta di Roma.

L'enigma di San Saba si presenta come un *hapax* nell'ambito della pittura medievale romana. L'unico caso romano a me noto avvicinabile per tipologia – ma non per contenuto – è rappresentato dalle due iscrizioni

---

l'impero dei Romani rovina a causa di Roma. E per le sette V [si deve intendere]: il vincitore pieno di vita verrà e sconfiggerà gli uomini della vostra città. Quanto alle tre F: con la fame, con le armi, con il freddo». L'aver risolto l'enigma comportò per il grammatico che nel Foro di Traiano fosse eretta una statua in suo onore, *ibid.*

[56] Come in un manoscritto di Bamberga (Staatl. Bibliothek, Lit. 144, c. 113*v*) e nell'altro proveniente da Regensberg (München, Bayer. Staatsbibl., clm. 13091, c. 9*v*). Vedi Wirth, *Überlieferung*, pp. 47, 49.

[57] *Ibid.*, p. 46.

[58] *Ibid.*, pp. 53-58.

[59] *Ibid.*, pp. 51-53.

[60] *Ibid.*, p. 49. Wirth ritiene che il caso di San Saba risalga al XII-XIII secolo, confondendo probabilmente la decorazione dell'oratorio altomedievale, oggi sotterraneo, con i più noti affreschi attribuiti al cosiddetto 'Maestro di San Saba', conservati nella 'quarta navata' della basilica superiore.

incise sull'architrave di facciata della casa dei Crescenzi (XII-XIII secolo), composte, queste, solo da acronimi[61].

Il gioco delle 'lettere moltiplicate' e l'anagramma di Sergius *pictor*, sofisticate sfide enigmistiche, che affondano le loro origini nella tradizione classica e tardo antica dei giochi letterali e dei crittogrammi[62], avvalorano l'ipotesi della presenza di uno *scriptorium* nel monastero di San Saba, ancora nel X secolo. Le due iscrizioni, a mio avviso, potrebbero essere assimilate ai cosiddetti *joca monachorum*, giochi di parole, indovinelli e crittogrammi, spesso a sfondo catechistico, con i quali i monaci allenavano la memoria e si dilettavano nel tempo libero. Gli *joca* furono diffusi, a partire dal VI secolo, attraverso raccolte isolate o in margine ad opere storiche o di retorica[63]; tra i più noti si ricorda quello del 'quadrato magico' contenente la formula enigmistica «Rotas opera tenet arepo sator» tracciato a colori, ad esempio, nel margine inferiore di una pagina di un codice cassinese del X secolo (Abbazia di Montecassino, Cod. Casin. 384, p. 154)[64].

Accanto ai pannelli con la sottoscrizione di Sergius e l'iscrizione enigmatica si trova, infine, l'immagine di Martinus, il *monachus magister*

---

[61] Le due iscrizioni a 'lettere isolate', ma non reiterate, sono collocate ai lati dell'iscrizione principale. Secondo la trascrizione pubblicata da Vincenzo Forcella, sul lato sinistro si legge: «I C L T N R S Q C N S T / / T R S H / / P N T T / / R S H P / / R T G / / V B», sul destro: «N T S C L P T F G R S / / N I C D / / D T / / D D / / F S». Cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884, XIII, 1879, pp. 535, 537. Sulla casa dei Crescenzi cfr. P.C. CLAUSSEN, Renovatio Romae*: Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Rom im hohen Mittelalter: Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert*, hrsg. von B. Schimmelpfennig, L. Schmugge, Sigmaringen 1992, pp. 87-128; e da ultimo P. PENSABENE, *La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2007, pp. 65-76.

[62] La tradizione di queste sfide enigmistiche fu tenuta in vita, nel Medioevo, attraverso le raccolte epigrafiche e la tradizione manoscritta. Cfr. M. GUARDUCCI, *Dal gioco letterale alla crittografia mistica*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II. *Principat*, 16/2, *Religion*, hrsg. von W. Haase, Berlin-New York 1978, pp. 1736-1773.

[63] Sugli *joca monachorum* vedi F. BRUNHÖLZL, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 2 voll., München 1975-1991, I, 1975, pp. 147 sgg., 527 sgg.; J. LE GOFF, *I riti, il tempo, il riso*, Bari 2006 (ed. or. 1999), pp. 154, 174.

[64] Le cinque parole che compongono il 'quadrato magico' dovrebbero essere palindromiche e interpretabili come l'anagramma del *Pater noster*; inoltre, la parola *tenet* dovrebbe formare, al centro del quadrato, una croce anch'essa palindromica. La formula enigmistica, però, fu copiata erroneamente, perdendosi così la reversibilità delle parole; cfr. S. ADACHER, *La miniatura cassinese in alcuni codici conservati nell'archivio dell'abbazia*, in *Monastica III*, Montecassino 1983, pp. 187-234: 193-194.

11 ritratto dallo stesso Sergius sulla parete nord, circondato dai suoi strumenti di lavoro e vestito in abito monastico, con tunica e cocolla-scapolare fermata ai fianchi da fettucce. Questo pannello, fin dalla sua scoperta, presentava un'ampia lacuna nella porzione destra, che ha comportato la perdita del busto nel monaco e della parte superiore degli strumenti raffigurati. Styger,
12 nel 1914, integrò il dipinto con un disegno ricostruttivo assai efficace[65], che però, a mio avviso, richiede di essere riconsiderato in alcuni particolari.

Attraverso il confronto tra le foto storiche, tra cui quella acquerellata
11, 13 Wilpert-Tabanelli, e ciò che è ancora oggi visibile *in situ*, è possibile tentare il riconoscimento degli strumenti rappresentati, e dunque avvicinarsi alla comprensione del ruolo del *magister*. A sinistra, in basso, è dipinto un utensile formato da un'asta di ferro con punta elicoidale e manico di legno a mezzaluna perpendicolare ad essa, che può essere identificato come un succhiello da carpentiere. In alto è dipinto un arnese tenuto in origine, probabilmente, dalla mano sinistra di Martinus; secondo Styger si tratta di una cazzuola. Accanto ad essa, resta traccia di un altro strumento di forma semicircolare e fornito di un manico; per lo studioso potrebbe trattarsi di «ein rundes Messholz», usato per misurare[66]. A destra del monaco è poi dipinto il fusto di una colonna tortile, affiancato da un'asta di legno, che Styger interpreta come una squadra, ma che invece potrebbe essere un'asta mensoria o, meglio ancora, il manico di un altro utensile, un'ascia o un'accetta[67]. Chiude la serie degli strumenti un quinto arnese del quale resta solo la punta elicoidale, che Styger integra come un secondo succhiello, di dimensioni ridotte rispetto al primo, ma che potrebbe essere interpretato anche come un semplice trapano. Styger completa il suo disegno ricostruttivo ipotizzando che nella destra Martinus tenesse uno sparaviere o frattazzo; ma la presenza accanto alla cazzuola dell'arnese di forma semicircolare lascia credere che il monaco dovesse, con quella mano, impugnarne il manico.

L'insieme degli strumenti rappresentati sembra connotare Martinus come un *monachus* allo stesso tempo *magister carpentarius*, carpentiere, e *caementarius*, maestro di muro. La polivalenza di competenze del monaco

---

[65] Styger, *Die Malereien*, p. 92.
[66] Styger, nel disegno, lo rappresenta privo di manico e sospeso in aria accanto alla cazzuola (Styger, *Die Malereien*, p. 92).
[67] *Ibid.*

non sorprende se considerata alla luce di fonti monastiche quali, ad esempio, il *Breve memorationis* dell'abate Wala di Bobbio (833-835)[68], dove il *magister carpentarius* è descritto quale responsabile dell'approvvigionamento di legno e pietra da costruzione per il monastero.

La colonna tortile, dipinta a fianco della figura di Martinus, potrebbe essere letta come un ulteriore elemento di connotazione delle competenze del monaco, piuttosto che come un semplice elemento decorativo inserito nella rappresentazione. Non sorprenderebbe infatti, guardando al Medioevo centrale e tardo, che nel bagaglio professionale di un maestro di muro potesse rientrare anche la realizzazione di elementi strutturali portanti come le colonne, che richiedevano poi un trattamento scultoreo, soprattutto per le basi e i capitelli, affidato, quest'ultimo, a semplici lapicidi[69]. Tuttavia, la colonna potrebbe anche essere interpretata diversamente, ancora alla luce del *Breve memorationis*, ossia in relazione al ruolo di Martinus come responsabile dell'approvvigionamento di elementi di scultura architettonica e di arredo destinati al cantiere della chiesa[70].

Martinus, dunque, fu probabilmente il capo cantiere, o piuttosto il costruttore della piccola cappella di San Saba, e forse di altre strutture del monastero. Le modalità di rappresentazione del monaco possono ricordare quelle di *Ursus magester* della nota lastra di San Pietro in Valle a Ferentillo

---

[68] «Magister carpentarius provideat omnes magistros de ligno et lapide, preter eos qui ad cetera officina deputati sunt, id est qui butes et bariles seu scrinia vel molendina, casas atque muros faciunt» (C. Cipolla, *Codice diplomatico del monastero di San Colombano a Bobbio fino all'anno MCCVIII*, 3 voll., Roma 1918, I, p. 141, doc. XXXVI). Sull'artista in ambito monastico e sulla sovrapposizione delle mansioni in un'unica figura cfr. E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1994 (ed. or. 1987), pp. 237-269: 242-255, 258.

[69] Sulle diverse competenze del *magister murarius* e sul rapporto tra capomastri e scultori in età romanica cfr. Id., *Il cantiere: la scultura*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1985, pp. 294-297; C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997, pp. 115-124; Id., *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel Medioevo*, Torino 2003, pp. 26-43.

[70] Margherita Trinci Cecchelli ha pubblicato l'intera serie dei marmi di San Saba, all'interno della quale ha isolato un numero cospicuo di frammenti di architravi, pilastrini, capitelli e mensole attribuiti al X secolo: cfr. Corpus *della scultura altomedievale*, Spoleto 1959- , VII. *La diocesi di Roma*, 4. *La I regione ecclesiastica*, a cura di M. Trinci Cecchelli, Roma 1976, pp. 144-145, 150, 153-154, 173-175, 177-182, 184-185, 187. Non è da escludere che facesse parte della recinzione della cappella il rilievo del cavaliere con falcone, oggi esposto nell'atrio della chiesa superiore di San Saba. Si veda E. Napione, *Figure antropomorfe nella scultura alto medievale 'italiana'. Il crocevia del secolo VIII e il ruolo dei laici*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del convegno internazionale di storia dell'arte (Cividale 2008), a cura di V. Pace, in corso di stampa.

(739-742), ritratto anch'egli con in mano i suoi utensili da lavoro, uno scalpello e un mazzuolo, e accompagnato da un'iscrizione identificativa[71]. Come è stato recentemente proposto per la lastra di Ferentillo[72], sembra assai plausibile che il pannello di Martinus sia stato concepito come una sorta di 'manifesto', volto a celebrare sia il contesto in cui era inserito, la cappella edificata nell'angolo nord-ovest, sia forse un'impresa più ampia, come un intervento nella chiesa o nel monastero annesso, assumendo così una funzione quasi dedicatoria.

La presenza di un succhiello, posto in primo piano al di sotto dell'iscrizione, di un trapano e forse anche di un utensile da taglio, simile ad un'ascia, inducono a chiedersi quale potesse essere, a San Saba, l'attività di carpentiere svolta dal monaco. A Roma, per tutto il Medioevo, i materiali privilegiati nell'edilizia sia pubblica che privata erano la pietra ed il laterizio[73], dal momento che, come chiaramente attestato da fonti quali il *Liber pontificalis* e il *Liber censum*, il legno, a causa delle difficoltà di approvvigionamento e degli alti costi di trasporto, veniva impiegato prevalentemente nella costruzione di tetti, soffitti e solai[74]. Basti qui ricordare l'attività promossa da Adriano I (772-795) nel restauro di *tecta* e *camerae* delle chiese di Roma, e la sua accorata corrispondenza con Carlo Magno per ottenere il legname necessario dai boschi spoletini[75]; oppure, le difficoltà incontrate dai pontefici, all'indomani del terremoto dell'896, nel ripristino della Basilica di San Giovanni in Laterano, in particolare nel reperimento e nel trasporto del legname per le travi del tetto[76].

---

[71] Fra i contributi recenti cfr. *ibid.* e M. COLLARETA, *Verso la biografia d'artista: immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 16, Pisa 2008, pp. 53-65, in part. 54.

[72] NAPIONE, *Figure antropomorfe*.

[73] Sulle tecniche di costruzione nell'edilizia pubblica a Roma nel Medioevo si veda: E. HUBERT, *Espace urbain et habitat à Rome du X^e siècle à la fin du XIII^e siècle*, Roma 1990, pp. 215-223.

[74] Sull'approvvigionamento del legname a Roma tra X e XIII secolo si veda P. TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval: le Latium méridional et la Sabine du IX^e siècle à la fin du XII^e siècle*, 2 voll., Roma 1993, II, p. 642; sulle coperture delle chiese di Roma e le tecnologie costruttive impiegate nel Medioevo si vedano S. VALERIANI, *Historic carpentry in Rome*, in *Proceedings of the first international congress on construction history* (Madrid 2003), ed. by S. Huerta, Madrid 2003, pp. 2023-2034; EAD., *Kirchendächer in Rom: Beiträge zu Zimmermannskunst und Kirchenbau von der Spätantike bis zur Barockzeit*, Petersberg 2006.

[75] Si veda H. GEERTMAN, More veterum. *Il* Liber Pontificalis *e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto Medioevo*, Groningen 1975, pp. 32-34.

[76] Dal *Liber Pontificalis* si apprende che nell'896, a causa di un violento terremoto, era

In base alle evidenze archeologiche, dal punto di vista prettamente architettonico la realizzazione della piccola cappella di San Saba comportò soltanto la delimitazione dell'ambiente per mezzo di una recinzione in muratura o di lastre marmoree. Pertanto, in assenza di ulteriori attestazioni, si potrebbe supporre che Martinus, in qualità di carpentiere, abbia diretto – forse intervenendo in prima persona – le operazioni di restauro del tetto della chiesa e anche altri lavori legati alla riqualificazione del monastero negli anni in cui, come abbiamo visto, stava probabilmente avvenendo il passaggio di consegne tra la comunità ellenofona e quella latina. 6

La cappella, di conseguenza, potrebbe essere stata eretta per ricordare il passaggio dai monaci sabaitici a quelli benedettini e per celebrare, attraverso i dipinti realizzati dal *pictor* Sergius, i lavori intrapresi in quest'occasione nella chiesa o nel monastero. La zoccolatura del piccolo ambiente accoglie ora – ed è il caso più antico a me noto in ambito romano – una complessa decorazione figurata in luogo dei motivi puramente ornamentali, quali i finti marmi e i velari dipinti, che avevano dominato quest'area della parete per tutto l'alto Medioevo.

I pannelli con la sottoscrizione anagrammata di Sergius, l'iscrizione dalle 'lettere moltiplicate' e l'immagine di Martinus, effigiato con tutti i suoi strumenti, creano uno spazio che, mutuando la felice definizione di Osborne, è paragonabile al *bas-de-page* dei manoscritti miniati: una sorta di 'nota al margine' del programma decorativo soprastante, di glossa visiva per l'osservatore, ma anche uno spazio di confine, una sorta di mediazione tra l'universo del sacro, rappresentato dai cicli narrativi agiografici dipinti nella parte superiore della parete e lo spazio abitato dai fedeli, fruitori laici delle pitture[77].

---

crollato il soffitto della navata centrale della basilica; ci vollero parecchi anni prima che il pontefice Sergio III (904-911) riuscisse a portare a termine i restauri, dal momento che nell'898, come ricorda il *Liber censum*, Giovanni IX scriveva all'imperatore lamentando l'increscioso furto, sull'Appennino, delle travi necessarie. Cfr. S. DE BLAAUW, Cultus et decor. *Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale:* Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, 2 voll., Città del Vaticano 1994, I, p. 172; R. COATES-STEPHENS, *Dark age architecture in Rome*, «Papers of the British School at Rome», 65, 1997, pp. 177-232: 219-220.

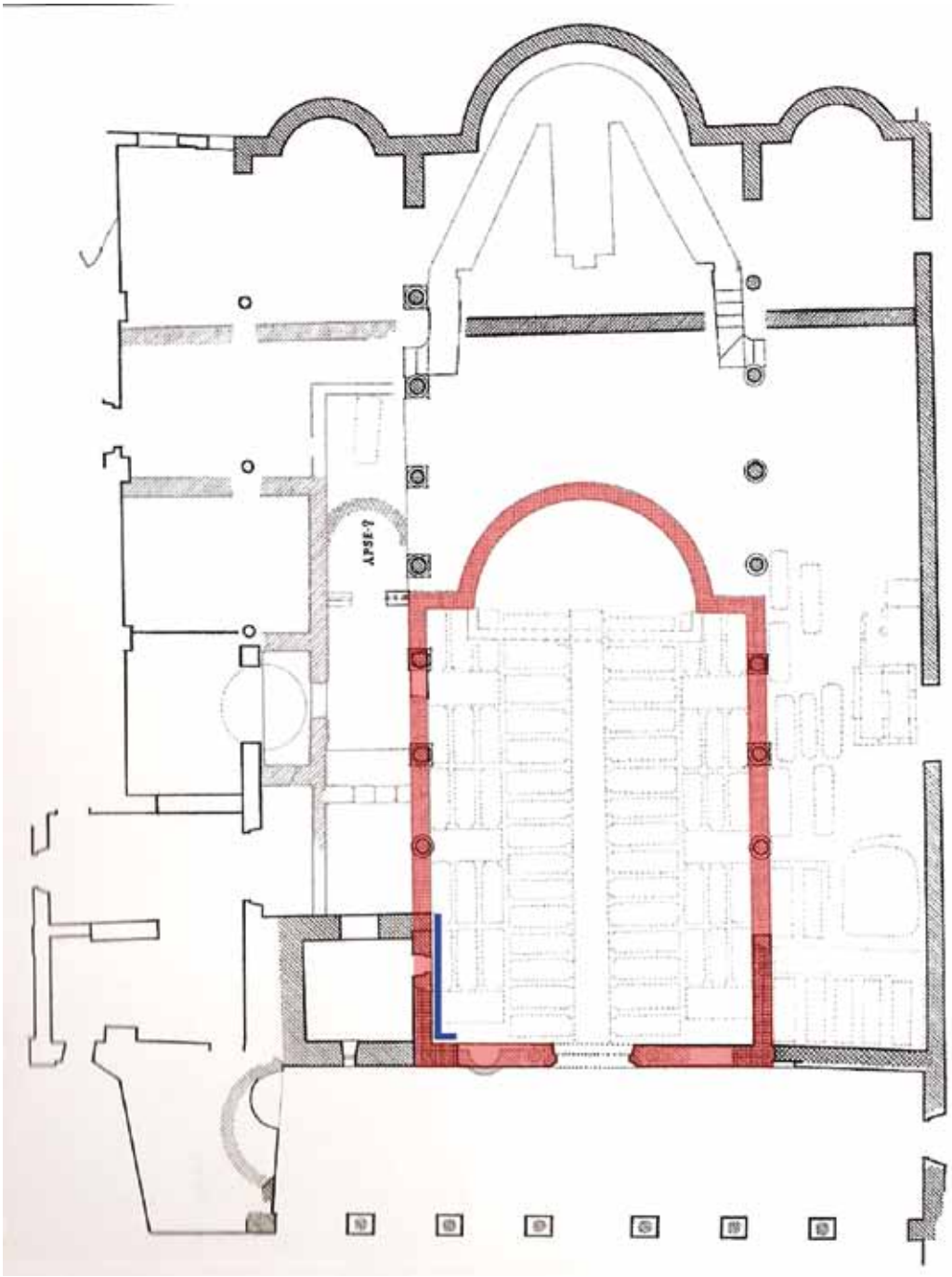
[77] Osborne, a proposito di dipinti di San Clemente e di Santa Maria Immacolata a Ceri, parla di «sub-texts, commentaries and glosses, featuring non-iconic and sometimes quasi-religious subjects frequently borrowed from the pictorial repertory of the secular world»; cfr. J. OSBORNE, *Dado imagery in the lower church of San Clemente, Rome, and Santa Maria Immacolata at Ceri,* in *Shaping sacred space and institutional identity in romanesque*

Abstract

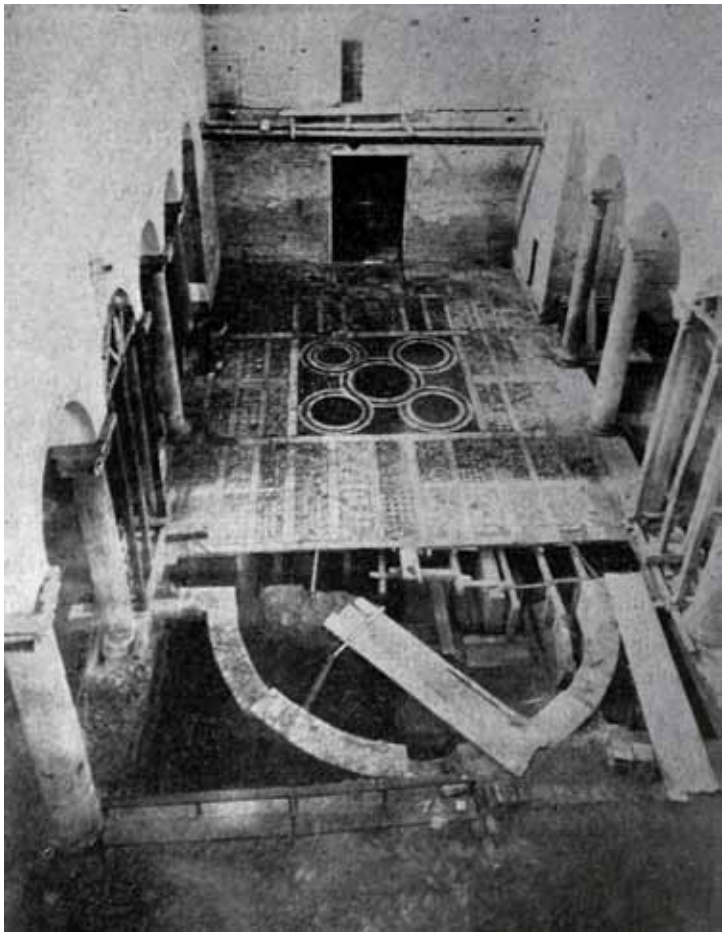
The essay analyses the dado decoration of the lower church of San Saba on the Piccolo Aventino, where the names of two artists – *Sergius pictor* and *Martinus monachus et magister* – and a rather puzzling inscription are preserved. While Sergius wrote his name and profession in the form of an anagram, Martinus *monachus* is depicted in work clothes with all the tools of his trade. Next to them is a panel containing an inscription with acronyms and tautograms challenging the reader to solve a puzzle that seems to relate to a prophecy concerning the downfall of Rome.

Using the surviving frescoes as the point of departure, the article proposes a hypothesis for the reconstruction and interpretation of the decoration of the chapel situated in the north-west corner of the church. It is suggested that the chapel was erected in the first half of the 10th century to celebrate the transition of the monastery from a Greek to a Benedictine community.

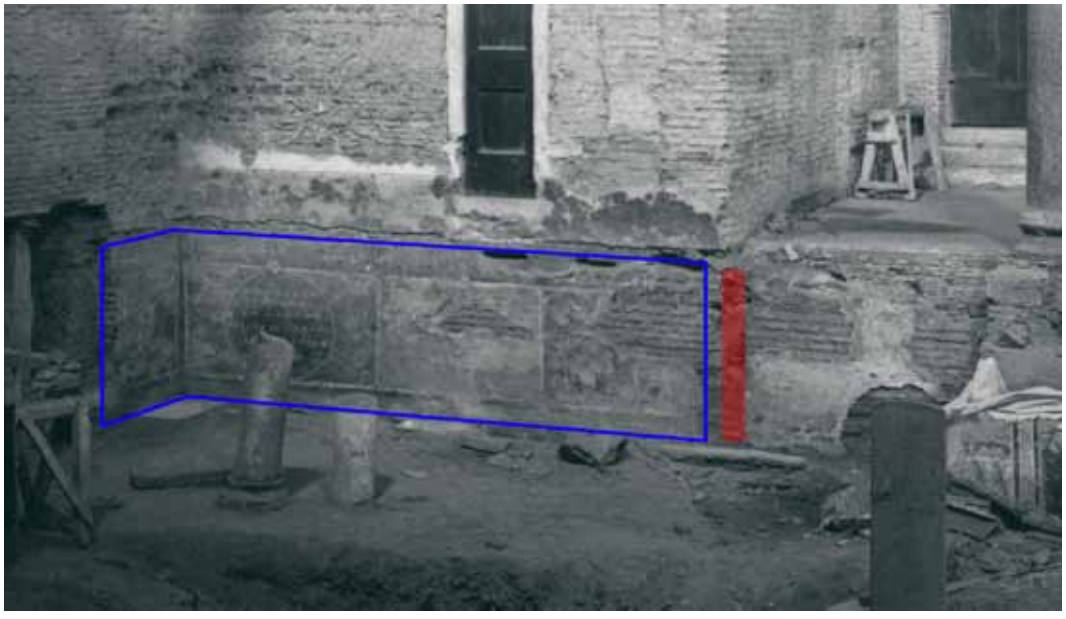
mural painting. Essays in honour of Otto Demus, ed. by T.E.A. Dale, J. Mitchell, London 2004, pp. 35-50, in part. 37, 48. Si veda inoltre ID., *The dado as a site of meaning in Roman mural paintings ca. 1100*, in *Roma e la Riforma gregoriana*, pp. 275-283, in part. 283.



1. Planimetria delle chiese superiore e inferiore di San Saba, Roma.
In rosso: perimetro della chiesa inferiore; in blu: estensione dei dipinti della prima metà del X secolo (da KRAUTHEIMER, CORBETT, FRANKL 1976, IV, tav. IV).



2. Navata centrale della chiesa superiore di San Saba durante gli scavi del 1900 (foto Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio per il Comune di Roma).



3. Angolo nord-ovest della chiesa inferiore di San Saba durante gli scavi del 1900. In blu: dipinti della prima metà del X secolo; in rosso: incasso per l'inserimento di una transenna (foto Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio per il Comune di Roma).

4. Cassetta con frammenti di dipinti murali della chiesa inferiore di San Saba.
Fotografia acquerellata Wilpert-Tabanelli
(da *Fragmenta picta*, p. 17).

5. Selezione dei frammenti di dipinti murali del X secolo provenienti dalla chiesa inferiore di San Saba (elaborazione da foto Archivio fotografico Musei Vaticani).

6. Ricostruzione 3D dell'angolo nord-ovest della chiesa inferiore di San Saba (realizzata da Manuela Viscontini).

A destra:

7. a. Frammento con volto di *Sant'Andrea*. Roma, chiesa inferiore di San Saba (tavola Wilpert-Tabanelli); b. *Storie di sant'Antonio*, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria Antiqua, atrio (foto Bordi); c. *Crocifissione di san Pietro*, particolare. Roma, chiesa di Santa Balbina (foto Bordi); d. *Giobbe offre sacrifici a Dio*, particolare. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. grec. 749, c. 8*r* (da HUBER, *Hiob: Dulder oder Rebell?*, p. 98, fig. 58).

8. a. Iscrizione *picta* anagrammata di *Sergius pictor*. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi); b. Trascrizione con scioglimento dell'anagramma.

E_2

G_4

$I_9\ T_{11}\ R_{13}\ V_6\ O_{12}\ C_{10}\ P_8$

S_7

I_5

R_3

S_1

9. Iscrizione enigmatica *picta* con acronimi e tautogrammi. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi).

10. Iscrizione enigmatica *picta* con acronimi e tautogrammi. Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Archivio chiesa di San Saba).

11. Pannello dipinto a finto granito grigio e rappresentazione di *Martinus monachus magister.* Roma, chiesa inferiore di San Saba (foto Bordi).

12. Disegno ricostruttivo del pannello dipinto di *Martinus monachus magister* (da STYGER, *Die Malereien*, p. 95, fig. 42).

13. Pannello dipinto di *Martinus monachus magister* (da WILPERT, *Die römischen Mosaiken*, IV, tav. 189, fig. 8).

THE ARTIST'S SIGNATURE IN BYZANTIUM. SIX ICONS BY IOANNES TOHABI IN SINAI MONASTERY (11TH-12TH CENTURY)

MARIA LIDOVA

Byzantine art was considered intrinsically anonymous for rather a long time. This misconception partly owed its longevity to two extremities in the perception of Byzantium. To those who succumbed to its hypnotic charm and created its idealized image under the impact of the romantic world-perception, Byzantium was the exemplary state. To others, supporters of the positivist vision of the world, it was a marginal barbaric land. The former regarded it as excessively pious, while the latter as too backward to endow an artist with a conscious mental outlook.

Both these stances were erroneous. In fact, the profound religious background of Byzantine art and the centuries-long theological tradition, which had ever since the time of iconoclastic disputes promoted the idea of true religious images being created mainly through divine not human effort, appeared to leave no room to the manifestation of the artistic personality in Byzantine culture. It all resulted in the delusion that the recognition of one's authorship was a manifestation of sinful vanity, essentially antagonistic to the Eastern Christian tradition.

A closer analysis of the extant artistic heritage, however, reveals ample testimony of the names of Byzantine masters engaged in every sphere of the arts from architecture, painting and sculpture to illuminated manuscripts, jewelry and luxury items. The evidence of their broad involvement in these activities has come down to us both in historic sources and in artists' signatures as the most precise and positive indications of authorship.

I would like to express my deep gratitude to His Beatitude the Archbishop Damianos for the permission to study the icons and to thank the *skeuophylax* Father Porphyrius and the head of the library Father Justin for their help and support.

Researchers of Byzantine culture are only starting consistent studies of this theme[1] unlike their colleagues who deal with the Medieval art of the West, where numerous studies of the significance of the artistic personality have been made[2]. This belated start enables us to correct many wrong assumptions at the earliest stage – in particular, the ideas of the importance, function and typology of the artist's signature on the surface of the art work.

Of major importance under this respect is the methodological approach advanced in recent years by Maria Monica Donato for the study of Medieval Italian art[3]. According to Donato, we should not limit our studies to the sheer reading and decoding of the text, because not only the content of the signature matters but also its place, manner of writing, linguistic characteristics and historical context. As I see it, the application of this method to Byzantine art can enrich our idea of the artist's role in the Eastern Christian world, and reveal unique instances of artist's signatures occurring solely in Byzantium, alongside numerous typological examples it shared with Western art.

As said above, the first significant essays at studying artists' signatures and inscriptions mentioning their names were made quite recently. Greek scholar Sophia Kalopissi-Verti inestimably contributed to the analysis of the artist's personality in Byzantium[4]. Her academic interests in the

---

[1] *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* [*The portrait of the artist in Byzantium*], ed. by M. Vassilaki, Heraklion 1997; F. Pontani, *L'artista bizantino: un panorama*, in *Ὀπώρα. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno*, a cura di S. Lucà, L. Perria, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», n.s. 53, 1999, pp. 151-172; *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, atti delle giornate di studio (Pisa 2003), a cura di M. Bacci, Pisa 2007.

[2] The role of the artist and general issues related to the artistic productions in Medieval Europe are widely discussed in scholarly literature. Only few especially relevant collections of articles can be mentioned here: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, colloque international (Rennes 1983), 3 voll., éd. par X. Barral i Altet, Paris 1986-1990; Artifex bonus*: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004.

[3] The project entitled *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo* is being carried under the direction of Maria Monica Donato at Scuola Normale Superiore di Pisa. See: *Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale*, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000; M.M. Donato, *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.

[4] S. Kalopissi-Verti, *Painters in late Byzantine society. The evidence of church inscriptions*, «Cahiers archéologiques», 42, 1994, pp. 139-158; Ead., *Painter's portraits in Byzantine art*, «Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας» [«Bulletin of the Christian Archaeological Society»], 17, 1994, pp. 129-142; Ead., *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών* [*Painters in late Byzantine society. The evidence of epigraphs*], in *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο* [*The portrait of the artist in*

field started mainly with the images of donors, among which artists' self-portraits occurred. The researcher's attention was drawn to 13th- and 14th-century monumental painting, most of which survived in the Greek lands. Her monograph on dedicatory inscriptions and donor portraits in the 13th-century Greek churches mentions seven instances in which *ktetor*'s inscriptions preserved the names of artists who took part in church decoration, and several references to masons[5]. The classification proposed by Kalopissi-Verti for short notices and texts accompanying the name of a painter in church inscriptions possesses a number of interesting insights and very important observations[6]. Of major significance are also the works of Serbian art historian Branislav Todić, who conducted detailed studies on artists' signatures in the Serbian painting of the late Byzantine period and on 16th-century Russian icons[7].

Even these preliminary studies of signatures made by Byzantine artists in many languages and in the most diverse artistic contexts give an idea of the richness and versatility of this textual material. Signatures left on icons are especially intriguing, as images of saints painted on wooden panels always possessed a unique status in Byzantium. Their perception formed under the impact of the many miraculous icons, most of which were traditionally presumed to be made through divine intercession. The ability to stream myrrh, heal and even act without human participation was ascribed to icons. Every iconic image possessed a sacral aura, the status of inviolacy (icons

---

Byzantium], Heraklion 2000, pp. 121-159; Ead., *Painters' information on themselves in late Byzantine church inscriptions*, in *L'artista a Bisanzio*, pp. 55-70.

5 Ead., *Dedicatory inscriptions and donors portraits in thirteenth-century churches of Greece*, Wien 1992, p. 26.

6 Ead., *Painters' information*, pp. 58-68.

7 B. Todić, *'Signatures' des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα* [*Studies in memory of Sotiris Kissas*], Thessaloniki 2001, pp. 643-662; Id., *Nadpisi s imenami hudojnikov v russkoy jivopisi XVI veka* [*Inscriptions with the names of painter in the Russian painting of the 16th century*], in *Drevnerusskoe iskusstvo pozdnego Srednevekovia. XVI vek* [*Ancient Russian art of late Middle Ages. 16th century*], Saint Petersburg 2003, pp. 202-211; Id., *Lichni zapisi slikara* [*Personal inscriptions of painters*], in *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka* [*Private life in medieval Serbia*], ed. by S. Marjanović-Dushanić *et al.*, Beograd 2004, pp. 493-524. The question of Michael Astrapas' and Eutychios' signatures has been recently reconsidered in a paper by Miodrag Marković: M. Marković, *Umetnichka delatnost Mikhaila i Evtikhija. Sadashn'a znan'a, sporna pitan'a i pravtsi buduchih istrajivan'a* [*Michael's and Eutychios's Artistic Work. Present Knowledge, Dubious Issues and Direction of Future Research*], «Zbornik Narodnogo muzeia» [Recueil du Musée National], 17/2, 2004, pp. 95-117.

could not be destroyed or damaged), and a miracle-working potential. All the more spectacular, then, are traces of human authorship left in icons as Byzantine artists' signatures.

The most fascinating example of this evidence is perhaps a complex of six icons forming a unique group of panels that I would like to discuss here.
1 Four of the images are calendar icons. A fifth represents the *Last Judgment* while the last one bears a unique combination of five miraculous icons of the *Mother of God* and a narrative cycle dedicated to the *Miracles and Passion*
2 *of Christ*. The design of the reverse is common to all the six. There is a cross set against a bright red background in the centre of each, with an acronym to its sides, consisting of the initial letters of well-known liturgical lines[8]. To the top and the bottom of the cross is a text written in white Greek majuscule letters, which stands out against the red background.

These icons were published all together for the first time in George and Maria Sotiriou's catalogue in 1956-1958[9]. A wide range of opinions have been advanced for their dating since then. Kurt Weitzmann, just as Sotiriou, ascribed them to the latter half of the 11th century[10], while Doula Mouriki and Nicolette Trahoulia attempted to date them to the first half of the 12th century[11].

The most peculiar characteristic of these icons is the author's personal project implemented in them. They were paintend by a Georgian monk who lived in Saint Catherine's monastery, most probably, in the late 11th century into the beginning of the 12th. His name, Ioannes Tohabi, and status of hieromonk came down to this day thanks to an epigram accompanying

---

[8] The four calender icons, for example, have the following acronyms: Ξ Ζ Σ Κ (Ξύλον ζωῆς σωτηρία κόσμου), Α Π Μ Σ (Ἀρχὴ πίστεως μυστηρίου σταυρός), Ε Ε Ε Ε (Ἑλένη εὗρε ἐλέους ἔρεισμα), Χ Χ Χ Χ (Χριστὸς χάριν Χριστιανοῖς χαρίζει).

[9] M. Sotiriou, G. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ (Icônes du mont Sinaï)*, 2 voll., Athènes 1956-1958, I, 1956, figg. 136-143, 146-150, II, 1958, pp. 121-123, 125-130.

[10] K. Weitzmann, *Byzantine miniature and icon painting in the eleventh century*, in *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, ed. by H. Kessler, Chicago-London 1971, pp. 271-313, in part. 296-304; Id., *The icon. Holy images – Sixth to fourteenth century*, New York 1978, p. 73, pl. 17. This date was supported by G. Galavaris; see: *Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catherine*, Athens 1990, pp. 99-100; Id., *An eleventh century Hexaptych of the Saint Catherine's monastery at mount Sinai*, Venice-Athens 2009.

[11] D. Mouriki, *La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine*, in *Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο* [*Byzantium and Georgia. Artistic and cultural relationships. Symposium*], Athens 1991, pp. 39-40; N. Trahoulia, *The truth in painting: a refutation of heresy in a Sinai icon*, «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», 52, 2002, pp. 271-285. The same dating has been proposed in A. Lidov, *Vizantiyskie ikoni Sinaia* [*Byzantine icons of Sinai*], Athens 1999, p. 60.

one of the six panels. The origin of the painter is revealed in the bilingual captions running near the figures of the depicted saints. They are made in two languages, Greek and Georgian, and come as the most spectacular evidence of the icons belonging to a crossroad of several cultures.

Let us start by describing the complex with the tetraptych formed by four calendar icons. The plots portrayed are directly linked with *Vitae* texts – in particular but not only, with an updated complete version of the *Menologion*. Made by Symeon Metaphrastes in the end of the 10th century, it was a compendium of concise lives of the saints and martyrs for every day of the year. Its appearance was of tremendous significance. First, excerpts from it were recited in church on a daily arrangement in honor of the saint worshipped that day. Second, it promoted the creation of a number of new iconographic cycles, in which the long and monotonous narration characteristic of the *Menologion*, which divided the liturgical year into independent semantic parts, received an unprecedented artistic embodiment[12]. The most unconventional treatment of all was found for the icons. It was determined by the necessity of creating an integral pictorial image that would bring numerous scenes together within a limited space[13], scenes mostly placed on different pages in the illuminated manuscripts.

This treatment is also characteristic of the four calendar Sinai icons. Every 3
icon is divided in nine horizontal stripes, each of them usually displaying ten small scenes. Each icon thus reflects the lives of three months of the year. The Sinai tetraptych represents all martyrs at the instant of their cruel death, while the other saints are depicted frontally, standing full-size. The hagiographical scenes are arranged in a precise chronological order, eventually interrupted with representations of the Feasts. The first icon begins with Simeon Stylites, celebrated on September 1st, the beginning of the Byzantine liturgical year. Accompanying each saint is a caption bearing his name and specifying either his martyrdom or peaceful death. 4

[12] Weitzmann, *Byzantine miniature*, pp. 281-285; N. Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990; P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973.

[13] On calendar icons, see: Weitzmann, *Byzantine miniature*, pp. 296-304; Mijović, *Menolog*, pp. 218-220; K. Weitzmann, *Icon programs of the 12th and 13th centuries at Sinai*, «Δελτίον τῆς Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», 12, 1986, pp. 107-112; H. Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art,* Chicago 1994, pp. 249-256; N. Ševčenko, *Marking holy time: the Byzantine calendar icons*, in *Byzantine icons: art, technique and technology*, ed. by M. Vassilaki, Heraklion 2002, pp. 51-62.

5 The next icon of the complex is dedicated to the *Last Judgment*, whose iconography, just as that of calendar icons, took final shape in Byzantine art as late as the 11th century[14], that is, shortly before the painting of the icon under consideration. This scene immediately became widespread as west wall church decoration. The iconographic treatment of the *Second Coming* we see in the Sinai icon bases primarily on the vision of Daniel and fairly accurately reflects the Scriptural text, focused on the image of the fiery stream springing from the throne of the Ancient of Days. The stream compositionally divides the icon in two. To the right of the Savior are the groups of the righteous and saints arranged according to their status in the Church hierarchy: among them the prophets, martyrs, bishops, monks and holy women. To the left of Christ are scenes of sinners' torments.

The last icon of the cycle is a combined representation of several subjects,
6 unique in its kind. The *Miracles of Christ* are depicted in the centre of the panel, arranged in four horizontal rows. The two bottom rows continue the narratives complementing the *Passion* cycle. The top row displays the five
7 principal Byzantine miraculous icons of the *Mother of God*. All except the central image of the enthroned *Virgin holding the Child Christ* in her lap are inscribed by their Greek name: *Blachernitissa*, *Hodegetria*, *Hagiosoritissa* and *Chemevti*[15]. These icons of the Virgin are mutually contrasted, in a way. To the left are images of the two principal Constantinopolitan icons, which show the *Mother of God* with the Child Christ in her arms, and express the theme of Incarnation[16]. The two other icons to the right embody another iconographic type, which discloses the role of Mary as the principal advocate before the Lord. The contrast is also manifested in the color treatment of the vestments of the *Theotokos* – the icons to the left represent her in a red *maphorion*, while those to the right in a blue one.

---

[14] B. Brenk, *Die Anfänge der Byzantinische Weltgerichtdarstellung*, «Byzantinische Zeitschrift», 57, 1964, pp. 106-126; M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immediate*, «Cahiers Archéologiques», 50, 2002, pp. 105-134; *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, Milano 2006.

[15] For general analysis of these images besides already cited works, see: A. Weyl Carr, *Icons and the object of pilgrimage in middle Byzantine Constantinople*, «Dumbarton Oaks Papers», 56, 2002, pp. 77-81.

[16] I. Zervou Tognazzi, *L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della* Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», n.s. 40, 1986, pp. 215-287.

As it was already mentioned, the Sinai complex, with its sophisticated theological content, was inspired by a profoundly personal project, whose conceptual depth and complex message is clearly emphasized by the five epigrams and two self-portraits of the artist[17]. Four of the epigrams, in Greek, are on the reverse of all the six panels and have a unified artistic treatment. The inscription on the four calendar panels is the most unconventional of all. Consisting of eight lines, the epigram is evenly split among all the four icons. The text begins in the upper part of the icon dedicated to the summer months, which chronologically ends the cycle, then it proceeds from icon to icon. When the top of all the four panels is filled, the inscription goes back to the first icon to continue in the bottom of the tetraptych:

> Τετραμερῆ φάλαγγα κλεινῶν μαρτύρων
> σὺν τῷ προφητῶν καὶ θεηγόρων στίφει
> ‹πάν›των θυηπόλων τε καὶ μονοτρόπων
> στηλογραφήσας εὐστόχως Ἰω(άννης)
> πρέσβεις ταχεῖς ἀφῆκε πρὸς τὸν δεσπότην
> τούτου λαβεῖν τὸ λύτρον ὧνπερ ἐσφάλη[18].
>
> [The four-part phalanx of glorious martyrs
> together with a multitude of prophets and theologians,
> all priests and monks successfully painted Ioannes
> as he sent them as prompt mediators before the Lord
> in order to receive redemption from what he is sinful of].

It would be unreasonable to make this inscription unfolding from icon to icon if the artist expected from the start that the panels would be divided in the church or hung on the wall forever to make the reverse invisible. It would be possible, on the contrary, to read the whole of the inscription and restore the epigram from the beginning to its end if the four icons were placed close to each other. Therefore, they should have been installed for the

---

[17] The presence of the epigrams and the self portraits on these icons was already analyzed in the article: Kalopissi-Verti, *Painter's portraits*, pp. 134-136.

[18] Andreas Rhoby has just recently reconstructed the correct order of the lines of this epigram. After George and Maria Sotiriou these verses were often reproduced with the last two lines wrongly interchanged. I would like to thank Andreas Rhoby for sharing with me his ideas on the matter and allowing me to consult the unpublished chapters on the epigrams of the six icons by Ioannes Tohabi from the forthcoming second volume of the corpus on byzantine epigrams. See: A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, in *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, 4 voll., hrsg. von W. Hörandner, A. Rhoby, A. Paul, II, forthcoming.

reverse to be as well seen as the obverse. According to the original concept, the obverse of the chronologically arranged icons illustrated all the events of the liturgical year, while the reverse allowed to read the epigram, in which Ioannes prayed for grace and salvation to the infinite number of saints and martyrs he painted.

The reverse of the icon with five images of the *Mother of God* bears two
8 epigrams, one of which concerns the icons of the *Virgin*:

[Πό]θῳ [μον]αστὴς εὐτε(λὴς) Ἰω(άννης)
τὰς ἱερὰς ἔγραψε ταύτ(ας) εἰ[κόνας]
[ἅ]ς κ(αὶ) δόμῳ δέδοκε [τ]ῷ π[οθου]μέν[ῳ]
[εὑρὼν] ἀνεξάλειπτον ἐν τούτῳ χάριν
τ(ὴν) [μητ]ρικὴν ἔντευξιν [ὦ] τέκ[νον δέχου]
κ(αὶ) παντελῆ λύτρωσιν ἀμπλακη[μά]τ(ων)
[αἰτου]μένῳ βράβευσον οἰκτρῷ πρεσβύτ(ῃ)[19].

[The humble monk Ioannes
painted with desire these holy images
which he gave to the famous church
where he found everlasting grace.
O Child, accept maternal intercession
and grant full redemption from sins
to the pitiable old man who asks it[20]].

The other epigram refers to the scenes of the *Miracles and Passion of Christ*:

Τὰ κοσμοσωτήρια σοῦ πάθ(η) Λόγε
σὺν τοῖς ὑπὲρ νοῦν κ(αὶ) λόγον τερα[στίο]ις
[γρά]ψα[ς μ]οναχὸ(ς) εὐφυῶς Ἰω(άννης)
ἐρυθροβαφῆ πταισμάτων αἰτεῖ λύ[σιν].

[Thy salvific Passion, o Word, with miracles too great
to be conceived by the mind and expressed by words,
were beautifully painted in red by the monk Ioannes,
who implores for forgiveness for his sins[21]].

---

[19] Cited transcription and reconstruction was made by W. Hörandner and A. Rhoby. See: A. Rhoby, W. Hörandner, *Beobachtungen zu zwei inschriftlich erhaltenen Epigrammen*, «Byzantinische Zeitschrift», 100, 2007, pp. 162-167. For other transcriptions see: Sotiriou, Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, II, p. 128; Kalopissi-Verti, *Painter's portraits*, pp. 134-135.

[20] The cited English translation of this epigram is by N. Trahoulia. See: Trahoulia, *The truth in painting*, pp. 272-273.

[21] *Ibid*.

The Greek epigram extant on the reverse of the *Last Judgment* icon also runs above and below the cross, saying:

Ὡς Δανιὴλ προεῖδε φρικώδη κρί(σιν)
ὦ παντάναξ ἄβυσσε τῆς εὐσπλαχνίας
εἰς νοῦν βαλὼν γράψας τε πλαξὶ καρδίας
Ἰω(άννης) δύστηνος ἐν μονοτρόποις
σεπτῶς ἀνιστόρησε σὴν παρουσίαν
αἰτῶν δυσωπῶν σοῦ τυχεῖν παντεργάτα
οἰκτίρμονος μάλιστα μὴ κριτοῦ τότε.

[As Daniel, who foresaw Thy terrible Last Judgment,
o Almighty Abyss of Mercy, having it in mind
and written on the tablets of his heart,
the miserable among the monks Ioannes
has reverentially painted Thy Second Advent,
importunes Thee, o Maker of the Universe,
to be merciful not wrathful Judge on that day].

All epigrams on the reverse of the icons are written in dodecasyllable meter and in exquisite Greek. Their character and content allow us to assume that Ioannes himself was their author. As the texts testify, he was also the painter of the images. His superb Greek and gift of making refined poetry show that Ioannes was an erudite intellectual who probably spent a long time in Constantinople[22].

No doubt, the epigrams were composed for the icons. They make precise references to the subjects of the panels. The text of the prayer echoes the painted image, and occasionally complements it. The epigram of the calendar icons clearly refers to a four-part structure, the tetraptych. In the icon of the *Last Judgment*, the artist compares his painted image with Prophet Daniel's image created in text. All epigrams end with Ioannes' traditional prayer to the portrayed saints for forgiveness, intercession and mercy, evidently having always in mind the *Last Judgment*. As the iconic images represent *de facto* the entire Church in Heaven and on earth, his supplication acquires a universal scope and the icons come as an effective instrument that Ioannes conceived and made in the hope of being saved.

From what we can gather, his sophisticated signature written as a poetic

[22] Kalopissi-Verti, *Painter's portraits*, pp. 134-136.

devotional text could not represent an independent genre or a widespread Byzantine artistic phenomenon. Its appearance in the Sinai icons under consideration was predetermined by a unique situation in which the icon painter combined the artist's and the donor's functions. In fact, a conventional practice in Byzantium was to leave an epigram in a work of art to preserve the donor's memory[23], a tradition which finds numerous examples in decorations of different monuments contemporaneous to the Sinai icons.

Besides the Greek epigram on the reverse, the icon of the *Last Judgment*
9 bears on the obverse an epigram of seven lines in Georgian. Placed under the throne of the Savior and running to the two sides of the fiery stream, it reads:

ქ. მ(ეუ)ფ(ე)ო ი[ესოჳ ‖ ქრ(ისტ)ე, მეორედ მო
სლვასა შ(ე)ნ[სა] ‖ დ(ი)დ(ე)ბით ღირს მყავ
დღესა მას ნა[წ(ი)ლსა] ‖ მარჯუე
ნითთასა სურ‖ვილით მომგე
ბელი ხატ(ი)სა მ(ეორე)‖დ მოსლვისა
შ(ე)ნ(ი)სა და ყ(ოვე)ლთა წ[(მიდა)თა] ‖ შ(ე)ნთასა უღირსი
ხუცეს მონ[აზო]‖ნი ი(ოვან)ე თოჭაბი, ამინ.

[O Jesus Christ, the Everlasting King,
grant me the lot of the righteous
on Thy Second Coming in glory,
me – who had remunerated for this icon
in ardent waiting for Thy Second Coming with all Thy Saints.
Humble hieromonk Ioane Tohabi. Amen[24]].

The combination of several dedicatory inscriptions in different languages and mutually close in content might appear baffling at first sight. It is not unprecedented, however, and has parallels on other icons extant in Sinai[25].

---

[23] For the general analysis of dedicatory epigrams in Byzantium and further bibliography, see: A. RHOBY, *The structure of inscriptional dedicatory epigrams in Byzantium*, in *La poesia tardoantica e medievale*, atti del IV convegno internazionale di studi (Perugia 2007), forthcoming. Several examples cited in this paper are very close in content and form to the discussed epigrams on Sinai icons.

[24] I would like to express my deep gratitude to Marina Chkhartishvili for the help with the translation of this text. For Georgian translation of all Greek epigrams and the transcription of the Georgian verses on the *Last Judgment* icon see: Z. SKHIRTLADZE, *Ioane Tokhabi – sinaze moghvatse kartveli mkhatvari* [*John Tohabi the Georgian artist from Sinai*], «Literatura da Khelovneba» [«Literature and Art»], 3, 1998, pp. 61-72.

[25] See, for example: C.D. K'LDIAŠVILI, *L'icône de saint Georges du Mont Sinaï avec le portrait de Davit Agmašenebeli*, «Revue des Études Géorgiennes et Caucasiennes», 5, 1989, pp. 107-128.

The Georgian epigram extends our information about the painter, since it mentions not only his Christian name but also his surname, Tohabi, which was omitted by the Greek texts.

Written in *nusha-hutzuri* (Medieval Georgian monastic script) along with the surname, it clearly indicates that the painter was himself Georgian; it is not an outstanding fact, as evidences of Georgian presence in the monastery of Saint Catherine have been reported since the early Middle Ages. This presence finds ample proof in Georgian manuscripts preserved in the monastery library[26] and in several icons surviving in the Sinai collection[27], some of which bear explicit indications of their direct connection with the Georgian world.

The Sinai monastery icons provide several more examples of icon-painters' signatures, though all of them are far more unassuming than hieromonk Ioannes' extensive epigrams. Of the greatest interest is a series of four small icons ascribed to the brush of painter Peter. Mutually identical in style and typology, they were made in the second quarter of the 13th century[28]. They all represent groups of saints, mostly in the frontal arrangement. The figure of the Virgin dominates two of the icons. Indicatively, the monk painter chose two different iconographic types of Mary – *Blachernitissa* and *Kyriotissa*. Most probably, he was referring to particular, especially worshipped icons. Moses and patriarch Euthymios II of Jerusalem are portrayed to each side 10
of the *Blachernitissa*. Standing by the side of the *Kyriotissa* are four holy monks who had lived in Saint Catherine's monastery and earned ardent veneration there. The combination of these figures is unique in Byzantine art, and it indicates a personal choice directly connected with the Sinai monastery and determined by the donor's preferences. Red inscriptions run on both obverses to the sides of the central image of the *Theotokos*. The verbal formula chosen in this case, and characteristic of donor inscriptions, says: *Δε(ησις) Πέτρου ζογράφου* (Prayer of the painter Peter), proving that 11

[26] For recent publications, see: Z. Alexidze *et al*., *Catalogue of Georgian manuscripts discovered in 1975 at Saint Catherine's monastery on mount Sinai*, Athens 2005.

[27] Mouriki, *La présence géorgienne*, pp. 39-40; N. Chichinadze, *Georgian icons on mount Sinai*, «Dzeglis megobari» [«Friends of monuments»], 2, 2000, pp. 3-9.

[28] Sotiriou, Sotiriou, *Εικόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, fig. 158, II, pp. 138-139; D. Mouriki, *Four thirteenth-century Sinai icons by the painter Peter*, in *Studenica et l'art byzantine autour de l'année 1200,* Beograd 1988, pp. 329-347.

he was not only the author of both icons but also made them on his own commission.

Thus, Byzantine artists signed the surface of the icons rather frequently, though the appearance of such textual testimony was determined by a great number of circumstances. We cannot rule out that the painter signed his icon when he was responsible not only for its artistic aspect but also for an innovative iconographic treatment paving the way to a thoroughly new religious content. In other words, the artist came not as a craftsman making an ordered replica of a certain original but as a full-fledged author. Possibly, the monastic milieu provided especially favourable conditions for such creative self-fulfillment. It was not by chance that, in her analysis of monk Peter's icons, Doula Mouriki described them as «works of a more personal character within the context of the monastic community», which offer «evidence for some special groups of icons made at Sinai»[29].

The extant testimony on Byzantine artists rather often indicates their belonging to the ecclesiastical circles, thus proving that the combination of the two missions – the icon painter's and the priest's – was fairly frequent[30]. It is hard to say whether this combination promoted signing icons, and whether the ecclesiastical status provided greater freedom in indicating the artist's name when he was painting for his own church or monastery. Was it the desire to leave devotional memory of himself, of which a monk or a priest was more conscious than others? Did signatures reflect the author's responsibility for his work? Or were they mere testimony to better education of the clerical circles, enabling their representatives, unlike craftsmen, to compose a polished text and read it? The answer to all these questions cannot be found before artists' segmentary signatures extant in many places are thoroughly studied.

It is worthwhile, however, to pose another – and possibly the most important – question of the unique typology of Ioannes Tohabi's signatures in the form of sophisticated epigrammatic verse. On the one hand, they possess an essential characteristic that determines the nature of the signature – the declaration of authorship. The painter's reference to his own name and his poetic words that clearly indicate the act of his conscious

[29] *Ibid*., p. 329.
[30] Kalopissi-Verti, *Painters' information*, p. 64.

artistic creativity – up to the graphic parallel between art and Daniel's verbal prophecies in the epigram to the icon of the *Last Judgment* – reveal this content. On the other hand, the pronounced devotional nature of these inscriptions differs graphically from what we usually mean by a master's autograph, implicitly suggesting another goal, thoroughly different from the conventional function of a signature, thus implying a different mission and, most importantly, a different recipient. Ioannes Tohabi did not pursue worldly boons as he stressed his artistic achievement with his signature – he was after a more sublime reward[31].

Ioannes Tohabi's two self-portraits are also parts of his personal concept. He portrays himself before the image of the enthroned *Mother of God*, and at the gates of paradise on the *Last Judgment* icon. Both images were programmatic and came as visual expression of prayer for salvation. The better preserved is the one on the icon with five miraculous images of the *Virgin*. True to himself, the painter here, too, chose a sophisticated artistic concept to combine several mutually echoing semantic accents. Portraying himself as a kneeling worshipper at the feet of the enthroned *Mother of God*, Ioannes appears appealing to the *Child Christ* in her lap for forgiveness of his sins. In that, his eyes are fixed on the image of the *Virgin Paraklesis* to produce another scene of prayer, in which Ioannes appeals for intercession to the miraculous icon of the *Mother of God*, to which such prayers are so often addressed.

The example of the personal program of salvation discussed here is not unique in the Byzantine art. The icon cycles seem to be the monastic counterparts of big enterprises undertaken by prominent donors, who were building churches and commissioning monumental decorations throughout the empire in the hope of redemption. This specific type of artistic creativity allowed individuals to interweave their names in an extensive history of salvation. The painted images themselves served as a silent prayer, addressed by the painters to the portrayed saints, whereas their names inscribed on the surface – which often is the case with Sinai icons – guaranteed the artists liturgical memory within the monastic community.

[31] *Ibid*., p. 67.

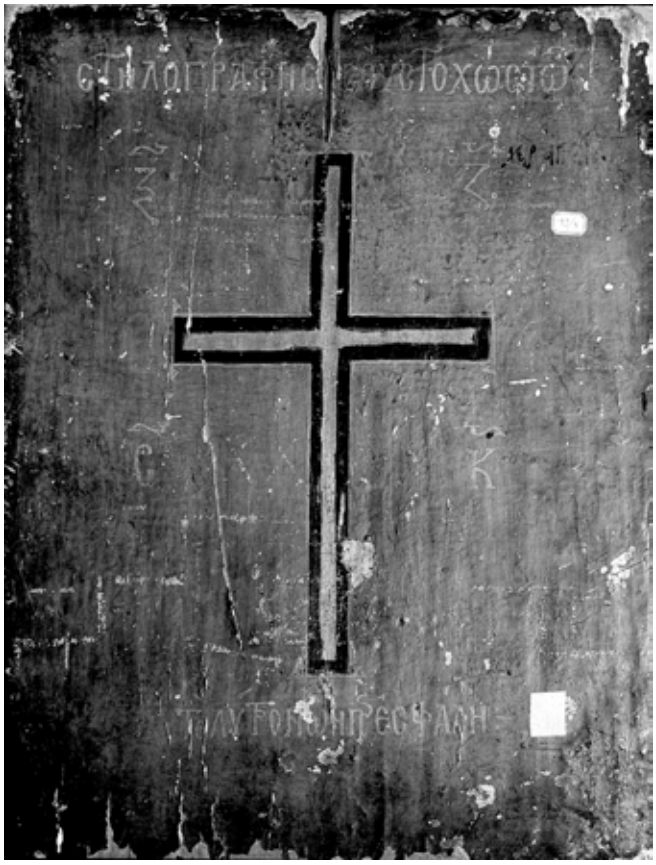
Abstract

In questo articolo viene preso in esame un complesso di sei icone conservate presso il monastero di Santa Caterina sul monte Sinai, in Egitto. Quattro dei pannelli sono icone calendariali. La quinta raffigura il *Giudizio universale*, mentre l'ultima presenta una combinazione unica di cinque immagini miracolose della Vergine e di un ciclo narrativo con *Scene della vita di Cristo*. Per le tavole sono state avanzate diverse proposte di datazione, dal tardo XI secolo al primo XII secolo.

Una breve iscrizione in georgiano posta sotto il trono del Redentore nella scena del *Giudizio universale* menziona il prete Ioannes Tohabi come committente dell'opera. Il nome Ioannes compare altresì in quattro lunghi epigrammi composti in un greco raffinato e distribuiti sul tergo delle icone. Queste iscrizioni indicano chiaramente che Ioannes fu anche il pittore dell'opera – esecutore materiale e responsabile delle sue peculiarità iconografiche.

L'articolo si concentra sull'analisi delle preghiere in versi, in quanto esse costituiscono un caso straordinario di 'firma' da parte di un pittore, tale da occupare un posto rilevante nel dibattito sul ruolo dell'artista nel mondo bizantino.

1. *Calendar icon* (September, October, November). Sinai, Saint Catherine's monastery (from *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990, p. 147, pl. 16).

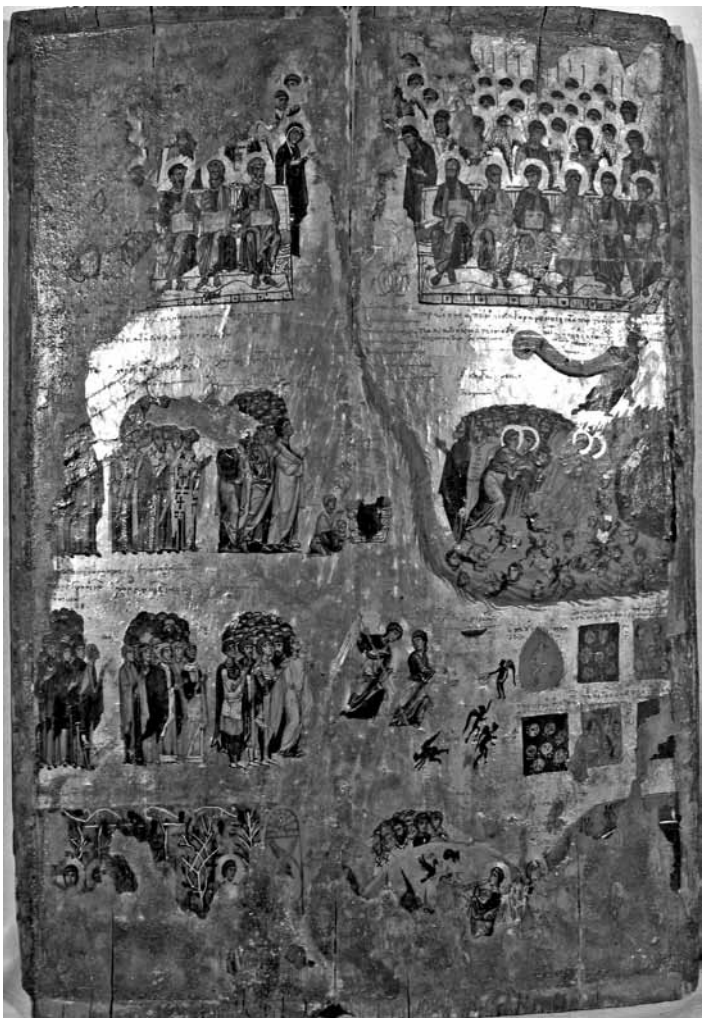


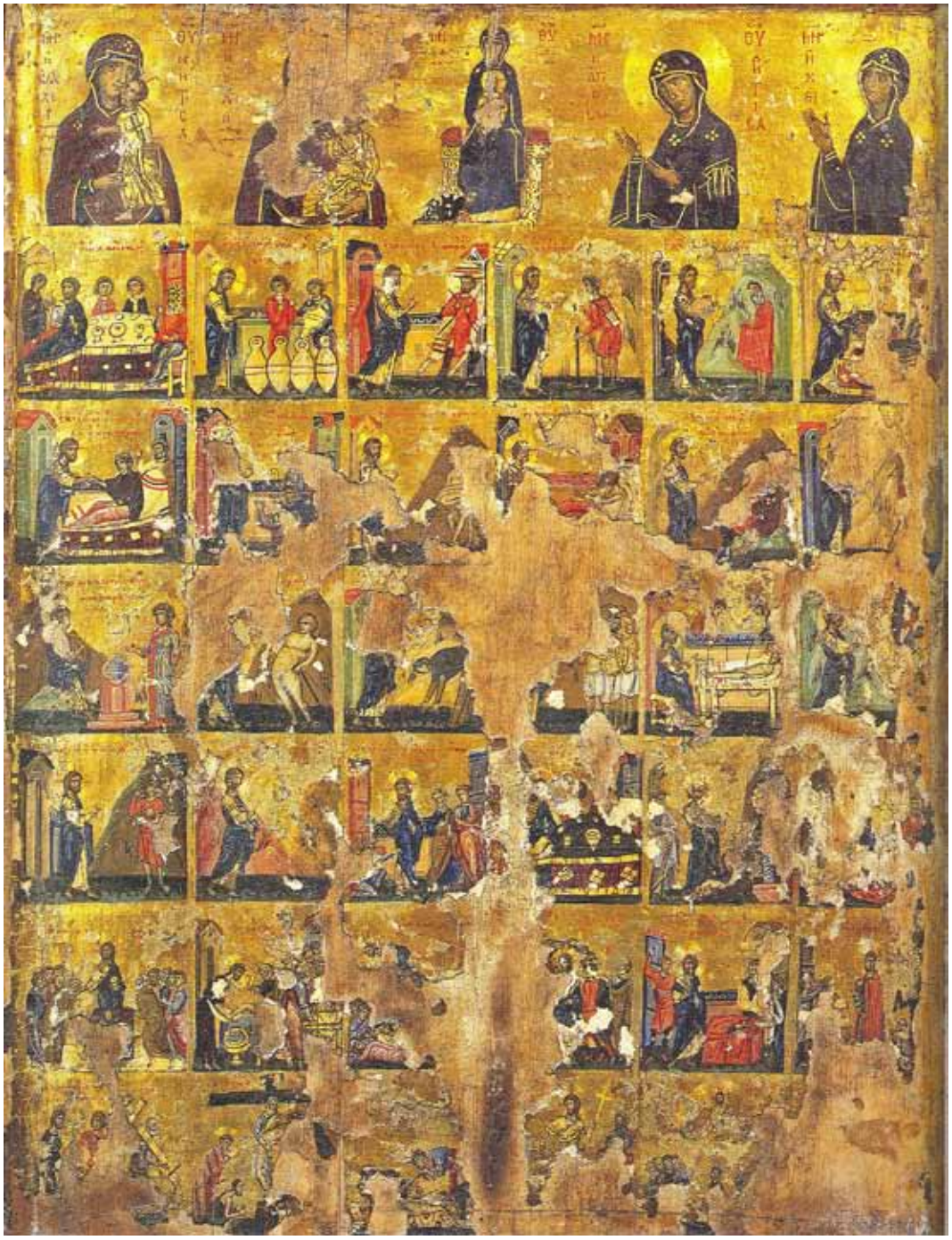
2. *Calendar icon* (September, October, November), reverse. Sinai, Saint Catherine's monastery. Above the cross one can read: «στηλογραφήσας εὐστόχως Ἰω(άννης)» (from Galavaris, *An eleventh century hexaptych*).

3. *Calender icon* (March, April, May). Sinai, Saint Catherine's monastery (from Sotiriou, Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, fig. 136).

4. *Calendar icon* (December, January, February), detail. Sinai, Saint Catherine's monastery (from WEITZMANN, *The Icon. Holy Images*, p. 73, pl. 17).

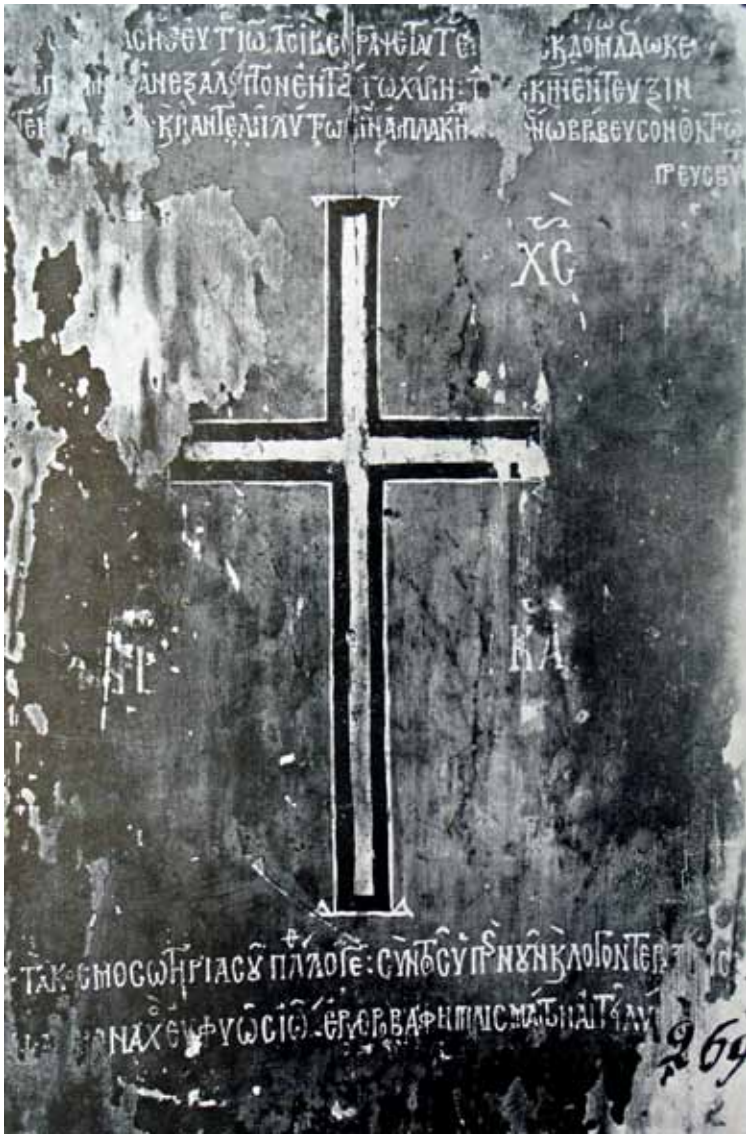
5. Icon with *Last Judgment*. Sinai, Saint Catherine's monastery (from GALAVARIS, *An eleventh century hexaptych*).





6. Icon with five icons of the *Mother of God* and scenes of the *Miracles and Passion of Christ*. Sinai, Saint Catherine's monastery (from *Byzance Médiévale: 700-1204*, éd. par A. Cutler, J.-M. Spieser, Paris 1996, p. 390).

7. Icon with five icons of the *Mother of God*, detail. Sinai, Saint Catherine's monastery.



8. Icon with five icons of the *Mother of God*, reverse. Sinai, Saint Catherine's monastery (from SOTIRIOU, SOTIRIOU, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, fig. 149).

9. Georgian epigram, icon with *Last Judgment*, detail. Sinai, Saint Catherine's monastery.

10. Icon with *Virgin Blachernitissa*, signed by painter Peter. Sinai, Saint Catherine's monastery (from *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, p. 175, pl. 48).

11. Icon with *Virgin Blachernitissa*, signed by painter Peter, detail (signature). Sinai, Saint Catherine's monastery.

12. Icon with five icons of the *Mother of God*, detail of the self-portrait of Ioannes Tohabi in front of the Virgin in throne appealing for the intercession to the miraculous icon of the *Mother of God Hagiosoritissa* (*Paraklesis*). Sinai, Saint Catherine's monastery.

LE FIRME DEI *MAGISTRI CAMPANARUM* NEL MEDIOEVO. UN'INDAGINE FRA PARMA E PIACENZA

Chiara Bernazzani

1. *Campane e* magistri*: una breve introduzione*

Se è vero che l'uso di apporre iscrizioni sulle campane è «antico al pari delle medesime»[1] ed è impossibile individuarne le origini (tanto più che i manufatti sopravvissuti sono traccia limitata di una realtà un tempo ben più consistente), sarà utile soffermarsi sulle 'memorie umane' di cui questi strumenti si fecero veicolo[2], in particolare su quelle degli artefici[3].

Gran parte dei dati e delle considerazioni presentati in questo contributo sono frutto del lavoro confluito nella mia tesi di laurea *Le campane nel Medioevo. Un'indagine sulle Diocesi di Parma e Piacenza*, Università di Parma, a.a. 2005-2006, relatore M.M. Donato, con aggiunte, aggiornamenti bibliografici e revisioni. Oltre a Maria Monica Donato, ringrazio per il prezioso aiuto la redazione, in particolare Giampaolo Ermini e Stefano Riccioni. Un ringraziamento va inoltre ai parroci delle chiese oggetto di sopralluogo e a Ferdinando Arisi, Cristina Barbarossa, Natalia Bianchini, Mirco Carbone, Marco Carubi, Matteo Ferrari, Daniela Morsia, Roberto Spocci, Luca Tosi.

[1] F. Cancellieri, *Le due nuove campane di Campidoglio con varie notizie sopra i campanili e sopra ogni sorta di orologj*, Roma 1806, p. 22.

[2] Specialmente complesse sono le iscrizioni, spesso accompagnate da accurati programmi decorativi, delle campane di destinazione ufficiale, dall'età comunale almeno a tutto l'Ottocento. Non si tratta solo di firme: le autorità che commissionarono campane per palazzi pubblici, cattedrali o chiese legate a patrocini famigliari non mancarono di lasciarvi memoria epigrafica e araldica di sé, talora anche con l'uso di sigilli (come nella campana del 1393 per il Duomo di Parma, cfr. *infra*). Notevoli i casi delle campane scaligere del Museo di Castelvecchio a Verona (*Fonditori di campane a Verona dal XI al XX secolo*, a cura di L. Franzoni, Verona 1979) e dei sette bronzi del Duomo di Pisa, databili dal XIII (la 'Giustizia' fusa da Lotteringo di Bartolomeo Pisano nel 1262, in origine per una sede civica) al XIX secolo, tutti fregiati di stemmi e complesse iscrizioni (D. Simoni, *Il campanile del Duomo di Pisa e le sue campane*, «Bollettino storico pisano», 6, 1937, pp. 209-215; A. Fascetti, *Vicende storiche delle campane della Torre pendente*, «Rassegna periodica di informazioni del Comune di Pisa», 2, 1966, pp. 32-37; *Sulle vie del primo Giubileo. Campane e campanili nel territorio di Luni, Lucca e Pisa*, a cura di G. Lera, M. Lera, Lucca 1998, pp. 60, 72, 175).

[3] «Deinde in multis campanis fit mentio de anno, in quo facta est campana, necnon de ipsius ecclesiae rectore, vel optime merito, et campanae artifice, ut ego ipse vidi Romae, ubi praecipuarum ecclesiarum, et basilicarum inscriptiones campanis incisas perlegi»: così, all'inizio del Seicento, il cardinal Angelo Rocca nel suo trattato sulla storia e l'uso delle campane (A. Rocca, *De campanis commentarius*, Romae 1612, p. 55).

Prenderemo qui in esame i bronzi medievali firmati ancora esistenti nelle Diocesi di Parma e Piacenza. Consapevoli di non esaurire una materia aperta a continui approfondimenti, valendoci della tradizione erudita – in specie, per l'area parmense, della raccolta di *Documenti e memorie di belle*
18 *arti parmigiane* redatta nell'Ottocento da Enrico Scarabelli Zunti, miniera di trascrizioni di documenti ed epigrafi e di note storiografiche[4] –, accenneremo anche a campane perdute, riconducibili all'attività dei medesimi fonditori, riflettendo sulla dinamica dei loro spostamenti e valutando l'apporto di artefici forestieri e autoctoni nelle aree indagate ed in quelle limitrofe.

I *magistri campanarum* furono per secoli artefici itineranti, pronti a spostarsi ove richiesti e a fondere *in situ*, come dimostrano i molti ritrovamenti archeologici di fosse per la fusione di campane entro i perimetri di edifici ecclesiastici e torri campanarie o nelle immediate vicinanze[5]. L'esistenza di fonderie stanziali è tuttavia documentata a Venezia già alla metà del Duecento[6]; le fucine campanarie stabili furono dunque una realtà nel panorama artigianale tardo medievale, anche se sarà necessario valutare singolarmente le diverse situazioni locali. Con i secoli XV e XVI la produzione delle botteghe fusorie, in cui oltre alle campane si realizzavano mortai, *lavezi*[7], paioli e *caldiere*[8], si amplia ulteriormente, per rispondere alle nuove esigenze

---

4 Il materiale manoscritto, rilegato in dieci volumi, si conserva presso la biblioteca della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza (da ora BBA); i volumi utilizzati per questo studio sono i mss. 100, 101, 104. Solo il primo tomo è edito: E. Scarabelli Zunti, *Memorie e documenti di belle arti parmigiane. Tomo I (1050-1450)*, a cura di S. Lottici, Parma 1911. Sull'autore, che fu direttore dell'Archivio del Comune, cfr. G. Mariotti, *Enrico Scarabelli Zunti*, «Archivio storico per le provincie parmensi», 2, 1893, pp. vii-ix.

5 Cfr. ora *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di F. Redi, G. Petrella, Pisa 2007 e *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, atti del convegno di studi (Milano 2006), a cura di S. Lusuardi Siena, E. Neri, Firenze 2007. La ricca bibliografia archeologica su questo tipo di ritrovamenti è cresciuta negli ultimi trent'anni grazie a nuovi scavi e ricerche. Gli studi che più hanno contribuito all'avvio di queste indagini sono F. Bonora, L. Castelletti, *Scavo di una fornace da campana in S. Andrea a Sarzana*, «Archeologia medievale: cultura materiale, insediamenti, territorio», 2, 1975, pp. 123-160; B. Ward Perkins *et al*., *Scavi nella torre civica di Pavia, ibid*., 5, 1978, pp. 72-272: 72-121; T. Mannoni, E. Giannichedda, *Archeologia della produzione*, Torino 1996.

6 M.L. Bottazzi, *Fonditori di campane: dalla bottega medievale alla produzione industriale nell'ambiente artistico del Rinascimento veneziano*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 2007), a cura di M. Ceriana, V. Avery, Verona 2008, pp. 363-374: 364.

7 *Ibid*., p. 366.

8 Cfr. *infra*, note 17 e 95.

belliche[9]. I 'fonditori girovaghi' manterranno tuttavia la loro tradizione sino almeno a tutto il XVII secolo, con sopravvivenze fino nel Novecento.

La particolarità della campana (oggetto apparentemente semplice, ma complesso nella genesi e nel portato semantico, sacrale, storico e antropologico) si univa alla stima tradizionalmente accordata agli operatori dell'arte fusoria, destinata per i *magistri campanarum* a crescere col tempo, specie a partire dal XII secolo[10]. I fonditori dovettero essere consapevoli del proprio *status*, rafforzato dalla preziosità della materia impiegata e dall'eccezionalità delle conoscenze che permettevano loro di realizzare manufatti belli, longevi e potentemente sonori[11]. Così, oltre a dediche, preghiere, formule apotropaiche e passi delle sacre scritture, sempre più frequenti e varie a partire dai secoli centrali del Medioevo, i detentori della difficile *ars* «de campanis fundendis»[12] apposero molto spesso su di esse, oltre alla data di fusione, il proprio nome[13].

---

[9] Il caso più noto è quello della bottega di Vannoccio Biringuccio, fonditore senese del XVI secolo autore dei dieci libri del *De la pirotechnia*, pubblicati postumi nel 1540. Molti riscontri documentano l'attività di fonditori di campane attivi anche nella realizzazione di cannoni e ritrovati bellici; cfr. G. ERMINI, *Campane e cannoni. Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: un fonditore padano ed uno schiavone nella Siena del Quattrocento (con qualche nota su Dionisio da Viterbo e gli orologi)*, in *L'industria artistica del bronzo*, pp. 387-446.

[10] I *campanarii* venivano spesso chiamati in qualità di 'tecnici': la loro competenza poteva ben servire alla realizzazione di opere impegnative come porte, grandi sculture bronzee (G. POLLIO, V. PACE, *Bronzo e arti della fusione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 4 voll., a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2002-2004, II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 477-479) e complessi monumentali: ad esempio, il fonditore di campane veneziano Pietro di Zuane ebbe un ruolo importante nella realizzazione del monumento del cardinale Zen in San Marco (V. AVERY, *Dalle bocche da fuoco alle vere da pozzo: la produzione artistica dei fonditori d'artiglieria di stato nella Venezia del Rinascimento*, in *L'industria artistica del bronzo*, pp. 303-344: 316-325).

[11] La preoccupazione per una buona riuscita della fusione, che comportava non solo la bontà del suono ma anche la 'bellezza' e l'integrità della campana, emerge da numerosi documenti. Segnaliamo, per la frequenza degli aggettivi «bello» e «buono», riferiti al getto ed alla campana realizzata, i pur tardi *Capitoli con li quali li S.ri Anziani del primo trimestre dell'anno presente 1609 si contentano dare a fondere una campana a Gio. Battista Rozzi parmeggiano*, trascritti da Scarabelli Zunti da un documento delle *Ordinationes Illustrissimae Comitatis Parmae* datato al 29 gennaio 1609 (*Rozzi Gio. Battista fonditore di campane*, in BBA, ms. 104, c. 306*r-v*).

[12] È il titolo del cap. LXXXV del libro III del *De diversis artibus* di Teofilo, la più antica fonte disponibile sulla fusione campanaria (THEOPHILUS, *The various arts*, ed. by C.R. Dodwell, London 1961, pp. 150-158; cfr. E. NERI, De campanis fundendis*. La produzione di campane nel Medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano 2006).

[13] Sorprendenti sono poi primati cronologici come quello di una campana senese del 1109 oggi a Palazzo Pubblico, firmata da *Albertus* e proveniente dalla chiesa di San Cristoforo, ad oggi la più antica delle opere firmate senesi giunte sino a noi. Cfr. *Sulle vie del primo*

2. *Le firme dei fonditori: contenuto, tecnica, disposizione*

Sulle campane, i nomi dei fonditori sono in genere scritti per intero; ben presto sono preceduti dalla parola *magister,* spesso abbreviata in *M*, che si fa frequente tra i secoli XIII e XIV, benché non si tratti di un uso generalizzato (come vedremo, ad esempio, il fonditore trecentesco Ilario da Parma non si dichiara *magister* in nessuna delle campane note); prima del nome ricorre anche l'appellativo *dominus,* con le varianti *dompnus*, *domnus* e *donus*.

Spesso al nome segue l'indicazione di provenienza, espressa con *de* e l'ablativo del toponimo (*Bartolomeus de Placentia*, *Ilarius de Parma*, *Ioannes de Pontremulo*). Frequente è l'aggettivo indicante la cittadinanza[14], talora abbreviato, come mostra l'iscrizione «Guidoctus pis», documentata da fonti erudite su una perduta campana duecentesca di Parma, che suscitò una *querelle* sull'origine, parmense o pisana, del fonditore[15]. Si può ipotizzare che, qualora il nome non sia seguito da indicazione di provenienza, il fonditore sia autoctono: è difficile credere che un forestiero, chiamato ad operare fuori patria, non ricordasse la propria origine sui manufatti[16].

Ricorre anche l'indicazione del nome del padre – in ablativo di genere o in genitivo – e del nome di famiglia, che talvolta ha origine proprio dall'attività svolta, a riprova dell'esistenza di vere 'stirpi' di fonditori[17]. Anche in area parmigiana si conoscono famiglie dedite alla fusione in bronzo per generazioni, come i da Sacca[18], i Chiaramonte[19], i Garelli (o Garey, famiglia

---

Giubileo, p. 40; S. Cantini, *Le campane di Siena nella storia della città*, Siena 2006, pp. 71-74 e *infra*, nota 25.

[14] *Bartolomeus pisanus* fu capostipite di una dinastia per la quale il semplice aggettivo di provenienza divenne garanzia di appartenenza alla scuola fusoria più abile e innovativa del Duecento italiano. Cfr. *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 59-64.

[15] Cfr. *infra*, nota 51.

[16] Cfr. *infra*, per i fonditori pontremolesi attivi in area parmense e piacentina.

[17] *Ambrosius de Colderaris* realizzò nel 1352 la campana del broletto di Milano, oggi al Museo del Risorgimento. Il cognome deriva dall'attività originariamente svolta, la produzione di suppellettili, probabilmente con specializzazione nella realizzazione di paioli e calderoni (come ribadisce il marchio impresso sulla campana, con l'immagine di un caldaio e l'iscrizione Sculzar de Colderarii); cfr. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, 12 voll., Milano 1889-1893, XI, 1892, p. xxxiv e O. Zastrow, *Le campane storiche dal secolo XIV al XIX nelle Civiche Raccolte Milanesi*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta d'arte applicata e Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano», 27, 2003, pp. 347-380: 350.

[18] Cfr. *infra*.

[19] Cfr. *infra*, nota 41.

forse di origine francese cui appartengono Giovanni e Michele, attivi a Parma tra la seconda metà del XV secolo e l'inizio del successivo)[20] e gli Alessi, stirpe che diede alla città prestigiose fusioni nel corso del XVII secolo[21].

Infine, nelle sottoscrizioni trova prevedibile conferma la fluidità delle forme onomastiche medievali, ed il nome di uno stesso fonditore può comparire in forme differenti. Ad esempio, Ilario da Parma firmò le proprie campane con le varianti *Hilarius*, *Ilarius* e *Ylarius,* mentre il nome Giovanni ricorre nelle forme *Johannes*, *Iohannes*, *Ioannes*, *Joannes*.

La formula di sottoscrizione più comune è quella dell''oggetto parlante' (*me fecit*, o *fecerunt*)[22] insieme alla sequenza 'nome al nominativo-*fecit*' (più spesso senza indicazione dell'oggetto, ma talora seguita da *hoc opus*)[23]. Non molto diffuse la formule *haec campana est opus* seguita dal genitivo del nome o *facta fuit haec campana* (che solitamente segue la data, mentre il nome sarà in questo caso al nominativo, isolato)[24]. Rara anche la prima persona del verbo accompagnata dal nome quale soggetto[25], mentre è piuttosto comune l'apposizione del solo nome al nominativo.

La data di fusione – che spesso accompagna la firma, ma ricorre anche isolata – è tra i due dati il più frequente: in cifre romane, è quasi sempre preceduta dalle iniziali *A D* (*Anno Domini*). In rarissimi casi troviamo giorno e mese, riferiti probabilmente alla data di applicazione dei caratteri in cera sulla forma prima della fusione (il lavoro di preparazione era lungo e non si poteva stabilire inizialmente il termine del completamento): un esempio per l'area qui indagata è la campana della basilica di Sant'Antonino a Piacenza,

---

[20] *Garey o Garelli*, in BBA, ms. 101, c. 187*r*; R. LASAGNI, *Garey Giovanni*, in *Dizionario biografico dei parmigiani*, 4 voll., Parma 1999, II, p. 926.

[21] *Alessi Alessio*, in BBA, ms. 104, cc. 9*r*-16*r*; A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, 5 voll., Parma 1837-1859, IV, 1852, pp. 275-276; LASAGNI, *Alessi Alessio*, in *Dizionario biografico*, I, p. 68.

[22] Il testo peraltro è quasi sempre formulato alla prima persona, anche a prescindere dalle sottoscrizioni: la campana, oggetto sacro al cui suono venivano riconosciuti poteri protettivi, 'parla' nelle iscrizioni di carattere apotropaico o sacrale che ne evidenziano il ruolo tutelare nei confronti della comunità, dichiarandosi *vox Domini* (G. MAULI, *Campane nei secoli*, Verona 1991, pp. 106-108).

[23] Sulla campana di Ambrogio de Colderari (*supra*, nota 17) si legge: MCCCLII MAGISTER AMBROSIUS DE COLDERARIS FECIT HOC OPUS.

[24] Cfr. *infra*, nota 90.

[25] EGO ALBERTUS FECI HANC CAMPANAM ANNO DOMINI MCIX è l'iscrizione della citata campana senese del 1109. Cfr. inoltre l'iscrizione di una delle due campane del 1149 di San Zeno a Verona, perdute nel 1755 e documentate nella forma e nel corredo epigrafico da Giambattista Biancolini nel 1749: «In nomine Domini nostri Jesu Christi ego Gislimerius hoc opus feci» (*Fonditori di campane a Verona*, pp. 21-22).

firmata da *Bartolomeus de Placentia*[26]. Talora l'anno è espresso per esteso in lettere, anziché in cifre[27]. In tutte le iscrizioni che esamineremo, inoltre, il testo è aperto da un *signum crucis*, frequentissimo all'esordio dell'iscrizione anche nell'epigrafia campanaria.

Per le iscrizioni, come per il corredo iconografico, la tecnica sempre più spesso impiegata a partire dal XIII secolo (pur tenendo conto che la variabilità tecnica non consente generalizzazioni: esistono esemplari coevi con caratteristiche differenti)[28] prevedeva l'impiego di matrici dentro le quali veniva colata la cera. Le lettere così prodotte venivano poi applicate sulla falsa campana[29]. Con la cottura della forma, la cera lasciava spazio alla gettata di metallo. Il risultato finale ottenuto tramite questo procedimento era un'iscrizione in aggetto rispetto alla superficie, nella quale molto spesso
2, 3 si riconoscono i contorni quadrangolari delle matrici impiegate, siano esse di un singolo carattere, di gruppi di caratteri o di intere parole. Questa tecnica coesiste però con quella dell'incisione a mano libera dell'iscrizione – e talvolta anche di immagini sul corpo campanario – all'interno del mantello o camicia (la componente esterna del modello di una campana da fondere),
1, 9 come mostra ad esempio l'epigrafe di una campana a Miano di Corniglio (Parma). L'impiego di matrici, che anticipa di due secoli il principio della stampa a caratteri mobili[30], garantiva tuttavia all'iscrizione una maggiore regolarità.

---

[26] Cfr. *infra*, nota 90.

[27] Su uno dei citati bronzi di San Zeno si leggeva, stando al Biancolini: «Anno ab incarnatione Domini MC quadragesimo nono regnante Conrado imperatore Aldo presbiter» (*Fonditori di campane a Verona*, p. 21).

[28] Sulle campane medievali più antiche conservate, le epigrafi sono incise a mano libera, sul bronzo a freddo o sulla cera della falsa campana. Casi emblematici per questa seconda tipologia sono la campana di San Michele in Borgo a Pisa (*Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 36, 40, 41, 59 e 70, benché qui l'epigrafe sia detta incisa a freddo sul bronzo) e soprattutto quella di Canino (Viterbo) al Museo Pio Cristiano di Roma. Tradizionalmente datata all'VIII o IX secolo, essa è stata recentemente ascritta al XII in base a confronti morfologici ed epigrafici (G.B. De Rossi, *Campana con epigrafe dedicatoria del secolo incirca ottavo o nono trovata presso Canino*, «Bullettino di Archeologia Cristiana», s. 4, 5, 1887, pp. 82-89; S. Piazza, *La campana di Canino al Museo Pio Cristiano. Cronologia, modalità tecnico-esecutive, provenienza, attribuzione*, «Studi Romani», 3-4, 2004, pp. 426-437, con *Appendice paleografica* di Carlo Tedeschi [pp. 438-439]).

[29] Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*, Venezia 1540, c. 95*v*: «[…] et dipoi alli luochi deputati secondo el vostro volere metterete fatte di cera letere, fregi, foglie, o armi o altri ornamenti […]».

[30] A.G. Spinelli, *Le campane del Modenese. Abbozzo storico*, Modena 1902, p. 10.

Un ultimo cenno merita la disposizione del nome dell'artefice nel contesto delle iscrizioni. Fino al Quattrocento queste sono di norma ordinate, racchiuse entro spazi delimitati da listelli a rilievo e quasi mai liberamente disposte sul corpo campanario. Di solito questi spazi si trovano in prossimità della calotta e appena sopra al labbro. I caratteri si dispongono al loro interno, su una o più linee[31]; sono sempre l'ordine e la chiarezza a presiedere alla disposizione delle iscrizioni. Il testo potrà inoltre essere suddiviso tra gli spazi individuati dai listelli; in questo caso, la scelta di separare la firma dal restante testo epigrafico potrebbe sottendere l'intenzione di evidenziare il nome dell'artefice[32]. 4

Con il XV secolo avanzato si manifesta una maggiore libertà nella disposizione. Ogni generalizzazione è rischiosa, essendo la casistica ampia e variegata, anche a seconda del grado di conservatorismo del corredo epigrafico-decorativo, il che giustifica anche l'eterogeneità degli esempi qui esaminati (non si intende infatti trarre conclusioni, ma proporre uno spaccato, tenendo presente lo stato degli studi e la consistenza dei patrimoni campanari medievali conservati, ben diversi da area ad area). È notevole, comunque, che su una campana della chiesa dei Santi Abbondio e Moderanno a Berceto (Parma), datata 1497, *Jacobus de Regio* apponga il proprio nome separatamente rispetto all'iscrizione principale, contenente la dedica ed il nome del committente Beltrando Rossi, in un cartiglio posto sotto una figurazione sacra; da rilevare anche la differenza nelle scritture: minuscola gotica, pur rivisitata con nuova sensibilità, per l'iscrizione principale, capitale d'imitazione classica per il nome dell'artefice. 5, 6

Si apre così la strada verso una sempre maggior libertà nella disposizione

---

[31] Vanoccio Biringuccio codificherà quest'uso nel suo trattato, ove, pur con l'apporto di importanti innovazioni tecniche, confluisce una tradizione plurisecolare: «Dipoi nela predetta tavola sotto al luocho dove comincia el voltar del ciclo due dita farete tre intacchature che faccino due divisioni di spatii da poterli riempire di letere appropriate a oration o ad altro vostro senso, et così ancho sopra alla ponta dela penna, o ai piei l'orlo, o a principiar dela montata farete cornicette a luochi da metter fregi o foglie per far bella er ornata l'opera vostra […]» (*De la pirotechnia*, c. 95*r-v*). La «tavola» è la sagoma in legno impiegata per ripassare e regolarizzare a più riprese la falsa campana mentre la si forma; con «penna» Biringuccio intende la parte più bassa della campana.

[32] È il caso della campana di San Pietro a Piacenza (1281), firmata entro la fascia in prossimità del labbro da Tommaso e Ottobello da Lodi e di quella di Gherardino da Sacca per il Duomo di Parma (1393), in cui l'iscrizione, suddivisa con lo stesso criterio, mostra anche una differenziazione nella tecnica di esecuzione (per entrambe, cfr. *infra*).

delle iscrizioni, che con i secoli XVII e XVIII approderà ad un'esuberanza spesso al limite del sovraffollamento, con l''esondazione' dalle fasce e l'occupazione della superficie rimasta libera. Col Settecento, la sottoscrizione tende a prediligere la forma del marchio, con il nome entro un cartiglio o il bollo impresso a matrice in fase di preparazione della forma, con i caratteri propri del marchio 'industriale'.

3. *Sottoscrizioni e* artifices *tra Parma, Piacenza e Pontremoli*

In questo contributo si è deciso di prendere in esame le sottoscrizioni di alcuni dei manufatti rinvenuti nelle Diocesi di Parma e Piacenza. La ricerca sino ad ora condotta, che ha avuto come limite cronologico la fine del XV secolo, ha prodotto la schedatura di venti campane, dodici per l'area parmense ed otto per quella piacentina, un buon numero delle quali reca la sottoscrizione dell'artefice. Da questo gruppo si enucleano le campane databili al XIII (un solo esemplare, del 1281, a Piacenza) e al XIV secolo (cinque per l'area parmense – Parma, Ghiare di Berceto, Lesignano Bagni, Costa di Tizzano e Terenzo – ed una per il Piacentino, nel borgo di Ottone). Quanto ai nomi degli artefici, è stato possibile ricondurre allo stesso fonditore *Bon Domenegus de Parma* due bronzi ancora esistenti in area parmigiana (a Ghiare di Berceto e a Lesignano Bagni), mentre dell'intensa attività di *Ilarius de Parma*, su cui le fonti forniscono preziose notizie, si conserva, a Pontremoli, solo una campana datata 1311. Un fonditore pontremolese,
7 *Ioannes de Pontremulo*, risulta infine il probabile autore di altri due bronzi, quello di Ottone e quello di Costa di Tizzano.

Partendo dalla Diocesi di Parma, la più antica campana firmata[33], datata 1353 e sottoscritta da Buondomenico (*Bon Domenegus*) da Parma, è oggi sul campanile della chiesa di Santa Felicita a Ghiare di Berceto, ma proviene dalla vicina chiesa di Casacca[34]. Benché sia stata definita «quasi illeggibil*e*»[35],

---

[33] La campana è alta cm 53 per un diametro inferiore di cm 47.

[34] Il bronzo ricevette la sua attuale collocazione tra il 1966, quando è ricordato ancora a Casacca in I. Dall'Aglio, *La Diocesi di Parma*, 2 voll., Parma 1966, I, 1966, p. 531, e il 1976, quando è segnalata sul campanile di Ghiare in E. Dall'Olio, *Gli antichi bronzi*, «Gazzetta di Parma», 20 aprile 1976, p. 8; Id., *Itinerari turistici della provincia di Parma*, 3 voll., Parma 1975-1977, II, 1976, p. 151.

[35] *Ibid*., p. 152. È probabile che Dall'Olio vedesse la campana in occasione del suo

l'iscrizione, in maiuscola gotica, disposta attorno alla calotta entro una cornice composta da due listelli a cordoncino, è invece facilmente decifrabile grazie all'aggetto e alla nitidezza delle lettere. Il testo reca la firma e l'anno di fusione, secondo una formula tradizionale: M(agister) Bon Domenego me fecit MCCCLIII.

Quattro piccole campane a rilievo sono disposte a croce lungo la svasatura: realizzate presumibilmente con un punzone, caratterizzato da una certa cura dei dettagli pur nelle dimensioni limitate (sono riprodotti battaglio e corona), fungono certamente da marchio del fonditore. Analoga funzione hanno probabilmente le due campanelle stilizzate sul già citato bronzo oggi in San Donnino a Miano di Corniglio, la cui iscrizione reca la dedica a san Marco e la data 1348[36]. Il 'marchio di fabbrica', che segnala la volontà di identificare il fonditore o la bottega, si trova spesso sulle campane, accompagnato o meno dal nome[37]. 8 9, 10

A Buondomenico sono riconducibili altre tre campane; l'unica conservata, del 1363, oggi nella chiesa di San Michele a Lesignano de' Bagni[38], reca una formula di sottoscrizione simile a quella del bronzo di Ghiare di Berceto[39]: In no(m)i(n)e D(omi)ni ame(n) Bon Domenego de Parma me fe<cit> MCCCLXIII[40]; pur mancando il marchio, la coincidenza del nome e la prossimità delle date non lasciano dubbi che si tratti dello stesso artefice. 11

Verosimilmente il formulario delle sottoscrizioni era variabile, e il

---

trasferimento o poco dopo, prima che fosse ripulita, dato che non fa cenno alle campane a rilievo (cfr. subito *infra* nel testo), verosimilmente occultate dall'accumulo di polveri.

[36] L'iscrizione, in maiuscola gotica, è racchiusa entro due listelli a cordoncino presso lo svaso della campana, e recita: S(anctus) Marchus evangeliste MCCCXXXVIII.

[37] Cfr. *infra* il caso della campana di Rivalta di Lesignano.

[38] Il Pezzana ricorda il sopralluogo di Amadio Ronchini – prolifico studioso parmigiano della seconda metà dell'Ottocento, che fu anche direttore dell'Archivio di Stato di Parma – sul campanile di Lesignano negli anni Trenta dell'Ottocento (Pezzana, *Storia della città*, I, 1837, *Appendice*, nota 45 e II, 1842, p. 168, nota 1): l'attenzione di quest'ultimo per le iscrizioni campanarie appare tutt'altro che scontata ancora settant'anni dopo (Spinelli, *Le campane*, p. 4). Non sappiamo a quando risalga la collocazione attuale, successiva alla rottura della campana il 29 gennaio 1944, ma probabilmente rimase ancora per anni nella cella; è catalogata in *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, III. *Provincia di Parma*, a cura del Ministero dell'Educazione Nazionale Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 1934, p. 247. Per altri cenni cfr. E. Guerra, *Le campane più antiche della Diocesi di Parma*, «La giovane montagna: organo degli interessi delle vallate parmensi e pontremolesi», 9, 1939, p. 3; Dall'Aglio, *La Diocesi di Parma*, I, pp. 366-367; Dall'Olio, *Gli antichi bronzi*; Lasagni, *Domenico da Parma*, in *Dizionario biografico*, II, p. 469; *Le trame della storia*, p. 222.

[39] La campana misura cm 86,5 di altezza per cm 71 di diametro inferiore.

[40] L'iscrizione, collocata intorno alla calotta, in uno spazio grafico delimitato da due listelli a cordoncino, è in maiuscola gotica; si segnalano l'uso di un nesso *AR* (Parma) e del segno di abbreviazione a tegola, posto fuori dall'area grafica.

fonditore poteva scegliere forme diverse senza che le differenze rivestissero necessariamente un significato; tuttavia, si potrebbe pensare che, nella campana di Ghiare, Buondomenico abbia voluto sottolineare di aver realizzato la fusione interamente in prima persona, scegliendo di qualificarsi come *magister* e di apporre quattro volte il proprio marchio.

I *magistri* potevano lavorare soli, in un contesto di bottega ove garzoni e aiuti li affiancavano per i compiti di *routine*, o insieme ad altri[41], come ancora testimonia il caso di Buondomenico: per uno dei due manufatti perduti si era infatti associato a un altro fonditore, che firmò insieme a lui. Questa campana, fusa per la chiesa di Rivalta di Lesignano (Parma), datata 1358[42], andò distrutta nel 1866[43]; l'iscrizione recitava, nella trascrizione di Scarabelli Zunti: «MCCCLVIII dompnus Iohaninus et Bonus D(omi)nicus me feceru(n)t»[44]. Lo stesso studioso ricorda, in calce alla voce dedicata a Buondomenico nei suoi *Documenti,* un Donnino da Parma «esperto nell'arte di fondere campane vissuto nel 1358 e perciò coevo dei qui sopra ricordati Giovannino e Buondomenico da Parma suoi concittadini», affermando di aver tratto la notizia da un imprecisato «vecchio manoscritto»[45]; tuttavia l'interpretazione di *dompnus* come l'antroponimo Donnino è implausibile, data anche la frequente occorrenza, già ricordata, dell'appellativo *dompnus* davanti al nome del fonditore (Scarabelli Zunti, inoltre, tratta del fonditore che collaborò con Buondomenico nel 1358 sotto i nomi di Giovannino[46] e di Giovanni[47]).

---

[41] I casi più frequentemente attestati di collaborazione sono quelli tra parenti (padri e figli, fratelli), nel contesto delle botteghe a conduzione familiare. Tra i tanti possibili esempi ricorderemo per Parma Guglielmo e Giovanni di Chiaramonte, padre e figlio, noti per aver fuso nel 1417 – e rifuso nel 1453 – la perduta campana 'Vecchia' della Cattedrale di Parma, guadagnando grandi lodi ed una patente concessa dal vescovo Delfino. Per notizie documentarie su di loro cfr. L. Testi, *La Cattedrale di Parma*, Parma 1934, p. 38; Pezzana, *Storia della città*, III, 1847, p. 100, nota 2; *Chiaramonte Guglielmo e Giovanni fonditori di campane*, in BBA, ms. 101, c. 112*r.*

[42] *Parma da, Giovannino sacerdote e Buondomenico fonditori di campane*, in BBA, ms. 100, c. 111*r*.

[43] *Parma da, Buondomenico*, *ibid.*, c. 113*r*: «La campana di Lesignano [*i.e.* Rivalta di Lesignano] è stata rotta nel 1866 per fonderne una nuova ad opera dei fratelli Don Luigi e Giovanni Alfieri sacerdoti parmigiani».

[44] *Parma da, Giovannino sacerdote e Buondomenico fonditori di campane*, *ibid.*, c. 111*r*.

[45] *Parma da, Buondomenico*, *ibid.*, c. 113*r*.

[46] L'esistenza di un fonditore di nome Giovannino è testimoniata anche dalla sottoscrizione sulla campana di Santo Stefano a Terenzo; cfr. subito *infra*.

[47] *Parma da, Giovanni*, *ibid.*, c. 99*r*. Alla c. 100*r* Scarabelli Zunti ricorda un Giovanni da Parma, attestato grazie a una perduta campana del 1279 (cfr. *infra,* nota 52).

Si può riflettere sulla cooperazione di questi due artefici, Giovannino e Buondomenico, che nell'epigrafe non dichiarano legami di parentela (il che non consente di escluderla). Se condividevano la bottega, stupisce, pur tenendo conto delle dispersioni, che non siano documentati altri manufatti a loro ascrivibili. Nella campana per Lesignano de' Bagni, successiva di soli cinque anni a quella di Rivalta, Buondomenico torna ad operare da solo. Si può ipotizzare che il *dompnus Iohaninus*, avendo ricevuto la commissione della campana per Rivalta, ma essendo ancora alle prime armi, avesse fatto in modo di essere affiancato da un fonditore più esperto (Buondomenico aveva già lavorato almeno a Casacca e, come subito vedremo, a Parma). Forse questo contatto procurò a Buondomenico, pochi anni dopo, l'incarico per la vicina chiesa di Lesignano. Se poi il *dompnus Iohaninus* in questione fosse il *dompnus Iohaninus Galus* che nel 1365 sottoscrive una campana in Santo Stefano a Terenzo, si potrebbe tracciare il profilo di un fonditore documentato in una fase alta – e probabilmente non ancora del tutto autonoma – della sua attività e successivamente in una di indipendenza, cui risale il manufatto nel quale compare l'appellativo *Galus*, forse da intendersi come cognome; nonostante l'assenza di *Galus* nella sottoscrizione del 1358, l'identificazione sembra molto probabile.

L'altra campana riconducibile a Buondomenico era collocata sulla torre della chiesa di San Nicolò a Parma; datata 1350, era dunque il suo primo manufatto noto[48].

Luigi Poncini, nelle *Effemeridi storiche di Parma*, presenta Buondomenico come il più antico fonditore di campane parmigiano conosciuto, lasciando intendere che in tempi precedenti la città si fosse valsa esclusivamente di artefici pisani e ricordando tre soli altri fonditori locali, due attivi tra il principio e la metà del Quattrocento e il terzo addirittura nel XVIII secolo[49].

---

[48] *Parma da, Buondomenico*, *ibid.*, c. 112*r*.

[49] L. PONCINI, *Effemeridi storiche di Parma ordinate da L. P. Parte II: dal secolo XV alla metà del XIX*, «La Luce», 22-23 febbraio 1883, p. 166: «22 febbraio. [...] 1416. Parma, in cui fiorirono d'ogni tempo e le arti meccaniche e le liberali, non mancò neppure di fonditori di campane. Negli anni 1282 e 1285 mandò a Pisa per siffatti artisti, ma nel 1363 troviamo un fonditore nostro, Bon Domenico da Parma, il quale nel detto anno fuse la campana della parrocchia di Lesignano de' Bagni [...]». L'autore ricorda poi Giovanni Camatino (che rifuse la campana di Buondomenico, rottasi il 22 febbraio 1416), Leonardo da Gavazapo (fonditore nel 1453 della campana *de Tertiis* per il Comune di Parma, ancor oggi sulla torre del Palazzo del Governatore) e Giacomo Alessi, autore nel 1607 e nel 1641 di altre due campane civiche, anch'esse conservate.

È vero che *campanarii* pisani furono sicuramente attivi negli anni 1285 e 1287 per il Comune e la Cattedrale – come attesta Salimbene de Adam[50] e come confermerebbe il caso del fonditore Guidotto[51] –, ma non si devono dimenticare Giovanni da Parma[52], attivo nel XIII secolo, e gli altri fonditori trecenteschi

---

[50] È il cronista francescano a riferire delle fusioni realizzate a Parma in quegli anni su commissione del Comune. Di questi bronzi, per i quali i Parmigiani si rivolsero a fonditori pisani senza ottenere risultati soddisfacenti (tanto da far dire a Salimbene «et in hoc punivit Deus parmenses, quia volebant habere unam talem campanam, quae in burgo Sancti Donini et in Regio audiretur, et vix poterat audiri per Parmam»), egli parla approfonditamente, stigmatizzando quello che nel XVIII secolo Ireneo Affò tornerà a definire «capriccio di campane» (Salimbene De Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, 2 voll., Turnholti 1998-1999, II, 1998, pp. 876-877, 951-952; I. Affò, *Storia della città di Parma*, 4 voll., Parma 1792-1795, IV, 1795, pp. 65-66). La presenza accertata di fonditori di campane pisani a Parma negli anni Ottanta del Duecento va tenuta presente nella discussione sulla provenienza del fonditore Guidotto (cfr. nota seguente).

[51] A ricordare per primo il nome di Guidotto a proposito di una campana parmigiana fu Alessandro da Morrona, che mise in relazione con le notizie di Salimbene (cfr. nota precedente) la memoria dell'iscrizione di una campana oggi perduta della certosa di San Girolamo a Parma. La campana risaliva al 1287 (l'anno in cui Salimbene ricorda attivo a Parma almeno un fonditore pisano, compreso nell'arco di tempo in cui Guidotto di Bartolomeo Pisano opera in importanti commissioni fuori Pisa; cfr. *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 60-62) e recava la sottoscrizione «Guidoctus pis me fecit» (A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, p. 112). L'iscrizione non è tràdita univocamente. Nicolli scioglie *pis* in *parmensis*: «A(nno) D(omini) MCCLXXXVII ad honorem Dei et Beatae Mariae Virginis hoc opus factum fuit de bonis domini Rolandi Tavernae tempore domini Petri prioris Guidoctus parmensis me fecit» (F. Nicolli, *Riscontri e note di alcune carte topografico-moderne degli stati ducali di Parma Piacenza e Guastalla per servire d'illustrazione agli oggetti di topografia antica de' stati medesimi*, Piacenza 1830, p. 232). Scarabelli Zunti, che pure considera Guidotto parmigiano, mantiene l'abbreviazione, ma dà una versione incompleta: «A(nno) D(omini) MCCLXXXVII ad honorem Dei et Beatae Mariae Virginis hoc opus factum fuit de bonis domini Rolandi Tavernae tempore domini Petri prioris Guidoctus pis me fecit» (*Parma da, Guidotto fonditore di campane*, in BBA, ms. 100, c. 118*r*). Fu dunque lo scioglimento dell'abbreviazione *pis* a suscitare contrasti: Da Morrona vi riconosce l'origine pisana del fonditore, prova ulteriore del fatto che i fonditori pisani erano allora «invitati a dar saggio del loro sapere dalle migliori città d'Italia». Come Nicolli, Lopez scioglie con *parmensis* e segnala Guidotto come uno dei fonditori autoctoni attivi in città negli ultimi vent'anni del Duecento (M. Lopez, *Il Battistero di Parma*, Parma 1864, p. 32). Le circostanze cronologiche ed il nome stesso (nonché la provata mobilità di Guidotto di Bartolomeo) inducono tuttavia a pensare che la campana fosse opera del fonditore pisano.

[52] Di questo fonditore, che realizzò nel 1279 una perduta campana per la chiesa della Santissima Trinità a Parma, dà notizia Ubaldo Bianchi, che in un sua raccolta manoscritta di iscrizioni parmensi (conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, da ora ASP) trascrisse l'iscrizione esaminando in prima persona il manufatto: «In nomine Domini Ih(es)us 1279 Chr(istu)s regnat Chr(istu)s vincit Chr(istu)s imperat vox Domini Joannes parmensis me fecit (tem)p(o)re presbiteri Joannis Pater Filius Spiritus Sanctus». Scarabelli Zunti trasse l'iscrizione da Bianchi probabilmente senza vedere il bronzo, poiché introduce poche varianti grafiche ed un'aggiunta (la *T* davanti al *pre* registrato dal Bianchi, come abbreviazione per *tempore* seguita dal genitivo dell'autorità), entrambe correzioni *ad*

noti, come il citato *Iohaninus Galus*, Ilario da Parma[53], Tebaldo Milioli[54], Giovanni e Gherardino da Sacca[55]; l'enigmatico Giovanni Camatino, citato dal Poncini, è figura probabilmente distinta dallo *Johannes* attivo nel 1370[56].

---

sensum (ASP, Armadio Drei, ms. 17, U. BIANCHI, *Iscrizioni di tutta la città di Parma raccolte l'anno 1779*, c. 241; *Parma da, Giovanni fonditore*, in BBA, ms. 100, c. 100*r*; LASAGNI, *Giovanni da Parma*, in *Dizionario biografico*, I, p. 8). Altro non si è trovato, ad oggi, su questo artefice; la sua figura è tuttavia fondamentale nella storia dell'artigianato cittadino, in quanto – osservava già Scarabelli Zunti –, questa era ai suoi tempi (o almeno a quelli di Bianchi) la più antica campana esistente a Parma, per di più dovuta a un fonditore autoctono.

[53] Cfr. *infra.*

[54] Fu fonditore in bronzo, *magister lignaminis* ed ingegnere. Il suo nome è citato nel *Chronicon parmense* sotto l'anno 1333 a proposito della costruzione del campanile di San Pietro sulla *platea Communis* di Parma: «[...] magister Thebaldus Miliolus, magister campanarum et lignaminis et muri, valde bonus magister et inzignerius, super stetit ad dictum laborerium fieri faciendum» (*Chronicon parmense ab anno 1038 usque ad annum 1336*, in *Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, Parmae 1858, p. 287). Da rilevare la frequenza dell'appellativo *magister* e l'alta qualifica dell'artefice, figura più sfaccettata di quelle incontrate sino ad ora, non solo fonditore ma anche progettista di costruzioni, evidentemente assai stimato («valde bonus»). Cfr. anche *Milioli Tebaldo fusore in bronzo, ed architetto*, in BBA, ms. 100, c. 82*r*.

[55] Giovanni fu padre di Gherardino. È ricordato come fonditore di campane da Scarabelli Zunti, ma non si hanno notizie sulle sue opere. Di lui, oltre alla sua professione di *parolarius* (fabbricante di paioli, circostanza che richiama il caso dei Colderari di Milano, cfr. *supra*, nota 17), sappiamo solo che il 5 gennaio 1402 era già morto, e da ciò possiamo dedurre che fosse attivo già intorno alla metà del Trecento, se non prima. Gherardino è il fonditore della campana del 1393 ancora oggi sulla cupola del Duomo di Parma (cfr. *infra*). Un Bartolomeo da Sacca fonderà le campane per il Battistero di Parma tra il 1424 e il 1425 (*Sacca da, Gherardino e Bartolomeo fusori di campane*, *ibid.*, c. 143*r* e *Sacca Bartolomeo fonditore di campane*, *ibid.*, cc. 144*r*, 145*r*; TESTI, *La Cattedrale*, p. 44; F. DA MARETO, *Chiese e conventi di Parma*, Parma 1978, pp. 64-65; LASAGNI, *Sacca Bartolomeo*, *Sacca Bernardino*, *Sacca Gherardino*, *Sacca Giovanni*, in *Dizionario biografico*, IV, pp. 244-245).

[56] Sull'identità e sul nome di questo artefice le fonti sono confuse: Scarabelli Zunti e Lasagni riportano sotto nomi lievemente diversi le stesse notizie, ma non ci pare possibile ricondurle alla stessa persona. Le forme del nome collegate tra di loro dagli autori sono Giovannino da Parma, Giovanni da Parma e Giovanni Camattino (Camatino nell'attestazione di Pezzana e Scarabelli Zunti). Giovannino, che Scarabelli Zunti dice sacerdote, è molto probabilmente il fonditore che collaborò con Buondomenico per la campana di Rivalta di Lesignano nel 1358 (*Parma da, Giovanni*, in BBA, ms. 100, c. 99*r*, e cfr. *supra*). Ad uno *Johannes* riporta invece la segnalazione di Antonio Boccia (ripresa da Scarabelli Zunti e Lasagni), che segnala, presso la chiesa di San Cristoforo nel circondario di Borgotaro, una campana del 1370 firmata da un Giovanni da Parma (A. BOCCIA, *Viaggio ai monti di Parma [1804]*, «Quaderni parmigiani», 2, 1970, p. 131). L'iscrizione è così trascritta da Nicolli: «MCCCLXX Iohanes me fecit» (il manoscritto del Nicolli, privo di data e composto da carte sciolte di cui molte non numerate, è conservato presso la Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza – da ora BCP – nel fondo Pallastrelli): BCP, ms. Pall. 10, F. NICOLLI, *Inscriptiones Medii Aevii*, carta sciolta. La campana di Borgotaro doveva ancora trovarsi presso la chiesa negli anni Settanta del secolo scorso poiché è ricordata dal Dall'Olio (che legge *Johannes* come *James*) nei suoi *Itinerari turistici*, ma fu asportata dalla chiesa in data ignota e se ne sono perse le tracce. La non ampia distanza cronologica tra questa campana e quella di Rivalta porta

Al Poncini, evidentemente, sfuggivano le notizie sui fonditori parmigiani dei secoli XIII e XIV registrate da Scarabelli Zunti sulla scorta dei documenti archivistici, delle cronache, dei rilevamenti epigrafici di Amadio Ronchini e della storiografia parmigiana, da Ireneo Affò ad Angelo Pezzana.

Dunque, nel XIV secolo i nomi di *magistri campanarum* parmigiani sono piuttosto numerosi, a riprova di un artigianato capace di rispondere pressoché interamente alle richieste: i fonditori pisani, la cui fama si stendeva da Cefalù ad Assisi, da Roma sino appunto a Parma, erano stati chiamati per le commissioni più prestigiose ed in conseguenza di risultati insoddisfacenti conseguiti dai fonditori locali, ai quali ci si era inizialmente rivolti nella speranza – dettata da ragioni di prestigio, ma innanzitutto economiche – di risolvere tutto 'in casa'[57].

Riprendendo l'ordine cronologico interrotto per ricostruire il piccolo *corpus* di Buondomenico, andrà menzionato il bronzo della chiesa di San
12 Pietro a Costa di Tizzano, datato 1360 e firmato da un 'forestiero': *Ioannes de Pontremulo*. Quello dei fonditori pontremolesi è un capitolo aperto, che non ha mancato di interessare cultori di memorie locali come Bologna[58], Giuliani[59] e Lazzeroni[60], e propone spunti di riflessione sulla mobilità dei fonditori, sul peso che i contatti ebbero per gli sviluppi locali delle attività fusorie e sulla posizione di spicco che alcuni centri detennero in questo settore.

Scarabelli Zunti a sottintendere che Giovanni e Giovannino siano lo stesso fonditore (egli annota «o Giovannino» in apertura della voce *Parma da, Giovanni*). Difficile però credere che il *dompnus Johaninus* e un *Johannes* che non si firma né *dompnus* né *parmensis* siano lo stesso artefice. Poco verosimile, a nostro avviso, anche l'ipotesi del Lasagni circa la possibile identità tra il Giovanni fonditore a Borgotaro ed il Giovanni Camattino autore nel 1416 della campana maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma: la data è troppo avanzata (*Camatino Giovanni fonditore di campane*, in BBA, ms. 100, c. 42*r*; Pezzana, *Storia della città*, II, 1842, p. 168). Quest'ultimo fonditore potrà essere comunque ricordato per Parma come figura di transizione tra XIV e XV secolo, epoca cruciale per il settore campanario, che vide a inizio Quattrocento l'affermazione di rinnovate ricerche morfologiche e decorative (Lasagni, *Giovanni da Parma*, in *Dizionario biografico*, III, p. 9 e *Camattino Giovanni*, *ibid.*, I, pp. 813-814).

[57] Cfr. *supra*, nota 51.

[58] P. Bologna, *Artisti e cose d'arte e di storia pontremolesi*, Firenze 1898, pp. 7, 118. L'autore dà anche notizia di un Pietro da Pontremoli, fonditore nel 1402 di una perduta campana per la chiesa di Zeri, la cui iscrizione venne registrata dal cronista cappuccino pontremolese Bernardino Campi nel 1699. Altro cenno in *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 180.

[59] M. Giuliani, *Le più antiche campane del Pontremolese*, «Giornale storico della Lunigiana», 13, 1923, pp. 69-75; Id., *Le più antiche campane del Pontremolese*, «La giovane montagna: organo degli interessi delle vallate parmensi e pontremolesi », 6, 1938, p. 1.

[60] E. Lazzeroni, *Un pontremolese fonditore di campane*, Stradella 1940.

A Pontremoli risultano attivi, nel corso del Trecento, fonditori autoctoni e provenienti da Parma, che preparano il sorgere di una fiorente attività, destinata a divenire tradizione locale. Pontremoli, Parma, Piacenza, e soprattutto le aree collinari di pertinenza, si trovavano nel bacino della via Francigena e nel Medioevo furono intensamente collegate tra loro. La geografia degli scambi si unisce così alla dinamica degli sviluppi artigianali: è stato ipotizzato che proprio fonditori provenienti da Parma e chiamati ad operare a Pontremoli avessero introdotto nella località dell'alta Toscana l'arte di fondere campane[61].

Nel caso di *Ioannes*, è comprensibile che egli operasse non in Parma, data la disponibilità di fonditori autoctoni, ma in area collinare, ove era facile il contatto con un centro come Pontremoli, distante da Tizzano poco meno di sessanta chilometri. L'osservazione è ancor più valida per Ottone (Piacenza), data anche la più ridotta offerta di fonditori locali in territorio piacentino, almeno stando ai dati noti relativi all'epoca medievale[62].

L'iscrizione della campana di Costa di Tizzano[63], in lettere gotiche, è fortemente corrosa. Il bronzo è tuttora ubicato sulla torre[64] e suonato, ma per questo esposto ai danni degli agenti esterni; il precario stato di conservazione ostacolò la corretta interpretazione della data[65], ed esso fu ritenuto del 1272[66]; l'iscrizione recitava, nella trascrizione più attendibile, «MCCCLX S(anctus) Petrus Ioannes de Pontremulo me fecit sanctam honorem Deo et patrie liberationem»[67]. Si ritrova, nella formula dell''oggetto parlante',

---

[61] *Ibid.*, pp. 3-4.

[62] Probabilmente riconducibile allo stesso fonditore è infatti il bronzo del 1355 oggi al Museo d'arte sacra di Ottone (Piacenza). Cfr. *infra*.

[63] La campana è alta cm 64 per un diametro inferiore di cm 68. Per notizie su di essa cfr. LAZZERONI, *Un pontremolese*, p. 8; A. VIGNALI, *Albazzano e la sua chiesa*, Fidenza 1951; DALL'AGLIO, *La Diocesi di Parma*, II, 1966, p. 1020; DALL'OLIO, *Itinerari turistici*, I, 1975, p. 211; ID., *Gli antichi bronzi*.

[64] La campana doveva originariamente trovarsi sul campanile antico della chiesa, essendo quello attuale del XVI secolo.

[65] DALL'OLIO, *Itinerari turistici*, I, p. 211; ID., *Gli antichi bronzi*.

[66] Questa la datazione proposta in DALL'AGLIO, *La Diocesi di Parma*, II, p. 1020. Secondo il Dall'Olio (*Gli antichi bronzi*), *Ioannes de Pontremulo* fuse anche la perduta campana minore della chiesa di Corniglio, datata 1370 e commissionata dal vescovo di Parma Ugolino Rossi. Non è stato sino ad ora possibile reperire attestazione dell'iscrizione. Se fosse verificabile, la notizia permetterebbe di accostare almeno un altro manufatto alle campane di Tizzano e di Ottone riconducibili al fonditore pontremolese.

[67] Si adotta la trascrizione del Vignali, ripresa in parte nel citato passo di Dall'Olio, perché più precisa, riportando anche il *signum crucis* in apertura. La sola differenze tra le due

l'associazione tra data e firma, cui si aggiungono la dedica ricevuta dalla campana nell'atto della benedizione (corrispondente a quella della chiesa) e il cosiddetto 'epitaffio di sant'Agata', formula – di discussa interpretazione – assai diffusa nell'epigrafia campanaria[68].

13 Nella chiesa di Santo Stefano a Terenzo si trova una campana del 1365[69], firmata da quel *Johaninus Galus* che abbiamo ricordato per un'ipotesi identificativa con il collaboratore di Buondomenico a Rivalta. Questa l'iscrizione, in caratteri gotici, nella fascia corrente intorno alla calotta: In nomine D(omi)ni am(en) MCCCLXV dompnus Iohaninus Galus me fecit[70].

15 Nel 1393, *Gerardinus de Sacha*[71] sottoscrive la campana della loggetta esterna della cupola del Duomo di Parma, cui, stando alle fonti, fu destinata sin dall'origine[72]. Questa, la più antica tra quelle della Cattedrale giunte sino

---

redazioni è peraltro la lezione *patriae* di Dall'Olio in luogo del *patrie* di Vignali.

[68] La trascrizione sembrerebbe incompleta; lo è anche l'iscrizione? Nell'impossibilità di una lettura, proporremmo questa ipotesi integrativa: «MCCCLX S(anctus) Petrus Ioannes de Pontremulo me fecit [mentem] sanctam honorem deo et patrie liberationem»; è peraltro anche pensabile che il *sanctam* si riferisca al *me*, fornendo un'insolita versione dell''epitaffio', con riferimento più diretto all'oggetto-campana, di cui si sottolinea la sacralità. La formula dell''epitaffio' è *Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et patriae liberationem*; per le ipotesi circa l'origine, la diffusione ed il significato di essa cfr. A.F. Formiggini, *Per una ricerca storica sulle campane del modenese*, Modena 1902, p. 3; G. Gerola, Mentem sanctam spontaneam, «Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale», 12, 1931, pp. 472-473; R. Favreau, Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem. *Epigraphie et mentalités*, in Id., *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges 1995, pp. 127-137. Segnaliamo, per la Diocesi piacentina, la campana della chiesa di San Giovanni Battista a Tiedoli: datata 1428 (ma non firmata) è l'unica campana collocabile entro la fine del XV secolo a presentare, per il territorio in esame, l''epitaffio' in forma completa.

[69] Alta cm 52 per un diametro inferiore di cm 54, è stata riassemblata dopo essere andata in frantumi. Stando alle fonti, proviene dallo xenodochio di Terenzo, intitolato a santo Stefano, fatto erigere da Gherardo Zily nel 1364; nel 1966 si trovava sul campanile della chiesa settecentesca al cui interno è ora custodita; nel 1976 Dall'Olio la dice non ancora ricomposta. Cfr. *Inventario degli oggetti d'arte*, p. 294; I. Dall'Aglio, *Le valli dell'Appennino parmense*, Parma 1956, p. 294; Id., *La Diocesi di Parma*, II, p. 1013; Dall'Olio, *Itinerari turistici*, II, p. 118; Id., *Gli antichi bronzi*.

[70] Un'iscrizione così semplice non mancò di suscitare dubbi: Dall'Aglio ritenne la campana «donata o fusa da un certo Giovanni Galli» (*Le valli*, p. 295), per riconoscere successivamente in *Johaninus* l'artefice (*La Diocesi di Parma*, II, p. 1013); l'identità del fonditore è invece accolta senza incertezze dal Lasagni (*Gallo Giovanni*, in *Dizionario biografico*, II, p. 904).

[71] Cfr. *supra*, nota 55.

[72] Il bronzo, ancora montato per un suono a slancio, misura cm 34 di altezza e cm 35 di diametro inferiore. Cfr. *Sacca da, Gherardino e Bartolomeo fusori di campane*, in BBA, ms. 100, c. 143*r* («Questo Gherardino de Sacha [...] nel 1393 aveva fusa la campana detta del *Sanctus* posta nella loggia della Cupola in Cattedrale [...]»); Testi, *La cattedrale*, p. 38; Pezzana, *Storia della città*, I, *Appendice*, p. 45; Dall'Olio, *Gli antichi bronzi*.

a noi, è chiamata nelle fonti *Sanctus*, poiché indicava ai campanari appostati sul vicino campanile il momento in cui «suonare a gloria nelle messe solenni o nei pontificali che si celebrano in questo tempio»[73], ed è forse da identificare con il *tintinnabulum* e la *Capitularis* menzionati nell'*Ordinarium ecclesiae parmensis*[74]; la sua denominazione popolare, 'campana dei segni', è emblematica della sua funzione.

Il Pezzana colse l'importanza della testimonianza epigrafica di questo bronzo e annotò: «E questa è novella dimostrazione che, se nella seconda metà del secolo precedente, conforme ci narra l'Affò nel primo di questi sbozzi, Parma pativa difetto di fonditori di campane, essi avealo adempiuto nel XIV»[75]. La sottoscrizione, del tipo più semplice – MCCCLXXXXIII // GERARDINUS DE SACHA ME FECIT –[76], è disposta diversamente rispetto a quelle degli esemplari visti fin qui: lo spazio incorniciato dai listelli a cordoncino intorno alla calotta ospita solo la data, in lettere di altezza pari a quelli della fascia stessa, dunque in grande evidenza; la firma compare invece entro il più sottile spazio (delimitato anch'esso da listelli rilevati) presso lo svaso, in maiuscola gotica di modulo ridotto. La separazione tra data e sottoscrizione è identica a quella sulla campana di San Pietro a Piacenza, del 1281; si tratta di 4
modelli che resteranno in uso almeno sino alla scorcio del Quattrocento[77].

---

[73] TESTI, *La cattedrale*, p. 38.

[74] *Ordinarium ecclesiae parmensis e vetustioribus excerptum et reformatum a MCCCCVII*, in *Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, a cura di L. Barbieri, Parmae 1866, pp. 19-25.

[75] PEZZANA, *Storia della città*, I, *Appendice*, p. 45. L'autore ricorda il sopralluogo di Amadio Ronchini, il primo a trascrivere l'iscrizione. Il tema del 'difetto' di fonditori che Parma avrebbe sofferto nella seconda metà del Duecento si radicò ad opera dell'Affò, sulla scorta delle notizie sui *magistri* pisani attivi in città negli anni 1285 e 1287 (cfr. *supra*, nota 51). Fonditori locali erano presenti in città a quell'altezza cronologica (cfr. *supra*), come mostra il fatto che, ricordando realizzazioni di campane per gli anni 1244, 1246 e 1247, i *Chronica parmensia* non accennano a fonditori forestieri, mentre le disposizioni degli Statuti comunali per il 1243 certificano la disponibilità di almeno una campana civica (*Chronica parmensia a seculo XI ad exitum seculi XIV*, in *Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, Parmae 1858, pp. 16, 402; *Statuta Communis Parmae*, in *Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia*, Parmae 1855, pp. 18-19).

[76] Manca la formula *Anno Domini* davanti alla data; *de Sacha* è indicazione della provenienza del fonditore.

[77] Gli spazi racchiusi tra i listelli a rilievo vengono sfruttati diversamente dai fonditori, mantenendo però tendenzialmente l'ordine proprio delle campane medievali: nel bronzo di Lesignano, si è visto, Buondomenico sceglie di ornare la fascia inferiore con 11
piccole borchie, mantenendo l'iscrizione tutta entro la fascia superiore; al contrario, l'anonimo fonditore della campana di Miano di Corniglio dispone data e dedica entro 9

La campana presenta inoltre due motivi a rilievo, appena sotto la fascia
2 superiore. Il primo, di dimensioni rilevanti e con la forma a mandorla tipica del sigillo ecclesiastico, è molto consunto e poco leggibile, ma probabilmente attestava, nel linguaggio ufficiale della sfragistica, la committenza della Fabbriceria della Cattedrale. L'altro è un motivo a forma di petalo, a
16 cordoncino rilevato, presumibilmente tracciato a mano libera all'interno del mantello nella fase di preparazione della forma. Trattandosi quasi certamente del marchio del fonditore, è notevole la sua disposizione sulla stessa linea del sigillo della committenza, come nell'intento di affiancare i due 'dati' determinanti l'origine del bronzo, chi lo volle e chi lo realizzò.

Ilario da Parma fu attivo nella prima metà del Trecento tra Parma, Piacenza e Pontremoli. Fonti alla mano egli appare, nonostante la sopravvivenza di una sola delle sue campane, uno dei più prolifici *magistri campanarum* di questa congiuntura geografico-cronologica. Ilario firma la campana datata
17 1311 di San Francesco a Pontremoli, la cui epigrafe ha attratto l'attenzione di più studiosi, a partire da Scarabelli Zunti, che, oltre a trascriverne il
18 testo con cura mimetica e scioglimento delle abbreviazioni, traccia un disegno del suo profilo indicandone le misure[78]. L'iscrizione, divisa tra la fascia lungo il perimetro della calotta e quella inferiore in prossimità del labbro, recita: In no(m)i(n)e D(omi)ni ame(n) Ilarius de Parma me fecit // MCCCXI p(er) vocciis hoc sonu(m) fugitur die malignum. Interessante il

---

la fascia inferiore, mentre quella superiore è decorata con lo stesso motivo. La scelta di eseguire una parte dell'iscrizione con lettere di modulo ridotto entro la fascia inferiore si
19 ritrova nella campana 'Lucardina' del Museo Civico Medievale di Bologna, datata 1447 e firmata da *Bon Acursius* (Bonaccorso di Rolando Delle Campane) per il Tribunale della Mercanzia di Bologna, per la quale cfr. L. Frati, *Guida del Museo Civico di Bologna: sezione antica*, Bologna 1887, pp. 72-73; Id., *Guida al Museo Civico di Bologna*, Bologna 1914, p. 158; P. Ducati, *Guida al Museo Civico di Bologna*, Bologna 1923, p. 225; G.C. Rossi, *I maestri 'Dalle Campane'*, «Strenna storica bolognese», 5, 1955, p. 131; *La Mercanzia*, Bologna 1957, pp. 33-34; S. Cecchieri, A. Vianelli, *La Mercanzia*, Bologna 1982, p. 86.

[78] *Parma da, Ilario*, in BBA, ms. 100, c. 119*r*. L'autore segnala Ilario anche come artefice della campana maggiore dei Domenicani di Piacenza, ricavando la notizia dal Pezzana; su di essa, che misura cm 76 di diametro e cm 88 di altezza, cfr. N. Gargioli, *Calendario lunese per l'anno 1836*, Fivizzano 1836, p. 76; Bologna, *Artisti e cose d'arte*, pp. 62, 107; Lazzeroni, *Un pontremolese*, p. 9, nota 3; P. Ferrari, *La chiesa e il convento di San Francesco di Pontremoli*, Mulazzo 1974, pp. 15, 157-158; L. Bertocchi, M. Bertocchi, *La chiesa di San Francesco a Pontremoli*, Cinisello Balsamo 1994, p. 21; è erroneamente ritenuta perduta in *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 180, forse per una confusione sulla sua ubicazione dovuta al cambiamento di intitolazione della chiesa di San Francesco (ora parrocchia di San Colombano).

riferimento al potere del suono di cacciare i mali: in base a un'analogia nel testo delle iscrizioni, è stato proposto di riferire a Ilario, o almeno al gruppo di fonditori parmigiani che verosimilmente lo affiancarono a Pontremoli, altre due piccole campane, non firmate, della chiesetta pontremolese di San Cristoforo, datate 1303[79]; l'affinità di contenuto dei testi non può però essere ritenuta indizio di una stessa paternità, poiché il peso delle tradizioni epigrafiche ed i *desiderata* della committenza dovevano incidere ben più delle scelte delle maestranze. Può comunque non essere casuale il fatto che un fonditore parmigiano assimili un'inclinazione alle formule esorcistico-apotropaiche in una terra ove i retaggi di paganesimo e superstizione erano particolarmente radicati[80].

Ilario ed i suoi concittadini potrebbero aver giocato un ruolo importante nel favorire il radicarsi delle pratiche di fusione campanaria in terra pontremolese, se non proprio nella fase iniziale[81], ad uno stadio precoce. Ilario era già pienamente attivo tra primo e secondo decennio del Trecento, e Lazzeroni riferisce di tre campane perdute sottoscritte da un *Ilarius de Parma* che, se la tradizione delle iscrizioni fosse corretta, consentirebbero

---

[79] GIULIANI, *Le più antiche campane*, p. 1. Le due campane recano la stessa epigrafe, in caratteri gotici: «MCCCIII Ne mentes ledant fantasmata cuncta recedant» (*Sulle vie del primo Giubileo*, p. 178).

[80] L'epigrafia testimonierebbe così particolari influenze culturali: quando Ilario si troverà ad esprimere contenuti apotropaici in un contesto più prestigioso, in città, adotterà una formula più tradizionale.

[81] Lazzeroni dà notizia di un fonditore parmigiano attivo nel Pontremolese trent'anni prima di Ilario; si tratterebbe dello *Ioannes de Parma* che realizzò e firmò nel 1277 la campana maggiore della chiesa di San Cassiano a Saliceto, la cui epigrafe è così trascritta dall'autore: «In nomine Domini 1277 ad honorem Dei et B(eatae) Virginis Marie et Sancti Cassiani atque omnium Sanctorum Christus vincit Christus regnat Christus imperat Ioannes parmensis me fecit vox Domini» (LAZZERONI, *Un pontremolese*, p. 4). La trascrizione era già offerta da Pietro Bologna, che dedicava all'artefice la voce *Giovanni da Parma, fonditore* nella sezione *Artisti pontremolesi e di altri che hanno opere in Pontremoli* (BOLOGNA, *Artisti e cose d'arte*, p. 106). La campana di Saliceto è ricordata anche in *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 180. Accettando questo riferimento al XIII secolo se ne arguirebbe la presenza di fonditori parmigiani in quest'area già entro la fine del Duecento, il che rafforzerebbe l'ipotesi dell'apporto dei Parmigiani allo sviluppo locale dell'artigianato campanario. Va però ricordato che nello stesso lasso di tempo in cui è documentata l'opera di Ilario da Parma (e al principio del XIV secolo, come per il Pietro da Pontremoli menzionato da Bologna; cfr. *supra*, nota 58) erano attivi maestri locali anche fuori dalla terra d'origine, come il *Tomaxinus de Pontremolo* che firmò la campana lucchese di San Donato (ora sul campanile di San Paolino) nel 1359 e la perduta campana di San Michele a Canossa nel 1334 (*Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 70, 78, 172, 180).

di collocare la sua attività nota tra il 1304 ed il 1353[82]: si tratta di due bronzi di area pontremolese, fusi rispettivamente nel 1350 e nel 1353 per San Bartolomeo a Gravagna e di uno per Pastina presso Bagnone, del 1304. L'iscrizione della campana maggiore di Gravagna («In nomine Domini Ilarius de Parma me fecit MCCCLIII», secondo Lazzeroni) sarebbe uguale a quella della minore, con la sola differenza della data[83]. La formula, riportata anch'essa da Lazzeroni, sarebbe stata la stessa per la più antica campana di Pastina: «In nomine Domini Ilarius de Parma me fecit MCCCIIII»; la sottoscrizione si ripresentava poi nella stessa 'forma base' – dedica a Dio Padre, nome, anno di fusione – sulla campana (su cui si tornerà a breve) fusa da Ilario per la pieve di San Vito in Gravago nel Piacentino.

Se le fonti sono attendibili, depongono in questo caso a favore dell'uso d'un formulario standardizzato, con cui il fonditore firmava le tante campane realizzate limitandosi a variare la data, il che appare credibile trattandosi di campane a destinazione 'minore', per piccole chiese del contado. Per le realizzazioni più importanti (come in San Francesco a Pontremoli e in San Giovanni in Canale a Piacenza) venivano approntati testi rispondenti alle richieste dalla committenza, pur nei limiti del formulario dell'epigrafia campanaria. In questi casi, l'intervento 'personale' del fonditore si limitava alla sottoscrizione.

Nel XIX secolo, l'abate Francesco Nicolli registrò, nei resoconti delle sue perlustrazioni, l'iscrizione di un'altra campana di Ilario, datata 1318, anch'essa perduta. Fuso per la chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia

---

[82] Lazzeroni, *Un pontremolese*, pp. 3-4. Giuliani (*Le più antiche campane*) segnala la possibilità che le date di queste campane, tramandate dal Campi (morto nel 1716) siano errate, data la sua imperizia nella lettura dei caratteri gotici (secondo l'autore, egli avrebbe letto *L* invece di *X*; se così fosse, le campane di Gravagna risulterebbero datate 1310 e 1313, avvicinandosi all'anno di fusione della campana di San Francesco a Pontremoli). Per lo studioso, un arco di attività esteso dal 1304 al 1353 non sarebbe credibile; egli però non menziona la campana fusa da Ilario nel 1348 per San Giovanni in Canale a Piacenza. Noi crediamo che di un solo Ilario si tratti, dal momento che in nessuna fonte si trova cenno ad un omonimo (figlio – caso possibile, ma raro –, nipote o quant'altro) attivo in quegli anni. Anche il Bologna era possibilista: «Se il buon cappuccino non errò nel leggere o nel riportare queste date, convien dire che il detto artefice ebbe lunga vita e lavorò molto» (Bologna, *Artisti e cose d'arte*, p. 108).

[83] Diversa e più complessa è però la versione del testo offerta dal Bologna: «In no(min)e D(omi)ni Ilarius de Parma me fecit MCCCLIII vos gentes venite audire verbum vitae» (*Ibid.*, pp. 107-108). Considerando la sua testimonianza, il discorso sul formulario di base adoperato dall'artefice per le sue sottoscrizioni, che segue nel testo, risulterebbe valido solo per la prima parte dell'epigrafe.

a San Vito in Gravago, il bronzo doveva recare un'epigrafe disposta su due fasce, entrambe aperte da un *signum crucis*: IN NO(M)I(N)E D(OMI)NI AME(N) YLARIU(S) DE PARMA // ME FECIT MCCCXVIII[84]. Ancora una conferma del diffuso impiego di formule standardizzate.

Una formula apotropaica assai più canonica di quella della campana di San Francesco a Pontremoli compariva sul perduto bronzo fuso da Ilario nel 1348 per i Domenicani di San Giovanni in Canale a Piacenza, la 'campana grande' della chiesa. L'iscrizione ci è nota grazie all'*Historia ecclesiastica* di Pier Maria Campi, a quanto sappiamo la più antica fonte a dare notizia di questa campana[85]: «Mis bene pulsantis quia sum vox Altitonantis effugiant voces tempestas fulgura et hostes in nomine Domini amen Hilarius de Parma me fecit MCCCXXXXVIII»[86].

---

[84] Il testo è tràdito in forma mimetica e la trascrizione è da credersi più fedele di quelle riportate da Lazzeroni, in cui tutte le parole, probabilmente abbreviate, vengono sciolte. Cfr. BCP, ms. Pall. 10, NICOLLI, *Inscriptiones*, carta sciolta. Troviamo notizia della campana anche nello *Schedario* di Attilio Rapetti (BCP, A. RAPETTI, *Schedario*, cartella *Campane Diocesi di Piacenza, S. Maria del Rivo*). Lo *Schedario* è una raccolta manoscritta di appunti, note bibliografiche e copie di altri scritti (cui si aggiungono estratti e ritagli di articoli a stampa) che l'autore − studioso di storia e arte piacentina − aggiornò continuamente tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Novecento. La raccolta è organizzata come uno schedario bibliografico in piccole cartelle, ciascuna contrassegnata da un titolo. Gli aggiornamenti più recenti, tra gli anni Ottanta e Novanta, sono dovuti alla figlia. Abbiamo consultato le cartelle *Campane*, *Campane della città di Piacenza* (che comprende sotto-cartelle dedicate alle singole chiese cittadine) e per il territorio diocesano quelle dedicate alle campane dei vari centri, queste ultime raccolte nelle due sezioni *Diocesi di Piacenza* e *Diocesi di Bobbio*; all'epoca, la Diocesi di Piacenza non era infatti ancora estesa ai suoi attuali confini, che comprendono ora anche l'antica Diocesi di Bobbio.

[85] P.M. CAMPI, *Dell'historia ecclesiastica di Piacenza*, 3 voll., Piacenza 1651-1662, III, 1662, p. 102: «Venne fabricata in detto anno [1348] la campana maggiore de' Padri Domenicani di Piacenza con intentione, ch'il suono di essa dopo essere consecrata dal Vescovo, haver dovesse virtù di cacciare in via i Demonij aerei con le loro grandini, e folgori, et incantesimi, che però sopra di quella vi fecero formar dal mastro i seguenti versi *Mis bene pulsantis, quia sum vox Altitonantis; Effugiant voces, tempestas, fulgura, et hostes. In nomine Domini Amen. Hilarius de Parma me fecit. MCCCXXXXVIII*».

[86] Per altre attestazioni documentarie sulla campana di Ilario ricordiamo, presso l'Archivio Parrocchiale di San Giovanni in Canale a Piacenza, A. ORTOLANI, *Annali*, II. *Serie cronologica di tutte le Scritture, Instrumenti et Interessi del Venerando Convento dei P.P. Predicatori di S. Giovanni in Canale di Piacenza*, 1754, pp. 113-114, 370, 514 (volume manoscritto di una serie parzialmente dispersa). Cfr. inoltre *Le campane di Piacenza*, «Il Piacentino istruito nelle cose della sua patria», 1879, pp. 16-17; BCP, RAPETTI, *Schedario*, cartella *Campane della città di Piacenza, S. Giovanni in Canale*. Il campanone suscitò sempre timore negli strati più popolari della città: si diceva che dentro ad esso soffiasse san Domenico, e forte doveva essere la suggestione. La campana si ruppe in data imprecisata, ma che l'articolo de «Il Piacentino istruito nelle cose della sua patria» del 1879 lascia intendere recente; venne allora rimossa dal «posto d'onore che occupava sulla torre», e

Parlando del fatidico 1348, funestato dalla peste, il Pezzana accenna a questo caso[87], e sembra riconoscere un ruolo di spicco ad Ilario, citato con Gherardino da Sacca a riprova dello sviluppo dell'arte fusoria a Parma nel secolo XIV[88]. La chiamata di Ilario in un'altra città sarebbe indicativa della sua notorietà, e non andrà sottovalutato il peso della committenza domenicana, sia a Parma che a Piacenza: Ilario, già attivo a Pontremoli per i Francescani, dovette ricavare prestigio dal legame preferenziale con gli Ordini mendicanti.

Le firme sin qui esaminate per Parma ed il territorio mostrano, per il Trecento, il vivace panorama artigianale di una città in grado di 'esportare' fonditori, chiamati a Piacenza[89] ed a Pontremoli. Il contesto parmense è comunque assai più ricco di quello piacentino: sono solo due i manufatti medievali firmati reperiti nella Diocesi di Piacenza, a cui si aggiunge un bronzo del 1471, firmato dall'unico fonditore piacentino attivo entro il XV secolo di cui si conservi una campana, il *magister* Bartolomeo da Piacenza[90].

Le fonti restituiscono pochissimi nomi di fonditori piacentini attivi nei

---

dopo essere stata fatta a pezzi fu posta in solaio, «dove a poco andare scomparì, senza più che anima viva ne udisse novella» (*Le campane della città di Piacenza*, p. 17).

87 PEZZANA, *Storia della città*, I, p. 13, nota 10: «Un nostro rinomato fonditore di campane fuse in quest'anno [1348] la campana maggiore dei Domenicani di Piacenza».

88 *Ibid*., pp. 45-46, nota 44: «[...] nel secolo XIV [...] oltre Ilario da Parma chiamato nel 1348 a fonder campane in Piacenza, [...] troviamo che operava in Parma 45 anni dopo questo Gherardino da Sacca per commissione della chiesa principale».

89 Il 'flusso' di fonditori di campane attivi tra Parma e Piacenza si intensifica tra il XVI ed il XVIII secolo, in occasione di fusioni prestigiose: è il caso di Sordo da Parma (chiamato nel 1567 a Piacenza per realizzare la campana della torre dell'orologio dopo il fallimento della trattativa con i piacentini Nicolò e Gerardo Bosio), del parmigiano Alessio Alessi (a Piacenza nel 1631 per eseguire una nuova fusione per il Palazzo Pubblico) e del piacentino Felice Filiberti (che nel 1769 vinse il concorso per la rifusione del 'Bajone', la campana maggiore della cattedrale parmigiana).

90 Si tratta della già ricordata campana maggiore della basilica di Sant'Antonino a Piacenza. Il caso esula dai limiti cronologici di questo studio ma merita segnalazione, innanzitutto per l'origine piacentina dell'artefice. L'iscrizione (in maiuscola gotica su due spazi delimitati da listelli a cordoncino) recita: MCCCCLXXI DIE XX MARCII FACTA FUIT HEC CAMPANA AD H(ONOREM) I(ESUS) CH(RISTI) ET M(ATRIS) EIUS // ET SANCTI ANTONINI M(AGISTER) BARTOLOMEUS DE PLACENTIA. Sorprende che nelle compilazioni locali di taglio biografico (*Gli artisti piacentini* di Luigi Ambiveri e il *Dizionario biografico piacentino* di Luigi Mensi, rispettivamente del 1879 e del 1899) non compaia alcun cenno a Bartolomeo; l'unica spiegazione è la mancanza di citazioni nelle principali fonti piacentine esaminate dai due eruditi, fatto tanto più sorprendente se si considera l'indubbia perizia dell'artigiano, manifesta nella fusione, di dimensioni considerevoli (cm 89 di altezza per cm 104 di diametro alla bocca).

secoli XIII e XIV[91], e ad oggi non si sono reperite campane da loro realizzate. Lo stato delle testimonianze indurrebbe dunque a credere che a Piacenza l'arte della fusione abbia avuto uno sviluppo piuttosto tardivo, tanto più che gli unici due bronzi medievali firmati rinvenuti per quest'area recano il nome di artefici forestieri. Se ciò può essere vero (pur tenendo conto delle requisizioni e distruzioni di campane negli anni Quaranta del Novecento: un *Censimento delle campane* del 1941[92] registra molti bronzi medievali non più esistenti), non dovremo tuttavia dimenticare Uberto e Pietro degli Uberti, cui vennero commissionate le porte bronzee per il chiostro ed il Battistero di San Giovanni in Laterano a Roma, fuse tra 1195 e 1196 (ed ancora al centro di un dibattito)[93] ed una grata per le reliquie di san Pietro nella Basilica Vaticana. Pur non essendo documentata un'attività come fonditori di campane, la loro vicenda fa riflettere sullo sviluppo locale dell'artigianato del metallo; se è verosimile che essi perfezionassero la propria formazione presso altri centri più rinomati in questo campo (Losanna?)[94], è anche probabile che avessero

---

[91] Per il XIII secolo è noto solo il nome di Gerardo da Piacenza, che sottoscrisse nel 1274 (o 1273) una campana della torre del Palazzo Comunale di Cremona. Questa l'iscrizione, trascritta dal Fermi: «Vox Domini MCCLXXIIII magister Gerardus de Placentia me fecit» (S. Fermi, *Di due omonimi piacentini fonditori di campane*, «Rassegna di Piacenza», n.s. 8, 1941, pp. 82-83), mentre il Cavalcabò fornisce una trascrizione diversa solo nella data, «MCCLXXIII» (A. Cavalcabò, *Le campane della torre dell'Arengo*, «Bollettino storico cremonese», 7, 1942, p. 137). L'esistenza del Giovanni da Piacenza ritenuto il fonditore di una perduta campana del 1209 (o 1210) dell'oratorio di Villacella di Rezzoaglio (Genova) – in Val d'Aveto, ai confini con il circondario di Bobbio – è invece messa in dubbio dall'incerta tradizione dell'epigrafe. Cfr. L. Ambiveri, *Giovanni da Piacenza*, in *Gli artisti piacentini*, Piacenza 1879, p. 27; M. Remondini, *Antiche iscrizioni liguri*, Genova 1882, p. 206; Forcella, *Iscrizioni delle chiese*, XI, p. xviii; G. Fontana, *Rezzoaglio e Val d'Aveto. Cenni storici ed episodi*, Rapallo 1940, p. 54; M. Tosi, *«Orandum laborandum legendum» nel segno di Colombano: da San Pietro in Ciel d'Oro alla pieve di Alpepiana*, «Archivium Bobiense. Rivista degli archivi storici bobiensi», 16-17, 1994-1995, pp. 7-155. Quanto al secolo XIV, si conosce un *magister Gerbidus*, fonditore nel 1302 della campana grossa del Duomo di Piacenza (rifusa nell'attuale da Pietro Ruffini nel 1777); cfr. *Di alcuni bronzi piacentini*, «Bollettino storico piacentino», 16, 1926, pp. 156-161 ed E. De Giovanni, *Le campane della Cattedrale di Piacenza*, «Bollettino storico piacentino», 41, 1946, pp. 34-40.

[92] BCP, mss. Comunali, Miscellanea 480, *Censimento delle campane esistenti in tutta la Diocesi di Piacenza alla fine del mese di giugno del 1941*.

[93] Per notizie sui due artefici si veda: Ambiveri, *Uberto e Pietro degli Uberti*, in *Gli artisti*, p. 24; A. Pettorelli, *Gli scultori Uberto e Pietro degli Uberti da Piacenza e le porte bronzee Lateranensi*, «Bollettino storico piacentino», 16, 1926, pp. 3-8; A. Iacobini, *Le porte medievali del Laterano*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, 2 voll., a cura di S. Salomi, Roma 1990, I, pp. 71-95.

[94] L'ipotesi si deve alla non univoca lettura dell'attributo *lausenses* (interpretabile come 'di Losanna') nella sottoscrizione che i due artefici apposero alla loro prima opera nota, la porta del Battistero lateranense (1195). Iacobini propone di interpretare il riferimento

operato nella loro città d'origine. Resta inoltre vero quanto si è accennato a proposito della contiguità – quando non identità – tra scultori, fonditori di campane e tecnici del metallo in epoca medievale, destinata a protrarsi nel XV secolo[95].

Se cerchiamo fusioni campanarie medievali nel Piacentino dovremo accontentarci, come si è anticipato, dei bronzi di San Pietro a Piacenza e di San Bartolomeo ad Ottone, l'antichità del primo dei quali è degna di nota e non eguagliata nel ben più ricco panorama parmense.

4 La campana di San Pietro risale al 1281 e proviene dal campanile della chiesa di San Gervaso[96]. Si trova ora a fianco dell'altare della chiesa gesuita piacentina[97], dopo essere stata recuperata dagli ambienti della caldaia in occasione di lavori per l'impianto di riscaldamento della chiesa nel 1984[98]. Essa reca la sottoscrizione dei due fratelli lodigiani Tommaso e Ottobello, disposta nella fascia inferiore[99]: MCCLXXXI / Otobellus Thomas eius frater de Laude me fecerunt[100].

---

a una 'doppia origine' come l'indicazione del luogo d'origine (Piacenza) e della patria d'adozione (Losanna; cfr. Iacobini, *Le porte medievali*, p. 94).

95 Lo dimostra, tra i possibili esempi, la stretta collaborazione tra Donatello ed il fonditore Andrea Conti Delle Caldiere a Padova (A. Calore, *Andrea Conti 'da le caldiere' e l'opera di Donatello a Padova*, «Il Santo», s. 2, 33, 1993, pp. 247-272; Id., *Contributi donatelliani*, Padova 1996).

96 V. Pancotti, *La più antica campana di Piacenza*, «Bollettino storico piacentino», 16, 1926, pp. 169-170; A. Rapetti, *A Piacenza esiste una campana che è tra le più antiche d'Italia*, «Libertà», 21 febbraio 1954, p. 2. La chiesa di San Gervaso venne distrutta nel 1892 per far posto alla tettoia del mercato coperto.

97 L'attuale sistemazione fu predisposta per il Giubileo del 2000.

98 Cfr. anche G. Scaramuzza, *Una campana che ha più di sette secoli*, «Libertà», 26 gennaio 1987, p. 3; T. Leone, *Ha settecento anni e una voce limpida*, «Libertà», 29 maggio 1993, p. 5. La campana, portata in San Pietro con l'abbattimento della chiesa di San Gervaso, fu esposta nel 1926 alla seconda Esposizione d'arte sacra, suscitando un certo interesse (V. Pancotti, *Catalogo guida del visitatore per la II Esposizione d'arte sacra*, Piacenza 1926, p. 39; A. Ambrosioni, *Una visita alla Mostra d'arte sacra*, «Libertà», 29 maggio 1926, p. 2), per poi scomparire in un deposito di San Pietro, da dove venne recuperata nel 1984 liberandola dai detriti.

99 Il bronzo misura cm 80 di altezza per cm 55 di diametro inferiore. È ancora suonato nelle celebrazioni liturgiche all'elevazione dell'ostia, muovendo il battaglio (non originale) tramite la cinghia di cuoio inserita nella boccia.

100 L'estrema semplicità dell'iscrizione in maiuscola gotica non ha evitato errori di lettura, dovuti all'originaria collocazione sul campanile. Nicolli trascrive: «MCCLXXI Otobelus Thomas cum eius frater P Lauda me fecerut» (BCP, ms. Pall. 10, Nicolli, *Inscriptiones*, carta sciolta). Ambiveri, nonostante la presenza del termine *frater* e del verbo alla terza persona plurale, ritiene artefice della campana un solo fonditore, *Tomaso Ottobello*, e per di più piacentino («concittadino nostro»; Ambiveri, *Tomaso Ottobello*, in *Gli artisti*, p. 30); l'unica spiegazione è che egli non abbia visto il manufatto (all'epoca ancora sul campanile di San Gervaso) ed abbia perciò ricavato da qualche fonte scorretta l'iscrizione, di cui

Quanto alla biografia dei due fratelli, non è stato ad oggi possibile reperire altre notizie[101]. L'unica osservazione possibile allo stato attuale delle conoscenze coinvolge ancora una volta il diffusissimo fenomeno dei fonditori itineranti, che dovevano verosimilmente appoggiarsi a botteghe a conduzione familiare.

Su questa stessa linea si pone il già affrontato caso del pontremolese *Johanes*, che in questa forma lascia il suo nome sulla campana di Ottone del 1355 e potrebbe dunque essere lo stesso Giovanni da Pontremoli della campana di Costa di Tizzano, di cinque anni posteriore. Il bronzo di Ottone – borgo incuneato tra quattro province e tre regioni, in quella che è un'autentica 'terra di scambi' – fu realizzato per la chiesa di San Bartolomeo[102], e dal 2001 è esposto nel locale Museo d'arte sacra. Mostra anch'esso il tipo più semplice di epigrafe campanaria, nella formula dell''oggetto parlante', interamente contenuta nella fascia intorno alla calotta: MCCCLV IOHANES DE PONTREMULO ME FECIT.

14
12

4. *Qualche considerazione conclusiva*

Si può a questo punto riconoscere che le campane sono in grado di offrire testimonianze preziose sull'impiego di sottoscrizioni da parte degli artefici, per quanto non sia possibile contestualizzare isolate e sparse attestazioni entro quadri organici (se non in contesti e casi privilegiati, oppure accontentandosi di ricostruire l'attività dei fonditori per piccoli

---

restituisce un testo completamente inattendibile («Thomas Octobellus fecit 1281»).

[101] Una parte del carteggio del Rapetti, raccolta nello *Schedario*, attesta lo scambio epistolare intrattenuto tra 19 dicembre 1953 e 19 gennaio 1954 con Luigi Cremascoli, allora direttore della Biblioteca Comunale di Lodi, cui chiede notizie sui due artefici. La risposta di Cremascoli sarà negativa (richiederà copia dell'iscrizione per procedere a sua volta ad una ricerca), ma, prima ancora di riceverla, il 13 gennaio 1954 Rapetti aveva contattato il canonico della Cattedrale Luigi Salamina; ancora una volta l'interpellato risponderà (il 28 gennaio, forse troppo rapidamente perché la sua ricerca possa essere stata accurata) affermando di non sapere nulla dei fonditori (BCP, RAPETTI, *Schedario*, cartella *Campane della città di Piacenza* e ID., *A Piacenza esiste*).

[102] BCP, RAPETTI, *Schedario*, cartella *Campane della Diocesi di Bobbio, Ottone*. L'autore la dice rotta ed ubicata sul campanile di San Bartolomeo, accanto a due campane del 1819. Anche Lazzeroni (*Un pontremolese*, p. 7) la descrive «fessa e rotta in più parti» e ne trascrive l'iscrizione. Misura cm 53 di altezza per cm 51 di diametro inferiore e presenta cinque maniglie disposte secondo l'antico schema 'a conchiglia', con la centrale più alta e spessa cui se ne raccordano due disposte lungo la stessa linea e due perpendicolari ad essa, tutte prive di decorazione.

corpora), e per quanto non sia sempre facile rilevarne gli apparati epigrafici a causa dell'ubicazione. Sono testimonianze preziose per la cronologia – che contempla casi già nel secolo XII, per coprire ininterrottamente i secoli successivi – e per la frequenza delle attestazioni. Già nel Medioevo, le campane 'anonime' risultano meno numerose rispetto a quelle sottoscritte, soprattutto nelle realtà artigianali più sviluppate e pressoché senza eccezioni per i bronzi di destinazione più prestigiosa. Inutile far notare che non sarebbe pensabile, per una fonderia di campane di oggi, non lasciare il proprio nome-marchio su di manufatto; ed altrettanto inutile rilevare l'antichità – e soprattutto l'insoluta continuità – di quest'uso, posto al crocevia tra attestazione del lavoro svolto ed orgoglio artigiano.

La metodologia seguita per questa ricerca ha privilegiato fonti storiche ed erudite (oltre ovviamente all'esame autoptico dei manufatti), e in ciò si differenzia da quella di altri studi recenti basati principalmente su documenti archivistici[103]. Il fatto di rintracciare nomi di *artifices* su bronzi sparsi dalla città ai borghi contribuisce comunque alla ricostruzione delle figure di questi qualificati e dimenticati *magistri*, pronti a muoversi procurandosi *in loco* – spesso entrando in contatto con altri ambienti artigianali locali – i materiali utili alle realizzazione delle forme campanarie ed alle operazioni di fusione (argille, materiali organici, legna per la combustione)[104].

Lungo i tragitti e il panorama dei contatti tra città e centri minori si scrive dunque la storia di artefici dotati di solida autocoscienza, e al tempo stesso mossi dal desiderio o dalla necessità di allargare il proprio raggio

---

[103] Maria Luisa Bottazzi ha studiato le iscrizioni campanarie del Friuli Venezia Giulia e del Veneto fra XII e XV secolo e ha ricostruito un quadro delle botteghe fusorie veneziane tra Medioevo e Rinascimento (M.L. Bottazzi, *Campane e scrittura: informazioni dalle iscrizioni campanarie e dalla documentazione d'archivio*, in *Del fondere campane*, pp. 109-117; Ead., *Fonditori di campane*). Per il Medioevo segnaliamo anche: Magister Toscolus de Imola *fonditore di campane. Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, a cura di G. Savini, Imola 2005 ed il recentissimo studio dedicato al fonditore veneto *Manfredinus* (attivo nei primi decenni del XIV secolo tra Alto Adige, Veneto, Istria e Puglia): T. Moroder, P. Planker, Magister Manfredinus me fecit, San Martino in Badia 2009. Interessanti casi di fonditori del XV secolo di cui si è ricostruita l'intensa attività sono quelli di Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: Ermini, *Campane e cannoni*.

[104] Per il bronzo, data la preziosità del materiale, la fornitura veniva in genere assicurata dall'ente committente – specie nel caso di fabbricerie e autorità governative – oppure, su indicazione delle stesse autorità, il fonditore riutilizzava il bronzo delle campane rotte da sostituire, o ancora provvedeva da sé procurando i pani dei metalli per la lega (o almeno parte del quantitativo per integrare una fornitura di base, come nel caso in cui fosse richiesta una campana nuova di dimensioni maggiori della precedente).

d'attività, procurandosi nuove committenze: la loro perizia – che i manufatti sopravvissuti documentano, non solo per la qualità formale, ma per il fatto stesso di essere giunti sino ad oggi, spesso ancora in grado di emettere un buon suono – si provava sul campo. Erano gli oggetti a portare, insieme al nome dei *magistri*, una testimonianza della loro abilità, che con il nome si identificava.

La sottoscrizione ci appare così come il tratto di mare che accoglie un delta: in essa confluiscono e si condensano, esibiti nel bronzo che è ragione stessa della sua esistenza, tutti quei canali che, dalla fatica della fornace alla dichiarazione dell'attività svolta (che si giustifica di per se stessa, anche se non potrà essere più letta dopo la collocazione del bronzo), sempre alimentarono questa complessa produzione, contribuendo al senso di mistero che ha accompagnato, sin dal primo Medioevo, ogni fusione.

Abstract

In this article I examine thoroughly a group of medieval bells, existing or documented by scholarly sources, cast for some churches in Parma and Piacenza dioceses, on which bell-founders left their names. The presence of signatures allows us to improve our understanding of the professional relationships and exchanges of knowledge between these *magistri*. The bell-casters reveal a great awareness of their profession and their signatures testify to the frequent movement across areas, near or remote. Almost all the bells I take into consideration date back to the 13th and 14th centuries. Some 15th-century examples have been included for their importance in Parma and Piacenza ancient bell-founding milieu. My research also involved the area of Pontremoli, a small but important town situated between Emilia Romagna and Tuscany, along the Francigena. Bell-founders from Parma cast their bells in Pontremoli as well as bronze *artifices* from Pontremoli worked for Parma and Piacenza countryside churches.

1. Campana non firmata, 1348, particolare dell'iscrizione. Miano di Corniglio (Parma), chiesa di San Donnino.

2. Gherardino da Sacca, campana, 1393, particolare dell'iscrizione con la data di fusione e il sigillo della Fabbriceria del Duomo di Parma. Parma, Duomo, loggetta della cupola.

3. Giovannino Gallo, campana, 1365, particolare dell'iscrizione. Terenzo (Parma), chiesa di Santo Stefano.

4. TOMMASO E OTTOBELLO DA LODI, campana, 1281. Piacenza, chiesa di San Pietro.

5. IACOPO DA REGGIO, campana, 1497. Berceto (Parma), chiesa dei Santi Abbondio e Moderanno.

6. IACOPO DA REGGIO, campana, 1497, particolare della firma del fonditore. Berceto (Parma), chiesa dei Santi Abbondio e Moderanno.

7. BUONDOMENICO DA PARMA, campana, 1353. Ghiare di Berceto (Parma), chiesa di Santa Felicita.

8. BUONDOMENICO DA PARMA, campana, 1353, particolare del marchio del fonditore a forma di campanella. Ghiare di Berceto (Parma), chiesa di Santa Felicita.

9. Campana non firmata, 1348, visione d'insieme con fascia superiore ornata con motivo a borchie e fascia inferiore contenente l'iscrizione. Miano di Corniglio (Parma), chiesa di San Donnino.

10. Campana non firmata, 1348, particolare del marchio del fonditore a forma di campanella. Miano di Corniglio (Parma), chiesa di San Donnino.

11. BUONDOMENICO DA PARMA, campana, 1363, visione d'insieme con fascia superiore contenente l'iscrizione e fascia inferiore ornata con motivo a borchie. Lesignano de' Bagni (Parma), chiesa di San Michele.

12. Giovanni da Pontremoli, campana, 1360. Costa di Tizzano (Parma), chiesa di San Pietro.

13. Giovannino Gallo, campana, 1365. Terenzo (Parma), chiesa di Santo Stefano.

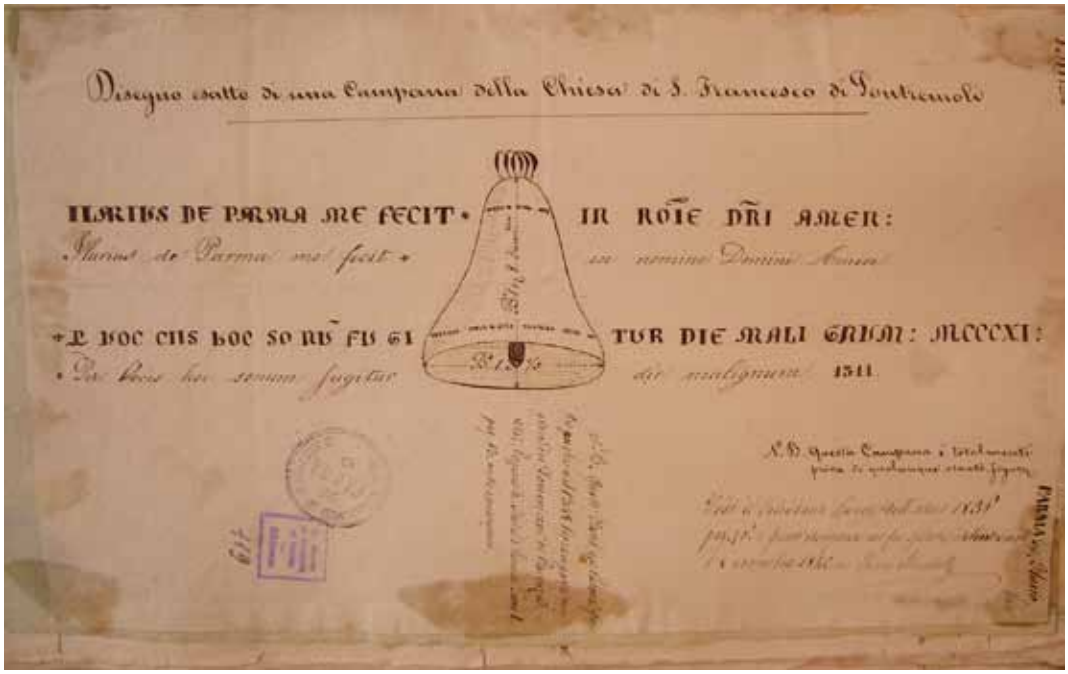
14. Giovanni da Pontremoli, campana, 1355. Ottone (Piacenza), Museo d'arte sacra.

15. GHERARDINO DA SACCA, campana, 1393. Parma, Duomo, loggetta della cupola.

16. GHERARDINO DA SACCA, campana, 1393, particolare del segno a rilievo a forma di petalo (marchio del fonditore?). Parma, Duomo, loggetta della cupola.

17. Ilario da Parma, campana, 1311. Pontremoli (Massa Carrara), chiesa di San Francesco.

18. E. Scarabelli Zunti, disegno della campana di Ilario da Parma nella chiesa di San Francesco a Pontremoli con rilievo dell'iscrizione, misure e appunti. BBA, Ms. 100, c. 119.



19. Bonaccorso di Rolando Delle Campane, campana detta 'Lucardina', 1447, particolare dell'iscrizione della fascia inferiore. Bologna, Museo Civico Medievale.

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 Poia[1]. 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 documentaria[3]. 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 orafo[5]; nel 1343 partecipò alla cerimonia per la consacrazione di un altare nella chiesa (ormai perduta) di Sant'Agostino[6]. Sappiamo che nel 1348, quando il figlio si trova iscritto alla matricola dei notai, era ancora vivo[7], mentre nel 1356 viene nominato come defunto[8].

Le vicende storiografiche di Giovanni iniziano prima di quelle del padre Rigino. L'esordio autorevole si ebbe nelle pagine di Scipione Maffei (1732),
9, 11a-c 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'anonimato[9]. 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 figlio[10]. 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. 74*v*: «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 monumento[11].

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 Giovanni[12]. L'ardito collegamento fu bilanciato da Giuseppe da Persico, che, nella sua *Descrizione di Verona e della sua provincia* (1820), puntualizzava:

> il Carli congietturò 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'arti[13].

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 Oratorio[14]. La proposta trovò un seguito nella guida alla provincia veronese del senatore e conte Luigi Sormani Moretti[15].

Quando, nel 1899, Luigi Simeoni riconobbe l'iscrizione-firma di Giovanni
3 di Rigino sul rovinatissimo capitello-edicola di San Pietro Incarnario[16], la facile associazione con l'autore del *San Procolo* finì per circoscrivere il *magister Iohannes* alle due sole sculture sottoscritte[17].

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 secolo[18]. 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 Provolo […] 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 Giovanni[19]. 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 Ragghianti[20], 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 Rigino[21]; Sergio Marinelli nelle sue locali incursioni trecentesche si riferisce al Maestro di Santa Anastasia come se nulla fosse stato scritto su Rigino[22].

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. Ragghianti, *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 Rigino 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 Rigino 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 Rigino? 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 Rigino fu scritto in un registro del monastero veronese di Santa Maria delle Vergini – «Iohanne filio magistri Rigini […] 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 Tebaldo[26]. 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 Curia[30]. 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 1311[31]. Bartolomeo Verità, invece, era stato «factor dominorum de la Scala» e procuratore della stessa Beatrice da Correggio[32].

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 lapicidam notarium quondam magistri Rigini»[36]. L'atto, rogato «in domo magnifici et excelsi domini domini Comitis Virtutum, posita et edificata in Campomarcio grando», 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. 74*v*. 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. 111*r*. 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'epoca[37].

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 annuo[40]. Anche se non ne abbiamo le prove, questi della Pigna potrebbero essere eredi dei della Pigna *murari* beneficiati da Alberto della Scala nel 1291[41]. 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 1362[42]. Il nipote di questo Nicolò, secondo l'approssimativo albero genealogico proposto da Carinelli (certo da verificare), sarebbe Guberto di Bartolomeo Nichesola[43], attestato come cancelliere scaligero nel 1351[44]. 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 «lapicida quondam magistri Henrigini», al contratto dotale della figlia Lucia[46]. 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 Cansignorio[47], ruolo che conservò con Antonio della Scala, al quale, in veste di poeta, dedicò nel 1385 una *Congratulatio* per la nascita del figlio Can Francesco[48]. 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 ingegnere[50], riconoscibile nel costruttore impegnato a realizzare l'abside di San Zeno[51]. Lo *speçapetra* 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.

Il capitello – conservato all'interno della chiesa – è formato da quattro nicchie arcuate, che ospitano altrettante figure sacre, in senso antiorario: *San*
10, 2 *Pietro*, *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate*, *San Giovanni evangelista*,
1 la *Madonna col Bambino*[53]. Lo scultore è raffigurato in ginocchio ai piedi del 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)s[54].

Sopra le nicchie dedicate a *San Giovanni* e alla *Madonna col Bambino*, collegate tra loro dall'immagine dello scultore offerente, sono esibiti due stemmi accoppiati e simmetrici: uno scudo inquartato con una manina
4 benedicente (segno tabellionale di Giovanni notaio, come si è visto), sul
5 lato della Madonna; uno scudo bandato al filetto posto in sbarra (quindi obliquo da destra a sinistra), dalla parte del santo, dove figura anche il 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 Mazzini[55]. Luigi Simeoni si era interrogato sulla funzione di questi capitelli, allo scopo di confutare la credenza che fossero connessi all'esercizio del mercato[56]. 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 inscritto 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 Rigini 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 obliterato 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 Rigini 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 ipotesi[57]; 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 spese[58] 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 sculsit» 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, Rigino, 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 Rigino 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 nel documento del 1390, dando così risalto alla professione del committente
5 e artefice, più complicato è comprendere il valore del secondo blasone, che è stato considerato anche l'arma di un altro lignaggio[59]. 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 Rigino*, in *Gli Scaligeri*, pp. 477-478, dove si accosta lo stemma al casato dei Nichesola, 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 Rigino doveva portare lo scudo di un ramo bastardo? Forse per vicissitudini risalenti oltre il padre Rigino? 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 insigna sibi assumunt propria authoritate, 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 complicato[60], 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 genere[62], 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)*

Nel 1389 Giovanni di Rigino fu chiamato a scolpire una statua policroma
7 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/LXXXVIIII[65].

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 Scala[66].

Le notizie sulla chiesa di Santa Maria di Montorio, del resto, sono poche e quasi tutte successive al Trecento[67]. 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 Nazaro 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 ristrutturazione[69], 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 Battista[70]. Appare probabile che tale sistemazione avesse rispettato la funzione di effige 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)*

La propensione di Giovanni di Rigino per la creazione di effigi di forte impatto devozionale si manifesta con decisione quattro anni dopo, nel
9 *San Procolo* scolpito per la chiesa omonima a Verona. Anche in questo caso
11a-c un'iscrizione sul basamento ottagonale della statua ricorda l'artista e il committente, tale arciprete Brunamonto, 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 // MCCCLXXXXII

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 Verona[72]. 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'espediente 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'ingresso[74]; ma questo altare risulta pertinente ad una cappella seicentesca intitolata alla Vergine, aperta sul fianco sinistro della chiesa[75]. 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 titolare[76]. Forse l'arciprete – su cui abbiamo poche e vaghe notizie[77] – voleva rinnovare il settore del presbiterio o sostituire un'effige precedente.

Nella sua semplicità, la figura ripensa quelle di vescovo in cattedra della tradizione veronese, che risaliva 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.

---

[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 goticismo[78]. 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 benedicente[79]. La fermezza, il profilo segmentato e la barba sporgente diventano linee guida

7

---

[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* Rigino 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 Rigino 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 Pelecani[80]. 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 Rigino 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 da un colpo di trapano, corrispondono alle ciocche dei capelli nel *San*
12 *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 Rigino 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 Rigino 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 campionese 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 fronte[81]. L'ipotesi è stata scartata[82], ma di contro il volto maschile 14
scolpito da un secondo aiutante, dal fare più approssimativo, è sembrato più pertinente al figlio di Rigino, e ha suggerito un collegamento con le teste regali della fontana di *Madonna Verona*, voluta da Cansignorio sulla 15
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* antico[83] – fosse stata affidata allo scultore *de Verona*.

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 Trecento[84]?

---

[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 Rigino.

[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 ottantenne[85]. 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 1425[86]. 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 Rigino 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 Rigino?

Lo *speçaprea* Rigino 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 Rigino, 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 Rigino di Mellini), che poteva essere anche Giovanni di Rigino (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 Rigino. 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 Zeno*, 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 Rigino 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 Rigino, vivo o defunto. Nel 1356 Rigino 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 Rigino, senza il *quondam*, alla stregua dell'iscrizione del capitello di San Pietro Incarnario. Sarebbe incredibile pensare il Giovanni di Rigino notaio del 1348 diverso dal notaio Giovanni di Rigino del 1369! Diventa preferibile, dunque, pensare ad un'omissione da parte di chi aveva compilato il registro[87].

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 Rigino, 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 Rigini 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 ventenne[89], 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 lapideo[91]. 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 Campione[92] 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 familiare[94]. 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.

[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, scultpor born in Verona, is well-know 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:

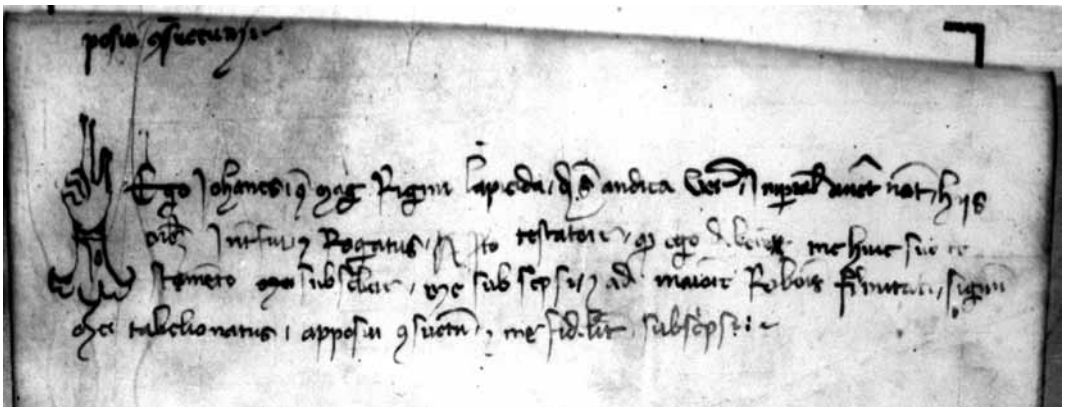
1. Giovanni di Rigino, capitello-edicola, *San Giovanni evangelista con Giovanni di Rigino* e *Madonna col Bambino*. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.

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 Rigino offerente*. Verona, chiesa di San Pietro Incarnario.

UN CALICE INEDITO FIRMATO DA GORO DI SER NEROCCIO PER LA CHIESA DI SAN FRANCESCO A BORGO SANSEPOLCRO

ELISABETTA CIONI

Nella storia dell'oreficeria senese della prima metà del Quattrocento – in larga misura ancora da definire in tutta la sua specificità e da ricostruire con criteri filologici anche sotto il profilo dell'indagine documentaria – Goro di ser Neroccio rappresenta, per vari motivi, una delle personalità più conosciute: in primo luogo per il suo coinvolgimento nei lavori per il fonte battesimale di San Giovanni, per il quale realizza la statua della *Fortezza*, lì collocata il 13 agosto 1431[1], e anche perché il catalogo delle altre opere che possono essergli riferite – tutte suppellettili ecclesiastiche – è relativamente copioso e comunque tale da consentirci di avere un'idea abbastanza precisa della sua personalità e della sua attività, della quale siamo informati anche da significative notizie documentarie. Una fortunata coincidenza mi ha consentito di arricchire il catalogo dell'orafo con il ritrovamento – dopo anni di ricerche infruttuose – di un'opera importante della quale si erano perse le tracce. Si tratta del calice, sottoscritto da Goro e datato 1415, di cui ad oggi era nota solo una fotografia riprodotta in un articolo di Maddalena Trionfi Honorati del 1967[2], da identificarsi con quello passato nella collezione Debruge-Duménil, come si evince dalla descrizione che ne fa Jules Labarte, il quale, tuttavia, non lo riproduce[3]. La collezione Debruge-Duménil fu

Abbreviazioni
AOMS = Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena;
ASS = Archivio di Stato di Siena;
BCS = Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena.

[1] G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, 1854, p. 149.
[2] M. TRIONFI HONORATI, *Una casa Settecento a Siena*, «Antichità viva», 6/1, 1967, pp. 55-65: 59 e 64, fig. 13.
[3] J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, précédée d'une introduction historique*, Paris 1847, p. 630; ID., *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, 6 voll., Paris 1864-1866, II, 1864, p. 498. La descrizione che ne dà il Labarte è la seguente: «La collection Debruge possédait un calice signé par

venduta nel 1850, proprio con la collaborazione di Jules Labarte; il principe Pierre Soltykoff si era riservato gli oggetti compresi nelle due ultime aste[4]. Alla vendita della collezione Soltykoff, il calice di Goro di ser Neroccio fu comprato dal barone Achille Seillière[5], che in realtà acquistò tutta la collezione Soltykoff, rivendendola a sua volta nell'aprile 1861 e riacquistando lui stesso un gran numero di pezzi[6]. Le tracce del calice – ricordato dal Milanesi, dal Lisini, dal Venturi, dal Machetti[7] – si perdono a questo punto fino a quando non compare riprodotto nell'articolo della Trionfi Honorati, dal quale risulta

---

cet orfèvre. Le pied, en cuivre repoussé et ciselé, est découpé en six lobes. Un rameau noueux, élégamment disposé, décrit sur chaque lobe un médaillon. Les figures du Christ, de la Vierge et de quatre apôtres, exécutées en émail translucide sur relief, remplissent ces médaillons. Le nœud est décoré de six roses, où sont représentées des figures de saints traitées de la même manière. Le surplus de la tige est orné d'une mosaïque d'émaux incrustés. Sur un listel, au-dessus du pied, on lit cette inscription: Ghoro di S.(er) Neroccio orafo da Siena. 1415. La coupe est moderne; elle a été exécutée sur le modèle de celle du calice d'Andrea Arditi, dont nous avons parlé»; in nota aggiunge: «Le calice de Goro portait le n° 907 dans le Catalogue de la collection Debruge. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 55 du Catalogue), et il a été adjugé à la vente de cette collection à M. Sellière, moyennant 1760 francs».

4 E. Taburet-Delahaye, *L'orfèvrerie gothique (XIII^e^-début XV^e^ siècle) au Musée de Cluny*, Paris 1989, p. 12.

5 A. Darcel, *La collection Soltykoff*, «Gazette des Beaux-Arts», 10, 1861, pp. 169-178, 212-226, 291-304. Per il calice si veda p. 222.

6 Cfr. Taburet-Delahaye, *L'orfèvrerie gothique*, p. 12.

7 L'opera ricordata da Milanesi (*Documenti*, II, p. 150), Molinier (*Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris 1885, p. 35), Lisini (*Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi*, in *Arte antica senese*, II, «Bullettino senese di storia patria», Siena 1905, pp. 645-678: 674), Venturi (*Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, VI. *La scultura del Quattrocento*, 1908, p. 126), Machetti (*Orafi senesi*, «La Diana», 4/1, 1929, pp. 5-109: 58) e riprodotta nell'articolo del 1967 di Maddalena Trionfi Honorati (*Una casa Settecento*), è stata oggetto di citazioni in tempi relativamente recenti (M. Collareta, *Vicende del calice italiano: l'eredità di Guccio*, in Id., D. Levi, *Calici italiani. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1983, pp. 3-12: 6; Id., *scheda n. 25*, in Id., A. Capitanio, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, pp. 94-97: 95; E. Cioni, *scheda n. 31*, in Panis vivus. *Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra [Siena 1994], Siena 1994, pp. 108-109: 108; A. Gianni, *scheda n. 17*, in *La grande stagione degli smalti. L'oreficeria senese tra il Duecento e il Quattrocento*, catalogo della mostra [Siena 1995], Siena 1995, p. 68; G. Cantelli, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana, dal Medioevo all'età moderna*, Firenze 1996, p. 84, nota 21), anche in relazione al calice firmato da Goro, non datato, del Museo Nazionale del Bargello (cfr. Collareta, *Vicende del calice*; Id., *scheda n. 25*; Cioni, *scheda n. 31*) ed è stata resa nota da chi scrive in occasione di un recente convegno: E. Cioni, *Appunti per una storia dell'oreficeria a Siena nella seconda metà del Trecento. La croce del Cleveland Museum of Art*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 522-538: 529 e 523, figg. 1-2; cfr. anche la scheda relativa di Ead., in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Gli orafi*, a cura di M.M. Donato, censimento e schede di M. Tomasi col contributo di E. Cioni, edizione e descrizione dei testi epigrafici di S. Riccioni, Pisa, in corso di stampa.

che – ironia della sorte, dopo aver seguito chissà quali percorsi – era di nuovo a Siena, suo luogo d'origine.

L'opera – con ogni probabilità la più antica di Goro che ci sia pervenuta – segna a mio avviso una tappa significativa nel percorso dell'artista senese e, nello stesso tempo, permette anche di approfondire la nostra conoscenza dei modi di produzione all'interno di una bottega orafa. Essa si colloca nell'ambito dell'attività ancora giovanile di Goro, nato a Siena il 26 marzo 1386[8]. Figlio di un notaio, invece di seguire la professione paterna, sceglierà di fare l'orafo: per l'epoca è certamente un fatto non usuale. Non sappiamo però – ed è questa una realtà fin troppo comune quando si tratta di orafi – presso quale maestro abbia svolto il suo apprendistato, che dovette compiersi allo scadere del Trecento e nel corso dei primi anni del Quattrocento. Come è possibile rendersi conto dalle opere pervenute e dalle notizie documentarie – che è forse utile ripercorrere brevemente – egli dovette occupare un ruolo di tutto rispetto non solo tra gli orafi senesi della prima metà del Quattrocento, ma anche – come è dato registrare frequentemente in questo periodo per molti suoi colleghi – nell'ambito della vita pubblica della sua città. Negli anni 1431, 1436, 1437, ricopre la carica di Operaio della Camera del Comune[9], l'ufficio che aveva il compito di custodire le armi del Comune e i punzoni della Zecca e che poteva richiedere imposte il cui introito era destinato all'acquisto delle armi. Nel 1432 è podestà di Buonconvento[10], nel 1439 «castellano di Montalcino»[11]. Nel 1440 fa parte dei Quattro di Biccherna[12]. L'attività da lui intrapresa sarà portata avanti dai figli Neroccio, che affianca il padre almeno dal 1430[13], Francesco, nato nel 1427[14] e perciò molto più giovane del fratello, Gabriello e Giovanni[15], e quindi dal figlio di questi, a cui verrà dato lo stesso nome del nonno[16].

---

[8] ASS, Biccherna 1132, c. 49*r*.
[9] Milanesi, *Documenti*, II, p. 149.
[10] *Ibid*., p. 186.
[11] E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi*, 13 voll., Firenze 1976 (edizione stereotipa del ms., ca 1835), IV, c. 228.
[12] ASS, ms. A. 87, *Catalogo del magistrato de Quattro Provveditori della General Biccherna*, 1725, c. 134; Romagnoli, *Biografia cronologica*, IV, cc. 228-229.
[13] È quanto si può dedurre da un documento dal quale risulta che Neroccio riceve un anticipo in denaro per la realizzazione della *Fortezza* per il fonte (P. Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena 1929, p. 89).
[14] ASS, Biccherna 1132, c. 497*v*.
[15] Machetti, *Orafi*, p. 82.
[16] ASS, ms. A 50, G. Manenti, T. Mocenni, *Battezzati di famiglie nobili esistenti nel 1713 estratti dai registri della Biccherna di Siena*, 5 voll., III, lettere G-M, Siena 1713, c. 71*r*.

La prima attestazione dell'operato di Goro è del 1414, quando – giusto un anno prima di realizzare il calice oggetto del presente contributo – insieme a Mariano d'Ambrogio fa due trombe d'argento con «smalti e civori» per il Comune di Siena[17], munite di pennoni con il leone del Popolo, dipinti da Giusa di Frosino[18]. È interessante notare che il senese Mariano (forse fratello degli orafi Matteo, Lodovico e Giovanni[19]), più anziano di Goro di diversi anni, nel 1397-1398 è documentato a Lucca, dove lavora come apprendista nella bottega del suo concittadino Paolo di Giovanni e dove, successivamente, è in società con Bartolomeo di Marco da San Miniato dal quale si separa nel settembre 1414[20]: lo stesso anno, dunque, nel quale, tra l'aprile e il giugno, porta a termine con Goro le trombe per il Comune di Siena. Tutto ciò consente di immaginare quanto fosse complessa la realtà nella quale operavano gli orafi e di intuire l'incredibile intreccio di relazioni che poteva verificarsi. Nel 1419 è attestato anche il rapporto di Goro con l'Opera del Duomo, per la quale ripara cinque turiboli e una navicella[21], mentre una lettera del 26 aprile 1425, inviata da Lorenzo Ghiberti a Giovanni di Turino, ci informa dei suoi contatti con l'artista fiorentino, che gli aveva prestato dei disegni – «le charte delli ucielli» – passati poi nelle mani di Niccolò dei Cori, così come, secondo quanto scrive lo stesso Ghiberti, «ogni altra chosa che era nelle mani del detto Ghoro»[22]. Importante dovette essere anche la sua relazione con Iacopo della Quercia, come si intuisce dal fatto che il primo giugno 1427 lo scultore fa da padrino a Francesco, figlio di Goro[23]. Nel 1428 insieme a Vanni di Francesco – che in quel momento ricopriva la carica di consigliere del Capitano del Popolo[24] – realizza dodici coppe d'argento per il Concistoro[25] e riceve quella che può essere considerata la sua commissione più prestigiosa: la già ricordata figura della *Fortezza* per il fonte battesimale.

---

[17] ASS, Concistoro 2497, cc. 13*v*, 14*r*, 21*v*.
[18] S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, p. 78.
[19] Cfr. E. Taburet-Delahaye, *Matteo d'Ambrogio*, in *L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, catalogo della mostra (Avignon 1983), Firenze 1983, p. 268.
[20] G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Orafi medioevali (Lucca, secc. VIII-XV)*, Lucca 1991, pp. 74 e 83.
[21] AOMS, 247 [394], c. 26*r*; 580 [661], cc. 56*r*, 76*v*, 83*v*. V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena 1911/1939, I, 1911, p. 350, nota 253.
[22] Milanesi, *Documenti*, pp. 120-121.
[23] Cfr. la nota 14.
[24] ASS, Concistoro 373, c. 2*r*.
[25] ASS, Concistoro 373, c. 33*v*.

Lavora quindi per il Duomo con Giovanni di Guido[26], orafo e smaltista ampiamente documentato[27]. Un legame particolare dovette essere quello con Martino di Bartolomeo; nel testamento del pittore, redatto il 2 maggio 1434, Goro compare infatti tra gli esecutori delle sue volontà[28]. Tra il 1436 e il 1437 realizza per lo Spedale un turibolo d'argento e il reliquiario del braccio di San Biagio, firmato e datato (1437), giunto sino a noi[29]. Nel 1440 lo Spedale acquista dall'orafo «uno chalicie cho la chopa d'ariento e cho'l pedistalo di rame e patena di rame dorato»[30]. Dai documenti sembra di capire che, quanto meno a partire dal 1444, il figlio Neroccio avesse ereditato un ruolo preminente all'interno della bottega; è significativo infatti che si parli di «Neroccio di Ghoro di ser Neroccio e fratelli orafi»[31]. È probabile dunque che Goro avesse ormai ceduto il campo ai figli[32].

Queste, in sintesi, le principali notizie relative all'orafo che nel 1415 realizzava il calice passato in collezione Debruge-Duménil, testimonianza 5
di singolare importanza per una più approfondita conoscenza dell'attività giovanile dell'orafo e – non c'è dubbio – il più bello che di lui ci sia pervenuto. Realizzato in rame, accuratamente sbalzato, cesellato, inciso

---

[26] Lusini, *Il Duomo di Siena*, I, p. 351, nota 259.

[27] Per quanto ho potuto verificare sino a questo momento, Giovanni di Guido è documentato fino al 1444; lavora per l'Opera del Duomo e per lo Spedale. Dal contenuto dei documenti si apprende che nella sua bottega si realizzavano anche smalti. Nel 1440 fa un grande candeliere d'argento per l'Opera del Duomo (Milanesi, *Documenti*, II, p. 193) e tra il 1441 e il 1443 esegue numerosi oggetti per lo Spedale (D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985, pp. 422-423, nn. 190-197; p. 423, nn. 215-218, 219-222; p. 424, nn. 241-243).

[28] Borghesi, Banchi, *Nuovi documenti*, pp. 104-111: 109.

[29] Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, p. 420, n. 132; sull'opera cfr. G. Cantelli, *scheda n. 13*, in *L'oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra (Siena 1996-1997), a cura di L. Bellosi, Milano 1996, pp. 132-133, e la relativa scheda di M. Tomasi, S. Riccioni in *Opere firmate nell'arte italiana | Medioevo.*

[30] Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, p. 422, n. 176.

[31] ASS, Concistoro 2499, cc. 52*v*, 53*r* e 56*v*.

[32] Nel testo di Ippolito Machetti (*Orafi*, p. 60) – purtroppo non esente da frequenti refusi – si afferma che l'ultima notizia relativa all'orafo risale al 1456, senza specificare però di quale notizia si tratti; con ogni probabilità egli, attingendo da un manoscritto di Gaetano Milanesi, fa riferimento a un documento nel quale tuttavia è citato il figlio Giovanni (cfr. BCS, ms. P. III. 23, G. Milanesi, *Notizie di orafi e maestri di pietra senesi*, XIX secolo, c. 34*r*). L'ultima notizia certa su Goro sembra risalire al 1442 (Romagnoli, *Biografia cronologica*, IV, cc. 228-229). I documenti sinora noti, a partire dal 1444 (ASS, Concistoro 2499, c. 56*r-v*) fino al 1456 (cfr. *supra*) ricordano infatti i figli – in particolare Neroccio, e Giovanni – e non è possibile stabilire se l'orafo fosse davvero ancora vivo. L'impressione che se ne ricava è comunque che non fosse più attivo.

e dorato, è ornato con smalti *champlevés* su rame e con smalti traslucidi su argento e, come vedremo, presenta caratteristiche che finiranno per essere una costante nella produzione di Goro di ser Neroccio[33]. La coppa, con il relativo sottocoppa, è stata sostituita, ma si conserva ancora quella originaria in argento, munita dello stelo destinato a inserirsi nel fusto e non particolarmente svasata. Secondo il Labarte essa sarebbe stata rifatta tenendo presente come modello quella del calice di Andrea Arditi, anch'esso passato nelle collezioni Debruge-Duménil e Soltykoff[34]; ma il confronto tra il calice di Goro, almeno così come oggi ci appare, e la litocromia del calice di Andrea Arditi[35] non sembra confermare quanto sostiene il Labarte. Lo stato di conservazione può dirsi complessivamente buono, per quanto siano caduti in larghissima parte gli smalti traslucidi tanto nelle formelle principali del piede, quanto in quelle del nodo[36], mentre il bassorilievo d'argento è talmente ossidato da rendere difficoltosa la lettura delle immagini. In alcuni punti, nelle placchette del piede, esso presenta tracce di doratura; non è da escludere che, caduti gli smalti, a un certo punto si sia
6-9 cercato di sopperire così a questa lacuna. Nella base sei placchette dal profilo
27, 21, 26 sestilobo raffigurano *Cristo in pietà* fra la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista*
37 dolenti, *Sant'Andrea apostolo* (in posizione diametralmente opposta al *Cristo*
31, 34 *in pietà*), ai lati del quale sono collocati *San Paolo* (a destra) e *San Bartolomeo* (a sinistra). In corrispondenza della parte superiore di ciascuno degli smalti principali – separati da formelle romboidali con un fiore azzurro (in smalto
6-9 traslucido) e da elementi fogliacei – sei placchette a scudo (concepite come prosecuzione delle precedenti) ospitano smalti traslucidi con immagini di
10-12 *Serafini*. Alla base del fusto, decorato con un mosaico di smalti opachi (nei colori rosso fegato, bianco, verde acqua mescolato al bianco e al blu e con motivi geometrici risparmiati e dorati), l'iscrizione, in maiuscola gotica,

[33] Il calice è di grandi dimensioni: cm 16,5 x 24,8; il diametro degli smalti nella base è di cm 3,2 ca, quello degli smalti del nodo è di cm 2,1 ca.
[34] Cfr. la nota 3 e A. Darcel, *La collection Soltykoff*, p. 222.
[35] Cfr. Labarte, *Histoire des arts industriels*, album I, 1864, tav. LV; riprodotto anche in E. Cioni, *Per Giovanni di ser Jacopo da Firenze, orafo di corte di Giovanna I d'Angiò*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* (Siena-Napoli-Pisa 1998-1999), atti delle giornate di studio, a cura di F. Caglioti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 1-2, Pisa 2000, pp. 87-102, fig. 12.
[36] *Palette* degli smalti rimasti: azzurro (in gradazioni diverse), marrone, marrone molto chiaro, giallo-oro, rosa-violaceo, celeste.

in smalto opaco nero e rosso fegato su fondo dorato, ci informa del nome dell'orafo e della data di realizzazione del calice: Ghoro // di s(er) Ne// roccio // orafo // da Sie//na 1415. Il nodo di forma globulare ospita sei formelle sestilobe alquanto sporgenti con le immagini a mezzo busto di *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, *San Ludovico di Tolosa*, il *Beato Ranieri Rasini* e *Santa Margherita da Cortona*. 39a-c 12-14 15-20

Proprio la presenza del *Beato Ranieri Rasini*, in abito francescano e con il *circulum precatorium*, e anche di *Santa Margherita da Cortona*, insieme a *San Francesco*, *Sant'Antonio*, *San Ludovico di Tolosa*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, consente di formulare l'ipotesi che l'originaria destinazione del calice sia stata la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro (Arezzo), dove il laico francescano Ranieri era nato e dove morì il primo novembre 1304, nel giorno di Ognissanti[37]. Un nuovo altare – sotto il quale sono custoditi ancor oggi i suoi resti – fu eretto per volere del Comune di Borgo nell'anno stesso della morte di Ranieri[38]. Qualche tempo dopo, nel 1437, per questo stesso altare, Stefano di Giovanni detto il Sassetta riceveva la commissione di un complesso polittico – consegnato dal pittore dopo ben sette anni, nel giugno 1444 – che comprendeva, nella parte anteriore, anche l'immagine del beato Ranieri. 19 20 15-18

L'originaria destinazione dell'opera accresce l'interesse del prezioso oggetto, lasciandoci intuire che all'inizio del Quattrocento gli orafi senesi godevano ancora di una certa fama in questa zona della Toscana. È opportuno ricordare, in proposito, che intorno agli anni Settanta del Trecento operavano a Borgo Sansepolcro i senesi Bartolomeo di Tondino e Nello di Giovanni. Nel 1372 essi stipularono tra loro una società della durata di due anni; la loro bottega si trovava nel centro della città. Bartolomeo è citato anche come «Bartolomeus Tudini de Senis aurifex habitator in Burgo» in un atto notarile rogato nel dicembre 1373 proprio nel chiostro del monastero di San Francesco. A un altro orafo senese, Michele di ser Memmo, i monaci dell'abbazia di Sansepolcro avevano affidato la realizzazione di una croce, come risulta da un documento del 1370[39].

---

[37] M. da Alatri, *Raniero da Borgo San Sepolcro, beato*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 11, Roma 1968, col. 45.

[38] *Ibid.* Sulla chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro si veda ora: D. Cooper, J.R. Banker, *The church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the late Middle Ages and Renaissance*, in *Sassetta*: *the Borgo San Sepolcro altarpiece*, 2 voll., ed. by M. Israëls, Leiden-Firenze 2009, I, pp. 53-105 e II, pp. 585-589 (appendice documentaria).

[39] S. Pichi, *Sansepolcro. Oreficeria dal Medioevo al Cinquecento*, Arezzo 2003, pp. 56-57. Come ricorda Silvia Pichi (*ibid.*, p. 57), un calice d'argento con patena, con la firma dell'orafo

Quando Goro realizzò il calice per i francescani di Borgo Sansepolcro non aveva ancora compiuto trent'anni. Nel momento della sua formazione – tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento – i grandi protagonisti dell'arte orafa senese come Ugolino di Vieri, Viva di Lando o Giacomo di Guerrino – solo per citare nomi celeberrimi – erano da tempo scomparsi, ma la loro fama era ancora viva e certamente condizionante; mentre le testimonianze figurative legate al loro nome che arricchivano chiese e palazzi, a Siena e altrove, dovevano esercitare un'enorme impressione su un giovane intenzionato a intraprendere il mestiere di orafo. Come ho cercato di chiarire in altra occasione, nella seconda metà del Trecento e all'inizio del Quattrocento, nel campo dell'oreficeria, si registra a Siena una vera e propria 'devozione' nei confronti di quanto era stato realizzato nella prima metà del secolo, quando gli orafi avevano espresso tutte le loro grandi potenzialità. Uno dei motivi di tutto ciò può essere individuato proprio nel consolidarsi della coscienza della grandezza della propria tradizione. Si tratta di uno stato di cose alla cui configurazione contribuirono vari fattori e che finì, indubbiamente, per costituire anche un limite; è questo, comunque,

---

(«Bartholomeo di Tondino de Senis»), stando a quanto riferiscono Alessandro Lisini (*Notizie di orafi*, p. 663) e, successivamente, Ippolito Machetti (*Orafi*, p. 42), era registrato nell'inventario della chiesa senese di San Francesco del 1528. Secondo il Lisini recava le armi delle famiglie Cini e Ugurgieri e nella patena era in smalto la figura di san Niccolò. Bartolomeo è documentato a Siena nel 1373; in tale anno l'orafo, abitante allora nel popolo di San Cristoforo («Bartholomeus aurifex olim Tondini Bartholomei populi sancti Christofori»), acquista parte di una casa situata nel popolo di San Martino (ASS, Gabella Contratti 84, c. 19*v*, 1373, gennaio 20). L'altro documento senese che lo riguarda risale al 1380 ed è relativo a una vendita effettuata dal maestro, qui definito «Bartholomeus vocatus Gemma aurifex olim Tudini Barthalomei de Senis populi Sancti Martini» (ASS, Gabella Contratti 99, c. 18*r*, 1380, luglio 31; l'indicazione dei documenti, da me controllati, è in BCS, ms. P. III. 23, Milanesi, *Notizie*, cc. 11*r* e 9*v*). L'orafo si era evidentemente trasferito nella casa acquistata nel 1373. Come si può dedurre dal patronimico, mi sembra da escludere una relazione di parentela con il ben noto Tondino di Guerrino. È interessante ricordare che il socio di Bartolomeo, Nello di Giovanni, riceverà successivamente a Siena, nel 1381, insieme al celebrato Bartolomeo di Tommè detto Pizzino, la prestigiosa commissione di quattro statue in argento dei santi patroni per il Duomo (cfr. Milanesi, *Documenti*, II, pp. 289-290 e quindi: M. Butzek, *Chronologie*, in *Die Kirchen von Siena*, hrsg. von P.A. Riedl, M. Seidel, III,1.1.1. *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, München 2006, pp. 1-262: 88; Cioni, *Appunti*, pp. 528, 537, nota 34). Per quanto riguarda Michele di ser Memmo, come riferisce Silvia Pichi (*Sansepolcro*, p. 56), sappiamo che i monaci dell'abbazia di Sansepolcro, il 15 aprile 1370, incaricarono il senese Bartolomeo di Pietro di riprendere dal maestro dell'argento che gli avevano consegnato per la realizzazione di una croce; nel caso in cui l'orafo avesse già compiuto l'opera, Bartolomeo di Pietro aveva facoltà di ritirarla.

l'aspetto che caratterizza maggiormente in questi anni la produzione degli orafi senesi. Così le novità che vengono introdotte non sono mai veramente tali: sono piuttosto dei rinnovamenti da leggere nel solco della tradizione e da interpretare come una rimeditazione – con ogni probabilità anche sofferta e profonda – su tipologie, caratteri e tecniche che già avevano fatto la loro comparsa da moltissimo tempo[40].

È importante tener presente tutto ciò per una corretta valutazione del calice in questione, che, tanto nella struttura quanto nelle placchette in smalto traslucido, rivela come Goro intenda attuare un vero e proprio recupero della tradizione orafa senese trecentesca, osservando non tanto, o quanto meno non solo, opere degli anni Settanta del secolo – come i calici di Michele di Tome a Cortona o di Bartolomeo di Tommè detto Pizzino a Lione, all'incirca degli stessi anni[41] – ma addirittura esempi più antichi come quello sottoscritto da Giacomo di Guerrino, ora a Chicago, databile con ogni probabilità all'inizio degli anni Quaranta o quello con la firma di Andrea di Petruccio Campagnini ad Ávila, databile anch'esso entro la metà del XIV secolo[42]. Ciò appare evidente quando si osservi il calice che riteniamo destinato alla chiesa di San Francesco di Borgo Sansepolcro a confronto con gli esemplari appena ricordati: il bordo, su cui si appoggia la base vera e propria, decorato da una cornice a dentelli, i nastri cesellati e perlinati che racchiudono le placchette in smalto traslucido, il nodo tondeggiante con formelle sporgenti dal profilo sestilobo, sono tutti elementi che Goro sembra riprendere direttamente dalle opere di Giacomo di Guerrino e di Andrea di Petruccio, determinanti – non c'è dubbio – nella configurazione dell'aspetto del calice a Siena nella seconda metà del Trecento, che si caratterizza spesso per i motivi decorativi citati[43]. Per quanto concerne la struttura del calice di Goro, è da sottolineare infine anche il rapporto di continuità che emerge dal confronto con quello della Cattedrale di Lione, firmato da un maestro

[40] Su questo punto cfr., più estesamente, Cioni, *Appunti*, pp. 522-529.
[41] In proposito cfr. *ibid*., pp. 534-535; su queste opere cfr. le schede di Tomasi, Riccioni, in *Opere firmate nell'arte italiana* / *Medioevo* e quindi le schede di E. Cioni, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, in corso di stampa.
[42] Cfr. E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 648, 688.
[43] *Ibid*., pp. 631, 634-635.

Antonio, da identificare come Antonio di Cecco[44], e decorato con figurazioni in smalto di grande qualità, che appaiono in sintonia con la pittura senese di fine Trecento; in particolare i sacri personaggi, che si caratterizzano per grandi occhi scuri, fanno pensare a Paolo di Giovanni Fei. È probabile che l'opera possa essere stata realizzata nella prima metà degli anni Ottanta del Trecento ed è comunque anteriore al settembre 1387, quando il maestro, documentato fino al 1386, risulta ormai morto.

Tornando al calice di Goro, è importante osservare poi che l'orafo introduce anche delle novità che resteranno una costante nella sua produzione. In primo luogo la decorazione del fusto con un mosaico di
12 colorati smalti *champlevés* con elementi risparmiati e dorati. È, questa, una particolarità che possiamo osservare in quasi tutte le opere sottoscritte dall'orafo, non solo nei calici: la ritroviamo infatti anche nel reliquiario di Massa Marittima e nella croce di Pienza. Si tratta di un aspetto inconfondibile del modo di operare di Goro, da ritenere degno di nota nel contesto della produzione orafa senese della prima metà del Quattrocento. In questo periodo assistiamo infatti a una significativa rivalutazione della tecnica dello *champlevé*, che a Siena aveva conosciuto un'incredibile fortuna, toccando un apice qualitativo nel primo Trecento nelle opere del Maestro dei medaglioni vaticani e del suo collega, il Maestro del pastorale di San Galgano[45]. Essa viene largamente utilizzata da Giovanni di Turino, la cui

---

[44] L'iscrizione è integra, ma a causa di un inadeguato rimontaggio del fusto del calice, le lettere che compongono il patronimico non risultano perfettamente leggibili. Tale situazione ha determinato l'errata lettura del nome dell'orafo, restituito come «Celi», cfr. E. Taburet-Delahaye, *scheda n. 107*, in *L'art gothique siennois*, pp. 289-290: 289. Recentemente, nell'ambito delle ricerche per il repertorio delle opere firmate medievali senesi, Stefano Riccioni, come suggerito da chi scrive, ha fornito l'edizione della firma del calice in questi termini: Mae//stro // Anto//nio C//eci de S//ena me fe<ce>, evidenziando come la terza lettera del patronimico sia una *C* chiusa e non una *L*: cfr. la relativa scheda di Tomasi, Riccioni in *Opere firmate nell'arte italiana* | *Medioevo*. Ritengo perciò probabile che il firmatario possa identificarsi con «Antonio di Cecco di Guglielmo», già orafo nel 1378 (ASS, Gabella Contratti 94, c. 37*r*), citato, nei documenti sinora noti, che giungono fino al 1386 (ASS, Maggior Sindaco 4 [1386], c. 94*r*), anche come «Antonius Cechi», «Antonio di Cieco», «Antonio di Ciecho», cioè Antonio di Cecco. La sua morte avvenne prima del settembre del 1387, come si apprende dal testamento della nuora, donna Lisa, redatto il 10 settembre di quest'anno (ASS, Notarile antecosimiano 97, cc. 117*v*-119*r*: 119*r*). Ringrazio Monika Butzek per avermi segnalato tale documento. Sul calice si veda ora Cioni, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello.*

[45] Su questo argomento intendo soffermarmi in modo analitico in altra occasione; un accenno è in Cioni, *Appunti*, pp. 529 e sgg. Per il Maestro dei medaglioni vaticani e il Maestro del pastorale di San Galgano, cfr. Ead., *Scultura*, cap. IV.

bottega – come sembra di poter dedurre anche dai documenti pervenuti – doveva essere specializzata nella produzione di smalti[46]. Goro conferisce inoltre al nodo una forma decisamente globulare, decorandolo con foglie di acanto piuttosto schematiche e con una fitta cesellatura; esso costituisce un elemento caratteristico dei calici da lui sottoscritti. 12-14

Le placchette del piede, dalle quali lo smalto è in larga misura caduto, rappresentano la testimonianza qualitativamente più alta nella tecnica del traslucido a noi pervenuta su un'opera di Goro di ser Neroccio, che in quest'occasione esprime il meglio di sé. Ciò risulta evidente osservando l'immagine di *San Paolo* – una delle meglio riuscite – con la barba folta e fluente, tratteggiata con incisioni fitte e sottili che la fanno apparire morbida, leggera, piumosa. I panneggi della veste sono di natura pienamente gotica. 31
Lo stesso può dirsi per la *Vergine dolente*, che nel suo atteggiamento assorto e pensoso, di contenuto dolore, appare un'immagine molto elegante. In perfetta sintonia con queste raffigurazioni è anche quella di *Cristo in pietà*, superiore qualitativamente a tutte le altre di analogo soggetto inserite da Goro in opere da lui sottoscritte, come è facile rendersi conto osservandole a confronto: un dato di fatto che, vorrei ribadire, può offrire spunto di riflessione sui modi di produzione – come accennavo in apertura – e in particolare sul concetto di 'firma'. 21 27 27-30

Mi limito in quest'occasione a notare che il fatto che smalti palesemente diversi dal punto di vista qualitativo si trovino applicati su opere firmate dallo stesso maestro evidenzia, ancora una volta, la complessità della questione della 'firma' medievale. Essa, come magistralmente sottolineato da Giovanni Previtali in un sintetico, quanto fondamentale contributo, «già problematica per quanto concerne pittura e scultura, lo diventa ancor di più per quanto riguarda le oreficerie»: ciò naturalmente, come evidenziato dallo stesso Previtali, in quanto l'oreficeria è «per così dire arte di assemblaggio»[47]. Il caso che stiamo esaminando conferma in primo luogo quanto sia anacronistico attribuire alla firma medievale quel concetto di autografia che ha acquisito

[46] Su questo punto: Ead. *Appunti*, p. 529; Ead., *L'acquasantiera della sagrestia*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 116-119.

[47] G. Previtali, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, «Prospettiva», 79, 1995, pp. 2-17: 2. Su questo argomento cfr. anche Id., *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

per noi, e come non necessariamente colui che ha sottoscritto l'opera sia da identificarsi con l'autore degli smalti, o comunque di tutti gli smalti presenti nell'opera stessa (talvolta diversamente curati dallo stesso esecutore anche in considerazione della loro specifica collocazione nel manufatto). Tutto ciò, tradotto in termini pratici, sta a significare che l'assemblaggio – ovviamente originario – tra struttura 'architettonica' e smalti poteva prevedere diverse varianti; tra queste, quella di smalti realizzati da maestri operanti nella stessa bottega (i quali, a distanza di anni, potevano non essere necessariamente gli stessi), applicati su oggetti, ugualmente eseguiti nella medesima officina, che per un lungo periodo di tempo vengono sottoscritti dallo stesso orafo. In sintesi mi sembra essere questa la situazione da porre in relazione con il caso in questione. L'operazione di assemblaggio necessaria per la costruzione dell'opera poteva tuttavia avvenire anche utilizzando parti non necessariamente eseguite nella bottega dalla quale essa poi veniva portata a compimento e magari sottoscritta.

Mi sono soffermata più volte sul problema, che meriterebbe un contributo specifico ora che, dai tempi in cui Giovanni Previtali espresse quelle fondamentali considerazioni di carattere metodologico per un approccio filologicamente corretto allo studio dell'oreficeria (purtroppo, forse, non sufficientemente apprezzate in tutta la loro portata), alcuni esempi concreti (che egli mi incitava con entusiasmo a cercare) potrebbero essere fatti a sostegno delle sue riflessioni. Sono emersi, infatti, documenti ed opere che evidenziano una tale varietà di percorsi possibili per giungere al prodotto finito, che non fanno altro che confermare la complessità della questione, suggerendo allo storico, di conseguenza, di non sottovalutare che il processo produttivo di un'opera di oreficeria poteva prevedere situazioni molto diversificate, difficili da ricostruire su base filologica, e a prendere atto che ci sono dei limiti oggettivi difficili da superare. In qualche caso possiamo infatti solo intuire come siano andate le cose, con un po' di quella immaginazione che parte da presupposti razionali e non esclude una dose di legittima fantasia. La firma apposta su un'opera di oreficeria sembra, in linea di massima, sempre più, avere avuto il significato di un marchio di fabbrica e dunque è da credere che, almeno in alcuni casi, rispettasse la natura della società in essere in quel momento nella bottega dalla quale l'opera proveniva, ma il criterio non è sempre chiaro.

Tornando agli smalti del calice di Goro si può osservare che il disegno

dei sacri personaggi appare tuttavia assai poco incisivo (si osservino i volti e le capigliature) e il bassorilievo, a tratti, è forse eccessivamente piatto. Sembra insomma che si sia ormai persa quella capacità di lavorare la lastra d'argento in modo talmente deciso e perfetto da farla apparire estremamente accattivante anche priva di smalti e da rendere il risultato finale assolutamente impeccabile. Tuttavia le placchette dove lo smalto è rimasto integro – come alcune di quelle con *Serafini* dai volti paffuti, che si rifanno ad esempi primo trecenteschi – lasciano intendere che esse, nella loro condizione originaria, dovevano conferire all'opera un aspetto attraente, di grande effetto, difficile oggi da immaginare del tutto. Dal punto di vista tecnico è questa la caratteristica che, in generale, è dato riscontrare sempre più, a partire grossomodo dalla seconda metà del Trecento, in buona parte della produzione a smalto a Siena, non solo nel traslucido, ma anche nello *champlevé*; tanto che occorre riconoscere che le opere prodotte in questo periodo sono piuttosto da valutare nel risultato complessivo. In effetti, con la scomparsa dei grandi personaggi che erano riusciti a raggiungere nelle tecniche a smalto livelli qualitativi altissimi, pian piano, nel corso degli anni, assistiamo al verificarsi di una vistosa diminuzione di quella incredibile abilità che aveva reso giustamente famosi gli orafi senesi in questo specifico settore della produzione orafa[48].

10, 11

Rifacendosi alle precedenti considerazioni, per le placchette principali del calice di Goro un riferimento interessante mi sembra quello che può essere indicato con gli smalti che decorano il già citato calice di Ávila sottoscritto da Andrea di Petruccio, realizzato con ogni probabilità intorno alla metà del Trecento[49]: sono opere come questa che l'orafo può aver tenuto presenti in questo momento e con le quali egli sembra volersi porre in un rapporto di continuità. Uno stato di cose che è possibile registrare anche negli smalti del calice del Bargello, più modesto nell'insieme, ma certo vicino cronologicamente a quello realizzato da Goro per i francescani di Borgo Sansepolcro. Tutto ciò mi sembra emergere chiaramente dal confronto tra l'immagine di *Sant'Andrea* ad Ávila e quella analoga nel calice di collezione privata o tra quella di *San Paolo* nel calice di Andrea di Petruccio e quella di *San Bartolomeo* nel calice di Goro del 1415. Non meno interessante è anche il paragone tra lo smalto con il *Battista* nel calice di Ávila e quello con *Sant'Andrea* nella base del calice di Goro al Bargello.

2

4

35, 37

33

34

36

38

[48] Cfr. Cioni, *Appunti*, pp. 527-528.
[49] Cfr. Ead., *Scultura*, pp. 648 e 688.

15-20 Gli smalti del nodo – come accade frequentemente – sono realizzati in modo decisamente più sommario, ma sembrano ripetere gli stessi stilemi che caratterizzano le placchette del piede. Non è da escludere che possano essere il frutto della collaborazione di un aiuto, come accade anche nel calice del Bargello, dove si nota tuttavia l'intervento di un collaboratore assai modesto. Per le placchette che decorano quest'opera, Marco Collareta ha opportunamente indicato da tempo un riferimento alla produzione di Benedetto di Bindo[50], riferimento che a me pare altrettanto significativo e importante per comprendere i caratteri degli smalti del calice in questione, decisamente in sintonia con gli esiti pittorici di Benedetto (pressoché coetaneo di Goro), quali si manifestano negli affreschi della sagrestia della Cattedrale,
22-25, 31, 32 nell''arliquiera' oggi nel Museo dell'Opera del Duomo, nelle tavole con gli *Articoli del Credo*. I confronti proposti sembrano evidenziare una interessante affinità di ideali figurativi e lasciano intendere molto bene quale fosse la posizione dell'orafo nel panorama artistico senese di quegli anni.

Abstract

Presented in this article is a calyx dated 1415 and signed by the goldsmith Goro di ser Neroccio, born in Siena on March 26, 1386; for this reason it can be ascribed to the early phase of the artist's career. The piece, currently in a private collection, previously resided in the Debruge-Duménil collection and to date the only known picture of it was the one published by Maddalena Trionfi Honorati in 1967.

We give first a quick documentary *résumé* on Goro and then a detailed description of the piece. Because of the iconography of the piece, that displays on the knot enamelled images of saint Francis of Assisi, saint Anthony of Padua, saint Elisabeth of Hungary, saint Louis of Toulouse, the blessed Ranieri Rasini and saint Margaret of Cortona, we can hypothesize that it was originally meant for a Franciscan setting and more specifically, as the presence of the blessed Ranieri suggests, we can infer that it was made for the church of San Francesco in Sansepolcro. In 1437, for the same church, the Sienese painter Giovanni di Stefano (known as 'il Sassetta') was commissioned to paint an elaborate altarpiece, completed only in 1444, which showed another image of Ranieri.

The calyx is examined within the context of the coeval artistic production, with specific reference both to the field of goldsmith's art and of painting: this comparison highlights the close resemblance existing between the enamelled images and the work of Benedetto di Bindo, who was painting close to the same period.

[50] Collareta, *scheda n. 25*, p. 97.

APPENDICE

LE FIRME DI GORO DI SER NEROCCIO

STEFANO RICCIONI

Il catalogo di Goro di ser Neroccio comprende sette opere firmate, che elenco di seguito trascrivendone le sottoscrizioni[1]:

1. il calice già nella collezione Debruge-Duménil, qui pubblicato da Elisabetta Cioni:

GHORO // DI S(ER) NE//ROCCIO // ORAFO // DA SIE//NA 1415 39a-c

2. il calice del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, databile al secondo decennio del XV secolo:

GORO // DI S(ER) NE//ROCCI//O ORA//FO DE // SENIS

3. il calice del British Museum di Londra, databile al primo quarto del XV secolo:

GHO//RO DI // S(ER) NER//OCIO // ORAF//O FEC<E>

4. il reliquiario a bicchiere della Cattedrale di Massa Marittima, databile al primo quarto del XV secolo:

GO//RO // DI S(ER) // NER//OCI//O

5. il calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (già nel Palazzo Arcivescovile), databile al secondo quarto del XV secolo:

GORO // DI S(ER) N//EROC//CIO O//RAFO

[1] Queste osservazioni sono frutto del lavoro eseguito per il repertorio *Opere firmate nell'arte italiana* / *Medioevo. Siena e artisti senesi. Gli orafi*, a cura di M.M. Donato, censimento e schedatura di M. Tomasi con il contributo di E. Cioni, edizione e analisi dei testi epigrafici di S. Riccioni, Pisa, in corso di stampa, al quale si rimanda anche per ogni ulteriore indicazione bibliografica.

6. la croce d'altare del Museo Diocesano di Pienza, datata 1430:

40a-d GHO//RO // DI S(ER) // NERO//CCIO // 1430

7. il braccio reliquiario di san Biagio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, del 1437:

41a-e MANU GORI S(ER) NEROCCI MCCCC37

Il reliquiario reca anche il testo che identifica la reliquia e la committenza:

BRACHIU<M> B(EATI) BLASII EPI(SCOPI) ET M(ARTI)RIS // TENP(ORE) D(OMI)NI IOH(ANN)IS FRANCISCI

Nell'ambito dell'oreficeria gotica senese, si tratta del più cospicuo numero di opere firmate dallo stesso maestro giunte sino a noi.

Le iscrizioni di Goro, per quanto riguarda i calici, il reliquiario a bicchiere e la croce di Pienza sono realizzate in smalto opaco nero, su fondo dorato, mentre la sottoscrizione del braccio reliquiario è eseguita con una tecnica ad incisione su fondo lavorato a tratteggio. Esse sono disposte, nei calici e nel reliquiario a bicchiere, sul collarino che unisce il piede al fusto; nella croce, sul rocchetto di giunzione tra il piede e il nodo; nel braccio reliquiario, alla sua base, sopra il piede.

Tutte le firme recano, al principio del testo, un *signum crucis* di colore rosso, e sono scandite da segni d'interpunzione a losanga anch'essi in smalto rosso, tranne l'epigrafe del braccio reliquiario, che non presenta alcuna colorazione. Solo in due casi (reliquiario di Massa Marittima e calice dell'opera del Duomo di Siena), il tratto anepigrafe è riempito da un ramoscello stilizzato. Inoltre, l'unica abbreviazione che ricorre in tutte le firme è la lettera *S* troncata da un tratto obliquo ondulato (spesso di colore rosso)[2], per *ser*.

La scrittura impiegata con maggiore frequenza è una maiuscola gotica tondeggiante, di modulo lievemente allungato (nel calice già in collezione

[2] Il segno ondulato di colore rosso che taglia la lettera *S* compare nel calice già nella collezione Debruge-Duménil, nel calice del Museo Nazionale del Bargello a Firenze (in questo caso sia la *S* che il segno di abbreviazione sono in smalto rosso), nel reliquiario a bicchiere della Cattedrale di Massa Marittima e nel calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena.

Debruge-Duménil, nel reliquiario di Massa Marittima, nei calici del British Museum, dell'Opera del Duomo di Siena e del Bargello), eseguita con tratto spesso e tratteggio leggero. Le lettere distintive che accomunano le opere menzionate sono la *D* onciale con corpo ad arco di cerchio e tratto complementare sopra il rigo, la *C* e la *E* con il corpo ad arco di cerchio chiuso da tratto verticale; la *F* con tratto verticale che chiude il braccio e la cravatta; la *H* minuscola e la *O* circolare. Tali elementi si ritrovano anche nella firma della croce d'altare di Pienza, che, sebbene rechi una scrittura maiuscola con alfabeto misto, desunto dalla capitale (lettere *E*, *H*, *N*) e dalla gotica, ripete nel modulo (tendenzialmente quadrato), nel tratto spesso, nel tratteggio leggero e in alcune lettere quali la *D* onciale, la *G*, la *O* e la *S* abbreviata con tratto obliquo ondulato, il modello grafico della maiuscola gotica tondeggiante caratteristica delle iscrizioni di Goro. Si tratta di una scrittura che non ricorre a fusioni di lettere, tranne in due iscrizioni che, nel patronimico *Neroccio*, uniscono le lettere *ER* in legatura (nel calice del British Museum) e in nesso (nel reliquiario di Massa Marittima).

39a-c

40a-d

Molto diversa, invece, appare la firma del braccio reliquiario di san Biagio, incisa alla base del braccio, sopra il piede, con un'elegante minuscola gotica. Si tratta, più precisamente, della versione epigrafica della *textura quadrata,* eseguita in modo nastriforme. In quest'opera si segnala anche l'altra iscrizione, a memoria della reliquia e del committente, collocata su due nastri sovrapposti, uno sull'orlo del guanto, l'altro sull'orlo della manica. Mentre la prima riga è scritta con una maiuscola gotica eseguita con gli angoli arrotondati, comunque differente dalle iscrizioni tipiche di Goro, la seconda riga propone nuovemente la *textura* epigrafica nastriforme.

41a-e

Da notare, infine, che in tutte le sottoscrizioni delle opere menzionate i segni d'interpunzione sono impiegati per isolare il nome dell'artefice e talvolta anche il patronimico, la provenienza e la qualifica di orafo, secondo una pratica che rispetta i sintagmi, come nel caso del calice già in collezione Debruge-Duménil, che reca la separazione di tutti gli elementi indicati.

I testi sono prevalentemente in volgare, tranne in due casi: il braccio reliquiario di san Biagio, con la firma e il testo di committenza entrambi scritti in latino (sebbene la firma tradisca il volgare sia nella *S* abbreviata – da sciogliersi con *ser* –, che nella datazione composta da numerali romani e cifre arabe) e il calice del Bargello, con la firma in volgare che si chiude con l'indicazione di provenienza in latino (*de Senis*).

La formula di sottoscrizione di Goro segue uno schema semplice, con il nome e il patronimico seguiti, per quanto riguarda i calici, dalla qualifica di orafo; in tre casi troviamo la datazione (nel calice già in collezione Debruge-Duménil e nella croce d'altare di Pienza, in cifre arabe; nel braccio reliquiario di san Biagio, in numerali romani e cifre arabe); la provenienza è indicata in due casi: il calice già in collezione Debruge-Duménil e quello del Bargello; infine, il verbo (*fece*) si trova soltanto nella firma del calice del British Museum.

Il nome dell'artefice ricorre in due varianti: con la lettera *H* (*Ghoro*), nel calice già in collezione Debruge-Duménil, nel calice del British Museum e nella croce d'altare di Pienza; o senza (*Goro*), nel calice del Bargello, nel reliquiario di Massa Marittima, nel braccio reliquiario di san Biagio e nel calice del Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Il patronimico è prevalentemente indicato con *Neroccio* (al genitivo *Nerocci*, nel testo in latino), ma presenta anche la variante *Nerocio*, nel calice del British Museum e nel reliquiario di Massa Marittima. Molto probabilmente, in questi casi, la forma contratta del patronimico fu imposta dalla necessità di utilizzare al meglio il limitato spazio grafico, come dimostra il fatto che, solo in queste due opere, lo scrivente fece ricorso al nesso e alla legatura (*ER*), segnalata in precedenza.

Le sottoscrizioni sono collocate, rispetto all'opera, in una posizione che ne privilegia l'esposizione pubblica. Si tratta di una strategia di esposizione grafica, tradizionale nell'oreficeria, che rivela una pratica di bottega consolidata anche nell'apposizione della firma come una sorta di 'marchio di fabbrica'[3]. In particolare, per quanto riguarda le opere realizzate con maggiore continuità, come i calici e le croci, le firme di Goro sono sempre in maiuscola gotica, eseguita senza variazioni grafiche o ornamentali, e con una specifica attenzione alle forme tondeggianti delle lettere, poco chiaroscurate e con un modulo che tende al quadrato. La particolare cura e regolarità di esecuzione della scrittura e la ripetizione di forme grafiche riconoscibili rendono le sottoscrizioni di Goro un elemento distintivo delle sue opere nel panorama dell'oreficeria gotica senese e consentono di ipotizzare una

[3] Cfr. G. Previtali, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra (Siena 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32: 12, e qui le osservazioni di Elisabetta Cioni.

'scrittura di bottega', eseguita da un orafo che aveva una certa familiarità con la scrittura. Al riguardo, non si può escludere che il maestro, figlio di un notaio, avesse dettato e/o redatto egli stesso la formula e le forme grafiche delle iscrizioni; gli incarichi pubblici che rivestì assicurano che disponesse di un sufficiente livello di alfabetizzazione.

Una trattazione a parte meriterebbe l'iscrizione del braccio reliquiario, in *textura* epigrafica nastriforme; il solo altro esempio di una simile tipologia grafica, nell'ambito dell'oreficeria gotica senese oggi nota, ci viene offerto da Giovanni di Bartolo, nel busto reliquiario di sant'Agata, conservato nella cattedrale di Catania e datato 1376.

Questa scrittura è la versione epigrafica della *textura quadrata* libraria, caratterizzata dall'assenza di elementi tondeggianti e dalla sostituzione delle curve con i tratti spezzati, congiunti ad angolo[4]. La presenza di questa scrittura in Italia è ritenuta un fenomeno raro, probabilmente derivato da usi d'Oltralpe[5]. Tuttavia, il suo impiego nel campo dell'arte italiana andrebbe approfondito con più attenzione; nell'ambito della scultura lapidea, la *textura* epigrafica si trova infatti sul monumento funerario di Ottone e Giovanni Visconti a Milano (1354)[6], in alcune lastre tombali in Liguria, datate al secolo XV[7], nelle epigrafi funerarie di Santa Reparata a Firenze (secolo XV)[8], in sette iscrizioni analoghe a Roma e nel Lazio[9], datate

---

[4] B. Bischoff, *Paleografia latina. Antichità e medioevo*, Padova 1992 (ed. or. Berlin 1986), pp. 183-197.

[5] R.M. Kloos, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1980; W. Koch, *Die spätmittelalterlichen Grabinschriften*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del congresso (Roma 1985), a cura di J. Garms, A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 445-464: 458; Id., *Das 15. Jahrhundert in der Epigraphik. Die Schriften 'zwischen' Mittelalter und Neuzeit in Italien und nördlich der Alpen*, in *Libri, documenti, epigrafi medievali: possibilità di studi comparativi*, atti del convegno di studio dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Bari 2000), a cura di F. Magistrale, C. Grago, P. Fioretti, Spoleto 2002, pp. 587-606: 595-596, 599-601.

[6] L'iscrizione fu eseguita molto dopo la morte di Ottone (1295), quando nell'arca fu sepolto Giovanni; su di essa cfr. A. Petrucci, *Mille anni di forme grafiche nell'area milanese*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 140-163: 162.

[7] C. Varaldo, *Corpus inscriptionum Medii Aevi Liguriae*, I. *Savona-Vado-Quiliano*, Genova 1978, p. 28; *Corpus inscriptionum Medii Aevi Liguriae*, II. *Genova. Museo di S. Agostino*, a cura di S. Origone, C. Varaldo, Genova 1983, p. 146, n. 175, fig. 175; p. 181, n. 229; p. 202, n. 261; sull'epigrafia ligure si veda anche C. Varaldo, *L'epigrafia medievale in Liguria tra XII e XV secolo*, in *Epigraphik 1988: Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Referate und round-table-Gespräche (Graz 1988), hrsg. von W. Koch, Wien 1990, pp. 237-244: 240.

[8] S. Düll, *Die Inschriftendenkmäler von Santa Reparata. Beobachtungen zu den Trecento-Inschriften in Florenz. I*, «Römische Historische Mitteilungen», 27, 1985, pp. 145-212.

[9] J. Garms, R. Juffinger, B. Ward-Perkins, *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium*

tra la fine del XIV e il XV secolo, e inoltre a Napoli, nei monumenti funebri realizzati da Antonio Baboccio da Piperno[10]. Infine, la *textura* epigrafica è presente in Abruzzo[11] e, in particolare, in alcune sottoscrizioni di Nicola da Guardiagrele[12]; basti ricordare l'iscrizione sul nodo di croce proveniente da Roccaspinalveti[13], l'opera più antica di Nicola, dell'inizio del secolo XV. Qui l'artista si firmò con una *textura* nastriforme, assimilabile, per la tecnica a incisione e la resa formale, all'esempio del braccio reliquiario eseguito da Goro. La questione impone pertanto un'indagine più approfondita, che ci si riserva di affrontare in altra sede.

---

vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. I. *Die Grabplatten und Tafeln*, Rom-Wien 1981, p. 48, n. IV, 1; p. 206, n. XXXVII, 6, fig. 181; p. 343, n. LXXXIV, 1, fig. 220; pp. 71-72, n. X, 4, fig. 221; pp. 85-96, n. XVII, 4, fig. 115.

[10] Quelli di Antonio Penna (1412) e Ludovico Aldomorisco (1421): cfr. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-um 1423)*, München-Berlin 2001, pp. 157-185, 329-409.

[11] In particolare sul monumento funebre Caldora (1412) nella Badia Morronese e in quello Camponeschi in San Giuseppe a L'Aquila (1432), cfr. S. Riccioni, *Arte e storia nelle testimonianze epigrafiche di Guardiagrele (secoli XIV-XV)*, in *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, a cura di P. Pistilli, Città di Castello 2005, pp. 140-169: 144-147.

[12] Si vedano: l'ostensorio di Francavilla, del 1413, anch'esso con *textura* nastriforme (per il quale cfr. E. Stinziani, *scheda n. 2* [con scheda epigrafica di S. Riccioni, come tutte le schede citate di seguito e alla nota seguente], in A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele: un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Milano 2005, p. 292); la croce di Santa Maria Maggiore a Lanciano, del 1422 (cfr. F. Biferali, *scheda n. 4*, *ibid.*, pp. 294-295); la croce di Guardiagrele, del 1431 (cfr. E. Stinziani, *scheda n. 5*, *ibid.*, pp. 296-297); i rilievi di Castel di Sangro, del 1430-1440 circa (cfr. G. Curzi, *scheda n. 7*, *ibid.*, pp. 304-305), l'*antependium* di altare della cattedrale di Teramo, del 1433-1448 (cfr. L. Lorenzi, *scheda n. 6*, *ibid.*, pp. 300-303); la croce di San Massimo del Museo Nazionale d'Abruzzo (L'Aquila), del 1434 (cfr. I. De Ruscio, *scheda n. 8*, *ibid.*, pp. 306-308); la croce di Monticchio, del 1436 (cfr. Ead., *scheda n. 9*, *ibid.*, pp. 309-311), la croce di Antrodoco, del 1450-1451 (cfr. L. Lorenzi, *scheda n. 11*, *ibid.*, pp. 313-314).

[13] Cadei, *Percorso di Nicola da Guardiagrele*, *ibid.*, pp. 15-89: 26-28; V. Capone, *scheda n. 1*, *ibid.*, pp. 290-291.

Referenze fotografiche

Archivio E. Cioni - © Loyola University Museum of Art (LUMA), Chicago: 1;
Archivio E. Cioni - © Museo Capitular, Ávila: 2, 33, 35, 36;
Archivio E. Cioni - © Patrick Ageneau / Départment du Rhône, Lione: 3;
Archivio E. Cioni - © Museo Nazionale del Bargello, Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 4, 23, 25, 28, 38;
Archivio E. Cioni - © Su gentile concessione del proprietario: 5, 6-9, 10-11, 12, 13-14, 15-20, 21, 26, 27, 31, 34, 37, 39a-c;
Archivio E. Cioni - © Museo Opera della Metropolitana, Siena (aut. n. 80/2010): 22, 24, 30, 32;
Archivio E. Cioni - © Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena: 29, 41a-e;
© Soprintendenza B.S.A.E. di Siena e Grosseto. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali: 40a-d.

1. Giacomo di Guerrino, calice. Chicago, The Martin D'Arcy Gallery of Art, Loyola University.

2. Andrea di Petruccio, calice detto 'di San Segundo'. Ávila, Museo Capitular.

3. Antonio di Cecco, calice. Lione, Tesoro della Cattedrale.

4. Goro di ser Neroccio, calice. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

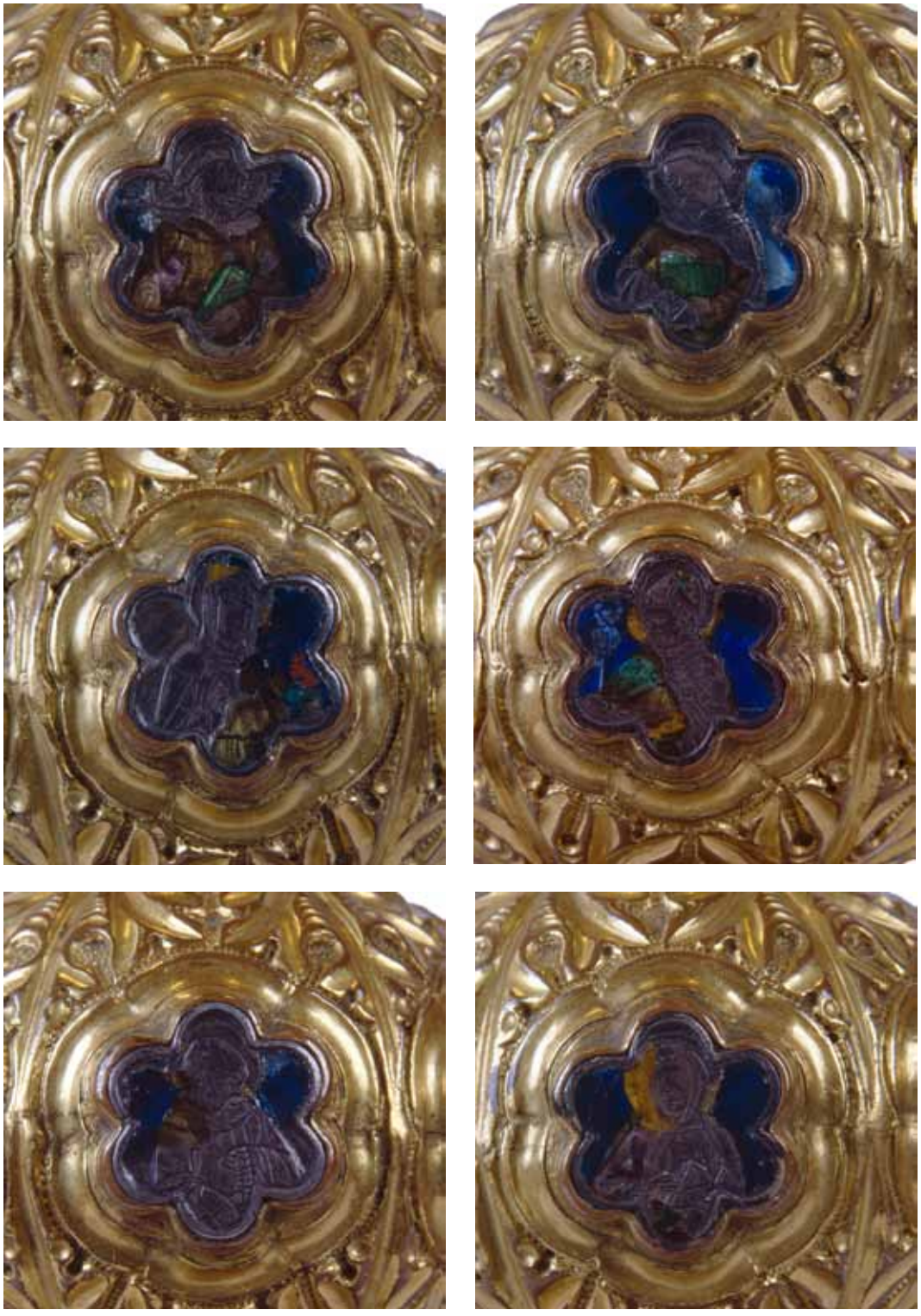
5. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415. Collezione privata.

6-9. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolari della base. Collezione privata.

10-11. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolari. Smalti con *Serafini*. Collezione privata.

12. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare del fusto. Collezione privata.

13-14. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolari del nodo. Collezione privata.



15-20. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolari. Smalti del nodo con *San Francesco*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Elisabetta d'Ungheria*, *San Ludovico di Tolosa*, il *Beato Ranieri Rasini*, *Santa Margherita da Cortona*. Collezione privata.

21. Goro di ser Neroccio, calice, 1415, particolare. Smalto della base con la *Vergine dolente*. Collezione privata.

22. Benedetto di Bindo, 'arliquiera' (*recto*), particolare. *Angelo*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

23. Goro di ser Neroccio, calice, particolare. Smalto della base con *Santa Caterina di Alessandria*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

24. BENEDETTO DI BINDO, 'arliquiera' (*recto*), particolare. *Angelo*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

25. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto della base con *San Michele Arcangelo*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

26. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Giovanni Evangelista dolente*. Collezione privata.

27. GORO DI SER NEROCCIO, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *Cristo in pietà*. Collezione privata.

28. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto del nodo con *Cristo in pietà*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

29. GORO DI SER NEROCCIO, reliquiario del braccio di san Biagio, 1437, particolare. Smalto con *Cristo in pietà*. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.

30. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolare. Smalto del nodo con *Cristo in pietà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

31. Goro di ser Neroccio, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Paolo*. Collezione privata.

32. Benedetto di Bindo, 'arliquiera' (*verso*), particolare di una delle *Storie della Vera Croce*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

33. Andrea di Petruccio, calice detto 'di San Segundo', particolare. Smalto della base con *San Paolo*. Ávila, Museo Capitular.

34. Goro di ser Neroccio, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *San Bartolomeo*. Collezione privata.

35. Andrea di Petruccio, calice detto ‘di San Segundo’, particolare. Smalto della base con *Sant’Andrea*. Ávila, Museo Capitular.

36. Andrea di Petruccio, calice detto ‘di San Segundo’, particolare. Smalto della base con *San Giovanni Battista*. Ávila, Museo Capitular.

37. Goro di ser Neroccio, calice, 1415, particolare. Smalto della base con *Sant’Andrea*. Collezione privata.

38. Goro di ser Neroccio, calice, particolare. Smalto della base con *Sant’Andrea*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

39. a-c. GORO DI SER NEROCCIO, calice, particolari della sottoscrizione dell'artista. Collezione privata.

40. a-d. GORO DI SER NEROCCIO, croce d'altare, particolari della sottoscrizione dell'artista. Pienza, Museo Diocesano.

41. a-e. GORO DI SER NEROCCIO, braccio reliquiario di san Biagio, particolari della sottoscrizione dell'artista. Siena, Spedale di Santa Maria della Scala.

LA FIRMA ORIGINALE DELL'ALUNNO SUL POLITTICO DI CAGLI E UNA PROBABILE RETRODATAZIONE

GIAMPAOLO ERMINI

Tra le numerose opere provenienti dal territorio marchigiano che si conservano nella Pinacoteca di Brera si conta il polittico dipinto per la chiesa 1
di San Francesco a Cagli (Pesaro e Urbino) dal pittore folignate Niccolò di Liberatore detto l'Alunno[1]. Trattando in questa sede delle sottoscrizioni dell'Alunno, sarà opportuno fare una brevissima digressione e ricordare che tale soprannome non corrisponde a verità storica, ma ha origine in un antico fraintendimento di una firma del pittore da parte di Giorgio Vasari[2].

La macchina d'altare braidense è stata più volte discussa e l'analisi filologico-stilistica sembra essersi assestata su posizioni generalmente concordi. Ciò anche in virtù della fondamentale indicazione fornita dalla sottoscrizione datata dell'opera; essa è posta nello scomparto centrale, più 2
precisamente sull'alzato frontale della pedana poligonale del trono della Vergine, su una sola riga, all'interno di due cornici modanate. Il testo della firma è il seguente:

NICOLAUS FULGINAS PINXIT MCCCCLXV

L'iscrizione è realizzata in una capitale dall'andamento regolare, di discreta fattura. Le lettere sono in oro, verosimilmente dato a mordente,

Il mio più sincero ringraziamento a Matteo Ceriana, Emanuela Daffra, Allegra Iafrate, Patrizia Mancinelli, Cristina Quattrini e Sara Scatragli. Ringrazio inoltre Marina Gargiulo, funzionario responsabile del laboratorio fotografico della Pinacoteca di Brera.

1 Per il polittico e per un riassunto della relativa vicenda critica si rimanda a L. BERTACCHI MANASSE, *scheda n. 66*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 160-168 e F. TODINI, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia 2004, pp. 539-541 (*scheda n. IV.22*); da ultimo si veda E. DAFFRA, *scheda n. 3*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano 2009-2010), a cura di E. Daffra, Milano 2009, pp. 154-156.

2 Si tratta della firma sulla predella del polittico di San Niccolò a Foligno, oggi conservata al Louvre (inv. 53); si veda da ultimo TODINI, *Niccolò*, p. 11.

con alcuni tratti ripassati in nero, allo scopo di conferire un effetto tridimensionale alle lettere. Si segnalano la *U* di modulo minore in *fulginas*, le due piccole *O* soprascritte rispettivamente alla *M* e all'ultima *C* nella data, l'uso dei punti medi a losanga, in apertura e chiusura di testo e come elementi di separazione tra le singole parole. È presente un tratto obliquo discendente sopra la *S* in *fulginas*, del quale non è chiara la funzione (forse un'abbreviazione incongrua per *fulginatis*?).

Non potrà tuttavia sfuggire che, frammisti alle lettere dorate della firma
2, 3, 4a-d ora descritta, si riconoscono i resti di un'iscrizione anteriore. Nonostante il diffuso stato di erasione del testo si riesce a leggere:

NICOLAUS DE FULGINEO PINSI(T) MCCCCL[X ·?]

La scrittura è una capitale, tracciata – col margine di dubbio imposto dalle condizioni di conservazione – in colore bianco su fondo blu. Sono da segnalare la *O* inclusa in *Nicolaus*, la *G* di modulo minore e alta sul rigo in *Fulgineo*, l'adozione della *E* rotonda e quadrata, l'uso della *O* soprascritta nella data, sia sopra la *M*, sia sopra la *C* finale. Si rilevano anche segni medi a inizio e fine testo e come elementi di separazione tra le singole parole, ma lo stato attuale rende impossibile definire con certezza la loro foggia originale; tuttavia, sembra plausibile che già essi fossero a losanga[3]. È da notare infine come la posizione molto ravvicinata della *L* e della *A* in *Nicolaus* consenta d'ipotizzare una soluzione analoga a quella presente nelle firme dei polittici di Montelparo (1466; oggi presso i Musei Vaticani) e di Nocera Umbra (1483), con il tratto sinistro di *A* più breve e soprastante il tratto orizzontale di *L*[4].

Oltre alle divergenze di carattere grafico tra le due versioni della sottoscrizione, il testo presenta una diversa redazione in almeno due elementi: *fulginas* / *de Fulgineo* e *pinxit* / *pinsit*. La perdita della parte finale della data, nella scritta anteriore, non consente di verificarne la corrispondenza con quella soprastante. All'interno del *corpus* epigrafico del pittore l'uso di *de* e l'ablativo per indicare il proprio luogo d'origine ricorre anche nelle firme della tavola di Deruta del 1457, del polittico di Assisi del

[3] Sono così anche nelle scritte identificative dei santi nei pannelli laterali e, più in generale, in gran parte dei dipinti di Niccolò.

[4] Per i due polittici si veda TODINI, *Niccolò*, pp. 546-551 (*scheda IV.27*) e 583-587 (*scheda IV.50*).

1462[5] e del più tardo tabellone già ad Arcevia e oggi a Bologna del 1481 o 1482[6]. Costituisce invece un *unicum* la variante *pinsit*, che nelle sottoscrizioni analoghe è sempre nella forma *pinxit* (Deruta,1457; San Severino Marche, 1468; Gualdo Tadino, 1471; Roma, collezione Albani Torlonia, 1475; Foligno, già Todi, 1491)[7].

La presenza dell'epigrafe dipinta sottostante fu svelata dall'intervento di restauro effettuato a cavallo tra il 1986 e il 1987 da Nuccia Comolli Chirici sotto la direzione di Luisa Arrigoni. Alcune fotografie conservate presso la Soprintendenza milanese documentano la progressiva ricomparsa della firma precedente[8]. La riemersione è ricordata anche nella relazione, inedita, di fine restauro:

> […] la fascia con l'iscrizione «Nicolas Fulginas pinxit 1465» ha mostrato dopo la pulitura a bisturi di essere stata ridorata in antico (infatti si può ora vedere la preparazione a gesso su cui doveva poggiare l'oro della scritta che risulta sfalsato rispetto all'attuale)[9].

---

[5] Si adottano le indicazioni cronologiche generalmente accettate dagli studi più recenti per le due opere, segnalando tuttavia che lo stato frammentario della datazione nelle sottoscrizioni di entrambe ha dato adito a diverse integrazioni. In particolare, per la pala di Deruta si discute una datazione tra il 1457 e il 1458 (cfr. C. Galassi, *scheda n. 1*, in *Pinacoteca Comunale di Deruta*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1992, pp. 39-42; Todini, *Niccolò*, pp. 515-517 [*scheda IV.6*]; C. Martino, *scheda n. 21*, in Nicolaus pictor. *Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra [Foligno 2004], a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2004, pp. 210-212), mentre per il polittico assisano sono state avanzate diverse proposte, comprese tra il 1460 e il 1470 (cfr. Todini, *Niccolò*, pp. 529-532 [*scheda IV.16*] e T. Morettoni, *scheda n. 22*, in Nicolaus, pp. 213-215), seppure anche sulla scorta di alcune testimonianze antiche l'anno 1462 appare il più probabile (E. Lunghi, *scheda n. 11*, in Id., *Il museo della Cattedrale di San Rufino ad Assisi*, Assisi 1987, pp. 154-162).

[6] Come per le opere di Deruta e Assisi testé menzionate bisogna segnalare la problematicità della data, interpretabile come 1481 o 1482 (M. Minardi, *scheda n. 110*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, Venezia 2004-, I. *Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bertini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti, p. 278); si direbbe un refuso la lettura 1484 di Filippo Todini (*Niccolò*, p. 581), poiché nella stessa sede (p. 95) l'autore indica 1482.

[7] *Ibid*., pp. 515, 554, 560, 569, 594.

[8] Milano, Soprintendenza B.S.A.E. di Milano e della Lombardia occidentale, Archivio dell'ufficio restauri, fasc. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno: Polittico di Cagli – Restauro 1986/87; i negativi delle foto sono i nn. 0/632/L (18 settembre 1986), 0862/L (10 ottobre 1986), 01700/L (27 ottobre 1986), 01952/L (6 novembre 1986) e 03155/L (4 febbraio 1987).

[9] Milano, Soprintendenza B.S.A.E., Archivio dell'ufficio restauri, fasc. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno: Polittico di Cagli – Restauro 1986/87. La relazione non è firmata, né datata.

In epoca successiva al restauro, il solo commentatore del polittico ad avere rilevato questo aspetto è stato Filippo Todini:

> Nello scomparto principale l'iscrizione con la firma e la data mostra un vistoso pentimento che nasconde una diversa e precedente redazione della scritta certamente indicativa di una lunga gestazione nel completamento dell'opera[10].

Pur cogliendo alcuni aspetti oggettivi, sia Comolli Chirici e Arrigoni, sia Todini giungevano a interpretazioni non completamente condivisibili. Occorre anzitutto rilevare che la superficie del dipinto presenterebbe traccia del travaglio presunto da Todini solo nell'area della sottoscrizione. Appare logico ritenere che la firma fosse apposta a chiusura dell'impresa; non si vedono, pertanto, le ragioni per le quali essa – e solo essa – avrebbe dovuto riflettere materialmente la supposta lunga gestazione. Inoltre, nelle parti ancora oggi confrontabili, le due iscrizioni corrispondono nella sostanza dei contenuti, e ciò incrementa l'improbabilità di un pentimento contestuale alla realizzazione del polittico. Se si trattasse di un pentimento 'autografo', ne dovremmo dedurre – almeno con gli elementi a nostra disposizione – che questo fosse motivato dalla volontà di realizzare un'iscrizione in oro.

La relazione di fine restauro riconosceva il testo in lettere dorate come rifacimento antico, sebbene interpretando le tracce delle lettere in bianco come base gessosa per la doratura e quindi l'intervento successivo come una 'ridoratura'. In quel medesimo referto, però, era giustamente notato come i segni delle due epigrafi dipinte non coincidessero, il che vanifica una simile lettura dei dati[11]. L'iscrizione in bianco non presenta traccia di doratura; né, d'altronde, si direbbe realizzata in gesso, bensì con una pittura a tempera. La soluzione delle lettere capitali bianche su fondo scuro non è inedita nei dipinti del folignate; è infatti attestata nelle scritte identificative della predella del polittico di Gualdo Tadino. In quell'esempio, tra l'altro, si ritrovano alcune caratteristiche grafiche qui presenti, quali la *O* inclusa nella *C* e le lettere di modulo minore.

Quanto sinora esposto consente senza dubbio d'interpretare la firma a lettere bianche come sottoscrizione originale del polittico. Più problematico

---

[10] TODINI, *Niccolò*, p. 45.

[11] Sono ovviamente difformi anche i testi, ma nella relazione ciò non è segnalato.

valutare le ragioni della sottoscrizione a lettere dorate. Sarei propenso a giudicarla, anche per i motivi che illustrerò tra breve, come un rifacimento posteriore, dovuto al cattivo stato di conservazione dell'originale e alla conseguente leggibilità compromessa. Certo essa mostra indubbie affinità formali con le iscrizioni in alcuni dipinti tardi del folignate, in particolare con la firma del polittico di Bastia Umbra (1499), e questo è un dato da tenere in considerazione[12]. Inoltre, già nel polittico di Montelparo e più volte in seguito Niccolò adotterà la formula *Nicolaus fulginas*[13]. Andrà invece segnalato, come elemento a sfavore dell''autografia', il fatto che la *X* in *pinxit* è realizzata con una coppia di tratti obliqui leggermente incurvati che s'incrociano, mentre nel *corpus* epigrafico di Niccolò si rileva una netta preferenza per la *X* formata da una coppia di *C* addossate.

Il riferimento di Filippo Todini a una vicenda prolungata nel tempo per la realizzazione del polittico ha una giustificazione ben precisa. Sul finire del secolo XVI il visitatore francescano Orazio Civalli, giunto in San Francesco a Cagli, annotava tra le altre cose: «La palla dell'altar maggiore è bellissima, opera di m. Pietro di Mazzaforte, e di m. Niccolò Deliberatore da Foligno per prezzo di 115 ducati d'oro nell'anno 1461»[14].

Le notizie del coinvolgimento di Pietro Mazzaforte, suocero di Niccolò, del patronimico di Niccolò e della consistenza del pagamento – assenti in entrambe le sottoscrizioni – hanno da tempo giustamente condotto alla conclusione che padre Civalli disponesse di una fonte d'archivio oggi perduta o non ancora individuata.

Stante la discrepanza tra la data della notizia tramandata dal francescano (1461) e quella presente nella firma a lettere dorate (1465) è stato supposto che il documento all'origine della notizia fosse il contratto d'allogazione del polittico che, pertanto, sarebbe stato portato a termine solo quattro anni dopo. È stato anche ipotizzato che il Civalli potesse aver mal interpretato la

---

[12] Per il polittico di Bastia Umbra si veda Todini, *Niccolò*, pp. 614-617 (*scheda IV.77*).

[13] Non si tiene qui conto delle varianti di *Nicolaus*. Dalle immagini a mia disposizione, in tutte le occorrenze di *fulginas* sembra assente il tratto obliquo discendente sopra alla *S* presente a Brera.

[14] Si uniforma la grafia all'uso moderno. Il brano è contenuto nella *Visita triennale di f. Orazio Civalli maceratese dell'ordine de' Minori Conventuali ministro provinciale nella Marca anconitana*, edita in G. Colucci, *Antichità picene*, Fermo 1786-1796 (ed. anast. 1988-1999), XXV, 1795 (ed. anast. 1990), p. 212. La visita avvenne tra il 1594 e il 1597.

data sul documento a sua disposizione[15]. Entrambe le ricostruzioni si basano comunque sulla certezza della veridicità della data 1465. Tuttavia, a mio giudizio, sussistono ragioni per dubitarne e ciò consente di ridiscutere la natura della carta consultata dal Civalli e quindi di avanzare una proposta alternativa per la datazione dell'opera.

Fosse o meno la lettura 1461 frutto di una svista da parte del francescano, ci aspetteremmo che, guardando il polittico e leggendo la data 1465 nella sottoscrizione, egli registrasse l'incongruenza cronologica; ne discende una logica deduzione: o l'incongruenza non sussisteva, o la data sul dipinto non era più leggibile allo scadere del XVI secolo. Di più, il fatto che il visitatore non rammenti l'anno 1465, ben evidente nella redazione a lettere dorate, lascia aperta la possibilità non solo che tale versione sia da collocare posteriormente, ma anche che sia stata realizzata quando la leggibilità della data precedente era fortemente compromessa e forse tale da causare un'integrazione erronea.

Messa in dubbio la veridicità della data 1465, non vi sono più ragioni vincolanti per ritenere che la carta all'origine delle notizie date dal Civalli fosse il contratto d'allogazione. Dato il contenuto di quelle notizie è altrettanto verosimile, anzi direi probabile, che si trattasse della quietanza di pagamento a conclusione dell'opera. Se ciò corrispondesse al vero, significherebbe che il dipinto era originariamente datato 1461 e non 1465.

Tale ipotesi trova conforto anche nelle ragioni dello stile. Una datazione all'esordio del settimo decennio, per un'opera dagli echi ancora fortemente gozzoleschi, rende assai meglio comprensibili le affinità, già altrimenti rilevate, con opere come lo scomparto destro del trittico di Spoleto[16], la pala di Deruta o la tavola del Metropolitan Museum di New York, che è stata datata tra il 1459 e il 1461[17].

In questo contesto non sarà inutile chiudere ricordando nuovamente come la formula *Nicolaus de Fulgineo* sia adottata anche nelle sottoscrizioni

---

[15] Per entrambe le ricostruzioni rimando da ultimo a DAFFRA, *scheda n. 3*, p. 154.

[16] TODINI, *Niccolò*, p. 40; più in generale per il trittico: *ibid*., pp. 511-512 (*scheda IV.3*).

[17] J.F. OMELIA, *Niccolò da Foligno and his frescoes for S. Maria in Campis*, New York University Ph. D. 1975, Ann Arbor 1977, p. 31; per la tavola del Metropolitan Museum (Lehman Collection, inv. 1975.1.107) e per quella di Princeton (University Art Museum, inv. 65.266), alla quale era un tempo probabilmente unita, si rimanda a TODINI, *Niccolò*, pp. 523-524 (*schede nn. IV.10 e IV.11*).

della pala di Deruta del 1457 e del polittico di Assisi del 1462. Una datazione al 1461 confermerebbe la predilezione per tale scelta negli anni a cavallo tra il sesto e il settimo decennio. Successivamente, a parte il caso isolato dello stendardo bolognese, il pittore privilegerà altre formule: *Nicolaus fulginas*, *Nicolai fulginatis*[18] – preceduto o meno da *opus*[19] – e, infine, la nota *Nicolaus alumnus Fulginiae*, vale a dire la sottoscrizione all'origine dell'errore vasariano[20].

Abstract

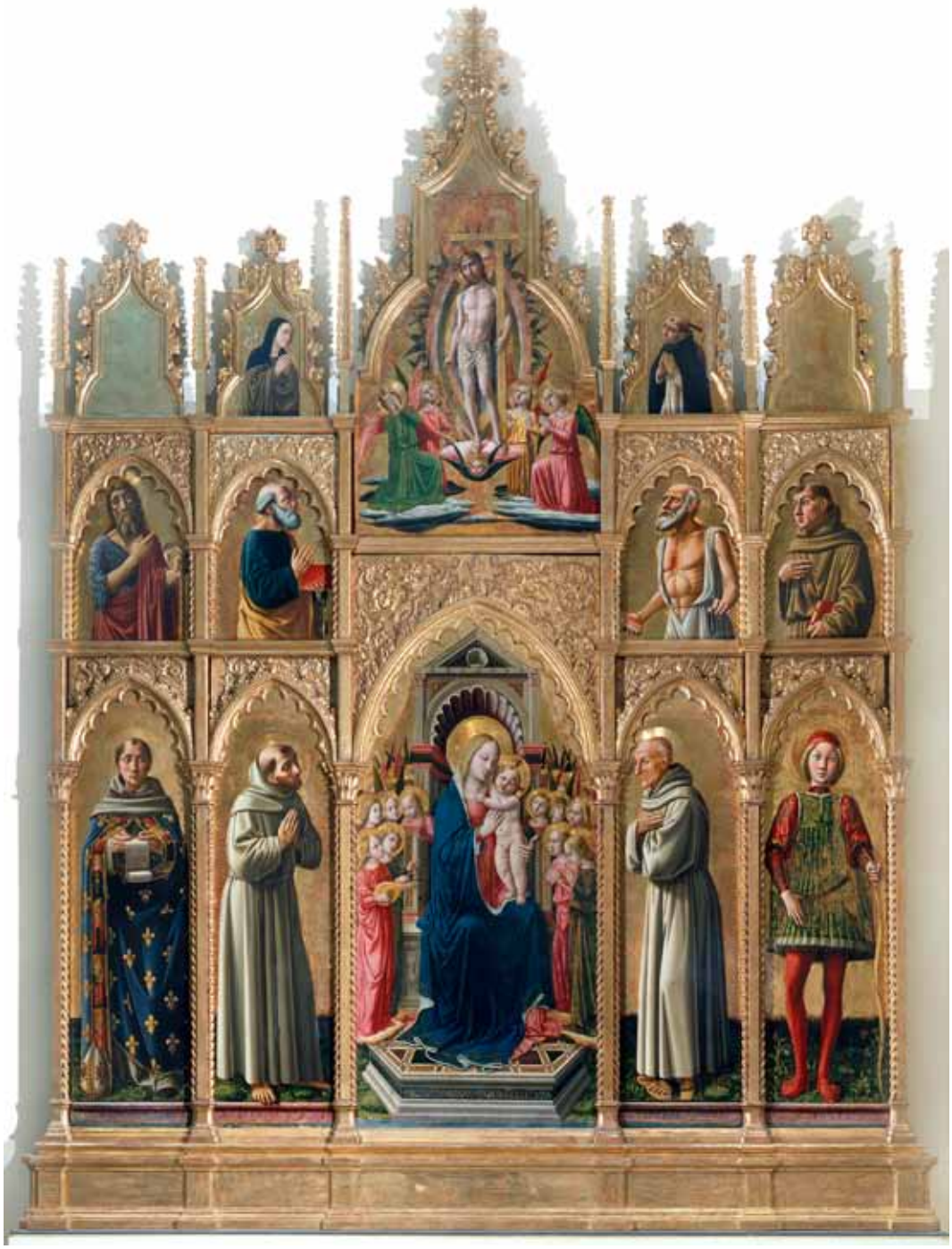
The polyptych by Niccolò di Liberatore, known as 'l'Alunno', painted for Cagli and currently held in the Pinacoteca di Brera, bears the painter's signature and the date 1465. Nevertheless, at a closer look, signs of a previous inscription are visible under the surface, which allow us to conclude that the actual signature must be a remake. In the article we publish both subscriptions, highlighting affinities and differences.

Because of the wanting state of the date as it appears in the original version and because of documentary evidences of the end of the 16th century, we can legitimately question 1465 as the actual date and hypothesize that the painting was originally dated 1461.

[18] Si segnala che il *San Bernardino* conservato a Budapest (Szépművészeti Múseum, inv. 37) ha *fulginati* (*ibid*., p. 611 [*scheda IV.73*]).
[19] Talvolta nella variante *hopus*.
[20] Per una rassegna delle firme di Niccolò di Liberatore si veda Todini, *Niccolò*, *passim*.

Referenze fotografiche

© Soprintendenza B.S.A.E. di Milano e della Lombardia occidentale. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 1, 2, 3, 4a-d.



1. Niccolò di Liberatore, *Polittico di Cagli*. Milano, Pinacoteca di Brera.

2. Niccolò di Liberatore, *Polittico di Cagli*, particolare delle sottoscrizioni dell'artista. Milano, Pinacoteca di Brera.

3. Restituzione grafica delle sottoscrizioni dell'artista (realizzata da Sara Scatragli). In rosso: resti della sottoscrizione originale; profilato in nero: sottoscrizione posteriore.

A destra:

4. a-d. Niccolò di Liberatore, *Polittico di Cagli*, particolari delle sottoscrizioni dell'artista. Milano, Pinacoteca di Brera.

·NICOLAVS·

S·FVLGINAS·

·PINXIT·ÅMC

CCCCLXV·

SOTTOSCRIZIONI NELLE VETRATE TOSCANE DEL TRECENTO E DEL QUATTROCENTO

TAKUMA ITO

Introduzione

La prima fase della diffusione dell'arte della vetrata in Italia si svolse sotto una forte influenza transalpina, come mostra, per esempio, il caso delle finestre più antiche nella Basilica di San Francesco ad Assisi. Nel corso del Trecento e del Quattrocento, tuttavia, crebbe l'importanza delle maestranze locali, soprattutto in Toscana. Uno dei centri nei quali si verificò un maggiore sviluppo fu Firenze, con i grandi cantieri di Santa Croce, della Cattedrale e di altri edifici religiosi[1]. I maestri che vi lavoravano erano in gran parte fiorentini o provenienti da altre città toscane, mentre gli stranieri si fecero progressivamente meno numerosi. Un'eccezione importante è rappresentata da Niccolò di Pietro Tedesco, attivo tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo, che tuttavia era stabilmente domiciliato a Firenze[2].

Questo studio è stato originariamente presentato e discusso nell'ambito del seminario di Storia dell'arte medievale diretto da Maria Monica Donato presso la Scuola Normale Superiore, nell'anno accademico 2005-2006. Ulteriori aspetti sono stati sviluppati lavorando alla mia tesi di perfezionamento, discussa nel settembre del 2007 presso la medesima Scuola. Desidero ringraziare quanti mi hanno aiutato, in particolare Maria Monica Donato e Massimo Ferretti. Sono grato anche a Luigi Cerantola, che ha rivisto l'italiano del testo. Il lavoro è uno dei risultati della mia *postdoctoral fellowship* presso la Japan Society for the Promotion of Science.

[1] Per le vetrate fiorentine è ancora fondamentale il lavoro di H. VAN STRAELEN, *Studien zur Florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento*, Wattenscheid 1938 (diss. Münster, Westfälischen Wilhelms-Universität, 1931). Utili anche le descrizioni contenute in W. PAATZ, E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954. Per le iscrizioni nell'arte fiorentina del Rinascimento: D.A. COVI, *The inscription in fifteenth century Florentine painting*, 2 voll., New York 1986. Per le firme nelle vetrate medievali: F. PERROT, *La signature des peintres verriers*, «Revue de l'Art», 26, 1974, pp. 38-45; F. DELL'ACQUA, *Gerlachus: l'arte della vetrata*, in Artifex bonus*: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 56-63.

[2] Le opere di Niccolò di Pietro Tedesco sono conservate nella Cattedrale e in Orsanmichele; si vedano *Il Duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, 2 voll., a cura di G. Poggi, ed. anast. con note a cura di M. Haines,

La crescente presenza di maestranze locali è un fenomeno che si riscontra anche in altre città toscane, come Pisa e Siena.

Tutte le opere prese in considerazione in questo lavoro furono realizzate tra Trecento e Quattrocento da artefici locali, in un'area compresa tra Firenze, Prato e Lucca, e sono accomunate dal fatto di essere sottoscritte dai loro autori. I termini cronologici, culturali e geografici stabiliti per questo studio sono in qualche modo arbitrari, ed ovviamente anche quanto qui viene escluso merita altrettanta attenzione. Gli estremi cronologici sono
1 rappresentati rispettivamente dalla più antica vetrata toscana firmata, che si conserva nella cappella Bardi dedicata a San Luigi, in Santa Croce a
7 Firenze (1332-1335 ca), e da quella della cappella Inghirami nella pieve di Santo Stefano, ora Cattedrale, a Prato (1508-1509). Nei decenni successivi alla realizzazione di quest'ultima, l'arte della vetrata conobbe, in ambiente fiorentino, una sensibile evoluzione, dovuta all'arrivo di Guillaume de Marcillat e di altri maestri transalpini. Ciò nonostante si continuarono a realizzare opere radicate nella tradizione locale, come la vetrata della finestra centrale della facciata di San Paolino a Lucca, dov'è rappresentato *San Donato in trono*.

Lo studio delle sottoscrizioni nelle vetrate fiorentine, e più in generale toscane, tra Trecento e Quattrocento, può forse apportare un contributo alla recente discussione intorno alla collaborazione tra maestri vetrai e pittori. Gli articolati processi di produzione di queste opere, infatti, richiedevano spesso l'intervento di artefici dalle competenze diversificate. Questo fenomeno è ben documentato in Toscana, dove i maestri vetrai realizzarono molti lavori collaborando per lo più con pittori, ma, occasionalmente, anche con orafi e scultori.

La discussione nell'ambito della storiografia tradizionale, rappresentata *in primis* dagli interventi di Giuseppe Marchini, tende a insistere soprattutto sul ruolo avuto dai pittori, tralasciando spesso quello dei maestri vetrai. Recentemente, questa tendenza è stata messa in discussione, soprattutto da parte di studiosi non italiani quali Renée Burnam e Nancy Thompson[3],

---

Firenze 1988, I, pp. LXXVIII-LXXXIII, 85-112 (ed. or. 1909) e *Orsanmichele a Firenze*, 2 voll., a cura di D. Finiello Zervas, Modena 1996, I, pp. 495-536.

[3] Si vedano: R.K. BURNAM, *The stained glass windows of the oratory of Orsanmichele in Florence, Italy*, 2 voll., Ann Arbor 1988 (diss. Syracuse University 1988); EAD., *Le vetrate del Duomo di Pisa*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, Quaderni 13, 2002; N.M.

che hanno valorizzato l'autonomia dell'arte della vetrata e dei maestri vetrai. Per comprendere più a fondo la relazione tra pittori e maestri vetrai è necessario, naturalmente, affrontare separatamente i singoli casi, ma un'analisi delle firme può risultare di non poca utilità, in primo luogo perché esse costituiscono una testimonianza stringente del coinvolgimento dei maestri nella realizzazione delle opere.

1. *Le sottoscrizioni*

Diamo di seguito, per iniziare, l'elenco delle vetrate firmate a noi note in Toscana fra il Trecento e l'inizio del Cinquecento.

1. Finestra nella parete di sinistra della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze: fra' Gherardino Pillecti e fra' Ubaldo *de vitro* da Firenze, 1332-1335 ca. 1a, b

Nella cappella Bardi sono collocate due finestre, una nella parete di fondo e l'altra in quella di sinistra (ovest); in quest'ultima si trovano due iscrizioni: Hoc opu(s) fecit f//rater Ubaldu(s) de Vitro / et frater Gherard//inu(s) Pillecti d(e) Flore(n)tia e Hoc opu(s) f//ecit fra//ter Ghe//rardi//nu(s) Pillec(ti) / et f(rate)r Ubal//du(s) de Vi//tro de // Flor//entia. Come vedremo l'iscrizione a sinistra, dove il nome di fra' Ubaldo compare per primo, può essere frutto di un rifacimento posteriore, così come gran parte di quella a destra[4]. Su questi due maestri non abbiamo altre notizie.

2. Ultima finestra nella navata meridionale della Cattedrale di Firenze: Leonardo di Simone, 1394. 2

La firma si trova nella fascia inferiore della finestra, e va letta: D(ominus) Leonar(dus) Simon(is) // d(e) Flor(entia) me f(ecit) 1394. I documenti conservati presso l'Opera del Duomo confermano come l'autore di questa vetrata sia il monaco vallombrosano Leonardo di Simone[5].

Thompson, *The fourteenth-century stained glass of Santa Croce in Florence*, Ann Arbor 2002 (diss. Indiana University 1999).

[4] *Ibid.*, p. 202. Per queste firme cfr. anche A. Ladis, *Taddeo Gaddi: critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia-London 1982, pp. 132-135.

[5] Per questa e le altre vetrate di Leonardo di Simone nella Cattedrale di Firenze, rimane fondamentale *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXVIII-LXXX, 85-97.

3 2*bis*. Penultima finestra nella navata meridionale della Cattedrale di Firenze: Leonardo di Simone, 1394.

Anche per questa finestra, come per quella contigua che abbiamo appena menzionato, i documenti attestano l'operato di Leonardo di Simone[6]. L'iscrizione collocata nella fascia inferiore a sinistra è mutila e si legge solo: S G//[·]//E//O//[·]//+A // O[· ·]//D / [·]//[· ·] //M//E FE// [C]//IE // [·]E//[·]A. La seconda riga di quest'iscrizione è generalmente considerata come parte della firma del monaco[7]; la prima, invece, potrebbe identificare la figura mutila soprastante, per la quale è stato suggerito il nome di san Bernardo degli Uberti[8]. Il nome di quest'ultimo, tuttavia, non corrisponde al testo dell'iscrizione. Nel pannello a destra, invece, la scritta sembra stranamente composta da due legende identificative, e vi si legge: S +//[·]//NA//R//ENT//+//N// / S // K//A//TE//RI//NA. Certamente la riga inferiore individua santa Caterina d'Alessandria, rappresentata sopra con l'inconfondibile attributo della ruota dentata.

È innegabile, del resto, che ricollocamenti e rifacimenti erronei delle tessere si siano verificati durante i restauri passati, che ebbero inizio già nel corso del Quattrocento[9]. L'iscrizione identificativa di santa Caterina sembrerebbe in una collocazione più appropriata se si trovasse subito sotto la figura, ovvero nella prima riga a destra; mentre per la presunta firma, ME FE[C]IE [·]E[·]A (un rifacimento improprio di ME FECIT e altre lettere?), si direbbe più logico un posizionamento nella seconda riga nel pannello a destra, con il nome dell'autore in quello a sinistra. Per proporre un'ipotesi convincente, tuttavia, sarebbe necessaria una migliore conoscenza delle

---

6 *Ibid.*

7 Cfr. G. MARCHINI, *Prefazione*, in *Il trattato di Antonio da Pisa sulla fabbricazione delle vetrate artistiche (secolo XIV)*, a cura di S. Pezzella, Perugia 1976, pp. 7-14: 7-10.

8 Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Le vetrate*, in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, 2 voll., a cura di F. Gurrieri, C. Acidini Luchinat, Firenze, 1994-1995, II, 1995, pp. 273-301: 277. Non mi pare che, tuttavia, questo monaco sia necessariamente un vescovo come sostenuto dalla studiosa; lo si confronti, per esempio, con la figura di sant'Antonio Abate nella finestra contigua dello stesso maestro vetraio. Sono piuttosto propenso a riconoscervi san Giovanni Gualberto, che tiene un piccolo crocifisso e un bastone a forma di *T* (come quello di sant'Antonio), tutti e due nella mano destra, benché anche in questo caso l'immagine non corrisponda all'iscrizione sottostante.

9 *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXXIX-XC, 158-171. Per i restauri moderni: M. DEL NUNZIO, *Toscana-Firenze, Cattedrale 14. Santi entro baldacchini*, in *BIVI: Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane*, Corpus Vitrearum Medii Aevi: *Italia* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regione/indice_per_regione.htm> (2000).

condizioni della vetrata, ed è auspicabile la pubblicazione della mappatura delle integrazioni dei precedenti restauri, realizzata in occasione dell'ultimo intervento (1992)[10], che non ho avuto modo di consultare.

Leonardo di Simone realizzò anche la penultima finestra della navata settentrionale nella medesima Cattedrale, quelle nella sagrestia di Santa Maria Novella e varie altre, ora perdute[11].

3. Ultima finestra della navata settentrionale della Cattedrale di Firenze: Antonio da Pisa (?), 1395. 4

La sottoscrizione, posta alla base dei due riquadri entro una cornice a nastro, è mutila per la prima parte del testo e difficilmente ricostruibile. Nel pannello di sinistra si leggono, infatti, solo le tracce di poche lettere: +/ / [- - -] / / [- - -] / / [- - -]/ /+GI , mentre in quello di destra la formula di chiusura, ME FECIT, è integra.

Dai documenti si apprende che questa finestra venne dapprima allogata a Niccolò di Pietro Tedesco; poi, abbandonata da quest'ultimo, fu portata a compimento da Antonio da Pisa. Antonio è ritenuto l'autore di un trattato sull'arte vetraria, la cui unica copia si conserva presso la biblioteca del Sacro Convento di Assisi, e va probabilmente identificato con Antonio di Ciomeo, attivo a Pisa intorno al 1400, del quale non si conoscono opere certe[12].

4. Finestra nella seconda cappella a sinistra della tribuna orientale della Cattedrale di Firenze: Angelo di Lippo, 1439-1442. 5

La sottoscrizione, posta in basso al centro, a cavallo dei due riquadri che contengono la raffigurazione dei santi, va letta: ANGELUS / / LIPPI FECIT. Angelo di Lippo fu autore di varie finestre nelle tribune e nel tamburo nella Cattedrale di Firenze[13].

---

[10] *Ibid*.

[11] Si veda per esempio la lettera inviata dal maestro vetraio a Francesco Datini a Prato (LAPO MAZZEI, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV: con altre lettere e documenti*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze 1880, II, pp. 387-392).

[12] Per il trattato e il suo autore cfr. *Vetrate: arte e restauro. Dal trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, a cura di G. Mecozzi, Cinisello Balsamo 1991; *Antoine de Pise: l'art du vitrail vers 1400*, sous la dir. scientifique de C. Lautier, D. Sandron, Paris 2008.

[13] *Il Duomo di Firenze*, pp. LXXXIII-XCIII, 112-171.

6a 5. Finestra centrale dell'abside della Cattedrale di Lucca: Pandolfo di Ugolino da Pisa, 1485.

Nell'abside della Cattedrale di Lucca si trovano tre finestre. La
6b sottoscrizione si trova nel riquadro inferiore di quella centrale, e vi si legge: PAN//DOLF//O DI // D(OMIN)O U//GULINO // DA // PISA // MI FE//[CE]// I(N) // LUCHA // A DÌ //P(RIM)O // SETENBR//E // 1485. Inoltre, nel bordo della finestra di sinistra, nell'angolo in basso a sinistra, si legge il nome abbreviato PA(N), per «Pandolfo».

Pandolfo di Ugolino iniziò la sua carriera a Pisa, ma, emarginato in sostanza dalla famiglia fiorentina dei Della Scarperia, che vi ottenne il monopolio nella produzione di vetrate, trasferì la sua bottega a Lucca. Allo stato attuale degli studi non conosciamo altre sue opere[14].

7a 6. Finestra attualmente collocata nella cappella Inghirami della pieve di Santo Stefano a Prato (ora Cattedrale), originariamente nella cappella dell'Assunta: fra' Paolo di Mariotto da Gambassi, 1508-1509.

7b L'iscrizione è disposta all'interno del nimbo di san Giuseppe, nella scena della *Natività*, e va letta: FRATES // PAUL//US // OC OPUS. I frati gesuati di Firenze, residenti nel convento di San Giusto fuori le mura, eseguirono numerose opere tra la seconda metà del Quattrocento e il Cinquecento, non solo in Firenze, ma anche in altre città soggette al suo dominio[15].

C'è chi sostiene, infine, che nella vetrata della cappella di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, sempre opera dei frati gesuati, sia 'nascosta' la firma del pittore Filippino Lippi, fra le lettere ornamentali inserite nel bordo del mantello della Vergine[16]; questo tipo di ornamenti a

---

[14] Per la vetrata di Lucca e Pandolfo di Ugolino cfr. il recente *Le vetrate quattrocentesche della Cattedrale di Lucca*, Lucca 2007, a cura di A. d'Aniello, M.T. Filieri, Lucca 2007.

[15] Per l'attività dei frati gesuati cfr. T. ITO, *'Perujino fu' stendogurasu: 1500 nen zengo no jezuatikai shudoshi kobo to firentse no gaka tachi* [*Le vetrate alla maniera peruginesca: la bottega dei frati gesuati e i pittori a Firenze intorno al 1500*], «Bijutsushi. Journal of the Japan Art History Society», 166, 2009, pp. 250-265.

[16] E. BORSOOK, *Documents for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella and other related papers*, «The Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 737-746, 800-804: 745. L'opinione non è condivisa da G. MARCHINI, *Un restauro*, «Antichità viva», 12/5, 1973, pp. 3-6: 5, nota 5, P. ZAMBRANO, J. KATZ NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 584, e M. FERRETTI, *Dopo il restauro: precisazioni e conferme*, in *Le vetrate quattrocentesche*, pp. 9-37: 18, nota 31. Solo F. Martin (*Domenico del Ghirlandaio* delineavit*? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni*, in *Domenico Ghirlandaio: 1449-1494*, atti del convegno [Firenze 1994], a cura di W. Prinz, M. Seidel, Firenze 1996, pp. 118-140: 129) si mostra favorevole a tale proposta.

pseudo-lettere, tuttavia, era frequente nelle vetrate della seconda metà del Quattrocento, e tale interpretazione mi sembra forzata.

2. *Aspetto formale*

Le firme sopra elencate mostrano caratteristiche assai eterogenee dal punto di vista grafico. Le sottoscrizioni nella cappella Bardi in Santa Croce sono realizzate in una gotica che alterna lettere maiuscole e minuscole, eseguite con terminazioni ornamentali; le due iscrizioni di Leonardo di Simone sono in una minuscola gotica con le curve spezzate, eseguita, tuttavia, in modo piuttosto diverso nei due testi. Tale tipologia grafica, comunque, si differenzia decisamente da quelle impiegate nelle altre epigrafi menzionate, che sono eseguite, rispettivamente, in una maiuscola gotica tondeggiante, in una capitale squadrata, in una maiuscola gotica ornata e in una capitale umanistica. 1a, b; 2, 3; 4, 5; 6b, 7b

Le quattro firme (ovvero cinque, se si considera come tale l'iscrizione frammentaria alla fig. 3) risalenti all'arco di tempo tra la fine del Trecento e il penultimo decennio del Quattrocento presentano, nondimeno, alcuni elementi comuni: si trovano nella fascia inferiore dei riquadri, in uno spazio grafico delimitato da una cornice, e sono eseguite su vetro giallo, graffiando lo strato di *grisaille* di colore scuro uniformemente steso su di esso. Questa tecnica – per così dire 'per via di levare' – è descritta dettagliatamente anche da Cennino Cennini, che dedica un capitolo del suo *Libro dell'arte* alla collaborazione del pittore con i maestri vetrai: 2, 4-6b; 3

> Tu puoi lavorare sopra i detti vetri drappi di seta, vidigare e paliare e far lettere, cioè champeggiando de' detto cholore e poi grattare, sì cchome fai in tavola. Ài un vantaggio: che non ti bisognia dare altro champo, ché truovi vetro d'ogni cholore[17].

[17] Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, cap. CLXXI, pp. 191-192. Una descrizione simile si trova anche nel trattato di Teofilo (Theophilus, *The various arts*, ed. by C.R. Dodwell, London 1961, p. 49) e in quello scritto da un maestro vetraio senese del Quattrocento (*Antoine de Pise*, p. 325; A. Lisini, *De la pratica di comporre finestre a vetri colorati: trattatello del secolo XV*, Siena 1885). Questa tecnica è discussa largamente in E. Castelnuovo, *Vetrate medievali: officine, tecniche, maestri*, Torino 1994, pp. 56-59.

Il maestro vetraio, o il pittore, poteva infatti scegliere «ogni cholore» per
2-6b le tessere sulle quali applicare lo strato di *grisaille*, ma nelle firme appena citate è privilegiato il giallo. Tale scelta deriva chiaramente dall'intenzione di imitare le lettere dorate. Nella carpenteria dei polittici del Trecento e del Quattrocento, fasce o listelli orizzontali posti al di sotto dei pannelli principali ospitano spesso iscrizioni; questo spazio è di solito dipinto in un colore scuro, sul quale si stagliano le iscrizioni in lettere dorate: così è eseguita, per esempio, la firma di Gentile da Fabriano nell'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi. In alcune pitture, invece, iscrizioni di lettere dorate su fondo scuro sono inserite nella scena principale, come parte della figurazione: un esempio è rappresentato dalla firma nella pala di Santa Lucia de' Magnoli, nell'alzato del basamento sotto la Madonna assisa col Figlio.

Dato il precario stato di conservazione, non è sempre chiaro se le nostre firme su vetro furono concepite come elemento inserito nell'immagine centrale o come parte della 'struttura periferica', ossia del bordo decorativo. Quest'ambiguità, peraltro, non fu evitata, ma fu invece sfruttata in modo
6a funzionale alla raffigurazione nella vetrata della Cattedrale di Lucca. Nella seconda metà del Quattrocento, il riquadro inferiore delle finestre rettangolari venne frequentemente riservato alla rappresentazione degli elementi araldici; questo riquadro assumeva, allo stesso tempo, anche la funzione di basamento su cui collocare i personaggi della sezione principale. Esempi tipici sono la vetrata con i *Santi Cosma e Damiano* nella cappella dei Medici in Santa Croce a Firenze, o, nella medesima chiesa,
8 quella con *Sant'Andrea* nella cappella dei Pazzi. In quest'ultima, i piedi del santo sporgono lievemente dall'orlo del piano su cui posano, suggerendo così illusionisticamente l'occupazione di uno spazio reale: gli elementi araldici, pur facendo parte della struttura periferica, si trovano in tal modo a partecipare alla figurazione principale. Un espediente simile si registra nel pannello della Cattedrale, nel quale, oltre agli elementi araldici, troviamo anche la sottoscrizione.

1a, b Le due firme più antiche, quelle nella cappella Bardi in Santa Croce, d'altro canto, si trovano al di sotto delle due figure di santi, che occupano – allo stato attuale – il registro mediano di una bifora, mentre quello inferiore è costituito da altri due santi a mezzo busto. Oltre a questa collocazione inusuale, su cui ci soffermeremo più avanti, è da notare la peculiarità della formulazione dei testi inscritti. In ognuna delle due iscrizioni compaiono i

nomi di entrambi i maestri vetrai, ma in ordine differente: a sinistra il nome di fra' Ubaldo precede quello di fra' Gherardino, mentre a destra avviene il contrario.

Secondo Nancy Thompson, tuttavia, l'iscrizione a sinistra è un rifacimento posteriore. Gli elementi grafici appaiono infatti leggermente diversi rispetto all'altra iscrizione, e lo stato di conservazione sembra migliore. Anche l'iscrizione a destra, peraltro, non è immune da rifacimenti. Nella fotografia pubblicata dalla Thompson, probabilmente databile, a suo parere, agli anni Venti del Novecento[18], non compare infatti la tessera corrispondente alla porzione all'estrema sinistra, con HOC OPU(S) F nella prima riga e, nella seconda, ET F(RATE)R UBAL, e lo spazio corrispondente è occupato da due tessere, a quanto pare, trasparenti. Nella stessa fotografia è già presente, invece, l'iscrizione a sinistra, ritenuta dalla studiosa rifacimento moderno: in base a quest'ultima, dunque, è stata completata la parte mancante dell'iscrizione a destra in occasione di un altro restauro, probabilmente quello realizzato dopo la seconda guerra mondiale. La Thompson ritiene, inoltre, che anche la seconda e la terza tessera della stessa iscrizione – ECIT FRATER GHE (prima riga); DU(S) DE VITRO DE (seconda riga) – siano frutto di un rifacimento moderno. Nella medesima fotografia, infatti, questa parte è costituita da un'unica tessera recante un'iscrizione, anche se non possiamo stabilire se questa sia identica a quella attuale, divisa in due lastre. Le due tessere a destra, giudicate dalla studiosa le uniche originali, si presentano attualmente in condizioni peggiori, il che può rafforzare la tesi sostenuta dall'autrice.

Riassumendo, quindi, l'iscrizione a sinistra può essere interamente frutto di un rifacimento moderno, eseguito non più tardi dell'inizio del Novecento; quella a destra è invece in parte originale, con la tessera all'estrema sinistra rifatta verosimilmente dopo la seconda guerra mondiale e le due contigue in un periodo che può essere precedente, ma comunque moderno. In mancanza di testimonianze e informazioni sistematiche sui restauri e lo stato di conservazione, non possiamo offrire una conclusione definitiva in questa sede, ma la questione dovrà sicuramente essere ripresa quando si avrà la possibilità di esaminare l'opera da vicino. Non sappiamo, infine,

[18] THOMPSON, *The fourteenth-century*, p. 283, fig. 1a. Per i restauri cfr. *ibid*., pp. 182-200, 202-204; PAATZ, PAATZ, *Die Kirchen*, I, 1940, p. 547.

se i rifacimenti riflettano in qualche modo l'iscrizione originale perduta, o in parte immaginata: nella bibliografia più antica, le iscrizioni non sono riportate in maniera univoca[19].

Ci si deve chiedere, intanto, se la collocazione delle iscrizioni nel registro mediano sia originale, dato che vi sono stati verosimilmente uno o più rifacimenti, che comportarono anche drastici spostamenti dei pannelli. Per valutare questo problema, vale la pena di esaminare l'altra finestra presente nella parete settentrionale della medesima cappella. Essa, analogamente a quella in esame, ha due luci, ognuna delle quali contiene due santi in piedi a figura intera. Nelle lunette in alto si trovano attualmente la figura di Cristo a sinistra e quella della Vergine a destra. La parte inferiore della vetrata, tuttavia, era murata fino all'inizio del Novecento; in epoca manierista e barocca, infatti, la costruzione di nuovi altari molto sviluppati in altezza provocò la distruzione parziale o totale di alcune vetrate. Così è andata perduta anche questa parte della vetrata in questione: i due santi in basso e la parte inferiore dei due soprastanti sono frutto di un'integrazione moderna, operata da Ulisse De Matteis. Inoltre, come indica Andrew Ladis, è probabile che la posizione originaria delle lunette di Cristo e della Vergine fosse inversa rispetto all'attuale[20]. Una simile operazione potrebbe essere stata effettuata anche nel caso della finestra con le iscrizioni che stiamo considerando. La citata fotografia degli anni Venti presenta una disposizione dei pannelli identica a quella attuale, ma quella conservata presso il Gabinetto fotografico della Soprintendenza di Firenze, pubblicata anche dal Ladis nella sua monografia su Taddeo Gaddi[21], mostra i due santi a mezzo busto subito sotto le lunette, mentre allo stato attuale essi occupano la zona inferiore. Quest'ultima fotografia venne scattata probabilmente nel periodo post-bellico, in seguito alla rimozione della vetrata per la salvaguardia[22].

---

[19] Cfr. L.A. OTTIN, *Le vitrail: son histoire, ses manifestation à travers les âges et les peuples*, Paris 1896, p. 259: «HOC OPVS FECIT UBALDO DE VITRO» e «FRATER GhERARDI DU PILLECTI O FLORENTI»; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, V. *La pittura del Trecento e le sue origini*, 1907, p. 1084: «hoc opus fecit Ubaldo de Vitro» e «frater Gherardi de Pillectio Florenti»; VAN STRAELEN, *Studien*, p. 18: «hoc opus fecit frater Ubaldus de vitro frater Gherardi» e «fecit frater Gherardus Pilactis».

[20] LADIS, *Taddeo Gaddi*, p. 133, nota 1.

[21] *Ibid.*, p. 133, fig. 10b-1.

[22] È possibile che tale operazione fosse stata effettuata dalla vetreria Tolleri, che in quegli anni operò un gran numero di restauri sulle vetrate fiorentine.

Le due firme, peraltro, presentano alcune differenze rispetto a quelle posteriori. Le lettere sono di colore scuro su fondo bianco, e la frase dell'iscrizione è più lunga ed esplicativa. Come ha indicato Dario Covi per la pittura, nel Quattrocento le firme e le iscrizioni in genere tendono a una maggiore concisione rispetto al Trecento[23], osservazione da ritenere valida anche per la vetrata. Inoltre, fra' Ubaldo (e anche fra' Gherardino?) si dichiarava fiorentino: indicare la propria origine in un'opera destinata alla città natale era usanza rara, anche a Firenze[24]. Molte delle caratteristiche della firma nella vetrata di Santa Croce coincidono peraltro con quelle riscontrabili in altre sottoscrizioni eseguite negli stessi anni su opere di diversa natura.

È molto probabile che in origine ci siano state più firme su vetro di quante ne sono sopravvissute. Le sottoscrizioni dei maestri vetrai, collocate nel riquadro inferiore, riservato spesso a stemmi ed elementi decorativi, rimasero esposte più di altre parti ai rischi di danni. Due delle tre firme nella Cattedrale di Firenze – quella della penultima finestra della navata laterale meridionale e quella dell'ultima finestra della navata opposta – risultano infatti quasi illeggibili a causa degli interventi posteriori. Grazie a fonti scritte, inoltre, si ha notizia di una sottoscrizione del maestro vetraio Alessandro Agolanti, risalente all'ultimo decennio del Quattrocento, che si trovava nel pannello inferiore della finestra centrale della cappella maggiore di Santa Maria Novella, ma venne distrutta e sostituita con vetri bianchi, probabilmente per dare maggior luminosità alla cappella[25]. E' presumibile, insomma, che molte firme siano andate

3

4

---

[23] Covi, *The inscription*, pp. 44-56.

[24] Questo aspetto mi è stato indicato da Maria Monica Donato, che ringrazio vivamente.

[25] Le informazioni su questa firma trasmesse dalle fonti non sono sempre concordi. J. Wood Brown (*The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence: a historical, architectural, and artistic study*, Edinburgh 1902, p. 131) scrive che la finestra «*bears* the following inscription: – 'Opus Alexandri Fiorentini MCCCCXCI'» (il corsivo è mio); stando a questa descrizione, la firma sarebbe stata ancora *in situ*. Pochi anni dopo, tuttavia, V. Chiaroni (*La cappella de' Tornabuoni in S. Maria Novella*, «Rivista fiorentina», 1/3, 1908, pp. 15-19; 1/4, 1908, pp. 7-19: 18) scrive: «[…] a pie' dell'invetriata di mezzo e sotto il vetro ove era riprodotta l'arme dei Tornabuoni, che fu poi tolta per dare maggior luce alla cappella, vedevasi scolpita, ancora nel 1600, la seguente iscrizione: OPUS ALEXANDRI FLORENTINI MCCCCXCI»; Chiaroni indica come fonte un manoscritto seicentesco di fra' Niccolò Sermartelli, e sembra che la rimozione del pannello sia stata condotta in un tempo lontano. Modesto Biliotti (*Chronica pulcherrimae aedis magnique coenobii S. Mariae cognomento Novellae florentinae civitatis*, «Analecta Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum», 23, 1915, pp. 41-57, 116-122,

perdute a seguito di sconsiderati rifacimenti e di distruzioni, senza aver attirato alcuna attenzione.

Rispetto alla prassi di collocare le sottoscrizioni nella zona inferiore della
7a, b vetrata fa eccezione la scena della *Natività* nella pieve di Santo Stefano di Prato. Quest'opera, realizzata nel primo decennio del Cinquecento, occupa attualmente il registro mediano della vetrata nella parete di fondo della cappella Inghirami, ma in origine costituiva, come vedremo più avanti, la lunetta a sesto acuto di un'altra finestra.

Nel corso del Quattrocento, in pittura, l'uso di inserire le iscrizioni nei nimbi si fece gradualmente meno frequente, e verso la fine del secolo – quando i nimbi non avevano più l'aspetto di un disco solido, ma erano raffigurati come trasparenti o come raggi di luce – questo tipo di iscrizioni sostanzialmente scomparve[26]; la firma di Paolo di Mariotto costituisce un raro caso di persistenza di questa tipologia. La decorazione dei nimbi nelle vetrate tra tardo Quattrocento e inizio Cinquecento si differenzia in effetti da quella comune in pittura: nella vetrata, essi mantengono la forma rigida di un disco solido rappresentato senza scorcio, e al loro interno vengono
8 spesso incise pseudo-lettere orientali. Fu forse questa tradizione a indurre fra' Paolo a concepire l'idea di utilizzare il nimbo come spazio per la sottoscrizione nella sua opera a Prato.

Gli pseudo-caratteri orientali erano frequentemente impiegati già nella pittura del Trecento per la decorazione del bordo delle vesti e dei nimbi[27]. Per quanto riguarda la vetrata – non sappiamo perché – l'uso di questo tipo di lettere pseudo-orientali nei nimbi conobbe un incremento solo nella seconda metà del Quattrocento, e venne rapidamente a costituire una parte essenziale del repertorio decorativo dei maestri vetrai. A dimostrazione
9 di questo cambiamento, un esempio efficace è quello della vetrata sopra l'arco di accesso alla cappella centrale della tribuna di Santo Stefano (o della

---

168-186, 238-251, 308-316, 383-395: p. 51 [ed. or. 1568]) riporta la data del 1481, che è forse semplicemente errore per 1491. Le informazioni offerte dalle fonti antiche sono riassunte in MARTIN, *Domenico del Ghirlandaio*, pp. 125-126, 138, nota 48. Secondo Martin, inoltre, quando l'iscrizione venne letta, dalla cifra indicante l'anno dovevano essere cadute alcune *I* finali per il distacco della *grisaille*, e tale cifra poteva essere originariamente compresa tra il 1491 (MCCCCXCI) e il 1494 (MCCCCXCIIII).

[26] COVI, *The inscription*, p. 205.

[27] *Ibid*., pp. 141-149. Si veda inoltre S.D.T. SPITTLE, *Cufic lettering in Christian art*, «The Archaeological Journal», 111, 1954, pp. 138-152, in part. 148.

Croce) in Santa Maria del Fiore, raffigurante quattro personaggi dell'Antico Testamento. La vetrata apparteneva ad un gruppo realizzato da maestri diversi su disegni di Ghiberti, per lo più tra il quarto e il quinto decennio del Quattrocento; tuttavia, come è stato indicato da Giuseppe Marchini e più recentemente da Andrea De Marchi, i due personaggi rappresentati sul suo lato destro, uno nell'ordine superiore e l'altro in quello inferiore, presentano uno stile pittorico più aggiornato, simile a quello di Alesso Baldovinetti[28]. Oltre alla rappresentazione fisionomica, differente da quella delle altre figure nella stessa finestra, è diversa la decorazione a pseudo-lettere nei nimbi, rispetto sia a quella degli altri due personaggi della medesima finestra, sia a quella presente nelle altre eseguite nell'ambito dello stesso progetto, con una più semplice decorazione a raggiera. Controllando i documenti riguardanti l'Opera del Duomo di Firenze, si apprende che la vetrata era stata parzialmente rifatta nel 1494 da Alessandro di Giovanni Agolanti, al costo di 12 lire per braccio quadrato. Il maestro vetraio dovette ricevere almeno «fl. XV l. auri in auro». La parte da lui rifatta, quindi, non doveva essere circoscritta e comprendeva sicuramente i due personaggi in questione[29].

3. *I maestri*

Il fatto che la maggior parte delle firme su vetro appartenga a maestri vetrai non è sorprendente, se si considera che erano questi – quasi sempre – i titolari delle commissioni delle vetrate. A loro spettava il compito di trattare con il committente le varie condizioni, quali il prezzo, le modalità di pagamento e il termine di consegna. Il già ricordato trattato del maestro vetraio Antonio da Pisa riserva infatti un ampio spazio alla gestione della bottega, al «modo de pagarse», ovvero ai prezzi da stabilire per le singole opere[30]. Generalmente, le altre maestranze coinvolte nella produzione

---

[28] G. Marchini, *Le vetrate italiane*, Milano 1956² (ed. or. 1955), pp. 43, 230, nota 59. L'opinione di Andrea De Marchi è riferita e condivisa in R. Bartalini, *Alesso Baldovinetti (1425 circa-1499)*, in *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà di Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990, pp. 159-163: 163.

[29] *Il Duomo di Firenze*, p. 165, doc. 844.

[30] *Vetrate: arte e restauro*, p. 65.

delle vetrate non partecipavano alla contrattazione con il committente: i riferimenti all'artista che doveva fornire il disegno non erano frequenti, e ancora meno quelli che riguardavano l'esecutore della *grisaille*.

I maestri che lasciarono le loro firme nelle opere qui considerate erano tutti toscani. Come abbiamo già accennato, nel corso dei secoli XIII e XIV i maestri locali sembrano sempre più attivi, a discapito di quelli transalpini; di conseguenza, l'arte della vetrata in Toscana assume caratteristiche proprie e autonome. A titolo d'esempio, possiamo ricordare l'uso limitato del giallo d'argento, con cui i maestri vetrai potevano tingere le tessere vitree di colore giallo. Questa tecnica era largamente utilizzata nei paesi nordici a partire dall'inizio del Trecento, e più tardi, nel Quattrocento, anche nell'Italia settentrionale; era conosciuta anche in Toscana almeno al tempo del maestro Antonio da Pisa, che, intorno al 1400, ne lasciò una minuziosa descrizione nel suo trattato[31]. Il suo impiego in Toscana rimase tuttavia piuttosto raro per buona parte del Quattrocento, e in quei pochi casi in cui la tecnica venne utilizzata rimase circoscritta alle sole parti marginali e secondarie, difficili da scorgere a occhio nudo. Solo con l'approssimarsi del XVI secolo i maestri toscani, soprattutto i Gesuati di San Giusto, cominciarono a sperimentarne le possibilità espressive[32].

L'impermeabilità dell'arte vetraria in Toscana rispetto a quella dei paesi nordici è, in effetti, singolare. I maestri vetrai attivi nella regione sembrano non aver comunicato con le aree culturali limitrofe, come accadeva, invece, agli artisti dei paesi nordici. Anche nel Quattrocento i maestri oltremontani lavorarono frequentemente nelle terre confinanti con la Toscana, come l'Umbria e l'Emilia (Bologna): nelle opere a loro attribuibili, come le vetrate provenienti da Foligno e ora conservate ad Assisi, si osservano alcuni elementi estranei alla vetrata fiorentina, tra cui l'uso abbondante del giallo d'argento[33]. In Toscana, i maestri locali si spostavano di rado oltre confine, e sembrano aver formato una sorta di barriera contro le maestranze esterne.

---

[31] *Ibid.*, p. 57.

[32] Ito, *'Perujino fu' stendogurasu*. Si vedano ad esempio varie vetrate nella chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze.

[33] Per queste vetrate si veda: R. Caracciolo, *Signorelli a Perugia: la pala della Cattedrale di San Lorenzo*, in *Omaggio a Signorelli: lo stendardo di Brera alla Galleria Nazionale dell'Umbria*, a cura di T. Biganti, Perugia 2005, pp. 33-48: 41 sgg.; F. Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi: nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998, pp. 218-224, 337-341 (con bibliografia precedente).

Anche il trattato di Antonio da Pisa consiglia:

> Primo: in quella terra dove tu lavori, lavora forte e sta' fermo in quella terra a lavorare e non te movare si vuoi guadagnare, altramenti non avançaristi nulla. E se pure te venisse um gram lavoro per le mano de utilità affare fore de la terra dove stai habitante, va' e fallo e poi ritorna alla tua stança e presto etc. Ad volere honore dell'arte e far bene in questa arte sì è: stare fermo et non ti fare beffe dell'arte del vetro, che chi se regge bene, fa buono, perfecto e utile e honore[34].

Raramente i maestri vetrai oltrepassavano i confini della Toscana e delle aree adiacenti, tranne in pochi casi, come quelli documentati verso la metà del Quattrocento, quando fu completato il complesso delle vetrate della Cattedrale di Firenze. Questo cantiere, che fu tra i più grandi in Italia, aveva attirato molti artefici del vetro dalle varie zone toscane, ma, dopo la sua chiusura, la città non poteva più offrire possibilità continue d'impiego per tutti i maestri e i loro successori. La maggior parte di loro fu quindi obbligata a cercare impiego altrove. Nel 1447, ad esempio, Giovanni d'Andrea e Carlo Zati, che avevano precedentemente lavorato in Santa Maria del Fiore, si recarono a Roma, dove si impegnarono per alcuni anni principalmente in lavori per la corte del papa[35]. Verosimilmente, furono attirati in questa città dalle opportunità di lavoro offerte dall'approssimarsi, di lì a pochi anni, del Giubileo e, per ovvie ragioni di distanza, decisero di trasferirsi a Roma, seppur temporaneamente. Altri maestri, invece, trovarono opportunità di lavoro in Toscana: è il caso di Lorenzo da Pelago, che eseguì la vetrata del finestrone della cappella maggiore della pieve di Santo Stefano di Prato[36]. Ciò è vero anche per la generazione successiva: Leonardo di Bartolomeo della Scarperia, capostipite della famiglia che, come già accennato, avrebbe ottenuto di fatto il monopolio del cantiere della Cattedrale di Pisa e dei monumenti adiacenti, era probabilmente un ecclesiastico legato a Santa Maria del Fiore, e s'impegnò a più riprese nel restauro dei patrimoni vetrari di questa chiesa[37].

---

[34] P. Monacchia, M. Verità, *Biblioteca del Sacro Convento, ms. 692*, in *Vetrate: arte e restauro*, pp. 55-72: 65.

[35] Si vedano E. Ridolfi, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882, pp. 217-218, nota 1; E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, 3 voll., Paris 1878-1882, I, 1878, pp. 134-139. Le loro opere a Roma sono andate perdute.

[36] Si tratta della vetrata ancora *in situ*. Cfr. per esempio G. Marchini, *La vetrata e il suo restauro*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19, 1, 1975, pp. 181-196.

[37] Per la famiglia dei Della Scarperia cfr. Burnam, *Le vetrate del Duomo di Pisa*, *passim*.

Al di fuori della Toscana, una delle aree che ebbe uno stretto legame con Firenze è l'Umbria. Stando ai documenti superstiti, i maestri vetrai toscani cercavano occasionalmente committenze anche in questa zona, come nel cantiere della Cattedrale di Orvieto, in cui furono attivi molti Fiorentini e Senesi (questi ultimi conservarono una certa autonomia, rispetto ai primi, anche nel Quattrocento)[38].

A questo fenomeno si sovrappone quello degli spostamenti dei pittori: il Perugino, per esempio, dividendo la propria attività tra le due zone, giocò un ruolo essenziale negli sviluppi dell'arte vetraria fiorentina intorno al 1500. Viceversa Mariotto di Nardo, quasi un secolo prima, aveva partecipato
10 alla realizzazione della grande finestra di San Domenico a Perugia, nella quale lasciò la sua firma, una delle poche lasciate da pittori su vetro di cui si abbia notizia[39]. La sua collocazione è tuttavia eccezionale: l'iscrizione corre nel bordo della veste di santa Caterina d'Alessandria, partendo da sinistra in basso fino alla mano sinistra della santa, proseguendo poi negli ultimi risvolti in basso a destra; vi si legge, secondo il Marchini: «Hoc opus Marioctus Nardi de Florentia pinsit Deo gratia Amen». Nella stessa vetrata si trova anche la firma del maestro vetraio, Bartolomeo da Perugia, frate domenicano, nella lunga iscrizione che percorre tutti i pannelli inferiori, con la data del 1411[40]. La collocazione in basso della firma del maestro vetraio trova riscontro negli esempi toscani contemporanei, benché a Firenze l'uso di iscrizioni-firma così lunghe stesse diventando obsoleto. Gli interventi di Mariotto di Nardo nella vetrata perugina sono del resto evidenti, come si vede per esempio nella figura di sant'Ambrogio, che corrisponde quasi letteralmente a quella presente in uno dei pannelli quadrilobati conservati nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. La presenza della sua firma, inoltre, e soprattutto il termine «pinsit», testimoniano chiaramente che egli si

---

[38] Per le notizie documentarie cfr. L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 187-250.

[39] Per il finestrone di San Domenico di Perugia cfr. G. Marchini, *Le vetrate dell'Umbria*, Roma 1973, pp. 197-208; C. Pirina, *La vetrata*, in *La Basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, G. Ser-Giacomi, Perugia 2006, pp. 401-424.

[40] Sempre secondo Marchini (*Le vetrate dell'Umbria*, pp. 199-200) l'iscrizione va letta come segue: «AD. HONOREM. DEI ET SANCTE. MATRIS. VIRGINIS. MARIE. ET. BEATI. IACOBI. APOSTOLI. ET. BEATI. DOMINICI. PATRIS. NOSTRI. ET TOTIU[s]. CURIE. CELESTIS. BARTHOLOMEUS. PETRI. DE PERUSIO. HUIUS. ALMI. ORDINIS. P[re]DICATO[rum]./MINIMUS. FRATER. AD. SUI. PERPETUA[m]. MEMORIA[m]. FECIT. HANC. VITREAM. FENESTRA[m]. ET. AD. FINEM. USQ[ue]. PERDUXIT. DIVINA. GRATIA. MEDIANTE. ANNO. AB. INCARNATIONE. DOMINI. MCCCCXI. D[e]. ME[n]SE. AUGUSTI».

recò a Perugia per condurre anche la stesura della *grisaille*, anziché mandare semplicemente i disegni approntati nella bottega fiorentina.

La preparazione dei disegni e l'esecuzione della *grisaille* sulle tessere vitree potevano infatti essere fatte anche da due o più artisti. Alesso Baldovinetti, per esempio, collaborò in più occasioni con i maestri vetrai, soprattutto con i Della Scarperia, e nel suo 'libro di ricordi' distinse chiaramente i due tipi di lavoro, utilizzando rispettivamente i termini «disegnatura» e «dipintura»[41]. Interessante è un appunto datato 31 luglio 1472, dal quale si apprende che il pittore eseguì un disegno per Bartolomeo di Andrea (detto Banco) della Scarperia, «che doveva andare in San Martino di Lucca», per una vetrata con la scena dell'*Annunciazione* «di sopra a mezzo tondo» e «con altre figure di sotto»: il Banco, non il committente, gli doveva 15 lire per questa «disegnatura»[42]. Non sappiamo se questo disegno sia stato realizzato in scala 1:1, o in una scala minore, che avrebbe richiesto un ingrandimento, ma in ogni caso il maestro vetraio, recatosi a Lucca, dovette trovare un altro collaboratore locale per eseguire il disegno a *grisaille*, oppure la disegnò egli stesso.

Per la stesura della *grisaille*, la collaborazione con i pittori non sembra essere stata strettamente necessaria. Anche nel recente contributo di Claudine Lautier si sostiene che le vetrate nelle navate laterali della Cattedrale di Firenze furono dipinte dai maestri vetrai[43]. Queste vetrate, seppure tutte realizzate su disegno di Agnolo Gaddi, mostrano diversità nella resa dell'ombreggiatura dei santi, che la studiosa attribuisce alla mano di singoli maestri vetrai. Ricopiare cartoni in scala 1:1 sul vetro, materiale trasparente, non era in effetti difficile per un maestro vetraio esperto. Si incorre in un errore, pertanto, se si considera senz'altro accertata la partecipazione dei pittori nella fase di stesura della *grisaille*: per distinguere la mano responsabile della *grisaille* bisognerà analizzare singolarmente le opere, evitando frettolose generalizzazioni.

---

41 R.W. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti: a critical and historical study*, New Haven 1938, pp. 236-238, doc. I.

42 *Ibid*.

43 *Antoine de Pise*, pp. 30-33, 241-252.

4. *Un caso: la pieve di Santo Stefano a Prato*[44]

La più moderna vetrata firmata presa in considerazione in questa sede
7 è la *Natività* della pieve di Santo Stefano a Prato, firmata da fra' Paolo. È oggi sistemata nella finestra della parete di fondo della cappella Inghirami, la seconda del braccio sinistro del transetto; al di sopra di essa si trova la *Visitazione*, sotto un pannello ottocentesco.

A fra' Paolo e ai suoi collaboratori, inoltre, è stato recentemente attribuito
11 un altro pannello, l'*Annunciazione*, già conservato nel Museo dell'Opera del Duomo[45]. Tale ipotesi, tuttavia, appare difficilmente condivisibile. Vorrei qui proporre per quest'opera una differente cronologia, attraverso l'analisi delle testimonianze documentarie.

Fra' Paolo compare in una carta datata 19 settembre 1508, con la quale si delibera l'esecuzione di una vetrata per la cappella Manassei (a sinistra della cappella maggiore), raffigurante «quattro sancti, dua di sopra e dua di sotto»[46]. I vetrai incaricati furono Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Boninsegni, frati gesuati del convento fiorentino di San Giusto. Nel processo della realizzazione c'è tuttavia qualcosa di poco chiaro. Secondo Angiolo Badiani e Giuseppe Marchini, che fanno riferimento ad uno spoglio ottocentesco del quale si tace la fonte documentaria[47], una prima vetrata risultò di misura sbagliata e fu riportata a Firenze, ma durante il trasporto cadde. L'Opera, allora, cambiò idea e decise, dopo il rifacimento, di metterla nella cappella dell'Assunta, quella a destra della cappella maggiore.

Tuttavia, il *Libro di Debitori e Creditori D* dell'Opera del Sacro Cingolo, conservato presso l'Archivio di Stato di Prato, testimonia che i frati gesuati intorno a quella data eseguirono due vetrate: una per la cappella Manassei e

---

[44] Alcuni argomenti esposti in questo paragrafo sono approfonditi in un altro mio lavoro, che tratta lo sviluppo complessivo della decorazione vetraria della pieve e il suo programma iconografico: T. Ito, *La vetrata e la decorazione della chiesa: il caso di Santo Stefano a Prato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 9, 2004, pp. 305-323; per tali argomenti mi permetto di rimandare a quello studio, i cui dati essenziali saranno comunque riportati anche in questa sede.

[45] È attualmente fuori sede, a causa della riorganizzazione del sistema museale pratese.

[46] G. Marchini, *Il tesoro del Duomo di Prato*, Milano 1963, p. 119, doc. 138, dove l'anno è riportato erroneamente come 1509 (cfr. Prato, Archivio di Stato [da ora ASP], Archivio del patrimonio ecclesiastico, vol. 978, cc. 11*v*-12*v*).

[47] Prato, Biblioteca Roncioniana (da ora BRP), ms. 972 (collocazione U-N-2), M. Benelli, *Documenti = Cattedrale di Prato. Pitture. Vetri Istoriati*, fasc. X, c. 129*r*.

l'altra per la cappella dell'Assunta[48]. Nel conto intestato a Paolo di Mariotto sono registrate separatamente le spese sostenute per le due opere, come debiti dell'Opera del Cingolo. La prima, per la cappella Manassei, costò 435 lire, 2 soldi, 6 denari (14 lire e 10 soldi al braccio quadro per 31 braccia quadre e 1/4), e la seconda, per la cappella dell'Assunta, 141 lire e 5 soldi (lo stesso prezzo per 30 braccia quadre e 2/3). La partita che registra il costo per la prima opera è datata 6 settembre 1509, quella per la seconda cade il 31 dello stesso mese: in quelle date, stando alla descrizione delle partite, le opere erano state già «post*e*» o «fatt*e*». Paolo di Mariotto ricevette alcuni pagamenti a partire dall'ultimo giorno di settembre del 1508 e fino al 6 maggio 1510. Probabilmente intorno al settembre 1508, quando era stata allogata la vetrata per la cappella Manassei, venne decisa anche l'esecuzione di quella per la cappella dell'Assunta, ed entrambe furono completate in un anno.

I due riquadri antichi della cappella Inghirami sono quanto resta di queste vetrate, anche se la loro iconografia – la *Visitazione* e la *Natività* – non corrisponde a quella descritta nella delibera del settembre 1508. La testimonianza di Giuseppe Nesti, sacerdote pratese dell'Ottocento, portata di recente all'attenzione degli studiosi da Renzo Fantappiè[49], attesta infatti il trasferimento delle vetrate, avvenuto negli anni Settanta dell'Ottocento:

> Anche in questa [*i.e.* la cappella Inghirami], come nelle altre cappelle, fu costruito nel 1600 o in quel torno un altare con tabernacolo vasaresco. Qui pure ne era rimasto chiuso l'antico finestrone oblungo, e della sua vetrata a colori rimaneva solo alla sommità una santissima Annunziata, per dove veniva la luce nella cappella. A spese di benefattori e in parte del Capitolo si demolì il tabernacolo, si riaprì la finestra, si costruì l'altare di pietra e l'impiantito di marmo, come attualmente si vede. La vetrata a colori ha nelle due storie il Presepio e la Visitazione, che furono tolte in un simile restauro la prima dalla cappella degli Angioli custodi [*i.e.* la cappella dell'Assunta] e l'altra da quella di S. Lorenzo [*i.e.* la cappella Manassei]. Sono due bellissimi avanzi scampati alla devastazione delle grandi vetrate, che vi avevano fabbricate Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Buoninsegni, che lavorarono insieme con uno degli Ingesuati[50].

---

[48] ASP, Archivio del patrimonio ecclesiastico, vol. 1031, c. 121 (cfr. Marchini, *Il tesoro del Duomo*, p. 119, doc. 137).

[49] R. Fantappiè, *Il bel Prato*, 2 voll., Prato 1984, I, pp. 68-69.

[50] BRP, ms. 636 (collocazione S-V-23), G. Nesti, *Libro di ricordi*, cc. 157*v*-158*v* (24 dicembre 1877). È citato anche in Fantappiè, *Il bel Prato*, I, pp. 68-69.

La firma di fra' Paolo nella *Natività* garantisce la responsabilità dei frati gesuati per le vetrate attualmente conservate nella cappella Inghirami. Questa firma, descritta per esteso anche dal Nesti[51], si è fortunatamente conservata grazie alla sua posizione inconsueta. Se fosse stata incisa nella parte inferiore della finestra, come di norma accadeva all'epoca, sarebbe andata presumibilmente distrutta insieme agli altri pannelli.

Il Nesti, inoltre, attesta che nella cappella Inghirami si trovava una vetrata
11 rappresentante l'*Annunciazione*, e la identifica con quella allora sistemata in una finestra d'un corridoio di collegamento tra la cappella della Cintola e il transetto, e ora appartenente alla collezione del Museo dell'Opera:

> Non sappiamo però come, invece di quel grembiule e compassi, che si vede sotto le indicate storie, ove campeggia lo stemma del Capitolo [si tratta di un pannello ottocentesco], non vi si ponesse anche l'altra storia dell'Annunziata, che ora si trova, senza sapere il perché, murata nell'andito della Madonna entro una finestra aperta a bella posta, e discordante affatto col suo carattere da quello dell'andito. Se il merito artistico di questa storia non raggiungeva forse in eccellenza quello delle altre sopra citate, questa vi aveva anche diritto di rimanere, perché fu costruita per lì, e stava a indicare il titolo primitivo della cappella.

Il Nesti, tuttavia, si mostra qui piuttosto incerto. Egli asserisce la provenienza dell'*Annunciazione* dalla cappella Inghirami, ma ammette di ignorarne le precise vicende storiche. Il corridoio, demolito nel 1954, era stato realizzato nel 1709[52]; dunque lo spostamento dell'*Annunciazione* avrebbe potuto aver luogo molto tempo prima, e l'informazione riportata dal Nesti potrebbe essere priva di fonti sicure.

Prima della pubblicazione della testimonianza del Nesti, infatti, erano state avanzate due ipotesi sulla provenienza dell'*Annunciazione*. Ruth W. Kennedy, nella sua monografia su Alesso Baldovinetti (1938), benché ignorasse probabilmente i ricordi del Nesti, sostenne ugualmente la provenienza dell'*Annunciazione* dalla cappella Inghirami, basandosi sulla tradizione locale[53]. La studiosa attribuì inoltre la vetrata al Baldovinetti e

---

[51] BRP, ms. 636 (collocazione S-V-23), NESTI, *Libro,* cc. 81*v*-82*r*.

[52] F. BALDANZI, *Della chiesa cattedrale di Prato: descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato 1846, pp. 61-62. Per la pianta prima della demolizione del corridoio del collegamento cfr. *ibid.*, tav. II.

[53] KENNEDY, *Alesso Baldovinetti,* pp. 187-190.

la mise in rapporto con la morte, avvenuta nel 1480, di Filippo Inghirami, la tomba del quale si trova ancora nella cappella: questa data, a suo avviso, corrispondeva a quella di esecuzione della vetrata. Un altro documento, pubblicato dal Fantappiè, potrebbe corroborare questa datazione: si tratta dell'estratto del testamento di Filippo Inghirami (1480) ove si dichiara che egli «lascia una chappella intitolata nella Nunptiata et nella Assumptione della Vergine Maria et che ssi spenda il più ducati 800 in tutto»[54]. Non sono noti i dettagli del testamento, ma 800 ducati sarebbero stati sufficienti per decorare interamente la cappella, facendo eseguire anche la vetrata.

Pochi anni prima dell'intervento della Kennedy, d'altro canto, era stata avanzata un'altra ipotesi, che non attirò l'attenzione della studiosa. Nel suo saggio del 1934, Angiolo Badiani aveva riportato la testimonianza di Giovanni Miniati, risalente alla fine del Cinquecento, secondo il quale, all'epoca, nella finestra sopra la porta nel braccio destro del transetto – detta la 'porticciuola' – si trovava una vetrata raffigurante la scena dell'*Annunciazione* e vari santi[55]. Il Badiani ipotizzò che l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera – che allora si trovava ancora nella finestra nel corridoio di collegamento – fosse una delle vetrate menzionate dal Miniati. Inoltre, egli accennò alla possibilità che la sua esecuzione corrispondesse al pagamento del 1482, effettuato dall'Opera del Sacro Cingolo al prete vetraio Filippo di Benvenuto Bandinelli da Prato[56]. L'ipotesi fu seguita dal Marchini, che assegnò il disegno della vetrata alla cerchia di Baldovinetti e Ghirlandaio[57], seguendo l'orientamento della Kennedy[58].

Fino a questo punto, benché vi fossero due diverse posizioni riguardo alla provenienza, il Badiani, la Kennedy e il Marchini concordavano in merito alla datazione l'opera, che collocavano verso il 1480-1482[59]. Come abbiamo già spiegato, il Fantappiè ha successivamente ribadito l'ipotesi

---

[54] Fantappiè, *Il bel Prato*, II, p. 60.

[55] A. Badiani, *Le antiche vetrate del Duomo di Pisa*, «Archivio storico pratese», 12, 4, 1934, pp. 145-158; G. Miniati, *Narrazione e disegno della terra di Prato*, Firenze 1596, p. 59.

[56] Il documento è trascritto in Marchini, *Il tesoro del Duomo*, p. 114, doc. 106.

[57] *Ibid.*, pp. 79-80; si veda anche Id., *Le vetrate italiane*, p. 231, nota 62.

[58] In ogni caso, è probabile che nella cappella Inghirami fosse presente una vetrata – se non quella stessa conservata nel Museo dell'Opera – raffigurante l'*Annunciazione*, come testimoniato anche in un articolo del giornale «Prato industriale» del 1877 (*Della tavola di prete Filippo in Cattedrale*), allegato in Nesti, *Libro*, tra le cc. 157*v* e 158*r*.

[59] Questa datazione è accettata anche in *Musei di Prato. Galleria di Palazzo Pretorio*, a cura di G. Datini, Bologna 1972, p. 72.

della provenienza dell'opera dalla cappella Inghirami, pubblicando i documenti sopra citati, senza però entrare nelle questioni della datazione e dell'attribuzione. L'ipotesi avanzata dal Fantappiè circa la provenienza dell'opera è stata accolta da Claudio Cerretelli nel 1994 e nel 1998[60]. In questi interventi, tuttavia, egli afferma che anche l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera fu realizzata da fra' Paolo di Mariotto da Gambassi e Giovanni di Ridolfo Buoninsegni, insieme ai pannelli conservati nella cappella Inghirami, intorno al 1508-1509. Lo studioso sostiene che i maestri vetrai spesso reimpiegassero vecchi cartoni; dunque lo stile, che sembra quattrocentesco, non impedirebbe questa datazione. Tale ipotesi è stata condivisa anche da Renée Burnam nel 2003[61].

Quest'opinione appare tuttavia inaccettabile. Le due vetrate eseguite dai frati gesuati nel 1508-1509, sicuramente documentate, sono quelle ora nella cappella Inghirami. L'*Annunciazione* del Museo dell'Opera, come abbiamo visto, è un'opera del tutto diversa. La sua datazione più probabile, come risulta dagli argomenti fin qui esposti, risale ai primi anni Ottanta del Quattrocento, quale che ne sia la provenienza, dalla cappella Inghirami o dalla finestra sopra la 'porticciuola'. Anche le analisi stilistiche, a mio avviso, portano alla stessa conclusione. Le due vetrate dei frati gesuati – la *Visitazione* e la *Natività* – riflettono tipicamente la cultura artistica del primo Cinquecento, maturata intorno a Fra' Bartolomeo: la loro composizione ridotta al minimo e i volumi dei personaggi rappresentati mostrano infatti, come osserva Marchini, «una grandiosità ormai albertinelliana»[62]. I colori utilizzati sono solo quelli essenziali, e non si cerca di creare forti contrasti cromatici. Ad ogni colore è assegnata una superficie assai ampia, che risulta come massa volumetrica; pur prescindendo dall'attribuzione al pittore-collaboratore che fornì i disegni, le vetrate sono chiaramente in sintonia con la pittura di primo Cinquecento.

Questa tendenza stilistica è ben distinguibile da quella prevalente nelle

---

[60] C. CERRETELLI, *Museo dell'Opera del Duomo*, in *Archivi, biblioteche, musei pratesi. Sistema integrato per la storia locale. Guida descrittiva*, a cura di L. Draghici, Prato 1994, p. 181; ID., *scheda n. 56*, in *I tesori della città: pittura del Tre-Quattrocento a Prato*, catalogo della mostra (Prato 1998), a cura di C. Cerretelli, s.l. 1998, s.n.p.

[61] Si veda la scheda di R.K. BURNAM, *Toscana-Prato, Museo dell'Opera 1. Annunciazione*, in *BIVI* <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/indice_per_regione.htm> (2003).

[62] MARCHINI, *Le vetrate italiane*, p. 232, nota 67.

vetrate dell'ultimo quarto del Quattrocento. Potremmo ricordare, per esempio, il ciclo di vetrate di Santa Maria delle Carceri nella stessa città, eseguite dal già ricordato fiorentino Alessandro Agolanti intorno al 1491[63]. La scena della *Natività* si caratterizza in maniera diversa rispetto alla vetrata con lo stesso soggetto nella cappella Inghirami. La scena è riempita da vari elementi: oltre ai protagonisti, collocati in basso al centro, il bue e l'asino nella stalla, che partecipano al momento della nascita del Salvatore, e i quattro angeli che volano nel cielo, diviso verticalmente da un gigantesco cipresso. Nell'*Annunciazione* dello stesso ciclo i colori sono più freddi, ma gli elementi 12
architettonici, disposti secondo le regole prospettiche, riempiono le superficie vitree di contrasti cromatici: i riquadri del pavimento, i marmi policromi della parete, le conchiglie classiche sono rappresentati a tinte vivide – blu, viola, verde e giallo. È innegabile la vicinanza delle vetrate del ciclo di Santa Maria delle Carceri alla cultura artistica della fine del Quattrocento, di cui era protagonista Domenico Ghirlandaio, che fu collaboratore dell'Agolanti almeno una volta, nella realizzazione della vetrata della cappella maggiore di Santa Maria Novella. I colori delle vetrate dell'Agolanti sono limpidi e brillanti, e le regole prospettiche, maturate verso la metà del Quattrocento, sono ancora dominanti nelle scene ambientate nello spazio architettonico: questi elementi ricordano proprio gli affreschi del Ghirlandaio, ad esempio quelli in Santa Maria Novella. Queste osservazioni non implicano necessariamente una collaborazione del Ghirlandaio o di uno dei pittori della sua cerchia alla realizzazione del ciclo di Santa Maria delle Carceri, ma è vero che lo stesso maestro vetraio faceva parte di quell'ambiente, in quanto era in grado di tradurre gli stessi effetti pittorici nelle opere in vetro.

Anche l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera presenta caratteristiche 11
analoghe. Per analizzare quest'opera in maniera efficace, tuttavia, si deve correggere prima di tutto un errore dovuto all'odierna sistemazione. La sua composizione architettonica è apparentemente poco coerente, soprattutto

---

[63] Per queste opere cfr. J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*, New Haven 2000, p. 281 (con bibliografia precedente); A. Luchs, *Stained glass above Renaissance altars: figural windows in Italian church architecture from Brunelleschi to Bramante*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 48, 1985, pp. 177-224: 193-194; P. Morselli, G. Corti, *La chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato: contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione*, Firenze 1982, pp. 60, 69-70, 120-122, docc. 47, 49; E. Castellani, *Finestre e vetrate*, in S. Bardazzi, E. Castellani, F. Gurrieri, *Santa Maria delle Carceri a Prato: il punto di arrivo delle elaborazioni architettoniche dell'età dell'Umanesimo*, Prato 1978, p. 235.

per quanto riguarda il pannello superiore, a forma di lunetta a sesto acuto. La descrizione della Kennedy, che attribuiva il disegno della vetrata ad Alesso Baldovinetti, solleva chiaramente il problema: «a loggia abuts crazily into a tapestry, bits of sod jut out of a marble wall, and the whole presents an effect more like a travesty by some cubist»[64]. Il responsabile di tale goffaggine non può provenire dall'ambito artistico sopra analizzato, caratterizzato dall'uso di solide regole prospettiche. L'incongruenza, in realtà, è il risultato di un'operazione posteriore. Nell'allestimento attuale – anche in quello dell'epoca della Kennedy, come si deduce dalla fotografia pubblicata nella sua monografia (all'epoca la vetrata era stata già spostata rispetto alla collocazione originaria, ma era ancora collocata in una finestra nella chiesa) – i raggi che accompagnano lo Spirito Santo nella lunetta vanno dall'alto a destra verso il basso a sinistra, nonostante l'Annunziata nel pannello sottostante sia assisa a destra. Questa incongruenza può essere 'facilmente' risolta rovesciando in senso orizzontale il pannello superiore.

Ricondotti gli elementi alla loro posizione corretta – seppur solo per via d'immaginazione –, la costruzione spaziale dell'*Annunciazione* del Museo dell'Opera mostra una soluzione simile a quella di Santa Maria delle
12 Carceri. In entrambe i colori sono brillanti e cercano effetti di 'mosaico di vetro', piuttosto che la grandiosità volumetrica visibile nelle vetrate cinquecentesche ora nella cappella Inghirami. Nella vetrata del Museo dell'Opera la costruzione prospettica, anche con la correzione qui proposta, è forse ancora acerba rispetto a quella di Santa Maria delle Carceri, ma la differenza è dovuta probabilmente al dislivello di qualità artistiche fra gli autori (maestri vetrai o pittori-collaboratori) o alla distanza cronologica fra le due opere. Infatti l'*Annunciazione* del Museo dell'Opera, come abbiamo visto attraverso le testimonianze documentarie, va probabilmente riferita ai primi anni Ottanta del Quattrocento, mentre le vetrate della chiesa di Santa Maria delle Carceri risalgono al decennio seguente.

È stato spesso sostenuto, pur senza argomentazioni conclusive, che i maestri vetrai rimanessero culturalmente arretrati, reimpiegando vecchi cartoni. Al contrario, i casi sopra analizzati – le vetrate della cappella Inghirami, della chiesa di Santa Maria delle Carceri e infine del Museo

[64] KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, pp. 187-189.

dell'Opera – mostrano come essi sapessero mantenersi aggiornati rispetto alla cultura figurativa coeva. È certo possibile che siano esistiti maestri che si servivano di vecchie formule artistiche, ma non fu questo il caso né di fra' Paolo di Mariotto, né di Alessandro Agolanti, né, infine, dell'autore dell'*Annunciazione* del Museo dell'Opera. Naturalmente, lo studio della vetrata richiede anche termini e metodi diversi da quelli applicati per altre tecniche, ma non si deve dimenticare che anch'essa, come la pittura o la scultura, era intimamente connessa alla cultura artistica coeva.

Conclusione

Per tornare allo specifico problema della sottoscrizione, possiamo concludere osservando che il numero delle firme lasciate sulle vetrate della Toscana del Trecento e del Quattrocento non è irrilevante rispetto al totale delle opere conservate. Possiamo ricordare per esempio che, per quanto sappiamo, nella Lucca del Quattrocento i pittori non lasciarono quasi mai sottoscrizioni, mentre il più importante ciclo di vetrate, quello dell'abside della Cattedrale, è appunto firmato. All'elenco delle firme dei maestri vetrai nella Toscana tardo medievale possiamo poi aggiungere almeno altri due casi, purtroppo perduti: la prima di «un frate converso Pollacco nominato Andrea», nella vetrata dell'abside di Santa Caterina di Pisa, che potrebbe risalire al Duecento[65]; la seconda di Jacopo di Castello da Siena, datata 1391, nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Pisa[66]. 6a, b

Le firme e le notizie ad esse pertinenti esaminate in questo studio, dunque, fanno supporre che la consuetudine di sottoscrivere il proprio lavoro da parte dei maestri vetrai fosse ben diffusa in Toscana, fin dal tardo Medioevo[67].

---

[65] P. Tronci, *Memorie istoriche della città di Pisa*, Livorno 1682. Tronci descrive questa vetrata nel paragrafo dedicato agli eventi dell'anno 1222, ma non si sa precisamente quando essa sia stata realizzata. Per notizie su questa firma cfr. Burnam, *Le vetrate del Duomo di Pisa*, p. 24.

[66] Questo il testo secondo A. da Morrona (*Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Pisa 1787-1793, III, 1793, p. 76): «Hoc opus fecit Magister Jacobus Castelli de Senis An. D. 1391».

[67] F. Dell'Acqua (*Vetrate*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 4 voll., a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2002-2004, II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 685-698: 693-694), trattando della vetrata medievale, motiva la scarsità delle firme con la natura di lavoro collettivo propria di questa tecnica: «la vetrata era frutto della

Abstract

This paper examines the signatures in the Tuscan stained glass windows produced between the 14th and the beginning of the 16th centuries. In the earliest phase of the development of stained glass windows in Italy, most of the glass workers probably came from transalpine countries; it was only in a later phase that the importance of local workers increased.

All of the signatures here studied are of local glass workers, except the one by a Florentine painter Mariotto di Nardo in the window of the church of San Domenico in Perugia. In the last section, I specifically examine the windows from the church of Santo Stefano in Prato, one of which was signed by fra' Paolo di Mariotto da Gambassi.

The purpose of this paper is also to provide some clues to recent controversial issues around the collaboration between the painters and the stained glass workers.

coordinazione di un lavoro collettivo: raramente un unico maestro era capace di eseguire tutte le complesse fasi di elaborazione». Tale affermazione è tuttavia solo parzialmente condivisibile. Una vetrata, come afferma la studiosa, è un manufatto che richiede collaborazioni molto complesse sia nel Medioevo che nel Rinascimento; poiché le firme su vetro sono abbastanza frequenti, come abbiamo visto, nella vetrata fiorentina del Tre e Quattrocento – e sarebbero auspicabili esami sistematici per altre aree –, il fatto che questa tecnica sia caratterizzata da un lavoro collettivo non costituisce una motivazione sufficiente per spiegare la rarità delle firme nelle vetrate medievali.

1a, b. Fra' Gherardino Pillecti e fra' Ubaldo *de vitro*, *San Sigismondo e Sant'Enrico* (?). Firenze, chiesa di Santa Croce, cappella Bardi.

2. LEONARDO DI SIMONE, *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, ultima finestra della navata sud.

3. LEONARDO DI SIMONE, *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, penultima finestra della navata sud.

4. ANTONIO DA PISA (?), *Santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, ultima finestra della navata nord.

5. Angelo di Lippo, *Santi Processo* e *Martiniano*. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, seconda cappella a sinistra della tribuna est.

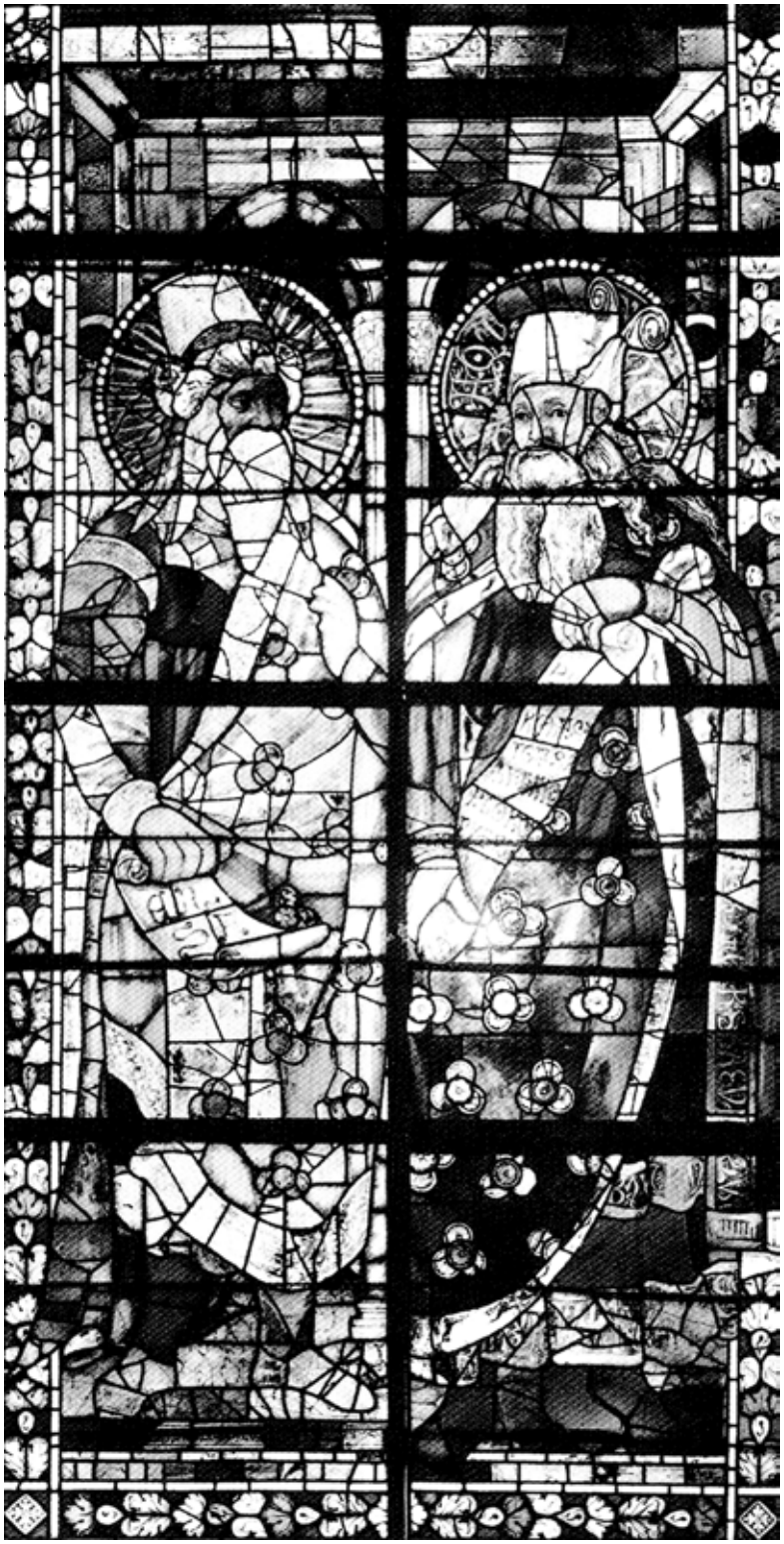
6a. PANDOLFO DI UGOLINO DA PISA, *Annunciazione, San Martino in trono e due santi*. Lucca, Cattedrale di San Martino, finestra centrale dell'abside.

6b. PANDOLFO DI UGOLINO DA PISA, *Annunciazione, San Martino in trono e due santi*, particolare con la sottoscrizione dell'artista. Lucca, Cattedrale di San Martino, finestra centrale dell'abside.

7a. Fra' Paolo di Mariotto da Gambassi e altri frati gesuati, *Natività* e *Visitazione*. Prato, pieve di Santo Stefano (Cattedrale), cappella Inghirami.

7b. Fra' Paolo di Mariotto da Gambassi e altri frati gesuati, *Natività*, particolare con la sottoscrizione di fra' Paolo. Prato, pieve di Santo Stefano (Cattedrale), cappella Inghirami.

8. MAESTRO DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XV, *Sant'Andrea*. Firenze, chiesa di Santa Croce, cappella Pazzi.



9. Bernardo di Francesco su disegno di Lorenzo Ghiberti, con rifacimenti di Alessandro Agolanti, *Profeti*. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, parete sopra l'arco d'accesso alla cappella centrale della tribuna di Santo Stefano (o della Croce).

10. Fra' Bartolomeo di Pietro da Perugia su disegno di Mariotto di Nardo, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare con la sottoscrizione di Mariotto di Nardo. Perugia, chiesa di San Domenico.

11. MAESTRO DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XV, *Annunciazione*. Prato, Museo dell'Opera del Duomo.

12. ALESSANDRO AGOLANTI, *Annunciazione*. Prato, chiesa di Santa Maria delle Carceri.

MARCANTONIO RAIMONDI E LA FIRMA DI DÜRER. ALLE ORIGINI DELLA 'STAMPA DI RIPRODUZIONE'?

Stefano Rinaldi

Premessa

Lo studio della firma d'artista trova un campo di osservazione privilegiato nella storia della grafica. Infatti, dal Quattrocento in poi le stampe sono tra le opere d'arte più firmate, e le sottoscrizioni in questa tecnica presentano una ricchissima varietà tipologica: dai primi monogrammi, ancora collegati ai marchi dell'oreficeria, alle sottili distinzioni terminologiche con cui gli artisti dei secoli seguenti rendevano conto di complesse situazioni collaborative. Non potendo qui esaminare gli innumerevoli aspetti di questo tema, ci concentreremo su un singolo episodio, cioè la presunta controversia fra Marcantonio Raimondi e Dürer sulla *Vita della Vergine*. Seppure ben nota ed ampiamente studiata, questa curiosa vicenda ci sembra la più adatta a illustrare le profonde implicazioni sociali e artistiche connesse al problema della firma. Infatti, dietro ad una polemica apparentemente piuttosto tecnica sull'uso improprio di un monogramma, si nasconde in realtà uno scontro profondo, che contrappone due modi radicalmente diversi di intendere la figura dell'artista, sul crinale di trasformazioni culturali di enorme portata.

Un riferimento bibliografico essenziale per questo argomento è il recente studio sulla stampa rinascimentale di Lisa Pon, che mette in evidenza da un lato le molteplici forme di collaborazione tra artisti e la circolazione delle immagini, dall'altro, in apparente conflitto con questi sviluppi, l'affermazione di un'idea di «possessive authorship»[1]. Nel saggio riceve la dovuta

Questo contributo è nato come un seminario tenuto nell'ambito del corso di Storia dell'arte medievale presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (a.a. 2005-2006). Ringrazio Maria Monica Donato per la costante disponibilità e gli utili suggerimenti con cui ha seguito la mia ricerca, e Massimo Ferretti per aver attentamente letto questo testo. Un sentito ringraziamento, infine, va alla redazione della rivista, e a Giovanna Targia per l'attenta revisione del tedesco.

[1] L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*,

attenzione anche lo scontro tra Marcantonio e Dürer, che viene collocato in un contesto giuridico, economico e socioculturale attentamente ricostruito[2]. Prendendo le mosse da questa stimolante pubblicazione, cercheremo di ricapitolare la questione presentando i tasselli di un quadro documentario complesso e incerto, per poi seguire alcune tracce di particolare interesse culturale e storico artistico. Filo conduttore del discorso rimarranno le firme, che nella loro diversità tipologica e nel loro sviluppo diacronico continuano a porci problemi affascinanti. Un'impostazione di questo genere sarà utile in particolare per riconsiderare la posizione del momento veneziano di Marcantonio nella preistoria della cosiddetta 'stampa di riproduzione'.

Quest'ultimo termine richiede qualche chiarimento preliminare, poiché è stato oggetto di un recente dibattito teorico. La critica ottocentesca distingueva due tipologie di stampe, di cui Dürer e Marcantonio sono rispettivamente i più illustri rappresentanti: da un lato le opere 'originali', concepite e realizzate dalla stessa persona, dall'altro le stampe che 'riproducono' un modello grafico o pittorico realizzato da un altro artista. La formulazione più influente di questa dicotomia si deve al Bartsch, che contrappone la figura del *peintre-graveur*, cioè l'incisore dotato di autonome facoltà creative, a quegli artisti che si trovano a dover 'tradurre' nello specifico linguaggio formale dell'incisione modelli nati per un'altra tecnica (compreso il disegno)[3]. Fin dal titolo del suo fondamentale repertorio è chiaro quale alternativa abbia la preferenza del Bartsch, in piena coerenza con il gusto formalista dei suoi tempi. Tale pregiudizio contro la 'traduzione' da una tecnica all'altra è riaffermato con toni particolarmente violenti in un importante articolo di Wickhoff (1899), che introduce a tal proposito il termine 'arte di riproduzione', sottolineandone l'aspetto meccanico e artigianale[4]. Per lo studioso, il fenomeno ha origine proprio nelle stampe di Marcantonio, che sottopone a una severa stroncatura, presentando l'artista alla stregua di un tecnico incapace di qualsiasi creazione autonoma.

New Haven-London 2004, pp. 1-13.

[2] *Ibid.*, capp. II e V.

[3] «L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur»: A. von Bartsch, *Le peintre-graveur*, Wurzburg 1920-1922 (ed. or. Vienne 1803-1821) (ed. anast. Nieuwkoop 1982), 4 voll., I, p. III.

[4] F. Wickhoff, *Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 20, 1899, pp. 181-194.

Studi più recenti hanno invece permesso una migliore conoscenza di queste stampe, contribuendo a superare i pregiudizi estetici che gravavano sul loro apprezzamento; ne emerge un quadro assai differenziato, in cui variano moltissimo le scelte dell'incisore nei confronti del modello. Di fronte a una realtà così variegata, questo nuovo indirizzo critico (a cui, per inciso, va ricondotto anche il saggio già ricordato della Pon) ha avvertito la necessità di una definizione più rigorosa della categoria 'stampa di riproduzione', in cui Bartsch e Wickhoff raggruppavano indistintamente tutte le stampe che a loro parere non erano originali. Evelina Borea ha dunque proposto di introdurre una distinzione terminologica a seconda della tecnica in cui è eseguito il modello riprodotto: la studiosa recupera i termini sia di Wickhoff che di Bartsch, definendo 'stampe di riproduzione' quelle che dipendono da un disegno, e 'stampe di traduzione' quelle riferibili ad un modello pittorico o plastico[5]. Una separazione così netta non trova effettivo riscontro nella pratica artistica rinascimentale, dove spesso anche le stampe da un dipinto si servivano di una mediazione grafica, che poteva anche sostituire del tutto il confronto diretto con l'opera; tuttavia, questa distinzione ha il grande pregio di introdurre una chiara scansione cronologica tra una fase iniziale, in cui l'incisore e il pittore collaborano pariteticamente alla realizzazione di una nuova immagine, e un momento successivo, in cui l'incisore si confronta con una composizione preesistente, adattando la sua tecnica al linguaggio specifico della pittura.

Altri studiosi (in particolare Michael Bury, seguito da David Landau) si sono opposti ad un uso troppo generico del termine 'riproduzione', ritenendolo connotato in maniera negativa e limitante (da questo punto di vista varrebbe forse la pena di recuperare il più sottile corrispondente francese *estampe d'interprétation*)[6]. Questi studiosi, dunque, circoscrivono la categoria 'riproduzione' ai soli casi in cui una stampa si pone l'esplicito

---

[5] E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, II. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 319-413.

[6] M. Bury, *On some engravings by Giorgio Ghisi commonly called 'reproductive'*, «Print Quarterly», 10, 1993, pp. 4-19; D. Landau, in Id., P. Parshall, *The Renaissance print, 1470-1550*, New Haven-London 1994, p. 162; M. Bury, *Beatrizet and the 'reproduction' of antique relief sculpture*, «Print Quarterly», 13, 1996, pp. 111-126; *The print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra (London 2001), ed. by M. Bury, London 2001. Per il termine *estampe d'interprétation* si veda, ad esempio, H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 2004 (ed. or. 1943), p. 55.

obiettivo di documentare una precisa opera d'arte, il che, soprattutto a date alte, impone una notevole cautela. Anche in presenza di stringenti analogie, infatti, è difficile verificare se l'incisore abbia voluto far conoscere al pubblico una determinata opera, o se semplicemente se ne sia servito come modello (magari tramite una mediazione) per mostrare lo stile di un artista. Suzanne Boorsch, infine, propone di verificare se una traduzione a stampa fosse originariamente prevista dall'autore della composizione, ma anche questo criterio si rivela spesso difficile da applicare nella pratica[7].

Tutti questi contributi teorici, sebbene non abbiano risolto il problema della confusione terminologica, sono però serviti a superare i preconcetti estetici che impedivano l'apprezzamento di un'ampia fetta della storia della grafica. Inoltre, è merito indiscutibile di questi studi una migliore messa a fuoco della natura e delle trasformazioni dei variegati processi coinvolti nella produzione rinascimentale di immagini. Certo, è difficile trovare categorie teoriche perfettamente combacianti con una realtà storica tanto complessa, a maggior ragione nella fase relativamente precoce che ci interessa in questa sede. Nelle pagine seguenti verranno discussi alcuni casi limite, che resistono ad una precisa catalogazione, rendendo necessariamente provvisorie le scelte terminologiche: il confronto concreto con le opere rivela uno svolgimento storico infinitamente più complesso di ogni schematismo teorico[8].

1. *Il racconto vasariano*

L'unica testimonianza su un incontro tra Dürer e Marcantonio si trova in un celebre passo delle *Vite* di Vasari. Il brano è tratto dalla *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe* – il capitolo, aggiunto nel 1568, in cui lo storico raccoglie tutte le notizie sulle tecniche a stampa – e racconta come il giovane e promettente incisore bolognese, al termine della sua formazione nella bottega del Francia, intraprenda un viaggio a Venezia[9].

---

[7] S. Boorsch, rec. a *The print in Italy, 1550-1620*, «Print Quarterly», 19, 2002, pp. 407-411.

[8] Analogamente alla Borea, usiamo la categoria 'stampa di riproduzione' in senso abbastanza lato, ravvisandone gl'inizi in Marcantonio. Con questo non intendiamo tanto insistere su una particolare caratterizzazione della sua opera in senso teorico, quanto sottolineare il suo fondamentale ruolo di cerniera storica nello sviluppo dell'incisione, come è peraltro unanimemente riconosciuto dalla critica.

[9] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*,

> Venutogli poi disiderio, come a molti aviene, d'andare pel mondo e vedere diverse cose et i modi di fare degl'altri artefici, con buona grazia del Francia se n'andò a Vinezia, dove ebbe buon ricapito fra gl'artefici di quella città. Intanto capitando in Vinezia alcuni fiaminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco: per che stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l'altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; la quale opera cominciava dal peccare d'Adamo et essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti e il tutto delle stampe che avea comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta riputazzione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere[10].

Marcantonio, dunque, ammirando l'impareggiabile maestria tecnica delle silografie di Dürer, avrebbe eseguito una fedele copia a bulino della *Piccola Passione*, riproducendo anche il monogramma del collega tedesco: questo accorgimento gli avrebbe permesso di vendere le sue copie al prezzo degli originali. Avvedutosi del plagio, Dürer viene a Venezia e si rivolge alle autorità, che però gli danno ascolto solo parzialmente. Anzi, la pur ellittica

---

testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, V, 1984, pp. 3-25. Per il rapporto tra le due edizioni delle *Vite* di Vasari restano fondamentali P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *L'artista e il pubblico*, pp. 5-82, e Ead., *Studi vasariani*, Torino 1984. Per la *Vita di Marcantonio* e l'interesse del Vasari per le stampe, si vedano D. Landau, *Vasari, prints and prejudice*, «Oxford Art Journal», 6, 1983, pp. 3-17, e E. Borea, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 18-38.

[10] Vasari, *Le vite*, V, pp. 6-7.

formulazione del Vasari sottolinea chiaramente come in realtà sia l'artista tedesco ad uscire sconfitto dalla vicenda: con ogni probabilità egli aveva chiesto che le matrici incriminate fossero sottoposte a sequestro, e le stampe tolte dal commercio (questa, come vedremo, era la prassi in casi analoghi); invece «non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto».

Il passo vasariano, che per il nostro problema riveste una cruciale importanza, è molto discusso, e la sua veridicità è incerta. Anche la ricerca biografica sui due artisti e l'analisi delle stampe superstiti forniscono indicazioni piuttosto contrastanti; tuttavia, è possibile individuare almeno alcuni punti fermi. Dürer è stato due volte in Italia, soggiornando in entrambi i casi proprio a Venezia. Esclusa per motivi cronologici la breve permanenza giovanile del 1494-1495, che precede le grandi serie silografiche del maestro, l'unico possibile riscontro biografico alla narrazione vasariana sarebbe il famoso viaggio del 1505-1507[11]. Anche Marcantonio, dopo la sua formazione a Bologna, trascorre un periodo a Venezia prima di stabilirsi definitivamente a Roma. Questo soggiorno si colloca certamente nel primo decennio, ma la datazione precisa è ancora oggetto di discussione tra gli specialisti: se tradizionalmente è fissato intorno al 1506, alcuni studiosi, su base stilistica, lo spostano alla fine del 1507. In ogni caso, un sicuro *terminus ante quem* per la presenza in laguna di Marcantonio è il 1510, quando l'artista si trova a Firenze e data una stampa dal cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina*[12]. È dunque possibile, ma non certo, che i due artisti siano stati contemporaneamente a Venezia. D'altra parte, Dürer e Marcantonio potrebbero essersi incrociati anche a Bologna, dove l'artista tedesco passò alcuni giorni alla fine del 1506, nella speranza di farsi insegnare «l'arte

[11] Per Dürer e i suoi viaggi in Italia cfr. E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Milano 2006 (ed. or. 1943), e, recentemente, *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di K. Herrmann-Fiore, Milano 2007.

[12] La presenza a Venezia di Marcantonio nel 1506 è sostenuta per la prima volta nel commento di Milanesi alle *Vite*, ed è stata ripresa dalla letteratura düreriana ottocentesca. Invece Marzia Faietti e Konrad Oberhuber ritengono che «solo verso la fine del 1507-inizio del 1508 l'influsso veneziano appare nella produzione di Marcantonio» (K. Oberhuber, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra [Bologna-Wien 1988], a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 51-88: 56; si veda anche M. Faietti, *scheda n. 31*, *ibid*., pp. 150-154). È possibile che la sua partenza dalla città lagunare possa essere contestuale alla sconfitta veneziana di Agnadello (1509; cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 42).

della segreta prospettiva»; in quell'occasione fu accolto calorosamente dalla comunità artistica locale[13].

Fin dagli esordi, e per tutto il corso della sua carriera, Marcantonio ha realizzato copie dalle stampe di Dürer, che hanno esercitato su di lui una determinante influenza tecnica e stilistica. Durante il suo soggiorno veneziano, Marcantonio ha effettivamente copiato a bulino una delle grandi serie silografiche dell'illustre collega; tuttavia, non si tratta della *Piccola Passione* menzionata dal Vasari – opera che peraltro vide la luce soltanto qualche anno più tardi – ma della *Vita della Vergine*. Anche in questo caso 1, 2
la pubblicazione unitaria si fece attendere fino al 1511, ma i singoli fogli del *Marienleben* risalgono per la maggior parte (diciassette su ventuno) al periodo intorno al 1504, e avevano un'ampia diffusione già all'epoca del viaggio in Italia del maestro. Tornato in patria, Dürer terminò le ultime quattro silografie (databili al 1510) e curò la redazione in forma libraria della serie, con testi di Benedictus Chelidonius. Il volume uscì congiuntamente con la seconda edizione dell'*Apocalisse*, la *Grande Passione* e la *Piccola Passione*. Ora, le quattro stampe del 1510 non compaiono nella serie mariana di Marcantonio, il che fornisce un attendibile *terminus ante quem* per la realizzazione delle copie. Su alcune delle incisioni del bolognese compare l'anno 1506, ma questo riferimento cronologico è un'aggiunta successiva al primo stato, e non ha quindi un valore probatorio determinante[14]. Piuttosto, data la notevole mole dell'impresa, potrebbe aver senso ipotizzare che Marcantonio abbia iniziato a copiare le silografie prima di giungere a

[13] Il viaggio a Bologna di Dürer è documentato da una famosa lettera databile intorno al 13 ottobre 1506, in cui l'artista esprime l'intenzione di «andare fino a Bologna per imparare l'arte della segreta prospettiva che uno mi vuole insegnare. Passeranno circa otto o dieci giorni prima di ritornare a Venezia» (cfr. A. Dürer, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano 2007, p. 64). Questa indicazione trova conferma nella testimonianza di Christoph Scheurl, immatricolato all'Università di Bologna fino al dicembre di quell'anno, che ricorda la visita di Dürer e la trionfale accoglienza riservatagli dagli artisti locali. Rimane invece problematica l'identificazione del maestro bolognese di Dürer. Cfr. W.L. Strauss, *The complete drawings of Albrecht Dürer*, 6 voll., New York 1974, II, pp. 906-907; G.M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze 1999, pp. 29-40; M. Walcher Casotti, *Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna*, «Arte Veneta», 61, 2004, pp. 187-198; M. Mende, *Norimberga, Dürer, Roma*, in *Dürer e l'Italia*, pp. 23-31: 26. La possibilità di un incontro con Marcantonio a Bologna è evocata da Marzia Faietti e Konrad Oberhuber (Oberhuber, *Marcantonio Raimondi*, p. 56; Faietti, *scheda n. 31*, p. 153).

[14] *Ibid.*

Venezia (magari già dal 1504, oppure in seguito alla puntata emiliana di Dürer); in ogni caso, non c'è dubbio che il grosso del lavoro sia avvenuto proprio nella Serenissima.

Le copie di Marcantonio dalla *Vita della Vergine* riproducono tutte accuratamente il monogramma di Dürer, in piena sintonia con il racconto vasariano; del resto, un simile comportamento non era inusuale per il giovane incisore, che vi rinuncerà solo in uno stadio più maturo della sua carriera[15]. Piuttosto, nella *Vita della Vergine*, desta meraviglia l'ultimo
3 foglio, raffigurante la *Glorificazione della Vergine*, dove oltre al monogramma di Dürer troviamo anche quello di Marcantonio, e il contrassegno di un editore veneziano. Questa inusuale sottoscrizione, di cui si dovrà ancora parlare, conferma definitivamente l'attribuzione delle copie a Marcantonio e la pertinenza al suo soggiorno veneziano.

L'interpretazione del passo vasariano è ulteriormente complicata dal fatto che Marcantonio, una volta stabilito a Roma, copiò *anche* la *Piccola*
10, 11 *Passione*. Queste copie (B. 584-620), sempre a bulino, sono databili intorno al 1515; la loro autografia è controversa, ma non c'è dubbio che provengano almeno dal diretto *entourage* del maestro[16]. In questo caso il monogramma è stato vistosamente omesso, lasciando vuoti i caratteristici cartellini su cui Dürer era solito apporre la sua sigla. Torneremo più tardi su questo strano modo di contrassegnare le stampe; qui va anticipato che la tavoletta vuota si trova su molte altre stampe di Marcantonio e della sua scuola, senza alcun rapporto con Dürer.

In definitiva, l'evidenza interna delle opere concorda solo in parte con il resoconto delle *Vite*. La spiegazione più accreditata è che il biografo abbia semplicemente confuso la *Vita della Vergine* con la *Piccola Passione* e, fatta salva questa correzione, la sua testimonianza è stata spesso accettata.

---

[15] Cfr. K. Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1984-1985), Milano 1984, p. 335, e Faietti, *scheda n. 31*, p. 153: «L'inizio del secondo decennio sembra dunque segnare una svolta per Marcantonio che si impegna a rispettare i diritti di autore». Un esempio significativo della sua originaria spregiudicatezza è la copia dalla *Madonna con la libellula* (B. 640, Faietti, *scheda n. 20*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 128-130), in cui Marcantonio si sforza di riprodurre perfino la forma ancora atipica del monogramma nell'opera giovanile di Dürer.

[16] L'attribuzione a Marcantonio è accettata da Oberhuber (*Raffaello e l'incisione*, p. 153), mentre Landau propende per Agostino Veneziano (Landau, Parshall, *The Renaissance print*, p. 145, nota 139). Lisa Pon riconosce nella serie le mani di entrambi gli artisti (*Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 70, nota 25).

D'altronde, sono possibili anche letture diverse del passo: Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, ad esempio, pur esprimendo forti riserve sulla credibilità dell'aneddoto, lo collegano all'attività romana di Marcantonio e alle copie dalla *Piccola Passione*[17].

Marcantonio continua almeno fino al 1511 a utilizzare il monogramma di Dürer[18]; in seguito, come si è visto a proposito della *Piccola Passione*, adotta un comportamento più circospetto. Se dunque c'è stato un contenzioso giudiziario durante la sua permanenza a Venezia, l'incisore ha aspettato qualche anno prima di rispettarne la sentenza. Dagli archivi finora non è emersa alcuna traccia documentaria di uno scontro legale tra Marcantonio e Dürer davanti alle autorità veneziane.

Tuttavia, i dubbi più seri sulla credibilità dell'aneddoto vasariano derivano proprio da una più attenta lettura della *Vita di Marcantonio*. Infatti, prima di affrontare la biografia dell'incisore bolognese, Vasari descrive la vita e le principali opere di Dürer; in questo contesto cita anche la *Piccola Passione*, e le copie del Raimondi. Questa volta, però, l'incontro fra i due artisti è spiegato in termini ben diversi:

> Ma troppo sarei lungo se io volessi tutte l'opere raccontare che uscirono di mano ad Alberto. Per ora basti sapere che avendo disegnato per una Passione di Cristo 36 pezzi, e poi intagliatigli, si convenne con Marcantonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; e così capitando in Vinezia, fu quest'opera cagione che si sono poi fatte in Italia cose maravigliose in queste stampe, come di sotto si dirà[19].

Qui, dunque, in aperta contraddizione con quanto è scritto poco dopo, si parla di una collaborazione dei due artisti nell'ambito di un'operazione editoriale congiunta[20]. Questa versione dei fatti è anche meno convincente dell'altra, e l'incoerenza delle due varianti desta l'impressione che su questo punto il Vasari non disponesse di notizie certe. In ogni caso, la *Vita di Marcantonio bolognese* è l'unica fonte che – seppure in modo imperfetto –

---

[17] Faietti, *scheda n. 31*, p. 153: «L'elemento di verità contenuto nel racconto vasariano è forse relativo al fatto che fu la *Piccola Passione* (la cui esecuzione si colloca intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento) a porre la necessità dell'assenza della sigla düreriana nelle copie […]».

[18] Come ha notato Oberhuber (*Raffaello e l'incisione*, p. 335), ci sono alcune copie di Marcantonio, con il monogramma di Dürer, da originali risalenti a quell'anno.

[19] Vasari, *Le vite*, V, p. 6.

[20] La contraddizione è segnalata in Faietti, *scheda n. 31*, p. 153.

rende conto di un nodo storico artistico di grande complessità. Sicuramente il racconto contiene abbellimenti letterari, come la memorabile immagine di Dürer che, nella sua furia, scende a Venezia apposta per querelare Marcantonio. D'altra parte, la testimonianza vasariana è troppo autorevole per liquidarla *in toto*, anche in assenza di solide prove documentarie.

In ogni caso gli aneddoti delle *Vite*, al di là della loro veridicità storica, hanno spesso un altissimo valore critico, e anche la vicenda dello scontro tra Marcantonio e Dürer è occasione di un approfondimento piacevole e intelligente delle due figure. Ad un livello superficiale, lo scontro tra i due artisti permette al biografo di presentare il campione dell'incisione italiana come un avversario all'altezza del grande artista tedesco[21]; ma la caratterizzazione dei personaggi è molto più profonda, e illustra l'inconciliabile contrasto tra due diversi modi di interpretare il posto dell'incisione all'interno del sistema delle arti, e, più in generale, il ruolo dell'artista. Del resto, l'orgoglio di Dürer, che rivendica fieramente la sua responsabilità d'artista, corrisponde effettivamente a un aspetto importante e innovativo della sua personalità. Inoltre non è affatto casuale che il Vasari, cercando un modo efficace di tematizzare questi problemi, scelga di attribuire un ruolo centrale al monogramma più famoso della storia dell'arte.

2. *Dürer e il suo monogramma*

Il monogramma AD raggiunse a date precocissime una grande notorietà presso il pubblico. Prova ne è l'impiego diffusissimo da parte di artisti contemporanei, talvolta come semplice omaggio al grande maestro, talaltra per rivendicare una filiazione stilistica, o ancora con intenzioni fraudolente[22]. Dürer è stato il primo artista grafico ad essere confrontato su larga scala con copie siglate abusivamente[23]; in precedenza, infatti, le composizioni dei

---

[21] *Ibid*.

[22] Cfr. J. Koerner, *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, Chicago 1993, p. 219, e bibliografia alle note 72 e 73.

[23] *Ibid.*, p. 219, nota 71. Per esempi cfr. *Dürer through other eyes: his graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries*, catalogo della mostra (Williamstown, Mass. 1975), Williamstown, Mass. 1975, e *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Nürnberg 1978), hrsg. von L. von Wilckens, P. Strieder, München 1978, *passim*.

grandi maestri venivano copiate senza alcun problema, ma sempre con la firma del copista, che aveva materialmente realizzato l'immagine. Questa nuova forma di 'pirateria' editoriale dimostra che il monogramma di Dürer era percepito come un elemento essenziale delle sue stampe, tanto che la sua assenza avrebbe influito negativamente sulle vendite.

Anche nel nostro brano della *Vita di Marcantonio* emerge con chiarezza l'inusitata notorietà del monogramma düreriano, che sancisce lo strepitoso successo delle sue opere sul mercato italiano. Le stampe di Dürer, autenticate dalla firma, «erano in tanta riputazzione, che ognuno cercava d'averne», e la presenza del monogramma acquista dunque una notevole rilevanza economica, come ben sanno Dürer medesimo, Marcantonio e il Senato veneziano. Del resto, anche i lettori del Vasari dovevano avere una certa familiarità con il monogramma AD; infatti, come lo storico specifica alla fine del capitolo, il lungo *excursus* sulle stampe non è indirizzato solo «agli studiosi delle nostre arti», come il resto delle *Vite*, ma a «tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettano»[24]. In altre parole, lo storico si sta rivolgendo specificamente ad un pubblico di collezionisti di grafica, tra i quali – all'epoca di Vasari ancor più che a quella di Marcantonio – le opere dell'artista tedesco erano ricercatissime[25].

Ora, il nostro aneddoto non si limita a evocare la fortuna del monogramma di Dürer (con tutte le relative implicazioni commerciali), ma la interpreta alla luce di un tema particolarmente caro allo storico, cioè l'emergere di una nuova dignità sociale dell'artista. L'idea di collegare il successo di Dürer e della sua firma con il suo orgoglio intellettuale è una grande intuizione critica. Oggi, infatti, sappiamo che Dürer si impegnò consapevolmente per dare la massima visibilità al suo monogramma, e che condusse una politica d'immagine accorta e coerente, ispirata a un moderno ideale di indipendenza artistica.

Dürer inizia a contrassegnare sistematicamente le sue opere con il celebre monogramma alla metà degli anni Novanta del Quattrocento, dopo il primo viaggio in Italia. La sigla compare per la prima volta a stampa nella *Sacra Famiglia della libellula* (1495 ca, B. 44), in una forma ancora un po' sperimentale, a caratteri gotici. Da allora l'artista la inserisce con grande evidenza in tutte le sue composizioni, senza distinzione tra silografie,

[24] Vasari, *Le vite*, V, p. 25.
[25] Cfr. M. Bury, *The taste for prints in Italy to c. 1600*, «Print Quarterly», 2, 1985, pp. 12-26: 12.

incisioni, dipinti e disegni; il monogramma manca solo in pochissimi lavori di impegno trascurabile, mentre campeggia in bella vista perfino sul
6 frontespizio dei suoi trattati teorici.

Dürer, pur operando in campi molto diversi, era ben consapevole che la sua produzione rappresentava nel suo complesso un momento di assoluta novità nello sviluppo dell'arte tedesca e europea; la sigla diventa allora una costante visiva fondamentale, che lega quel *corpus* così vario ad un'unica personalità creatrice. Ed è per questo che il monogramma non appare superfluo neppure in presenza di una firma tradizionale, come nel caso
4 della celebre incisione del 1504 raffigurante *Adamo ed Eva* (B. 1). Questa stampa dalla complessa iconografia riveste un ruolo di particolare rilievo nella carriera dell'artista. L'opera, realizzata alla vigilia del secondo viaggio a Venezia, è un omaggio – o una sfida – all'arte italiana. Dürer vi dimostra un virtuosismo grafico senza precedenti, ma anche una conoscenza (sia pur mediata) di modelli classici, e un perfetto controllo del nudo ideale, in cui tradizionalmente gli artisti nordici erano carenti. Nell'*Adamo ed Eva* trovano la loro realizzazione più compiuta gli studi sulla teoria delle proporzioni del corpo umano, che occupavano l'artista da quando, anni addietro, Jacopo de' Barbari si era rifiutato di rivelargliene il segreto[26]. Alle alte ambizioni artistiche fa riscontro una formale sottoscrizione latina: Albert(us) / Durer / noricus / faciebat 1504. L'iscrizione, che è tracciata in eleganti capitali su una tavoletta, richiama precedenti italiani come la celebre *Battaglia dei nudi* del Pollaiolo, in cui il nome e la provenienza dell'artista sono incisi su una *tabula ansata*: Opus / Antonii / Polla/ioli florent/tini.

Una fonte coeva (l'umanista Christoph Scheurl) rivela che la formulazione della sottoscrizione con l'imperfetto era stata suggerita a Dürer dall'amico Pirckheimer, in ossequio ai grandi artisti dell'antichità: secondo Plinio, infatti, Apelle e Policleto erano soliti firmare «pendenti titulo», cioè con *faciebat* anziché *fecit*, per sottolineare modestamente come ogni opera d'arte sia sempre perfettibile[27]. Dürer e il suo consigliere si dimostrano aggiornatissimi sui più recenti sviluppi artistici e culturali in Italia, dove

[26] Si vedano Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 335 e Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 191 e nota 15. Dürer descrive l'incontro con il pittore veneziano in una minuta per la dedica del suo *Trattato sulle proporzioni umane* (cfr. A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von H. Rupprich, 3 voll., Berlin 1956-1969, I, 1956, pp. 102-103).

[27] Plin., *nat.*, *Praef.* 26-27; cfr. Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 201.

nel 1489 Poliziano aveva proposto una lettura antiquaria del passo della *Naturalis historia*, collegandolo alle testimonianze epigrafiche visibili a Roma[28]. Michelangelo era stato il primo artista ad accogliere questo suggerimento, con la sottoscrizione all'antica della *Pietà* vaticana – la sua unica opera firmata: solo nel 1499, dunque, il *titulus pendens* aveva fatto il suo ingresso nella pratica artistica rinascimentale, ed è sorprendente la prontezza della risposta tedesca[29].

Ora, proprio in una stampa così rappresentativa, che Dürer firma come un nuovo Apelle, colpisce la presenza del vecchio contrassegno della tradizione orafa: il monogramma AD, infatti, precede la data 1504, alludendo spiritosamente alla locuzione «anno Domini»[30]. Del resto il supporto dell'iscrizione è la consueta tavoletta che ospita sempre la sigla, quasi a suggerire che l'ambiziosa firma latina ne sia semplicemente lo scioglimento.

Il monogramma di Dürer esprime dunque con notevole consapevolezza intellettuale la sua esclusiva responsabilità artistica, che si estende a tutte le fasi di produzione delle stampe. Il contrassegno presuppone allora un processo creativo molto insolito per l'epoca, in particolare per le silografie: la loro produzione, infatti, era controllata dall'industria editoriale, che imponeva una rigida divisione del lavoro, per cui una silografia era il frutto

---

[28] ANGELUS POLITIANUS, *Miscellaneorum centuria prima*, in ID., *Opera Omnia*, Basileae 1553, p. 264. Il passo pliniano era già noto a Francesco Petrarca, che però ne travisò il senso (cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 [ed. or. 1971], p. 106). La messa a fuoco del problema si deve a Vladimír Juřen (Fecit faciebat, in *L'art de la signature*, a cura di A. Chastel, «Revue de l'Art», 26, 1974, pp. 44-47). Per studi più recenti sulla firma nel Rinascimento cfr. L.C. MATTHEW, *The painter's presence: signatures in venetian Renaissance pictures*, «The Art Bulletin», 80, 1998, pp. 616-648: 638-640; R. GOFFEN, *Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance art*, «Viator. Medieval and Renaissance studies», 32, 2001, pp. 302-370: 319 sgg. La questione è stata inserita in una più ampia prospettiva cronologica da M.M. DONATO, Kunstliteratur *monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, «Letteratura e Arte», 1, 2003, pp. 23-47: 44-47; EAD., *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: 539.

[29] Per la firma della *Pietà* michelangiolesca cfr. L. PON, *Michelangelo's first signature*, «Source. Notes in the History of Art», 15/4, 1996, pp. 16-21; A.J. WANG, *Michelangelo's signature*, «The Sixteenth Century Journal», 35, 2004, pp. 447-473.

[30] Devo questa osservazione a Stefano Riccioni. Meno convincente mi pare l'analogo richiamo proposto da Koerner per il celebre autoritratto di Monaco del 1500 (*The moment of self-portraiture*, p. 185).

della collaborazione fra diversi professionisti (disegnatori, intagliatori, stampatori, calligrafi). Non a caso, prima di Dürer firme e monogrammi comparivano assai raramente in questa tecnica[31]. L'artista di Norimberga, invece, si sforzava di mantenere un diretto controllo su ogni aspetto della preparazione delle sue stampe, dalla prima idea fino alla distribuzione sul mercato. Per quanto riguarda le originalissime invenzioni iconografiche alla base di molte sue composizioni, Panofsky ha giustamente osservato che le tecniche a stampa permisero all'artista di operare in assoluta autonomia, senza doversi adeguare a tradizioni costituite o ai gusti e le esigenze dei committenti. È probabile che, almeno all'inizio della sua carriera, Dürer, oltre al disegno, realizzasse personalmente anche l'intaglio delle matrici lignee, e che abbia accettato di delegare questo compito soltanto in anni successivi, quando si era ormai formata una nuova generazione di tecnici specializzati, capaci di riprodurre il suo stile innovativo[32].

È invece certo e ben documentato che l'artista provvedesse in proprio a stampare le sue matrici, operazione delicata e fondamentale per la qualità del prodotto finito. Dürer acquistò un torchio intorno al 1497, poco prima della pubblicazione dell'*Apocalisse*, che si chiude con l'orgoglioso *colophon*: «Gedrücket zu Nurnbergk durch Albrecht dürer maler nach Christi geburt. M.cccc. und dar/ nach im xcviii. iar»[33]. Da allora il 'pittore' operò sempre come editore delle proprie stampe; realizzava tirature di centinaia di esemplari per ogni matrice, prestando sempre grande attenzione ad aspetti tecnici come la scelta della carta e dell'inchiostro. Con l'*Apocalisse* e le serie del 1511, Dürer si avventura anche nel campo della vera e propria editoria libraria; l'artista inventa un nuovo tipo di volume illustrato – che peraltro

---

[31] *Ibid.*, p. 205.

[32] Un precoce pronunciamento a favore dell'autografia düreriana dell'intaglio si deve a W.M. IVINS, JR., *Notes on three Dürer woodblocks*, «Metropolitan Museum Studies», 2, 1929, pp. 102-111; la difficile questione è ricapitolata in LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, p. 172. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che invece Dürer si servisse fin dall'inizio della collaborazione di intagliatori specializzati, proponendo in particolare il nome del grande scultore in legno Veit Stoss (cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 205, nota 8, con riferimento a J. HUTCHINSON, *Albrecht Dürer: a biography*, Princeton 1990, pp. 59-60).

[33] Cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 205, nota 8. Altri preferiscono l'ipotesi che la stampa dei *Großen Bücher* düreriani avvenisse in un'officina specializzata come quella di Koberger; cfr. A. SCHERBAUM, *Albrecht Dürers Marienleben*, Wiesbaden 2004, pp. 188-212, con bibliografia. Per il *colophon* dell'*Apocalisse* vedi *ibid.*, p. 206, fig. 26.

eserciterà una grande influenza sulla storia del libro in Germania – e ne cura ogni aspetto come un vero editore. L'artista commissiona i commenti poetici ad un umanista (il già ricordato monaco Benedictus Chelidonius), ed è responsabile della scelta dei caratteri, dell'impaginazione e della stampa. In questi casi, dunque, il monogramma lo identifica come autore delle stampe, ma anche come editore. La stessa sovrapposizione di responsabilità si trova nei vari trattati a cui affidò il suo pensiero teorico. Così il grande monogramma che orna il frontespizio dei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* del 1528 identifica Dürer al tempo stesso come 'inventore' e autore del contenuto («durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschriben»), e come editore del volume.

Infine, l'artista cercava in vari modi di mantenere il controllo sulla distribuzione delle sue stampe. A Norimberga vendeva personalmente le sue opere, e anche nei suoi principali spostamenti portava con sé una scorta di fogli da distribuire nelle diverse località visitate. Così il viaggio nei Paesi Bassi del 1520-1521, intrapreso per motivi contingenti, divenne occasione per una grande campagna di vendita delle sue opere, accuratamente documentata nel celebre diario di quegli anni[34]. Poiché la distribuzione diretta non bastava a soddisfare una domanda di scala europea, Dürer per un certo periodo stipendiò anche venditori ambulanti, che viaggiavano per fiere e mercati vendendo le stampe per suo conto[35]. Il successo di tali esperimenti commerciali era alterno; ma il fatto stesso che un artista cerchi di muoversi in maniera indipendente e senza mediazione sul mercato internazionale è di grandissima rilevanza culturale.

Insomma, la persona che appone il suo monogramma sui fogli della *Vita della Vergine* è una figura senza precedenti nella storia sociale dell'arte. Attraverso la sua sigla, Dürer si presenta al pubblico come una personalità creatrice a tutto tondo, che, in nome della sua potente ispirazione, può riunire compiti e tecniche tradizionalmente divisi, e arriva a scardinare il sistema professionale dell'arte.

Dürer era convinto che la sua ispirazione si esprimesse in modo più

---

[34] Per il diario si veda l'edizione italiana curata da Adalgisa Lugli (A. Dürer, *Viaggio nei Paesi Bassi*, Torino 1995). Obiettivo del viaggio era un incontro con il nuovo imperatore Carlo V, a cui Dürer voleva chiedere il rinnovo del vitalizio concessogli da Massimiliano I.

[35] Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 207.

immediato in un semplice disegno che in un'opera lungamente preparata[36]; non stupisce, allora, che egli sia stato il primo artista a firmare con una certa frequenza i suoi disegni, anche quando si tratta di schizzi senza alcuna destinazione commerciale. Nei suoi fogli il monogramma può raggiungere dimensioni anche molto grandi, ed è talvolta accompagnato da iscrizioni che evocano qualche elemento biografico o semplicemente esprimono l'orgoglio dell'artista per la sua creazione; così, su un foglio del 1501 raffigurante un nudo femminile idealizzato scrive semplicemente «Dz hab ich gfisÿrt» (questo l'ho disegnato io), quasi come un corollario del monogramma[37].

Esempi del genere suggeriscono che il monogramma avesse per Dürer anche una dimensione privata, strettamente connessa alla sua identità come persona e come artista. La stessa sensibilità emerge dalle abitudini collezionistiche di Dürer, che sui disegni più belli scriveva il nome dell'autore per rendergli omaggio. In questo modo l'opera, al di là del suo intrinseco valore artistico, era ammirata anche per il suo potere di evocare la personalità dell'artista di genio. È famoso il caso di un disegno di Raffaello (o della sua bottega) ricevuto da Dürer nel 1515, su cui appose l'iscrizione:

> Raffaello di Urbino, che fu tenuto in tanta considerazione dal papa, ha fatto questi nudi e li ha mandati a Norimberga, ad Albrecht Dürer, per mostrargli la sua mano[38].

Al di là del problema di attribuzione, che oggi si risolve prevalentemente a favore di Raffaello, rimane illuminante il famoso commento di Panofsky:

> Per Raffaello era una cosa più che ovvia donare al collega tedesco il miglior esemplare disponibile di uno stile della cui creazione egli si sentiva responsabile, senza preoccuparsi se l'esecuzione manuale fosse sua o di un allievo. Per Dürer invece era certo che un maestro italiano da lui rispettato e amato avesse soltanto potuto voler «mostrargli la sua *mano*», la mano di un individuo scelto da Dio[39].

---

[36] «Un uomo di minor penetrazione non otterrà in una bella opera ciò che un altro in un'opera ordinaria; questa è la ragione per cui uno schizza qualcosa a penna su un pezzo di carta in un giorno ed è un artista migliore di un altro che si affatica arduamente alla sua opera per un anno» (1523 ca), cit. in Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 362.

[37] W. 260; cfr. Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 218 (e fig. 97).

[38] Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 363.

[39] *Ibid.*, pp. 363-364. Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 99. Per l'attribuzione del disegno si vedano anche J. Shearman, rec. a F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1959, «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 456-460: 458; A. Nesselrath, *Raphael's gift to*

In quest'ottica, che abbiamo chiamato 'privata', non stupisce che il monogramma di Dürer sia spesso collegato al tema dell'autoritratto, un genere a cui l'artista dà uno dei contributi più impressionanti del Rinascimento; ora, in tutti i suoi autoritratti, sia dipinti che disegnati, il volto dell'artista dialoga con il suo monogramma. Esiste inoltre un piccolo nucleo di opere di soggetto sacro, in cui la firma (nella doppia forma del monogramma e dell'iscrizione latina) si trova su un cartellino sorretto da un piccolo ritratto dell'artista. In questo modo sono dunque esemplarmente riuniti il nome dell'artista, il suo volto e la sua sigla.

L'altissimo valore intellettuale che Dürer attribuiva al monogramma, simbolo della sua identità personale e professionale, trova riscontro nelle sue idee rivoluzionarie sulla creazione artistica. Questa, nei suoi scritti teorici, è esplicitamente avvicinata alla creazione divina, e l'artista è descritto come un individuo privilegiato che, come una sorta di demiurgo platonico, ha il potere di «produrre qualcosa di nuovo» esprimendo le idee della sua immaginazione. Scrive ad esempio in un primo abbozzo di trattato, risalente al 1512:

> L'arte di dipingere è difficile da acquisire. Quindi colui che non si trova dotato non dovrebbe intraprenderla perché essa deriva da influssi dall'alto. […] Questa grande arte della pittura è stata tenuta in alta considerazione dai re possenti di molti secoli addietro. Essi fecero ricchi gli artisti di vaglia, e li trattarono con distinzione perché sentivano che i grandi maestri avevano una somiglianza con Dio, come è scritto. Infatti un buon pittore è pieno internamente di figure, e se gli fosse possibile vivere per sempre egli potrebbe produrre qualcosa di nuovo da quelle idee interiori di cui scrive Platone[40].

Risulta chiaramente come l'ispirazione artistica individuale, rappresentata dalla firma, fosse intimamente connessa ad una modernissima idea di originalità. Non stupisce allora che Dürer non amasse affatto essere copiato; così, in una celebre lettera scritta da Venezia all'amico Pirckheimer, il maestro si lamenta dei suoi invidiosi colleghi italiani, che criticano le sue opere e, soprattutto, le copiano:

> Molti di loro mi sono anche nemici e copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano venirne a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone[41].

Dürer, «Master Drawings», 31, 1993, pp. 376-389.

[40] Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 358.

[41] Lettera del 7 febbraio 1506 (cfr. Dürer, *Lettere da Venezia*, p. 32; Id., *Schriftlicher Nachlass*, I,

In questo contesto, a prescindere dall'aneddoto vasariano, è molto probabile che iniziative come quella di Marcantonio provocassero una veemente reazione. Che Dürer fosse perfettamente consapevole del problema della pirateria editoriale risulta proprio dai suoi sforzi per proteggere la *Vita della Vergine*. Si è già detto che l'artista completò la serie al ritorno da Venezia, e nel 1511 la pubblicò in forma libraria insieme alle due *Passioni* e alla seconda edizione dell'*Apocalisse*. Nel *colophon* di tutti questi volumi Dürer si dichiara protetto da un privilegio imperiale, e diffida dal copiare l'opera. L'avviso, costruito come una piccola invettiva, colpisce per la sua violenta formulazione; il gesto dell'eventuale plagiario è caratterizzato a forti tinte morali come un furto dell'altrui fatica e talento (*labor et ingenium*):

> Heus tu insidiator ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inicias cave. Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiciis formis has imagines imprimere seu impressas per imperii limites vendere audeat. Quod si per contemptum seu avaricie crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias[42].

Per contestualizzare questo testo memorabile in modo corretto ci si deve soffermare brevemente sulla natura del privilegio editoriale delle stampe; la questione è piuttosto rilevante anche da un punto di vista teorico, poiché attraverso questo strumento legale la sottoscrizione di un'opera d'arte acquisì per la prima volta un preciso significato giuridico[43].

Un privilegio è un favore concesso da un'autorità politica ad un individuo per incoraggiarlo ad intraprendere un'attività economica vantaggiosa per la comunità. In genere, il promotore viene compensato dei rischi economici che deve sostenere assicurandogli un temporaneo monopolio, cioè vietando

---

pp. 43-44).

[42] «O tu, insidioso ladro dell'altrui fatica e ingegno, bada a tener giù le tue mani temerarie da questa nostra opera. Sappi infatti che il gloriosissimo imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano, ci ha concesso che non sia permesso a nessuno stampare queste immagini da matrici copiate, o, una volta stampate, venderle nei confini dell'Impero. Se per arroganza o avidità lo farai ugualmente, sappi per certo che andrai incontro alla confisca dei beni [*i.e.* delle matrici e delle copie] e a serissimi problemi giudiziari». Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 65 trascrive erroneamente «audeatque» anziché «audeat. Quod». Una trascrizione corretta si trova in Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, I, p. 76.

[43] La questione è brillantemente sintetizzata in Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, pp. 43 sgg.

ad altri di fargli concorrenza. Ovviamente il privilegio ha valore soltanto all'interno del territorio sottoposto alla giurisdizione dell'autorità che lo ha concesso, e non offre protezione contro la concorrenza straniera. Era però possibile accumulare privilegi di diversi paesi per proteggere un'unica impresa. I campi di attività coinvolti possono essere diversissimi, dallo sfruttamento minerario alla sperimentazione scientifica o militare.

A Venezia, questo strumento giuridico venne applicato precocemente e su ampia scala all'editoria, considerata a giusto titolo un settore strategico per lo sviluppo economico. Naturalmente l'intestatario del privilegio era la figura che si assumeva la responsabilità economica della pubblicazione, che raramente coincideva con l'autore del testo[44]. Non a caso è sempre a Venezia che, nell'anno 1500, troviamo per la prima volta un privilegio per una silografia sciolta: si tratta della colossale *Veduta a volo d'uccello di Venezia* (cm 139 x 282, un vero e proprio *exploit* tecnico) realizzata da Jacopo de' Barbari e pubblicata dal mercante di Norimberga Anton Kolb. In una supplica al Senato, l'editore giustifica la sua richiesta di privilegio facendo leva sulle straordinarie difficoltà tecniche superate (con la conseguente ricaduta sui prezzi), che si vanno ad aggiungere all'impegno e alle spese che ha dovuto sostenere. Argomentazioni di questo genere, incentrate su aspetti materiali come la fatica e la spesa, continueranno anche in seguito a dominare il formulario per la richiesta di privilegi.

Dovrebbe esser chiaro a questo punto che era assolutamente anomalo intendere un privilegio editoriale come protezione dell'originalità creativa di un artista, e che sarebbe vano cercare precedenti o paralleli per il risentito «ingenii surreptor» di Dürer. Semmai, per trovare rivendicazioni di simile autocoscienza sociale ed intellettuale, bisognerà attendere nientemeno che Tiziano, che in vecchiaia chiede un privilegio per proteggere le stampe che stava commissionando all'incisore olandese Cornelis Cort. Nella supplica (1566 ca) ricorda le consuete «fatica e spesa» da lui sopportate, ma poi lamenta il fatto che:

---

[44] Per la figura dell'editore cfr. *The print in Italy*, pp. 9-10, 68 sgg. Del resto, l'oggetto del privilegio non era necessariamente il testo, ma poteva essere, almeno in un caso, la sua veste grafica: nel 1501, infatti, Manuzio ottenne un privilegio per un carattere tipografico (la famosa aldina).

> […] alcuni huomini poco studiosi dell'arte per fuggir la fatica, et per avidità de guadagno si metteno a questa professione defraudando l'honore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui; oltra l'ingannan il popolo con la stampa falsificata, et de poco valore[45].

Tuttavia i problemi sollevati da Tiziano sono specifici della stampa di riproduzione, e in ogni caso il suo «honore» è qualcosa di molto più contingente dell'*ingenium* di Dürer[46]. Del resto nelle incisioni stesse il privilegio è ormai ridotto ad una formula standardizzata (*cum privilegio*) che non esprime alcuna rivendicazione di autorialità[47].

Rileggendo ora l'aneddoto vasariano, siamo in grado di riconoscere numerosi elementi verosimili, che, pur non avendo valore probante, ne confermano quanto meno l'intelligenza critica. Si sono visti i motivi ideologici che potrebbero aver spinto Dürer a intentare un processo ad un copista; in tal caso, avrebbe verosimilmente preteso che fosse applicata la pena minacciata nel famoso *colophon* (corrispondente peraltro ad una prassi

---

[45] Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 48.

[46] Tiziano non contesta il fatto in sé che un copista riproduca una sua invenzione, 'rubando' il suo potere creativo. Piuttosto il suo problema è di 'immagine', nel senso che agli occhi del pubblico il suo nome significa una garanzia di qualità. L'artista, allora, teme che le sue invenzioni siano conosciute attraverso copie scadenti, che certo non gli procurerebbero «honore», quando invece il grande incisore Cornelis Cort, sotto la stretta supervisione del pittore, realizza stampe di inarrivabile qualità. D'altra parte il pubblico, rassicurato dal nome di Tiziano, rischia di pagare a caro prezzo stampe che, per la loro esecuzione, sono di scarso valore.

[47] Un discorso a parte meriterebbero forse i privilegi di Ugo da Carpi, che nel 1516 aveva chiesto (e ottenuto) a Venezia un privilegio per l'invenzione della tecnica silografica a chiaroscuro, di cui si arrogava la paternità (cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 75). Alcuni passaggi della sua supplica («nec etiam io voglio mi sia stupra' et tolto *l'ingegno et exercitio* mio») paiono suggerire una reminiscenza del *colophon* düreriano; tuttavia il termine «ingegno» si riferisce qui soprattutto ad un'innovazione tecnologica («stupra'» è mia correzione; la Pon trascrive «stupra». Per inciso, Muraro e Rosand leggono «occupa»: M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e il nuovo stile della silografia veneziana*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra [Venezia 1976], a cura di Iid., Vicenza 1976, pp. 71-93: 73, nota 10). Su alcune silografie di Ugo il privilegio è molto vistoso, e formulato in modo particolarmente deciso; in due stampe del 1518, entrambe da Raffaello (la *Morte di Anania* dai cartoni per la Sistina e *Enea ed Anchise* dall'*Incendio di Borgo*) si legge: Raphael urbinas / quisquis has tabellas invito autore imprimet ex divi Leonis X / ac ill(ustrissimi) principis et senatus Venetiarum decretis excomunicati / onis sententiam et alias penas incurret. / Rome apud Ugum de Carpi inpressam MDXVIII. L'iscrizione si limita semplicemente a elencare le autorità che emanano il privilegio, e le pene riservate ai trasgressori. Si noti che la minaccia di scomunica non implica una particolare valutazione morale, ma è piuttosto un tentativo di conferire al privilegio una validità extraterritoriale.

consolidata), vale a dire la confisca delle copie e delle relative matrici, più un'eventuale ammenda.

D'altra parte, il contesto giuridico chiarisce perché queste richieste non siano state accolte dalle autorità veneziane; all'epoca dei fatti le stampe della *Vita della Vergine* non erano ancora coperte da un privilegio, e comunque anche il successivo riconoscimento imperiale non era vincolante nella Repubblica. Di per sé, copiare le opere di un altro artista era perfettamente legale, e anzi, a nord come a sud delle Alpi, era ampiamente diffusa la prassi di riprodurre le stampe dei maestri più famosi. Le invenzioni di Dürer, come quelle di Schongauer prima di lui, erano copiate in tutt'Europa con notevole prontezza[48]; molti incisori addirittura non esitavano ad apporre la propria sigla sulle copie con un ingenuo atto di appropriazione, che trova paralleli nella circolazione di modelli in altre tecniche. Ciò che, nel caso della *Vita della Vergine* di Marcantonio, doveva effettivamente apparire scorretto, era la scelta di riprodurre il monogramma di Dürer, che induceva il pubblico a scambiare la copia per un originale del famoso artista tedesco.

La sentenza del Senato è quindi giusta ed equilibrata: da un lato respinge le pretese avanzate da Dürer sulla proprietà intellettuale delle sue invenzioni, che non trovano alcun riscontro nella legislazione vigente e nella tradizione artigianale; dall'altro, garantisce il rispetto del contrassegno professionale degli artisti. Oltretutto, il monogramma è un'importante garanzia per il pubblico, che deve avere la certezza di comprare un'opera materialmente realizzata dall'artista che la firma. Copie firmate abusivamente come quelle di Marcantonio contravvengono a questo principio – «l'ingannan il popolo», per dirla con Tiziano – e vanno corrette.

Il racconto delle *Vite*, insomma, mette a fuoco con grande sensibilità un complesso nodo culturale. A favore della sua credibilità storica va poi detto che un episodio assolutamente analogo, e questa volta solidamente documentato, occorse a Norimberga nel 1512. Infatti una delibera comunale della città, dal significativo titolo «l'arte di Dürer rubata» («Albrecht Dürrers kunst abgestollen»), testimonia di un contenzioso tra l'artista ed un venditore ambulante di stampe, a proposito di alcune copie firmate abusivamente.

---

[48] Cfr. *Dürer through other eyes* e *Vorbild Dürer*, *passim*.

> Lo straniero che ha venduto stampe sotto il municipio, e tra queste alcune con il monogramma di Albrecht Dürer, fraudolentemente copiate, sia costretto sotto giuramento a rimuovere tutti i detti monogrammi, e non venderne alcuno nella nostra città, oppure, qualora si rifiutasse, gli siano confiscate tutte le stampe medesime in quanto false (*ain falsch*) e siano consegnate al consiglio[49].

La decisione del consiglio di Norimberga è dunque perfettamente sovrapponibile a quella che Vasari attribuisce al Senato veneziano: allo straniero non si contesta di mettere in circolazione copie non autorizzate da invenzioni di Dürer, pratica in sé legittima. Il problema è che alcune di queste stampe sono abusivamente firmate con il monogramma del grande artista, e si presentano dunque come opera sua quando in realtà non lo sono. In questo modo si spiega l'espressione «ain falsch», solitamente riferita alla falsificazione di monete o pesi e misure[50]. Anche in questo caso, dunque, la singolare concezione düreriana di un divino artista responsabile delle sue creazioni entra in conflitto con un contesto giuridico radicalmente diverso, fondato sulla tradizione artigianale.

3. *Marcantonio fra pratica editoriale e stampa di riproduzione*

Finora il *Marienleben* e le copie del Raimondi sono serviti a mettere in risalto l'originale poetica di Dürer, in contrasto con la prassi artistica e la cultura giuridica del tempo. Tuttavia, limitandoci a questo, rischieremmo di travisare il senso dell'operazione di Marcantonio, e di non coglierne l'importanza. Per questo sarà bene riprendere il discorso sulle copie, cercando di fornire elementi di contesto utili ad una valutazione più equilibrata.

Innanzitutto, le incisioni dalla *Vita della Vergine* sono una preziosa

---

[49] «Dem frembden, so under dem rathaus kunstbrief fayl hat und unnder denselben etlich, so Albrecht Dürers hanndzaichen haben, so im betrüglich nachgemacht sind, soll man in pflicht nemen, dieselben zaichen alle abzethun und der kaine hie fail ze haben, oder, wo er sich des widere, soll man im dieselben brief alle als ain falsch auffheben und zu ains rats hannden nehmen» (Nürnberg, Staatsarchiv, *Ratsverlass* del 3 gennaio 1512). Cfr. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, I, p. 241; traduzione inglese in Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 209; si veda anche Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 140. Il documento è richiamato in connessione al testo vasariano già in H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi: étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris 1888, p. 17.

[50] Cfr. Koerner, *The moment of self-portraiture*, p. 209.

testimonianza sull'attività veneziana di Marcantonio e sui suoi contatti con l'editoria locale. Le effettive condizioni di lavoro del giovane artista nella città lagunare non risultano dal confuso resoconto vasariano, né disponiamo a tal proposito di altre fonti storiografiche o documentarie; sono invece le stampe a fornirci importanti indicazioni, rivelando l'inserimento di Marcantonio nell'industria editoriale veneziana. Come già si anticipava, l'ultimo foglio della serie, raffigurante la *Glorificazione della Vergine*, oltre al monogramma di Dürer e quello di Marcantonio (sul candelabro), reca anche due segni che sono stati identificati come marche editoriali dei fratelli Niccolò e Domenico Sandri 'dal Gesù' (o 'dal Jesus')[51]. La prima, che raffigura il cristogramma YHS, campeggia vistosamente sull'anta di un mobile nello sfondo, mentre sullo scudo in primo piano a sinistra si trova un simbolo composto dai caratteri NDSF (*i.e.* «Niccolò e Domenico Sandri fratelli»)[52]. Marcantonio, dunque, non realizzò autonomamente le copie dalla *Vita della Vergine*, ma su commissione di – o comunque in collaborazione con – un editore.

La bottega dei Sandri è un tipico esempio dell'attivissimo sottobosco imprenditoriale che faceva di Venezia un centro librario di rilevanza europea. Bisogna considerare che l'iniziativa editoriale all'epoca non era riservata ad una specifica categoria professionale, e che l'investimento economico necessario a pubblicare un'opera era assunto di volta in volta da figure molto diverse. Troviamo allora grandi editori che controllano un sistema di produzione vasto e articolato, come Manuzio a Venezia o più tardi Lafréry a Roma; ma anche piccole botteghe di librai o stampatori, che affiancano l'investimento editoriale alla stampa e al commercio di libri o immagini, o ancora scrittori, artisti o altri individui che finanziano e coordinano i lavori per una specifica pubblicazione, magari mettendosi in società con qualcuno 'del mestiere'[53].

A Venezia più che altrove il mercato era dominato da botteghe di piccole

---

[51] L'identificazione del marchio si deve a Kristeller (P. Kristeller, *Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525*, Strassburg 1893, p. 236).

[52] Come è stato giustamente osservato da Lisa Pon, questi contrassegni sono incisi da una mano visibilmente inesperta, che non può essere quella di Marcantonio. Meno stringente ci pare la sua ipotesi che anche il monogramma di Marcantonio debba essere un'aggiunta dell'editore. La studiosa ha reperito uno stato di prova dell'incisione, in cui mancano tutti i monogrammi, compreso quello di Dürer. Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 62.

[53] Cfr. *The print in Italy*, pp. 68 sgg.

dimensioni e iniziative occasionali[54]. Si determina così una situazione assai diversificata, di cui le lussuose e colte edizioni di Aldo rappresentano il vertice qualitativo. Molto più in basso, per pubblico e ambizioni culturali, si colloca l'attività dei fratelli Niccolò e Domenico di Sandro, titolari di una «libraria» nella Merceria, la direttrice che unisce piazza San Marco al ponte di Rialto, dove tradizionalmente avevano sede librai e stampatori[55]. L'insegna della loro bottega raffigura il cristogramma, da cui deriva il soprannome 'dal Gesù' con il quale Niccolò e Domenico erano correntemente identificati; la ricorrenza di questo motivo, che compare anche nel marchio editoriale dei fratelli, ha fatto ipotizzare un legame con l'ordine religioso dei Gesuati, che aveva adottato come emblema il monogramma di san Bernardino. L'attività editoriale dei fratelli dal Gesù è documentata a partire dai primissimi anni del Cinquecento, e inizialmente si concentra su testi di soggetto sacro, in particolare vite di santi. Soltanto negli anni Venti la loro produzione si apre anche a temi profani; l'ultimo volume noto della bottega risale al 1527. Accanto alla pubblicazione di libri, Niccolò e Domenico si interessavano anche di stampe. Si trattava per lo più di semplici immagini devozionali di trascurabile valore artistico (i cosiddetti 'santini'), che i fratelli producevano in grande quantità su commissione delle 'scuole' religiose veneziane. Tale produzione è documentata dal 1508 al 1542, e all'epoca del successore dei fratelli rappresenta l'attività principale della bottega[56]. La collaborazione con Marcantonio Raimondi, quindi, si colloca agli inizi della carriera dei fratelli dal Gesù, e rappresenta un episodio un po' eccezionale per impegno artistico e qualità.

La collaborazione di Marcantonio con Niccolò e Domenico dal Gesù è confermata da un'altra testimonianza, sia pure estremamente problematica.
7 Si tratta di una silografia raffigurante l'*Incredulità di san Tommaso*, firmata con il monogramma di Marcantonio; la stampa fa parte dell'apparato iconografico di un'edizione volgare delle *Epistole* e dei *Vangeli*, edita dai fratelli dal Gesù. Il volume è datato 1512 a causa di un refuso nel *colophon*,

[54] Cfr. G.J. van der Sman, *Print publishing in Venice in the second half of the sixteenth century*, «Print Quarterly», 17, 2000, pp. 235-247.

[55] Nel *colophon* di un loro libro si trova l'indirizzo «in Marzaria alla libraria dal Iesus appresso San Zulian». Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 61. Per i fratelli dal Gesù cfr. *ibid*., pp. 53-63.

[56] Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 61.

ma risale in realtà solo al 1522, come testimonia un esemplare emendato[57]. Questa datazione più tarda, sebbene sia più distante dalla permanenza veneziana di Marcantonio, è confermata dalle altre illustrazioni, che in molti casi dipendono da stampe recenti. D'altra parte, l'apparato iconografico del volume è molto eterogeneo, ed è ben possibile che per l'*Incredulità di san Tommaso* gli editori abbiano impiegato una matrice più vecchia; in ogni caso, la stampa è completamente diversa dalle altre illustrazioni. L'ipotesi più naturale, allora, è che la silografia risalga proprio al soggiorno veneziano dell'artista.

È difficile stabilire che ruolo l'incisore Marcantonio potesse avere nella realizzazione di una silografia; infatti non conosciamo di lui nessun'altra opera in questa tecnica, per cui non abbiamo la certezza che, oltre al bulino, sapesse maneggiare anche la sgorbia, anche se quest'eventualità non si può certo escludere. In alternativa si è proposto di attribuire l'intaglio della matrice al giovane Ugo da Carpi, il grande innovatore della silografia che Marcantonio ritroverà a Roma nella cerchia di Raffaello[58]. Per quanto riguarda la composizione, invece, la stampa deriva con ogni probabilità da un disegno originale di Marcantonio, anche se colpiscono le analogie con Dürer, soprattutto nel paesaggio[59]. Ma sfondi analoghi si trovano anche nelle sue incisioni, e semmai la particolare rilevanza degli elementi düreriani conferma che l'*Incredulità di san Tommaso* nasce nel momento di massimo interesse per l'artista tedesco. In ogni caso, nonostante le incertezze sul preciso ruolo esecutivo da collegare al monogramma di Marcantonio,

---

[57] Cfr. in proposito F. Lippmann, *Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 1, 1880, pp. 270-276; L. Servolini, *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, Firenze 1977, cat. III, pp. 15-16; M. Faietti, *scheda n. 32*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 154-156. Per l'esemplare del volume datato 1522, cfr. *Epistole et evangelij volgari hystoriade. Venezia, Giugno 1512, Zuan Antonio e Fratelli Nicolini da Sabio per Nicolò e Domenico dal Jesu (Essling, 195)*, «Maso Finiguerra», 2, 1937, pp. 230-231; prima di questo ritrovamento, un refuso nel *colophon* era già stato ipotizzato da Kristeller (P. Kristeller, rec. a V. Masséna prince d'Essling, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Florence-Paris 1907, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1, 1908, p. 12).

[58] L'attribuzione dell'intaglio a Ugo è sostenuta in Servolini, *Ugo da Carpi*, mentre per Marzia Faietti l'unico responsabile dell'opera è Marcantonio (Faietti, *scheda n. 32*). Per l'ipotesi di un'ulteriore attività silografica del Raimondi cfr. M. Faietti, *Amico* invenit. *Marcantonio* sculpsit*? Il* Compianto su Cristo morto *di Berlino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Silvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Napoli 2001, pp. 167-174.

[59] Erika Tietze-Conrat ha ipotizzato che la stampa possa derivare da un perduto disegno düreriano (*Dürer and Raphael in a Venetian book of 1512*, «The Print Collector's Quarterly», 24, 1937, pp. 283-289).

l'*Incredulità di san Tommaso* conferma il legame dell'artista bolognese con i fratelli dal Gesù.

Tornando alla *Vita della Vergine*, la notizia che Marcantonio abbia realizzato le copie düreriane su commissione di un editore è un'importante novità rispetto al racconto di Vasari, e offre una chiave di lettura interessante. Studi sull'editoria veneziana, e più in particolare sui fratelli dal Gesù, hanno dimostrato come, in assenza di un privilegio valido, fosse prassi abituale e universalmente accettata quella di copiare il testo e le immagini per una pubblicazione da un'edizione precedente. I fratelli dal Gesù avevano perfino l'abitudine – a dire il vero piuttosto inusuale – di dichiarare apertamente le loro fonti; in diversi casi, infatti, il *colophon* specifica con precisi riferimenti bibliografici l'edizione utilizzata[60]. Nell'editoria libraria, dunque, copiare un'opera precedente era un'operazione normale, talvolta esplicitamente rivendicata, e in questo contesto si spiega meglio anche la doppia firma della *Glorificazione della Vergine*. Considerando che si tratta dell'ultima stampa della serie, questa firma è stata paragonata ad un *colophon*, in cui si dichiara il nome dell'incisore delle copie; e allora il monogramma di Dürer non sarebbe altro che un omaggio al modello riprodotto nella nuova 'edizione', e non una falsificazione come ritenne il Senato[61]. Naturalmente, però, i fogli si potevano anche vendere singolarmente, e in tal caso era facile che fossero scambiati per originali düreriani: il discrimine tra un'operazione corretta e un tentativo fraudolento diventa allora molto sottile.

Le copie dalla *Vita della Vergine* meritano un posto di rilievo nella produzione di Marcantonio anche per un altro motivo: quest'opera segna l'inizio della sua originale riflessione sulla responsabilità artistica, un tema che, con esiti diversi, dominerà tutta la sua successiva carriera e sarà fondamentale per lo sviluppo della grafica di riproduzione. L'incisore, che si misurò con le composizioni dei più grandi pittori della sua epoca, fu il primo a presentare esplicitamente le sue opere come frutto di una collaborazione tra personalità artistiche distinte.

---

[60] Ad esempio in un'edizione della *Pronosticatione* di Lichtenberger del 1525 si legge: «Cavada da un'altra [*i.e.* edizione] stampada in Modena per maestro Pietro francioso nel anno M.cccclxxxxij. adi. Xiiij de Aprile. Laus Deo». Cfr. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 182, nota 101. Da tale modello non dipende solo il testo, ma anche le illustrazioni.

[61] Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 62.

Ai suoi esordi, Raimondi elaborava autonomamente le sue composizioni, e quest'attività da *peintre-graveur* – che anche in seguito non abbandonò mai del tutto – gli permise ben presto di offrire un originale contributo a quell'intreccio di studi umanistici e arti visive che fecero di Bologna, città universitaria, un centro culturale vivacissimo[62]. Già allora in qualche caso Marcantonio impiegava tacitamente composizioni del Francia (che era suo maestro), e anche durante il viaggio a Venezia si servì con la stessa spregiudicata naturalezza di modelli locali. È il caso della celebre stampa che la tradizione collezionistica ha battezzato *Il sogno di Raffaello* (B. 359), ma che in realtà ha radici venete, probabilmente giorgionesche; ovviamente il fraintendimento non sarebbe stato possibile in presenza di un'iscrizione chiarificatrice. Un'analoga incertezza sulle responsabilità esecutive riguarda l'*Incredulità di san Tommaso*. La *Glorificazione della Vergine*, al contrario, si può considerare un primo tentativo di distinguere la responsabilità dei due diversi artisti coinvolti nella realizzazione di una stampa, anche se i rispettivi ruoli non sono ancora specificati. 3, 7

Tali premesse ancora incerte vengono sviluppate più consapevolmente da Marcantonio subito dopo il soggiorno veneziano, a Firenze, a contatto con una delle opere d'arte più influenti del Rinascimento. Intorno al 1509, infatti, Marcantonio incide un particolare del cartone per la *Battaglia di Cascina* (il celebre *Arrampicatore*, B. 488), e sente il bisogno di dichiarare esplicitamente la paternità michelangiolesca dell'immagine; introduce allora – per la prima volta nella storia della grafica – l'opposizione *invenit* / *fecit*, per distinguere l'idea compositiva dall'esecuzione materiale della stampa[63]. Quel *fecit* ormai indica un'interpretazione consapevole del modello, cioè un ruolo ben più creativo di quello del semplice copista, e non a caso Marcantonio si può permettere la non indifferente libertà di isolare una figura del cartone, 8

[62] Per l'attività bolognese di Marcantonio cfr. *Bologna e l'Umanesimo*. Non si conosce la data di nascita del Raimondi. La sua prima opera datata è del 1505, ma è probabile che a quell'epoca fosse attivo già da diversi anni. L'artista ben presto adotta il monogramma MAF, per M<arcus> A<ntonius> f<ecit> (meno probabile pare l'interpretazione del Vasari secondo cui l'incisore ereditò dal maestro il cognome Francia o de' Franci).

[63] L'iscrizione è redatta nelle forme abbreviate: IV. MI. AG. Fl° / MAF, da interpretarsi: I<n>v<enit> Mi<chael> A<n>g<elus> flo<rentinus>, / M<arcus> A<ntonius> f<ecit>. Talvolta si è anche proposta la lettura I<n>v<entor> (cfr. Borea, *Stampa figurativa e pubblico*, p. 357): trattandosi di una formulazione ancora sperimentale, il problema rimane aperto.

inserendola in un nuovo contesto. Quanto all'*inventio*, non è questa la sede per ripercorrere la storia di una categoria così longeva e complessa[64]. Basti qualche cenno per suggerire che la scelta terminologica di Marcantonio, a date così precoci, si pone in un rapporto originale e problematico con la tradizione critica. Il termine, di origine retorica, era ben noto alla teoria artistica quattrocentesca, con occasionali occorrenze nella critica umanistica[65]. Particolarmente rilevante è la caratterizzazione dell'*inventio* nel *De pictura* albertiano, dove il concetto è subordinato al principio della *compositio*. L'Alberti esorta gli artisti a frequentare poeti e oratori, che

> […] hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata[66].

A riprova di ciò segue la famosa *ekphrasis* della *Calunnia* di Apelle, tramandata da Luciano. Il punto è che non risulta subito evidente il rapporto fra *inventio* e *compositio*; l'*inventio* occupa una posizione intermedia fra l'ambito letterario e quello visivo, anzi rappresenta proprio la transizione creativa dalla storia scritta a quella rappresentata[67].

---

[64] Il tema è trattato in relazione alle stampe da Silvia Gavuzzo-Stewart, mentre Wolfgang Braunfels limita la sua analisi teorica ad una rapida carrellata, in cui manca il riferimento all'Alberti. L'argomento attende ulteriori approfondimenti (cfr. S. GAVUZZO-STEWART, *Sull'uso di* invenit *nelle stampe*, «The Italianist», 10, 1990, pp. 103-110, e W. BRAUNFELS, *Die* Inventio *des Künstlers: Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, hrsg. von W. Lotz, L.L. Möller, München 1964, pp. 20-28).

[65] Per l'impiego di una terminologia e di categorie desunte dalla retorica nella critica d'arte umanistica si veda in generale BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*; Bartolomeo Facio, ad esempio, distingue nella pittura come nella poesia tra *inventio*, *dispositio* ed *ethopoeia*, corrispondente all'*elocutio* (cfr. *ibid*., p. 143).

[66] L.B. ALBERTI, *Della pittura*, 53, in ID., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Roma-Bari 1960-1973, III, 1973, p. 92.

[67] Per la *Calunnia* di Apelle cfr. J.M. MASSING, *Du texte à l'image: la* Calomnie *d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990. La confusione della *inventio* con la materia letteraria è sottolineata in M. KEMP, *From 'Mimesis' to 'Fantasia': the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, «Viator. Medieval and Renaissance studies», 8, 1977, pp. 347-398: 357; si veda anche O. BÄTSCHMANN, *Regeln und Erfindung: Perspektive, Proportion und* Inventio *bei Leon Battista Alberti*, in *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998, pp. 94-102: 98. Un'interpretazione alternativa è proposta sempre da Bätschmann nell'introduzione alla recente edizione tedesca del *De pictura* (O. BÄTSCHMANN, C. SCHÄUBLIN, *Einleitung. Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der*

Nell'*Arrampicatore*, invece, Marcantonio interpreta il concetto in chiave decisamente figurativa, influenzato dalla tendenza intellettualistica, che andava prendendo piede intorno a Michelangelo e Raffaello, a identificare il vero e proprio momento creativo con il disegno[68]. In seguito Marcantonio tornerà ad impiegare questa distinzione terminologica in alcune celebri stampe da composizioni di Raffaello, ma tale soluzione rimane nettamente minoritaria nel suo catalogo (sette occorrenze in tutto). La coppia *invenit* / *fecit* fu poi ampiamente ripresa dagli artisti successivi, fino a diventare la formula tipica della stampa di riproduzione.

Marcantonio, invece, prosegue le sue sperimentazioni a Roma, dove, senza rinunciare ad una produzione originale, instaura uno stabile rapporto di collaborazione con Raffaello. Il preciso funzionamento della collaborazione tra il Sanzio e gli incisori della sua cerchia è uno dei grandi problemi della storia della grafica rinascimentale, e in assenza di una solida ricostruzione del contesto sociale è difficile interpretare il variegato quadro delle firme di questi artisti[69]. Qui basti segnalare che non ci fu uno sviluppo coerente verso l'esplicita distinzione tra idea compositiva ed esecuzione

---

Malerei, in L.B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von O. Bätschmann, C. Schäublin, Darmstadt 2000, pp. 13-140: 82-87, con bibliografia); qui si sottolinea giustamente il collegamento tra questo passo e quello (61), dove l'autore raccomanda al pittore che voglia «dipignere storia» di prepararsi con degli schizzi: «E quando aremo a dipingere storia, prima fra noi moltissimo penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò». Per Alberti, dunque, l'*inventio* è stimolata dal dialogo con i letterati, ma si realizza comunque *in chartis* (cfr. anche D. Rosand, Ekphrasis *and the Renaissance of painting. Observations on Alberti's Third Book*, in Florilegium Columbianum. *Essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, ed. by K.L. Selig, R. Sommerville, New York 1987, pp. 147-163). Questa tensione tra l'aspetto letterario e quello figurativo dell'invenzione artistica rimane irrisolta nel testo albertiano, ed ha in seguito dato luogo a diversi sviluppi teorici. In tale contesto, la precoce introduzione del termine *inventio* nelle stampe si può leggere come una precisa presa di posizione, se non una volontaria forzatura, in senso figurativo (cfr. Bätschmann, *Regeln und Erfindung*, p. 98; Bätschmann, Schäublin, *Einleitung*, p. 86).

[68] Giustamente osserva Evelina Borea: «l''invenzione', che a quel tempo, nell'ambiente determinatosi intorno a Raffaello maturo – quand'egli ormai più che dipingere disegnava, dando i suoi preziosi fogli ai discepoli –, presto permeato dal formalismo michelangiolesco, viene di fatto, se non sul piano teorico, ove si presta a discussioni, identificata col disegno stesso, ossia con l'ossatura dell'immagine» (Borea, *Stampa figurativa e pubblico*, p. 361).

[69] Per i complessi problemi relativi alle firme nella scuola di Marcantonio, e ai rapporti dei singoli artisti con Raffaello e con il suo garzone-editore Baviera, si veda Landau, Parshall, *The Renaissance print*, pp. 120 sgg. A quanto si può intuire il comportamento degli incisori subisce significativi cambiamenti in seguito alla morte di Raffaello nel 1520.

materiale; anzi, sembra che Raffaello scoraggiasse le iscrizioni autoriali di qualsiasi genere.

Ciò non significa, tuttavia, che il problema della responsabilità artistica non fosse percepito: un chiaro esempio di questa latente preoccupazione si vede nella serie di copie, già brevemente ricordata, dalla *Piccola Passione* düreriana. Questa seconda grande operazione ai danni dell'artista di
10, 11 Norimberga fu intrapresa da Marcantonio stesso o dai suoi collaboratori (l'attribuzione è controversa) intorno al 1515[70]. Anche in questo caso, come per la *Vita della Vergine*, si sceglie il bulino per riprodurre le silografie, ma a parte questo la trascrizione è assai fedele (le differenze più notevoli si registrano nel frontespizio con l'*Uomo dei Dolori*). Nella *Piccola Passione*, però, il copista elimina sistematicamente il monogramma, lasciando vuota la tavoletta che lo ospitava; ovviamente è facile collegare questa vistosa omissione con il racconto delle *Vite*, immaginando che Marcantonio volesse evitare una nuova controversia giuridica con Dürer. Tuttavia le copie dimostrano più di un semplice adeguamento alla sentenza veneziana. L'eliminazione della firma, infatti, è volutamente messa in risalto, aggiungendo *ex novo* una tavoletta vuota anche nei fogli in cui il monogramma era inserito direttamente nello spazio figurato. Sembra quasi che per mezzo di questa curiosa 'firma negata' Marcantonio si dichiari estraneo all'invenzione compositiva, caratterizzando implicitamente le sue stampe come copie.

La tavoletta è dunque collegata a questioni di fondo che vanno ben oltre il singolo episodio düreriano, e non stupisce se in seguito la sigla fu spesso ripresa da Marcantonio e colleghi, anche in tutt'altro contesto[71]. Il preciso
12 significato che gli artisti attribuivano al misterioso contrassegno rimane ancora da chiarire: in genere si pensa ad una sorta di firma comune di Marcantonio e della sua scuola, ma è interessante anche la recente ipotesi che la sigla identifichi in realtà il Baviera, cioè il garzone a cui Raffaello

[70] Per l'attribuzione cfr. *supra,* nota 16.

[71] Sembra che le stampe contrassegnate con la tavoletta vuota risalgano in genere al periodo successivo alla morte di Raffaello (1520; cfr. Landau, Parshall, *The Renaissance print*, pp. 144-146). L'idea che l'origine del contrassegno vada ricercata proprio nelle copie dalla *Piccola Passione* è sostenuta da Lisa Pon, che immagina un velato richiamo ai problemi legali verosimilmente incontrati (o prevenuti) in quell'occasione (Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, pp. 70-73). In ogni caso la morfologia della tavoletta è di chiara matrice düreriana.

aveva affidato la responsabilità editoriale[72]. In ogni caso, pare legittimo interpretare la tavoletta vuota come una limitazione della responsabilità artistica dell'incisore, e la sua ampia diffusione testimonia come questi temi venissero problematizzati anche al di là degli occasionali contrasti con Dürer. Insomma, in questo caso come per la *Vita della Vergine* si ha l'impressione che il confronto con l'artista tedesco abbia stimolato una moderna riflessione sull'impiego di modelli figurativi, anche se l'originale soluzione della tavoletta vuota rimarrà senza seguito.

In altre parole, ci sembra che alle due serie düreriane di Marcantonio, e in particolare alla prima, vada riconosciuto un posto di rilievo nella preistoria della stampa di riproduzione. Come è stato ben messo in luce dalla critica, la nascita della stampa di riproduzione è un fatto graduale, che procede da una realtà di bottega in cui elaborazione originale, copia, ripresa di modelli in altre tecniche, collaborazione tra maestri coesistono senza chiare delimitazioni[73]. Certo, Marcantonio non è stato il primo incisore a 'riprodurre' un modello di un altro artista. Mantegna, per fare solo l'esempio più significativo, forniva i suoi disegni ad un gruppo di incisori, che ne traevano repliche fedeli operando sotto il suo stretto controllo. Tuttavia le stampe stesse non recano traccia della loro origine, e sono sempre prive di iscrizioni, tanto che la ricostruzione delle personalità coinvolte si è dimostrata una questione assai spinosa. Un altro caso esemplare è quello della grande composizione architettonica incisa dall'orefice milanese Bernardo Prevedari da un disegno di Bramante (1481). Anche qui la collaborazione è accuratamente sottaciuta: l'iscrizione Bramantu/s fecit / in M(edio)l(an)o dà tutto il merito all'architetto, e, se non fosse stato per una straordinaria testimonianza documentaria, oggi gli attribuiremmo senz'altro anche l'esecuzione manuale.

In questo contesto, le prime stampe di riproduzione del Raimondi appaiono come un momento di svolta fondamentale; nell'*Arrampicatore* per la prima volta ci sono delle iscrizioni che individuano chiaramente un modello esterno e, attraverso la distinzione tra *fecit* e *invenit*, delimitano la responsabilità dell'incisore. La formula sarà in seguito impiegata dall'artista in poche altre opere, ma tra queste ci sono alcuni assoluti capolavori della grafica raffaellesca (la *Strage degli Innocenti*, il *Giudizio di Paride*, il *Morbetto*), 9

[72] *Ibid.*
[73] Landau, Parshall, *The Renaissance print*, p. 104.

il che forse spiega la sua duratura fortuna. Ora, ci pare che in questa progressione storica, subito prima dell'*Arrampicatore* vada inserita anche la
3 *Glorificazione della Vergine*; infatti nella serie düreriana compare per la prima volta una doppia firma, che, sia pure in modo confuso, introduce l'idea del concorso di due personalità distinte nella realizzazione di una stampa[74]. Con ciò non si vuole necessariamente affermare che la *Vita della Vergine* sia opera 'di riproduzione'. La serie rimane naturalmente in primo luogo una copia, come tante se ne fecero dalle stampe di Dürer, e oltretutto una copia in odore di falsificazione. Tuttavia, la presenza dei due monogrammi indica un uso criticamente consapevole del modello, che indubbiamente anticipa i successivi sviluppi della grafica marcantoniana. Insomma, la *Vita della Vergine* rappresenta un punto confuso e transitorio della storia della grafica, tanto che agli occhi degli stessi contemporanei poteva apparire ora come un plagio o un falso, ora come un normale prodotto editoriale; considerarla una copia un po' atipica oppure un incunabolo della stampa di riproduzione dipende forse più dalla flessibilità delle nostre – peraltro incerte – categorie che non dalle caratteristiche intrinseche dell'opera.

In conclusione, dunque, le copie marcantoniane dalla *Vita della Vergine*, una volta ricollocate in un contesto editoriale dove il reimpiego acritico dei modelli era diffuso e tollerato, non ci appaiono più come un plagio o un falso, ma anzi colpiscono per la franchezza con cui l'ultimo foglio della serie, quasi come un *colophon*, dichiara l'autore delle incisioni e la fonte copiata. D'altra parte, considerando lo sviluppo della carriera di Marcantonio, in cui la *Glorificazione* con le sue due firme è l'immediata premessa dell'*Arrampicatore*, si dovrà rendere alla *Vita della Vergine* un ruolo cardine nello sviluppo della stampa di riproduzione.

4. *Conclusione*

Il fatto che proprio Dürer svolga un ruolo così delicato nella nascita della

[74] Per un'accurata ricostruzione delle origini della stampa di riproduzione cfr. Landau, Parshall, *The Renaissance print* (cap. IV, *From collaboration to reproduction in Italy*); qui non sono menzionate le copie da Dürer, mentre si insiste sull'importanza dell'*Arrampicatore*: «[The *Bather*] is thus the first engraving to join the names of a painter and an engraver, and it is the first dated appearance in the history of printmaking of the word *invenit*» (p. 144).

grafica di riproduzione può sembrare paradossale. Tuttavia, le opere del maestro di Norimberga avevano alcune specifiche peculiarità, davanti alle quali il meccanismo di appropriazione diffuso nell'ambiente editoriale veneziano (e non solo) poteva facilmente rivelarsi insufficiente ed andare in crisi.

Nel secondo paragrafo si è fatto cenno allo straordinario successo delle stampe di Dürer, e alla notorietà senza precedenti del suo monogramma. Questa fortuna ha ragioni ben più profonde di una semplice moda collezionistica: per mezzo della firma, l'artista tedesco ancorava saldamente l'immagine al suo personale genio artistico, e una stampa priva di questa autenticazione perdeva agli occhi del pubblico parte del suo interesse. Le opere di Dürer, infatti, non erano ricercate per il contenuto rappresentato, né soltanto per la bellezza intrinseca dell'immagine, ma come esempio dello stile di un grande artista. Questo atteggiamento è chiaramente testimoniato dalla pratica collezionistica; nelle raccolte rinascimentali di grafica, infatti, Dürer è uno dei pochissimi artisti a poter contare con una certa continuità su una disposizione monografica, in deroga al principio generale che prevedeva invece un'organizzazione per soggetto[75]. In altre parole, l'avanzatissimo discorso autoriale di Dürer era pienamente recepito dal pubblico, ed è per questo che la sua firma diventava un fattore essenziale per il successo commerciale delle stampe.

D'altra parte, Marcantonio si trova ad operare in un contesto in cui la firma è inserita in un preciso quadro normativo, congegnato per proteggere il pubblico dalle falsificazioni, e sappiamo che a quelle leggi Dürer ricorreva con inconsueta energia. Siamo dunque ben lontani dalla situazione in cui un Bernardo Prevedari poteva tranquillamente apporre all'incisione da lui realizzata il nome del Bramante, e allora è comprensibile che Marcantonio abbia cercato una soluzione intermedia. Sul sottile crinale di questo compromesso, ci sembra, si intravede per la prima volta quel distacco critico tra inventore e interprete che sarà il più duraturo contributo del Raimondi alla storia della grafica.

---

[75] Si vedano ad esempio P.W. Parshall, *The print collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 78, 1982, pp. 139-190; I. Buchanan, *Dürer and Abraham Ortelius*, «The Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 734-741; Bury, *The taste for prints*.

Si consideri, inoltre, come i fogli di Dürer, per la loro universale notorietà e per il loro valore esemplare, abbiano spesso stimolato nei copisti un atteggiamento consapevole, simile a quello della vera e propria stampa 'di riproduzione'. Così la *Glorificazione della Vergine* di Marcantonio inaugura una lunga serie di copie, che oltre al celebre monogramma recano anche la firma del copista[76]. Nel caso di virtuosi specialisti come i fratelli Wierix (attivi nella seconda metà del Cinquecento) quest'operazione avviene con una straordinaria coscienza critica, tanto che a volte ricompare la formula *invenit* / *fecit*[77]; è evidente come in un caso del genere il discrimine fra copia e stampa di riproduzione diventi veramente molto sottile. Ancora, ci sono diversi casi in cui il copista seleziona un particolare, o ne combina diversi, operando con la stessa libertà di Marcantonio davanti alla *Battaglia di Cascina*; si veda ad esempio una piacevole incisione di Johannes Wierix che raggruppa i cinque cani del *Sant'Eustachio* (firmata solo col monogramma düreriano)[78], oppure un particolare quasi fotografico del volto di Dio Padre dalla *Trinità* del 1511, realizzato nella prima metà del Cinquecento da Allaert Claesz[79].

Ma per percorrere con coerenza e successo questa sottile via di mezzo tra copia e grafica di riproduzione era necessario un distacco critico che Marcantonio non poteva avere (e che semmai la sua produzione matura avrebbe contribuito a stimolare nelle generazioni successive). Per ora, continuando a 'riprodurre' opere a stampa si facevano troppo forti gli opposti rischi del falso e del plagio, come dovette risultare evidente a proposito della *Piccola Passione*. A Firenze, invece, Marcantonio trova nel famosissimo cartone di *Cascina* («la scuola del mondo») un'opera con un valore esemplare paragonabile alle stampe di Dürer, e di cui era parimenti importante ricordare l'autore. Sennonché ora si muove al riparo da limitazioni

---

[76] Cfr. *Dürer through other eyes* e *Vorbild Dürer*, *passim*.

[77] Nell'*Adamo ed Eva* di Johannes (1566, B. 7) l'iscrizione originaria nella tavoletta, Albert(us) / Durer / noricus / faciebat / AD 1504, è sostituita con Albert(us) / Durer / inventor / Iohannes / Wierx fac/iebat ae<tatis> 16.

[78] W. Mössner, *scheda n. 81*, in *Vorbild Dürer*, p. 86. Una composizione analoga di Virgil Solis reca invece la sigla del copista (A. Janeck, *scheda n. 80*, *ibid*., p. 85); e già Agostino Veneziano firma per esteso una stampa in cui affianca gli animali dell'*Adamo ed Eva* e del *Sant'Eustachio* (B. XIV, 414).

[79] Mössner, *scheda n. 162*, *ibid*., p. 138; il monogramma AC, che campeggia vistosamente nel *Dio Padre*, è di chiara derivazione düreriana.

giuridiche e, soprattutto, ha maturato un'originale riflessione sul rapporto fra la stampa e il modello grafico, che gli permette di intervenire in maniera creativa e personale.

Concludiamo tornando all'aneddoto vasariano di Dürer che querela Marcantonio. Si sono visti i motivi che portano a dubitare della fondatezza storica dei particolari della vicenda, se non a rifiutare in tronco la testimonianza. Le informazioni dello storico dovevano essere vaghe e frammentarie, e abbiamo visto come nelle opere stesse ci fossero elementi che si prestavano ad una ricomposizione critica fantasiosa. Così, non sarebbe del tutto assurdo ipotizzare che il Vasari avesse notizia di uno scontro tra l'artista tedesco e i suoi copisti (a Venezia, Roma o Norimberga), e abbia incrociato questo dato con il famoso *colophon* düreriano e la doppia firma della *Glorificazione*. O ancora, che lo storico pensasse veramente alla *Piccola Passione* (che Dürer pubblicò con lo stesso *colophon*), interpretando la tavoletta vuota come una firma soppressa[80].

Comunque sia, è fuori discussione l'alto valore critico dell'aneddoto, che interpreta a vivaci tinte letterarie il contrasto, che fu reale, fra l'autocoscienza individuale di Dürer e una tradizione corporativa più antica e spregiudicata. Procedendo su questa linea, si potrebbe suggerire che la contraddizione tra le due versioni del racconto che si susseguono nelle *Vite* rispecchi in un certo senso l'ambivalenza dell'operazione di Marcantonio. Nel passo più noto, l'incisore bolognese appare come un perfetto rappresentante della cultura editoriale ed artistica del suo tempo, che può appropriarsi senza troppi problemi delle idee di un collega. Ma nell'altra variante, in cui Marcantonio e Dürer decidono di comune accordo di «mandar fuori insieme queste carte», il ruolo dell'incisore è molto più simile a quello che avrà più tardi al fianco di Raffaello: è come se lo storico si

[80] Del resto è improbabile che lo storico si sia accorto del sistematico impiego di tavolette vuote da parte degli incisori della cerchia di Raffaello. Uno spoglio approssimativo della *Vita di Marcantonio* suggerisce che Vasari conoscesse (o considerasse autografe) poche stampe firmate in questa maniera. Così, sebbene attribuisca all'incisore bolognese un catalogo particolarmente ricco (i fogli identificabili con una certa sicurezza sono un'ottantina abbondante), descrive soltanto quattro o cinque stampe con il cartellino vuoto: B. 350, forse 52, 44, 113, 476, 45. Altre due (B. 489 e forse 26) figurano tra la decina di fogli assegnati dal Vasari ad Agostino Veneziano e Marco da Ravenna. Invece sembra plausibile che l'attenzione dello storico si sia concentrata sulla tavoletta in un contesto specifico come quello della *Piccola Passione*.

fosse reso conto che quelle copie anticipano la produzione 'riproduttiva' di Marcantonio[81]. Una simile intuizione critica non era certo fuori dalla portata di un interprete come il Vasari, naturalmente predisposto a leggere la storia della grafica attraverso il filtro della stampa di riproduzione, che ai suoi tempi era la più diffusa, e in cui lo storico vedeva l'impiego più proficuo del mezzo incisorio.

Abstract

This paper takes as its starting point a famous passage in Vasari's *Life* of Marcantonio Raimondi, which describes a dispute between Dürer and the Bolognese engraver over his copies of the *Life of the Virgin*. According to the biographer, the ruling of the Venetian authorities stated that Marcantonio could continue to sell his prints on the condition that he first removed Dürer's monogram. From this biographical anecdote the paper will take into consideration the importance attributed by Dürer to his own signature and the theoretical reasons which shaped his point of view, as well as the significance of his monogram in the context of Venetian publishing. Finally, the paper will examine the importance of Marcantonio's role in the development of reproduction printing as clearly distinct from that of *inventor*, taking into account the potential importance of the *Life of the Virgin* in the establishment of this practice.

Referenze fotografiche

© Trustees of the British Museum: 1-5, 8-12;
© National Library of Medicine, Bethesda/MD, USA: 6;
© Biblioteca Marucelliana, Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 7

[81] Come si è visto, tale conclusione sarebbe giustificabile anche per le tavolette vuote della *Piccola Passione*.

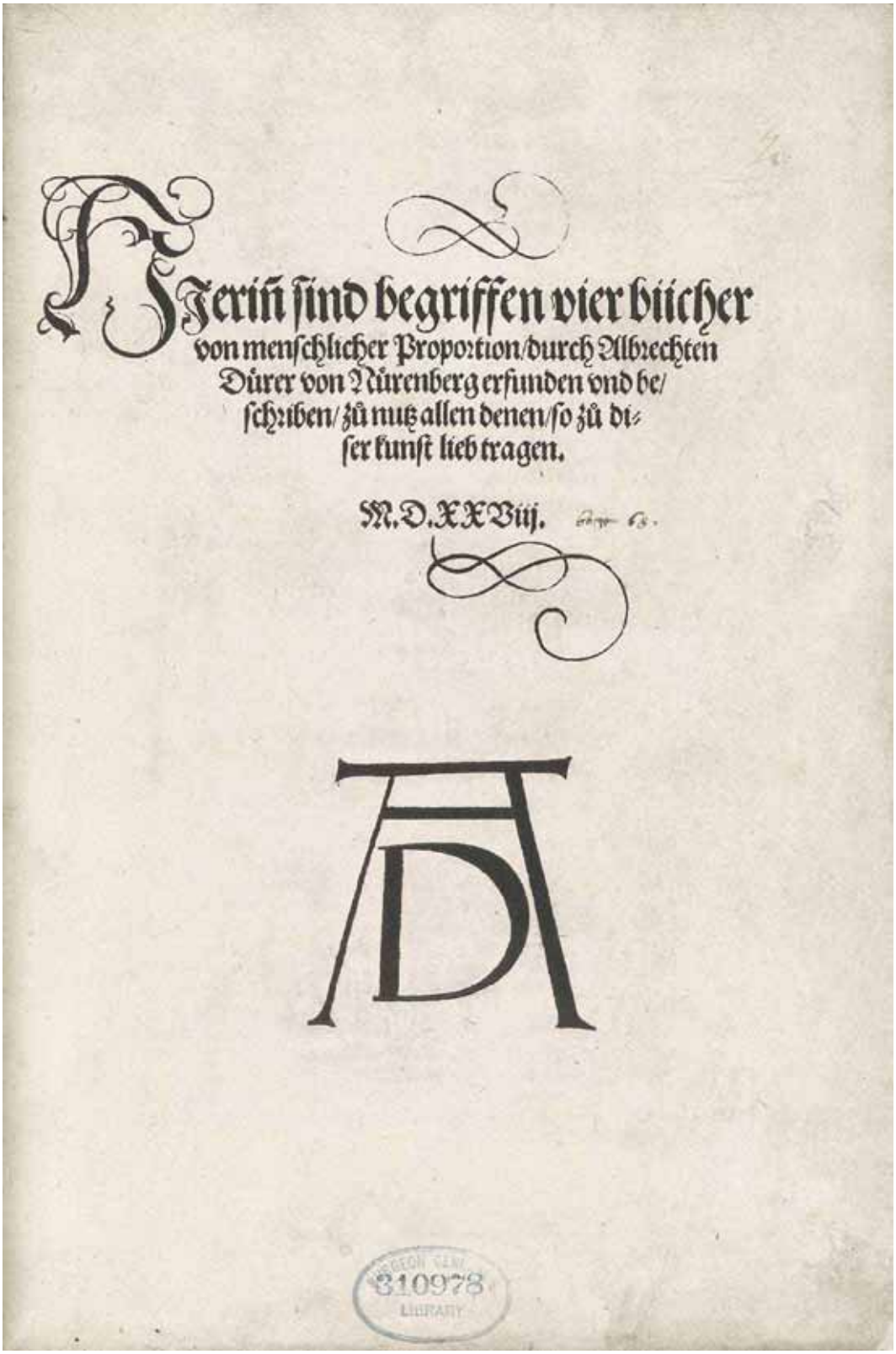
1. Albrecht Dürer, silografia, *Il rifiuto del sacrificio di Gioacchino*, dalla *Vita della Vergine*, mm 295 x 212.

2. Marcantonio Raimondi da Albrecht Dürer, incisione, *Il rifiuto del sacrificio di Gioacchino*, dalla *Vita della Vergine*, mm 291 x 208.

3. MARCANTONIO RAIMONDI da ALBRECHT DÜRER, incisione, *Glorificazione della Vergine*, dalla *Vita della Vergine*, mm 297 x 217.

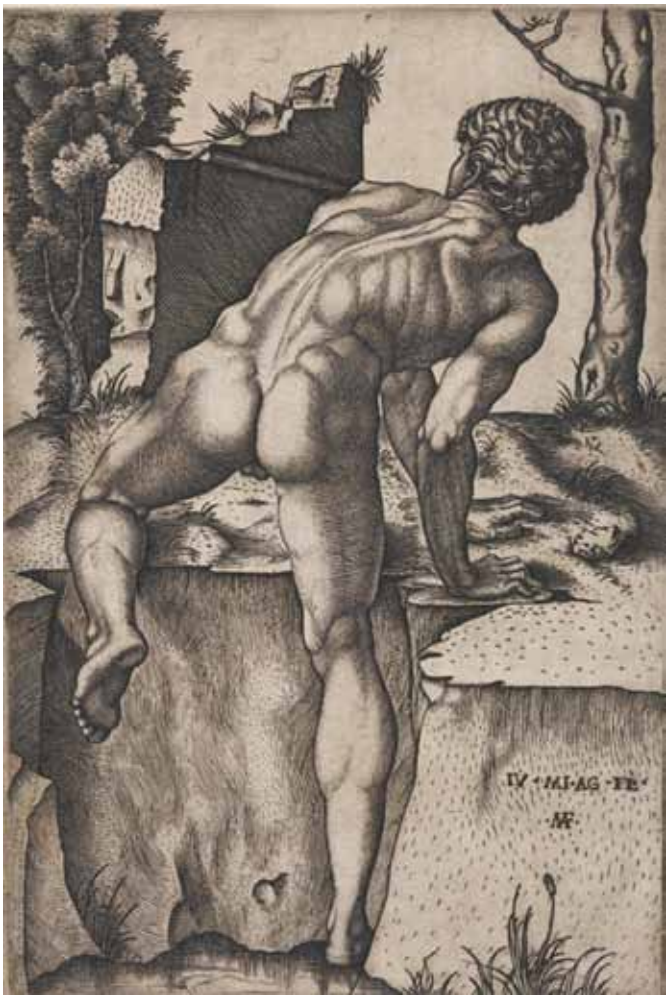
4. Albrecht Dürer, incisione, *Adamo ed Eva*, mm 252 x 194.

5. Johannes Wierix da Albrecht Dürer, incisione, *Adamo ed Eva*, mm 246 x 190.



6. Albrecht Dürer, frontespizio, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528.

7. MARCANTONIO RAIMONDI, silografia, *Incredulità di san Tommaso,* mm 279 x 174.

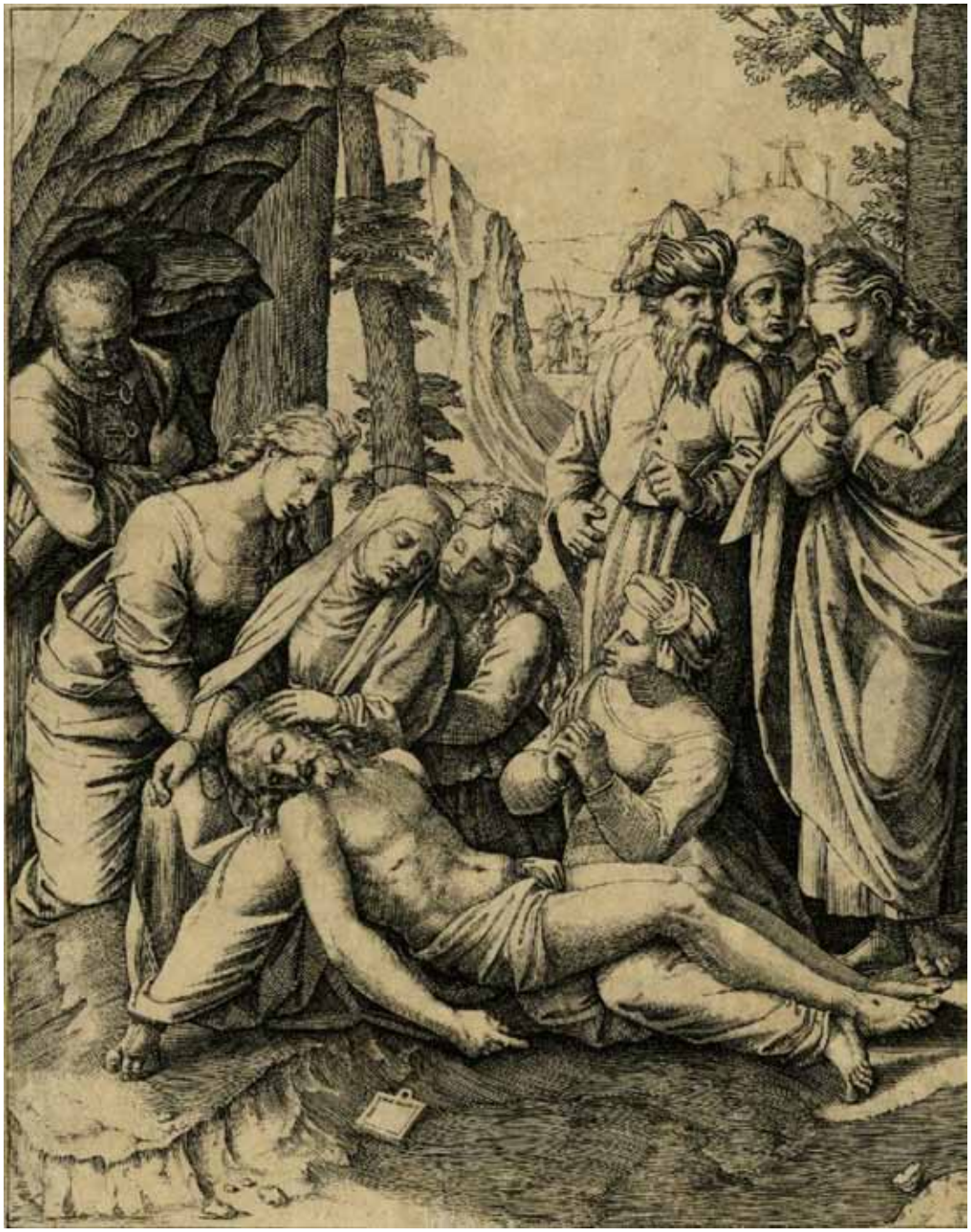


8. MARCANTONIO RAIMONDI da MICHELANGELO, incisione, *L'Arrampicatore*, mm 201 x 134.

9. MARCANTONIO RAIMONDI da RAFFAELLO, incisione, *La Strage degli Innocenti*, mm 283 x 434.

10. Albrecht Dürer, silografia, *Pilato si lava le mani*, dalla *Piccola Passione*, mm 128 x 97.

11. Marcantonio Raimondi da Albrecht Dürer, incisione, *Pilato si lava le mani*, dalla *Piccola Passione*, mm 126 x 95.



12. MARCANTONIO RAIMONDI da RAFFAELLO, incisione, *Compianto su Cristo morto*, mm 211 x 168.

Pubblicato *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.