

ENTI PROMOTORI

Comune di Pistoia – Provincia di Pistoia
Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Pistoia
Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Cherubini *Presidente*
Silvana Collodo
Alfio Cortonesi
Elisabeth Crouzet-Pavan
Roberto Greci
Enrica Neri Lusanna
Giovanna Petti Balbi
Gabriella Piccinni
Mauro Ronzani
Aldo A. Settia

SEGRETERIA DEL CONVEGNO

Paolo Nanni, Giovanna Guerrieri, Massimo Guerrieri,
Davide Cristoferi, Francesco Leoni

CENTRO ITALIANO DI STUDI DI STORIA E D'ARTE – PISTOIA

c/o Assessorato alla Cultura della Provincia di Pistoia
Piazzetta San Leone, 1 – Pistoia
Casella Postale 78 – Poste Centrali I – 51100 Pistoia

www.cissa-pistoia.it – info@cissa-pistoia.it

CENTRO ITALIANO DI STUDI DI STORIA E D'ARTE
PISTOIA

COMUNE DI PISTOIA — PROVINCIA DI PISTOIA
CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI PISTOIA
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA E PESCIA

VENTITREESIMO CONVEGNO
INTERNAZIONALE DI STUDI

CIRCOLAZIONE DI UOMINI
E SCAMBI CULTURALI TRA CITTÀ
(SECOLI XII-XIV)

Pistoia, 13-16 maggio 2011



viella

Copyright © 2013 – Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-6728-044-5



viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

www.viella.it

RELATORI

Prof. DUCCIO BALESTRACCI

Prof. XAVIER BARRAL I ALTET

Prof. ATTILIO BARTOLI LANGELI

Prof. ELISABETH CROUZET-PAVAN

Prof. DONATA DEGRASSI

Prof. CARLA FROVA

Prof. ROBERTO GRECI

Prof. PIERO GUALTIERI

Prof. BRUNO LAURIOUX

Prof. SAVERIO LOMARTIRE

Prof. JEAN-CLAUDE MAIRE VIGUEUR

Prof. LUCA MOLÀ

Prof. MARILYN NICOUD

Prof. GIOVANNA PETTI BALBI

Prof. RAMON J. PUJADES I BATALLER

Prof. MAURO RONZANI

Prof. FRANCESCO SALVESTRINI

Prof. ALDO A. SETTIA

Prof. MARINO ZABBIA

Domenica 15 maggio, pomeriggio
Pistoia, Sala Sinodale dell'Antico Palazzo dei Vescovi
Presidente Prof. ENRICA NERI LUSANNA

SAVERIO LOMARTIRE
MOBILITÀ/STANZIALITÀ DEI CANTIERI ARTISTICI
NEL MEDIOEVO ITALIANO
E TRASMISSIONE DELLE COMPETENZE

Una nota di quietanza emessa a Napoli da Roberto d'Angiò il 20 maggio 1330 riferisce del pagamento per le opere di decorazione eseguite da Giotto e da alcuni suoi collaboratori presso la reggia di Castelnuovo tra il 13 settembre 1329 e il 5 gennaio dell'anno successivo; nel documento si cita un pagamento per alcuni interventi di decorazione pittorica «magistri Zotti protomagistri operis dicte picture nec non salagio seu mercede diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum laborantium certis diebus in opere dicte picture». Come apprendiamo dallo stesso documento, Giotto, che nel gennaio dello stesso anno era stato elevato da Roberto d'Angiò al rango di proprio “familiare”, al momento è impegnato in tre opere contemporaneamente: la decorazione sia nella cappella grande sia nella “cappella segreta” e inoltre l'esecuzione «unius cone depicte de mandato nostro», cioè di una tavola commissionata, come del resto le altre pitture citate nel documento, direttamente da re Roberto. Al tempo stesso il documento ci informa che il ruolo del pittore fiorentino è quello di *protomagister*, cioè di responsabile principale dell'intera opera di decorazione, che vede impegnati altri artefici, che potremmo indicare come suoi aiutanti,

pittori e non solo¹.

D'altra parte lo stesso Giotto ad Assisi — per chi sia convinto della sua responsabilità primaria nell'impresa delle ventotto scene francescane della basilica superiore — ha mostrato nei fatti il proprio ruolo di guida a capo di una bottega piuttosto articolata nell'esecuzione delle scene dipinte, attraverso anche particolari tecnici quali l'uso di cartoni, sagome o "patroni", come è stato bene mostrato da Bruno Zanardi² (e ciò indipendentemente dal fatto che lo studioso non creda all'autografia giottesca delle stesse scene).

Non mancano, nel Trecento e in precedenza (si pensi ad esempio ai termini del contratto stipulato nel settembre 1265 tra Nicola Pisano e l'Opera del Duomo di Siena³), altre attestazioni di una simile prassi, che prevede la compartecipazione di diverse competenze ad imprese edilizie e decorative, strutturate secondo una organizzazione gerarchica più o meno rigida, che vede all'opera — oltre, beninteso, il *primus auctor*, cioè il committente⁴ — un *magister* a capo dei lavori, che spesso esegue in proprio, segnatamente nel caso di opere pittoriche o scultoree, una parte più o meno consistente dell'opera, ma soprattutto assicura con la sua presenza e, nel caso, con l'apposizione del proprio nome, la qualità dell'opera. Come responsabile dell'impresa egli fornisce modelli e controlla le varie fasi esecutive, esercitando in tal modo una funzione di indirizzo che implica la trasmissione di un vero e proprio insegnamento, comunque lo si voglia chiamare, ai suoi collaboratori.

Soprattutto dal Trecento, si moltiplicano, insieme alle attestazioni di nomi di artefici, anche gli indizi, più o meno diretti, utili a definire le prassi di bottega e di cantiere degli artisti e dei costruttori, prassi che a quell'epoca dovevano risultare alquanto ben consolidate, così che gli esempi del tardo Medioevo possono aiutare a gettare una luce sulla situazione delle epoche precedenti.

¹ B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002, pp. 39-40. V. anche S. ROMANO, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001, in part. pp. 207-220; P. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Milano 2007, in part. cap. 2.

² B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, cit., pp. 62-66.

³ E. CARLI, *Il pulpito di Siena*, Bergamo - Milano - Roma 1943, pp. 41-45 (con trascrizione delle due copie del contratto).

⁴ U. BERGMANN, *Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter*, in *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung der Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985, I, pp. 121-124.

Certo è, infatti, che risulta assai più difficile ricavare informazioni altrettanto puntuali nella documentazione dall'alto Medioevo al XIII secolo, e solo eccezionalmente con riferimento ad opere effettivamente pervenute fino a noi⁵.

L'organizzazione del cantiere architettonico e artistico nel Medioevo si presta ad una molteplicità di osservazioni e riflessioni sulle modalità di concezione e di realizzazione dell'architettura e della sua decorazione. È chiaro che solo lo studio caso per caso dei singoli contesti può fornire indizi anche solo un poco affidabili. Gli studi in questo ambito non sono molto numerosi, e ciò non solo a causa della mancanza di documentazione soprattutto per le epoche più antiche, come si è detto, ma anche della oggettiva difficoltà ad interpretare, quand'anche siano state fortunosamente conservate, le poche notizie, sempre frammentarie e decontestualizzate.

Inoltre, per questi stessi motivi, una difficoltà ulteriore si ha nel mettere in relazione contesti diversi anche nei casi in cui sotto l'aspetto critico si siano individuate analogie di tipo formale e stilistico.

La mobilità degli artisti, come d'altra parte quella dei cosiddetti "artigiani" (basti ad esempio pensare all'attività itinerante, fino a non molto tempo fa, dei casari o dei norcini) è un aspetto fondamentale di questo panorama⁶. Una simile attitudine è d'altra parte, come è stato ricordato ancora di recente, già bene descritta intorno al 1132 nel *Liber avium* del canonico francese Hugo de Folieto, o Hugues de Fouilloy: nel loro continuo vagare gli uccelli si possono paragonare a «pictores, medici, ioculatores, et quidam alii qui per diversas regiones discorrere sunt assueti; huius modi homines vix possunt esse stabiles» ("pittori, guaritori, giocolieri e taluni altri che sono abitua-

⁵ A. PERONI, «Opera», *cantieri, architetti nelle cattedrali dell'Italia centrosetentrionale: qualche spunto per la ricerca*, in *Gli spazi economici della Chiesa nell'Occidente mediterraneo (secoli XII-metà XIV)*, Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 16-19 maggio 1997), Pistoia 1999, pp. 557-580; v. anche i saggi in *Opera. Carattere e ruolo della fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, Atti della tavola rotonda (Firenze, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), a cura di M. HAINES - L. RICCETTI, Firenze 1996; per la pittura, cfr. l'utile *excursus* di B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini*, cit., pp. 39-83.

⁶ Per l'alto Medioevo: A. CAGNANA, *Maestranze e opere murarie nell'alto medioevo: tradizioni locali, "magistri" itineranti, importazione di tecniche*, «Archeologia Medievale», 35 (2008), pp. 39-53; v. inoltre, S. LOMARTIRE, *Commacini e marmorarii. Temi e tecniche della scultura tra VII e VIII secolo nella Langobardia Maior*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del 19° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Como - Varese, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 151-209.

ti a viaggiare nelle diverse regioni. È quasi impossibile che gente di questo tipo sia sedentaria”⁷).

Il dato è semplicemente ovvio, si dirà, dal momento che nella sua carriera un artista anche non di alto livello ha prodotto di necessità almeno qualche decina di opere, le cui commissioni spesso si è dovuto procacciare da sé e per la realizzazione delle quali ha di necessità dovuto spostarsi in luoghi talora anche molto distanti. Se ne ha una prova a livello documentario, come mostrano ricerche recenti condotte da Albert Dietl, da talune sottoscrizioni epigrafiche di artisti che indicano il toponimico (*Johannes a Mutiliano*, nella Pieve di Argenta nel 1122, *Barisanus Tranensis* a Monreale nel 1185, *Georgius de episcopatus Comensi* a Fermo nel 1227, etc.), cosa che normalmente avviene quando non ci si trova nel proprio luogo di origine. Questo fatto ha risvolti interessanti anche per talune ben note serie di artisti provenienti dalla regione dei laghi lombardi, e a cui accenneremo più oltre. Albert Dietl ha poi potuto constatare, pur sulla base parziale dei dati documentari sporadicamente conservati, che le distanze delle dislocazioni in cui gli artisti presi in considerazione si trovarono ad operare si aggiravano, salvo casi particolari, tra i 50 e i 150 chilometri⁸. Sono esclusi naturalmente dal computo i casi di artisti bizantini operanti in Italia, ad esempio il Simeone di Siria che nel 1065 mette il suo nome sulle porte bronzee del Duomo di Amalfi, o gli artefici che l'abate Desiderio fece arrivare a Montecassino nella seconda metà del secolo XI, o ancora il «marmorarius» romano Pietro di Oderisio che nel 1268 appose il suo nome nel pavimento del coro dell'abbazia di Westminster⁹, o infine i *magistri* italiani che operarono, dall'alto Medioevo in poi in territori d'Oltralpe.

Se dal tardo Duecento in poi è più facile reperire opere riconducibili più o meno direttamente ad un determinato artista di cui sia noto il nome, soprattutto nel caso di pittori o scultori (ma senza escludere i casi pure noti di architetti e orefici), così da permettere congetture almeno parziali sul suo curriculum, non altrettanto age-

⁷ A. DIETL, *Iscrizioni e mobilità*, in *L'artista medievale*, Atti del Convegno, Modena, 17-19 novembre 1999, a cura di M.M. DONATO, Pisa 2003 [ma stampato nel 2008] («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie IV, Quaderni, 16), pp. 239-250, in part. p. 239.

⁸ *Ivi*, pp. 241-244; e inoltre P.C. CLAUSSEN, *Künstlerinschriften*, in *Ornamenta Ecclesiae*, I, cit., pp. 263-276; A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin - München 2009, I, pp. 147-156.

⁹ A. DIETL, *Iscrizioni e mobilità*, cit., p. 242.

vole è, oggettivamente, la situazione per i secoli precedenti.

Quello della mobilità degli artefici nei secoli dell'alto e pieno Medioevo, è stato in anni recenti uno dei problemi considerati, nei suoi molteplici risvolti, in contributi recenti, ad esempio da Peter Cornelius Claussen, Albert Dietl, già sopra menzionati, e da Günther Binding, con il richiamo ad una serie non esigua di testimonianze documentarie ed epigrafiche, italiane e straniere, analizzate anche con attenzione agli aspetti sociologici impliciti¹⁰.

Al tempo stesso, il problema della trasmissione dei saperi nell'ambito storico-artistico, anche quale aspetto conseguente la mobilità degli artefici, è uno dei quesiti su cui si è esercitata una parte degli studi più avvertiti. Tali studi hanno di necessità preso in considerazione le rare fonti che trasmettono notizie, tutto sommato mai veramente in modo esplicito, sull'operatività di artefici di vario genere.

Ciò vale in modo particolare in un ambito, come quello dell'architettura e delle arti del Medioevo, in cui la complessità e spesso la lunga durata di realizzazione delle opere implicano un sistema di contatti, di scambi, che è condizione determinante per la formazione e l'evoluzione di quell'insieme di connotazioni formali che noi chiamiamo stile¹¹.

Tale sistema ha proprio nella mobilità degli artefici il connotato necessario, in considerazione delle tecniche utilizzate, e in primo luogo per quelle edilizie e scultoree, ma anche per le opere cosiddette "mobili", di norma eseguite in bottega. In quest'ultimo caso si tratta assai spesso di manufatti compositi e di formato monumentale, che quasi sempre richiedevano la dislocazione degli artisti nelle sedi

¹⁰ P.C. CLAUSSEN, *Künstlerinschriften*, cit.; A DIETL, *Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1994, pp. 175-191; ID., *Iscrizioni e mobilità*, cit.; ID., *Die Sprache der Signatur*, cit., I, pp. 34-40; G. BINDING, *Wanderungen von Werkmeistern und Handwerkern im frühen und hohen Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung des Rhein-Main-Gebietes*, Stuttgart 2005 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, XLIII, 1); E. CASTELNUOVO, *Introduzione*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di ID., Bari 2004, pp. V-XXXV, in part. pp. XIII-XX, XXII-XXIV.

¹¹ A titolo esemplificativo di uno studio orientato su questi problemi si può citare S. ROMANO, *Tecnica, stile e organizzazione del lavoro nella bottega medievale. Il caso alieno dei pittori nordici ad Assisi*, in *L'artista medievale*, Atti del Convegno, cit., pp. 129-144, e inoltre EAD., *La Basilica di San Francesco*, cit., pp. 179-198.

in cui le opere dovevano essere collocate.

È pur vero, d'altro canto, che nel caso di spostamenti a grande distanza è necessario considerare l'installazione, spesso documentata del resto, di una bottega dell'artista nel luogo di destinazione dell'opera, come lascia peraltro congetturare l'allusione, nel documento napoletano citato in apertura, alla tavola dipinta da Giotto. E lo stesso potrebbe dirsi nei casi di complessi scultorei di grande formato o costituiti da numerosi pezzi.

Ma esiste pur sempre la possibilità che a viaggiare siano le opere, anche nel caso in cui siano particolarmente complesse. Le sculture non prevedono sempre necessariamente una lavorazione in loco, ma ammettono almeno una lavorazione parziale in bottega, se non addirittura in cava, e poi una rifinitura ed eventuali aggiustamenti al momento dell'assemblaggio e della collocazione in opera. Per questo il luogo deputato della esecuzione di complessi scultorei di grande formato è il cantiere. Si pensi tuttavia al caso della fontana "a pie' di piazza" commissionata ad Arnolfo di Cambio nel 1277, e che venne terminata nel 1281, come testimoniano alcuni pagamenti effettuati nel febbraio di quell'anno al maestro per ventiquattro giornate di lavoro. Naturalmente non si può pensare che l'intera opera sia stata eseguita in quei ventiquattro giorni, mentre si è oggi d'accordo nel riconoscere che in tale lasso di tempo sia stato effettuato l'assemblaggio dei pezzi, quasi sicuramente eseguiti a Roma, dove Arnolfo si era ormai da tempo stabilito, con l'impiego di marmi di spoglio, come d'altro canto assicura il permesso accordato, già il 10 settembre 1277, da Carlo d'Angiò ad Arnolfo per l'esecuzione della fontana e per la concessione del trasporto a Perugia di «oportuna marmora et lapides alios [...] de Urbe ipsiusque districtu»¹². Siamo dunque di fronte ad un caso di mobilità non solo di un artista, ma anche della sua opera¹³.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, anche solo se ci si volesse limitare alla produzione scultorea centroitaliana di quel torno di

¹² Sulla documentazione relativa alla fontana «de pede fori» di Arnolfo di Cambio: S. BALZANI, *I documenti*, in *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, Catalogo della Mostra (Perugia, 7 luglio 2005-8 gennaio 2006), a cura di V. GARIBALDI - B. TOSCANO, Cinisello Balsamo 2005, pp. 141-147 (in part. p. 142 per il documento del 10 settembre 1277 emesso a Lagopesole da Carlo d'Angiò).

¹³ Per esemplificazioni recenti su questo problema: G. VALENZANO, *Introduzione*, in *Veneto romanico*, a cura di F. ZULIANI, Milano 2008, pp. 9-28; G. TIGLER, *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giu-*

anni. E neppure vi è ragione per considerare che in altri luoghi e in altri tempi, in precedenza o in seguito, una tale prassi sia stata meno frequente.

La bottega principale del pittore o dello scultore è d'altra parte luogo alternativo alle molte dislocazioni in cui la sua opera si esprime. Si consideri quale caso emblematico ancora una volta quello di Giotto, che Franco Sacchetti, nella novella LXIII del suo *Trecentonovelle*, ci mostra intento al lavoro nella propria bottega mentre riceve da parte di un uomo grossolano l'ordine di un «gran palvese», ossia di un grande scudo rettangolare¹⁴. Alla bottega fiorentina citata da Sacchetti, dalla quale dovette uscire una quantità ragguardevole di tavole dipinte, molte altre si sarebbero aggiunte, ad Assisi, a Rimini, Padova, Napoli, Milano etc. Occorre poi ricordare che è lo stesso Sacchetti a narrare come, ricevuto l'ordine e apprestatosi ad eseguire a suo modo quanto richiesto, il pittore «si recò innanzi il detto palvese, e disegnato quello gli pareva, disse a un suo discepolo desse fine alla dipintura»: in tal modo delineando sinteticamente uno degli aspetti caratteristici della distribuzione del lavoro nella bottega medievale.

Non intendo avventurarmi sul terreno insidioso e virtualmente sterminato della letteratura sulle botteghe artistiche, se non per prendere in considerazione, attraverso lo spoglio di qualche documento e il riferimento a qualche esempio, il problema della mobilità o della stanzialità dei cantieri, quale dato utile anche a considerazioni sulla trasmissione delle competenze nel campo artistico e architettonico¹⁵.

lia, a cura di M.P. FRATTOLIN, Udine 2003, pp. 121-168.

¹⁴ Novella LXIII, in FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLO, Torino 1970, pp. 161-163.

¹⁵ Su botteghe e cantieri artistici e architettonici medievali, con particolare, seppur non esclusivo, riferimento all'Italia: G. PINTO, *L'organizzazione del lavoro nei cantieri edili (Italia centro-settentrionale)*, in *Artigiani e salariati: il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XII*, Atti del decimo Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 9-13 ottobre 1981), Pistoia 1984, pp. 69-101; F. GURRIERI, *Considerazioni sulle tecniche del cantiere edilizio medievale*, in *Tecnica e società nell'Italia dei secoli XII-XVI*, Atti dell'undicesimo Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 28-31 ottobre 1984), Pistoia 1987, pp. 219-242; V. ASCANI, *Cantiere*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 159-169; G. BINDING, *Cantiere. Area germanica, ivi*, pp. 169-175; D. KIMPEL, *L'attività costruttiva nel Medioevo: strutture e trasformazioni*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. CASSANELLI, Milano 1995, pp. 11-50; M. FRATI, *“De bonis lapidibus concius”: la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze

In primo luogo va ricordato come una prassi piuttosto diffusa, nel Medioevo e non solo, prima ancora che lo spostamento di singoli artefici, fosse l'aggregazione di maestranze di diversa provenienza e soprattutto di diversa professionalità da impegnare a causa della scarsità o inadeguatezza di artefici locali, ovvero in vista di un'impresa di notevole impegno quantitativo e qualitativo.

Naturalmente il richiamo più immediato è agli episodi biblici del tempio di Salomone e della Torre di Babele. Per il tempio di Salomone risultano indicativi in particolare i passi in Cronache, I, 22, 2 ("Davide ordinò che si radunassero gli stranieri che erano nel paese d'Israele, e incaricò gli scalpellini di lavorare le pietre da taglio per la costruzione della casa di Dio") e I, 22, 15 ("Tu hai presso di te operai in abbondanza: scalpellini, muratori, falegnami, e ogni sorta di uomini esperti in qualunque specie di lavoro.").

Per l'episodio della Torre di Babele invece ci potremmo riferire alla vivida descrizione che ne fornisce Dante nel primo libro del *De vulgari eloquentia* (v. anche più oltre nel testo), in cui il castigo divino della *confusio linguarum* si abbatte su una folla di artefici con competenze diversificate ed evidentemente complementari.

«[...] pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amussibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgebant; cum celitus tanta confusione percussi sunt, ut, qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et nunquam ad idem commercium convenirent. Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur.»¹⁶

2005, in part. pp. 21-60, 141-155; *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del Convegno di studio (Chieti - San Salvo, 16-18 maggio 2008), a cura di M.C. SOMMA, Spoleto 2010 (De re monastica, 2), in particolare i saggi di: F. REDÌ, *Le chiese benedettine: soluzioni architettoniche e prassi costruttiva fra tradizione e innovazione (secc. VIII-XIV)*, pp. 73-96; F.R. STASOLLA, *L'organizzazione dei cantieri monastici*, pp. 97-134; G. CANTINO WATAGHIN, *Cantieri monastici nell'alto medioevo in Italia settentrionale*, pp. 279-344. Si vedano *infra* altre indicazioni bibliografiche.

¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, vii, 6-7 in ID., *Opere minori*, II, a cura di P.V. MENGALDO, Milano - Napoli 1979 (La letteratura italiana. Storia e testi, 5), pp. 60-62.

Anche nel testo biblico relativo al tempio di Salomone si richiama il gran numero di artefici radunati per l'impresa, mentre spicca, soprattutto nel secondo libro delle Cronache e nel primo libro dei Re, il ruolo del re quale costruttore, quale *primus auctor*, del quale non si dice: "fece costruire", "ordinò di fare", "fece rivestire", ma "costruì", "fece", "rivestì d'oro e di pietre preziose". Emerge solo la figura di Hiram, il fonditore fatto arrivare da Tiro "dotato — come si dice nel capitolo VII del primo libro dei Re — di grande capacità tecnica, di intelligenza e di talento, esperto in ogni genere di lavoro in bronzo"¹⁷.

Il richiamo biblico, per quanto circoscritto e non necessariamente identificabile nell'*exemplum* per antonomasia, ci riconduce però, in un certo senso, al duplice argomento delle nostre riflessioni.

Nel corso del Medioevo sono numerose le testimonianze relative ad artefici, anche provenienti da aree geografiche distanti, radunati per la realizzazione di opere, e in particolare di opere architettoniche; laddove si consideri però, beninteso, che l'architettura non può comprendersi se non naturalmente corredata del proprio apparato decorativo plastico e anche, in una certa misura, pittorico.

Basterà richiamare l'esempio dei «caementarios» che Benedetto Biscop, abate di Wearmouth fece arrivare dalla Gallia nel 675 per la costruzione della chiesa abbaziale «more Romanorum de lapide»¹⁸, o dei «lapidici [...] et mactiones» che s. Gerardo di Aurillac verso l'885 «undecumque iussit aggregari et ad construendam in honorem beati Petri ecclesiae fundamentum praecepit aperiri»¹⁹, o ai diversi *magistri* che agli inizi dell'XI secolo l'abate Guglielmo da Volpiano fece arrivare, probabilmente dall'Italia, per la costruzione del San Benigno di Digione²⁰, o i «graecos operarios» chiamati a

¹⁷ 1 Re, 7,1-51 in *Biblia Sacra*, Parisii, Thielman Kerver, 1526, foll. cxxxi-cxxxiii (ma ivi come *Liber Tertius Machabaeorum*).

¹⁸ BEDA, *Historia ecclesiastica de gentis Anglorum*, V, 2: «Sed et architectos sibi mitti petiit, qui iuxta morem Romanorum ecclesiam de lapide in gente ipsius facerent, promittens hanc in honorem beati apostolorum principis dedicandam»; v. G. BINDING, *Wanderungen*, cit., p. 8.

¹⁹ J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingische Kunst*, Wien 1892, n. 588, p. 189.

²⁰ *Chronicon Sancti Benigni Divionensis*: v. V. MORTET - P. DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge*, Paris 1911-1929 (rist. a cura di L. PRESSOUYRE, Paris 1995), pp. 26-32. Rinvio inoltre ai diversi contributi in *Guillaume de Volpiano et l'architecture des*

Paderborn dal vescovo Meinwerk intorno al 1017 per la costruzione della Bartholomäuskapelle²¹, o ancora, negli stessi anni, la serie di *artifices* probabilmente lombardi reclutati per la costruzione del Duomo di Spira voluto dall'imperatore Enrico II²².

In questi casi certo la storiografia ha messo in primo piano il committente accentuandone talora persino il ruolo di autore primario, di colui che ha concepito e condotto il progetto di costruzione. E certamente, come ha sostenuto Günther Binding, in ciò spesso si intese consapevolmente evocare, da parte di narrazioni postume, che tendevano a mitizzare l'opera del fondatore, l'emulazione dell'impegno di re Salomone per il tempio di Gerusalemme²³. Una tale impronta sarà oltremodo evidente nella duplice narrazione autobiografica che a metà del XII secolo compilerà l'abate Suger a suggello degli interventi da lui stesso promossi, progettati e attuati per l'abbazia reale di Saint-Denis, nella quale fra l'altro egli ricorda il reclutamento di maestranze specializzate²⁴.

Così, nel caso dello stesso Guglielmo da Volpiano, il *Cronicon Sancti Benigni Divionensis* ci mostra il *reverendus abbas* «miro opere expensas tribuendo, ac columnas marmoreas ac lapideas undecumque adducendo, et [...] magistros» e lo ricorda, significativamente, «ispum opus dictando»; nella prima metà dell'XI secolo l'abate Gauzolino fece arrivare al monastero di Fleury artefici, tra i quali un

rotondes, Actes du colloque de Dijon (23-26 septembre 1993), dir. M. JANNET - Ch. SAPIN, Paris 1996; Ch. SAPIN, *Guglielmo da Volpiano*, in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, VII, Roma 1996, p. 158-160 (159).

²¹ H.J. BÖKER, "Per Grecos operarios": die Bartholomäuskapelle in Paderborn und ihr byzantinisches Vorbild, «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 36 (1997), pp. 8-27; v. inoltre: G. MIETKE, *Die Bautätigkeit Bischof Meinwerks von Paderborn und die frühchristliche und byzantinische Architektur*, Paderborn 1991 (Paderborner Theologische Studien, 21), in part. pp. 29, 89, 109 sgg.; J. MEYER ZU SCHLOCHTERN - M. WEHMHOF, *Die Bartholomäuskapelle in Paderborn*, Paderborn 1997; U. LOBBEDEY, *Romanik in Westfalen*, Regensburg 2000, pp. 216 sgg.; S. GAI - S. SPIONG, *Großbaustelle Paderborn. Der Bischofssitz im frühen 11. Jahrhundert*, in *Für Königtum und Himmelreich. 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn*, Katalog zur Jubiläumsausstellung im Museum in der Kaiserpfalz und im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn 2009-2010, hrsg. von Ch. STIEGEMANN - M. KROKER, Regensburg 2009, in part. 239-240.

²² D. VON WINTERFELD, *Spira*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, pp. 805-807, in part. p. 807.

²³ G. BINDING, *Der früh- und hochmittelalterliche Baubherr als Sapiens Architectus*, Köln 1996, in part. pp. 337-344.

²⁴ SUGERUS, *Libellus de consecratione sancti Dionysii*, II, in *Œuvres complètes de Suger*, ed. A. LECOY DE LA MARCHE, Paris 1867, p. 218.

Nivardo «pictorum peritissimo a Langobardorum regione ascito», a cui commissionò l'esecuzione di varie opere di pittura e scultura, oltre che la costruzione di parti della chiesa e del monastero e di una torre che secondo le sue intenzioni avrebbe dovuto essere «tale [...] quod omni Gallie sit in exemplo»²⁵.

Un caso in un certo senso simile riguarda un altro artefice italiano, quel *Johannes*, ecclesiastico «natione et lingua Italus», «arte pictor egregius» chiamato dall'imperatore Ottone III a dipingere nella cappella del palazzo di Aquisgrana e poi sarà attivo a Liegi, nel quale Carl Nordenfalk ha riconosciuto l'autore delle miniature rimaste del cosiddetto *Registrum Gregorii* prodotto a Treviri sotto l'arcivescovo Egberto²⁶.

Agli esempi che abbiamo fino ad ora citato molti altri potremmo aggiungerne, e i repertori pubblicati tra gli altri da Julius von Schlosser, Victor Mortet e Paul Deschamps, Elsmarie Knögel, Otto Lehmann-Brockhaus, Günther Binding, ne riportano in gran numero²⁷.

Ma c'è quanto basta, mi pare, per cogliere già da questi accenni la complessità del tema, che peraltro rappresenta, si badi bene, solo uno degli aspetti della produzione artistica del Medioevo.

Da un lato la presenza fin troppo ingombrante, si dovrebbe dire, dei committenti oscura il ruolo delle altre professionalità

²⁵ ANDRÉ DE FLEURY, *Vita Gauzlini abbatis Floriacensis monasterii*, a cura di R.H. BAUTIER - G. LABORY, Paris 1969, pp. 365-379; V. MORTET - P. DESCHAMPS, *Recueil de textes*, cit., pp. 33-34, 37-38.

²⁶ J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896 (rist.anast., *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici, a cura di J. VÉGH, Firenze 1992), n. XXIV, pp. 149-151; C. NORDENFALK, *Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poco osservati*, in *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, a cura di C. BERTELLI, Milano, 1988, pp. 102-123, in part. 110-120; G. BINDING, *Wanderungen*, cit., p. 16 e nota 44.

²⁷ J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen*, cit.; ID., *Quellenbuch*, cit.; V. MORTET - P. DESCHAMPS, *Recueil de textes*, cit.; O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Die Kunst des X. Jahrhunderts im lichte der Schriftquellen*, Strassburg 1935; E. KNÖGEL, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*, «Bonner Jahrbücher», 140/141 (1936), pp. 1-258; O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland Lothringen und Italien*, Berlin 1938; ID., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, München 1955-1960; G. BINDING, *Wanderungen*, cit.

in gioco e permette solo in via residuale di percepire le dinamiche del cantiere, peraltro dal canto loro talora documentabili sulla base della documentazione contabile conservata in alcuni rari casi, soprattutto di area trasalpina²⁸. A parte i casi in cui effettivamente al committente, novello Salomone, sia spettato il ruolo di *concepteur*, di progettista dell'impresa artistica, e più spesso architettonica, per il quale si può citare, oltre a quelli appena ricordati, l'esempio del vescovo Bernward di Hildesheim, che il biografo Tangmaro descrive come versato sommamente in tutte le arti²⁹, si dovrà però ammettere che ben raramente un cantiere avrà potuto costituirsi se non a partire da un progetto tecnicamente predefinito, sulla base del quale misurare anche le risorse, i tempi, il reclutamento della manodopera specializzata e della manovalanza, sia quella attiva continuativamente, sia quella stagionale.

Questo mette inevitabilmente in campo la figura dell'architetto, che è spesso richiamata nelle narrazioni, anche solo per investirne la personalità del committente, ma in controluce per condensare quella somma di competenze di alto livello che a tale figura consacrano già le scritture, se si pensa a s. Paolo, nella Prima lettera ai Corinzi (3,10-11): «Ut sapiens architectus fundamentum posui»³⁰.

Ecco così stabilito assai precocemente il *tòpos* dell'artista sapiente, e soprattutto dell'architetto, che ha come tratto caratteristico il possesso di una dottrina superiore a tutte le altre abilità manuali. Si osservi, solo per inciso, la relativa frequenza di illustrazioni medievali di Dio Padre o del Cristo in veste di sommo architetto (Fig. 1).

Così Boezio, nel *De institutione Musica*, descrive la prevalenza del *musicus* sugli strumentisti, così come dell'architetto o del generale (qui nominati in modo indiretto) rispettivamente sugli operai e sui soldati³¹.

Non ci è permesso in questa sede di condurre anche solo una sommaria esplorazione su questo tema, al quale sono stati dedicati taluni studi di approfondimento specialmente dedicati al *tòpos* del-

²⁸ V. *infra*, nota 46.

²⁹ *Ivi*, p. 19; per una sintesi recente, F. CRIVELLO, *Bernoardo di Hildesheim: il committente come artista in età ottoniana*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. CASTELNUOVO, Bari 2004, pp. 42-49.

³⁰ *Biblia Sacra*, cit., fol. cccclxx.

³¹ ANICHI MANLII TORQUATI SEVERINI BOETHI, *De Institutione Arithmetica libri duo, De Institutione Musica libri quinque*, a cura di G. FRIEDLEIN, Leipzig 1867, I, XXXIII, p. 224.

l'architetto sapiente³².

In tal modo, l'appellativo *doctus* o altri appellativi simili diventano il discrimine per identificare una competenza di livello superiore, degna di considerazione e onori³³.

Tra i tanti aspetti che la definiscono nel Medioevo la figura dell'architetto, o del *protomagister* (anche se l'equazione non è sempre valida), e comunque di colui che è a capo dell'impresa, costruttiva, scultorea o pittorica che sia, sta proprio quello della notevole perizia che si esprime nella qualità insuperabile, spesso inseguendo il mito dell'unicità e della straordinarietà, oggetto di alcune riflessioni recentemente prodotte da Beat Brenk³⁴.

Il *tòpos* della perizia dell'architetto — in base al quale ad esempio nell'epigrafe sepolcrale al Duomo pisano è definito «ingeniosus» l'architetto Buscheto (Fig. 2), di cui si loda la «calliditas», mentre per Lanfranco, progettista del Duomo di Modena, si esprime, nella celebre epigrafe absidale (Fig. 3), attraverso una serie di attributi come «ingenio clarus [...] doctus et aptus» — si trasferisce nelle fonti medievali, soprattutto quelle epigrafiche in vario modo elogiative, anche ad altre specializzazioni nel campo artistico³⁵.

Così restano attestazioni di simili appellativi, assai spesso derivati da locuzioni usate nella letteratura dell'Antichità e in uso anche nella letteratura coeva, attribuiti a pittori o scultori. Ai casi già citati di *Johannes* «arte pictor egregius» e dotato di «doctas manus»³⁶, e

³² A. PERONI, *L'architetto del primo medioevo: problemi di identità*, in *L'artista medievale*, Atti del Convegno, cit., pp. 27-38; v. inoltre G. BINDING, *Architectus, magister operis, Werkmeister. Baumeister oder Bauverwalter im Mittelalter*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 34 (1999), pp. 7-28.

³³ Si vedano, per uno sguardo d'insieme, le tabelle degli epiteti attribuiti su base documentaria agli artisti italiani del Medioevo in A. DIETL, *Die Sprache der Signatur*, cit., I, pp. 261-267 (Tabb. V-VII).

³⁴ B. BRENK, *Committenza e retorica*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. CASTELNUOVO - G. SERGI, Torino 2003, pp. 3-42.

³⁵ A. DIETL, *In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, «Römische Historische Mitteilungen», 29 (1987), pp. 75-125; E. VAIANI, *Il topos della "dotta mano" dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali*, in *L'artista medievale*, Atti del Convegno, cit., pp. 345-364; E. CASTELNUOVO, «*Parum discrepans a Dedalo*»: i molti volti dell'architetto medievale, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. BELTRAMI - H. BURNS, Venezia 2009, pp. 105-108; v. anche A. PERONI, *L'architetto del primo Medioevo: problemi di identità*, in *L'artista medievale*, Atti del Convegno, cit., pp. 27-38.

³⁶ G. BINDING, *Wanderungen*, cit., p. 11.

di Nivardo, «pictorum peritissimus», altri se ne potrebbero aggiungere: Wiligelmo «dignus onore» nel Duomo di Modena, Nicolò che si firma «artifex gnarus» nella cattedrale di Ferrara e nel San Zeno e nella cattedrale di Verona, Roberto che alla metà del XII secolo si definisce «pluribus expertus» nel ciborio di San Clemente al Vomano (1150 circa) e «ingenii certus» nell'ambone di Santa Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo, Girardus «pollice docto» attivo nelle sculture della Porta Romana di Milano nel 1171 circa, con il suo compagno Anselmo «Dedalus alter», Giunta Pisano che «docta manus» dipinse il crocifisso di Bologna, o i «magistri doctissimi» Lorenzo, Jacopo e altri nel duomo di Civita Castellana, il Vassalletto che si firma «doctus in arte» nel chiostro di San Giovanni in Laterano, o ancora lo scultore Guido da Como «doctus in arte probatur» che nel 1250 esegue il pulpito pistoiese di San Bartolomeo in Pantano, fino all'altisonante "firma" di Giovanni Pisano nel pulpito del Duomo di Pisa. La lista, fin troppo lunga per l'occasione presente, potrebbe continuare, e ai casi italiani se ne potrebbero aggiungere altri d'Oltralpe.

Le lodi si applicano anche nel caso di competenze non solo artistiche in senso stretto: così nel poemetto che narra la guerra tra Como e Milano i carpentieri sono nominati «Artifices notos, qui sunt hac arte peritos», ovvero «qui sunt satis ingeniosi»³⁷.

Si riconosce poi un piccolo gruppo di testimonianze in cui l'artista si definisce «doctor». L'appellativo è già applicato al monaco Tuotilo di San Gallo, che eccelleva in molte arti, tra le quali l'incisione dell'avorio, e del quale il monaco Ekkehard, nel *Casus sancti Galli* ricorda che «bonus erat et utilis [...] Erat eloquens, voce clarus, caelaturae elegans et picturae artifex, musicus»³⁸, mentre il *Necrologium Sancti Galli* ne ricorda, al giorno 28 marzo: «obitus Tuotilonis magistri et presbiteri. Doctor iste nobilis caelatorque fuit»³⁹. Alla metà del Duecento Anseramo da Trani sul timpano della chiesa del Rosaio

³⁷ ANONYMI NOVOCOMENSIS, *Cumanus, sive Poëma de Bello, et Excidio urbis Comensis ab anno MCXVIII. usque ad MCXXVII / De bello Mediolanensium adversus Comenses, Liber Cumanus*, castigationes et notae D. Josephi Mariae STAMPÆ, vv. 1824, 1826, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores ab anno aere christianae quingentesimo ad millissimumquingentesimum*, t. V, Mediolani 1724, p. 452. Su questa testimonianza v. anche il contributo di Aldo A. Settia in questi Atti.

³⁸ J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen*, cit., n. 1105, pp. 415-416; F. CRIVELLO, *Tuotilo: l'artista in età carolingia*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. CASTELNUOVO, Bari 2004, pp. 26-34.

³⁹ J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen*, cit., n. 1111, p. 418.

a Terlizzi si firma «doctor scolpendo peritus»⁴⁰. Nel 1267 l'epitaffio di Pierre de Montreuil, un tempo ritenuto l'artefice della Sainte Chapelle, lo indica come «doctor lathomorum»⁴¹.

Emblematico è il caso di Solsterno, che nel 1207 firma il grande mosaico sulla facciata del Duomo di Spoleto (Fig. 4); qui va opportunamente sottolineato come il pittore-mosaicista si attribuisca, in aggiunta a quella di «doctor», la qualifica di «modernus»⁴². Sul tema sono state recentemente fatte interessanti osservazioni da parte di Hans-Rudolf Meier, che sottolinea, a fronte dell'accezione decisamente positiva del neologismo *modernus* nella tarda antichità, la sua ambivalenza nel Medioevo⁴³. Ma non vi può essere dubbio che qui l'appellativo sia adottato con un'accezione qualificativa positiva, e potrebbe essere inteso, al di là delle esigenze della metrica, nel senso dell'aggiornamento sulle più recenti tendenze bizantineggianti del momento.

Un senso in parte diverso si poteva invece riconoscere, una cinquantina di anni prima di Solsterno, nella sottoscrizione che Guglielmo aveva apposto al suo pulpito per il duomo di Pisa, ora nella cattedrale di Cagliari: la locuzione «Praestantior in arte modernus», che egli vuole sostanziare con i caratteri formali esibiti nella sua opera scultorea, indica la volontà da parte dell'artista di porsi come iniziatore di un linguaggio nuovo, che dovremmo quindi definire “post moderno”⁴⁴.

Si è giustamente fatto osservare come con i termini qualificativi

⁴⁰ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur*, cit., III, pp. 1666-1668.

⁴¹ S. GASSER, *L'architecture de la Sainte-Chapelle. État de la question concernant sa datation, son maître d'œuvre et sa place dans l'histoire de l'architecture*, in *La Sainte-Chapelle de Paris, Royaume de France ou Jérusalem céleste?*, Turnhout 2008, pp. 157-180, in part. pp. 166-170.

⁴² A. DIETL, *In arte peritus*, cit., pp. 87-88.

⁴³ H.-R. MEIER, “*Summus in Arte Modernus*”: *Begriff und Anschaulichkeit des ‘Modernen’ in der mittelalterlichen Kunst*, «*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*», 34 (2007), pp. 7-18, in part. pp. 10-15.

⁴⁴ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur*, cit., II, pp. 682-686; H.-R. MEIER, “*Summus in Arte Modernus*”, cit., pp. 8, 12-13; H. BREDEKAMP, *Das Mittelalter als Epoche der Individualität*, in «*Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften*», 8 (2000), pp. 185-240. AR. CALDERONI MASETTI, *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa, ora a Cagliari*, Pisa 2000 (Opera della Primaziale Pisana, Quaderno, 14); G. TIGLER, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa, I*, «*Commentari d'arte*», 14 (2008), pp. 30-55; ID., *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa, II*, «*Commentari d'arte*», 15 (2009), pp. 5-37.

indicanti la perizia, quali *doctus*, o appunto *doctor*, possa ugualmente essere introdotta la nozione dell'abilità a trasmettere le proprie conoscenze attraverso un insegnamento, talora anche, nei casi più tardi, come possibile riflesso dell'insegnamento universitario, dove *doctor* e *magister* costituiscono appunto i principali gradi accademici. Ma mi parrebbe azzardato procedere su questo punto; resto d'altra parte maggiormente convinto della maggior forza che ha in tal senso la perpetuazione di uno sperimentato *tòpos* letterario⁴⁵.

Non vi è dubbio tuttavia che il cantiere, allo stesso modo della bottega dell'artista, sia luogo deputato per la formazione delle diverse professionalità⁴⁶. Il cantiere, quale "somma" di botteghe operanti in tempi spesso non sincroni, ma comunque coordinati (soprattutto per quanto l'attività di costruttori e di scultori), si presterebbe meglio, nella metafora scolastica, a rappresentare l'*universitas* di numerosi saperi tecnici. Occorre riflettere sul fatto che nei secoli successivi si siano effettivamente formate, in talune aree italiane, delle *universitates* di artisti, artigiani, commercianti, attive in taluni casi ancora nel tardo Settecento. Sarebbe azzardato postulare una simile equivalenza per il Medioevo, soprattutto per le epoche più antiche, ma il tema merita certo maggiore attenzione. Sarà però sufficiente ricordare l'esempio già citato di Fleury, nel quale l'intenzione era di edificare qualcosa che fosse di «*exemplum*» a tutta la Francia.

In questo caso, e in molti altri, si può pensare piuttosto ad un ruolo di progresso civile e culturale generale affidato alla qualità della realizzazione in virtù dell'impiego di maestranze esperte.

D'altra parte si può anche ricordare la testimonianza, contenuta nelle vite degli abati di Lobbes redatta dall'abate Folcuino verso la fine del X secolo, relativa alla ricostruzione della chiesa abbaziale al tempo dell'abate Stefano (901-920), e nella quale si cita i rifacimenti effettuati «*cum latomorum vel cementariorum disciplinis*», introducendo un termine precisamente legato all'insegnamento, e che va interpretato nel senso delle istruzioni fornite dai *magistri*.

⁴⁵ P.C. CLAUSSEN, *Künstlerinschriften*, cit., pp. 271-273; H.-R. MEIER, "Summus in Arte Modernus", cit., in part. p. 7.

⁴⁶ Per il tardo Medioevo v. ad esempio Ph. BERNARDI, *Métier et mystère: l'enseignement des «secrets de l'art» chez les bâtisseurs à la fin du Moyen Âge*, in *La trasmissione dei saperi nel Medioevo (secoli XII-XV)*, Atti del diciannovesimo Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 16-19 maggio 2003), Pistoia 2005, pp. 187-204; ID., *Bâtir au Moyen Âge (XIII^e-milieu XVI^e siècle)*, Paris 2011, pp. 17-48, 57-64; v. inoltre, G. BINDING, *Cantiere. Area germanica*, cit.

Ciò può trovare conferma nel resoconto relativo alla ricostruzione del monastero di Colonia-Deutz da parte dell'arcivescovo Eriberto agli inizi dell'XI secolo: egli, radunati da diverse località «peritiores architectos», affidò loro l'intera conduzione del cantiere: «eis disciplinam totius structuræ committens»⁴⁷, con una formulazione che giustamente è stata ricondotta al testo biblico del secondo libro dei Maccabei (2 Mc, 2,30) «novæ domus architecto de universa structura curandum est», mentre invece aggiunge, a proposito dei pittori, «ei vero qui pingere curat, quæ apta sunt ad ornatum exquirenda sunt»⁴⁸.

La serie di competenze che si esprimono nel cantiere, che dà luogo ad una terminologia professionale alquanto articolata e scalata gerarchicamente, spesso alternativa ad altre (*architectus, operarius, artifex, magister, caementarius, latomus, lapicida, sculptor, carpentarius, faber, pictor*), comporta una specializzazione⁴⁹ che si esplica anche attraverso la costituzione di gruppi di maestranze (ad esclusione dell'architetto) nei quali trova naturalmente spazio anche l'istruzione degli apprendisti. Ricerche in tal senso sono state condotte ad esempio negli anni Trenta del Novecento sulla situazione inglese da Knoop e Jones⁵⁰. Bisogna poi immaginare che l'insegnamento avesse alla base, oltre che le tecniche e le regole dell'arte, anche un proprio gergo speciale e talora esclusivo, anche assai dettagliato, del quale oggi abbiamo pressoché completamente perso traccia.

Ad esempio si può considerare la grande quantità di frammenti scultorei altomedievali che trasmettono un repertorio ornamentale assai variegato, ma riconducibile ad un sistema assai ben codificato, come quello dell'intreccio e della decorazione vegetale, persino della rappresentazione zoomorfa e antropomorfa. Ebbene, tale sistema, proprio per la ripetitività dei temi decorativi e per le infinite possibilità di scomposizione di ricomposizione doveva certo comportare

⁴⁷ LANTBERT VON LÜTTICH, *Vita Heriberti archiepiscopi Coloniensis auctore Lantberto*, cap. 8 in *Monumenta Germaniæ Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum* [da ora in poi MGH], t. VI., *Scriptores*, IV, a cura di G.H. PERTZ, Hannoverae 1841, p. 746; v. G. BINDING, *Wanderungen*, cit., p. 10 nota 23.

⁴⁸ *Biblia Sacra*, cit., fol. cccvii.

⁴⁹ Rinvio all'utilissima tabella delle specializzazioni delle maestranze, sulla base delle attestazioni, compilata da A. DIETL, *Die Sprache der Signatur*, cit., I, pp. 249-260 (Tab. III).

⁵⁰ D. KNOOP - G.P. JONES, *Masons and Apprenticeship in Mediaeval England*, «The Economic History Review», 3 (1932), pp. 346-366.

una nomenclatura specifica, almeno per gli elementi-base, insieme a prassi esecutive anch'esse codificate, che costituivano nel complesso un bagaglio professionale, prima ancora che un linguaggio, trasmesso dai maestri ai discepoli nella pratica di bottega ed esportabile su vasto raggio geografico, come in effetti avvenne.

Per quanto riguarda i cantieri dell'alto Medioevo bisogna ammettere che gli indizi sono assai scarsi, ma possono comunque fornire elementi utili anche per le epoche successive.

Il famoso *Memoratorium de mercedibus commacinatorum*, probabilmente dell'età di Liutprando, costituisce l'unico documento diretto delle pratiche di cantiere, poiché è un elenco di prezzi che i «magistri commacini» praticano per diverse tipologie di opere, e dunque per diversi committenti⁵¹.

È interessante notare che affiora subito la distinzione, pur all'interno del gruppo di *commacini*, cioè, potremmo dire, di costruttori, di diverse figure professionali: ai *commacini* è affidata la costruzione in senso proprio, cioè le murature e le coperture, mentre altre competenze sono attribuite agli «abietarii», cioè i falegnami, e ai «marmorarii». I riferimenti sono sufficientemente chiari, e definiscono, pur in modo sintetico, le competenze specifiche. Se ne ricava l'impressione di opere destinate ad una produzione di rango, visto che si parla di murature in pietra e probabilmente in laterizi (*opus Gallicum* e *opus romanense*), a coperture, soppalchi, archi, camini, forni, pozzi, colonne, «cancellas», cioè chiusure lignee, e forse anche a pavimenti a ipocausto⁵².

solidus

A conferma della destinazione ad una committenza di rango va evidenziato che i pagamenti fanno riferimento alla monetazione aurea, il *denarius* (che in realtà è una unità monetaria virtuale)⁵³; si fa inoltre riferimento all'annona, cioè al complemento in viveri che si

⁵¹ U. MONNERET DE VILLARD, *L'organizzazione industriale nell'Italia longobarda durante l'alto medioevo*, «Archivio Storico Lombardo», s. V, a. XLVI, ff. 1-2 (1919), pp. 1-83; ID., *Note sul memoratorio dei maestri commacini*, «Archivio Storico Lombardo», s. V, a. XLVII, ff. 1-2 (1920), pp. 1-16.

⁵² Rinvio alle osservazioni su tali aspetti in S. LOMARTIRE, *Commacini e marmorarii*, cit., pp. 151-209, in part. pp. 171-179.

⁵³ E. ARSLAN - G. PERTOT, *Moneta e tecniche costruttive nel Memoratorio de Mercedes Commacinatorum*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, cit., pp. 53-94; A. SACCOCCI, *Tra antichità e medioevo: aspetti giuridici ed economici della monetazione longobarda*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di V. PACE, Cividale del Friuli 2010, pp. 31-42.

somma a quello monetario, stabilendo anche per quali compiti tale supplemento vada conteggiato. Si apprende in tal modo che l'anno viene computata per i lavori di cantiere in senso stretto, mentre ne sono escluse quelle prestazioni che comportano un lavoro presso la bottega del falegname, ad esempio.

Letto in controluce, il *Memoratorio*, del quale è ancor oggi dubbia l'originaria destinazione, permette dunque di avere un'idea, ancorché vaga, di un cantiere altomedievale formato da maestranze itineranti.

Sotto questo aspetto può inoltre essere richiamato quanto già si ricavava in materia dall'editto di Rotari, ai capitoli 144 e 145, dedicati ai *magistri commacini*.

In essi si tratta dell'assunzione dell'onere del danno in determinati casi di intervento in opere sostanzialmente edilizie. A parte la sostanza dell'articolato in termini di controparti e di oneri, emerge il dato dell'assunzione degli incarichi da parte di uno o più *magistri commacini*, (cap. 145: «De rogatos aut conductos magistrōs») a dirigere lavori condotti dai servi del committente, oppure di più *magistri* riuniti in forme di libera associazione (Cap. 144: «magister commacinus cum collegantes suos»), talora su base «estemporanea e pattizia», come ebbe a notare Carlo Guido Mor⁵⁴, ma evidentemente molto spesso anche su base di parentela.

Alla libera circolazione di questi e di altri artefici e mercanti fa implicitamente riferimento quanto è contenuto nel capitolo 18 delle leggi dell'VIII anno di Liutprando, intitolato «De negotiatoribus vel magistris», laddove si stabilisce che se un *magister* «pro qualicumque artificio intra provincia vel extra provincia ambolaverit» e se non faccia ritorno a casa o non desse notizie di sé per più di tre anni, i suoi beni passino in eredità agli aventi diritto⁵⁵.

La libera circolazione dei *magistri* era d'altra parte già agevolata, come ebbe a riflettere Gian Pietro Bognetti, dal fatto che nelle

⁵⁴ C.G. MOR, *Gli artigiani nell'alto medioevo (con particolare riguardo ai riflessi giuridici)*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale*, Spoleto 1971 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XVIII), pp. 195-213, in part. pp. 205-207.

⁵⁵ *Leggi di Liutprando*, cap. 18, in *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, a cura di C. AZZARA - S. GASPARRI, Roma 1992, p. 150; v. anche R. DIONIGI - C. STORTI, *Magistri Comacini. Storie antistorie misteri e leggende. 1723-1962*, Pavia 2007, pp. 22-24, 80-81, con bibliografia; S. LOMARTIRE, *Comacini e marmorari*, cit., p. 169.

norme di legge comparissero accenni espliciti a queste maestranze⁵⁶. Questo può spiegare da un lato il consolidarsi nel tempo e il diffondersi, anche su vasto raggio, del termine «magister commacinus», testimoniato nel 739 a Tuscania, con Rodpertu, ma ancora presente in documenti più tardi, fino ai «fratres Comacenii» testimoniati a Sanseverino Marche agli inizi del XV secolo⁵⁷.

Una situazione analoga è da riconoscersi per i «magistri Antelami», cioè provenienti dalla valle Intelvi, sul lago di Como, ai quali si accenna come è noto in diversi documenti tra X e XI relativi a San Pietro in Cielo d'Oro di Pavia, che richiamano un precetto di Liutprando a favore di quel monastero. Nel documento si indica come alcuni «carpentarios» provenienti dalla «valle quae dicitur Antelamo» e da Besozolo «ut tempore oportuno indefesse operando deserviant, tam vel posterius eorum, in supra fato coenobio, usque ulla retractione»; a ciò erano tenuti anche figli, parenti e successori di detti «carpentarios», in perpetuo⁵⁸. Ancora Bognetti, in un suo famoso contributo che ha studiato la presenza degli Antelami, a Genova, dove si costituiranno nel tempo quale corporazione di lapicidi e costruttori di cui si hanno tracce almeno fino al secolo XVII, osservava come l'appellativo da toponomastico sia divenuto presto antonoma-

⁵⁶ G.P. BOGNETTI, *I capitoli 144-145 di Rotari ed il rapporto tra Como ed i Magistri Commacini*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1961, pp. 155-171.

⁵⁷ U. MONNERET DE VILLARD, *L'organizzazione industriale nell'Italia langobarda durante l'alto medioevo*, «Archivio Storico Lombardo», S. V, a. XLVI, ff. 1-2 (1919), pp. 1-83, in part. p. 42.; L. PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e Storia*, Firenze 1900, in part. il cap. 3 («I Maestri comacini»); C. CALZECCHI, *La presenza di maestri comacini in terra di Bari nei secoli XI e XII*, «Archivio Storico Lombardo», S. VI, a. LIII (1926), pp. 166-169; V.E. ALEANDRI, *Maestri da Muro e architetti lombardi in Sanseverino Marche nel secolo XV*, «Archivio Storico Lombardo», S. III, a. XXVII (1900), pp. 323-356. Per la presenza di un sepolcro nella chiesa di San Francesco a San Severino Marche riportante l'iscrizione *Fratres Comacenii*: G. MERZARIO, *I maestri Comacini*, cit., II, p. 323; un moderno repertorio è pubblicato da B. CETTI, *Vita e opere dei maestri comacini*, Milano 1993.

⁵⁸ «Concedimus etiam ipsi sancto ac venerabili loco omnes carpentarios illos, quos predictus locus dinoscitur per precepti paginam a tempore antecessoris nostri Liutprandi regis possedisse in valle quae dicitur Antelamo, vel eos qui sunt in vico Besozolo [Bizzozzero?], cum filiis filibusque vel omni agnitione eorum, ut tempore oportuno indefesse operando deserviant, tam vel posterius eorum, in supra fato coenobio, usque ulla retractione»; *I diplomi di Ugo e di Lotario, di Berengario II e di Adalberto*, a cura di L. SCHIAPARELLI, Roma 1924 (Fonti per la storia d'Italia, XXXVIII), n. XX, pp. 54-59; G.P. BOGNETTI, *I magistri Antelami e la Valle Intelvi*, «Periodico Storico Comense», n.s., II (1938), pp. 1-56, in part. pp. 20-21.

stico, e che proprio il nulla sta regio e poi imperiale garantiva la loro libera circolazione⁵⁹.

Per noi è importante osservare come la prestazione a quei «carpentarios» intelvesi avesse carattere di perpetuità, e la mobilità degli artefici, su richiesta esplicita del committente, cioè il cenobio pavese, fosse estesa a parenti ed eredi, virtualmente in perpetuo, lasciando intendere che il trasferimento delle competenze professionali avvenisse di preferenza nell'ambito familiare.

In tal modo la fondazione pavese si assicurava continuativamente la disponibilità di manodopera specializzata per opere edilizie.

Sullo spostamento di maestranze per l'edilizia o la scultura in età medievale sono state formulate anche proposte di riconoscimento di specifiche botteghe, sulla base di dati eminentemente stilistici e talora tecnico-esecutivi legati alle opere rimaste. Si è in tal modo cercato di riconoscere ad esempio una «officina delle Alpi marittime» operante nell'area dell'attuale Piemonte tra VIII e IX secolo, o di una coeva «officina berico-benacense» per l'area centro-occidentale veneta, o ancora per l'area lucchese⁶⁰.

Tra le non molte firme di artisti compare quella di *Gennarius* «magester marmorarius» che firma una lastra tombale a Savigliano nel Cuneese (Fig. 5), o di *Ursus magester* a S. Pietro in Valle a Ferentillo (Fig. 6), di *Johannes* che iscrive il proprio nome, dopo quello del re Liutprando, nella lastra tombale di S. Cumiano; qui la committenza regia è probabile implichi anche una esecuzione in un'officina specializzata che lavorava per la corte, a Pavia, per esempio, e il trasporto a Bobbio.

Particolarmente interessante è il caso del ciborio di San Giorgio di Valpolicella, firmato, anch'esso in età liutprandea, da «Ursus magester cum discepolis suis Iuvintino et Iuviano», dove è esibito il ruolo di *Ursus* quale guida e maestro dei due collaboratori, chiamati appunto discepoli⁶¹.

Osserviamo già, dunque, una casistica piuttosto articolata, in cui da una parte si registrano spostamenti di gruppi di maestranze, o

⁵⁹ Oltre ai saggi di G.P. Bognetti citati alle note 53 e 55, v. ID., *Gli Antelami e la carpenteria da guerra*, in *Munera. Scritti in onore di Carlo Castiglioni*, Milano 1944, p. 217; vedi inoltre F. GANDOLFO, *Antelami, Magistri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 68-70.

⁶⁰ S. LOMARTIRE, *Commacini e marmorarii*, cit., pp. 205-206.

⁶¹ Sugli esempi sopra citati si veda, per brevità, *ivi*, pp. 207-208, con bibliografia.

di singoli artisti, al massimo con qualche collaboratore. Nella pratica del cantiere, secondo modalità valide anche per i secoli successivi, ciò doveva avvenire solo in relazione ad artefici dotati di una certa maestria; per il resto il reclutamento poteva avvenire secondo modalità diverse, anche cooptando lavoratori locali, se presenti, o artefici persone che si trasferiscono presso il luogo del cantiere, se questo è sufficientemente ampio da assicurare un impiego anche duraturo, e si mettono a disposizione, come registra talora la documentazione⁶².

Nel caso di imprese di grande impegno, e in presenza di una committenza di altro rango, le maestranze erano normalmente reclutate sulla base dei criteri della massima qualità reperibile, facendo anche ricorso a richieste specifiche. Così, le strette analogie riscontrabili negli allestimenti altomedievali, con ampio uso di pitture, stucchi ed elementi marmorei di reimpiego del cosiddetto Tempietto longobardo di Cividale e della basilica di San Salvatore a Brescia, possono far pensare all'attività di colte maestranze attive per la corte regia longobarda che si sono spostate da una città all'altra. In realtà sarebbe consigliabile cautela in un simile indirizzo, a fronte delle accese discussioni sulla datazione assegnata tradizionalmente ai due complessi, il primo alla seconda metà dell'VIII secolo, il secondo circa un secolo dopo. Le ricerche più recenti indicano però, a mio avviso in modo convincente, una retrodatazione del complesso bresciano all'età di Desiderio, che secondo la documentazione è il fondatore, insieme alla moglie Ansa, del cenobio⁶³. Ecco allora che risultano plausibili le ipotesi di contatto tra i due cantieri, sempre che si valutino con la doverosa cautela le recenti proposte di attribuzione delle statue in stucco cividalesi a maestranze di cultura ommayade⁶⁴, e tenuto conto della presenza della firma di un artefice, «Paganus», che si lega a queste figure (Fig. 7)⁶⁵. E poi resta da chiedersi se le analogie

⁶² D. KNOOP - G.P. JONES, *Masons and Apprenticeship*, cit., *passim*; G. BINDING, *Wanderungen*, cit., p. 11. V. *infra*, note 90 e 92 e testo corrispondente.

⁶³ V. ora S. LOMARTIRE, *Brescia e Pavia nell'ottavo secolo: emergenze monumentali e problemi aperti*, in *L'ottavo secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno internazionale (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Cividale del Friuli 2010, pp. 115-125; G.P. BROGIOLO - V. GHEROLDI - M. IBSEN - J. MITCHELL, *Ulteriori ricerche sul San Salvatore II di Brescia*, «Hortus Artium Medievalium», 16 (2010), pp. 219-242.

⁶⁴ I. VAJ, *Il Tempietto di Cividale e gli stucchi ommayadi*, in *Cividale longobarda. Materiali per una rilettura archeologica*, a cura di S. LUSUARDI SIENA, Milano 2002, pp. 175-204.

⁶⁵ C.G. MOR, *L'autore della decorazione dell'oratorio di S. Maria in Valle a Cividale e le possibili epoche in cui potè operare*, «Memorie Storiche Forogiuliesi»,

non emergano così forti semplicemente in ragione della perdita della quasi totalità degli altri contesti architettonici e decorativi coevi, che è come constatare, a parte ulteriori sparse testimonianze di estrema frammentarietà, la mancanza di effettivi termini di confronto.

Vorrei ora ripercorrere alcune delle riflessioni condotte fino ad ora attraverso una rapida rassegna di testimonianze dell'Italia settentrionale tra XII e XIV secolo circa le quali gli studi hanno permesso, con modalità e gradi di avanzamento diversi, di condurre osservazioni sull'attività dei cantieri.

Si tratta di complessi ben noti, per cui mi limiterò solo alla segnalazione degli elementi salienti ai fini del tema qui in esame, avvertendo che si tratta di casi tutti riferiti a edifici religiosi, di cui mi sono quasi sempre occupato direttamente, e perché sono molto carenti i dati disponibili per l'edilizia civile.

Si può iniziare dalla cattedrale di Parma, per la quale alla ricca bibliografia già disponibile si è ora aggiunto uno studio minuzioso, condotto da Manfred Luchterhandt, che ha tenuto conto del parallelo evolversi del complesso architettonico e dei relativi apparati scultorei, inseparabili dalle strutture, con osservazioni del più grande interesse per lo studio del cantiere⁶⁶.

Lo studioso ha analizzato le diverse componenti strutturali individuando gruppi di sculture recuperate da un più antico assetto e riadattate al contesto avviato agli inizi del secolo XII, insieme a pezzi eseguiti ex-novo. È così possibile individuare un atelier di scultori che inizia ad operare nel primo ventennio del secolo e il cui *protomagister* fornisce i modelli necessari ad un cantiere di lunga durata, predisponendo razionalmente i prototipi per tutte le componenti dell'arredo scultoreo che verrà realizzato nelle successive fasi edilizie, a partire già dalle opere eseguite in un momento piuttosto precoce del cantiere da sette scultori, ognuno eventualmente con aiutanti. Lo studio cerca di individuare le dinamiche che si produrranno nel tempo, anche con l'arrivo di maestri di diversa cultura, circa alla metà

XLVI (1965), pp. 19-36.

⁶⁶ M. LUCHTERHANDT, *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter der Reichskirche und Kommunalbildung*, München 2009, in part. pp. 200-235 (capitelli della cripta), pp. 303-372 (il cantiere degli scultori: organizzazione, procedure di lavoro, maestri guida).

del secolo, valutando l'impatto che ciò avrà sulla realizzazione delle sculture, pur a partire dai modelli precostituiti. Ne risulta una storia diversa del monumento, come non mi pare siano state fatte fino ad ora in Italia, che tiene nel debito conto il necessario avvicendamento delle maestranze in un cantiere di lunga durata e la necessità di attenersi ad un protocollo formale rigidamente fissato nella prima fase progettuale. Si potrà forse dissentire dalla proposta che all'avvio dei lavori sia qui attiva una maestranza uscita dal Sant'Ambrogio milanese, ma appare convincente la ricostruzione delle personalità artistiche presenti nelle fasi più avanzate del cantiere, e poi con l'arrivo, a partire dalla metà del secolo, del cosiddetto Maestro dei Mesi, attivo al portale maggiore, del quale sono state riconosciute opere anche a Sant'Andrea di Carrara, a Santa Maria Maggiore di Bergamo, e mi sentirei di aggiungere anche a San Simpliciano di Milano (portale maggiore). Ne emerge, ora, una seria proposta di ricostruzione della vicenda di una anonima bottega itinerante, che rimarrà legata al cantiere parmense per alcuni anni.

La vicenda del cantiere del Duomo di Parma, che così come è ora stata ricostruita arriva fino al tardo XII secolo, non può disgiungersi dalla vicenda di Benedetto Antelami, che, a fronte della duplice firma (sulla lastra con la Deposizione: «Antelami dictus fuit hic scultor Benedictus»; sul portale nord del Battistero: «inceptit dictus opus hoc Benedictus») dal tono dimesso e priva del connotato elogiativo di cui abbiamo visto numerosi esempi, si mostra saldamente ancorato al cantiere della cattedrale e poi del battistero, dal momento che trascorsero ben diciotto anni tra l'esecuzione del suo pulpito, nel 1178, e l'avvio dei lavori del battistero nel 1196. La critica in passato ha collocato in quei diciotto anni di "vuoto" l'attività di Benedetto altrove, persino in Provenza e nell'Île-de-France; eppure, sembra più plausibile che Benedetto abbia progressivamente preso il controllo del cantiere, dirigendo le opere di completamento del Duomo e nel frattempo avviando l'elaborazione del progetto per il Battistero⁶⁷. Quest'ultimo si esempla, soprattutto per la struttura interna, pur trasfigurata dalla grande volta a ombrello, su modelli che si possono far risalire al Pantheon, ma attraverso le repliche, probabilmente visitate dall'Antelami, che ne forniscono il battistero fiorentino e quello

⁶⁷ S. LOMARTIRE, "Materia rutilans et forma solempnis". Introduzione all'architettura del Battistero di Parma, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. FRUGONI, Torino 1995 (Saggi, 801), pp. 145-250.

di Cremona, quest'ultimo iniziato nel 1167⁶⁸. Il progetto dovette essere molto preciso fin nei più piccoli dettagli, così che poté essere completato, nella seconda metà del Duecento, senza sostanziali varianti al progetto originario. Ad esempio, la scelta e il trattamento superficiale del materiale, il calcare ammonitivo veronese, si devono sicuramente a precise disposizioni originarie. Infatti, come ricorda il cronista francescano Salimbene de Adam, al tempo della guerra tra Parma e l'imperatore Federico II, Ezzelino da Romano ordinò il blocco del trasporto della pietra veronese a Parma, e i lavori al battistero si fermarono; poterono riprendere solo nel 1259, dopo la morte di Ezzelino⁶⁹. È da credere che la trasmissione del linguaggio scultoreo e architettonico dell'Antelami ad una schiera di collaboratori formati nel cantiere di Parma, e che lo propagarono ampiamente soprattutto nell'area padana (Cremona, Vercelli, Milano) molto debba proprio all'organizzazione del cantiere parmense.

Il cantiere avviato nel 1099 per la ricostruzione della cattedrale di Modena rappresenta uno degli esempi meglio documentati, se non per ricchezza di documenti contabili (che si troveranno, e sporadicamente, solo a partire dalla seconda metà del XII secolo), almeno per le fonti che ne illustrano le fasi iniziali. Come è noto, le fonti a disposizione, due epigrafi e un testo cronachistico intitolato *Relatio de innovatione ecclesie Sancti Ieminiani*, che comprende il periodo tra il 1099 e il 1106, ed è oggi conservata in una copia della metà del Duecento, quando una serie di documenti relativi all'amministrazione della fabbrica fu riunita e trascritta nel codice O. II. 11 dell'Archivio Capitolare⁷⁰. Questi testi (le epigrafi e la *Relatio*) trasmettono innanzitutto i nomi di due artefici, Lanfranco architetto e Wiligelmo scultore, sebbene il nome di Wiligelmo sia presente solo su una delle due epigrafi. La *Relatio*, composta probabilmente dal canonico Aimone *magister scholarum* a quell'epoca, riporta il nome dell'architetto e trasmette dati preziosi sul procedere dei lavori, sul-

⁶⁸ *Ivi*, pp. 232-235.

⁶⁹ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. SCALIA, Bari 1966 (Scrittori d'Italia, 232), p. 759; S. LOMARTIRE, "Materia rutilans et forma solempnis", cit., p. 148.

⁷⁰ M. AL KALAK, *Relatio de innovatione Ecclesie Sancti Geminiani: storia di una cattedrale*, Modena 2004; *Historia foundationis Cathedralis mutinensis: relatio de innovatione Ecclesie Sancti Geminiani ac de translatione eius beatissimi corporis*, edizione in facsimile del manoscritto Ms. O. II. 11 dell'Archivio capitolare di Modena, Modena 2008.

l'impiego di macchine per sollevare i materiali da costruzione, sul reperimento dei materiali lapidei («*miras lapidum marmorumque congeries*»; «*Erigitur diversi [...] operis machina, effodiuntur marmora insigna, sculpuntur ac puliuntur arte mirifica*»), e infine sulla consacrazione di un altare ad opera di papa Pasquale II nel 1106.

Senza soffermarci nel dettaglio sulla maggior parte degli aspetti che emergono da queste fonti, peraltro ben note e studiate, vale la pena di ricordare il tono altamente elogiativo rivolto all'indirizzo dell'architetto Lanfranco, che la *Relatio* ricorda reclutato providenzialmente quando il clero e il popolo modenese si stava interrogando sul reperimento di un progettista esperto.

L'epigrafe di fondazione collocata sull'abside maggiore (Fig. 3), pervenutaci in una copia del primo Duecento, gli dedica due dei dodici esametri: «*Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus / est operis princeps huius rectorque magister*», che trova un parallelo in analoghe attestazioni nella *Relatio* (ad esempio: «*primus et maximus tanti operis artifex*»).

Nelle celebri miniature che accompagnano il manoscritto della *Relatio* la figura dell'architetto è sempre presente (Figg. 8-9), a segnalare Lanfranco qual vero protagonista del racconto. Dotato della *virga* del comando, di uno zucchetto come copricapo, e di un proprio *titulus* («*Lanfrancus architectus*»), è mostrato intento ad impartire ordini per lo scavo delle trincee di fondazione e per la posa delle fondamenta: dove si osserverà l'impiego di due *tituli* diversi, per le diverse maestranze all'opera: «operarii» gli uomini che svolgono le mansioni di manovalanza, e «artifices» i muratori. Nella seconda miniatura egli è presente, un po' defilato, alle discussioni circa lo spostamento delle reliquie dalla vecchia chiesa alla nuova. Infatti la *Relatio* dà conto delle proteste dell'architetto allorquando, completata la cripta e parte della zona absidale, minacciò di non proseguire i lavori se non fosse stato traslato il corpo del santo patrono. L'ultima scena mostra l'apertura del sarcofago di San Geminiano, effettuata dallo stesso Lanfranco.

Nei fatti, il progetto e l'avvio impresso da Lanfranco all'edificio mostrano la grande perizia dell'architetto, al quale possiamo inoltre attribuire, come nel caso di Buscheto a Pisa, anche la progettazione delle macchine per il cantiere a cui si accenna nella *Relatio*.

A partire dall'adozione di rapporti proporzionati derivati da Vitruvio, la struttura si mostra attentamente congegnata in previsione di tempi di costruzione prolungati. Sono fissati in modo normativo e

fino nei dettagli le articolazioni dei volumi esterni e interni, il ruolo, il dosaggio, i rapporti gerarchici tra le varie componenti del corredo scultoreo. Va da sé che un simile progetto doveva prevedere l'attività e anche l'avvicendamento nel cantiere di maestranze diverse, anche scalate nel tempo.

Ciò doveva riguardare anche le squadre di muratori, e uno studio condotto alcuni anni or sono⁷¹ dimostra che vi sono alcune significative varianti nelle modalità di predisposizione e assemblaggio dei blocchi lapidei usati nelle arcate, varianti non sostanziali e che potremmo ipoteticamente considerare retaggio del singolo lapicida o gruppo di lapicidi (dove per gruppo andrà inteso un caposquadra con i suoi collaboratori) e indice dell'attività contemporanea di diversi gruppi di lapicidi operanti nelle varie parti della struttura. In realtà, valutati nell'insieme, tali elementi indicano piuttosto il procedere lento della fabbrica e l'avvicendamento di diverse maestranze nel corso degli anni, ciò che ha permesso di proporre una ricostruzione ipotetica del succedersi delle fasi edilizie. Tra le varianti nell'assemblaggio dei conci lapidei a Modena va anche registrato, per una porzione limitata della struttura, l'impiego di incisioni relative alla posa in opera dei pezzi (Fig. 10), di marchi lapidari incisi sui blocchi sotto forma di lettere alfabetiche (Fig. 11), che indicano probabilmente i gruppi e l'ordine dei pezzi per l'assemblaggio e la collocazione in opera e non già, come in tanti casi noti, l'identificativo, espresso con segni anche molto articolati, del lapicida ai fini del pagamento, e che sono documentati anche nell'Italia del Quattrocento⁷².

Circa l'opera degli scultori al cantiere modenese, già la critica del secolo scorso, e soprattutto l'acume di Roberto Salvini, si erano esercitati nella individuazione delle diverse personalità, a partire dagli scultori di estrazione "lombarda" nella cripta, il primo spazio realizzato per il nuovo edificio, e poi nelle diverse zone, a partire dalla testata absidale. Tra tutti gli artefici però come è noto emerge

⁷¹ S. LOMARTIRE, *Analisi dei paramenti murari del Duomo di Modena. Materiali per un'edizione critica*, in *Lanfranco e Wiligelmo nell'Europa romanica*, Atti del Convegno internazionale (Modena, 24-27 ottobre 1985), Modena 1989, pp. 101-117.

⁷² Per il caso di Modena: ID., *I "segni" dei lapicidi*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Catalogo della Mostra), Modena 1984, pp. 405-413; per un panorama delle testimonianze rinvio a R. DIONIGI, *I segni dei lapicidi*, Vigevano 1996; ID., *I segni dei lapicidi. Evidenze europee*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, cit., pp. 341-471 (con ampia bibliografia italiana e internazionale, pp. 382-471).

la figura di Wiligelmo (Fig. 12), lodato in un distico elegiaco inciso al termine della epigrafe di fondazione collocata sulla facciata del Duomo. Di Wiligelmo non ci parla la *Relatio*, ma solo questa epigrafe, che in realtà è anche una scultura, visto che la tabella è retta dalle figure dei profeti Enoc ed Elia. Considerata anche la successione delle fasi edilizie, la personalità di Wiligelmo risulta essere apparsa in un momento un po' più avanzato del cantiere, a mio avviso nel secondo decennio del XII secolo, e ciò può valere come segno dell'avvicendamento di maestranze, anche se appare anche plausibile che lo scultore si sia formato nel cantiere modenese prima di emergere in modo tanto eclatante.

La citazione nell'epigrafe, che indica Wiligelmo degno di onore tra tutti gli altri scultori (non solo nel Duomo di Modena, vuole dirci il testo), oltre alla qualità delle opere eseguite da lui e dai suoi collaboratori, collocate in un'ampia porzione dell'edificio, a partire dalla facciata, segnalano per lui, anzi, un ruolo-guida nel cantiere. Un ruolo che seppe evidentemente esercitare pur nel sostanziale rispetto del progetto di Lanfranco, il quale in quel momento doveva essersi allontanato, forse definitivamente, dal cantiere⁷³.

La trasmissione del linguaggio classicheggiante di Wiligelmo — linguaggio che si estende all'applicazione di un preciso canone grafico all'epigrafe di fondazione e ai diversi *tituli* che accompagnano le sculture — ad una nutrita schiera di *discipuli* si può misurare nel comparire dei connotati stilistici della sua officina in vari alti contesti coevi, tutti grosso modo databili intorno al terzo decennio del secolo, e irradiatisi da Modena su raggio abbastanza ampio: il Duomo di Cremona, l'abbazia di San Silvestro di Nonatola, nel Duomo di Piacenza, per citare solo i più importanti.

Si può discutere se qui si tratti dell'opera dei diversi collaboratori di Wiligelmo, ognuno dei quali a sua volta a capo di una propria officina, o se nei contesti appena citati, come si è sostenuto, sia veramente attivo sempre e comunque Wiligelmo in persona, e ciò indipendentemente dal fatto che la sua firma non compaia più.

Resta un fatto che le realizzazioni del cantiere modenese ad un

⁷³ A. PERONI, *L'architetto Lanfranco e la struttura del Duomo*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, cit., pp. 143-206, in part. pp. 144-146, 157, 164; per una sintesi sulle vicende della decorazione scultorea in relazione all'evoluzione del cantiere: S. LOMARTIRE, «*Inter scultores*». *La sculpture à la cathédrale de Modène autour de 1100*, in *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XI^e-XI^e siècles)*, Cahors 2008, pp. 225-266.

certo punto, nelle porte cosiddette dei Principi e della Pescheria, opera di due distinti gruppi di scultori, non manterranno più la qualità delle opere di più stretta aderenza al magistero di Wiligelmo, pur mostrando di derivarne. In altri termini, è come se i migliori collaboratori del maestro si fossero allontanati dal cantiere attratti da nuovi e forse più lucrosi ingaggi.

Certamente di alta qualità sono le realizzazioni degli scultori di estrazione wiligelmica nel Duomo di Piacenza, che un'epigrafe ci dice costruito a partire dal 1122 (Fig. 13). Questi scultori operarono sul portale nord della facciata e su alcuni capitelli interni sul muro perimetrale dello stesso fianco settentrionale. Sul portale sud, e su alcuni capitelli interni del muro perimetrale interno corrispondente, operò invece una diversa maestranza, che la critica, per via di confronti anche molto articolati, ha individuato nello scultore Nicolò, del quale conosciamo in modo diretto ulteriori realizzazioni in altri contesti dislocati nell'Italia settentrionale.

Qui vorrei sottolineare che una simile ripartizione del lavoro tra parte destra e parte sinistra, a ben vedere più frequente di quanto si possa pensare anche in altri contesti, sembra indicare che i due gruppi di scultori abbiano costituito, per così dire, un'associazione di scopo, aggiudicandosi il lavoro, probabilmente a partire da un progetto già predisposto. Ciò mi pare provato dal grande scarto formale tra le realizzazioni dei due gruppi di artefici, che dovettero collaborare, in una certa misura, solo nel portale centrale, il quale peraltro è il più compromesso dai restauri⁷⁴.

Da una ricognizione nella testata orientale del duomo piacentino, oltre che altre parti della struttura, emerge chiaramente che la componente wiligelmica ad un certo punto non lascia più tracce (Fig. 14), così che il ruolo-guida nel cantiere sembra preso saldamente in mano solo dal gruppo condotto da Nicolò.

Egli condurrà con ogni probabilità i lavori di costruzione ed eseguirà ancora parte delle sculture, soprattutto nella cripta, fornendo, come il suo ruolo richiede, alcuni modelli-base su cui i suoi collaboratori continueranno a lavorare a lungo. Parte della critica del Novecento ha infatti denominato «Scuola di Piacenza» quella maestranza formatasi nel cantiere del duomo piacentino, e che nel-

⁷⁴ S. LOMARTIRE, *Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del Duomo di Piacenza*, «Bollettino Storico Piacentino», a. LXXXVI, 2 (1991), pp. 197-222.

l'edificio continuerà a operare, estendendo ben presto la sua attività in altri edifici, a partire da S. Eufemia e Sant'Antonino nella stessa Piacenza, e poi a Cadeo, Castellarquato, Lodi e in altri edifici⁷⁵.

Ciò trova a mio avviso una spiegazione nel fatto che il *protomagister* Nicolò si ritrovi attivo, tra gli anni '20 e gli anni '30 del XII secolo, in almeno altri sei contesti, a partire dal Duomo di Cremona, che nel 1129 si comincerà a ricostruire, come ricorda Siccardo, dopo i danni prodotti dal terremoto del 1117⁷⁶. Ritroviamo Nicolò nel portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele in Val di Susa, dove in una serie di iscrizioni didascaliche metriche pone la sua "firma" in modo chiaro («Vos qui transitis sursum vel forte reditis / Vos legite versus quos descripsit Nicholaus»)⁷⁷, e poi alle cattedrali di Ferrara (iniziata nel 1135) e di Verona e nel San Zeno sempre a Verona (rispettivamente 1137 e 1139). In questi edifici, nelle lunette dei portali, egli appone una firma che si ripete con minime varianti: «Artificem gnarum qui sculpsit hec Nicholaum / hunc concurrentes laudent per secula gentes» (Fig. 15), dove, oltre al richiamo virgiliano del «per secula gentes», si coglie l'ambizione di uno scultore "sapiente" che gradatamente ha assunto un ruolo dominante nei cantieri, così che si è potuto giustamente congetturare anche un suo impegno quale architetto⁷⁸. Noto a questo proposito che la cattedrale ferrarese

⁷⁵ T. KRAUTHEIMER-HESS, *Die Figurale Plastik der Ostlombarden von 1100 bis 1178*, «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», IV (1928), pp.231-307; L. COCHETTI PRATESI, *La scuola di Piacenza. Problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma 1973.

⁷⁶ A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971; A.C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Cremona, Cluny, la scuola di Lanfranco e di Wiligelmo*, «Storia dell'Arte», 18 (1973), pp. 117-164; H.P. AUTENRIETH - B. AUTENRIETH, *Der Bau des Domes in Cremona zur Zeit des Bischofs Oberto di Dovara (1117-1162)*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. CADEI, Roma 1999, pp. 111-121; P. PIVA, *Architettura, 'complementi' figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona*, a cura di G. ANDENNA, Cremona 2004, pp. 364-445; ID., *La cattedrale e il gruppo episcopale di Cremona nel 1107-1117: un vecchio problema e una nuova proposta*, «Bollettino Storico Cremonese», N.S., XIII-XIV (2006-2007 [ma 2009]), pp. 73-88; A. CALZONA, *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Cinisello Balsamo 2009; S. LOMARTIRE, *Nicolò e la Cattedrale di Cremona*, in *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hrsg. J. MYSSOK - J. WIENER, Münster 2007, pp. 37-58.

⁷⁷ S. LOMARTIRE, *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Nel millenario di San Michele della Chiusa. Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Atti del XXXIV Congresso Storico Subalpino (Torino, 27-29 maggio 1985), Torino 1988, pp. 431-474.

⁷⁸ A.C. QUINTAVALLE, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla

(Fig. 16) rappresenta, cosa peraltro già osservata, una sorta di riproposizione in forme amplificate del Duomo di Modena, nel quale Nicolò non appare aver lavorato. In tal senso possiamo parlare della consapevole trasposizione di un modello in quanto tale, che doveva apparire esemplare, e non dello spostamento di maestranze dal cantiere modenese a quello ferrarese.

Vanno aggiunte al *corpus* nicoliano alcune opere nell'abbazia imperiale di Königslutter in Bassa Sassonia (Fig. 17), che si iniziò a costruire nel 1135, dove una maestranza di alta qualità, forse lo stesso Nicolò, eseguì la cornice inferiore dell'abside maggiore e alcuni capitelli e colonne del chiostro.

Non vi è tempo per ripercorrere qui i dati che riguardano i cantieri dei singoli edifici, dei quali il San Zeno di Verona è il meglio noto, dopo gli studi di Giovanna Valenzano.

Mi basta osservare che da un lato la forte componente nicoliana presente in edifici tanto distanti tra loro e per fasi lunghe della costruzione segnala in modo chiaro, mi pare, che i cantieri dovettero essere attivi contemporaneamente e sottoposti al controllo diretto di Nicolò, che possiamo immaginare, ad un certo punto della sua carriera, impegnato a trasferirsi da un cantiere all'altro, a fornire perizie, a dirigere i lavori, piuttosto che ad eseguire direttamente le sculture.

Egli non dovette certo abbandonare lo scalpello, ma non è un caso che già Arslan riconoscesse nelle opere tarde ascrivibili all'artista una frammentazione del linguaggio riconducibile alla riduzione del suo impegno diretto e invece alla maggiore incidenza dell'attività della sua bottega⁷⁹. Addirittura nel San Zeno di Verona (Fig. 18) ad uno di tali collaboratori, Guglielmo, fu consentito di apporre il proprio nome alla serie di sculture sul lato sinistro della facciata, con scene cristologie, mentre sul lato sinistro, con scene vetero-testamentarie, continua a operare l'atelier sotto il diretto controllo di Nicolò che appone la sua firma qui e sul portale, confermando in ogni caso di avere ancora il totale controllo del cantiere, su cui, con la firma appunto, appone il suo marchio di qualità.

Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara 1985, pp. 169-256; A. PERONI, *Per il ruolo di Nicolò nell'architettura*, *ivi*, pp. 259-282.

⁷⁹ W. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1942, pp. 93-106.

Tra le testimonianze più tarde vorrei solo ricordare sinteticamente due casi piuttosto ben documentati di attività di quei gruppi di maestranze originarie della zona dei laghi di Como e di Lugano che ha lasciato traccia in tanti contesti dell'Italia settentrionale, ma anche di quella centrale, se si pensa agli interventi dei lombardi a Lucca e a Pistoia, e non solo⁸⁰. Tali maestri sono noti principalmente come Maestri Campionesi, per il costante uso di tale toponimico, almeno dalla fine del XII in poi, a cui si aggiunge spesso la citazione dell'appartenenza alla diocesi comasca; ciò che indica da sé che da un lato tali maestranze offrirono la loro opera in contesti lontani dai luoghi di origine, e dall'altro che con la madrepatria, per così dire, intrattenessero un costante rapporto, anche usando talora i proventi derivanti dal loro impiego per l'acquisto di case e terreni, come è documentato almeno fino al XV secolo anche per i *magistri Antelami* peraltro, come ha mostrato Gian Pietro Bognetti⁸¹. Solo Giovanni di Ugo da Campione, attivo tra gli anni '50 e gli anni '60 del Trecento a Bergamo, in una iscrizione nel protiro nord di Santa Maria Maggiore si dichiarerà *civis Pergami*, a segnalare il raggiungimento di uno status onorevole nella città in cui aveva operato forse già il padre Ugo e in cui opereranno, come attestano i documenti, i suoi figli, a condurre l'impresa di famiglia⁸².

Nonostante l'attaccamento ai luoghi di origine, tuttavia, i *magistri* da Campione, in taluni documenti detti anche «de Como», «de Cumis», etc., con riferimento più che altro al territorio, o meglio alla diocesi, mostrano sempre, nel caso di imprese impegnative, la tendenza a mantenere un rapporto continuativo con i cantieri, estendendo la collaborazione all'arco anche di tre o più generazioni, come

⁸⁰ F. GANDOLFO, *La Toscana, l'Antelami, i Campionesi*, in *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Actas do Simposio internacional (Santiago de Compostela, 3-8 de Outubro de 1988), Santiago de Compostela 1991, pp. 243-268; G. BIANCHI, *Maestri costruttori lombardi nei cantieri della Toscana centro-meridionale (secoli XII-XV). Indizi documentari ed evidenze materiali*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, Atti del congresso (Como - Scaria Intelvi - Mendrisio, 23-26 ottobre 1996), Como 1997, pp. 155-166; G. TIGLER, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca. Le sculture della facciata del Duomo*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, cit., pp. 292-340, in part. p. 292. Per una revisione anche critico-storiografica del problema v. ora F. GANDOLFO, *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea, ivi*, pp. 781-802.

⁸¹ G.P. BOGNETTI, *I magistri Antelami*, cit.

⁸² S. LOMARTIRE, *Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo, da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in *Svizzeri a Bergamo nella storia nell'arte nella cultura e nell'economia*, Lugano 2009 (= «Arte e Storia», a. 10, n. 44, 2009), pp. 54-82.

abbiamo appena visto per Bergamo.

Nel Duomo di Trento, iniziato dal principe-vescovo Federico Vanga nel 1212, una iscrizione incisa su un concio del transetto meridionale ricorda la responsabilità nella costruzione, *a fundamentis*, di Adamo da Arogno (che si trova a circa due chilometri da Campione, sul Lago di Lugano)⁸³. L'iscrizione (Fig. 19) è inaspettatamente esplicita nell'indicare l'attività nel cantiere tridentino dei figli e dei nipoti; e così apprendiamo che l'epigrafe costituisce la memoria sepolcrale di tre generazioni di *magistri*. I documenti proseguono fino al tardo XIV secolo, e indicano che ad un certo punto il ruolo di questi maestri si estese agli aspetti amministrativi, così, in luogo di un deputato del capitolo, sono gli stessi magistri «da Campilione» a firmare i contratti di vendita e di affitto dei beni della fabbrica i cui proventi sono usati nella costruzione e nelle manutenzioni della struttura.

A segnalare che anche nei casi di attività continuativa presso un cantiere permaneva la tendenza alla mobilità delle maestranze, e comunque alla formazione di una rete di relazioni tra cantieri anche distanti, sta, proprio riguardo al Duomo di Trento nel corso del Duecento, l'attestazione documentaria dei rapporti che la famiglia di Adamo da Arogno intrattenne, per via di legami di parentela stretti anche per via di unioni matrimoniali, con la famiglia dei Bigarelli, pure di Arogno, attiva a Lucca, a Pistoia, a Pisa già dal XII secolo, e a cui appartiene anche il Guido da Como (in realtà, dunque, da Arogno), figlio di Bonagiunta, attivo fra qui a Pistoia. Nel 1240 un certo Guidobono Bigarelli sposa una nipote di Adamo da Arogno e si trasferisce al cantiere di Trento. Ciò parla in favore di un'attenta politica di gestione imprenditoriale, che è cosa ben diversa dalla semplice appartenenza ad una corporazione, e che permette un controllo, in una certa misura, di più cantieri, fatto questo che implica una continua mobilità delle maestranze che di fatto non intacca gli obblighi presi dagli imprenditori con le fabbricere che li hanno ingaggiati.

⁸³ A. PERONI, *Il Duomo di Trento e il mito moderno della cattedrale*, in *Il Duomo di Trento*, a cura di E. CASTELNUOVO - A. PERONI, Trento 1992, pp. 35-249; S. LOMARTIRE, *Scheda n. 2: Epigrafe sepolcrale di Adamo d'Arogno*, *ivi*, pp. 252-254; ID., *Note sui primi interventi campionesi nel Duomo di Trento*, in *I Maestri Campionesi*, a cura di R. BOSSAGLIA - G.A. DELL'ACQUA, Bergamo 1992, pp. 144-171, aggiornato ora in ID., *Lapidici e costruttori lombardi attivi al Duomo di Trento nel Medioevo*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 4 (2011), pp. 39-50.

Il caso del Duomo di Modena, su cui torno quale ultimo caso esemplare, è indicativo in tal senso. Esauritasi forse alla metà del secolo XII la spinta data dal cantiere lanfranchiano/wiligelmico, saranno proprio taluni *magistri lapidum* provenienti da Campione a tenere il campo dalla fine dello stesso secolo fino al Trecento inoltrato.

Il famoso contratto, contenuto nello stesso codice che riporta la *Relatio*, che vede impegnati, nel 1244, Ubaldino massaro, cioè amministratore del *laborerium* della cattedrale, richiama i termini di un precedente *pactum* siglato da Anselmo da Campione, nonno di Enrico, con l'allora massaro Alberto (che aveva amministrato la fabbrica dal 1190 al 1208) e che ora, a distanza di alcuni decenni, si stabilisce di aggiornare per la parte che riguarda i compensi e gli obblighi.

Il documento, molto noto, è del più grande interesse, per molti aspetti. Il tempo non ci permette di esaminarlo a fondo, e pertanto rinvio ad un mio contributo recente⁸⁴.

È sufficiente ricordare che nel 1244 Enrico, «quondam magistri Otacii qui filius fuit quondam magistri Anselmi», risulta a capo dell'impresa di famiglia nonostante siano presenti alla stipula anche gli zii paterni Alberto e Giacomo. Se ne deduce che egli, in linea di primogenitura, ha ereditato l'impresa stessa e vi ha un ruolo direttivo, ruolo che continuerà negli anni, quando altri documenti, dove è citato come «Enricus de Cumis», lo vedono sempre referente principale della fabbrica, anche in presenza di altri «magistri et inçignerii» chiamati per alcune perizie.

Risulta di estremo interesse l'indicazione che già nel più antico *pactum* Anselmo impegnasse se stesso e i suoi successori ed eredi a lavorare *in perpetuum* per il cantiere modenese.

Tale formula segnala, come ha sottolineato Gina Fasoli⁸⁵, la necessità, da parte del committente, di disporre stabilmente di mae-

⁸⁴ S. LOMARTIRE, *L'apparato scultoreo e le fasi di costruzione della Ghirlandina*, in *La torre Ghirlandina*, II, *Storia e restauro*, a cura di R. CADIGNANI, Roma 2010, pp. 61-142, in part. pp. 96-99 (anche in rapporto ad altri documenti). L'occasione mi consente la rettifica di un involontario errore incorso in quel testo, laddove (p. 98) attribuivo ad Enrico da Campione un'età di circa vent'anni nel 1244, mentre in realtà doveva averne una trentina. Doveva infatti essere intorno ai vent'anni, o poco meno, nel 1234, quando fu citato in un documento, in qualità di teste, come «Henrigitus filius magistri Otacii»: *ivi*, p. 97.

⁸⁵ G. FASOLI, *Prestazioni in natura nell'ordinamento economico feudale: feudi ministeriali dell'Italia nord-orientale*, in *Storia d'Italia, Annali*, 6, Torino 1983, pp. 67-89.

stranze qualificate per la conduzione e la manutenzione di grandi e complessi edifici, come mostra il caso di Trento sopra citato e altri esempi.

Il pagamento dato a ciascun maestro, in lire imperiali e comprendente anche il vitto, appare molto alto, anche tenendo in conto la differenza tra mesi estivi, con giornate lavorative più lunghe, pagate otto imperiali al giorno, e mesi invernali, quando difficilmente si stava sui ponteggi, con un pagamento giornaliero di sei imperiali. Probabilmente esso comprendeva anche una quota per i garzoni e i manovali, e forse doveva gestire anche i lavoratori stagionali.

È infine interessante notare che è ammesso il reclutamento, a discrezione dei *magistri* principali e con trattamento economico quasi uguale, di altri lapicidi, a condizione che costoro siano «magistros competentes et huius operis necessarios», e questo ci riconduce all'ambito del trasferimento di maestranze da un cantiere all'altro.

Gli interventi campionesi nel Duomo di Modena, tutti assai rispettosi, e si direbbe consapevoli, del progetto originario lanfranchiano, si estesero dalla esecuzione del cosiddetto pontile (Fig. 20), cioè dalla recinzione presbiterale che già De Francovich considerava il primo intervento di Anselmo, alla costruzione della Porta Regia sul fianco sud dell'edificio (Fig. 21), ad alcune riforme nella zona presbiteriale, con l'aggiunta di uno pseudo-transetto allo scopo di incrementare l'illuminazione, funzione cui assolve, verso la metà del Duecento, il nuovo rosone. L'interno venne infine dotato di una sontuosa decorazione pittorica simulante elementi architettonici⁸⁶.

Un notevole impegno vide poi la costruzione, su una sezione già avviata nel corso del XII secolo, l'innalzamento della torre campanaria del Duomo (Fig. 22), detto la Ghirlandina: un insieme di architettura e abbondante apparato decorativo che fu concluso, nella parte quadrata, entro il 1261, data nella quale una ulteriore sopraelevazione avviò la realizzazione della grande guglia, conclusa nel 1319 ad opera di un altro Enrico da Campione, che eseguirà anche il nuovo pulpito del Duomo (Fig. 23), concluso nel 1322. In questa data pare essersi sostanzialmente conclusa l'attività dei campionesi della stirpe di Anselmo, affiancati caso per caso da altri *magistri* reclutati per particolari opere, come nel 1309 «Guidobono e Golfredinus

⁸⁶ H.P. AUTENRIETH, *Il colore dell'architettura, in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, cit., pp. 241-263.

con i suoi fratelli Jacominus e Boninus, de terra Canpioni districtus civitatis Comi», per le spese «quas fecerunt in venendo Mutinam ad laborandum dicte turris»⁸⁷. Ma già in documenti più antichi si trovano nominati maestri della stessa provenienza che non sappiamo se abbiano intrattenuto rapporti di parentela con i discendenti di Anselmo o se siano stati reclutati temporaneamente per interventi specifici.

Tra questi *magistri* vorrei citare infine il grande scultore, di cui non ci è tramandato il nome, che esegue, verso la metà del secolo, il Cristo benedicente posto alla sommità del rosone (Fig. 24), per il quale sono state suggerite tangenze assai strette, di affinità e possibilmente di identità, con il Guido Bigarelli da Como di cui è nota l'attività a Pistoia⁸⁸.

Altri esempi potremmo citare circa la pratica professionale nel cantiere medievale, come il caso di Matteo da Campione al Duomo di Monza, che l'epigrafe sepolcrale, che ne enumera le opere, definisce «devotus», ma ne mancherebbe il tempo.

Mi limito a qualche osservazione conclusiva, che temo sarà parziale e provvisoria, a partire dai casi che conosco meglio e che ho passato in rassegna.

Intanto, dalla serie di osservazioni fatte possiamo dedurre che i cantieri di un certo impegno, soprattutto nel caso di edifici importanti, vengono impostati assicurandosi di poter disporre di un insieme composito, e non necessariamente numeroso, di professionalità di buon livello. Il progetto segue sempre l'iniziativa dei committenti, quando pure non venga redatto dal committente stesso, come è testimoniato in taluni casi.

La predisposizione di un progetto minuzioso, che fissa misure, materiali, ornamentazione, si può congetturare soprattutto per le

⁸⁷ S. LOMARTIRE, *L'apparato scultoreo*, cit., pp. 139-142.

⁸⁸ R. GRANDI, *I Campionesi a Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, cit., pp. 545-570, in part. pp. 556-557; S. LOMARTIRE, *Note sui primi interventi*, cit., p. 77; L. CAVAZZINI, *Il maestro della Loggia degli Osii: l'ultimo dei Campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Parma 2008, pp. 621-630, in part. pp. 622-624; G. TIGLER, *Maestri lombardi*, cit., pp. 934-935; *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi". Problemi di terminologia e di storiografia*, in *Els "Comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Actas do Simposi internacional (Girona - Barcelona, 25 i 26 de novembre de 2005), a cura di P. FREIXAS - J. CAMPS, Barcelona 2010, pp. 9-31, in part. pp. 23-24; ID., *L'apparato scultoreo*, cit., p. 140, nota 201.

grandi fabbriche, in ragione dei lunghi tempi di realizzazione che si prospettano. Esistono però margini per varianti e correttivi in corso d'opera. Questo dato non emerge da documenti progettuali, non conservati se non in minima parte e per le epoche più recenti⁸⁹, bensì dallo studio di come il cantiere ha potuto evolversi nel tempo mantenendo un carattere sufficientemente unitario.

I tempi di realizzazione, infatti, sono in genere piuttosto scalati nel tempo; conosco poche eccezioni, come il Broletto di Milano, edificato a partire dal 1228 ma realizzato nella sua parte maggiore sotto il podestariato di Oldrado da Tresseno nel 1233, o il palazzo comunale di Como, edificato in un anno dal podestà Bonardo da Codazzo, che si vanta dell'impresa nell'epigrafe dedicatoria⁹⁰. Per il resto, e soprattutto per edifici ecclesiastici di una certa dimensione, l'ipotesi di tempi di realizzazione contratti risulta poco verosimile.

⁸⁹ Si veda l'esempio celeberrimo del 'Taccuino' di disegni di Villard de Honnecourt: R. BECHMANN, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Paris 1991; ID., *Le conoscenze dei costruttori del Duecento nel manoscritto di Villard de Honnecourt*, in *Atti del Seminario Villard de Honnecourt, l'architettura nel Medioevo e i modi di costruire*, a cura di A. BOATO, Genova 2004 («Archeologia dell'architettura», XIII, 2008, pp. 99-178), pp. 105-113; C.F. BARNES JR., *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093)*, A New Critical Edition and Color Facsimile with a glossary, by S.L. HAHN, Farnham 2009; per il Trecento si veda l'utile studio di V. ASCANI, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997, e inoltre A. LEPIK, *Das Architekturmödel in Italien. 1335-1550*, Worms 1994 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 9); per i modelli quali *exempla*, non solo nell'architettura: R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

⁹⁰ Il Broletto di Milano, iniziato nel 1228 fu sostanzialmente portato a compimento nel 1233, anno di podestariato di Oldrado da Tresseno: A. GRIMOLDI, *Il Palazzo della Ragione*, Milano 1983, pp. 71-73. La costruzione del Palazzo Comunale di Como in un solo anno (1215), ad opera del podestà Bonardo da Codazzo da Lodi, è narrata dall'epigrafe coeva murata sulla facciata del Palazzo stesso: F. FRIGERIO, *Il Duomo di Como e il Broletto*, Como 1950, nota 125, pag. 381. Sui Palazzi Comunali e la loro committenza v. ora M.C. MILLER, *From Episcopal to Communal Palaces: Places and Power in Northern Italy (1000-1250)*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 54 (1995), pp. 175-185; C. TOSCO, *Potere civile e architettura. La nascita dei palazzi comunali nell'Italia nord occidentale*, «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», 97 (1999), pp. 513-545; ID., *I palazzi comunali dell'Italia nord-occidentale: dalla pace di Costanza a Cortenuova*, in *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggia di Caserta, 30 novembre-1 dicembre 1995), a cura di A. GAMBARDILLA, Roma 2000, pp. 395-422; E. COZZI, *I palazzi comunali nell'Italia settentrionale fra il XIII e gli inizi del XIV secolo. Temi iconografici e committenza*, in *Il Palazzo dei Trecento a Treviso: storia, arte, conservazione*, a cura di G. DELFINI - F. NASSUATO, Milano 2008, pp. 59-73.

Già nella fase progettuale si pone attenzione ad assicurare forze necessarie all'avvio del cantiere. Difficilmente il territorio può offrire una quantità sufficiente di professionalità specializzate, per cui si reclutano artefici da altre aree, ricorrendo di norma alla manodopera locale solo per lavori di manovalanza o di trasporto. Una documentazione abbondante, medievale e anche più antica, fornisce continua testimonianza di questo, che appare un dato persino ovvio, con testimonianze che è possibile d'altronde far risalire al racconto biblico della costruzione del Tempio di Gerusalemme. Ad esempio, nel 1360, Galeazzo II Visconti fece arrivare maestranze piacentine per lo sbancamento del terreno su cui far sorgere il castello, sul confine nord della città⁹¹.

Nel reperimento degli artefici hanno una parte importante i rapporti istituzionali tra regnanti, vescovi, abati. Anche di ciò le testimonianze documentarie forniscono ampio riscontro. Come contraltare ai tanti casi positivi si può citare l'episodio avvenuto alla metà del XII, quando i canonici della cattedrale di Ratisbona inviarono una lamentela all'arcivescovo di Milano relativamente a due *magistri* muratori che avevano mal eseguito un lavoro loro commissionato, ricorrendo in aggiunta ad un imbroglio per farsi pagare due volte. I canonici supplicano il presule milanese che voglia informare di ciò il vescovo di Como, e ciò indica evidentemente la provenienza dei due *magistri*⁹².

La prestazione di opera specializzata può naturalmente esercitarsi anche in virtù di obblighi di tipo feudale, come ricorda il caso, già nell'VIII e nei secoli seguenti, dei «carpentarios» provenienti dalla «valle qui dicitur Antelami» ingaggiati «in perpetuum» dal monastero pavese di S. Pietro in Ciel d'Oro⁹³.

L'afflusso di manodopera, soprattutto se specializzata, nei cantieri di nuova costituzione può agire sul mercato del lavoro, favorendo l'afflusso di ulteriori maestranze che, come si è ad esempio potuto verificare in esempi inglesi del XIV secolo⁹⁴, si trasferiscono

⁹¹ D. VICINI, *Il castello visconteo di Pavia e i suoi Musei*, Pavia 1984, p. 10; M.T. MAZZILLI SAVINI, *L'architettura gotica pavese*, in *Storia di Pavia*, vol. III, 3, Milano 1996, pp. 413-486, in part. pp. 474-475 (scheda a cura di G. CICERI).

⁹² G. BINDING, *Wanderungen*, cit., pp. 14-15; M. PETOLETTI, *Testimoni d'arte: epigrafi e monumenti nel Medioevo lombardo (secoli VIII-XII)*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, cit., pp. 292-340, in part. p. 292.

⁹³ G.P. BOGNETTI, *I magistri Antelami*, cit., pp. 20-21.

⁹⁴ D. KNOOP - G.P. JONES, *Masons and Apprenticeship*, cit., *passim*.

contando sulla possibilità di un ingaggio e si mettono a disposizione. Un passo della *Vita* del vescovo di Paderborn Meinwerk (colui che nel 1017 aveva fatto venire «*graecos operarios*» a edificare la sua cappella di San Bartolomeo⁹⁵) narra di un caso simile, gestito direttamente dal vescovo, che mise segretamente alla prova un «*quidam vir incognitus*» presentatosi a lui umilmente; dopo averne sperimentata la grande competenza («*artis que sue scientia probatus et approbatus*») il vescovo lo mise addirittura alla guida del cantiere («*omni operi preponitur*»)⁹⁶.

A corollario di ciò, la serie pur non cospicua degli edifici rimasti documenta l'impegno di maestranze presenti in un cantiere importante che si diffonde anche in edifici minori del territorio. In Italia solo alcuni casi tardi, riferibili ai *magistri* lombardi, documentano il formarsi di imprese vere e proprie che si propongono su un mercato piuttosto ampio, costituito dalle molte chiese ancora in fase di edificazione, magari iniziate nella prima metà del secolo XII. Tali imprese, sulle cui modalità di reclutamento non abbiamo sufficiente documentazione, si impegnano a intrattenere rapporti continuativi, ed eventualmente in regime di esclusiva, con cantieri di lunga durata⁹⁷.

Si potrebbe supporre che in questi casi la mobilità venga meno,

⁹⁵ V. sopra, nota 21.

⁹⁶ «*Principalem ecclesiam sumptu ingenti et munificentia singulari [Meinwerkus] construxit quam tertia die adventus sui, deiecto opere modico a predecessore suo inchoato et usque ad fenestras neglegenter consummato, a fundamentis celeriter atque alacriter erexit. Operariis autem sollerter operi instantibus quadam die advenit quidam vir incognitus, qui episcopum astantem salutavit suppliciter suumque servitium obtulit ei humiliter. Quem episcopo, quam sciret servitii artem, percontante, et cementarium et carpentarium se profitetur; et mox ab episcopo clavum tunc fortuitu lignis compingendis necessarium facere iubetur. Quo celeri velocitate velocique corporis agilitate decenter et convenienter facto cooperaturus operantibus apponitur, artis que sue scientia probatus et approbatus omni experientia ab episcopo omni operi preponitur. Quo non multo post mortuo, advenam suum episcopus digno sepulture commendavit officio, fieri mandans ei in cripta iuxta murum monumentum, ponens ad capud eius trullam eius et malleum ad posteritatis monimentum, per tante humilitatis et pietatis excellentiam magnam sibi acquires operantium sibi que famulantium benivolentiam*». *Vita Meinwerki episcopi Patherbrunnensis – Das Leben des Bischofs Meinwerk von Paderborn*, a cura di F. TENCKHOFF, Hannoverae 1921 (MGH, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum*, LIX), cap. XII, pp. 19-20; O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen*, cit., n. 1032, pp. 207-208.

⁹⁷ S. LOMARTIRE, *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei magistri "comacini" nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo*, in *Magistri d'Europa*, cit., pp. 139-154; Id., *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi"*, cit.

ma vi sono prove, come abbiamo visto, che essa permane sotto altre forme, quali il reclutamento di artefici aggiuntivi nell'occasione di fasi impegnative del cantiere o, al contrario, il loro allontanamento nei periodi di stasi o di basso regime dei lavori.

Significativo è il caso di Nicolò, che intrattiene rapporti continuativi con diversi cantieri in contemporanea; esso risulta eccezionale nell'ambito del XII secolo, ma forse solo perché è attestato non da documenti cartacei, che non si sono conservati, ma da monumenti, e particolarmente in ragione della predilezione dell'artefice per i ricchi apparati epigrafici a cui affidare anche la memoria di sé, soprattutto nelle fasi più mature della sua carriera.

Che una simile situazione potesse non essere così eccezionale anche per il secolo XII e in precedenza lo dimostrano proprio i casi meglio documentati, tra Due e Trecento, anche solo limitandoci alle personalità maggiori, dei Pisano, di Arnolfo, di Giotto.

La trasmissione delle competenze vede nei cantieri edilizi, *summa* delle varie botteghe artistiche radunate in un'impresa di grande respiro, un luogo ideale sia per la formazione dei nuovi artefici sia per lo scambio di tecnologie in presenza di *magistri* di diversa provenienza. I cantieri di lunga durata sono particolarmente propizi a tale finalità di formazione, se si pensa da un lato alla conduzione del mestiere in ambito familiare e dall'altro ai lunghi tempi di apprendimento nella bottega medievale, se si pensa al fatto che Cennino Cennini, originario di Colle Val d'Elsa ma operante per lungo tempo a Padova, affermerà, nel primo capitolo del suo *Libro dell'Arte*, composto verso la fine del Trecento, «[...] fui informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro, il quale imparò la detta arte de Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro»⁹⁸.

Nel cantiere edilizio medievale non vi è ragione per considerare la trasmissione delle competenze diversa da quelle del cantiere pittorico o scultoreo. Anzi la formazione della figura dell'architetto non è concepibile al di fuori del cantiere, forse persino per l'apprendimento delle nozioni di matematica e geometria applicata più raffinate, e anche quando nei casi — assai comuni — in cui l'architetto sia anche pittore, scultore, orefice o abbia contemporaneamente tutte queste competenze.

⁹⁸ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2003, cap. I, pp. 62-63.

Non è infrequente, soprattutto Oltralpe (ma anche in Italia i casi non mancano, come nel caso di un'inedita lastra tombale di un *magister* ora nei depositi del Castello Sforzesco di Milano) il caso di sepolture di architetti che recano sullo stemma il proprio marchio da lapicida, quel marchio che per lungo tempo avevano inciso sui blocchi lapidei squadrati in cantiere.

La questione dei cantieri-scuola è d'altra parte stata considerata da Angiola Maria Romanini con particolare riferimento ai cantieri cistercensi, ai quali Federico II potrebbe essersi rivolto per le maestranze da destinare ad alcune sue edificazioni, o dei quali la studiosa intravedeva l'apporto, in termini di articolazione formale, già in precedenza per talune porte della cinta urbana milanese ricostruita a partire dal 1171, dopo le distruzioni del Barbarossa⁹⁹.

In questo senso risulta suggestiva la descrizione che Bernardo di Chiaravalle fornisce nell'elogio funebre del fratello Gerardo:

«Non cognovit litteraturam, sed habuit litterarum inventorem sensum, habuit et illuminantem Spiritum. Nec in maximis tantum, sed et in minimis maximus erat. Quid, verbi causa, in aedificiis, in agris, hortis, aquis, cunctis denique artibus seu operibus rusticorum; quid inquam, vel in hoc genere rerum Gerardi subterfugit peritiam? Caementariis, fabris, agricolis, hortulanis, sutoribus atque textoribus, facile magister erat. Cumque iudicio omnium omnibus esset sapientior, solus in suis oculis non erat sapiens»¹⁰⁰.

Mi pare significativo qui l'accento alla trasmissione, da parte di Gerardo, di competenze in vari campi, e il contesto ci fa riflettere sul ruolo svolto proprio dall'ordine cistercense nella diffusione in architettura dell'*opus francigenum* in tutta Europa, anche se occorre tenere presente che altro è l'episodio personale e altro l'istituzionalizzazione, per così dire, di un percorso formativo per costruttori e

⁹⁹ A.M. ROMANINI, *Arte comunale*, in *Atti dell'11° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (Milano, 26-30 ottobre 1987), Spoleto 1989, pp. 21-52, in part. pp. 27-33, 44-46; v. anche V. ASCANI, *La bottega dei Bigarelli, scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento, sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi, storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma, Palazzo Corsini, 30 novembre 1990), Spoleto 1991, 107-134, in part. pp. 132-133.

¹⁰⁰ KONRAD VON EBERBACH, *Exordium magnum Cisterciense, sive Narratio de initio Cisterciensis ordinis*, edizione critica a cura di B. GRIEßER, Turnhout 1994, pp. 141-142 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis, CXXXVIII): *Distinctio Tertia. De quibusdam S. Bernardi fratribus et discipulis, aliisque Claraevallis religiosis. I. De domno Gerardo fratre sancti Bernardi, cellerario Claraevallis*.

lapicidi.

In conclusione, come per una ricognizione ultima, possiamo tornare alla descrizione della *confusio linguarum* alla Torre di Babele nella descrizione dantesca già sopra citata e che ora possiamo rileggere in lingua italiana:

“Parte comandava, parte progettava, parte costruiva i muri, parte controllava con le livelle, parte dava l’intonaco con le cazzuole, parte era intenta a tagliare le rocce, parte a convogliarle per mare, parte a trasportarle per terra, parte infine si dedicava variamente a diverse altre opere; ed ecco che dal cielo li colpì una tale confusione che essi, mentre si dedicavano tutti a quest’opera avendo un’unica e identica lingua, ora, resi diversi dalle molte lingue, l’abbandonarono e non raggiunsero mai più la medesima intesa. La stessa lingua rimase infatti soltanto a coloro che si trovavano uniti in un’unica azione: per esempio, ebbero una sola lingua tutti gli architetti, tutti coloro che rotolavano i massi, tutti coloro che li preparavano, e così via per ciascuno di coloro che svolgevano un’operazione. Quante erano le varie attività tendenti al compimento dell’opera, tante sono le lingue in cui il genere umano ora si divide; e quanto più eccellente era l’attività, tanto più ora è rozza e barbara la lingua”¹⁰¹.

Il passo, bellissimo e assai istruttivo, appare modellato sulla descrizione della città di Cartagine che Enea vede dall’alto nel primo libro dell’*Eneide*¹⁰². E d’altra parte anche l’iconografia medievale della costruzione della torre di Babele può contare su una lunga e consolidata tradizione iconografica (Fig. 25). Ma certo qui Dante si mostra anche, come sempre, attento osservatore della realtà e certamente avrà voluto richiamarsi ad uno dei tanti cantieri architettonici del suo tempo. Nella descrizione dei gruppi di maestranze al lavoro — dove si osservi la precedenza di colui che “comanda”, cioè il committente quale *primus auctor*, rispetto al progettista e giù giù alle diverse maestranze —, al di là dell’allegoria funzionale proprio alla teoria della *confusio linguarum*, è messa in evidenza non solo la

¹⁰¹ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, cit., I, vii, 6-7. Ho preferito fornire qui una mia versione del testo latino.

¹⁰² P. VERGILI MARONIS, *Aeneidos libri XII*, I, 419-438 in Id., *Opera*, a cura di M. GEYMONAT, Torino 1973, pp. 194-195; ma in merito alla discussione sulle possibili fonti e/o suggestioni per questo passo dantesco si vedano le osservazioni di Pier Vincenzo Mengaldo in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, cit., nota a p. 61.

nozione della molteplicità e complementarità delle competenze¹⁰³, persino introducendo un richiamo *in nuce* ai diversi gerghi tecnici, ma soprattutto quella dello scambio di richieste e di informazioni necessario alla conduzione dell'opera. In assenza di un tale scambio il cantiere, per quanto ampia sia la gamma di competenze, persino di eccellenze, che riesce ad esibire, non è in grado di assolvere pienamente al suo compito.

¹⁰³ Rinvio per questo aspetto, a commento dello stesso passo dantesco (e lì pure a viatico delle argomentazioni), a S. LOMARTIRE, *Commacini e marmorarii*, cit., pp. 208-209.

ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1. Dio Padre / Cristo misura l'universo. *Bible Moralisée*. Reims, metà sec. XIII. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, fol. 1v.
- Fig. 2. Pisa, Duomo, facciata. Epigrafe elogiativa sul sepolcro dell'architetto Buscheto. Inizi XII sec.
- Fig. 3. Modena, Duomo, abside maggiore. Epigrafe celebrativa della fondazione del Duomo (1099) ed elogiativa dell'architetto Lanfranco.
- Fig. 4. Spoleto, Duomo, facciata. Solsterno, Mosaico con Cristo in trono tra la Vergine e San Giovanni Evangelista e firma dell'artista (1207).
- Fig. 5. Savigliano (CN), Museo Civico, Lastra tombale del *presbiter Gudiris*, da Savigliano, Chiesa di Santa Croce. Fine VII sec.
- Fig. 6. Ferentillo (TR), San Pietro in Valle, altare. Paliotto con il ritratto di *Ursus magester*. Sec. VIII.
- Fig. 7. Cividale, Oratorio di S. Maria in Valle ("Tempietto Longobardo"). "Firma" di *Paganus* nell'intradosso della finestra sul lato ovest. VIII sec.
- Fig. 8. L'architetto Lanfranco e le prime fasi di costruzione del Duomo di Modena: scavo e posa delle fondamenta. Dalla *Relatio de innovatione ecclesie sancti Ieminiani* (metà XIII sec.). Modena, Archivio Capitolare, cod. O. II. 11, fol. 0v.
- Fig. 9. L'architetto Lanfranco e le prime fasi di costruzione del Duomo di Modena: consulto tra i vescovi e Matilde di Canossa, apertura del sepolcro di San Geminiano e consacrazione dell'altare della cripta. Dalla *Relatio de innovatione ecclesie sancti Ieminiani* (metà XIII sec.). Modena, Archivio Capitolare, cod. O. II. 11, fol. 9r.
- Fig. 10. Modena, Duomo, fianco sud. Esempio di segni di posizionamento di elementi del corredo decorativo lapideo (linee di centratura di una base di colonnina).
- Fig. 11. Modena, Duomo, fianco sud. Esempio di segni di posizionamento di elementi del corredo decorativo lapideo. Lettere alfabetiche incise per facilitare il montaggio dei conci lapidei.
- Fig. 12. Modena, Duomo, facciata. Epigrafe di fondazione con distico in lode dello scultore Wiligelmo (primo quarto del sec. XII).
- Fig. 13. Piacenza, Duomo, Facciata. Veduta d'insieme dei tre portali.
- Fig. 14. Piacenza, Duomo. Planimetria con distribuzione dell'attività dei due gruppi principali di scultori (disegno di Saverio Lomartire).

- Fig. 15. Ferrara, Duomo, facciata. Lunetta (con “firma” di *Nicholaus*) e architrave del portale centrale.
- Fig. 16. Ferrara, Duomo. Veduta da sud ovest.
- Fig. 17. Königsutter (Bassa Sassonia), chiesa abbaziale, abside maggiore (fondata nel 1135). Fregio ad archetti eseguito da una maestranza italiana (atelier di Nicolò).
- Fig. 18. Verona, San Zeno, facciata. Rilievi neotestamentari del lato sinistro, eseguiti da Guglielmo, collaboratore di Nicolò.
- Fig. 19. Trento, Duomo. Epigrafe che ricorda la fondazione (1212) e l’opera di Adamo da Arognò e dei suoi successori. Copia (XVIII sec.) a china e acquarello. Trento, Biblioteca Comunale.
- Fig. 20. Modena, Duomo, interno. Pontile campionesese. Fine XII sec., con pulpito aggiunto nel XIII sec.
- Fig. 21. Modena, Duomo, fianco sud. Porta Regia. Inizi XIII sec.
- Fig. 22. Modena, Duomo. Torre della Ghirlandina. Secc. XII-XIV (conclusa nel terzo decennio del Trecento). Rilievo fotogrammetrico dei quattro lati (ril. di Paolo Giandebaggi, Andrea Zerbi, Alessandro Capra), da *La Torre Ghirlandina*, I, a cura di R. CADIGNANI, Roma 2009).
- Fig. 23. Modena, Duomo, interno. Pulpito di Enrico da Campione (1322).
- Fig. 24. Modena, Duomo, Facciata. Cristo in trono sopra il rosone (Guido Bigarelli?).
- Fig. 25. Enea di fronte a Cartagine (P. VERGILI MARONIS, *Aeneidos libri XII*, cit., I, 419-438, pp. 194-195). Dal *Vergilius Vaticanus* (V sec.). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, *ms. Vaticanus Latinus*, 3225, fol. 13.

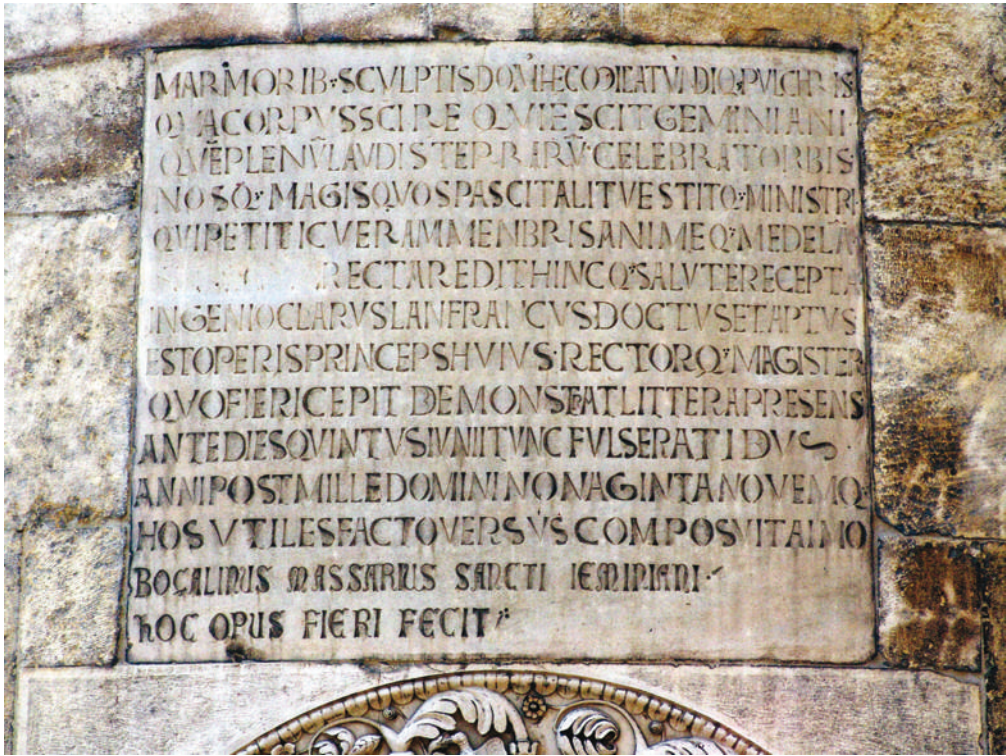
Saverio Lomartire



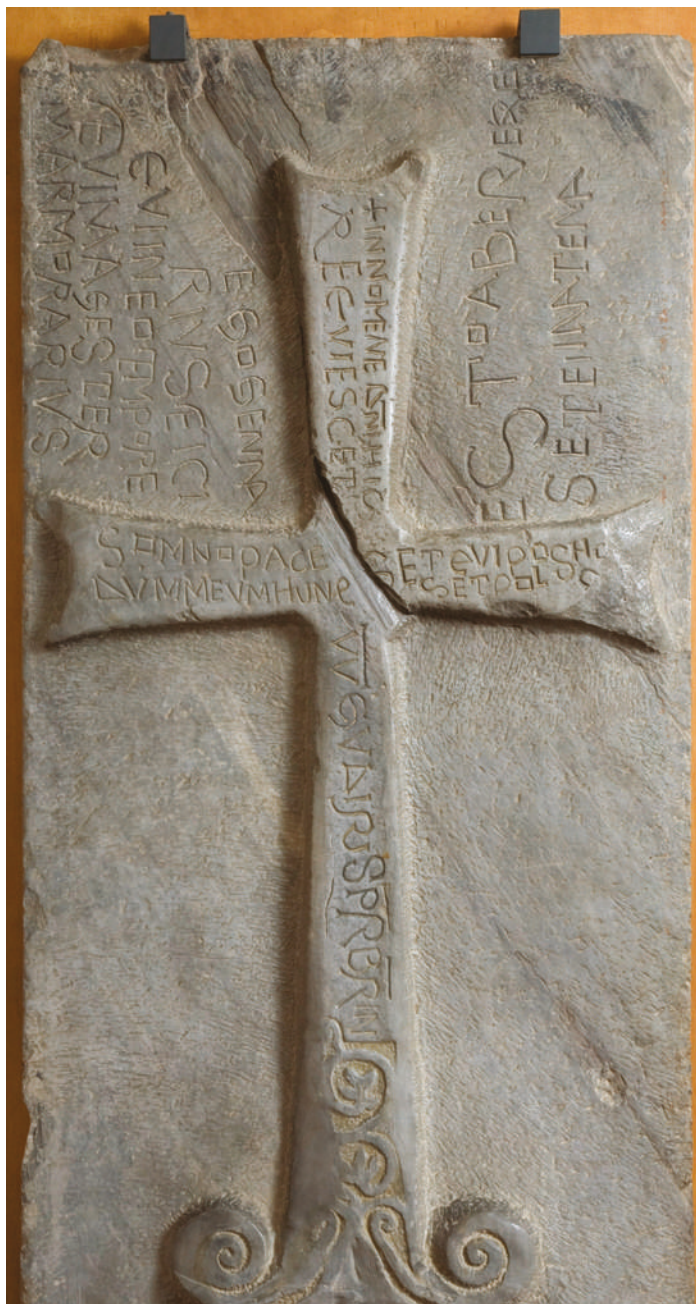
1.



2.



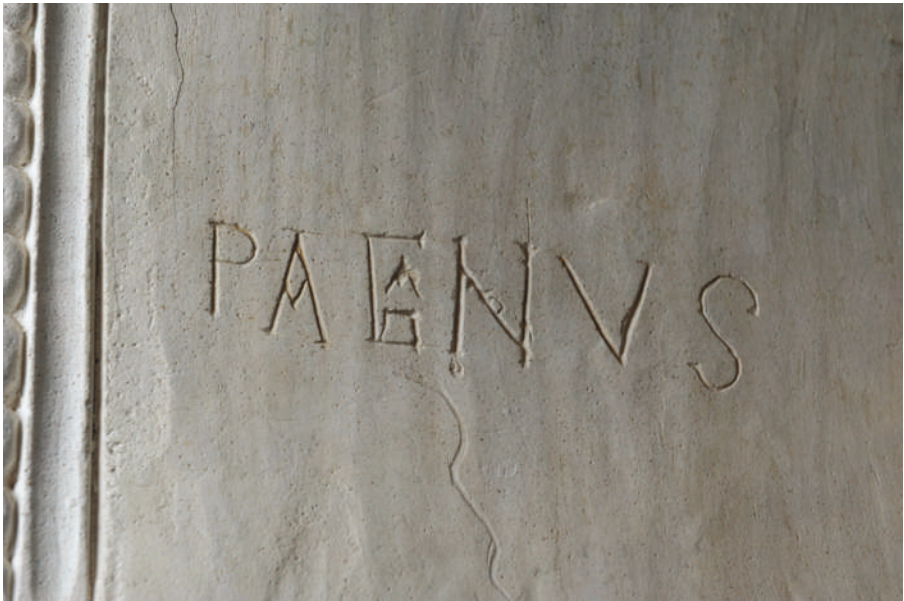




5.



6.

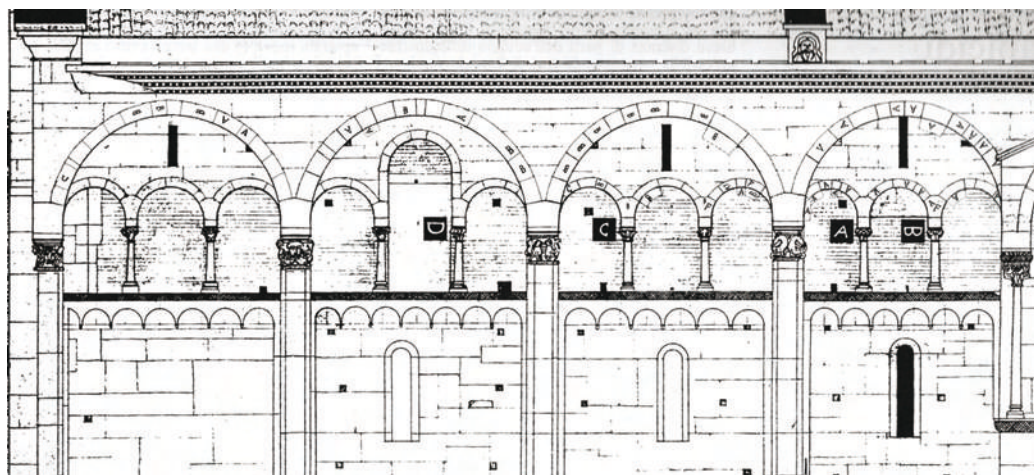


7.





10.



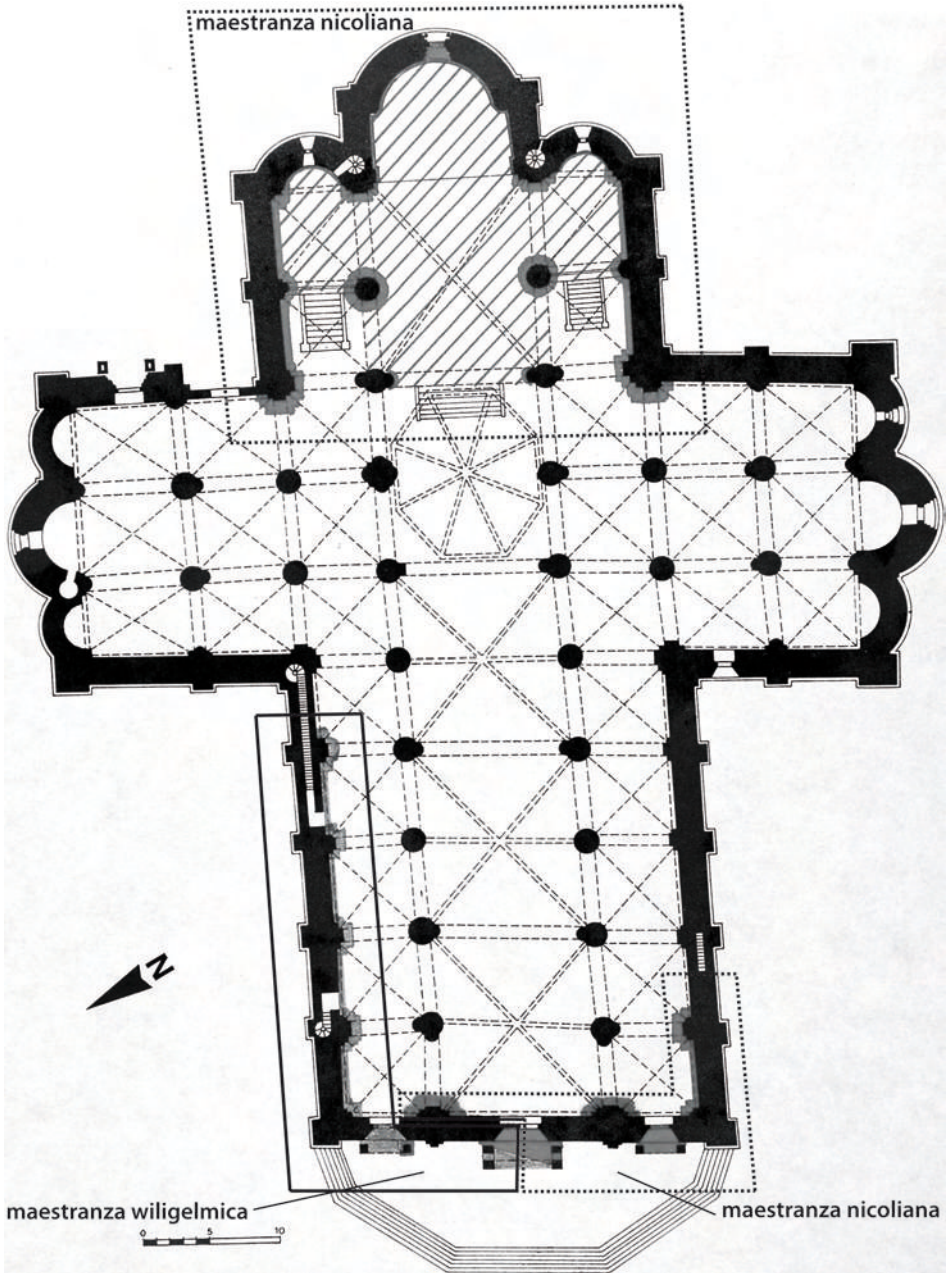
11.



12.

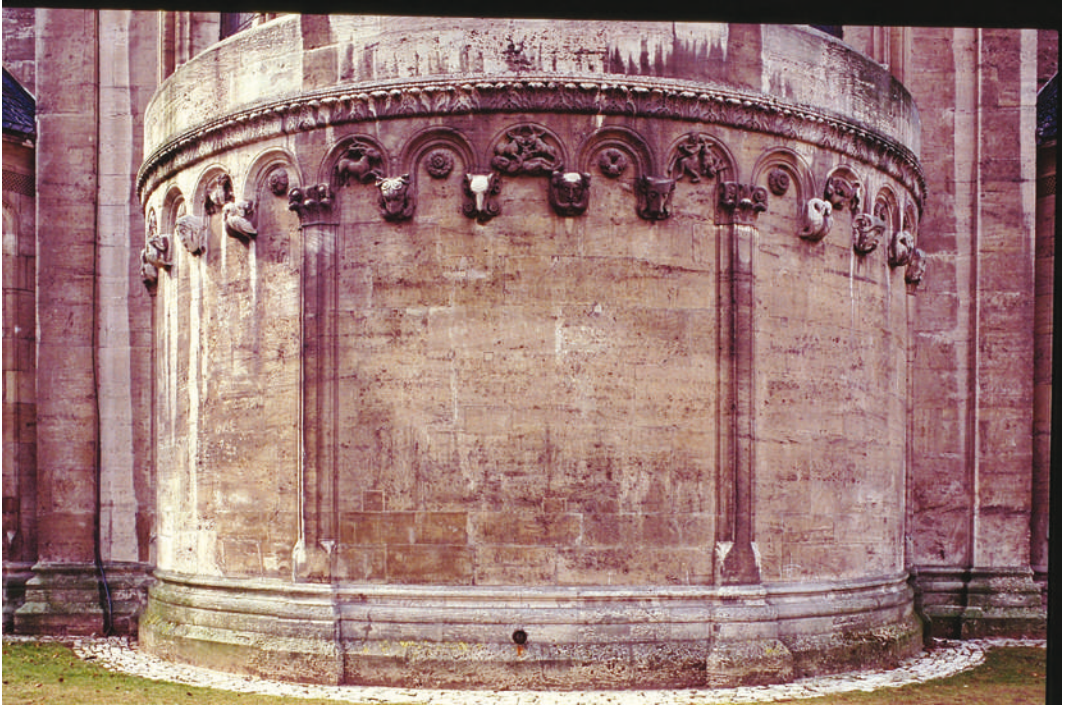


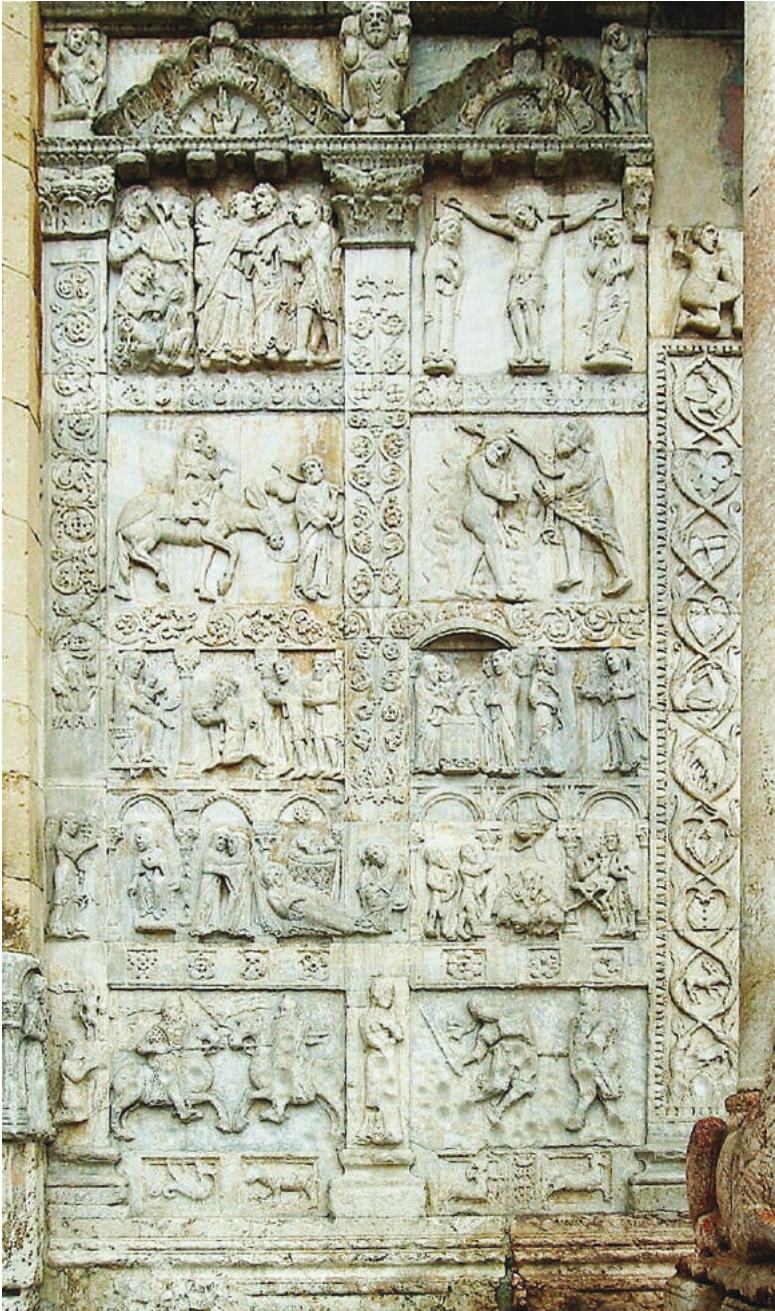
13.





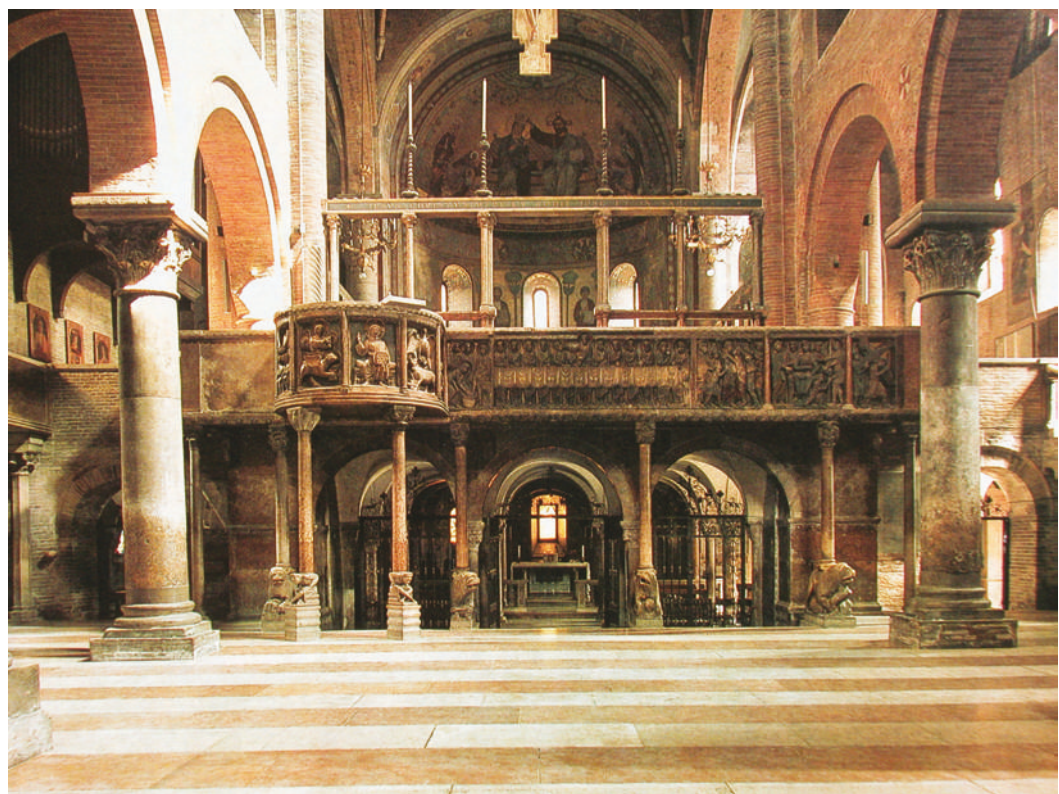






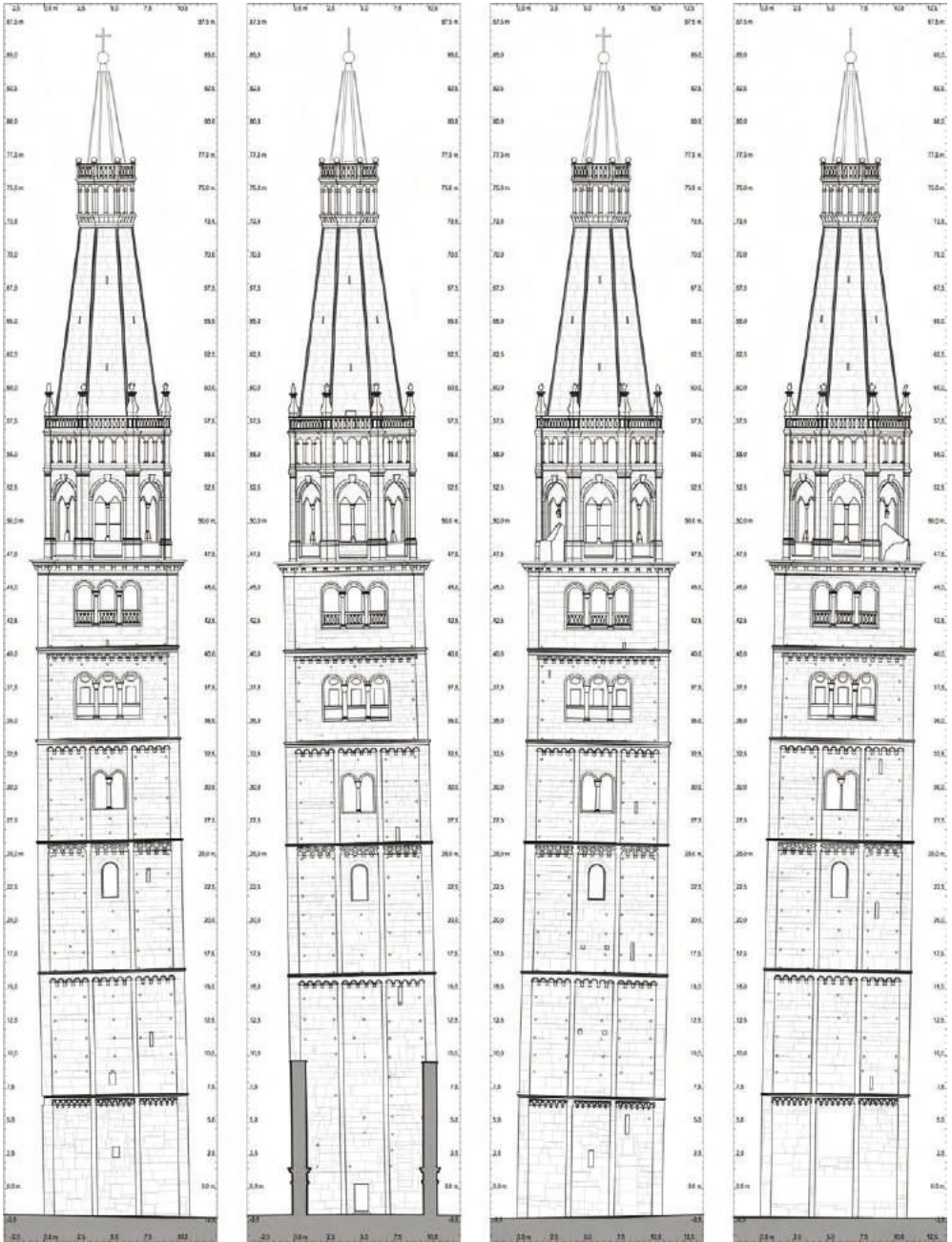


19.



20.











INDICE GENERALE

| | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-----|
| Enti Promotori — Comitato scientifico | pag. | II |
| Relatori | » | V |
| <i>Presentazione</i> | » | VII |
| Giovanna Petti Balbi, <i>Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV). Introduzione</i> | » | 1 |
| Marino Zabbia, <i>Notai e modelli documentari: note per la storia della lunga fortuna di una soluzione efficace</i> | » | 23 |
| Carla Frova, <i>Circolazione di docenti nelle sedi universitarie italiane (secoli XIV-XV)</i> | » | 39 |
| Duccio Balestracci, <i>La città degli altri. Un paradigma della diversità</i> | » | 55 |
| Ramon J. Pujades i Bataller, <i>De Génova a Venecia y Mallorca: la emigración de cartógrafos ligures y la expansión mediterránea de las cartas de navegar (s. XIV)</i> | » | 79 |
| Roberto Greci, <i>La cultura del mercante</i> | » | 169 |
| Jean-Claude Maire Vigueur, <i>Il podestà che veniva dal mare: Gargano degli Arscondi e l'impianto del sistema podestarile a Spalato (1239)</i> | » | 197 |
| Mauro Ronzani, <i>Un aspetto della circolazione degli ecclesiastici: i trasferimenti dei vescovi (Italia comunale, secoli XIII-XIV)</i> | » | 221 |
| Piero Gualtieri, <i>Società e istituzioni a Pistoia fra tradizione locale e influenze esterne (secc. XII-XIII)</i> | » | 243 |
| | | 593 |

| | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-----|
| Donata Degrassi, <i>Circolazione di uomini e trasmissione di tecniche nel settore minerario e metallurgico (Italia secoli XII-XIV)</i> | » | 267 |
| Aldo A. Settia, <i>L'ingegnere errante e la diffusione della tecnologia militare</i> | » | 299 |
| Xavier Barral i Altet, <i>Aspetti della continuità nelle pratiche di cantiere dell'architettura religiosa tra tardo Romanico e primo Gotico: organizzazione del lavoro, scambi di esperienze, scelte culturali</i> | » | 319 |
| Saverio Lomartire, <i>Mobilità/stanzialità dei cantieri artistici nel Medioevo italiano e trasmissione delle competenze</i> | » | 367 |
| Francesco Salvestrini, <i>Il monachesimo vallombrosano e le città. Circolazione di culti, testi, modelli architettonici e sistemi organizzativi nell'Italia centro-settentrionale (secoli XII-XIV)</i> | » | 433 |
| Marilyn Nicoud, <i>Circolazione dei medici e dei saperi medici nell'Italia del tardo Medioevo: il caso della corte visconteo-sforzesca tra Tre e Quattrocento</i> | » | 471 |
| Bruno Lauriou, <i>De ville en ville, de cour en cour: le rôle des cuisiniers dans la diffusion des normes et des pratiques culinaires</i> | » | 493 |
| Elisabeth Crouzet-Pavan, <i>Quelques conclusions</i> | » | 523 |
| Indice dei nomi e dei luoghi | » | 533 |
| Indice degli autori e dei curatori | » | 573 |
| Indice generale | » | 593 |