

ME FECIT

Il mistero degli artisti medievali: erano celebrità di cui s'è persa memoria o umili artefici votati all'anonimato?

Magistri sfuggenti

di Enrico Castelnuovo

L'artista medioevale, cui è stato dedicato recentemente a Modena, organizzato dal locale Museo Civico e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, un importante convegno internazionale, resta per noi un personaggio enigmatico. A partire dal nome che troppo spesso ignoriamo (ma alla Normale si sta da tempo lavorando a un *centrus* computerizzato dei nomi degli artisti medioevali italiani, che riserverà molte sorprese), dall'organizzazione della bottega o del cantiere, dai suoi viaggi, dalla circolazione dei modelli, dalla scala sociale in quanto praticante non un'arte liberale, ma una meccanica, ora invece promosso canonico onorario di una importante cattedrale, ora illetterato e non addirittura analfabeta, ora letterariamente esperto tanto da contenere per iscritto con un dotto abate, ora alla soglia della povertà, ora abbastanza facoltoso da poter offrire a una chiesa un'importante opera d'arte, ora superbamente autonomo nelle sue creazioni, ora completamente sottomesso alle attese del committente il cui nome viene trionfalmente esibito sulle opere e delle cui volontà appare semplice esecutore. La stessa espressione «me

fecit» che suggella con un nome alcune opere si presta al dubbio: cosa significa *fecit*: eseguì o fece eseguire, si riferisce all'artista o al committente? E cosa dobbiamo pensare quando le fonti ci dicono che certi importanti personaggi ecclesiastici come Bernwardus, una delle persone prime dell'età ottoniana, promotore delle celebri porte bronzee di Hildesheim, avrebbero praticato essi stessi le arti meccaniche? Si trattò di amatori e conoscitori sofisticati o di persone in grado di praticare direttamente queste tecniche? Gli studi recenti hanno tendenza a considerare legendarie queste notizie, ma il solo fatto che a grandi personaggi venissero attribuite tali capacità ci fa ritenere che le attività artistiche fossero altamente considerate e riconosciute, non solo nei loro prodotti ma anche, malgrado la loro appartenenza alle minori arti meccaniche, nelle persone degli artefici. Né molto

più spesso sono, e si direbbe deliberatamente, taciuti. «Adventum quidam vir incognitus» (giunse uno sconosciuto) troviamo scritto nella *Vita di Meinwerk* là dove si descrive l'arrivo del valente architetto che costruì accanto al prelato la cattedrale di Paderborn, né la *Vita di Gauzlin*, l'abate parente di re e fondatore di Saint-Benoit-sur-Loire ricorda il nome del «princeps artificum» che eresse sulla facciata della chiesa abbaziale la torre che, secondo il desiderio dell'abate, doveva essere modello a tutta la Francia, né tantomeno Sugerio di Saint Denis si degnò di ricordare qualche nome tra i tanti degli artefici «de diversis nationibus» che si gloria di aver fatto venire a lavorare nella sua abbazia. Per giunta mentre in età romantica troviamo qua e là nomi iscritti sulle opere, e non solo in Italia, ma anche in Francia, nel momento del grande fiorire delle cattedrali gotiche oltre queste nomi scompaiono d'un tratto. Cosa può significare un fatto come questo: una nuova organizzazione del cantiere, una nuova ripartizione dei compiti? Su questi problemi si sono affrontati a lungo gli storici dell'arte dalle romantiche esaltazioni dell'anonimo artista medioevale, virtuoso e umile, alle attente sillogi di nomi e di testimonianze raccolte in età positivista e ancora, seppur con più solidi argomenti, se ne discute oggi. Forse non sempre sappiamo por-

re le domande giuste, forse vogliamo leggere le situazioni del passato con gli occhi del presente e cerchiamo distinzioni e opposizioni per un tempo e in modi in cui esse non avrebbero avuto senso; forse anonimo e lode dell'artista sono due facce della stessa medaglia. Ma certo i potenti Comuni italiani dovettero trovare nell'esaltazione del sommo monumento civico, la cattedrale, e dei suoi artefici un motivo di orgoglio e di propaganda municipale, e ciò poté distinguere la situazione di questi architetti, di questi scultori, da quella di coloro che vennero impiegati nelle grandi imprese vescovili o abbaziali, regie o imperiali d'oltralpe e fa intravedere il sorgere in Italia di un diverso rapporto tra artefici e committenti, di una diversa immagine dell'artista. Ciò appare evidente a Modena dove sull'abside della cattedrale una grande lapide evocando la bellezza della costruzione («marmoribus sculptis domus hec micat ungue pulchris» — quest'edificio brilla per ogni dove per i suoi bei marmi scolpiti —) ricorda con grande elogio il nome del suo costruttore «ingenio clarus Lanfrancus doctus et apud est operis princeps huius rectorque magister» (Lanfranco celebre per ingegno, dotto e capace è caporetto e maestro di quest'opera). Inciso nella sua forma attuale nel Duecento, il testo era stato dettato un secolo prima da Aimone ca-



La lapide commemorativa di Wiligelmo collocata sulla facciata del Duomo di Modena



La facciata del Duomo di Modena

Il caso del Duomo di Modena che riporta lapidi di elogio per Lanfranco e Wiligelmo

GRANDI MOSTRE/ BOLOGNA

Al Museo Civico Archeologico eccezionale raccolta di dipinti, statue, oreficerie e libri miniati

Il Duecento bolognese dà spettacolo

di Marco Carminati

In tutta la *Divina Commedia* Dante cita solo quattro artisti: due pittori, Giotto e Cimabue, e due miniatori, Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese. È chiaro che si trattava di maestri celeberrimi sullo scorcio del Duecento, ma la storia si è divertita a fare le sue selezioni: per Giotto e Cimabue, la fama ha soffiato nelle trombe fino ad oggi, di contro ha riservato ai miniatori la plumbea palude dell'oblio. Dante era fiorentino, sicché per lui Cimabue e Giotto erano di casa, ma la conoscenza dei miniatori dovette farsela personalmente a Bologna durante gli anni verdi della formazione universitaria.

Nel secolo XIII, la città emiliana offriva al viandante uno spettacolo senza pari: era innanzitutto il più popoloso agglomerato urbano d'Europa. Vi risiedevano qualcosa come 50 mila abitanti (molti di più che a Londra, Parigi, Roma) ai quali andavano aggiunti oltre duemila studenti, provenienti da tutte le *nationes* del continente, che frequentavano le lezioni di diritto nello *Studium* rallegrando la città con la loro esuberante presenza, fatta di gazzarre e di tumulti sotto i portici chio-



A sinistra, Manno Bandini, statua di Bonifacio VIII (part.). A destra, Giunta Pisano, «Crocifisso» (part.) e accanto, miniatore bolognese «Gregorio consegna i Decretali», 1270 ca

fenio) e il palazzo detto di Re Enzo proprio perché ospitò nella seconda metà del Duecento il più illustre prigioniero di Bologna, il figlio dell'imperatore Federico II. A quelle date, la Piazza Maggiore non è ancora segnata dalla presenza elefantica di San Petronio (la basilica sorse a partire dal 1390); i cantieri religiosi sono altri, di eguale importanza. A parte il



San Domenico, scrigni d'arte ricolmi di grandi crocifissi dipinti, di archi marmoree scolpite, di rutilanti oreficerie e di stoffe sontuose, commissionate talvolta dai frati o più spesso donate da devoti e pellegrini, soprattutto quelli che in San Domenico venivano a venerare il corpo del fondatore dei «*Domini canes*». Tornando però a Dante, si constata che della civiltà arti-

stica bolognese ciò che più impressionava gli osservatori era la produzione e la decorazione dei libri. La città appariva affamata di libri: li chiedevano i professori e i ricchi studenti dello *Studium*, ne necessitavano i notai e i giuristi, ne commissionavano a frotte le istituzioni pubbliche e le corporazioni dei mestieri, per non parlare degli ordini religiosi. Una vera manna per conciatori di pelli, copisti e scrivani subsistati di lavoro, ma anche per i miniatori, che sollecitati da tanta richiesta poterono dare il meglio di sé. È il momento in cui sorgono gli astri di Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, così famosi da guadagnarsi un posto tra gli endecasillabi danteschi. Peccato però che non si possa condividere l'entusiasmo di Dante: di Oderisi e di Franco non conosciamo ne-

frammenti superstiti dell'antica tomba di San Domenico, modellata da Nicola Pisano, modellata (cat. 59-60), alla serie esposta in sequenza dei grandi crocifissi su tavola, uno firmato da Giunta Pisano («*scuius ducta manus/ me pinxit locusta Pisanus*») (cat. 52) e gli altri attribuiti all'anonimo «Maestro dei Crocifissi francescani» (cat. 49-51). I codici miniati patiti e religiosi sono tra gli oggetti più emozionanti della rassegna. Oltre a un libro miniato appartenuto a Tommaso d'Aquino (cat. 66), va rimarcata la presenza di molti volumi decorati da un grande anonimo bolognese detto «Maestro della Bibbia di Gerona», un nome fittizio che viene tratto dal suo capolavoro, la straordinaria *Bibbia* appartenuta a re Carlo V di Francia e a papa Benedetto XIII giunta eccezionalmente a Bologna per l'occasione (cat. 100): la bellezza e la vivacità delle miniature ci fanno davvero condividere l'entusiasmo provato da Dante per gli «*alluminatori*» locali. La mostra bolognese di fine Duecento ebbe tre fasi stilistiche ben distinte e in mostra è facile riconoscerle, come pure ci si avvede con facilità che tutti i codici sono scritti con la medesima calligrafia: è la celebre *littera nova* o *littera bononiensis*, un corsivo gotico pulito ed elegante che resterà tipico della produzione libraria cittadina. Una curiosità: una piccola sezione è dedicata ai divertenti disegni a penna che i notai lasciavano negli spazi bianchi dei loro codici di lavoro. Ma non ci sono solo libri: la mostra è arricchita da pitture di grande importanza, come la *Madonna in trono* di Cimabue, realizzata dal pittore fiorentino attorno al 1285 per l'Ordine dei Serviti di Bologna (cat. 81), e non mancano paramenti, vetrate, sigilli, oggetti liturgici e ovviamente preziose oreficerie, alcune di piccolo formato come lo squisito reliquiario di San Luigi (cat. 131), altre gigantesche come la statua di Bonifacio VIII (cat. 133), destinata a una nicchia del Palazzo degli Anziani, che ha perduto tutto il suo prezioso decoro di tiare, *claves regni* e gioielli-fermaglio.

VICENZA

Mirabilia pietroburchesi

di Ada Masoero

Il blu del cielo, il colore che con l'oro, simbolo del divino, meglio incarna il misticismo russo, è lo sfondo su cui si snoda la mostra che in Palazzo Leoni Montanari, a Vicenza, espone una sequenza di autentici tesori provenienti dal Museo di Stato Russo di San Pietroburgo. Da quell'immenso serbatoio (400mila le voci in catalogo) di testimonianze della cultura russa Carlo Pirovano ha scelto alcuni capolavori e li ha disposti sui due piani espositivi del palazzo vicentino di Banca Intesa che all'ultimo piano espone in permanenza una scelta delle sue 400 icone russe: la maggiore raccolta, per qualità e quantità di pezzi, che si trovi in Occidente.

Ma questa non è davvero una mostra di icone: è, piuttosto, un viaggio dalle mille evocazioni, che ricostruisce l'atmosfera dei monasteri e delle chiese russe, veri scrigni di tesori in una cultura povera ma devotissima, quasi sempre dotati, poi, da zar e zarine di arredi di straordinaria bellezza e ricchezza.

Ai viaggiatori occidentali che si avventuravano in Russia, le chiese locali suscitavano sentimenti contrastanti: c'era chi le trovava barbariche (ci fu chi scrisse «coloro che pregano Dio in queste scatole per dolci non sono cristia-

ni»), altri le vedevano come miracoli di stoffe e di bellezza. Certo è che per i russi la chiesa era insieme figura dell'uomo (parlavano di *testa, collo, spalle* e alludevano alla cupola e così via) e, soprattutto, figura dell'universo, in un'immagine cosmologica colma di stupore e di devozione: così, la chiesa era divisa in *Cielo* (il presbitero) e *Terra* (l'area destinata ai fedeli), due zone rigidamente separate dall'iconostasi, la parete foderata di icone sfolgoranti d'oro, aperta (o chiusa, all'occorrenza) dalla Porta regale, che era simbolo dell'accesso al Regno dei cieli.

E proprio una *Porta regale* della prima metà del 300 è uno dei capolavori della mostra, con le sue formelle in rame inserite in oro con tratti nervosi ed eleganti, che non possono non far pensare (la radice è la stessa, Bisanzio) a certi mosaici di San Marco o alle *Madonne*, più antiche di quasi un secolo, di Coppo di Marcovaldo o dello stesso Cimabue.

Di qui in poi la mostra è un susseguirsi di oggetti sfavillanti d'oro e di vividi colori, spesso sconosciuti a noi occidentali. Sculture e intagli dalle forme rigide e bloccate; calici, patene (*diskos*) e *asterisks*, supporti a raggiata simboleggianti la stella dei Magi, in argento cesellato (ma le chiese più povere ne avevano di

bellissimi in legno dipinto e dorato); tipici lampadari metallici formati da una coppa e una corona sorretta da catene; splendide croci, alcune in smalto cloisonné e, soprattutto, straordinari ricami, alcuni dei quali risalenti al '400, eseguiti nelle «scuole di ricamo» allestite nei palazzi, anche imperiali, a cui partecipavano, in gara, tutte le donne di casa, dall'aristocratica padrona (esistono ricami di zarine) alla più umile delle sguatte.

Spesso sono drappi funerari sovrapposti ai sarcofagi dei santi, con l'immagine hieratica di chi riposa poco sotto: curioso quello seicentesco di *Sant'Alexandros di Svir*, in cui ombre e luci del volto sono evidenziate in modo tanto netto (quasi pre-Pop se ci si consente l'azzardo) da trasformare le orbite in una sorta di occhiali. Splendido quello di *San Kirill di Belozersk*, del 1555, dono di Ivan il Terribile al grande monastero che il santo fondò, uscito dal laboratorio imperiale. Ma il culmine è rappresentato dalla *Sindone liturgica* del primo '400, di chiara marca bizantina, con il *Lamento sul Cristo morto*, tramato di fili d'oro e d'argento, un vero capolavoro d'arte e di devozione, che si portava in processione il Venerdì Santo.

«Arte e Sacro Mistero. Tesori dal Museo Russo di San Pietroburgo», Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, fino al 25 giugno. Catalogo Electa.

LA VALLETTA

Altari da salotto

A vederli quando sono chiusi sembrano normali mobili a doppio corpo del '700 o dell'800, talvolta un po' tronfi e panciuti, spesso molto decorati, secondo un gusto tutto mediterraneo. Ma se li apriamo, scopriamo che sono veri e propri altari completi di tutto, compresa una piccola «sacrestia» con candelieri e candele, lini ricamati per la mensa e vesti per l'officiante, calici, patene e quant'altro serva alla celebrazione di una messa fuori dalla chiesa.

Molti di essi sono ora esposti a Malta nel palazzo che fu la residenza del Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, oggi sede del Parlamento, in una mostra che trova qui la sua sede ideale non perché questi altari rappresentino un'unicum dell'isola (ne esistono anche nella vicina Sicilia), ma perché questo minuscolo territorio ne è ricchissimo, a testimonianza di un uso radicato qui più che altrove. Per la mostra ne sono stati scelti 23 fra i molti che si sono conservati, eseguiti tra l'ultimo '600 e la fine dell'800. I più hanno la forma del *bureau-trumeaux* e sono dotati di un ingegnoso sistema di piani apribili e scorrevoli che fa comparire l'immagine sacra, il tabernacolo, la mensa, mentre dallo zoccolo si estrae un suppedaneo per l'officiante.

Non tutti, però, sono così: il termine *altare portatile* è infatti equivoco, poiché comprende questi, che andrebbero definiti piuttosto «altari mobili», in quanto potevano essere spostati in stanze diverse o nelle residenze estive, e i veri «altari portatili», risalenti ai primi secoli della cristianità e spesso consistenti in una semplice

pietra in grado di ospitare la particola e il calice, detta anche «pietra santa», perché portata sul suo interno minuscolo reliquie di martiri. Solo così, in antico, l'altare poteva essere usato per la messa (e anche i *bureau-trumeaux* da salotto avevano, incastrata nella mensa, una piccola pietra sacra), fino al Concilio Vaticano II, che ha semplificato di molto le regole. Due degli «altari» in mostra (entrambi conservati nel Museo della Cattedrale di Medina, l'antica capitale di Malta) appartengono a questo tipo, e sono un prezioso dittico formato da formelle a bassorilievo bizantine, in stesite ed ematite, rimontate nel '300 (quando l'Ordine ancora stava a Rodi) dal cavaliere Helion de Villeneuve, e un «altar stone» anch'esso del '300, forse di fattura veneziana, con la mensa di marmo rosso circondata da una cornice di miniature su cristallo di rocca di fattura bizantina e di smalti *champlevé* di evidente origine occidentale.

Altri due, seppure dell'800, ricalcano le forme dell'«altare» domestico ben noto in Italia, ma da ultimo c'è in mostra una rarità: è l'unico esemplare sopravvissuto degli altari portatili che ogni nave da guerra dei Cavalieri doveva avere a bordo. All'apparenza è un semplice baule da viaggio consunto, ma contiene tutto il necessario per la messa e conserva traccia del «chierico di ferro», un gancio basculante a cui si appoggiava il calice, ben attenti a evitare, come ammoniva il *Breve* di Benedetto XIV, il «periculum effusionis Sanguinis», per le oscillazioni della galera. (Ada Masoero)

«Portable Altars in Malta», Valletta, The Palace, fino al 7 maggio. Catalogo Fondazzjoni Patrimonju Malti.

«Ducento. Forme e colori del Medioevo a Bologna». Bologna, Museo Civico Archeologico, fino al 16 luglio. Catalogo Marsilio.