

STORIA | CULTURA | SOCIETÀ

BERARDO MAGGI

Un principe della Chiesa al crepuscolo del Medioevo



BERARDO MAGGI

Un principe della Chiesa al crepuscolo del Medioevo

a cura di
Gabriele Archetti

STORIA, CULTURA E SOCIETÀ
collana diretta da Gabriele Archetti e Angelo Baronio

© Fondazione Civiltà Bresciana
Tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-559-0052-2

Brescia 2012

WALTER CUPPERI*

«Cum multa de illarum figurarum narraret»
*Il “Maestro di Santa Anastasia” e la visibilità
delle stele funerarie romane tra Brescia e Verona nel primo Trecento*

Sullo scorcio tra il XIII e il XIV secolo la scultura bresciana, e più in generale quella riconducibile alla regione gardesana e al capoluogo scaligero, testimonia l'emergere di una cultura figurativa caratterizzata da significativi tratti di discontinuità con la fertile stagione artistica duecentesca veronese, durante la quale la produzione riconducibile alle taglie locali aveva assunto una fisionomia autonoma rispetto a quella dei centri lombardi ed emiliani limitrofi¹. Nello stesso arco di tempo – non oltre il 1311 – uno scultore attivo nel Veronese, noto sotto il nome convenzionale di ‘Maestro di Santa Anastasia’, eseguì il sarcofago di Berardo Maggi, vescovo di Brescia dal 1275 al 1308 (figg. 1-2). L'urna, realizzata in marmo rosso della Valpolicella se-

Ringrazio vivamente Gabriele Archetti e la Fondazione Civiltà Bresciana per avermi consentito di condividere alcune mie riflessioni sulla scultura trecentesca a Brescia e avere agevolato in ogni maniera la stesura del presente intervento, che vede la luce in una versione aggiornata sulle principali voci bibliografiche uscite nel 2009 dopo la giornata di studi. Vorrei inoltre ricordare con gratitudine Maria Monica Donato, Massimo Ferretti, Paul Zanker e Gianfranco Adornato per i loro suggerimenti. Nel reperimento delle immagini sono stato assistito con gentilezza e competenza da Rina Aleotti, Margherita Bolla, Donatella Caporusso, Mauro Maffei, Patrizia Petitti, Marco Podini, Piera Tabaglio e dalla Direzione del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Desidero infine ricordare con amicizia Matteo Ferrari per i suoi aiuti sul campo. La citazione nel titolo è tratta dalla lettera dell'umanista Giovanni Dondi Dall'Orologio (post 1382) a Guglielmo Centueri da Cremona (N.W. GILBERT, *A Letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to Fra Guglielmo Centueri: a Fourteenth-Century Episode in the Quarrel of the Ancients and the Moderns*, «Viator», VIII [1977], pp. 336).

¹ G. DE FRANCOVICH, *Contributi alla scultura romanica veronese*, «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», IX (1942), pp. 105-147; E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, in part. pp. 150-152. Sulla situazione bresciana cfr. G. PANAZZA, *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, I. *Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea*, Brescia 1963, pp. 711-960; B. PASSAMANI, *Le arti figurative*, in *Brescia nell'età delle signorie*, a cura di V. Frati, Brescia 1980, pp. 193-209.

* *Research Fellow, Institut für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität, München*



Fig. 1 - Maestro di Santa Anastasia, arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, *non post* 1311, Brescia, Duomo Vecchio.

Fig. 2 - Maestro di Santa Anastasia, *Esequie di Berardo Maggi*, particolare dell'arca di Berardo Maggi, fronte posteriore, *non post* 1311, Brescia, Duomo Vecchio.

condo una morfologia a tetto di diffusione lombarda, emiliana e veneta, presenta acroteri figurati e rilievi narrativi su entrambi i lati del coperchio². Sul lato oggi frontale, la *Pace del 1298 tra pars Ecclesiae e fuoriusciti* (fig. 1) commemora uno degli eventi di maggiore portata politica e simbolica accaduti sotto l'*arbitrium* del signore-vescovo; sull'altro, la scena delle *Esequie di Berardo Maggi* (fig. 2) circonda la salma del defunto in un alloggiamento ricavato sul lato non spiovente del coperchio³.

La posizione originaria del sarcofago all'interno del Duomo Vecchio bresciano non è documentata⁴. Quale che fosse la collocazione esatta del sepolcro, ad ogni modo, doveva essere situato a vista, non distante da un altare o per lo meno all'in-

² Sull'adozione di sarcofagi ad acroteri privi di attico nella Lombardia medievale cfr. P. SEILER, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile: committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, p. 122; W. CUPPERI, *Il sarcofago di Berardo Maggi, signore e vescovo di Brescia, e la questione dei suoi ritratti trecenteschi. Tradizioni episcopali, iconografie cerimoniali, contesto civico e circolazione regionale*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», quarta serie, V (2000), pp. 387-438; I. CAPURSO, E. NAPIONE, *L'arca del cardinale Guglielmo Longhi a Bergamo e la scultura lombarda del primo Trecento: nuove proposte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», quarta serie, IX (2004), pp. 103-105; W. CUPPERI, *La tomba di Ariberto, "alius Ambrosius"*, in *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, a cura di E. Bianchi, M.R. Tessera, M. Basile Weatherill e M. Beretta, Cinisello Balsamo 2007, pp. 474-475. Utili spunti sono forniti anche da S. LOMARTIRE, *Scultura 'gotica'*, in *Il Duomo di Monza. La storia e l'arte*, Milano 1989 (ed. 1990), p. 118, nota 41.

³ Le ricerche di G. ARCHETTI, *Berardo Maggi, vescovo e signore di Brescia. Studi sulle istituzioni ecclesiastiche e sociali della Lombardia orientale tra XIII e XIV secolo*, Brescia 1994 (Fontamenta. Fonti e studi di storia bresciana, 2), hanno il merito di aver favorito una rifioritura degli studi sulla tomba e le committenze del prelado, oggetto dei successivi interventi di CUPPERI, *Il sarcofago di Berardo*, cit.; M. ROSSI, *L'immagine della Pace nel monumento funerario di Berardo Maggi, vescovo e signore di Brescia*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 588-596; E. FREEMAN, *La tomba di Berardo Maggi a Brescia: per una rilettura del messaggio politico di un mausoleo episcopale all'inizio del Trecento*, «Civiltà bresciana» XVI, 4 (2007), pp. 7-42. Cfr. anche M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, apparati archeologici a cura di A. Breda e D. Gallina, Milano 2004, pp. 59-63; E. FREEMAN, *The Tomb as Political Narrative at the End of the XIV Century: Reassessing the Funerary Monument and Statue of Berardo Maggi, Bishop of Brescia (d. 1308)*, «Church Monuments Journal», XXIV (2009), pp. 53-72. Sulla signoria di Berardo cfr. ora G.M. VARANINI, s.v., *Maggi, Berardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 323-326; cfr. inoltre G. ANDENNA, *La signoria del vescovo Berardo Maggi e la creazione della piazza del potere. Brescia tra XIII e XIV secolo*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348). Espansioni urbane, tessuti viari, architetture*, Atti del secondo convegno nazionale di studio, Verona, 11-13 dicembre 1997, a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma 2002, pp. 182-191.

⁴ La collocazione nella Rotonda è attestata da C. MAGGI (nato nel 1516 ca.), *Chronica de rebus Brixie*, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana (= BQ), ms. C.I.14, p. 310: «Mapheus, princeps electus, Berardo eius fratri mausoleum ex lapide Veronensi sculptum com oboedientia totius cleri Brixiani et omnium populorum urbis et Brixiane ditionis in templo Divae Mariae, vocato *la Rotunda*, curavit».

terno di uno spazio liturgico⁵: non si comprenderebbe altrimenti la decisione controriformista di alterarne la struttura murando il sarcofago sopra la porta che dava nel Duomo Nuovo (1571)⁶.

La qualità dei ritratti distribuiti nella scena delle *Esequie* e del *Giuramento* (fortemente caratterizzati nelle rispettive reazioni psicologiche e talora identificabili, anche se non sempre diversificati nei tratti somatici, figg. 13, 21 e 25) non ha mancato di attirare l'attenzione della critica e sollevare un dibattito che ha investito l'inquadramento storico e le fonti figurative dell'anonimo maestro. Il suo linguaggio è apparso inizialmente isolato, ritardatario (Toesca) o al contrario pionieristico (Nicodemi), salvo poi riallacciarsi, dopo gli studi di Fernanda de Maffei, Maria Teresa Cuppini, Lorenzo Cuppini, Gian Lorenzo Mellini, Paola Salvi, e quelli più recenti di Ettore Napione, a un *corpus* problematico, quello dello scultore e della bottega attiva nel portale di Santa Anastasia a Verona tra il 1316 ed 1321 circa, o forse anche anteriormente (fig. 10)⁷.

⁵ Proprio il nesso originario con un altare – in posizione isolata dalle pareti, necessaria a che il sarcofago fosse visibile da entrambi i lati – rende inverosimile che il sepolcro trecentesco fosse sormontato da un baldacchino, come pure è stato ipotizzato (J.F. SONNAY, *Paix et bon gouvernement: à propos d'un monument funéraire du Trecento*, «Arte medievale», seconda serie, IV, 2 [1990], p. 179). Simili forme di coronamento sono di norma attestate lungo i muri, tra le navate o comunque in una collocazione tale da non compromettere la visibilità e la centralità della celebrazione eucaristica.

⁶ Nel registrare l'arca Maggi «in Ecclesia Cathedrali in Sanctae Mariae Rotunda», la silloge di epigrafi classiche e medievali di Sebastiano Aragonese (1523 - *post* 1567), finora trascurata dalla bibliografia sul monumento, fornisce la prima trascrizione del suo epitaffio, conforme a quella tuttora visibile sulla cassa nell'impaginazione e nel dettato, ma divergente da quella nel modulo difforme delle *I* e nell'uso della numerazione romana per la data (BQ, ms. A.II.14, p. 91, n. 11, e p. 118, n. 11). Ora, dato che l'iscrizione oggi leggibile sul sarcofago non è trecentesca, se riconduciamo le differenze nella trascrizione dell'Aragonese a involontaria inaccuratezza o al contrario all'intento di conferire un aspetto grafico 'storicizzante', diviene possibile datare la realizzazione del secondo epitaffio alla seconda metà del Cinquecento e ritenere che il pittore di Ghedi ne sia il primo testimone. Tale necessità di contrassegnare il sepolcro, sorta in stretta concomitanza con la traslazione del 1571, alimenta il dubbio che una parte dell'apparato epigrafico trecentesco del monumento sia andata perduta.

⁷ G. NICODEMI, *L'arca di Berardo Maggi nel Duomo Vecchio di Brescia*, «Dedal», V (1924), pp. 147-155; C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 33-36; F. DE MAFFEI, *Il Maestro di Santa Anastasia in Verona*, «Commentari», IV (1953), pp. 221-227; L. CUPPINI, *Il caposcuola della scultura veronese al tempo di Dante e di Cangrande*, «Annuario del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona», Verona 1965, pp. 152-164; M.T. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV*, in *Verona e il suo territorio*, III, 2, Verona 1969, pp. 249-261; G.L. MELLINI, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano [1971], che propone di identificare il 'Maestro' con Rigino di Enrico; C. VOLPE, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, I. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, p. 288; P. SALVI, «Rigino di Enrico» e l'esordio della «notomia» nell'arte, «Labyrinthos», 21/24 (1992/1993), pp. 101-138; EAD., *Una Pietà di 'Rigino di Enrico' e alcuni aspetti del suo stile tra realismo e geometria*, «Labyrin-

In questa sede le mie osservazioni, lasciando da parte gli interessi iconografici e i problemi tipologici che hanno interessato la bibliografia più recente, investiranno alcuni aspetti della cultura artistica dello scultore che entro il 1311 realizzò il sepolcro di Berardo Maggi, e cercheranno di precisare la sua posizione nel contesto delle innovazioni che interessarono alcune voci della scultura ‘lombarda’ agli inizi del XIV secolo. A tale scopo, il ragionamento prenderà avvio dalla datazione di un singolare reimpiego che reinterpretò e valorizzò monumentalmente un rilievo romano tuttora murato nel convento dei frati minori di Brescia (fig. 4 e 7). In seconda battuta, mi soffermerò sulle implicazioni culturali che la visibilità ed il riuso di simili ritratti ebbero nell’area veronese e bresciana, e in particolare sulla sorprendente validità figurativa di cui essi godettero ai primordi del XIV secolo. Da ultimo, argomenteremo che la disponibilità del ‘Maestro di Santa Anastasia’ verso le forme di caratterizzazione individuale suggerite dalle teste e dalle stele funerarie di età romana, pur non essendo l’unico fattore alla base della sua maturazione rispetto alla cultura dimostrata dalle taglie duecentesche locali, contribuì in misura non marginale al suo successo come artefice di monumenti sepolcrali per committenze di rango signorile e di cultura urbana, come quelle dei Maggi a Brescia e dei Castelbarco a Verona.

thos», 35/36 (1999), pp. 81-116; M. CAUCHIOLI, L’*“Annunciata” dell’ambone di San Zeno Maggiore e altre sculture del Trecento*, «Annuario storico zenoniano», XVI (1999), pp. 53-76. Per una lucida revisione dei problemi attributivi e storiografici riguardanti il ‘Maestro’ e il suo *corpus* cfr. soprattutto E. NAPIONE, *Le arche scaligere di Verona*, Torino 2009, pp. 101-125, apprezzabile anche per l’onestà del catalogo, organizzato per così dire a cerchi concentrici, e ID., *Le arche dei Castelbarco: da Guglielmo il grande a Guglielmo di Avio*, in *Una dinastia allo specchio: il mecenatismo dei Castelbarco nel territorio di Avio e nella città di Verona*, a cura di E. Napione, M. Peghini, Rovereto 2005, pp. 216-223, dove si prospetta assai cautamente la possibilità che la realizzazione del portale di Santa Anastasia possa cadere prima del 1316. L’ipotetica identificazione del ‘Maestro’ con Riginò di Enrico, scultore privo di opere certe, è tuttora oggetto di dibattito, ma rimane in ultima analisi indimostrata: cfr. L. GIACOMELLI, *Artisti veronesi nella scultura del Trecento*, in *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, E. Chini, M. Botteri Ottaviani, Trento 2002, p. 270; EAD., in *Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio - Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio - 20 ottobre 2002, a cura di E. Castelnuovo, F. Gramatica, Trento 2002, pp. 684-685, n. 109; E. NAPIONE, G. MORETTO, *Cercando il Maestro di Santa Anastasia: l’altare di Bartolomeo de Mitifogo campsor da San Benedetto e l’ombra remota del vescovo eretico*, «Verona illustrata», XVII (2004), pp. 5-20; e P. SALVI, *Antichi percorsi e nuovi argomenti per “Riginò di Enrico”*, «Labyrinthos», 43/44 (2006), pp. 121-169. In questo intervento, che prenderà una strada non attributiva, mi limiterò a trattare di alcune opere di datazione alta sulla cui associazione con l’arca Maggi a Brescia e l’architrave di Santa Anastasia a Verona la bibliografia converge con il mio giudizio autoptico. L’adozione dell’etichetta ‘Maestro di Santa Anastasia’, che preferisco perché più prudente e ancorata ad un esplicito termine di confronto, implicherà pertanto in questa sede solo l’idea che le opere qui ascritte all’anonimo scultore siano uscite dalla medesima taglia.

Un reimpiego nella basilica di San Francesco

Sulla parete occidentale del chiostro maggiore di San Francesco a Brescia è tuttora visibile un altorilievo in botticino raffigurante tre personaggi a mezzo busto entro un'edicola (figg. 3-4)⁸. Ancorché resecatato, dipinto e reimpiegato come architrave sopra il fornice sinistro del portale che immette nella navata destra della basilica, il pezzo è riconducibile ad una stele funeraria cisalpina del I secolo a.C., come dimostrano la tipologia del rilievo a conca, i caratteri formali delle tre protomi e la foggia delle loro acconciature (figg. 7 e 12)⁹. Originariamente, le due effigi maschili ai lati e quella femminile al centro, che regge con grazia un fiore e atteggia il braccio sinistro in un gesto di pudicizia, erano certamente intese come ritratti dei membri di un nucleo familiare affacciati verso la strada dall'interno fittizio del loro monumento funebre. Nel convento di San Francesco le tre figure sembrano invece essere state reinterpretate come due *Santi* e la *Madonna*, forse anche in virtù delle loro vesti 'alla apostolica'. Se coeve al reimpiego, come pare, sembrerebbero confermare questa lettura le tracce di pittura sul fondo del rilievo, che descrivono un'aureola in corrispondenza di ciascuna testa. La lunetta dipinta soprastante al rilievo, sul cui intonaco residuo si contano a sinistra i resti di altri tre nimbi, raffigurava una scena con santi non più riconoscibili.

La prima questione da risolvere circa quest'ardita operazione di reimpiego riguarda la sua datazione. A tale proposito un primo elemento da registrare è che il rilievo romano è in fase con l'arco sovrastante (fig. 5). Questo imposta sul blocco scolpito mediante due indentature simmetriche, scalpellate negli angoli superiori dell'architrave al momento del reimpiego. La larghezza della stele ha determinato anche quella, appena maggiore, della luce del fornice corrispondente.

In secondo luogo, bisogna notare che i conci dell'arco, l'altorilievo con le tre protomi e il blocco inserito come zeppa tra gli architravi dei due fornici sono inseriti in rottura, come mostrano le lacune tra i due architravi, le differenze nell'oggetto

⁸ A. MORASSI, *Brescia*, Roma 1939 (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia), pp. 275-276 (65 x 145 cm); P.V. BEGNI REDONA, *Il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, immagini fotografiche di D. Allegri, I, Brescia 1981-1982, tav. XII («tarda età claudia»).

⁹ Per ulteriori confronti si vedano *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 20 settembre - 22 novembre 1964, a cura di M. Vergnani, II, Bologna 1964, tav. XXVI, fig. 57; M. MIRABELLA ROBERTI, *Ibidem*, I, p. 242, n. 353, che ricorda la «tradizione dei grandi conci a due-tre ritratti tipici di Brescia»; ID., *Archeologia ed arte di Brescia romana*, in *Storia di Brescia*, I, pp. 303-306.



Fig. 3 - Guglielmo da Frisone, chiostro maggiore, 1394
(ma edificato sul sito di un preesistente chiostro databile tra il 1254 ed il 1265 ca.),
Brescia, convento di San Francesco.





Fig. 5 - Frammento di stele funeraria, I secolo a.C.,
e lunetta con tracce di decorazione pittorica (fine XIII - inizio XIV secolo),
Brescia, basilica di San Francesco,
chiostro maggiore, braccio occidentale, portale (provenienza ignota).

Nella pagina precedente:

Fig. 4 - Portale laterale, 1254-1265ca.
(con interventi databili tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo),
Brescia, basilica di San Francesco, chiostro maggiore, braccio occidentale.
L'occlusione del fornice sinistro (entro il quale fu successivamente murato
un frammento di lapide non pertinente) avvenne in data imprecisata.

degli archivolti e le discontinuità del parato murario lapideo oltre lo stipite all'estrema sinistra (figg. 4-5). Il fornice sinistro preesistente sembra essere stato alterato per ospitare il rilievo funerario e forse alloggiare le lapidi che costituiscono il suo stipite destro. Se infatti il reimpiego fosse stato coevo alla realizzazione del fornice destro, quest'ultimo sarebbe affatto identico a quello sinistro, che risulta invece più alto e più largo di quello a *pendant* per via dell'architrave reimpiegato. La stele funeraria fu pertanto murata in una fase successiva all'elevazione della parete della chiesa. Ora, la fabbrica fu terminata entro il 1265, e le fonti attestano *ab antiquo* l'esistenza su questo lato di un chiostro, il quale doveva comunicare con la basilica attraverso il portale binato originario¹⁰. Tale data fornisce dunque un *post quem* per il reimpiego del rilievo. Ai guasti e alle difformità create da un simile intervento dovettero porre rimedio nuovi intonaci e una campagna decorativa di cui rimane per esempio traccia nella *Pietà* dipinta nella lunetta destra del portale (fig. 4), datata dal Morassi intorno al 1300, ed altri frammenti di decorazione oggi illeggibili¹¹. A riprova di tale datazione, lo studioso osservava che le pitture della parete tenevano conto della copertura duecentesca mediante travature a liste, ed erano pertanto da ritenere anteriori tanto alle volte quattrocentesche quanto alla riedificazione del chiostro, conclusa nel 1394.

Un terzo fattore può forse dare conto delle ragioni che spinsero al reimpiego e alla realizzazione delle pitture murali: l'addensarsi di sepolture patrizie datate intorno al 1300 entro il braccio occidentale del chiostro (fig. 3), e più precisamente a ridosso del portale laterale della basilica (fig. 4). Sullo stipite destro del fornice sinistro è inciso per esempio l'epitaffio di «Bertoldus d(omi)ni Gironi d(e) Palacio» (1300), membro della famiglia signorile feudataria del vescovo e del monastero di San Faustino Maggiore (fig. 6)¹². Altre sepolture (in particolare quella dei Lodroni, datata

¹⁰ L'acquisto del terreno su cui sorse la Basilica era avvenuto nel 1254: V. VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa del convento di San Francesco*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, p. 23, e R. PRESTINI, *Regesto, Ibidem*, p. 314. J. MALVECIUS, *Chronicon Brixianum ab origine urbis ad annum usque MCCCXXXII*, in *Rerum Italicarum scriptores*, XIV, Mediolani 1729, coll. 922 e 943, riferisce che il completamento della Fabbrica avvenne solo dopo la caduta della signoria di Ezzelino da Romano nel settembre 1259.

¹¹ MORASSI, *Brescia*, pp. 272-273.

¹² ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. 91, fig. 9; P. GUERRINI, *Iscrizioni bresciane*, I, *Iscrizioni delle chiese di Brescia*, Brescia 1925, p. 82, n. IV: «SEPVL CRVM / IN . QVO . IACET . / BERTOLDVS / D(omi)NI . SIRONI . DE / PALACIO . Q(ui) . OB(ii)T / XXVI . SEPTE(m)B(ri)s . / M . CCC ». La didascalia che l'Aragonese fa corrispondere alla tomba nel suo indice delle tavole (p. 118, n. 9: «ibidem») sembrerebbe rinviare alla legenda della sua fig. 8 (p. 118, n. 8: «In [ecclesia] Sancti Francisci in primo claustro in pavimento / ad portam quae itur in templum»), circostanza che indusse Guerrini a ipotizzare che la lapide



Fig. 6
Epitaffio di Girone da Palazzo
(«SEPVLCRVM . IN QVO .
IACET . BERTOLDVS .
D(OMI)NI GIRONI . D(E)
PALACIO Q(VI) OBIIT XXVI .
SEPT(E)MBR(IS) MCCC.»),
post 1300,
Brescia, basilica di San Francesco,
chostro maggiore,
braccio occidentale, portale,
stipite destro.

pure «1300», ma demarcata oggi da un sigillo rinascimentale apocrifo) sono segnalate in quest'area («in [ecclesia] Sancti Francisci in primo claustro in pavimento ad portam quae itur in templum») dai *Monumenta antiqua* di Sebastiano Aragonese (1523 - post 1567). La più antica tra quelle attestate «sub porticu e regione portae templi» è quella dei Federici di Valcamonica, il cui epitaffio reca la data, per noi preziosa come *terminus a quo* orientativo, del 1292¹³. Se poi accettiamo che l'epigrafe di «Bertoldus d(omi)ni Gironi d(e) Palacio» sia stata realizzata *ab origine* sullo stipite, come pare dimostrare la sua impaginazione, allora la data «1300», coincidente con quella apposta nel perduto sigillo tombale dei Lodroni, diventa un riferimento importante per datare approssimativamente la monumentalizzazione del portale e comprenderne i moventi.

Tra il XIII e il XIV secolo era pratica comune l'impiego funerario dei bracci claustrali adiacenti agli edifici di culto. L'area a ridosso del portale offriva in particolare numerosi vantaggi. Innanzitutto, essendo attraversata più volte al giorno dai frati diretti in chiesa, essa garantiva maggiore visibilità e preghiere più assidue; in secondo luogo, trovandosi nell'estremo sud-ovest del chiostro (fig. 3), risultava più vicina alle reliquie dell'altare e alla loro azione salvifica, giacché la basilica è rivolta a meridione¹⁴. Non andrà infine trascurato il fatto che sul lato opposto della parete

fosse stata murata come stipite in epoca successiva. Un esame ravvicinato delle superfici del blocco e dell'impaginazione dell'iscrizione induce però a credere che esso sia stato tagliato per questo portale e che l'epigrafe sia stata concepita per questa posizione. Forniscono un argomento in tal senso le dimensioni stesse della lapide, perfettamente corrispondenti a quelle dello stipite, ma alquanto anomale per un impiego come sigillo terragno, che sarebbe risultato inutilmente stretto ed eccessivamente profondo. Trovo allora più economico pensare che, all'atto di impaginare una didascalia disgiunta dall'illustrazione (che nella silloge si trova a p. 91), l'Aragonese sia incorso in un *lapsus calami* facilitato dalla natura desultoria dell'operazione di copiatura che egli conduceva a partire dal suo *Skizzenbuch*, e non più dal vero (giacché il manoscritto queriniano è in tutta evidenza una bella copia). Forse il compilatore confuse due didascalie con il medesimo *incipit*, e invece di ripetere «in [ecclesia] Sancti Francisci sub porticu e regione portae templi» (p. 118, n. 6), copiò la variante sbagliata a testo; oppure, più semplicemente, prima di scrivere «ibidem» egli lesse solo la riga precedente («ad portam quae itur in templum»), ignorando fatalmente quell'«in pavimento» vergato due righe sopra.

¹³ Cfr. risp. ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. 91, fig. 8, e p. 118, n. 8; GUERRINI, *Iscrizioni bresciane*, I, p. 81, n. III (apocrifo rinascimentale); e ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. 91, fig. 6, e p. 118, n. 6; GUERRINI, *Iscrizioni bresciane*, I, p. 80, n. I.

¹⁴ Sulla vocazione funeraria dei conventi francescani cfr. G.G. MERLO, *Francescanesimo e signorie nell'Italia Settentrionale*, in *I Francescani nel Trecento*, atti del XIV convegno internazionale, Assisi, 16-18 ottobre 1986, a cura della Società internazionale di studi francescani, Perugia 1988, pp. 111-112. Per le sepolture presso portali T. FRANCO, «Perché di lor memoria sia»: *i portali delle chiese come luoghi di sepoltura*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 633-640.

sorga l'altare cinquecentesco di San Francesco, che potrebbe sostituirne uno di consacrazione più antica: un altare laterale dedicato al titolare della chiesa è attestato infatti per la prima volta in posizione imprecisata nel 1287, e poi nel 1371 presso la sacristia, cioè presumibilmente nel suo sito attuale¹⁵.

La scultura prototrecentesca di fronte alla ritrattistica romana

Il riuso di sculture di età romana non fu affatto un fenomeno raro tra il XIII ed il XIV secolo. Nondimeno, il caso bresciano sembra avere caratteristiche non riducibili alle forme di reimpiego simbolico o dimostrativo cui ci hanno abituato altri scenari¹⁶. In questo paragrafo vorrei argomentare che esso è indizio di una più ampia attenzione per la ritrattistica romana cisalpina che si rivela fertile di conseguenze figurative nell'area bresciano-veronese. Per interpretare le ragioni del reimpiego condotto a San Francesco, due circostanze sono di particolare interesse. In primo luogo, le figure dei tre defunti sono state dipinte, isolate da altri reperti coevi, adattate a un ambiente di destinazione funeraria e reinterpretate come santi, rimuovendo dalla stele ogni riferimento epigrafico o iconografico all'ambito di provenienza o all'identità dei primi committenti. Di conseguenza, nella nuova collocazione all'interno del convento la riconoscibilità del rilievo come manufatto di età romana non è né facilitata, né presupposta. Non presentandosi come un elemento estraneo, il frammento non è interpretabile come reliquia di un edificio preesistente, né come cimelio allusivo alle remote origini di una famiglia, né come *spolium* che attesta la nobiltà e le conquiste della città o contrassegna un repository contenente oggetti di natura veneranda. Nel portale della basilica francescana, l'identificazione delle figure è affidata ai loro nuovi attributi cristiani (i nimbi) e al loro contesto claustrale e funerario.

¹⁵ VOLTA, *Le vicende edilizie*, pp. 23-24. È possibile che l'occlusione del fornice sinistro del portale, avvenuta in epoca imprecisata, sia da ricondurre all'esigenza di liberare una superficie muraria più ampia allo scopo di realizzare o ampliare gli altari laterali della navata destra.

¹⁶ Per uno sguardo d'insieme sulla ormai vasta bibliografia riguardante il reimpiego di materiali antichi si veda ora A. ESCH, *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter: die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin 2005, e ID., *Wahrnehmung antiker Überreste im Mittelalter*, in *Wissensästhetik: Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin 2008, pp. 3-39. Per la classe di rilievi che ci interessa, cfr. anche G. UGGERI, *Il reimpiego dei marmi antichi nelle cattedrali padane*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del convegno, Ferrara, 21-24 settembre 1981, a cura di A.M. Romanini, II, Ferrara 1985, p. 630, fig. IIIa (stele dell'augustale Pupio, murata sulla parete destra all'interno del Duomo di Ferrara). È interessante notare che la bibliografia sul riuso si è spesso concentrata sui casi che riguardavano sarcofagi (o loro parti), statue (anche frammentarie) ed elementi architettonici, mentre le stele funerarie hanno suscitato minore interesse.

In secondo luogo, il rilievo proto-imperiale è stato utilizzato per decorare un ambiente di un certo tono: non una chiesa di secondo rango, un'area spoglia, un sito anonimo, ma un convento al proprio apogeo, una posizione pregnante, una parete continuamente arricchita da nuovi monumenti funerari. Sappiamo inoltre dalla testimonianza quattrocentesca di Jacopo Malvezzi che, anche prima della riedificazione del chiostro nel 1394, non erano mancati al convento francescano benefattori e frequentatori altolocati, attratti dai predicatori e dall'assiduità dei frati¹⁷. Sebbene in generale i fattori di ordine pratico ed economico rimangano da non sottovalutare nello studio di un reimpiego, in ultima analisi essi danno conto solo parzialmente delle ragioni dell'intervento che stiamo esaminando.

Se in qualche misura è possibile che in un tessuto urbano ricco di sopravvivenze d'età romana, il riuso di una stele erratica già scolpita fosse più conveniente che la commissione di un nuovo rilievo, bisogna anche ricordare che il reimpiego comportò interventi in rottura nella struttura muraria e la costruzione di un nuovo arco leggermente asimmetrico rispetto all'altro, mentre la realizzazione di un architrave *ad hoc* avrebbe consentito di evitare simili soluzioni di compromesso. Neppure il pregio materiale del manufatto antico è così alto da giustificare tanto impegno, non essendo il marmo botticino né raro, né particolarmente arduo da lavorare.

Il punto cruciale della questione è che la stele funeraria a San Francesco – che certo non costituisce un artefatto di prima vaglia – non sarebbe mai stata utilizzata come architrave a vista se non avesse avuto agli occhi dei committenti una sufficiente validità figurativa. Rispettata il più possibile nella sua integrità fisica e nella sua forma, essa fu notato e riadattato in virtù di un interesse per le tre effigi. Il rilievo bresciano, infatti, non era tale da sfigurare a fronte della scultura lapidea e della pittura murale presenti in città – come possiamo toccare con mano confrontandolo con alcune teste della *Scena con frati e secolari* (fig. 8) affrescata intorno al terzo decennio del XIV secolo nella navata destra della basilica di San Francesco, e cioè sul lato opposto della medesima parete in cui fu murato il frammento di stele, che l'anonimo pittore poté forse vedere già *in situ*¹⁸.

È inoltre possibile dire che alcuni esempi di questa classe di ritratti furono studiati attentamente da scultori attivi tra Brescia e Verona sullo scorcio tra il XIII e il XIV secolo. In ambito veronese, come ben notò Géza de Francovich, già intorno alla metà del XIII secolo la scultura in pietra doveva aver tenuto conto delle «stele sepol-

¹⁷ MALVECIUS, *Chronicon*, col. 922.

¹⁸ Sulla datazione del frammento pittorico cfr. P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in VOLTA, BEGNI REDONA, PRESTINI, *La chiesa e il convento*, pp. 84-87 (con bibliografia).



Fig. 7 - Frammento di stele funeraria,
I secolo a.C.,
Brescia, basilica di San Francesco,
chiosstro maggiore, braccio occidentale,
portale (provenienza ignota).



Fig. 8 - *Frati francescani e domenicani*,
part. del frammento
di *Scena con frati e secolari*,
primo ventennio del XIV secolo,
basilica di San Francesco,
navata destra, parete destra,
tra secondo e terzo altare.

crali frequenti nelle province romane, il cui stile piatto e lineare – non rappresentante altro, in fondo, che una riduzione schematica degli elementi plastici delle statue a tutto tondo – era da parte degli artefici romanici sotto certi aspetti più agevolmente assimilabile che il libero e complesso gioco delle masse plastiche delle statue»¹⁹. Tale consuetudine con i panneggi di togati rinvenibili sotto forma di rilievi nelle aree cimiteriali o, già murate come decorazioni, all'interno di chiese e presso porte urbane, alimentò agli albori del XIV secolo una nuova forma di interesse per la ritrattistica romana, incentrata sulla resa dei volti. A dispetto del fatto che molte di queste stele di età tardo-repubblicana e proto-imperiale siano prodotti seriali di qualità non sempre alta, il carattere volitivo dei volti rugosi e accigliati, la severità delle mascelle squadrate e dell'ossatura emergente, la presenza discreta dei vividi tratti individuali (fronti basse, nasi tozzi, grandi orecchie asimmetriche, compresse in avanti dallo sfondo che digrada a conca verso l'alto) conferivano alle teste e ai rilievi romani disponibili sul territorio un fascino irresistibile e specificamente figurativo su artisti e committenti.

Per capacitarsi di questa interazione si confrontino i *Santi Apollonio e Filastrio* nell'acroterio posteriore sinistro del sarcofago di Berardo Maggi (fig. 11) – o la statua di *San Domenico* nel portale di Santa Anastasia a Verona (fig. 10) – con i volti della *Coppia di coniugi* commemorata in una stele del I secolo a.C. rinvenuta a Villa San Maurizio (Reggio Emilia, Museo Civico G. Chierici, fig. 9). Modelli simili alla stele reggiana sono necessari per dare conto di soluzioni come l'incavo brusco e rettilineo delle arcate occipitali (figg. 9-11), le pieghe vivide e contratte dell'area oronasale (figg. 20-21), l'emergere morbido e instabile degli zigomi, contratti in espressioni molteplici e messi in risalto dal contorno sinuoso del viso (figg. 23-25). Da ritratti antichi il 'Maestro di Santa Anastasia' desunse inoltre dettagli morelliani come la tensione dei larghi occhi a mandorla (figg. 12-13), la stilizzazione dei capelli fluenti (figg. 20-22, 17 e 22), le pupille prive di iride (figg. 9-12, 15 e 17), la profilatura a filetto dei cigli delle palpebre (che ne accentua la lieve asimmetria, figg. 9-11, 12-13) e naturalmente la stereometria del cranio e della mascella, graziosamente tondeggianti negli angoli e maestosamente squadrate lungo i lati (figg. 12-13). Per inciso, giova a tal proposito notare che già Arslan (1943) e Magagnato (1962) avevano notato come l'amplificarsi dei volti fosse un tratto caratterizzante per la nuova scultura trecentesca a Verona, senza sapersi dare conto delle origini di questa svolta²⁰. Né i possibili confronti con la ritrattistica antica si limitano alla classe delle stele funerarie. Dettagli come il mor-

¹⁹ DE FRANCOVICH, *Contributi*, p. 122.

²⁰ L. MAGAGNATO, *Arte e civiltà del medioevo veronese*, Verona 1962, p. 25: «I volti si ingrandiscono per potervi incidere a chiare note la 'storia', le elementari emozioni, la mimica espressionistica».

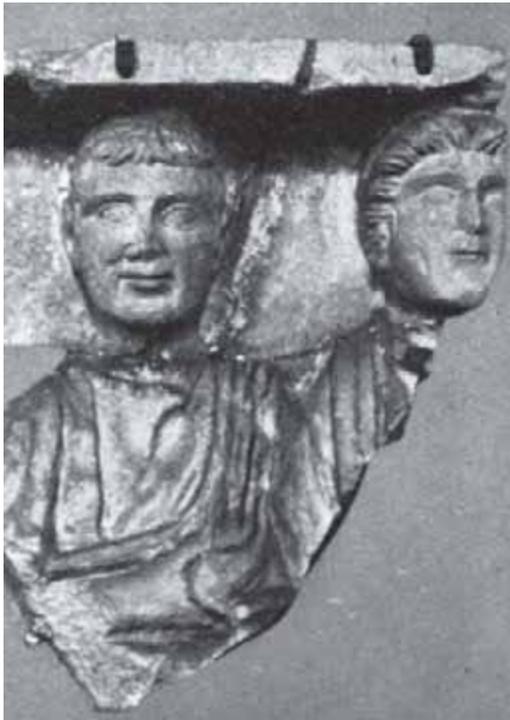


Fig. 9 - Frammento di stele funeraria con due coniugi, I secolo a.C., Reggio Emilia, Museo Civico G. Chierici, inv. Gliptoteca n. CLXIII (da Villa San Maurizio, scavo del 1940).



Fig. 10 - Maestro di Santa Anastasia, *San Domenico*, part., 1316-1321 (?), Verona, chiesa di Santa Anastasia, portale maggiore, stipite centrale.



Fig. 11 - Maestro di Santa Anastasia, *Santi Apollonio e Filastrio*, part. dell'arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, non post 1311, Brescia, Duomo Vecchio.



Fig. 12 - Maestro di Santa Anastasia, *Officianti*,
part. delle *Esequie*, arca di Berardo Maggi,
fronte posteriore, *non post* 1311, Brescia, Duomo Vecchio.

Fig. 13 - Frammento di stele funeraria, età giulio-claudia,
Brescia, Musei Civici di Santa Giulia, inv. n. 3078 (provenienza ignota).

bido disegno e la fitta distribuzione delle rughe sulla fronte, l'intensa contrazione dei cigli, l'incavo delle guance, il delicato accenno al mento tondo e perfettamente inscritto nella curvatura larga della mandibola – riscontrabili nelle teste di formato maggiore dell'arca Maggi (*San Pietro*, fig. 15; *San Paolo*, fig. 17; *gisant* di Berardo), ma anche nella statua di *San Geminiano vescovo* (Verona, Santa Anastasia, terzo decennio del XIV sec., fig. 19) – potrebbero essere stati suggeriti dallo studio di opere a tutto tondo di qualità più aulica (riproduciamo qui a titolo meramente esemplificativo una testa virile di età imperiale del Museo Civico Archeologico di Milano, figg. 14, 16 e 18, ed una del Museo Civico di Piacenza, databile intorno al 70 a.C., fig. 22)²¹.

Proporre simili confronti, è chiaro, non intende né sottacere lo scarto tra ritratti antichi e reinterpretazioni medievali; né misconoscere quanto teste come quella del *San Pietro* bresciano (fig. 15) siano debitorie, come è stato notato, di una fertile tradizione locale già sensibile all'arte romana (a partire dalle teste scolpite da *magister Nicholaus*, attivo a Verona in Duomo e a San Zeno Maggiore nel secondo quarto del XII secolo)²²; né si propone di respingere, ma semmai integrare le letture che hanno messo in giusto risalto i rapporti tra il 'Maestro di Santa Anastasia' e gli stimoli forniti dalla pittura coeva (da ultima, quello molto meditata di Ettore Napione)²³. Mi pare però altrettanto tangibile il fatto che nel primo e secondo decennio del XIV secolo i volti accigliati del sepolcro Maggi, i loro larghi crani squadrati, i loro trascelti tratti somatici, amplificati in funzione espressiva (figg. 21 e 25), non trovino altro possibile riscontro che quello con le opere antiche disponibili tra Verona e Brescia, e configurino uno stacco altrimenti difficilmente giustificabile rispetto alle figure scolpite in 'Lombardia' nella seconda metà del XIII secolo – stacco ampiamente riconosciuto, non senza imbarazzo, dagli studiosi che si sono provati a darne conto, a partire dal Baroni (1944)²⁴. Come è noto, per le epoche che precedono il XV secolo ed i primi album antiquari, la pos-

²¹ Per il *San Geminiano* cfr. NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 118, n. 17 (con bibliografia). Sulla testa traianea cfr. A.M. TAMASSIA, in *Arte e civiltà romana*, I, p. 246, n. 358a, e II, tav. CVII, fig. 214.

²² Per l'accostamento a *Nicholaus* cfr. CUPPINI, *L'arte gotica a Verona*, p. 254. Se l'attenzione di *Nicholaus* per l'antico (e più specificamente per le stele funerarie che qui trattiamo) è un dato da tempo acquisito dalla letteratura, importa invece precisare che le sue opere non bastano da sole a giustificare i tratti anticheggianti del 'Maestro di Santa Anastasia': basti confrontare la diversa conformazione che i due scultori conferiscono a orbite, pupille, naso e pelle a partire da stimoli verosimilmente molto simili (come mostrano la stilizzazione dei capelli, le righe tra naso e bocca e la volumetria del cranio).

²³ NAPIONE, *La arche scaligere*, pp. 104-106.

²⁴ BARONI, *Scultura gotica*, p. 35. Si confrontino le figure del sepolcro Maggi non solo con le modeste testine antropomorfe (terzo quarto del XIII secolo) che ornano la facciata di San Francesco a Brescia, ma anche con i due telamoni in botticino provenienti dai pressi del Broletto e custoditi oggi ai Musei di



Fig. 14 - Testa virile, età traianea (?),
Milano, Museo Archeologico, inv. n. A.0.9.1145
(da Milano, ex via del Mangano, scavo del 1888).

Fig. 15 - Maestro di Santa Anastasia, *San Pietro*,
part. dell'arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, *non post* 1311,
Brescia, Duomo Vecchio.

sibilità di documentare rapporti puntuali tra i modelli antichi disponibili e le opere che sembrano reinterpretarli è spesso fatalmente preclusa dall'impossibilità di documentare la visibilità dei primi e gli spostamenti degli artefici delle seconde. A partire da testimonianze rarefatte come quelle di età romana nell'area cisalpina, presupporre un dialogo tra i maestri trecenteschi ed un *corpus* sorprendentemente eterogeneo di stele funerarie antiche costituirebbe in effetti un'operazione delicata, se reimpieghi come quello del convento francescano di Brescia (fig. 7) non dimostrassero che negli anni a cavallo tra il XIII e il XIV secolo l'interesse per una ritrattistica più caratterizzata fu così vivo da disporre a considerare anche manufatti molto semplici e di qualità mediocre. Probabilmente il rilievo in questione, che a confronto degli altri sopra ricordati è davvero poca cosa, è solo uno tra i diversi che si potrebbero addurre per sostenere questa tesi, giacché i ritratti funerari antichi registrati a Brescia e nel circondario da Sebastiano Aragonese in posizioni visibili sono numerosi (fig. 26), e a maggior ragione essi non dovevano mancare in una città con un florido passato romano quale Verona, dove il 'Maestro di Santa Anastasia' concentrò la propria attività²⁵. Da questo punto di vista il reimpiego bresciano presenta però un notevole interesse documentario, perché il suo riuso ha una datazione approssimativa piuttosto bassa (*post* 1265 e verosimilmente intorno al 1300, ma in ogni caso entro il 1394): esso attesta insomma un interesse 'trecentesco' per la ritrattistica di età romana che potrebbe aiutare a dar conto dei folgoranti esordi del 'Maestro di Santa Anastasia' e documentare meglio la cultura figurativa entro cui egli si formò.

In altre regioni della Penisola, artisti come Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio avevano studiato i canoni anatomici, gli schemi di panneggio e il repertorio di pose rintracciabili nella statuaria ideale e nei fronti di sarcofago studiabili tra Pisa e Roma;

Santa Giulia (R. STRADIOTTI, in E.A. ARSLAN, C. BERTELLI, M.T. FIORIO *et al.*, *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, Milano - Palazzo Reale, 15 aprile - 11 luglio 1993, Cinisello Balsamo 1993, p. 305, n. 67). La distanza del 'Maestro' rispetto agli sviluppi della scultura duecentesca veronese era già rilevata da ARSLAN, *La statua equestre*, p. 92.

²⁵ ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. LXXVIII, fig. 462, e p. 89, n. 462 (stela anepigrafe a tre protomi «ad ecclesiam Turbolarum», cioè a Torbole, presso Brescia); p. LXVIII, fig. 403, e p. 89, n. 403 (stela a due protomi «Rogni in ecclesia», ovvero sul campanile della chiesa di Santo Stefano a Rogno, in provincia di Bergamo: cfr. *Corpus inscriptionum Latinarum*, V, 1, *Inscriptiones Galliae Cisalpinae*, ed. T. Mommsen, Berolini 1877, p. 523, n. 4966); ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. LXXVII, fig. 456, e p. 89, n. 456 (stela a tre protomi «ad portam plebis aedis Hidri», cioè la Pieve di Santa Maria a Idro, presso Brescia: cfr. *Inscriptiones Galliae*, p. 513, n. 489); p. X, fig. 53, e p. 84, n. 53 (stela «in Abbatia Leni»): cfr. *Inscriptiones Galliae*, p. 425, n. 4183). Cfr. anche S. ARAGONESE (ARAGONENSIS), *Monumenta antiqua urbis et agri Brixiani*, s.e., s.l. 1564, s.p., figg. 42 e 50. Per Verona cfr. soprattutto S. MAFFEI, *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Tauriniensis adiungitur et Vindobonensis*, Veronae 1749, p. CXXI, fig. 3, e p. CXLIII.



Fig. 16 - Testa, età traianea (?),
Milano, Museo Archeologico, inv. n. A.0.9.1145
(da Milano, ex via del Mangano, scavo del 1888).

Fig. 17 - Maestro di Santa Anastasia, *San Paolo*,
part. dell'arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, *non post* 1311,
Brescia, Duomo Vecchio.

a Verona, invece, scultori come maestro Pulia (almeno per la volumetria dei volti) e il suo più intraprendente collega attivo nel portale di Santa Anastasia si confrontavano con opere ‘provinciali’ e di qualità diseguale, spesso semplici stele, capaci tuttavia di stimolare l’invenzione di ritratti di nuova concezione, suggerendo come cambiare radicalmente l’impianto del viso e dove individuare i fulcri della caratterizzazione individuale²⁶. Gli espedienti attraverso cui la ritrattistica romana del I sec. a.C. - I sec. d.C. aveva conferito ai volti tratti umani specifici non potevano che affascinare gli artisti e i committenti che – in consonanza con la cultura rappresentata a Padova da Giotto durante il primo ed il secondo decennio, ma con esiti formali affatto diversi ed autonomi – ambivano a elaborare forme più convincenti di animazione espressiva. Occorre però porre l’accento sul fatto che tale ricerca fu alimentata da fonti assai diverse, e che non di rado esse furono locali e scultoree (anche per la pittura)²⁷.

Mentre però nelle regioni dell’Italia centro-occidentale il dialogo tra gli scultori in marmo e l’antico faceva spesso capo ad opere e forme annoverate nel canone dell’arte romana manualisticamente intesa, e perciò più riconoscibili (anche grazie alle dritte precise fornite da fonti come le vite vasariane di *Nicola e Giovanni Pisani scultori et architetti* del 1568)²⁸, nella regione cisalpina l’interazione con le testimonianze del passato interessava solo alcune personalità ed alcune aree, e rivolgeva il proprio

²⁶ Su Maestro Pulia, o Poia, cfr. da ultimo NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 97-99.

²⁷ Sull’interazione tra pittura e scultura a Verona rinvio ad una interessante pagina di A. DE MARCHI (*La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I Santi Fermo e Rustico: un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli, C.G. Brenzoni, Milano 2004, p. 203), nella quale le peculiarità stilistiche del ‘Maestro del Redentore’ (attivo ai Santi Fermo e Rustico durante il primo trentennio del XIV secolo) sono ricondotte a una conoscenza della pittura giottesca e paragonate ai *Calvari* del ‘Maestro di S. Anastasia’. In realtà, la testa dell’*Angelo* nel *Tetramorfo* del presbiterio (Santi Fermo e Rustico, 1314-1325 ca., *Ibid.*, p. 202, fig. 123) rivela nel pittore veronese una sensibilità per modelli romani forse già mediata dal ‘Maestro’.

²⁸ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze 1966-1987, p. 59: «Trovandosi dunque Nicola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavoravano le figure e gl’altri ornamenti d’intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni, e essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall’armata de’ Pisani alcuni pili antichi, che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n’avea fra gl’altri bellissimo, nel quale era sculpita la *Caccia di Meleacro e del porco calidonio* con bellissima maniera, perché così gl’ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno. Questo pilo, essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo dirimpetto a S. Rocco, allato alla porta del fianco principale, servì per lo corpo della madre della contessa Matelda [...]. Nicola, considerando la bontà di questa opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera et alcune altre buone sculture che erano in quegli’altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore de’ tempi suoi».



Fig. 18 - Testa, età traianea (?),
Milano, Museo Archeologico, inv. n. A.0.9.1145
(da Milano, ex via del Mangano, scavo del 1888).



Fig. 19 - *San Geminiano*,
part., terzo decennio del XIV secolo,
Verona, chiesa di Santa Anastasia,
transetto destro, prima cappella da destra.

interesse verso un repertorio meno noto e manufatti di diffusione più locale, il cui impatto è stato di conseguenza sottovalutato anche negli studi di settore²⁹.

Il 'Maestro di Santa Anastasia' e il rinnovamento della scultura veronese

La tesi di questo mio contributo, come si sarà ormai compreso, è che stele funerarie del tipo e della datazione di quella eccezionalmente documentabile a San Francesco costituiscano un riferimento imprescindibile per comprendere il vocabolario dello scultore, che, durante il primo decennio del XIV secolo o comunque entro gli inizi del secondo, realizzò l'arca di Berardo Maggi nel Duomo Vecchio di Brescia. In questo sarcofago e nelle prime opere del 'Maestro', la supposta «spontaneità realistica» (Nicodemi) che lo avrebbe elevato rispetto a molti suoi contemporanei facendone una sorta di genio isolato (Baroni), perché non al corrente delle innovazioni maturate in Toscana o in altre regioni interessate dalla rielaborazione di morfologie 'gotiche', è il risultato di una riflessione sull'antico e sulla tradizione scultorea locale, non solo di uno studio dal vero³⁰. L'inquadramento storico dell'autore del sepolcro

²⁹ Può essere interessante richiamare a questo proposito una delle fonti più antiche tra quelle che attestano la considerazione degli scultori della prima metà del Trecento per statue e rilievi antichi, la lettera dell'umanista Giovanni Dondi dall'Orologio (1330ca.-1388), padovano di adozione, a Guglielmo Centueri da Cremona (in N.W. GILBERT, *A Letter of Giovanni Dondi dall'Orologio to fra Guglielmo Centueri: A fourteenth Century Episod in the Quarrel of the Ancients and the Moderns*, «Viator», 8 (1977), p. 336; per l'interpretazione del passo cfr. soprattutto R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, in collaboration with T. Krautheimer-Hess, Princeton 1956, p. 296). L'epistola, databile dopo il 1382, riflette un'attenzione per la «figurarum bonitate» degli antichi e per le loro *imagines* «meliores... quam vivas» che presso alcuni artisti attivi a Verona era andata maturando sin dagli anni dell'infanzia del Dondi, benché per l'umanista essa si fosse consolidata a livello letterario solo successivamente, grazie al nuovo clima culturale fomentato dal soggiorno petrarchesco a Padova e dalle esperienze di viaggio a Roma e in Toscana. È del resto lo stesso autore della lettera, un docente di medicina attivo tra Padova e Pavia, a riconoscere tale primato agli artisti con cui venne a contatto; e se egli riconosce la massima autorità in tal senso ad un «marmorarium quendam, famosum illius facultatis artificem inter eos quos tunc haberet Ytalia presertim in artificio figurarum» – maestro anonimo che come lui e Petrarca aveva fatto il *voyage de Rome* – è da credere che per ragioni analoghe molti scultori norditaliani si accontentassero di studiare quanto disponibile localmente.

³⁰ NICODEMI, *L'arca di Berardo Maggi*, p. 154; BARONI, *Scultura gotica*, pp. 33-36; cfr. anche C. VON FABRICZY, *Mitteilungen über neue Forschungen*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII (1899), pp. 252-253. Che l'autore o gli autori di altre opere ricondotte al problematico *corpus* del 'Maestro' possano avere coltivato, parallelamente con il maturare dei primi studi di anatomia in sede accademica, un interesse per le figure umane decorticate, come argomenta da diversi anni Paola Salvi (da ultimo in *Il metodo anatomico medievale e le arti visive: influenze mondiniane da "Rigino di Enrico" a Leonardo da Vinci*, «Labyrinthos», 43/44 (2006), p. 209), mi pare altra cosa rispetto a quanto qui affermato a testo, e assolutamente ammissibile. Tali espe-



Fig. 20 - Stele funeraria del quadrumviro Gneus Octavius Cornicla, metà del I sec. d.C., Verona, Museo Lapidario Maffeiiano, inv. n. 28398 (proveniente da Aquileia, ma documentata dal XVIII secolo a Bardolino, sul lago di Garda).



Fig. 21 - Maestro di Santa Anastasia, *Angelo del Tetramorfo*, part. dell'arca di Berardo Maggi, fronte posteriore, non post 1311, Brescia, Duomo Vecchio.



Fig. 22 - Maestro di Santa Anastasia, *Berardo Maggi e autorità cittadine*, part. della *Pacificazione del 1298*, arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, non post 1311, Brescia, Duomo Vecchio.

Maggi è invece lungamente oscillato tra l'etichettatura come artista romanico o neo-romanico (Toesca, Baroni, De Maffei, Magagnato, L. Cuppini) e quella come capofila del 'gotico' veronese (M.T. Cuppini), mentre le innovazioni di cui egli era portatore venivano ricondotte ora nell'alveo della cultura artistica dei maestri 'campionesi' (Meyer, Arslan, Panazza, Rosci, Bossaglia), ora nell'ambito di una produzione lombarda estranea a quegli sviluppi (Baroni), ora nel *corpus* di una bottega maturata in seno alla tradizione scultorea duecentesca di Verona (De Maffei, Arslan a partire dal 1958, L. Cuppini), ora ad un innesto veronese della cultura 'gotica' senese e lombarda (M.T. Cuppini)³¹.

Per la verità, la prospettiva che alla base di statue come la *Sant'Anna con la Vergine bambina* di Santa Anastasia e il *San Zeno* di San Zeno in Oratorio a Verona fosse «un atteggiamento chiaramente riformatorio in senso realistico, mediato sicuramente da una conoscenza storica della scultura romana di cui esistono varie spie qui, in particolare nella tipologia del ritratto patetico», è balenata in alcune pagine del Mellini (1971), attento tuttavia anche a sottolineare a livello generale come nell'area veronese vi sia «assai meno classicismo che nella scultura pisana, anche se permane il rapporto con l'antico»; un rapporto, per inciso, che il Nicodemi aveva voluto invece negare³². Tuttavia, l'episodicità dei due commenti di Mellini, la mancanza di riferimenti puntuali che sostanziasse quel riferimento all'antico, e l'intonazione ideale di quell'evocazione d'una «profezia di umanesimo» aristocraticamente «plebea» hanno fatto sì che il suo suggerimento (speso peraltro all'interno di un

rienze non sono però sufficienti a spiegare dettagli come la particolare forma dei volti e la stilizzazione degli occhi nelle figure dell'arca Maggi.

³¹ A.G. MEYER, *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen: ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik*, Stuttgart 1893, pp. 54-55; BARONI, *Scultura gotica*, p. 35; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951 (Storia dell'Arte italiana, II), p. 383; ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese*, pp. 151-152, abbracciando in riferimento al primo sarcofago di Cangrande della Scala la soluzione 'campionesa'; DE MAFFEI, *Il Maestro di Santa Anastasia*, cit.; E. ARSLAN, *La statua equestre di Cangrande*, in *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo*, a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 83-110, 92, fa riferimento all'architrave di Santa Anastasia come punto di avvio di una scuola trecentesca veronese; MAGAGNATO, *Arte e civiltà*, pp. 24-26; PANAZZA, *L'arte romanica*, pp. 789-790; CUPPINI, *La pittura e la scultura al tempo di Dante*, in *Dante e Verona*, Verona, Museo di Castelvecchio, aprile-ottobre 1965, testi di G. Sancassani, V. Filippini, M.T. Cuppini, Verona 1965, pp. 193-198; CUPPINI, *Il caposcuola della scultura veronese*, pp. 152-164; M. ROSCI, *La scultura gotica nell'Italia settentrionale*, Milano [1968] (I maestri della scultura, 86), p. [III] e tavv. II-III; CUPPINI, *L'arte gotica a Verona*, pp. 249-261; R. BOSSAGLIA, *Un tracciato geografico per l'attività dei Campionesi*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia, G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1992, pp. 29 e 31.

³² MELLINI, *Scultori veronesi*, risp. pp. 13-14 e 9. Cfr. NICODEMI, *L'arca di Berardo Maggi*, p. 155.

corpus di opere piuttosto eterogeneo) sia rimasto senza seguito³³. Sul profilo fin troppo prolifico del 'Maestro di Santa Anastasia', divenuto vero *testimonial* della vitalità di Verona come centro artistico e del primato della scultura come fucina figurativa, sono così venuti a mancare contributi che, spingendosi oltre gli orizzonti attributivi, sottraessero una figura ormai riconosciuta all'impressione d'isolamento generata dalla sua formazione.

È così che, sotto la pressione di un interesse iconografico ormai prevalente, per il linguaggio formale dell'arca Maggi sono potute riemergere classificazioni in termini di «style de transition» – come ha proposto il Sonnay, intendendo che alcune figure (il *gisant*, fig. 2; il *San Giorgio a cavallo* della testata sinistra) sarebbero «gotiques», mentre altre (gli *Evangelisti*, fig. 23; gli astanti nei rilievi maggiori, figg. 13, 21 e 25; i *Santi* negli acroteri, fig. 11, 15 e 17) apparterrebbero ancora ad un universo «roman»³⁴; o addirittura come «stile complessivamente conservatore» (Freeman), forse perché insensibile ai monumenti francesi e centro-italiani che si suppone il 'Maestro' abbia dovuto considerare sul piano tipologico e iconografico³⁵. Di simili valutazioni hanno per fortuna fatto giustizia i recenti interventi di Ettore Napione, che hanno restituito al 'Maestro' la centralità che merita nel panorama della scultura architettonica trecentesca dell'Italia Settentrionale in quanto artista «creativo» e «singolare»³⁶.

Entro un orizzonte inevitabilmente diverso da quello delineato dal Mellini, mi pare ora che la riconsiderazione delle fonti antiche del Maestro possa offrire un contributo ulteriore per sottrarre l'arca di Berardo Maggi dalla sua situazione di isolamento critico. L'esistenza di fonti visive diffuse e in qualche caso sicuramente visibili come le stele funerarie dovrebbe innanzitutto poter fornire riferimenti per comprendere gli esordi di questo artista: non le opere tarde menzionate dallo studioso, ma quelle dei primi decenni del XIV secolo sono il punto in cui si innesta una sicura conoscenza della ritrattistica romana; non la carica espressiva dei gruppi de-

³³ MELLINI, *Scultori veronesi*, p. 11. Lo stesso Mellini, riprendendo il tema in un intervento successivo (*Problemi di storiografia artistica tra Tre e Quattrocento*, «Labyrinthos», I, 21/24 [1992/1993] p. 22), ha sviluppato le proprie idee in una direzione meno promettente e meno originale, estendendo al primo Trecento le osservazioni del de Francovich (*Contributi*, p. 122) sul rapporto tra scultura veronese duecentesca e le statue di togati. Secondo questo secondo contributo di Mellini, la «'romanitas' (nel senso nordico, romanistico, si badi)» del 'Maestro' sarebbe da rintracciare in una «reinterpretazione visionaria della figura del togato» e nel «recupero della severa gravità stoica della *statuaria* repubblicana e protoaugustea» (corsivo nostro).

³⁴ SONNAY, *Paix et bon gouvernement*, pp. 179 e 190.

³⁵ FREEMAN, *La tomba*, p. 35; EAD., *The Tomb*, p. 56.

³⁶ NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 103-105 e 111 (da cui traggio la citazione).



Fig. 23 - Stele funeraria di coniugi, seconda metà del I secolo d.C., Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 47 (da Beligna, scavi del 1895).

Fig. 24 - Maestro di Santa Anastasia, *Officianti*, part. delle *Esequie*, arca di Berardo Maggi, fronte anteriore, *non post* 1311, Brescia, Duomo Vecchio.

Fig. 25 - Testa virile, 70 a.C., Piacenza, Museo Civico (proveniente da Piacenza, Vicolo Edilizia, scavo del 1958).

vozionali di Castelvecchio, ma l'anatomia dei volti nella Rotonda di Brescia (*ante* 1311), nel portale di Santa Anastasia (1316-1321ca.) e nel sarcofago di Guglielmo da Castelbarco (Verona, ex-convento domenicano, 1316-1320, fig. 27), oltre che per esempio nella tomba di Antonio e Mabilia Pelacani (Verona, Santi Fermo e Rustico, 1327ca., fig. 28)³⁷. Se poi quest'ultima fosse veramente da ascrivere a una personalità e a una taglia diversa da quella responsabile dell'arca Maggi, come la letteratura più recente propende a credere non senza buone ragioni, la sensibilità che la tomba Pelacani dimostra verso effigi di età repubblicana e protoimperiale potrebbe essere il segno che le prove di caratterizzazione del 'Maestro di Santa Anastasia' ebbero sulla cultura visiva veronese un impatto tanto dirompente, da oltrepassare in pochi lustri le soglie di una sola bottega e portare alcuni modelli antichi all'attenzione di più artisti. Ai fini di questo intervento, basterà tuttavia trarre una conclusione più semplice, e cioè che alla luce delle fonti visive qui esaminate il sarcofago Maggi costituisce un episodio precoce e particolarmente intenso di dialogo con la ritrattistica romana, senza per questo risultare isolato da una cultura figurativa più ampia.

Prima di formulare alcune considerazioni finali sulla committenza del sepolcro bresciano vorrei però mettere sul tavolo due ipotesi di lavoro che potranno forse offrire spunti per contributi ulteriori. In primo luogo, il rapporto con le fonti figurative di età romana sembra prestarsi assai bene a stabilire discriminanti importanti non solo tra il cosiddetto 'Maestro di Santa Anastasia' e altri scultori coevi (per esempio Maestro Pulia o l'anonimo autore dell'arca di Ubertino e Bartolomeo Dussaimi, la cui datazione è stata recentemente posticipata «almeno al terzo decennio» del XIV secolo), ma anche all'interno del *corpus* del primo dei tre³⁸. Le statuette del portale di Santa Anastasia (fig. 10) desumono ad esempio dalle stele funerarie soprattutto soluzioni stereometriche, che esse traducono in volti morbidi e carnosi. All'opposto, la più tarda statua di *San Geminiano vescovo* nel transetto della stessa chiesa (terzo decennio del XIV secolo, fig. 19) intesse un dialogo più maturo ma anche più serrato con ritratti antichi di qualità alta (fig. 18). Tratti come l'incavo delle guance o il contorno delle palpebre mostrano sviluppi coerenti con quel linguaggio ritrattistico, di cui intensificano l'austera caratterizzazione individuale. Se il significato

³⁷ Per le prime tre opere cfr. *Ibidem*, risp. p. 114, n. 2; p. 115, nn. 4 e 3; sulla tomba Pelacani cfr. CAUCHIOLI, *L'«Annunciata»*, p. 61; T. FRANCO, *Tombe di uomini eccellenti (dalla fine del XIII alla prima metà del XV secolo)*, in *I santi Fermo e Rustico*, pp. 247-261, 255; EAD., *Tombe di medici e giuristi in San Fermo Maggiore a Verona*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, pp. 613-614; NAPIONE, *Le arche scaligere*, p. 123, n. 48.

³⁸ Sull'arca di Ubertino e Bartolomeo Dussaimi, che si trova nel cortile dell'ex convento domenicano di Santa Anastasia a Verona, cfr. NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 112-114 (con bibliografia).

di queste gradazioni sia cronologico, o se invece in alcuni casi sia indizio di diversa autografia o di un versatile adattamento del linguaggio del medesimo maestro a sollecitazioni e generi figurativi differenti, non spetta a queste poche pagine stabilirlo. Sono però persuaso che una verifica più attenta delle fonti di ciascun'opera sia quanto mai opportuna per fare chiarezza sugli sviluppi e sulle diverse anime della scultura veronese protorecentesca.

In secondo luogo, alla luce delle considerazioni esposte sinora, il tradizionale accostamento tra l'arca di Berardo Maggi e opere eseguite nell'area d'influenza viscontea e designate come 'campionesi' su basi esclusivamente formali (il sepolcro di Ottone Visconti nel Duomo di Milano, morto nel 1295, la tomba di Guglielmo Longhi già nella chiesa di San Francesco a Bergamo, databile dopo il 1319) potrà forse indurre a maggiori cautele nell'interpretare le sporadiche assonanze tra i due *corpora* come spia di un legame diretto tra le innovazioni maturate in seno alle rispettive culture figurative³⁹. La questione centrale non è infatti stabilire se i maestri attivi nel Veronese studiassero quanto realizzato da altri colleghi in aree limitrofe (come è facile concedere), né se i primi provenissero dalle medesime regioni o taglie dei secondi (un dato anagrafico che si rivela spesso di ardua verifica), ma piuttosto comprendere se la conoscenza di sculture realizzate a occidente e a settentrione dell'area in cui le opere del 'Maestro di Santa Anastasia' si distribuiscono (Verona, Brescia e i rispettivi territori sul Garda) sia necessaria per spiegarne le novità rispetto alla produzione artistica dalle generazioni precedenti. Ora, la mia impressione è che proprio il rapporto con la ritrattistica di età romana si presti bene a mettere a fuoco il discrimine tra le due diverse culture.

Il confronto tra l'arca Maggi e opere appena più tarde (per esempio le prime statue della Loggia degli Osii a Milano, posteriori al 1316, o i telamoni del sepolcro Longhi sopra citato) mostra infatti che il loro autore non reagì in maniera significativa

³⁹ A favore di un inquadramento del 'Maestro di Santa Anastasia' nell'alveo della cultura figurativa veronese, già sostenuto da Fernanda De Maffei, Lorenzo Cuppini e Gian Lorenzo Mellini, si sono spesi recentemente ARCHETTI, *Berardo Maggi*, pp. 474-498; M.L. CASATI, *La scultura dei primi trent'anni*, in *Maestri campionesi: la scultura del Trecento in Lombardia*, CD-ROM a cura di D. Pescarmona, Campione d'Italia 2000 (*Saggi*); e NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 103-104, a mio avviso in maniera convincente. Più che condivisibile è anche l'invito di ROSSI, *L'immagine della Pace*, p. 593, a «uscire da schematismi oramai superati» e rivedere l'opera bresciana alla luce di una circolazione di maestranze anonime che non possono essere sceverate nettamente nella provenienza 'anagrafica'. Una via di uscita può essere allora quella di sostituire classificazioni come quella di 'campionesi' (la cui riproposizione andrebbe limitata ai casi sostenuti da appoggi documentari e magari ancorati a nomi d'artista) ad una verifica dell'effettiva diffusione dei diversi gruppi di sculture e delle culture figurative che essi presuppongono, diffusione le cui mappe possono non coincidere con quelle disegnate da ramificazioni familiari e filiazioni di bottega.

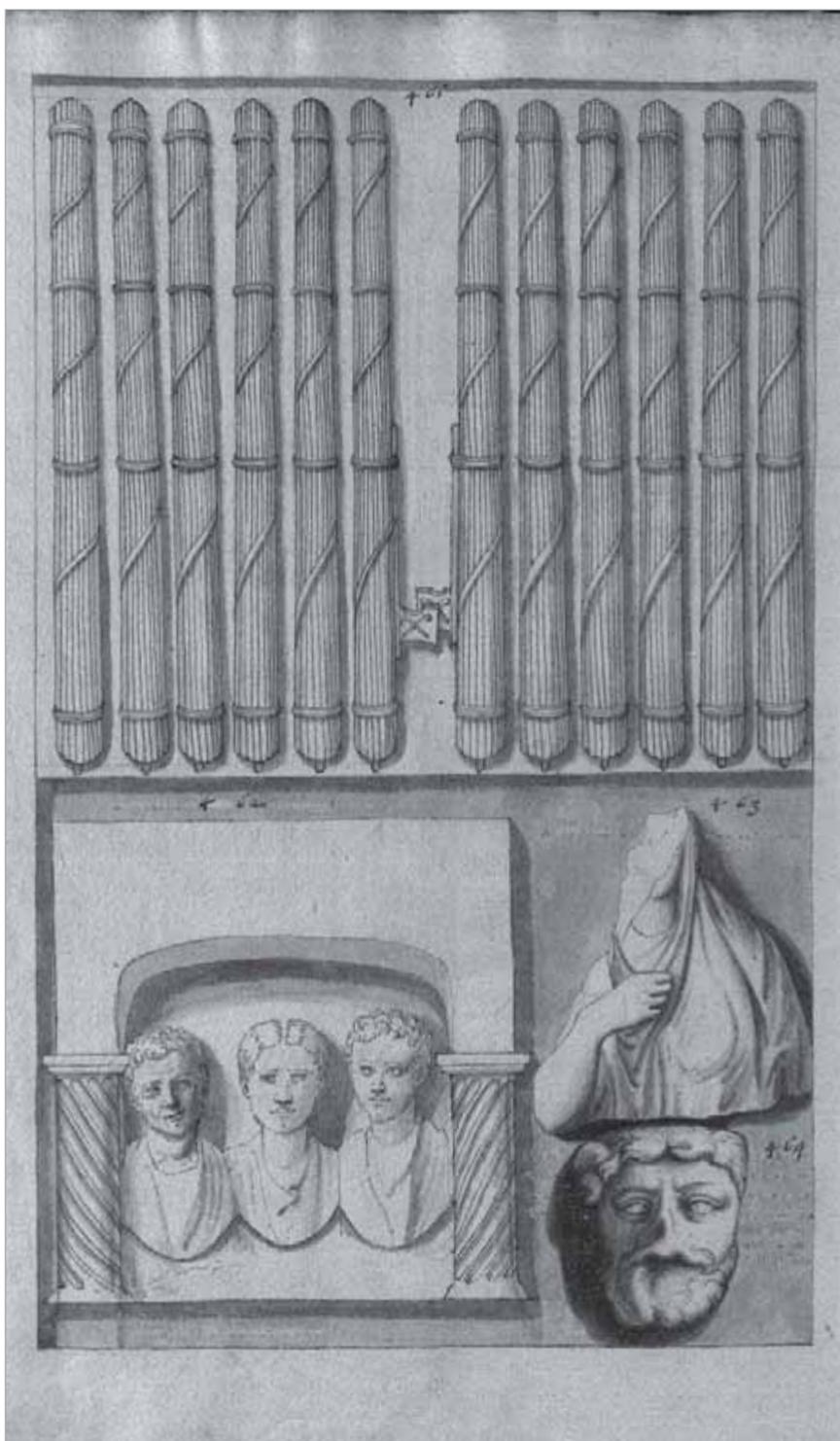


Fig. 26
 Sebastiano Aragonese,
 silloge epigrafica senza
 titolo, secondo o terzo
 quarto del XVI secolo,
 Brescia, Biblioteca Civica
 Queriniana,
 ms. A.II.14, p. LVIII.
 Sono visibili la stele
 funeraria «ad ecclesiam
 Turbolarum» (462),
 cioè a Torbole (Bs),
 e un frammento di testa
 barbata murato
 «iuxta Sancti Barnabae
 ad fontem Madiorum»,
 cioè nei pressi
 del convento
 di San Barnaba
 a Brescia (n. 464).

agli esempi di stele antiche visibili nel capoluogo⁴⁰. Gli occhi sgranati e bombati prediletti dal 'Primo maestro della Loggia degli Osii', i suoi visi dai contorni eleganti e rigorosamente simmetrici, la fermezza delle sue straordinarie figure sono estranei a quell'interesse per la ritrattistica romana come repertorio di tratti individualizzanti e di valenza espressiva che anima invece il 'Maestro di Santa Anastasia' e i suoi seguaci. Per diversi scultori attivi a Verona gli stimoli provenienti dalle stele funerarie eseguite dodici o tredici secoli prima, ma massicciamente presenti nel territorio, dovettero essere assai più significativi e abbondanti delle sottili modulazioni che scandirono gli sviluppi formali del maestro attivo a Milano nel secondo o terzo decennio del XIV secolo. Questi ultimi non sembrano in alcun modo sufficienti a giustificare gli esiti di estrema vivacità, severità ed efficacia comunicativa raggiunti dallo scultore dell'arca Maggi, le cui fonti visive e ricadute figurative sono rintracciabili nell'area, peraltro ricca di cave, che si estende tra Brescia e Verona. Se di questo bacino il capoluogo scaligero fu senza dubbio il centro principale, per la geografia artistica dalla 'Lombardia' trecentesca potrebbe non essere irrilevante il fatto che una delle prime prove note del 'Maestro di Santa Anastasia' – un sepolcro in cui il linguaggio innovativo dell'anonimo si mostra già messo a punto (figg. 12 e 24) – fosse commissionata a Brescia dall'ambiziosa signoria concorrente dei Maggi.

La committenza

Le mie osservazioni conclusive riguarderanno appunto la cultura dei committenti del maestro attivo a Brescia. Non sfuggirà infatti come i Maggi, partendo da un ambito culturale per molti versi già affascinato da alcuni aspetti della ritrattistica antica (come parrebbe mostrare il reimpiego di San Francesco (fig. 4) o l'esposizione meno sicuramente databile di una testa antica barbata (fig. 26) «iuxta [monasterium] Sancti Barnabae ad fontem Madiorum», cioè in un sito fortemente segnato dalla commit-

⁴⁰ Sul 'Primo maestro della Loggia degli Osii' cfr. G. PREVITALI, *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, «Prospettiva», 1 (1975), pp. 18-24 (= *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Torino 1991, pp. 85-92); M.T. FIORIO, *Una scultura campionesse trascurata: la 'Madonna Litta'*, «Paragone - Arte», 457 (1988), pp. 3-14; C. TRAVI, *'Imago Mariae': appunti per la scultura lombarda del primo Trecento*, «Arte lombarda», nuova serie, 113/115 (1995), pp. 5-12; L. CAVAZZINI, in *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia: sculture e miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Nella Longari, 15 maggio - 20 giugno 1997, a cura di A. Bacchi, Milano 1997, pp. 34-37, n. 8; CAPURSO, NAPIONE, *L'arca del cardinale*, pp. 124-130.

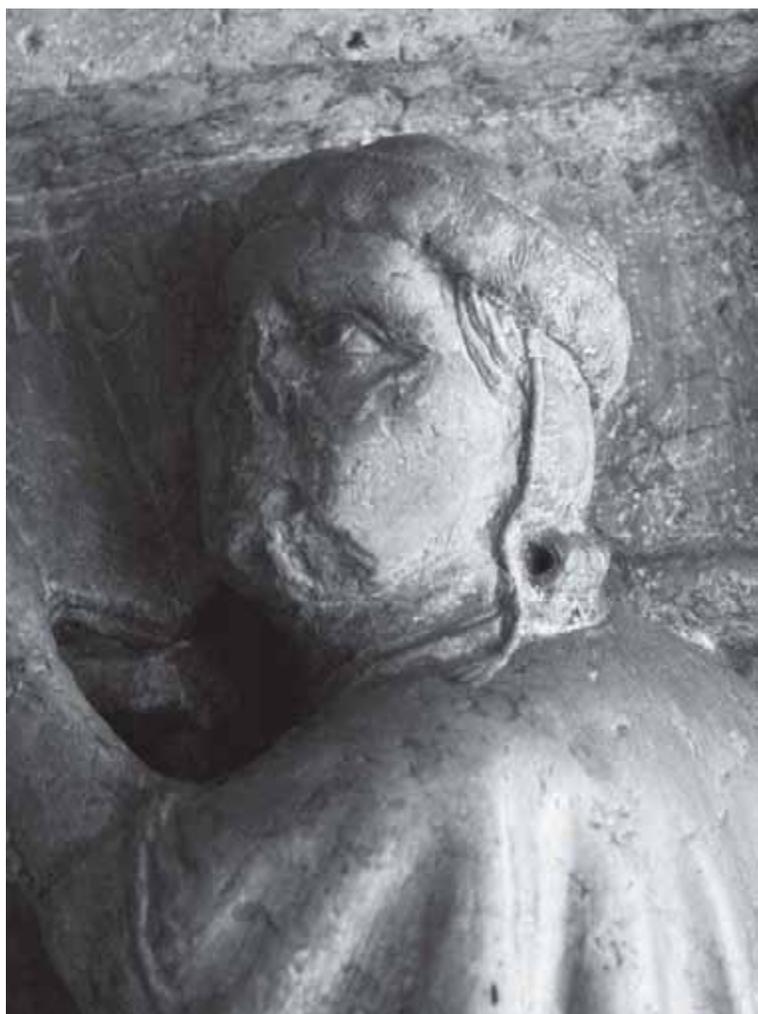


Fig. 27 - Maestro di Santa Anastasia,
Guglielmo da Castelbarco,
arca di Guglielmo da Castelbarco, fronte anteriore, 1316-1320 ca.,
Verona, ex-convento di S. Anastasia, ingresso.

Fig. 28 - Maestro della tomba Pelacani,
Studiante, part. della *Lezione di Antonio Pelacani*,
sigillo funerario della tomba di Antonio e Mabilia Pelacani, 1327 ca.,
Verona, chiesa dei Santi Fermo e Rustico, chiostro.

tenza dei signori di Brescia)⁴¹, portarono in città un artefice capace di interpretarne in chiave trecentesca le potenzialità in termini di accentuata caratterizzazione individuale e sottile animazione emotiva. A Brescia infatti il primo scultore, e forse *tout court* il primo artista a stabilire un simile corto circuito col passato, è l'autore del sepolcro Maggi. Non la volontà di stabilire una forma prestigiosa di continuità con l'antico e il passato recente (che è invece presente nella scelta del sarcofago a tetto, una tipologia di larga diffusione in area cisalpina, e non necessariamente ravennate o tardoromana), ma forse proprio l'interesse per un linguaggio innovativo e retoricamente efficace portarono a Brescia l'intelligente artefice dell'arca Maggi. Da tale committenza risultò un'opera in cui la sobrietà del vescovo Berardo (ritratto su entrambi i lati), la gravità delle autorità cittadine (raffigurate nella scena del *Giuramento*), il lutto dei celebranti delle *Esequie* e l'autorevolezza dei santi patroni astanti venivano rese in maniera icastica, assecondando quella propensione alla caratterizzazione dei volti che una personalità come Maffeo Maggi, committente del sarcofago per lo meno al momento della sua messa in opera, aveva forse già potuto cogliere in altre sculture lapidee attraverso i propri viaggi come podestà nell'Italia centrale (a Siena nel 1278, a Firenze nel 1271, nel 1281 e nel 1295, a Pistoia nel 1282, a Viterbo nel 1288-1289, a Fermo nel 1290)⁴².

Non sarà dunque un caso che la scelta cadesse su di artista particolarmente apprezzato nel genere funerario e per soggetti drammatici: le sue capacità nella resa dei volti e nell'esecuzione di figure doveva essere ben presente ai suoi committenti. Né sarà del tutto accidentale il fatto che tra questi promotori di nuove forme ritrattistiche siano da annoverare i signori di Brescia e una figura come Guglielmo da Castelbarco, sepolto in un'arca ascrivibile al 'Maestro' e databile tra 1316 e 1320 (fig. 27) e immortalato poco dopo in una delle effigi dipinte più icastiche del Trecento

⁴¹ ARAGONESE, BQ, ms. A.II.14, p. LXXVIII, fig. 464. La preziosa didascalia dell'Aragonese, che localizza una «fonte dei Maggi» all'esterno del monastero di San Barnaba tra frammenti antichi reimpiegati, sembra sfuggita alla bibliografia berardiana: essa potrebbe tuttavia avere a che fare con il coronamento di fontana (*Figura acefala di vescovo*) oggi ai Musei Civici di Santa Giulia a Brescia (per la bibliografia vedi *supra*, nota 3). Purtroppo, il genitivo «Madiorum» può essere riferito ai committenti così come al soggetto dell'opera, e non chiarirebbe comunque i dubbi sull'identità del vescovo raffigurato nella figura assisa. Bisogna inoltre ricordare che, secondo una perizia del 1339, nel monastero agostiniano le fontane erano almeno due, quella descritta *tout court* come «de sanct Barnabe» e quella «per la sacrestia de sanct Barnabe» (P. GUERRINI, *Le antiche fontane di Brescia descritte l'anno 1339 in un documento dialettale*, «La città di Brescia», 7-12 [1922], p. 348).

⁴² Durante la signoria dei Maggi si verificarono anche scambi in direzione opposta: nel 1298 a Brescia erano di provenienza fiorentina il capitano del popolo Nastasio dei Bardi ed il podestà Mainetto della Scala, cui l'anno seguente successe il conterraneo Lapo Saltarelli dei Fabbri (ANDENNA, *La signoria del vescovo*, p. 185).

italiano, eseguita ai Santi Fermo e Rustico intorno al 1314-1325⁴³. Le rivendicazioni signorili avanzate dalla famiglia di Berardo furono la molla che introdusse a Brescia un linguaggio adatto alla vivida raffigurazione di eventi contemporanei. Il confronto con il codice celebrativo della ritrattistica antica fu uno dei mezzi attraverso cui il maestro rappresentò azioni politiche e pratiche culturali intrise di una forte componente ideologica, trasformando la figura, le spoglie ed il sepolcro di Berardo in un monumento della nuova identità cittadina. Se è vero che a tali immagini la famiglia Maggi affidò un messaggio di riconciliazione civica, l'orgogliosa celebrazione della signoria autoctona di Berardo e forse anche la visualizzazione delle ambizioni dinastiche dei suoi parenti (se è il vescovo Federico Maggi, successore di Berardo, il celebrante raffigurato nelle *Esequie*), di tali pretese furono espressione non solo le audaci soluzioni iconografiche concordate con la committenza (e cioè la rappresentazione del *gisant*, delle esequie e di un evento politico, e la loro fantasiosa combinazione con l'antica morfologia del sarcofago a tetto), ma anche le vivide scelte formali di uno scultore di primissimo piano.

⁴³ G.M. VARANINI, *Alcune osservazioni sui due testamenti di Guglielmo da Castelbarco (1316 e 1319)*, ed E. NAPIONE, *Le arche dei Castelbarco*, in *Una dinastia allo specchio*, risp. pp. 130-141 e 188-223; DE MARCHI, *La prima decorazione*, pp. 200-201; NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 107-111 e 127 sgg. Più complessa è la questione della partecipazione del 'Maestro' o di membri della sua bottega alla realizzazione dei sepolcri di Cangrande della Scala, per i quali cfr. in part. SEILER, *La trasformazione gotica*, pp. 126-130; ID., *Per un'identificazione del sarcofago a rilievo del sepolcro scaligero di Verona*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Atti della giornata di studio, Roma, 24 ottobre 1992, a cura di C. Barsanti, M. Della Valle, A. Guiglia Guidubaldi *et al.*, Roma 1996, pp. 541-558; M.M. DONATO, *I signori, le immagini e la città: per lo studio dell'"immagine monumentale" dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel medioevo*, a cura di A. Castagnetti e G.M. Varanini, Verona 1995, pp. 387-393; P. SEILER, *Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte von Cangrande della Scala*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXV (1998), pp. 53-76; NAPIONE, *Le arche scaligere*, pp. 127-154; e *Cangrande della Scala: la morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvecchio, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005, a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia 2004. Per un inquadramento più generale delle «scelte d'immagine» della signoria scaligera rinvio a G.M. VARANINI, *Propaganda dei regimi signorili: le esperienze venete del Trecento*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Atti del convegno, Trieste, 2-5 marzo 1993, a cura di P. Cammarosano, Rome 1994, pp. 314-325.