

# Gli artisti duecenteschi di Arogno e i portali delle cattedrali di Lucca e di Trento tra scelte iconografiche, sperimentalismi tecnici e strategia comunicativa

Valerio Ascani\*

\*Università degli Studi di Pisa

## Abstract

*The studies of the past decades focused on relationships and composition of workshops of "Lake Artists" dynasties. These researches supported comparisons of archival resources and new analysis on art and architecture works. Among the results of this kind of approach is the possibility to better define their chronology. The activity of masters from the same Ticinese village, Arogno, in Trento and Lucca in XIIIth century despite the geographical distance and the different political and economical background is here presented as interesting study case of this methodology.*

Tra le caratteristiche più rilevanti del *modus operandi* degli scultori-architetti di tradizione lombarda spicca la capacità di costituire legami stabili tra i centri dove si trovavano ad intervenire, spesso posti a notevole distanza tra loro, al fine di rinsaldare i vincoli familiari e più ancora di collaborare al comune lavoro di edificazione e decorazione dei monumentali edifici pubblici a loro affidati dalla committenza ecclesiastica e laica di numerose città. Negli ultimi decenni, le ricerche della critica hanno permesso di raggiungere una maggiore conoscenza sui fenomeni di interscambio e sulle composizioni delle botteghe familiari di questi artisti attraverso lo studio comparativo delle fonti documentarie e nuove analisi dei manufatti. Ciò ha portato anche a un tangibile contributo all'acquisizione della cronologia assoluta di molte opere, talora fluttuanti in passato tra proposte distanti tra loro anche diversi decenni<sup>1</sup>.

Lucca e Trento hanno in comune, malgrado la lontananza geografica e la ben differente situazione culturale e sociopolitica, l'attività di maestranze provenienti dal medesimo villaggio ticinese, in forza alle rispettive cattedrali nello stesso lasso di tempo, durante il Duecento (Figg. 1-2).

Adamo da Arogno è indicato dalla nota epigrafe commemorativa della fondazione della cattedrale di Trento come primo architetto del duomo di San Vigilio dal 1212, (Fig. 3) edificio che la stessa fonte indica continuato poi dai figli e dai nipoti dell'artista<sup>2</sup>. Pochi anni prima, nel 1204, a Lucca Guidetto, che recenti approfondimenti documentari permettono di ritenere originario dello stesso paese, firma, com'è noto, il primo ordine di loggette della



Fig. 1, Lucca, duomo



Fig. 2, Trento, duomo, fianco settentrionale



Fig. 3a, Iscrizione commemorativa della fondazione della cattedrale, Trento, Museo Diocesano



Fig. 3b, Copia acquerellata dell'iscrizione commemorativa della fondazione della cattedrale, Trento, Biblioteca Comunale, A5 b1



*Fig. 4, Guidetto, Autoritratto con epigrafe, Lucca, duomo, facciata*



*Fig. 5, Lucca, duomo, facciata*



*Fig. 6, Lucca, duomo, atrio*

*Fig. 7, Iscrizione di inizio lavori nel 1233, Lucca, duomo, atrio*





*Fig. 8a, Lucca, duomo, atrio, particolare con sovrapposizione di due fasi*



*Fig. 8b, Lucca, duomo, atrio, particolare del portale centrale*



*Fig. 9, Guido Bigarelli, portale centrale, Lucca, duomo, atrio*



*Fig. 10, Guidobono Bigarelli, Storie di san Regolo, Lucca, duomo, atrio*

facciata della cattedrale di San Martino (*Figg. 4-5*), costruzione anche in questo caso proseguita da artisti tra cui molti della medesima origine e probabilmente in rapporti di clan etnico-familiare con il capostipite<sup>3</sup> (*Fig. 6*).

Gli intrecci biografici e le collaborazioni artistiche tra scultori formati nei due cantieri sono stati oggetto di vari interventi da parte dello scrivente negli ultimi decenni, mirati a proposte di ricostruzione storica e, ove possibile, ad attribuzioni giustificate dalla documentazione scritta<sup>4</sup>. Ciò che in questa occasione maggiormente interessa è però un triplice elemento di discontinuità tra le due maestranze arognesi attive a Lucca e a Trento, nella loro fase centrale di attività, tra il terzo e il sesto decennio del Duecento, e che riguarda scelte tecniche, iconografiche e logistiche relative ai portali principali dei due edifici. Tanto a Lucca quanto a Trento, difatti, siamo in presenza di un programma riguardante i portali ideato nel corso degli anni Trenta e terminato poco dopo la metà del Duecento.

A Lucca i lavori per il completamento dell'atrio iniziarono come noto nel 1233 (*Fig. 7*), verosimilmente dopo la morte di Guidetto e sotto la direzione dei successori, Pratese e poi Lombardo di Guidetto, e completato entro il 1257 con la successiva fase (*Fig. 8*) dei portali a opera di Guido e, probabilmente, Guidobono Bigarelli, e di Nicola Pisano, opere che elementi documentari e tecnici fanno ritenere tra loro contemporanee, e che rimandi stilistici ancorano alla restante produzione di questi artisti in quegli anni<sup>5</sup>.

Tralasciando qui argomenti di carattere stilistico e ipotesi attributive e concentrandoci sugli aspetti legati al messaggio iconografico e alla sua fruizione, appare chiaro come il complesso dei portali del duomo lucchese sia da considerarsi come parte di un coerente e ambizioso progetto, derivato nell'impostazione compositiva generale da pregressi esempi, in remota istanza francesi, sui quali non è possibile ora soffermarci, teso ad accogliere i pellegrini percorrenti la via Francigena – di cui Lucca è tappa tra le principali – e gli stessi cittadini, presentando in sintetico manifesto agli osservatori i principali culti cui all'interno sarebbero stati invitati a partecipare.

Il Salvatore entro mandorla della lunetta centrale (*Fig. 9*), acclamato da Maria e dal collegio apostolico e circondato al contempo dai Viventi al fine di legarne il movimento ascensionale a quello opposto del Nuovo Avvento, si denota quale fulcro teologico della composizione, al pari di quanto avviene in gran parte dei portali assiali delle chiese romaniche, Oltralpe come in Italia stessa<sup>6</sup>.

Sugli accessi laterali si offrono alla vista invece i principali elementi culturali identitari di questa cattedrale: a destra le Storie di san Regolo, (*Fig. 10*), martire altomedievale legato ai territori maremmani di espansione politica lucchese dal periodo longobardo al Duecento, di cui furono qui traslate le reliquie; a sinistra, la Deposizione dalla Croce, nella lunetta, sovrastante un succinto riferimento neotestamentario comprendente Annunciazione, Natività, Annuncio ai pastori e Adorazione dei Magi. Tali episodi furono scelti come richiamo al riconoscimento della divinità e della regalità di Cristo e conseguentemente all'idea



Fig. 11, Lombardo di Guido, Storie di san Martino, Lucca, duomo, atrio



Fig. 12, Anonimo, Gruppo scultoreo con san Martino e il povero, Lucca, duomo

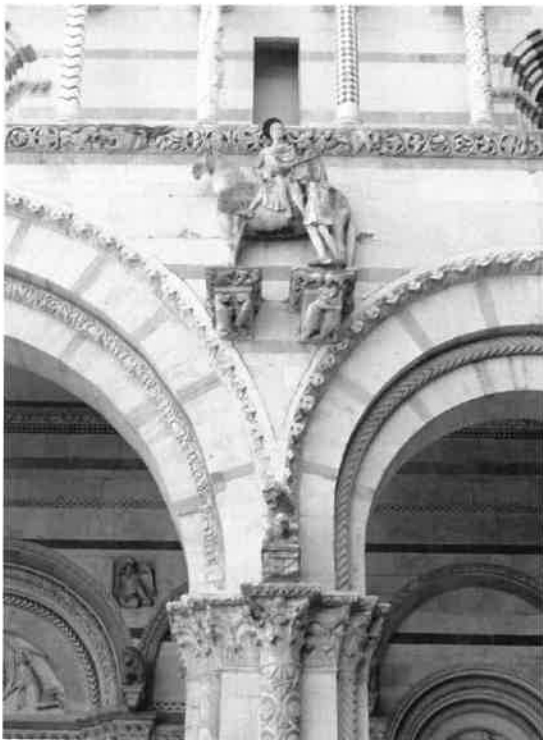


Fig. 13, Anonimo, Copia del gruppo scultoreo con san Martino e il povero, Lucca, duomo, facciata



Fig. 14, Lucca, duomo visto da piazza San Giovanni

del pellegrinaggio cristiano, qui rappresentato non a caso nel suo episodio prototipico, sul portale da cui i pellegrini avevano la veduta frontale e il più diretto accesso alla cappella del Volto Santo, focus della devozione cristiana nella città e ormai, a Duecento avanzato, finanche suo simbolo politico<sup>7</sup>.

Il programma dei portali andava a completare i poco precedenti rilievi dell'atrio con storie di san Martino, titolare dell'edificio (*Fig. 11*), a loro volta integranti l'immagine segnica posta all'esterno del portico con il celebre gruppo equestre (*Figg. 12-13*), opera di inizio Duecento di cui ho in altra sede messo in rapporto la tipologia con precedenti romanici francesi di statue equestri di parimenti monumentali dimensioni<sup>8</sup>. Anche senza prendere in esame le ulteriori figurazioni presenti sulla facciata, il contenuto delle lunette e degli architravi dei portali di facciata va dunque a circoscrivere in modo puntuale i principali elementi di interesse liturgico e devozionale del duomo ai fini di una visita consapevole da parte dei pellegrini e ne regola finanche l'accesso, indirizzandoli, qui come già avvenuto altrove, verso gli altari corrispondenti alle iconografie osservate all'esterno.

L'importanza che l'atrio riveste, sottolineata dalla sua stessa funzione di accoglienza dei fedeli e di protezione contro gli agenti atmosferici, è dovuta non solo al fatto di essere il principale intervento duecentesco sulla cattedrale, precedentemente edificata e in seguito ricostruita, ma anche alla posizione urbanistica della chiesa. La cattedrale lucchese, all'epoca, era infatti stretta da altri edifici sul fianco settentrionale e circondata sui lati est e sud – dal capocroce fino al campanile – dal complesso episcopale e capitolare, mentre la facciata occidentale, libera da altre costruzioni, si affacciava su una piazza che, sia pur laterale rispetto ai principali flussi che dalle porte urbane si riversavano nella città, era facilmente accessibile attraverso la vicina piazza San Giovanni. Mediante il non ampio passaggio lungo la testata meridionale del transetto della basilica battesimale si accedeva al sagrato del duomo con un itinerario quasi obbligato (*Fig. 14*), in grado di correggere visivamente finanche lo scarto dimensionale tra le diverse arcate dell'atrio, come la critica ha sempre notato. Tale accesso, codificato dagli antichi percorsi processionali e ancor oggi in uso (*Fig. 15*), è ben riflesso nella fortuna iconografica del luogo anche nei secoli successivi (*Fig. 16*) e non lascia dubbi sulle intenzioni dei committenti di concentrare sulla facciata occidentale i messaggi iconografici che dovevano introdurre alla funzione della basilica<sup>9</sup>. A Trento il duomo, si badi, in speculare posizione angolare rispetto alla cinta muraria dell'epoca ma situato nella parte sudoccidentale anziché sudorientale della città murata, rivolgeva la facciata verso vicine costruzioni e verso le mura senza che potesse essere raggiunto per quel lato da percorsi urbani atti a incanalare i flussi dei pellegrini (*Fig. 17-18*). Nel caso trentino, dunque, cittadini, visitatori e pellegrini si trovavano ad accedere alla basilica soprattutto dal fianco settentrionale, su cui tuttora si apre la principale piazza della città e si affaccia il palazzo vescovile, oppure dal blocco absidale, prospettante su una strada all'epoca confluyente verso la porta meridionale della città<sup>10</sup> (*Fig. 19*).





Fig. 15, Lucca, duomo durante la processione di Santa Croce



Fig. 16, Bernardo Bellotto, Piazza San Martino a Lucca, York, Art Gallery

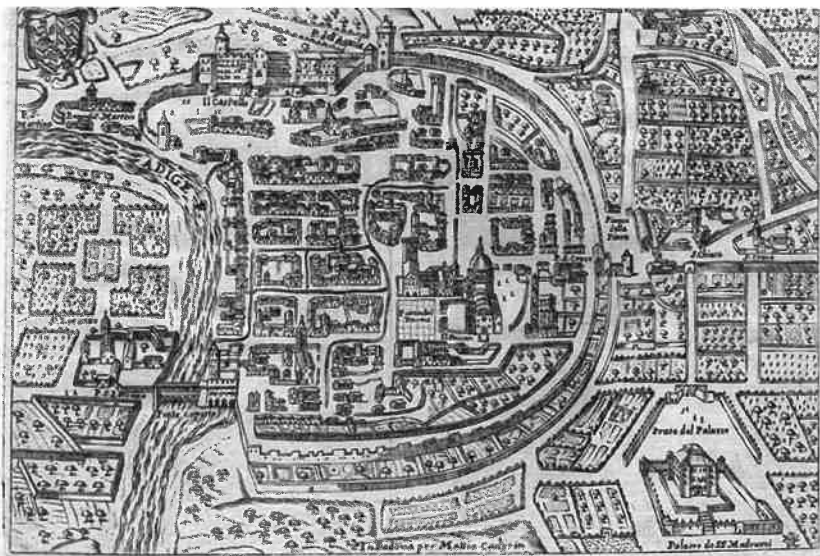


Fig. 17, Francesco Scoto, Pianta di Trento, 1670

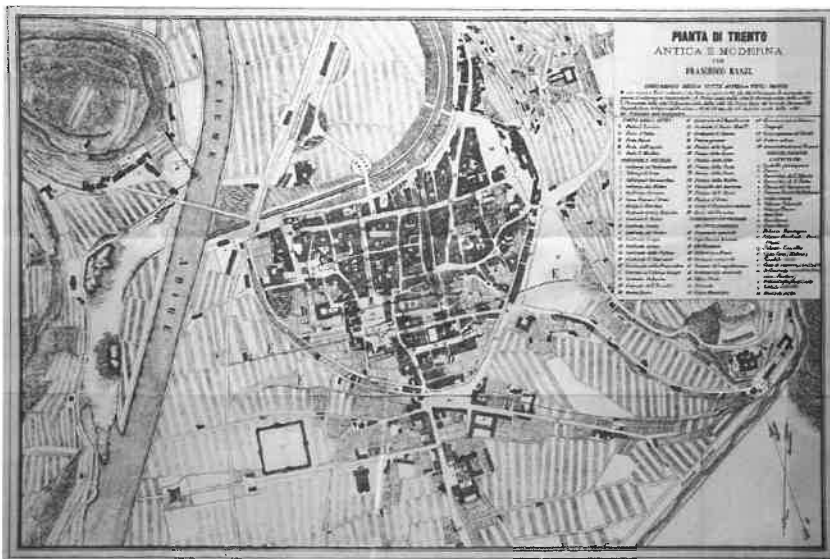


Fig. 18, Francesco Ranzi, Pianta di Trento antica e moderna, 1869



*Fig. 19, Trento, duomo, capocroce*



*Fig. 20, Trento, duomo, portale del fianco settentrionale, lunetta*



*Fig. 21, Madonna degli Annegati, Trento, duomo*



*Fig. 22, Vescovo benedicente, Trento, Museo diocesano*





*Fig. 23, Benedetto Antelami, Madonna col Bambino, Fidenza, Museo del duomo*



*Fig. 24, Benedetto Antelami, Fuga in Egitto, Parma, battistero, lunetta, particolare*



*Fig. 25, Guido Bigarelli, Portale centrale, Lucca, duomo, atrio*



*Fig. 26, Trento, duomo, portale del fianco settentrionale, particolare*

Motivi di opportunità logistica, uniti alle vicende costruttive del complesso episcopale tridentino, sono da vedersi dunque all'origine della particolare posizione delle sculture dei portali del duomo.

La fase edilizia iniziale, legata al nome di Adamo da Arogno, originata, come la critica ha da tempo messo in luce, dal capocroce della basilica, fu terminata a fine Duecento con la realizzazione del solo *circuitum* dell'edificio da parte dei nipoti del capostipite, come la lastra commemorativa già menzionata comprova. Essa non sembra dunque avere raggiunto lo stadio di approntamento dei portali di facciata e nemmeno dei fianchi della cattedrale durante l'attività del primo capomaestro. Malgrado ciò, alcune sculture e gruppi statuari con ogni evidenza relativi ai portali della chiesa sono sempre stati attribuiti al primo degli arognesi tridentini e, sebbene si ignorino l'anno della morte dello scultore-architetto fondatore e la data dei passaggi intergenerazionali successivi, sarebbero da datare quindi entro il quarto decennio del Duecento, epoca verosimile della scomparsa di Adamo<sup>11</sup>.

Tra questi, gli elementi componenti la *Majestas Domini* tra i Simboli degli evangelisti del portale del fianco settentrionale (Fig. 20), la Madonna *Sedes Sapientiae* detta poi "degli Annegati" e presente *ab antiquo* nella nicchia-altare sullo stesso lato dell'edificio (Fig. 21) e un erratico vescovo benedicente (Fig. 22). Si tratta di opere che ben si inseriscono nel panorama della scultura di matrice lombarda della prima metà del Duecento e che denotano un'importante influenza antelamica (Figg. 23-24) a livello stilistico, iconografico e tecnico, conseguente – come recentemente appurato – all'immediata provenienza mediopadana del gruppo di artisti, come del vescovo committente, il cremonese Gerardo Ocasali, primicerio e poi successore del vescovo trentino Federico Vanga, fondatore dell'edificio<sup>12</sup>.

Non abbiamo qui occasione per un esame approfondito di queste sculture, peraltro offerto anche assai recentemente dalla critica, ma vorrei solo rimarcare la diametrica opposizione rispetto al caso lucchese nella concezione del portale istoriato (Figg. 25-26). Questo presenta, infatti, a Trento lunette non già monolitiche e sagomate a misura dell'arco che le racchiude bensì composite, entro cui vanno a prendere posto, con lastre separate, sculture ad altorilievo e finanche a tutto tondo, eventualmente atte anche a una diversa collocazione a scopo liturgico, come nel caso della Madonna.

Si tratta, a ben vedere, di una possibilità già mostrata nelle lunette del Battistero parmigiano dall'Antelami stesso (Fig. 27) e finanche dalle opere di Nicolò, in antitesi dunque alla più tradizionale scultura figurata legata a plutei componenti essi stessi architettonicamente le lunette e gli altri elementi strutturali, come si vedono a Lucca o ancora a Trento in alcune piccole lastre di diversa mano, più vicine ai rilievi lucchesi e per questo riferite ad artisti documentati anche in Toscana<sup>13</sup>.

A Trento, dunque, sembra di capire che le sculture da porsi nelle lunette abbiano avuto una genesi separata da quella degli elementi che avrebbero dovuto contenerle, e ciò lascia conseguentemente ipotizzare che, contemporaneamente al procedere della costruzione,



*Fig. 27, Benedetto Antelami, lunetta settentrionale, Parma, battistero*



*Fig. 28, Trento, duomo, fianco settentrionale*



*Fig. 29, Trento, duomo, fianco settentrionale, attacco del protiro*

ma in largo anticipo rispetto agli altri elementi dei portali, siano state approntate sculture atte a decorare le lunette di tre accessi, alcune delle quali, peraltro, eventualmente disponibili anche per un uso diverso. Col giungere dei lavori al completamento delle parti interessate, fatto che si verificò per certo oltre la metà del Duecento, si pose dunque il problema dell'inserimento di tali sculture nel contesto architettonico<sup>14</sup>.

Il portale settentrionale è l'unico in cui si sia cercato di utilizzarle con una disposizione simile a quella originariamente prevista (Fig. 28). Non conosciamo l'anno di completamento di questo elemento, ma per certo il protiro qui addossato mostra forme che in altri interventi ho potuto datare per via stilistica all'inizio della seconda metà del Duecento, (Fig. 29) e lo stesso portale sembra essere eseguito non molti anni prima. Qui sono stati montati elementi a tutto tondo componenti una *Majestas Domini* tra i Simboli degli evangelisti che sembrano non essere stati pensati per la struttura presente<sup>15</sup> (Fig. 30). Mentre infatti non vi è ragione di ritenere che il portale sia stato modificato o addirittura rifatto nel Cinquecento, quando l'apposto protiro venne allungato con elementi rinascimentali stilisticamente riconoscibilissimi, e dunque sembra nascere in questa forma nel Duecento, pare chiaro che l'arguta e originale sistemazione con due dei Viventi fuoriuscenti dal guscio architettonico, con felice effetto compositivo e vivace risalto (Figg. 30-31), sia conseguente alle dimensioni della lunetta, inferiori a quella prevista da chi aveva realizzato le sculture<sup>16</sup>. Il fatto che il Cristo non presenti mandorla farebbe ipotizzare la necessità di una lastra tergale, evidentemente non eseguita, alle spalle di quella scultura (Fig. 32), le cui proporzioni avrebbero in effetti comportato già da sole il delineamento di una lunetta sufficientemente ampia a contenere anche le altre sculture.

Le opere così montate lasciano dunque pensare a una sistemazione posteriore, sia pure di non molti anni, rispetto alla loro ideazione nonché all'intervento di un diverso artista. È quindi oggi necessario pensare a sculture sia pure della generazione e forse della mano stessa di Adamo da Arogno come sinora ritenuto, ma messe in opera a distanza di uno o due decenni, durante il periodo di attività dei figli, dopo il comprensibile momento di rallentamento dei lavori che le vicende politiche avevano causato tra il 1236 e il 1255 con la revoca ai vescovi tridentini del vicariato imperiale, precedentemente concesso dallo stesso Federico II a Federico Vanga, morto nel 1218<sup>17</sup>.

La Madonna (Fig. 33), poi sistemata nell'altare "di piazza" sullo stesso fianco della cattedrale, avrebbe potuto parimenti far parte di una lunetta, secondo il modello antelamico parmigiano cui si faceva accenno (Fig. 27), in una composizione simile a quella che artisti della stessa bottega arognese hanno realizzato per il portale della chiesa dei Francescani a Salisburgo intorno al 1230<sup>18</sup> (Fig. 34). Anche il rilievo con vescovo benedicente, da identificare con ogni probabilità in san Vigilio (Figg. 35-36), titolare dell'edificio, poteva rappresentare l'elemento centrale di un ulteriore coronamento di accesso, forse destinato in origine a essere affiancato da lastre con *Storie del santo*, secondo uno schema che com-



*Fig. 30, Trento, duomo, portale del fianco settentrionale, particolare*



*Fig. 31, Trento, duomo, portale del fianco settentrionale, particolare*



*Fig. 32, Trento, duomo, fianco settentrionale, lunetta del portale, particolare*



*Fig. 33, Madonna degli Annegati, Trento, duomo*





*Fig. 34, Lunetta dalla chiesa dei Francescani di Salisburgo, Salisburgo, Museo Carolino-Augusteuern*



*Fig. 35, Vescovo benedicente, Trento, Museo diocesano*

*Fig. 36, Vescovo benedicente, Trento, Museo diocesano*

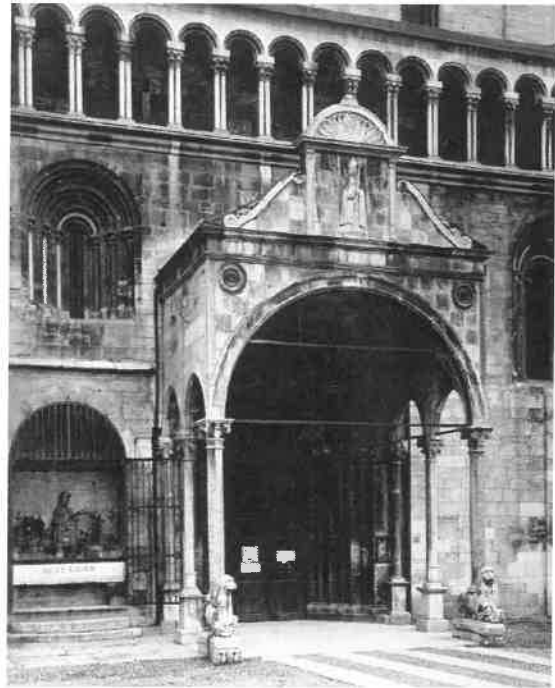


*Fig. 37, Nicolò, portale, Verona, San Zeno*





*Fig. 38, Trento, duomo, portale di facciata*



*Fig. 39, Trento, duomo, fianco settentrionale, foto ca. 1910*



*Fig. 40, Trento, veduta aerea del duomo*

mittenti e artisti tridentini avrebbero potuto osservare a Verona, dove Nicolò e bottega avevano nel secolo precedente messo a punto un simile insieme per il portale della facciata dell'abbaziale urbana di San Zeno Maggiore (Fig. 37). Questo rilievo del patrono trentino fu di fatto posto per alcuni secoli sul portale sudorientale, pur inadatto a contenerlo, che ne ricavò il nome di Porta di san Vigilio<sup>19</sup>. Se queste supposizioni sono corrette, quanto sin qui ipotizzato permette di andare dunque a ricomporre un complesso di tre portali, di cui il principale cristologico e i minori rispettivamente mariano e a tema agiografico locale, anche in ciò realizzando un programma organico e del tutto consono alla fenomenologia dell'arte medievale, anzi, di fatto tra i più comuni in ambito oltralpino e, talora, padano, seppure per il solito applicato a un unico prospetto<sup>20</sup>. A parziale riprova di tutto ciò, occorre dire *a posteriori* che due dei portali esistenti, compiuti in un lasso di tempo che va dalla metà del Duecento all'inizio del secolo successivo e rimasti con le lunette vuote (Fig. 38), sono stati tardivamente integrati con immagini affrescate della *Madonna col Bambino in trono*, non a caso in continuità iconografica con quanto forse originariamente previsto ma ormai diversamente disposto.

Al contrario di quanto avvenuto a Lucca, dunque, a Trento la sfavorevole posizione della facciata occidentale del duomo sembra avere comportato un diverso orientamento della committenza e degli artisti riguardo al corredo iconografico dei portali e convinto a privilegiare una disposizione meno comune ma più empiricamente concepita per essere rivolta a intercettare i principali flussi di utenza (Figg. 39-40).

Si andò a prediligere quindi l'aspetto funzionale dell'efficacia comunicativa rispetto alla fedeltà a uno schema iconografico apparentemente più logico e suffragato dalla tradizione. Una simile disposizione, seppur verosimilmente preferibile in via teorica, è stata reputata evidentemente inadatta a conformarsi a una chiesa in cui, non sappiamo se cambiando un primo progetto, si andava ad aprire un unico portale in facciata, e soprattutto meno valida quello di familiarizzare gli osservatori con i principali temi culturali offerti dalla chiesa cui stavano accedendo e di coinvolgerli così nella vita liturgica e devozionale della cattedrale e nella stessa tradizione religiosa cittadina.\*

\*Relazione letta alle *Giornate di Studio "Sculture fuori chiesa: facciate, portali, prospetti"*, Lucca, 29-31 maggio 2013

<sup>1</sup> Una ragionata messa a punto dello stato degli studi su queste dinastie di artisti è da ricercarsi soprattutto in: F. Gandolfo, *Antelami Magistri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 68-70; P. Rossi, *Campionesi*, *sub voce*, *ivi*, IV, Roma 1993, pp. 111-117; S. Lomartire, *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei Magistri Comacini nell'Italia del Nord tra XII e XIV secolo*, in *Magistri d'Europa*, a cura di S. della Torre-T. Mannoni-V. Pracchi, Atti del Convegno, Como 23-26 ottobre 1996, Milano 1996, pp. 139-154; Id., *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi": problemi terminologici e storiografici*, in *Els Comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Simposi International, Girona-Barcelona 25 i 26 de Novembre de 2005, Girona 2010, pp. 9-31. Id., *Lapicidi e costruttori lombardi attivi al Duomo di Trento nel Medioevo*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte lombarda" IV, 2011, pp. 32-50.

<sup>2</sup> Sulle fasi di avvio della ricostruzione duecentesca del duomo di Trento e sull'operato di Adamo da Arogno e della sua bottega familiare rimando, anche per il necessario quadro bibliografico, al recente approfondimento apportato dai saggi presenti in *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro. La committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218)*, a cura di M. Collareta-D. Primerano, catalogo della mostra, Trento 2012-2013, Trento 2012, in particolare a: V. Ascani, *Le fabbriche di Federico Vanga: committenza e artisti*, *ivi*, pp. 92-106 e, per l'edizione della fonte epigrafica qui menzionata, oltre a S. Lomartire, *Schede di epigrafia*, in *Il Duomo di Trento, I. Architettura e scultura*, a cura di E. Castelnovo-A. Peroni, Trento 1992, pp. 252-254, a M. Ferrari, 23. *Lapicida campionesa. Epigrafe sepolcrale di Adamo d'Arogno e di fondazione del duomo di Trento*, in *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro cit.*, pp. 198-201, in cui peraltro viene accolta poco prudentemente l'integrazione del mese di Febbraio dovuta a una non più verificabile tradizione erudita.

<sup>3</sup> Per Guidetto valga quanto ho potuto scrivere in: V. Ascani, *Guidetto*, *sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, 1996, pp. 160-165; Id., *Guidetto*, *sub voce*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 65, München-Leipzig 2009, pp. 156-158; Id., *Progettare a colori: la policromia "costitutiva" nell'architettura gotica in Toscana*, in *Il colore nel Medioevo: Arte, Simbolo, Tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, a cura di P. A. Andreuccetti-I. Lazzareschi Cervelli, Atti delle Giornate di studio, Lucca 22-24 novembre 2007, Lucca 2009, pp. 47-70, e ora in Id., *Gli scultori-architetti arognesi nel Battistero di Pisa: da Guidetto ai Bigarelli*, in *Svizzeri a Pisa e Livorno nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Medioevo al XX secolo*, a cura di G. Mollisi, numero speciale di «Arte&Storia», 14, 62, 2014, pp. 40-59 e in Id., *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca (IV-XIII secolo)*, Lucca 2014, pp. 275-286. Sulla rilettura della fonte documentaria riguardante Guidetto si vedano C. Bozzoli, *Magister Guido, marmolarium santi Martini de Luca*, tesi di dottorato, tutor V. Ascani, Università di Pisa, 18° ciclo 2003-2005, pp. 1-2, 36-37; Ead., *Guido, Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, in «Bollettino storico pisano», 79, 2010, pp. 287-289, novità integrata nella biografia dell'artista nella poc'anzi citata voce redatta nel 2009 da chi scrive.

<sup>4</sup> Su tali problematiche vertono soprattutto gli interventi di chi scrive: V. Ascani, *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studi Roma, Palazzo Corsini, 30 novembre 1990, Spoleto 1991, pp. 107-134; Id., *Bigarelli*, *sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 508-513; Id., *Giambono da Bissone: personalità e carriera di un maestro campionesa*, in *Immagini e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona-R. Campari-M. Mussini, Milano 2007, pp. 336-343; e da ultimo Id., *Le fabbriche di Federico Vanga cit.*

<sup>5</sup> Per le fasi dell'atrio della cattedrale lucchese si veda ora V. Ascani, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca*, *cit.*, con ipotesi coincidenti con i precedenti studi parimenti indicati supra, a nota 3. Parei difformi sulla datazione di queste opere erano stati espressi peraltro da G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I Magistri Comacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo, Varese-Como, 23-25 ottobre 2008, Spoleto 2009, II, pp. 827-935; e da L. Cavazzini, *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo. Le officine*, a cura di A.C. Quintavalle, I Convegni di Parma, 12, Milano 2010, pp. 481-493.

<sup>6</sup> L'argomento è troppo vasto perché si possano indicare alcune voci bibliografiche in grado di riassumerlo. Dal punto di vista tipologico e iconologico tuttavia, valgano le esemplificazioni prese in esame in Y. Christe, *Portale istoriato*, *sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 675-695; F. Gandolfo, *La facciata scolpita*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 79-104; P. Piva, *Lo "spazio liturgico": architettura, arredi, iconografia (secoli IV-XII)*, *ivi*, pp. 141-180, ripubblicati in differente veste in *Architettura medievale. La pietra e la figura*, a cura di P. Piva, Milano 2008, pp. 92-149; 220-264; M. Angheben, *Scultura romanica e liturgia*, in *Arte medievale*.

*Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano 2010, pp. 131-179; B. Boerner, *Cattedrali gotiche e portali scolpiti. Le connessioni contestuali del culto delle reliquie*, *ivi*, pp. 220-261.

<sup>7</sup> Sulla diffusione dell'iconografia del Volto Santo di Lucca in rapporto all'espansione politica della città e con funzione di vessillo cittadino si rimanda alle considerazioni e alla bibliografia presenti in V. Ascani, *Il crocifisso tunicato di Rocca Soraggio e la diffusione dell'iconografia del Volto Santo nella Toscana del Duecento*, in V. Ascani-S. Martinelli-E. Rossi, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio. Storia e restauro*, Lucca 2009, pp. 9-18: 15-16; S. Martinelli, *Il Volto Santo di Rocca Soraggio: un inedito crocifisso ligneo medievale nell'Alta Garfagnana*, *ivi*, pp. 19-56: 41-45. Il successivo stadio trecentesco in cui il Volto Santo appare come simbolo politico lucchese ormai acquisito e il suo rapporto con l'immagine imperiale sono ben indagati da M. Seidel-R. Silva, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Firenze 2007, pp. 91-130.

<sup>8</sup> Mi riferisco a quanto sostenuto nei miei interventi dal titolo *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca*, e, per gli aspetti stilistico-attributivi, *Gli scultori-architetti arognesi nel Battistero di Pisa citati supra*, a nota 3, cui si rimanda anche per un panorama bibliografico sull'opera.

<sup>9</sup> Dopo importante apertura di I. Belli Barsali, *La topografia di Lucca nei secoli VIII-XI*, Atti del 5° Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Lucca 1971, Spoleto 1973, pp. 461-554, cenni sull'urbanistica della città nel suo complesso e sulla posizione della cattedrale si trovano soprattutto in I. Moretti-C. Baracchini, *Lucca*, *sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 7-24; in J.A. Quirós Castillo, *Modi di costruire a Lucca nell'Altomedioevo. Una lettura attraverso l'archeologia dell'architettura*, Firenze 2002, pp. 13-17 e nell'ampio excursus di G. Bedini, *La città: qualità e continuità della forma urbana*, in *Lucca incontra il mondo*, Lucca 2009, pp. 48-70. Per quanto riguarda invece la fortuna iconografica del duomo, i principali episodi di comparsa della sua immagine in opere d'arte dei secoli successivi sono raccolti in G. Bedini-G. Fanelli, *Lucca. Iconografia della città*, Lucca 1998. In particolare appaiono significativi per il discorso qui intrapreso il disegno cinquecentesco di Giuseppe Civitali *ivi*, I, pp. 55-56, cat. n. 36, e II, fig. 36 in cui il dato dei pilastri che limitano l'accesso carrabile alla piazza lungo il percorso proveniente da San Giovanni testimonia l'alta frequentazione pedonale dell'itinerario, già provvisto della corsia pavimentata in pietra di cui peraltro gli autori riconoscono la funzione processionale nel testo sulla famosa tela del 1742 di Bernardo Bellotto conservata alla York Art Gallery, analizzata insieme al suo disegno preparatorio *ivi*, I, pp. 113-114, cat. nn. 169-170, e II, figg. 169-170. Lo stesso scorcio ritorna *ivi*, I, pp. 125-126, n. cat. 205, e II, figg. 205 e 205a, in un'opera di Antonio Terreni illustrante il *Viaggio pittorico della Toscana* di Francesco Fontani del 1801, richiamata da numerose altre incisioni, e costituisce l'iconografia abituale della facciata della cattedrale sino alla più tarda produzione paesaggistica e alle fotografie della libellistica da turismo novecentesca.

<sup>10</sup> Per la storia dell'urbanistica a Trento con particolare riferimento al tessuto viario e alla posizione della cattedrale si considerino soprattutto I. Rogger, *Asterischi storici sulle strutture urbane di Trento*, in «Studi trentini di scienze storiche», 59, 1980, pp. 291-328; R. Bocchi-C. Oradini, *Trento, Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1983, 19892; *Materiali per la storia urbana di Tridentum*, a cura di E. Cavada, Trento 1995, pp. 359-388; G. Valenzano, *Trento, sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 328-330, oltre ai riferimenti all'argomento presenti nel volume *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro cit.*

<sup>11</sup> Per un orientamento bibliografico sull'argomento si rimanda alla monografia e ai saggi del più recente catalogo trentino citati supra, a nota 2.

<sup>12</sup> Queste nuove ipotesi sono introdotte e argomentate in V. Ascani, *Le fabbriche di Federico Vanga cit.* Colpisce in particolare la coincidenza tra l'arrivo dell'ecclesiastico cremonese a Trento avvenuto entro il 1211 e l'avvio dei lavori di ricostruzione della cattedrale testimoniato già nell'anno successivo.

<sup>13</sup> Su queste in particolare, oltre ai testi citati supra, nota 2, si veda, anche sotto il profilo attributivo, quanto a suo tempo avanzato in V. Ascani, *La bottega dei Bigarelli cit.*

<sup>14</sup> Ancora, sulle fasi architettoniche del duomo di Trento e sulla loro scansione temporale si vedano i testi raccolti supra, nota 2.

<sup>15</sup> Per l'analisi delle strutture del varco settentrionale della basilica vigiliana valga quanto sostenuto nel mio recente saggio trentino citato supra, a nota 2.

<sup>16</sup> Questi particolari in passato mai esaminati dalla critica appaiono rilevati e discussi nel contributo di cui alla nota precedente.

<sup>17</sup> Sulle vicende storiche e personali del vescovo trentino Federico Vanga e dei suoi immediati successori rimando a E. Curzel, *Federico Vanga. La sua storia*, in *Un vescovo e la sua cattedrale cit.*, pp. 17-27, nonché allo stesso autore in *Il Codice Vanga. Un principe-vescovo e il suo governo*, a cura di E. Curzel, catalogo della mostra, Trento 2007-2008, Trento 2007. I rapporti tra vescovi e fasi della cattedrale sono ripercorsi nei

saggi di I. Rogger, *Il Vescovo di Trento e la sua chiesa*, in *Il duomo di Trento cit.*, I, pp. 21-33, e di A. Peroni, *Problemi di cronologia, le fasi sino al secolo XV. Progetto e struttura nel duomo duecentesco*, *ivi*, pp. 103-172: 133-142, oltre al più recente intervento dello stesso autore: A. Peroni, *Federico Vanga e l'architettura*, in *Un vescovo e la sua cattedrale cit.*, pp. 55-73.

<sup>18</sup> La critica ha da tempo ravvisato una fase dell'opera di una bottega ticinese identificata in quella operante a Trento sotto Adamo da Arogno nella lontana Salisburgo in anni che devono essere situati nel terzo o forse anche quarto decennio del Duecento, stante la data di consacrazione al 1223 della chiesa mariana di quella città di cui tali artisti operarono i portali, verosimilmente eseguiti alcuni anni dopo il termine dei lavori nel presbiterio, come consuetudine. Su queste opere austriache della bottega trentina si vedano, anche per il relativo spoglio bibliografico, B. Passamani, *Gli apparati plastici: da Adamo da Arogno a Egidio da Campione*, in *Il duomo di Trento cit.*, I, pp. 270-329: 280-284; L. Siracusano, *Adamo da Arogno, le sculture campionesi del Duomo di Trento e un viaggio a Salisburgo*, in «Nuovi Studi», 15, 2010, 16, pp. 3-18 e *Id.*, *Una cattedrale e il suo magister. Adamo da Arogno e un manipolo di campionesi in viaggio*, in *Un vescovo e la sua cattedrale cit.*, pp. 107-123, con proposta di datazione anteriore di circa un decennio rispetto a quanto qui sostenuto.

<sup>19</sup> La scultura appare ora schedata da L. Siracusano, 29. *Scultore campionesi. Santo vescovo*, in *Un vescovo e la sua cattedrale cit.*, pp. 216-217, e riferita ipoteticamente a un pontile o recinzione presbiteriale del duomo dei quali nessun altro elemento scolpito tuttavia rimarrebbe. Le tracce architettoniche di quella stessa struttura, peraltro, a confronto con l'iconografia storica dell'interno della chiesa sono state esaminate da M. Anderle, *Nuove ipotesi circa l'aspetto originario della fronte del coro sopraelevato della cattedrale di San Vigilio in Trento*, *ivi*, pp. 75-91, che sorprendentemente postula invece (*ibidem*, p. 81) l'appartenenza a tale struttura della *Majestas Domini* con Viventi del portale settentrionale del duomo, che per tipologia, tecnica e iconografia si denota esplicitamente come complesso scolpito riferibile a un portale. L'esempio veronese, calzante come riferimento per il possibile impiego del rilievo con il san Vigilio trentino entro una lunetta, e a questo simile per tipologia, tecnica e dimensioni, è anteriore a esso di circa un secolo e si dimostra opera di indubbio richiamo a chiunque transitasse tra Trento e l'Italia padana già nell'epoca di realizzazione della basilica vigiliana. Esso rientra nella fase dell'abbaziale zenoniana legata a Nicolò ed è ben focalizzato nella sua accezione di immagine agiografica di emblematica valenza civica e finanche cavalleresco-militare, aspetti che i Trentini possono essere stati intenzionati a richiamare, da D. F. Glass, *Civic Pride and Civic Responsibility in Italian Romanesque Sculpture*, in *Le vie del medioevo*, a cura di A. C. Quintavalle, I Convegni di Parma, 1, Milano 2000, pp. 183-192, e da A. C. Quintavalle, *Nicholaus, la chevalerie e l'idea di crociata*, in: *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, a cura di A. C. Quintavalle, I Convegni di Parma, 7, Milano 2007, pp. 546-568. Per un più generale inquadramento dell'opera e per un primo indirizzo bibliografico rimando a G. Valenzano, *Verona, sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 561-587.

<sup>20</sup> Su questi aspetti compositivi si vedano ancora in particolare gli studi citati *supra*, a nota 6.

### Referenze fotografiche

Valerio Ascani: Figg. 1, 2, 4-15, 17-33, 35-39, 41

Libri con copyright esaurito: Figg. 3a, 3b, 16, 34, 40