



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



4/1 - 2020

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Sandro Baroni – Paola Travaglio, <i>De vitri coloribus: fortuna medievale di un trattato bimillenario. Colorazione del vetro, delle gemme artificiali, degli smalti, della decorazione ceramica</i>	5
Aurora Corio, <i>Guido Bigarelli a Modena: nuove riflessioni e un'aggiunta</i>	41
Paolo Gresti, <i>Aimeric de Pegulhan, Hom ditz que gaugz non es senes amor (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione</i>	67
Paola Novara, <i>Anno 1792. Una scoperta negli orti dei monaci di San Vitale di Ravenna</i>	83

Guido Bigarelli a Modena: nuove riflessioni e un'aggiunta.

ABSTRACT: Da oltre un decennio l'intervento di Guido Bigarelli e della sua bottega è stato riconosciuto in un nucleo di sculture monumentali del duomo di Modena. Il passaggio dello scultore, lombardo di origine, e la cui carriera si svolge per il resto interamente in Toscana, nella città emiliana, ha arricchito il suo percorso di un segmento significativo, che non è ancora stato interamente risolto né in un'ottica individuale, alla luce, cioè, dell'evoluzione stilistica del maestro, né dal più ampio punto di vista dei legami, familiari e professionali, che univano i maestri campionesi e i cantieri da questi condotti nel corso della prima metà del XIII secolo. Nel novero di tali imprese rientra a pieno titolo quella dei portali della cattedrale di San Martino a Lucca, teatro della *leadership* di Guido Bigarelli per circa un ventennio (ca. 1238-1257). Una piccola aggiunta al catalogo modenese dello scultore offre ora lo spunto per riprendere le fila di una riflessione che tenta di comporre la sua parentesi settentrionale entro la più ampia cornice della sua carriera artistica.

ABSTRACT: It's been over a decade that the intervention of Guido Bigarelli and his workshop has been recognized in some monumental sculptures of Modena cathedral. The passage of the sculptor, Lombard of origin, and whose career is otherwise entirely Tuscan, in the Emilian centre, has enriched his path with a significant portion, which has not been entirely resolved yet, nor in an individual perspective, meaning in the light of the master's stylistic evolution, nor from the more complex point of view of the familiar and professional links that bounded the Campionesi masters and the building sites they led during the first half of the thirteenth century. The portals of the Cathedral of San Martino in Lucca, which have seen Guido Bigarelli's leadership for about twenty years (ca. 1238-1257), are thoroughly included in this category. A small addition to the sculptor's catalogue in Modena offers now the opportunity to resume the lines of a reflection that tries to compose his northern-italian journey within the broader frame of his artistic career.

PAROLE-CHIAVE: Guido Bigarelli, Modena, San Geminiano, Maestri campionesi, Scultura campionesa, Scultura del XIII secolo, Romanico toscano, Romanico emiliano

KEYWORDS: Guido Bigarelli, Modena, San Geminiano, Campione masters, Campione masters' sculpture, XIII century sculpture, Tuscan Romanesque, Emilian Romanesque

La presenza di Guido Bigarelli¹ sul cantiere duecentesco della cattedrale di San Geminiano a Modena è da ormai più di un decennio un dato acquisito agli studi. Al maestro e alla sua bottega sono stati attribuiti in modo convincente il *Cristo Redentore* (fig. 1), collocato al centro del registro superiore della facciata, e i due arcangeli, situati al colmo degli spioventi del tetto, alle due estremità est e ovest (figg. 2-3).² Entro questo piccolo ma significativo *corpus* modenese di Guido, coerente e ben caratterizzato in direzione di un linguaggio scultoreo ormai autonomo,³ deve rientrare anche l'antefissa raffigurante due teste maschili barbute entro arcate, conservata presso il Museo Lapidario del Duomo, ma proveniente dall'imposta del quarto arco-diaframma della navata centrale, che immette allo pseudotransetto, sul lato nord, dove è attualmente sostituita da una copia (fig. 4).⁴ I due busti, seppure giudicabili a fatica, dato il grave stato di consunzione superficiale in cui versano, anticipano in una versione semplificata ma potente i caratteri della prima produzione lucchese di Guido Bigarelli, che, come si sta per dire, è da ritenersi immediatamente successiva: il riferimento è, in particolare, alle teste di apostoli dell'architrave del portale centrale di San Martino (fig. 5). I tratti generici, privi di una precisa connotazione iconografica, dei due personaggi, consentono di identificarli come profeti o forse – come a Lucca – apostoli. Ciò che più colpisce di questi rilievi è la saldezza della concezione plastica, di grande impatto espressivo seppure abbreviata in forme quasi stereometriche. Proprio la semplicità, quasi corsiva, nella conduzione, permette di cogliere con più efficacia i caratteri essenziali della concezione dei volumi espressa dallo scultore:

¹ Allo scultore, originario di Arogno (allora parte della diocesi di Como, oggi comune svizzero della diocesi di Lugano) e attivo prevalentemente in Toscana, tra Pisa, Lucca e Pistoia, è dedicata la tesi dottorale di chi scrive (Corio 2019).

² Cavazzini (2008: 622-623). Nella direzione di Guido Bigarelli si era già spinto Renzo Grandi (1984: 556), proponendo per il suo «Maestro del Redentore» confronti con gli artefici campionesi del Cristo Benedicente e della Presentazione al Tempio di Ferrara e con le sculture bigarelliane del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, seguito in questo da Fantini (1999a) e (1999b), Franzoni (1999). A conclusioni simili, in direzione dell'attribuzione a Guido Bigarelli delle sculture di Modena, in particolare del *Redentore*, era giunto nel 2005, in modo indipendente, anche Saverio Lomartire, a cui si devono gli interventi più recenti sul tema (Lomartire 2010a: 23-24; Lomartire 2010b: 140; Lomartire 2013: 402).

³ Il maggiore impegno profuso nella figura del *Redentore*, senza dubbio la più rilevante per posizione e significato, e le condizioni di conservazione assai precarie delle altre due statue, interessate da integrazioni piuttosto estese, non impediscono di cogliere la fondamentale unitarietà stilistica di questo insieme, la cui paternità deve essere riconosciuta a Guido Bigarelli, al di là dell'eventuale intervento di collaboratori: per il *san Michele*, in particolare, Guido Tigler (2009: 934) pensa all'intervento del Maestro di san Martino, collega di Guido a Lucca, autore dei rilievi con storie del santo titolare della cattedrale. Non è escluso che costui abbia potuto accompagnare il maestro sul cantiere campionesi di Modena, ma sono piuttosto incline a credere che egli non si sia allontanato da Lucca nel corso degli anni Trenta del Duecento, quelli in cui, come si dirà, è da immaginare la stagione modenese di Guido. In quegli stessi anni, a partire dal 1233, si avviava il cantiere dei portali di San Martino, e sembra plausibile che il Maestro eponimo abbia operato nella congiuntura tra la stagione di Guidetto (il suo scalpello si coglie già in alcune teste degli ordini superiori di loggette della facciata) e la susseguente fase bigarelliana dei portali.

⁴ La prima registrazione del pezzo è in Trovabene (1984: 25) e porta una datazione al XII secolo, rettificata in Fantini (1999a) alla fase campionesi del secolo successivo.

si notino il trattamento di barbe e capelli, a onde larghe e piatte, rigonfie, l'espressione grave e attonita degli sguardi, rimarcata dal piombo delle pupille, la forma caratteristica delle ossa frontali pronunciate, al di sotto delle quali i bulbi oculari incassati ingenerano ombre profonde ai lati della radice del naso, il trattamento rigido e compendioso del panneggio: un alfabeto che si ritrova con sorprendente aderenza alla base dei rilievi lucchesi, sovrascritto ma non contraddetto dal solerte lavoro del trapano che interviene in modo pervasivo a suscitare più sottili e finite modulazioni chiaroscurali. I valori plastici espressi in questi busti appaiono travisati nelle due teste collocate in corrispondenza di due degli archi-diaframma della navata meridionale (figg. 6-7), che dunque non possono considerarsi parte dello stesso insieme, come un po' sbrigativamente è stato fatto:⁵ qui la dilatazione dei volumi, pure evidente, non è dominata né compresa, tanto che, per la caratterizzazione dei volti, lo scultore è costretto ad affidarsi a linee incise e grafismi che soccorrono nella definizione di piani altrimenti piuttosto incerti. L'affinità tipologica dell'insieme, il posizionamento che le dichiara giocoforza parte di uno stesso programma, perfino il ripetersi di taluni stilemi (si veda il trattamento della barba del personaggio più anziano) prescrivono certamente di assegnarle tutte alla medesima stagione scultorea; i rilievi del transetto sud, tuttavia, dovranno senz'altro rimanere fuori dal catalogo di Guido Bigarelli.

Uno dei maggiori problemi dell'intervento di Guido a Modena concerne gli aspetti di cronologia, assoluta e relativa: determinare una forbice temporale plausibile per l'esperienza modenese dello scultore, infatti, è vitale non soltanto al fine di comprendere lo sviluppo delle fabbriche della cattedrale di San Gimignano, ma altresì a leggere correttamente lo sviluppo del linguaggio dell'artista e il suo percorso, tuttora disseminato di zone d'ombra. A questo proposito gli studiosi si dividono tra chi ritiene di situare le sculture di Modena negli anni Trenta,⁶ scorgendovi dunque la fase aurorale della carriera del maestro, e chi, al contrario, le pospone agli anni Cinquanta, a coronamento del suo cammino di artista.⁷ A suffragio del primo scenario, e cioè dell'idea che le cose modenesi debbano situarsi in un momento precoce della carriera di Guido Bigarelli, concorrono elementi desumibili dall'analisi della fase campionesa del cantiere di San Geminiano, dati documentari che gettano luce sulle tappe biografiche dello scultore e, soprattutto, fattori di stile.

Per il cantiere campionesa del duomo non si conoscono appigli certi di datazione.

⁵ Fantini (1999c), Fantini (1999d).

⁶ Tigler (2009: 935).

⁷ Cavazzini (2008: 624-625); Ascani (2014: 277 nota 9).

A questa fase si devono ricondurre, per quanto riguarda le parti esterne dell'edificio, l'interpolazione del registro inferiore della facciata di Wiligelmo (aggiunta dei portali laterali e conseguente riposizionamento di due delle quattro lastre con storie del *Genesi*), l'apertura del rosone e l'erezione dello pseudotransetto. Proprio il grande rosone campionesese è in stretta correlazione con il *Redentore* (e dunque, chiaramente, anche con le restanti sculture bigarelliane di Modena) se si considera, come ha fatto di recente Sonja Testi, che la chiave dell'arco di scarico, inserito nella muratura al fine di praticare l'apertura del rosone, coincide fisicamente con il supporto della statua⁸ e non vi è ragione di credere che esso sia stato predisposto molto prima e in via indipendente dall'approntamento di quest'ultima, tanto più che al nesso fisico, necessario, se ne sovrappone uno eminentemente simbolico: la grande statua del *Cristo benedicente* in mandorla assurge a suggello del completamento di un'impresa che, date le dimensioni dell'apertura, possiede al di là di ogni dubbio caratteri di eccezionalità.⁹ Le evidenze materiali, dunque, parlano esplicitamente in favore dell'idea di legare l'intervento di Guido Bigarelli a Modena alla fase campionesese della facciata, sulla quale, tuttavia, non disponiamo di saldi puntelli di datazione. Si è ormai concordi nel posporre la forbice cronologica proposta inizialmente da Géza De Francovich (fine XII secolo-inizi del XIII);¹⁰ tuttavia le proposte, parallelamente a quanto avviene per il passaggio di Guido Bigarelli, oscillano ancora tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta.

Arturo Carlo Quintavalle collocava l'intera stagione campionesese di Modena tra il 1160 e il 1230, idea non più accettabile, come dimostrano, tra le altre cose, i due documenti del 1244, di cui tra poco si dirà, e riteneva l'apertura del rosone direttamente conseguente all'erezione delle volte all'interno della navata, che accecando le finestre del cleristorio avrebbe determinato la necessità di una grande apertura in facciata.¹¹

Tra le prime ipotesi argomentate in materia è la proposta di Roberto Salvini, basata sulla comparazione tra tre esempi precoci di rosoni di facciata, sperimentati dai maestri campionesi nelle cattedrali dell'Italia padana: San Zeno a Verona, San Geminiano a Modena e San Vigilio a Trento. Del rosone veronese si conosce l'autore, quel maestro Brioloto di cui si hanno notizie tra il 1189 e il 1226:¹² Verona si può dunque assumere quale prototipo della tipologia, espressa infatti in forme elementari, che andranno incontro, nei due

⁸ Testi (2013: 129 nota 144).

⁹ Indicazioni sulle modalità di apparecchiatura della facciata in funzione dell'apertura del rosone si trova in Valenzano (2000: 106-107).

¹⁰ De Francovich (1952: 62).

¹¹ Quintavalle (1965: 2, 6).

¹² Su Brioloto e i connessi problemi della scultura veronese del Duecento si vedano Cuppini (1972); Mellini (1995); Lucchini (2004); Musetti (2011); Musetti (2013); Musetti (2015).

esempi successivi, a più complesse rielaborazioni. Al capo opposto del percorso si trova il rosone di Trento, che Salvini ipotizza della metà del XIII secolo, nel quale è evidente l'influsso dell'esempio modenese nell'impiego degli archi intrecciati, ancora sconosciuto a Verona. Ne consegue che il rosone di Modena, da considerarsi intermedio, dovrà collocarsi tra il 1220 e il 1230 circa.¹³ Che tra il rosone di Verona (il primo esempio del genere in Italia), quello di Trento (nel quale si tramanda l'iconografia veronese della "ruota della Fortuna", calcata su esempi francesi e del tutto inusuale al di qua delle Alpi) e quello di Modena esista una connessione, appare fuor di dubbio.¹⁴ L'idea che il rosone di Modena sia un prodotto degli anni Trenta riceve, poi, una significativa conferma, nel discorso di Salvini, da un elemento di comparazione interno al cantiere campionesse della cattedrale, ingiustamente trascurato negli studi successivi: il confronto, cioè, tra uno dei capitelli del registro superiore del protiro della Porta Regia (fig. 8) e un capitello del protiro del portale maggiore (fig. 9), che dovette sostituire un più antico elemento wiligelmico andato distrutto proprio a causa dell'inserimento del rosone in facciata. Il secondo è una corsiva semplificazione, in volumi essenziali, delle forme sperimentate nel primo, dove si era proposta l'idea originale delle due teorie sovrapposte di foglie carnose ordinate a colpo di vento e percorse da una nervatura centrale orizzontale.¹⁵ Verosimilmente, tra modello e copia non dovettero trascorrere molti anni, e per la Porta Regia possediamo un termine *ante quem* sicuro al 1231, data di uno statuto comunale che ne regolamentava l'apertura.¹⁶ Si aggiunga che il prototipo per capitelli di questo tipo, nei quali spira una modernità d'oltralpe, estranea alla tradizione padana, è da inseguire a molti chilometri di distanza, sulle tracce delle maestranze cistercensi di San Galgano, dove si vede in opera un esemplare concepito in forme simili (fig. 10): se si accetta la cronologia proposta per la prima fase edilizia dell'abbazia tra il 1218 e il 1230, i conti tornano.¹⁷ Riandando alle analogie tra le sculture della Regia e quelle del rosone, esse si possono estendere all'impiego del motivo a rosetta e all'impianto analogo dei fogliami di acanto nel fregio capitellare della porta e nei capitelli del rosone: elementi che si spiegano, certo, per la via dell'imponente portato post-antelamico che accomuna la tradizione scultorea emiliana, e che dunque non appaiono indizi altrettanto stringenti, ma che non per questo dovranno passare sotto

¹³ Salvini (1966: 168-170), in cui si rettifica l'idea, espressa in precedenza e in effetti poco credibile, di collocare il rosone di Trento in anni immediatamente successivi al termine *post quem* per l'avvio del cantiere della cattedrale, il 1212, e dunque tra il 1215 e il 1220 (Salvini 1960-1961: 24-26).

¹⁴ Nella stessa direzione si è espressa recentemente Giovanna Valenzano (2000b: 194, 222 nota 68).

¹⁵ Salvini (1966: 167, tav. 204 a-b).

¹⁶ Testi (2013: 19).

¹⁷ Nazzaro (2003: 345-346). Il che, tra l'altro, corrobora l'idea secondo cui nel programma della Regia si esplica una fitta rete di nessi che univa, in quel momento, le officine campionesi a quelle toscane, espressa da Sonja Testi nel suo lavoro dottorale (Testi 2013).

silenzio.

Tra i fautori di una cronologia più tarda, Saverio Lomartire ha proposto una convincente scansione delle diverse fasi costruttive della facciata, chiarendone la cronologia relativa,¹⁸ e facendone slittare la datazione verso la metà del secolo. Lo studioso, tuttavia, conferma il parere di Renzo Grandi circa «una certa precedenza cronologica» del *Redentore* sulle cose pistoiesi di Guido Bigarelli (i rilievi del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, la cui realizzazione è da collocare tra gli estremi temporali forniti dalle due epigrafi ad esso collegate, vale a dire tra il 1239 e il 1250)¹⁹. Ma se si accetta l'idea che le sculture poste al di sopra del rosone, tanto quella realizzata *ex novo* (il *Redentore* bigarelliano) quanto i reimpieghi (gli evangelisti wiligelmicici), siano state messe in opera contestualmente ai lavori per l'apertura del rosone stesso, idea che Lomartire non contraddice, proprio la «precedenza» del *Redentore* sulle sculture pistoiesi sconsiglia di condensare tutti e tre gli episodi (rosone, *Redentore*, pulpito di San Bartolomeo in Pantano) alla metà del secolo.

Per una datazione agli anni Cinquanta propende anche Laura Cavazzini,²⁰ evidenziando giustamente come il già citato documento del 1244, nel quale si tessono le lodi del massaro Ubaldino per aver promosso l'avanzamento delle fabbriche della cattedrale,²¹ non possa costituire un termine *ante quem* per l'intera stagione campionesa di Modena: la miglior prova di ciò è il rinnovo del contratto a Enrico da Campione, stipulato nello stesso anno.²² Ciò, tuttavia, non vieta di ritenere l'impresa del rosone comunque anteriore a tale data, così come l'idea secondo cui successivamente al pulpito annesso al pontile della cattedrale negli anni del massaro Bozzalino (1208-1225),²³ e in particolare dopo la morte di Ottavio da Campione, non siano presenti, a Modena, artefici in grado di portare a compimento commissioni scultoree di rilievo,²⁴ e che proprio da tale mancanza scaturisca la necessità di «andare in cerca di un vero scultore in grado di ripetere i successi del pulpito», e la conseguente chiamata di Guido Bigarelli, non implica necessariamente che tra il pulpito e il *Redentore* debba essere trascorsa una generazione: nulla impedisce

¹⁸ Lomartire (1992: 74), Lomartire (2015: 158-159). Prima di lui già Grandi (1984b) non escludeva una cronologia più tarda rispetto alla proposta di Salvini, mentre Autenrieth (1984: 244), seguito in Lorenzoni-Valenzano (2000), propendeva per una soluzione intermedia, datando il rosone tra il 1230 e il 1244, ed ascrivendolo tra le opere che valsero al massaro Ubaldino (in carica 1230-1263) le lodi contenute nel documento del 1244 (Archivio Capitolare di Modena, II, 11, cc. 215-216, trascritto in Tiraboschi 1795, *Cod. Dipl. DCCCXXIV*: 23-24).

¹⁹ Sul pulpito si veda principalmente Tigler (2001); sulla vicenda del suo reimpiego in età moderna e della successiva anastilosi è in corso di pubblicazione un breve contributo da parte di chi scrive.

²⁰ Cavazzini (2008: 624-625).

²¹ Il testo del documento è trascritto in Dondi (1896: 143-144).

²² Archivio Capitolare di Modena, II, 11, cc. 215-216, trascritto in Lomartire (1992: 79).

²³ Su cui si veda Lomartire (2015).

²⁴ Opinione già espressa in Grandi (1984: 556).

di pensare che il passaggio di testimone possa essere avvenuto in tempi più ravvicinati, tanto più che Ottavio muore in un momento anteriore, non si sa di quanto, al 1244, data a cui l'eredità della sua bottega risulta già affidata ai fratelli Giacomo e Alberto e al figlio Enrico.

Oltre a elementi legati agli sviluppi delle fabbriche duecentesche di San Geminiano, anche una riflessione sulle tappe biografiche di Guido Bigarelli, così come ce le presentano i documenti, concorre a rendere plausibile l'idea che l'esperienza modenese debba situarsi in un momento precoce della sua carriera. Procedendo a ritroso, ci si accorge che le testimonianze d'archivio per gli anni Cinquanta, vale a dire gli ultimi della vita dello scultore (che muore nel 1257), lo vedono impegnato tra Lucca e Pistoia, con una notevole continuità di menzioni: l'8 marzo 1252 Guido è a Lucca, dove affitta da Bonaventura di Vezio un corpetto metallico; il 3 giugno dello stesso anno, sempre in Lucca, confessa un debito di dieci lire, mentre in ottobre è a Pistoia, con i discepoli Luca e Giannino, dove riceve il pagamento dagli operai di San Iacopo per quindici giornate di lavoro a diverse parti della cattedrale e per la riparazione del fonte battesimale; il 3 marzo 1253 Guido è nuovamente a Lucca, dove è testimone di un atto rogato in San Martino e riceve un prestito che sarà restituito il 25 marzo del 1254; la menzione successiva è di tre anni più tarda, il 21 aprile 1257, data a cui il maestro riceve un prestito; del suo impegno sul cantiere dei portali di San Martino ci informa l'ultima menzione di Guido Bigarelli in vita, successiva di appena una settimana: il 28 aprile 1257 lo scultore è testimone di un atto rogato a Lucca *apud locum ubi marmi laborantur*.²⁵ L'unica possibile finestra temporale per un viaggio a Modena in questo decennio si colloca quindi tra il 1254 e il 1257: tuttavia, è difficile immaginare che il *magister* abbia scelto – e gli sia stato accordato il permesso – di allontanarsi da Lucca, città dove era ormai stabilmente affermato, proprio in uno dei momenti di maggior fervore sul cantiere dei portali della cattedrale, di cui aveva la conduzione, per farsi carico delle fatiche e dei rischi di un viaggio di non poco impegno, oltretutto per un uomo ormai non più giovane. Andando indietro al decennio precedente, le menzioni documentarie in Toscana erano state assai più rade (il 26 novembre 1244 il maestro si obbliga a restituire una somma di denaro, e solo quattro anni più tardi, il 5 agosto 1248, ritorna la menzione di un maestro Guido, plausibilmente identificabile con il Bigarelli, testimone di un atto nella canonica di San Martino),²⁶ il che consentirebbe di situare con

²⁵ Le signature dei documenti citati sono, rispettivamente: Archivio Capitolare di Lucca (da ora in poi ACL), *LL*, 26, c. 29; ACL, *LL*, 27, c. 82; Archivio di Stato di Pistoia, *Opera di S. Jacopo*, 373, c. 16v; ACL, *LL*, 27, c. 38v; ACL, *LL*, 28, c. 76v; ACL, *LL*, 31, c. 5v; ACL, *LL*, 31, c. 4 (trascritti in Guidi 1929: 219-220, 223-224; Bacci 1910: 33-35; Supino 1916: 11 nota 2).

²⁶ ACL, *LL*, 18, c. 113v; ACL, *LL*, 22, c. 94 (in Bacci 1910: 30-31; Guidi 1929: 219).

più agio la parentesi emiliana in questi anni, che però, non dimentichiamolo, sono anche quelli in cui Guido porta a termine due delle commesse più importanti della sua carriera, il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (1239-1250) e il fonte battesimale del battistero di Pisa (1245), che presuppongono entrambe un impegno pluriennale. Gli anni Trenta, al contrario, restano il momento migliore per immaginare il passaggio di Guido Bigarelli da Modena. Del maestro non si sa nulla fino al 1238, quando compare in due menzioni separate tra loro di pochi mesi a Barga (21 agosto) e a Lucca (5 novembre).²⁷ Non soltanto, dunque, niente assicura del fatto che Guido si trovasse in Toscana già prima di queste date, ma esiste almeno un indizio del contrario: nel documento lucchese il maestro concede in prestito una somma di denaro in *veneziani grossi*, la stessa valuta di cui risulta in possesso pochi mesi prima, il 9 agosto, anche maestro Lombardo, il figlio di Guidetto,²⁸ e che anteriormente alla metà del secolo suona esotica anche per le tavole di cambio lucchesi, pur con il loro giro d'affari internazionale. Il che lascia spazio per supporre un viaggio dei due colleghi nei territori della Repubblica di Venezia, ipotesi ancora da vagliare, ma che sembra aprire in direzione di una stagione settentrionale di Guido Bigarelli, che potrebbe aver compreso un passaggio da Verona, oltretutto l'esperienza di Modena, tra il termine del suo percorso di formazione e i primi anni della sua piena maturità, vale a dire proprio tra il 1230 circa e il 1238.

Che i fatti possano essersi svolti in questi termini sono testimonianza eloquente anche i dati di stile.

I rilievi veronesi di Brioloto, con il loro classicismo austero e bizantineggiante, presentano affinità non generiche con la scultura di Guido Bigarelli, tanto da indurre a ritenerli, a fianco degli autorevoli esempi che un manipolo di maestri greci aveva lasciato a Pisa agli inizi del secolo, tra i possibili testi di formazione del giovane Bigarelli. La figura virile barbata del rosone di San Zeno²⁹ (fig. 11) si dimostra affine alla prima fase della scultura bigarelliana tanto nella tecnica quanto nello studio complessivo della figura. Il trapano usato in funzione decorativa in barba e capelli, le pupille piombate, la sicura impostazione dei volumi che relega il tratto grafico dello scalpello a brani limitati, accuratamente selezionati, sono componenti che si ritroviamo con sorprendente aderenza nel volto della figura di Verona così come in quello del *Redentore* di Modena. Il panneggio secco e compendiario che soltanto nelle parti terminali della veste fa qualche conces-

²⁷ Archivio Arcivescovile di Lucca (AAL), *Decanato di S. Michele*, 1238 agosto 21 (in Guidi 1929: 217-218); ACL, *LL*, 11, c. 257v. Il documento lucchese del 1238 costituisce una nuova acquisizione per gli studi su Guido Bigarelli, su cui si rimanda a Corio (2018).

²⁸ ACL, *LL*, 11, c. 235 (in Guidi 1929: 217).

²⁹ Sulla basilica di San Zeno e il suo rosone si vedano principalmente Valenzano (2000b); Musetti (2013).

sione a un piegheggiare più morbido, cadenzato secondo ritmi dei quali Guido si imporrà in seguito con maggiore disinvoltura, e che nella figura del *Redentore* appaiono ancora *in nuce*; una certa dilatazione delle masse, che apparenta la figura di Verona ai due arcangeli modenesi, a loro volta legati, dal punto di vista tipologico, a esempi veneziani;³⁰ infine, la corrispondenza di alcuni elementi accessori, come il suppedaneo disadorno che, tanto a Verona quanto nel Cristo di Modena, proietta in primo piano i piedi nudi della figura. L'essenzialità di questo dettaglio è un tratto peculiare, che ha un antecedente nel *Cristo benedicente* del già citato pulpito di Ottavio da Campione, annesso al pontile del duomo,³¹ che rimane un confronto ineludibile per il *Redentore* di Modena (fig. 13). A ben vedere, tuttavia, ciò che lega le due opere è la ripresa di un insieme di elementi esteriori, piuttosto che una convinta adesione al medesimo linguaggio: ritornano, nel *Redentore* di Guido, la posa pressoché identica (con uno scarto evidente soltanto nella posizione della mano che impartisce la benedizione, nella quale Guido dichiara, per la prima volta, una presa di possesso sull'indagine della terza dimensione che darà i suoi risultati più alti nel Cristo della lunetta di Lucca), i dettagli della coperta del Libro replicati mimeticamente, così come le baccellature dell'aureola e l'orchestrazione del panneggio. Ma quel tanto di ruvido naturalismo campionesese, pure avvertito e replicato (si noti, ad esempio, la manica che si arrotola sull'avambraccio del *Redentore*, così come avviene per il Cristo del pulpito e parimenti nel generico soggetto del rosone di Verona), non dovette toccare intimamente le corde di Guido, già in quel momento instradato sul filone del classicismo ellenizzante:³² la lezione dell'ambone campionesese di Modena è nel *Redentore* ancora, soprattutto, imposizione di un modello iconografico, da cui con tutta evidenza non si poteva prescindere,³³ e anche questo porta a supporre che all'arrivo di Guido quel testo fosse ancora relativamente fresco; lo stesso modello, a cui malgrado tutto Guido sembra tributare lungo tutta la propria carriera un'aura di *auctoritas*, apparirà più consapevolmente meditato, a posteriori, negli apostoli dell'architrave del portale maggiore di San Martino a Lucca, nel pulpito di Pistoia, e ancora in alcuni dettagli delle storie di san Regolo (figg. 14-15).

Naturalmente, il *Redentore* di Modena deve essere raffrontato con la produzione

³⁰ Tigler (2009: 934 nota 273); Dorigo (1999).

³¹ Impianto simile si ritrova nel *Redentore* del catino absidale della cattedrale di Fidenza (proveniente forse dalla lunetta del portale), il quale a sua volta intrattiene con il Cristo di Modena notevoli affinità nel potente impianto volumetrico, nel trattamento dei panneggi, semplificati e fortemente direzionali, nella resa di capelli e barba (fig. 12). Sulle sculture di Fidenza si vedano De Francovich (1952: 375-376); Quintavalle (1969: 126); Quintavalle (1990: 137-140). La datazione dell'opera, proposta da Arturo Carlo Quintavalle agli anni Novanta del XII secolo, in stretta relazione al cantiere antelamico di Borgo San Donnino, si potrebbe posticipare al primo quarto del secolo successivo.

³² Era già stato notato come colui a cui si dava ancora il nome convenzionale di Maestro del Redentore «mostra d'aver recepito il sostrato più esplicitamente classicista della tradizione campionesese, stimolato anche da esempi d'arte sontuaria e da modelli paleocristiani.» (Fantini 1999a, sulla scorta di Grandi 1984: 556).

³³ Cavazzini (2008: 623).

toscana di Guido Bigarelli al fine di tentarne la sistemazione all'interno del percorso dello scultore. Le maggiori analogie si rilevano con San Bartolomeo in Pantano a Pistoia: al confronto tra il volto del *Redentore* modenese e quello di uno dei Re Magi o del *Cristo al Limbo* del pulpito di San Bartolomeo, già segnalate negli studi di Renzo Grandi e Laura Cavazzini, si possono aggiungere quello con il san Giuseppe dello stesso pulpito o con l'arcangelo di San Michele in Cioncio (che ho proposto di datare agli anni 1246-1252), nella stessa Pistoia, scultura che condivide con il *Redentore* lo stesso rigore, sebbene lo studio del panneggio sia ormai avviato su ricerche più chiaroscurali (figg. 16-20). Lo scarto, invece, appare maggiore rispetto ai testi più maturi della produzione di Guido, vale a dire le Storie di San Regolo del portale destro di San Martino, da ritenersi le ultime cose a cui lo scultore poté mettere mano, con ogni probabilità al tempo della sua ultima menzione lucchese. In particolare, si nota l'assenza, a Modena, di una ponderata rielaborazione dei modelli bizantini di Pisa, presente invece nelle ultime cose di Lucca, che il maestro dovette conquistarsi soltanto a seguito del soggiorno pisano compiuto negli anni della sua piena maturità: quelli, cioè, della realizzazione del fonte. A Modena è evidente, al contrario, una compattezza volumetrica che è in fondo ancora quella di Guidetto, seppure portata a ben più aulici esiti: nel suo *Redentore* Guido professa le rigidità ed il vigore, l'insistita, radicale coerenza linguistica di uno scultore giovane ma già pienamente conscio dei suoi mezzi, che manifesta la sua adesione a modelli (il portato classicista della tradizione campionesa, e forse anche degli avori ottoniani da più parti tirati in causa nella valutazione del suo linguaggio) fortemente sentiti e fatti propri, ma non ancora del tutto riformulati: è questo ciò che avvertono Renzo Grandi, quando parla di «testo di grande rigore stilistico», di «algida, ma attenta e ben calibrata concezione», di «calibro formale potente», non a caso in «non trascurabile anticipo» sui rilievi pistoiesi, che gli appaiono «svigoriti»,³⁴ e Saverio Lomartire, che, similmente, vede nelle sculture modenese una «tanto più intensa attitudine espressiva» rispetto a Pistoia.³⁵ Di certo, le riflessioni in chiave nettamente evolutiva vanno temperate tenendo in conto i diversi registri linguistici di cui Guido si dimostra capace, evidentissimi nello iato che separa il freddo rigore degli apostoli di Lucca, anch'essi un testo precoce, dalla quasi concitata distensione delle storie pistoiesi: la compostezza iconica del *Redentore* di Modena si motiva anche per questa via,³⁶ senza, comunque, che ciò costituisca un dato a sfavore della sua precedenza sulle cose toscane.

La precocità del soggiorno modenese di Guido può essere dedotta anche giudican-

³⁴ Grandi (1984: 556, 558).

³⁵ Lomartire (1992: 77).

³⁶ «l'assenza di "cordialità e facilità narrativa" sono implicite nel soggetto stesso del *Cristo in maestà*» (Cavazzini 2008: 622, citando Renzo Grandi).

done gli echi che lasciò nella sua produzione successiva. Si è già accennato alla rimediatazione sull'ambone campionesese negli apostoli dell'architrave di San Martino, evidente nella scelta delle capigliature, in una certa fissità un po' dinoccolata delle figure, nel panneggio che si fa più corposo e ridondante, rigido ma non più propriamente secco (figg. 21-22), così come in parte avverrà ancora nelle storie di san Regolo, in cui ritorna con sorprendente attinenza il dettaglio naturalistico delle tonsure dei chierici, che non è mai stato notato, probabilmente a causa del fatto che esso non sarebbe visibile se non ponendosi alla stessa altezza delle sculture, mentre risulta del tutto nascosto all'osservazione da terra (figg. 23-24). A ciò si devono aggiungere dettagli minuti, ma non meno significanti, come alcuni intarsi degli stipiti del portale maggiore di Lucca, che possiedono il brio di miniature a penna del tutto ignoto alla tarsia guidettesca, del quale invece si possono gustare saggi nel ricco corredo della Porta Regia di Modena (figg. 25-27). Anche in questo caso, una delle spie più eclatanti del ricordo della Porta Regia nel portale di San Martino a Lucca è stata individuata da Sonja Testi in un dettaglio della decorazione, e cioè nella terminazione fogliata in cui confluiscono le scanalature dei pilastrini degli strombi, che connota entrambi gli episodi (figg. 28-32), particolare di cui si registra la totale assenza nei portali toscani, che si fa notare per il suo portato di modernità, nella direzione della ricerca di un naturalismo che trasfigura gli elementi architettonici, di marca "gotica", nel quale si palesa un senso di sottile compiacimento inventivo che dobbiamo immaginarci ben si attagliasse ai maestri campionesi (di cui Guido Bigarelli è da considerarsi, come sarà ormai chiaro, l'avamposto toscano), artefici di abilità consumata nell'apparecchiatura di elementi architettonici, che in casi come questo è esibita nel minuto indugiare sulle finiture, arricchendole di variazioni "non necessarie". In definitiva, dunque, anche caratteri stilistici e fattori interni all'evoluzione della personalità artistica di Guido convincono ad assegnare all'esperienza modenese una cronologia precoce.

Passando, infine, a considerare aspetti ideativo-compositivi, si potrebbe credere che una suggestione della facciata modenese debba leggersi, a Lucca, nell'idea di disporre gli elementi del Tetramorfo del portale maggiore negli spazi di risulta della muratura soprastante gli estradossi delle arcate, lasciandoli al di fuori, contrariamente a quanto avviene di solito, dallo spazio della lunetta, che in questo modo è interamente dedicato alla giganteggiante figura del Cristo in mandorla e ai due angeli che gli fanno ala.³⁷ Oltretutto, ci sono ottime ragioni per credere che, a Modena, la ricomposizione dei quattro rilievi

³⁷ Sono in dubbio se Guido Tigler, descrivendo come un confronto illuminante per il timpano del portale maggiore di Lucca proprio gli Evangelisti di Modena, si riferisse all'analogia nella soluzione compositiva, o se non pensasse piuttosto già a un confronto stilistico con il *Redentore*, attribuito direttamente a Guido, come si è detto, soltanto qualche anno più tardi (Tigler 2001: 102, nota 62).

wiligelmicici con i simboli degli Evangelisti³⁸ attorno alla figura centrale del *Redentore* in mandorla, anch'essa evidentemente contestuale all'apertura del rosone, sia stata progettata dallo stesso Guido, il cui intervento in cattedrale non deve quindi essersi tradotto semplicemente nell'addizione meccanica di componenti figurate per le quali i *magistri* della fabbrica di San Geminiano non disponevano in quel momento di adeguati esecutori, ma deve aver compreso una dimensione progettuale improntata a una visione globale del compimento dell'edificio nelle sue parti alte. Guido Bigarelli lascia il suo segno in punti "strategici" della cattedrale, ad altissima visibilità: il coronamento della facciata, il culmine degli spioventi del tetto, e, possiamo ora aggiungere, alcune testate degli archidiaframma delle navate (gli si dovrà infatti riconoscere la paternità progettuale di tutte e quattro le teste messe in opera in queste parti, anche se l'esecuzione di quelle della navata meridionale venne demandata a una diversa bottega).

Tratteggiate le coordinate ipotetiche del soggiorno modenese di Guido Bigarelli, resta da chiedersi quali abbiano dovuto esserne i vettori. Come si è detto, Modena dovette rientrare nella traiettoria dei suoi spostamenti giovanili, ammettendo un viaggio dello scultore, all'inizio degli anni Trenta, nei territori di Verona e Venezia, che potrebbe probabilmente aver compreso una tappa anche a Trento, dove è noto dai documenti che operasse un ramo della sua famiglia:³⁹ si dovrà anzi notare che Modena e Verona si trovano proprio sulla direttrice Lucca-Trento, lungo la quale i Bigarelli – lo prova il testamento di Guidobono Bigarelli, il cugino di Guido – devono essersi spostati in più di un'occasione.⁴⁰ Accanto ai legami familiari, un altro dei motivi alla base dello spostamento di questi maestri costruttori dovette senza dubbio essere costituito dalla necessità di approvvigionarsi di marmo rosso di Verona e trasportarlo verso il cantiere di San Martino a Lucca, in cui viene introdotto proprio nella fase bigarelliana dei portali. Muovendosi tra Verona e Trento, forse proprio sulle vie del marmo, Guido avrà dunque dovuto trovarsi al centro della

³⁸ Di questi pezzi, che chiaramente non assolvono alla loro funzione originale, è stata ipotizzata l'originaria provenienza da un pulpito, forse smantellato all'epoca della realizzazione del nuovo ambone campionesese, ai tempi del massaro Bozzalino, e dunque in concomitanza dei fatti che si sono finora descritti (Salvini 1966: 168).

³⁹ I Bigarelli di Trento sono attori di una storia parallela, sebbene certo interallacciata, rispetto alle vicende toscane della famiglia. I contorni di questa vicenda, dal punto di vista materiale, restano sfuggenti. Appare infatti sostanzialmente infondata l'attribuzione a Guidobono Bigarelli, da parte di Valerio Ascani, di diverse cose trentine, tra cui il rilievo con la *Lapidazione di santo Stefano* murato all'interno dell'abside meridionale della cattedrale (Ascani 1991: 122-124), mentre è vero che il gruppo di telamoni del protiro del portale sud-est di San Vigilio, che Ascani attribuisce all'attività della generazione successiva dei Bigarelli di Trento, quella di Giannibono (Ascani 1991: 131-133), rivela, in effetti, una certa aria di famiglia rispetto alla corrente bigarelliana in Toscana (il confronto proposto è, naturalmente, con l'analogo soggetto di Pistoia). Sul tema si veda di recente Siracusano (2010) e Siracusano (2012), nei quali purtroppo si dà seguito all'idea di fare di Guidobono Bigarelli un contenitore di comodo.

⁴⁰ Come notava già Bozzoli (2014: 267).

sinergia scaturita tra i cantieri delle cattedrali delle due città atesine e quello del duomo di Modena sulla spinta delle imprese dei grandi rosoni di facciata, *milieu* di fervente scambio di un bagaglio tecnico⁴¹ che avrà convogliato l'allacciarsi di contatti tra artefici provenienti da contesti disparati, che dovettero attivarsi proprio in anni di poco precedenti all'arrivo del giovane Bigarelli, e di cui egli stesso poté avvantaggiarsi. È probabile, in altre parole, che proprio tra Verona e Trento Guido sia stato individuato e cooptato sul cantiere di San Geminiano, che in quel momento – lo si è più volte ripetuto – difettava di scultori di figura di buon livello. Tracciato in questi termini il percorso iniziale del maestro, mi sembra infatti più probabile una connessione settentrionale, piuttosto che una spedizione nel centro emiliano partita dalla Toscana. Andrà lasciata cadere la proposta di Sonja Testi di un ingaggio legato all'idea della costruzione del battistero, poi mai realizzato, per il quale Guido sarebbe stato il candidato ideale a motivo della consuetudine della sua famiglia con questa tipologia:⁴² Guido, infatti, non appare mai nei documenti in veste di architetto, e tanto lui quanto lo zio Lanfranco realizzano un fonte battesimale (a Pisa Guido, a Pistoia Lanfranco), cioè un'impresa eminentemente scultorea, rimanendo di fatto estranei alla fabbrica architettonica dell'edificio (questo è certo in particolare per Guido, poiché, come si sa, quella di Pisa è una fabbrica di Diotisalvi, del secolo precedente). Allo stesso modo non pare imprescindibile la ricerca di nessi di committenza puntuali al fine di motivare gli spostamenti di maestranze che si dimostrano in grado, in pari tempo, di insediarsi su un dato contesto fino a instaurarvi regimi di monopolio artistico (è ciò che avviene a Lucca) e di mantenere una salda e ramificata rete di interconnessioni familiari e professionali tale per cui gli spostamenti su contesti anche disparati dovevano costituire poco meno che regolare prassi. Non sorprenderebbe, anzi, scoprire che proprio tale rete abbia potuto in qualche caso attivare nuovi nessi di committenza.⁴³

Aurora Corio
Università di Genova

⁴¹ Giovanna Valenzano parla giustamente di «grandi innovazioni tecnologiche sicuramente impiegate da Brioloto» (Valenzano 2000b: 194).

⁴² Testi (2013: 129 nota 144).

⁴³ Una dinamica di questo tipo potrebbe nascondersi dietro al san Francesco dipinto da Bonaventura Berlinghieri nel 1235 (e dunque proprio negli anni che ci riguardano) per la Rocca di Guiglia, feudo dei marchesi di Montecuccoli nel territorio di Modena. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che la commissione, contemporanea alla pala di Pescia, di soggetto analogo, gli fosse magari stata procacciata da maestro Lombardo, che, lo si è detto, potrebbe aver affiancato Guido nel suo viaggio verso Venezia, e dunque essere presente anche a Modena, e che di lì a un decennio, nel 1244, lavorerà in tandem con Bonaventura alla decorazione della camera del canonico Paolo di San Martino ACL, *LL*, 18, c. 114v (in Concioni 1995: 64). La notizia della perduta pala di Montecuccoli è menzionata in Tiraboschi (1774: 397), che non la vede direttamente ma cita la presenza dell'iscrizione *Bonaventura Berlinghieri me pinxit de Luca Anno 1235*, e riportata in Belli Barsali (1967: 120), Caleca (1992: 621), Concioni-Ferri-Ghilarducci (1994: 252).

Bibliografia

- Ascani, Valerio, 1991, *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto (Accademia Nazionale dei Lincei, Miscellanea, 6), pp. 107-134.
- Ascani, Valerio, 2014, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di Maria Teresa Filieri e Chiara Bozzoli, Lucca, Fondazione Ragghianti Studi Sull'Arte, pp. 275-286.
- Autenrieth, Hans Peter, 1984, *Il colore nell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, pp. 241-264.
- Bacci, Peleo, 1910, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, I, Firenze, Gonnelli.
- Belli Barsali, Isa, 1967, *Berlinghieri, Bonaventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, pp. 120-121.
- Caleca, Antonino, 1992, *Bonaventura Berlinghieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 621-623.
- Cavazzini, Laura, 2008, *Il Maestro della loggia degli Osii: l'ultimo dei campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, I convegni di Parma, X, Atti (Parma, 18 – 22 settembre 2007), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, pp. 621-630.
- Concioni, Graziano, 1995, *San Martino di Lucca: la cattedrale medioevale*, «Rivista di archeologia, storia e costume» 22/1-4.
- Concioni, Graziano – Ferri, Claudio – Ghilarducci, Giuseppe, 1994 (a cura di), *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, Matteoni.
- Corio, Aurora, 2019, “Doctus in arte”. *Guido Bigarelli da Como*. Ph.D. diss, Università di Genova.
- Corio, Aurora, 2018, *Un documento e nuove linee di ricerca per Guido Bigarelli*, «Rivista d'arte» 8, pp. 71-83.
- Cuppini, Maria Teresa, 1972, *Brioloto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 319.
- De Francovich, Géza, 1952, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano, Electa.
- Dondi, Antonio, 1896, *Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena*, Modena, Tipografia pontificia ed arciepiscopale dell'Immacolata Concezione.
- Dorigo, Wladimiro, 1999, *Angeli veneziani del XIII-XIV secolo*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi: studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di Antonio Cadei, I, Roma, Sintesi Informazione, pp. 473-481.
- Fantini, Maria Pia, 1999a n. 171, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 215.
- Fantini, Maria Pia, 1999b, n. 174, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 216.
- Fantini, Maria Pia, 1999c, n. 441, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 240.
- Fantini, Maria Pia, 1999d, n. 442, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), p. 240.
- Fantini, Maria Pia, 1999e, n. 1539, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), pp. 435-436.
- Franzoni, Claudio, 1999, nn. 545-546, in *Il Duomo di Modena. Testi*, a cura di Chiara Frugoni, Modena, Panini (Mirabilia Italiae, 9), pp. 248-249.
- Grandi, Renzo, 1984, *I campionesi a Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, a cura di Enrico Castelnuovo, Modena, Panini, pp. 545-559.

- Grandi, Renzo, 1997, *Il balcone di Dio. I Maestri campionesi nel Duomo di Modena*, «FMR: rivista trimestrale d'arte e cultura visiva» 16/123, pp. 103-125.
- Guidi, Pietro, 1929, *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel secolo XIII: appunti d'archivio per la loro biografia e per la storia dell'arte*, «Archivio storico italiano» 12, pp. 209-231.
- Lomartire, Saverio, 1992, *I campionesi al duomo di Modena*, in *I maestri campionesi*, a cura di Rossana Bossaglia e Gian Alberto Dell'Acqua, Bergamo, Bolis, pp. 37-81.
- Lomartire, Saverio, 2010a, *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi". Problemi di terminologia e di storiografia*, in *Els "Comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, a cura di Pere Freixas e Jordi Camps i Sòria, Atti del convegno internazionale (Girona - Barcelona, 25 - 26 novembre 2005), Barcelona, pp. 9-31.
- Lomartire, Saverio, 2010b, *L'apparato scultoreo e le fasi di costruzione della Ghirlandina*, in *La torre Ghirlandina. Storia e restauro*, a cura di Rossella Cadignani, Roma, Sossella, II, pp. 60-142.
- Lomartire, Saverio, 2013, *Mobilità / stanzialità dei cantieri artistici nel medioevo italiano e trasmissione delle competenze*, in *Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*, Atti del ventitreesimo convegno internazionale di studi (Pistoia, 13-16 maggio 2011), Roma, Viella, pp. 367-431.
- Lomartire, Saverio, 2015, *Anselmo da Campione y los inicios de la actividad de los maestros campioneses en el duomo de Módena*, «Románico» 20, pp. 150-159.
- Lorenzoni, Giovanni –Valenzano, Giovanna, 2000, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- Lucchini, Emanuela, 2004, *Il fonte battesimale del battistero del duomo di Verona*, in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26 - 29 settembre 2001), Milano, Electa, pp. 261-264.
- Mellini, Gian Lorenzo, 1995, *Il fonte battesimale di S. Giovanni a Verona*, «Labyrinthos» 14/27-28, pp. 3-33.
- Musetti, Silvia, 2011, *Brioloto "de Balneo": una riconsiderazione sui documenti*, «Annuario storico zenoniano» 21, pp. 21-46.
- Musetti, Silvia, 2013 *Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni*, «Annuario storico zenoniano» 23, pp. 31-50.
- Musetti, Silvia, 2015, *Il fonte battesimale*, in *San Giovanni in Fonte nel complesso episcopale veronese. Storia e architettura*, a cura di Fabio Agostini, Verona, Scripta Edizioni, pp. 113-145.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 1969, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 1990 (a cura di), *Benedetto Antelami*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 31 marzo - 30 settembre 1990), Milano, Electa.
- Salvini, Roberto, 1960-1961, *Appunti tratti dalle lezioni di "Storia dell'arte medioevale" tenute dal chiarissimo Prof. F. R. Salvini nell'anno accademico 1960-1961*, Firenze, Biblioteca universitaria di Storia dell'Arte, IV A 516.
- Salvini, Roberto, 1966, *Il Duomo di Modena e il romanico nel Modenese*, Modena.
- Silvestri, Elena, 2013, *Una rilettura delle fasi costruttive del duomo di Modena*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi» 35, pp. 117-149.
- Siracusano, Luca, 2010, *Alcune riflessioni sulla presenza di Guidobono Bigarelli nel Duomo di San Vigilio a Trento*, «Studi trentini di scienze storiche» 89, pp. 17-36.
- Siracusano, Luca, 2012, *Una cattedrale e il suo magister. Adamo da Arogo e un manipolo di campionesi in viaggio*, in *Un vescovo, la sua cattedrale, il suo tesoro: la committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218)*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013) a cura di Marco Collareta e Domenica Primerano, Trento, Tipografia Editrice Terni, pp. 106-123.
- Supino, Iginio Benvenuto, 1916, *La patria di Niccola Pisano*, Bologna, Gamberini & Parmeggiani.

ni.

- Testi, Sonja, 2013, *La Regia di Piazza, la Porta dei Leoni, La Porta dei Mesi: nuovi portali per nuove facciate tra Ferrara, Modena e Bologna. Implicazioni simboliche, maestranze e circolazione di modelli*, Ph.D. diss, Università di Genova.
- Tigler, Guido, 2001, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana» 89, pp. 87-102.
- Tigler, Guido, 2009, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I magistri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Varese - Como, 23 - 25 ottobre 2008), Spoleto, CISAM, II, pp. 827-935.
- Tiraboschi, Girolamo, 1774 *Storia della letteratura italiana*, IV, Modena, Società Tipografica.
- Tiraboschi, Girolamo, 1795, *Memorie storiche modenesi*, V, Modena, Società Tipografica.
- Trovabene, Giordana, 1984 (a cura di), *Il Museo Lapidario del Duomo*, Modena, Panini.
- Valenzano, Giovanna, 2000a, *Il duomo di Modena dal 1099 al XIII secolo*, in *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, a cura di Giovanni Lorenzoni e Giovanni Valenzano, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 37-120.
- Valenzano, Giovanna, 2000b, *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, a cura di Giovanni Lorenzoni e Giovanna Valenzano, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 131-224.



Figura 1. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, facciata, Cristo Redentore in mandorla, ca. 1230-1238 (fotografia in Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 171 p. 132)

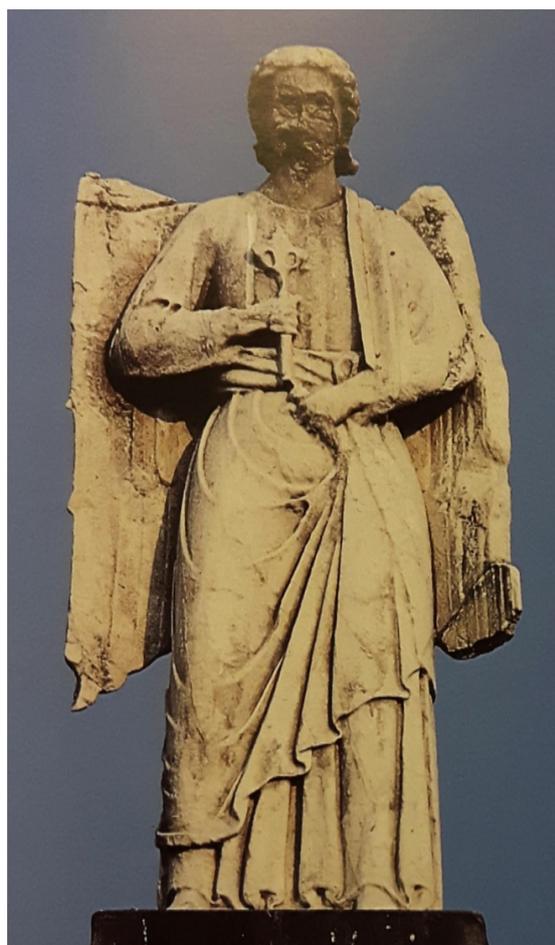


Figura 2. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (facciata), Arcangelo Michele, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 174 p. 135)

Figura 4. Guido Bigarelli, Modena, Museo Lapidario del Duomo, dalla cattedrale di San Geminiano, testata del quarto arco diaframma della navata centrale, lato nord, antefissa con teste virili barbute entro arcate, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, II, n. 1539 p. 778)

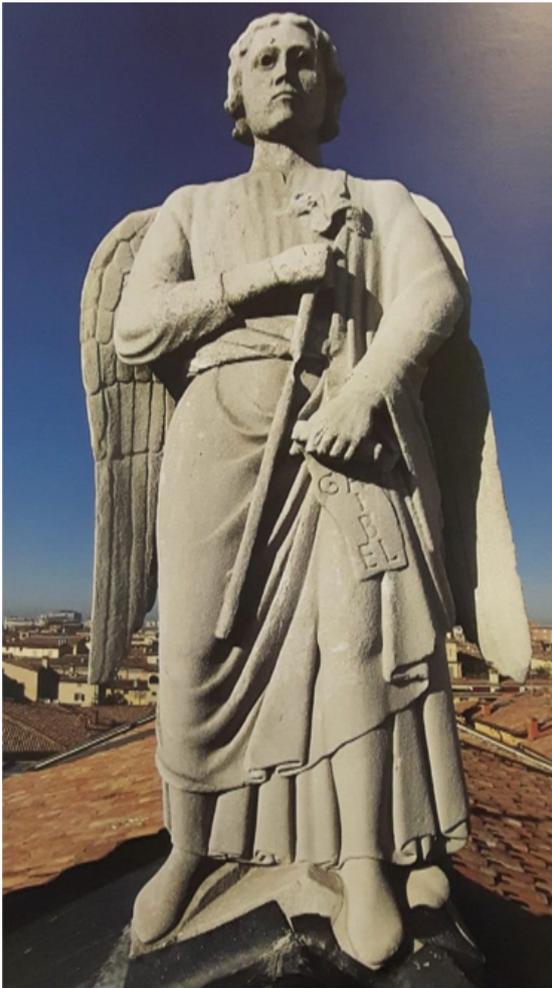


Figura 3. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (pseudotransetto), Arcangelo Gabriele, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 545 p. 300)



Figura 5. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, Giuda Taddeo, ca. 1238-1246, particolare

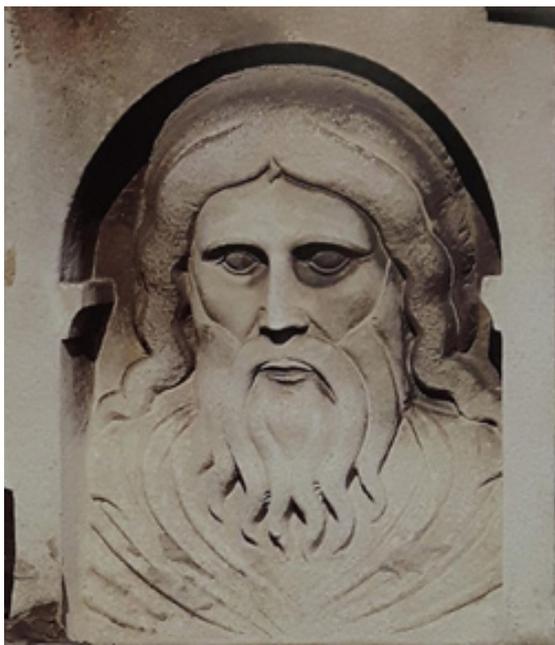


Figura 6. Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, testata del primo arco-diaframma della navata sud, busto virile barbato entro arcata, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 441 p. 254)



Figura 7. Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, testata del secondo arco-diaframma della navata centrale, lato sud, busto giovanile entro arcata, ca. 1230-1238 (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 442 p. 254)



Figura 8. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, secondo ordine del protiro, capitello con fogliami a colpo di vento, ante 1231 (fotografia Salvini 1966a, fig. 204a)

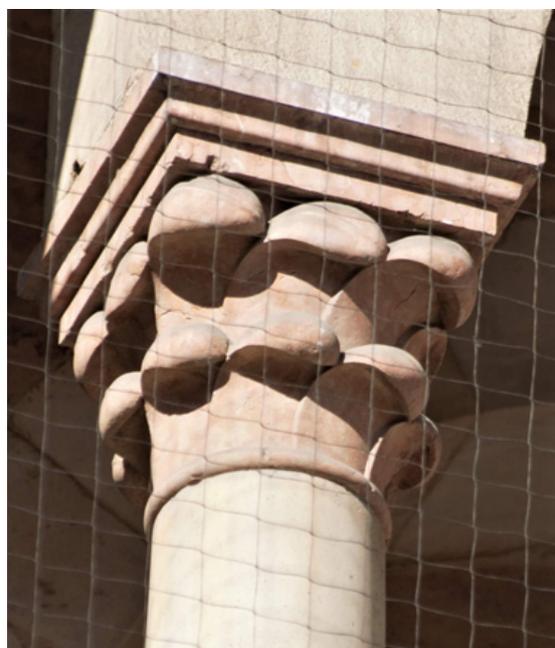


Figura 9. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, portale maggiore della facciata, protiro, capitello con fogliami a colpo di vento, ca. 1230-1240 (fotografia Salvini 1966a, fig. 204b)



Figura 10. Maestranza cistercense, Chiusdino, abbazia di San Galgano, navata sinistra, capitello con fogliami a colpo di vento, ca. 1218-1230

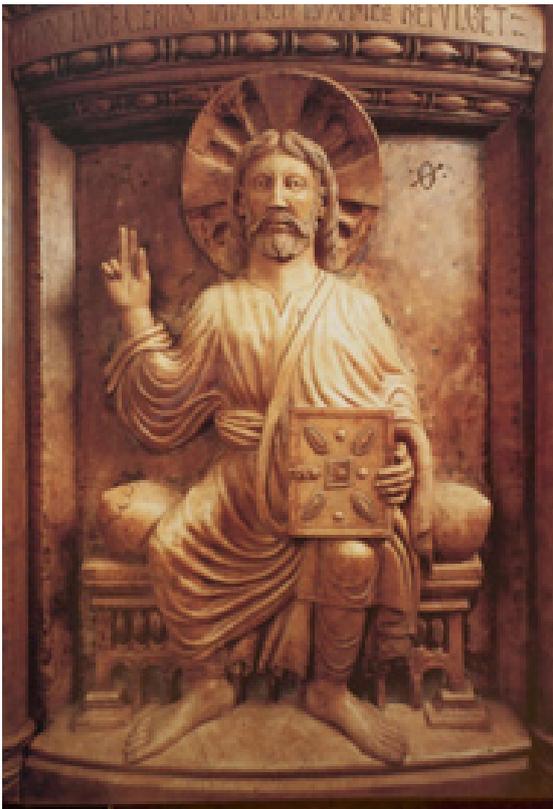


Figura 13. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Cristo benedicente, ca. 1208-1225 (fotografia Grandi 1997, p. 113)



Figura 11. Brioloto, Verona, basilica di San Zeno, rosone di facciata, figura virile barbata, ca. 1189-1215, particolare (fotografia Musetti 2013, p. 40)



Figura 12. Scultore campionesse, Fidenza, cattedrale di San Donnino, catino absidale, Cristo Redentore, primo quarto del XIII secolo (fotografia Quintavalle 1990, tav. 262 n. 437)



Figura 14. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Cristo nell'orto degli ulivi, ca. 1208-1225, particolare (fotografia Grandi 1997, p. 119)



Figura 15. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus, 1239-1250, particolare



Figura 16. Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, facciata, Cristo Redentore in mandorla, ca. 1230-1238 (fotografia in Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 171 p. 132), particolare



Figura 17. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Adorazione dei Magi, Re Mago offerente, 1239-1250, particolare



Figura 18. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus, Cristo al Limbo 1239-1250, particolare



Figura 19. Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con Natività, san Giuseppe 1239-1250, particolare



Figura 20. Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, Arcangelo Michele, 1246-1252, particolare



Figura 21. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, Pietro nell'orto degli ulivi, ca. 1208-1225 (fotografia Grandi 1997, p. 119)



Figura 22. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, Pietro, ca. 1238-1246, particolare



Figura 23. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale destro, Disputa di San Regolo, ca. 1250-1257, particolare



Figura 24. Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, ambone del pontile, sant'Agostino e san Gregorio Magno, ca. 1208-1225, particolare (fotografia Grandi 1997, p. 115)



Figura 25. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite sinistro del portale centrale, tarsia con cane che vomita un tralcio, ca. 1238-1246, particolare



Figura 26. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite destro del portale centrale, tarsia con cane che vomita un tralcio, ca. 1238-1246, particolare



Figura 27. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231, particolare (fotografia Frugoni 1999, Atlante fotografico, I, n. 346 p. 212)



Figura 28. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo sinistro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare



Figura 29. Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare



Figura 30. Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale sinistro, terminazione fogliata, ca. 1258, particolare

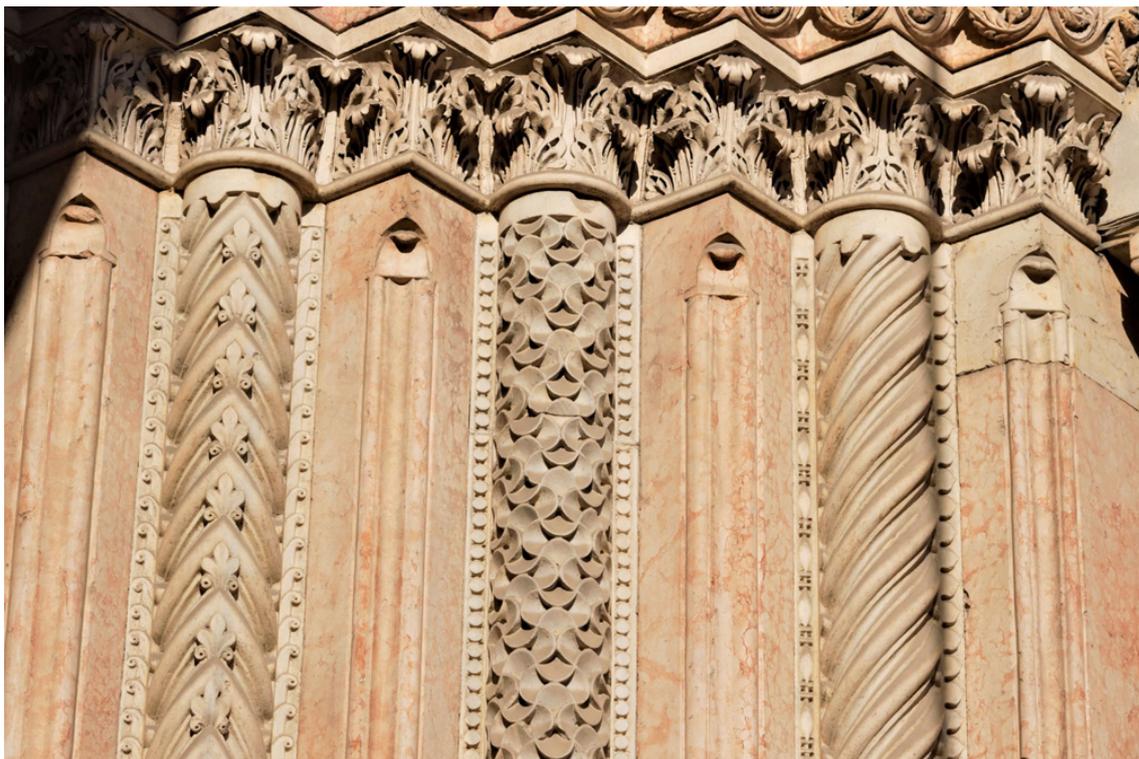


Figura 31. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231 (fotografia Salvini 1966, fig. 204c)



Figura 32. Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231 (fotografia Testi 2013, fig. 91 p. 23)

www.medioevoeuropeo-unilupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

