

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



Corso di Dottorato *Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale*

Curriculum *Storia e conservazione dei Beni Culturali artistici e architettonici*

XXXII ciclo

“DOCTUS IN ARTE”

GUIDO BIGARELLI DA COMO

I

TESTI

Dottoranda
Aurora Corio

Tutor
Prof. Clario Di Fabio

Anno accademico
2018-2019

VOLUME I

PREMESSA	7
PARTE PRIMA	
<i>Stato degli studi</i>	15
I. Guido da Como nelle <i>Storie</i> dei conoscitori	17
II. La scoperta della corrente lombarda in Toscana e la “questione dei Guidi”	19
III. Guido Bigarelli: mettere a fuoco l’individuo	28
IV. Guido Bigarelli: comporre un <i>corpus</i>	35
V. Nodi critici, orientamenti recenti, problemi aperti	52
PARTE SECONDA	
<i>Profilo d’artista</i>	57
I. Individualità dell’artista medievale. Interesse e limiti del modello monografico	59
II. Guido Bigarelli e compagni: <i>magistri</i> , apprendisti, imprenditori, usurai nelle fonti duecentesche	74
PARTE TERZA	
<i>Percorso, modelli, linguaggio</i>	143
I. Formazione	
Il chiostro di San Ponziano a Lucca (1203)	145
La facciata di San Martino a Lucca e i capitelli del battistero di Pisa (ca. 1211-1230)	148
II. Prima maturità	
Il duomo di Modena (ca. 1230-1238)	161
Le storie di san Martino, il ciclo dei Mesi, il portale centrale di San Martino a Lucca (ca. 1238-1246)	174
III. Maturità	
Il fonte del battistero di Pisa (1245)	199
Il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (1239-1250)	214
I plutei in Sant’Andrea a Pistoia (ca. 1246-1252)	237
San Michele in Cioncio a Pistoia (ca. 1246-1252)	254

San Pier Somaldi a Lucca (1248)	260
Il portale destro di San Martino a Lucca (ca. 1250-1257)	267

VOLUME II

CATALOGO	5
Opere firmate	7
Opere certe	11
Opere di bottega e <i>sub iudice</i>	15
Opere espunte	17
APPARATI	19
Tavole	21
Indice delle tavole	23
Appendice documentaria	39
Appendice epigrafica	71
Indice dei nomi notevoli	77
Bibliografia	81

TESTI

PREMESSA

Alla figura di Guido Bigarelli da Como non è finora stata dedicata una trattazione che ne comprenda organicamente l'intera produzione, e dalla quale emergano con chiarezza la specificità del suo linguaggio, il portato delle diverse tradizioni culturali e artistiche da cui esso discende, e, soprattutto, la sua dimensione di *magister*. Il profilo dello scultore, infatti, si è sempre confuso sullo sfondo delle officine di artefici lombardi operanti nella Toscana occidentale, ed in particolare nei centri di Lucca, Pisa e Pistoia, nel corso della prima metà del Duecento: coloro che un prolifico e tutt'altro che estinto filone di contributi ha ancorato alla designazione di 'Guidi', orientandone lo studio, in diversa misura, in termini collettivi.

La parte iniziale di questo lavoro si pone dunque l'obiettivo di chiarire, dal punto di vista metodologico, il valore della scelta di voler tracciare di Guido Bigarelli un profilo individuale che, pur rimanendo ancorato alla dimensione imprescindibile della 'bottega', ne ponga nella giusta luce la personalità, artistica e biografica. Operazione preliminare a tale tentativo è la messa a fuoco, dal punto di vista storico, dell' 'individuo' Guido Bigarelli, e degli altri maestri con cui intrattiene relazioni di tipo familiare e professionale: le due cose sono strettamente legate, e tuttavia i due insiemi non sono pienamente sovrapponibili, non potendosi credere che la sfera delle connessioni dello scultore si esaurisse nell'ambito della sua – allargata, certo - cerchia familiare, fatto da cui sarebbe disceso un isolamento culturale di cui Guido Bigarelli mostra, al contrario, di non essere vittima. La decisione di organizzare il materiale documentario, discretamente copioso, che possediamo per questa stagione artistica, sotto i nomi dei suoi diversi protagonisti, non indulge comunque (nelle intenzioni, e si auspica anche negli esiti) al genere della 'biografia' modernamente inteso: l'obiettivo è quello di equipaggiare il nome di Guido Bigarelli, e di riflesso quello dei suoi colleghi, di un profilo storico dalle coordinate sufficientemente salde al fine di sostanziarne le tappe del percorso artistico.

Percorso che viene tracciato nella parte successiva del lavoro, nei termini usuali: ancorando, cioè, ai riferimenti cronologici assoluti forniti dalle epigrafi e dai documenti una proposta di sviluppo integrata dalla riflessione sui caratteri formali della scultura di Guido nel suo evolversi, e determinando, di conseguenza, le tappe geografiche della sua

carriera. In ciò si sono seguite, in alcuni casi, idee già espresse, altre volte se ne sono prese le distanze.

Contestualmente a questo, è stata condotta l'altra operazione fondamentale al fine di mettere a punto la personalità di un artista: redigerne il catalogo. Come era lecito aspettarsi nel caso di uno scultore del Duecento, la ricerca non ha condotto a significative agnizioni rispetto a quanto già noto, con l'eccezione di una piccola spigolatura modenese. Il catalogo di Guido Bigarelli non è, dunque, andato soggetto a notevoli aggiunte, mentre diverse sono state le espunzioni. Tra queste, si sono annoverate anche alcune delle opere attribuite a Guidobono Bigarelli, la cui personalità in termini artistici sembra destinata a rimanere sfuggente, e a cui, proprio per questo, è spesso stata assegnata una funzione che può dirsi di *alter ego* del cugino Guido, travasando entro il suo contenitore quella parte del catalogo del secondo che per qualche ragione si riteneva dissonante rispetto a un canone che, sotto molti aspetti, ha mostrato di dover essere ridiscusso; il profilo artistico di Guidobono è stato tratteggiato – in modo del tutto convenzionale – nei termini ovvi di una stretta omogeneità al dettato del cugino, e nonostante questo gli sono state assegnate anche sculture che si dimostrano profondamente diverse da quanto conosciamo di Guido Bigarelli, e che, dunque, annoverare entro un *corpus* che si ritiene solidale falsa la prospettiva sulla corrente scultorea bigarelliana, facendovi confluire indebitamente componenti spurie. Con ciò si spera di aver sufficientemente motivato quello che può sembrare a prima vista un paradosso: avere, cioè, espunto dal catalogo di Guido opere per le quali era stato fatto il nome di Guidobono.

Dal punto di vista operativo, la fase di ricerca preliminare alla stesura di questo lavoro ha previsto, naturalmente, l'osservazione diretta delle opere, che, con la sola notevole eccezione delle sculture di Modena, è stato possibile effettuare a distanza ravvicinata: il che ne ha permesso un'analisi che andasse oltre i caratteri linguistici complessivi e affrontasse anche aspetti minuti di tecnica scultorea.

Per quanto riguarda le indagini d'archivio, esse hanno avuto un peso rilevante nel bilancio d'insieme di questo lavoro, riservando alcune novità. La ricerca ha coinvolto in via primaria Lucca, centro presso il quale la comunità di artisti lombardi risulta insediata stabilmente fin dal XII secolo, e a partire da cui essi si muovono verso commissioni extracittadine. Il patrimonio documentario lucchese, come si vedrà, è particolarmente vasto per il periodo di riferimento, a differenza di quanto avviene negli altri due centri toscani di Pistoia e Pisa: i documenti pistoiesi sono stati sostanzialmente oggetto di riscontri sul

materiale già presente agli studi, per l'epoca medievale, mentre una nuova serie di documenti di età moderna è stata presa in considerazione con riferimento alla chiesa di Sant'Andrea; gli archivi di Pisa, come era già noto, sono invece fortemente lacunosi per i decenni centrali del Duecento, motivo per cui, anche in questo caso, la ricognizione si è limitata a pochi riscontri. Non sono stati oggetto di indagini d'archivio dirette i restanti poli, accertati o ipotetici, dell'attività di Guido: Modena, Trento, Venezia e Verona. A causa di ragioni differenti (l'assenza di fondi documentari relativi al periodo di riferimento, la presenza di lavori di spoglio sufficientemente completi ed affidabili, ma anche l'aprirsi di piste troppo vaste per essere seguite nel corso di un triennio) il vaglio dei centri del nord sarà dunque, auspicabilmente, da portare avanti in una futura sede.

Quanto poi, all'approccio che si è tenuto rispetto alla bibliografia specifica sulla materia, al di là della rilevazione dei nodi fondamentali sul tema, fissati nello stato degli studi che costituisce la sezione iniziale di questo lavoro, si è tentato, anche discutendo i problemi di contesto, di offrire a corredo delle nuove riflessioni proposte, uno *status quaestionis* il più possibile completo ed aggiornato, da un lato, ma altresì epurato: riconoscendo i progressi compiuti da altri, spesso contenuti in contributi sparsi, o confinati in nota nell'ambito di studi su un diverso soggetto, e mettendone in valore la portata nell'ambito di una trattazione organica e nella prospettiva di una riconsiderazione globale della figura dell'artista e del suo percorso; ma anche, d'altra parte, lasciando cadere le riflessioni che sono parse poco cogenti, ridondanti o impostate in termini fuorvianti. Se ci si sorprenderà nel notare che alcuni contributi scientifici sono discussi – quasi - punto per punto, mentre altri sono magari citati soltanto globalmente, questa ne è dunque la ragione: il procedere congiuntamente alla *summa* dei progressi e alla selezione delle proliferazioni appare operazione tanto più necessaria quanto più lo stato dell'arte su un dato tema si fa voluminoso.

Una nota, infine, è necessaria a dare conto della quasi totale estromissione dal presente lavoro di indagini di iconografia e iconologia, che devono riconoscersi per parte integrante della ricerca storico-artistica, sperando con ciò che tale carenza risulti almeno motivata. Una vasta porzione del *corpus* della scultura bigarelliana (i plutei del fonte di Pisa, quelli in Sant'Andrea a Pistoia) appare assai invitante dal punto di vista della decrittazione dei soggetti, a causa della almeno apparente indeterminatezza di questi, e proprio a motivo di ciò è stata oggetto, in passato, di escursioni più o meno funamboliche su tale terreno. La menzione non ha intenti polemici, ma è necessaria nella misura in cui lo è rendersi conto che il sentiero delle indagini di 'iconografia e iconologia bigarelliana' sembra ancora in

larga parte da percorrere, e che progressi in questo senso potranno essere compiuti soltanto sgombrando il campo da approcci dello stesso genere di molti fra quelli passati, il cui esito, in più di un caso, è stato quello di deprimere l'impalcatura di significato dei soggetti riducendola all'ingenua collazione di spunti occasionali. In mancanza dunque, per il momento, di proposte strutturate - e sensate - su tale versante, questo lavoro si è tendenzialmente astenuto dal frequentarlo.

Ringraziamenti

Sono profondamente grata a Clario Di Fabio. Per la magia con cui -nel lontano ottobre 2008- ha spalancato un mondo davanti ai miei occhi. Per avermi permesso di avvicinarmi a quel mondo, assecondando e rispettando sempre la mia natura, senza mai volermi instradare su sentieri già tracciati, spronandomi piuttosto a camminare da sola. Per aver seguito con generosità il mio percorso, di studi e umano, mostrandomi molto della persona che sono. Per essere stato, e continuare ad essere, una guida insostituibile e di immenso valore, a lui va la mia riconoscenza e il mio affetto.

Ringrazio inoltre, sentitamente, tutti coloro che hanno contribuito al buon esito di questo lavoro. Paolo Bertoncini Sabatini e Pierluigi Agostini, per la larghezza con cui hanno accolto la mia ricerca sulla cattedrale di Lucca, permettendomi generosamente di osservare le sculture della facciata da una distanza che mai avrei sperato possibile, e supportando le mie riflessioni con validi suggerimenti e indicazioni. Gaia Elisabetta Unfer Verre e tutto il personale dell'Archivio Diocesano di Lucca, Sergio Nelli dell'Archivio di Stato di Lucca, Anna Agostini dell'Archivio Capitolare di Pistoia, per la competenza e la pazienza con cui hanno orientato i miei passi nella ricerca d'archivio. Paola Guglielmotti, Alma Poloni, Raffaele Savigni, per le preziose indicazioni nel campo della storia economica. Monsignor Michelangelo Giannotti e l'Ufficio diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi di Lucca, per aver concesso l'autorizzazione degli scatti fotografici del pulpito e del fonte battesimale della Pieve di San Giorgio a Pieve di Brancoli. Le signore Simonetta e Tamara della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, per l'entusiasmo con cui accatastavano i manoscritti al mio tavolo, non tralasciando mai di chiedermi se avessi trovato "quello che stavo cercando".

Benché di rado si trovi sul proprio cammino ciò che si sta cercando; più spesso si trovano altre cose, altrettanto belle, qualche volta meritevoli di perdersi a un bivio. Una menzione speciale va a Francesca Girelli e Martina Schirripa, colleghe, compagne di percorso e amiche carissime, che non mi hanno mai fatto mancare il loro supporto e i loro consigli. A Francesca e a Martina, a Greta, a Laura, a Daniele, a Camila, a Cecilia, a Federica, a Marco mi lega un altro tipo di gratitudine: per il vostro sostegno prezioso, per la fortuna e il privilegio della vostra amicizia, grazie. Dedico il mio lavoro alla memoria di mia nonna Romana.

ABBREVIAZIONI

AAL	Archivio Arcivescovile di Lucca
ABAP	Archivio corrente della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato (ex Soprintendenza Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Firenze, Pistoia e Prato)
ACL	Archivio Capitolare di Lucca
ACPt	Archivio Capitolare di Pistoia
Ad	Appendice documentaria
Ae	Appendice epigrafica
AFBAP	Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato (ex Soprintendenza Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Firenze, Pistoia e Prato)
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASLu	Archivio di Stato di Lucca
ASPi	Archivio di Stato di Pisa
ASPt	Archivio di Stato di Pistoia
AVPt	Archivio Vescovile di Pistoia
BSL	Biblioteca Statale di Lucca
FKHI	Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze

PARTE PRIMA

Stato degli studi

I. Guido da Como nelle *Storie* dei conoscitori

La prima menzione critica di Guido da Como, contenuta nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, è viziata da un problema fondamentale, vale a dire l'errata valutazione in termini cronologici di Nicola Pisano. Guido si trova menzionato tra "gl'imitatori primi di Niccola", anziché tra i suoi diretti antecedenti, tutti peraltro diligentemente annoverati nella parte precedente della trattazione. Cicognara accredita allo scultore esclusivamente il pulpito di San Bartolomeo in Pantano, del quale conosce l'iscrizione che lo data al 1250¹: cioè, nella sua concezione, molto più tardi dell'arca di San Domenico a Bologna. Il lavoro di Guido non gli pare, allora, che "una debole imitazione di quello stile". Giudizio severo, dunque, quello di Cicognara, ma che c'è da sospettare avrebbe potuto essere alquanto più generoso se l'autore avesse posto gli eventi nel loro giusto ordine: è ciò che può dedursi dal brano che segue immediatamente la trascrizione dell'epigrafe pistoiese, firmata da Guido².

Non dissimile il giudizio complessivo espresso da Joseph Crowe e Giovanni Battista Cavacaselle sulla scultura prima di Nicola Pisano.

"[...] a noi par chiaro che la statuaria era a quei tempi volgare nella invenzione ed infantile nella tecnica, quale appunto noi la scorgiamo nelle sue manifestazioni a Pistoia. Che se qui come a Parma ed a Lucca essa riveste un carattere convenzionalmente cristiano, non cessa per questo di essere assai rozza, e per altri riguardi assai difettosa. Né diversa la troviamo a Pisa, vuoi per la forma, vuoi per l'espressione."³

Nella loro *Storia della pittura* Guido da Como riguadagna la giusta posizione sulla linea del tempo rispetto al celebre spartiacque. Lo scultore viene introdotto all'interno della

¹ Ae 9.

² "Il merito singolare di questa scuola [quella di Nicola Pisano, di cui, si tenga a mente, l'autore ha appena annoverato Guido Bigarelli tra i mediocri continuatori] si fu singolarmente il cominciare a intendere il bello della natura, associandovi quelle bellezze che derivano dallo studio degli antichi modelli, che è quanto dire imparando a scegliere il bello della natura e a conoscere la bellezza ideale. Questo fu il passo grandissimo per scuotere gl'ingegni italiani dallo studio di una fredda e cattiva imitazione di pessimi modelli." (CICOGNARA 1823, III, p. 271).

³ CAVALCASELLE, CROWE 1886, p. 189.

trattazione sugli artefici dei portali del battistero di Pisa, che gli autori, si avverte, faticano a inserire in precise categorie di stile: di alcuni dei rilievi si dice che “sentono l’antico” e che, in linea generale, sono meglio concepiti rispetto a quelli di Lucca. Guido si ritiene l’artista migliore “fra costoro e fra i seguaci di questa maniera”, che ha preceduto – appunto- la nuova arte di Nicola, e tuttavia egli non dà segno “di levarsi fuori dal mediocre”, e il suo pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia “non può certo essere collocato fra i migliori stati scolpiti nel secolo decimoterzo”. Nell’opera si riconoscono doti di simmetria e “sentimento religioso”, pur nella forte limitazione espressiva delle figure, “che paiono senza vita e movimento”, e sono perciò avvicinate agli esempi del Romanico padano del secolo precedente⁴. Vediamo dunque i due poli entro cui si sviluppa lo stile di Guido Bigarelli, il bizantinismo ricavato dalla lezione di Pisa e la solidità padana, già delineati con una certa lucidità. A fronte di ciò, come ci aspetteremmo, si evidenzia la scarsa attenzione filologica, che porta gli autori a identificare con disinvoltura il Guido da Como attivo a Orvieto nel 1293⁵ con lo scultore di Pistoia. Non lo si dice esplicitamente, ma è chiaro dunque che il pulpito Pistoiese del 1250 si ritiene un’opera della formazione, e non un lavoro maturo, quale invece è: solo così si può pensare di tenere insieme due date tanto distanti entro limiti biografici che abbiano del verosimile, pur risultandone comunque dilatati. Nella trattazione del Cavalcaselle e del Crowe compare anche Guidetto, citato sulla scorta della nota firma-ritratto⁶ come autore nel 1204 della facciata del duomo di Lucca, immediatamente di seguito ai lavori di Benedetto Antelami a Parma, e lo si definisce superiore a questo in quanto a proporzione delle figure, panneggio e studio del nudo, benché il gruppo di San Martino e il povero –che gli si attribuisce- sia evidentemente rozzo. Le sculture del sottoportico sono menzionate come esempio delle deprecabili condizioni in cui soggiace la scultura nei primi trent’anni del XIII secolo, offrendone con questo una indicazione cronologica⁷.

⁴ CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 187-188.

⁵ Ad 175.

⁶ Ae 3.

⁷ CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186.

II. La scoperta della corrente lombarda in Toscana e la “questione dei Guidi”

I nomi di Guido e Guidetto ritornano nel testo di Enrico Ridolfi sulla cattedrale di Lucca, qui presentati non come meteore isolate sul panorama della scultura italiana del Duecento, ma organicamente inseriti nel tessuto storico e artistico cittadino. Nell’opinione dell’autore le menzioni di scultori di nome Guido presenti a Lucca sono riconducibili a due individui: il più anziano Guido è colui che si firma in Santa Maria Corteorlandini nel 1188⁸, e che avrebbe partecipato alle prime fasi del cantiere della cattedrale, mentre il secondo è Guidetto, figlio del primo e capocantiere della facciata della cattedrale in età giovanile (di ciò farebbero fede il diminutivo e le sembianze del ritratto), a cui Ridolfi propone di accreditare il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, quale opera matura⁹. Ridolfi riunisce dunque le personalità di Guidetto e di Guido da Como in un unico individuo, nonostante già Cavalcaselle e Crowe li avessero tenuti disgiunti, e la sua idea avrà un discreto seguito. Emerge, dunque, per la prima volta nelle parole di Ridolfi la confusione sulle diverse individualità da assegnare agli artefici lucchesi di nome Guido, che condizionerà la critica per diversi decenni, fino al risolutivo intervento di Mario Salmi.

Negli anni che separano Ridolfi da Salmi, gli studiosi che si pronunciano sul tema lo fanno fornendo ciascuno la propria sistemazione insiemistica, complice, da un lato, l’omonimia tra gli artefici, dall’altro la discrepanza tra le due firme del fonte del battistero di Pisa¹⁰ e del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, dovuta al fatto che colui che sappiamo ora essere lo stesso scultore tramanda il suo *cognomen*, Bigarelli, soltanto nel primo caso, omettendolo nel secondo. Quest’ultima questione risulta oggi decisamente capziosa, tenendo conto del fatto che entrambe le iscrizioni contengono i dati di base (il nome “Guido” e l’indicazione dell’origine comasca) sufficienti all’identificazione dei due esecutori nella stessa persona, e che l’omissione dell’epigrafe pistoiese può essere benissimo spiegata adducendo ragioni di metrica. Cionondimeno, la critica tardo-ottocentesca senza eccezioni dimostra di non riuscire a districarsi nel rompicapo.

⁸ Ae 2.

⁹ RIDOLFI 1882, pp. 88-91.

¹⁰ Ae 7.

A conclusioni analoghe a Ridolfi giunge l'analisi stilistica di August Schmarsow: anch'egli riunisce le personalità di Guido da Como e di Guidetto, togliendo però a quest'ultimo la paternità del gruppo della Carità di San Martino (accordatagli da Cavalcaselle e Crowe) e tenendo separato il maestro di Santa Maria Corteorlandini, per il quale, a differenza del Ridolfi, esclude un coinvolgimento anche nel primo cantiere di San Martino¹¹.

Giuseppe Merzario si allinea a Ridolfi, suggerendo anch'egli che il Guido-Guidetto, autore tanto delle cose lucchesi del 1204, quanto del pulpito di Pistoia, possa essere il figlio del primo Guido, mentre sembra da tenersi separato il fonte di Pisa. Alla confusione nelle attribuzioni Merzario oppone un giudizio stilistico ben indirizzato, sebbene piuttosto genetico, definendo il linguaggio dei suoi 'Guido' frutto di "una nuova scuola, che era un misto di lombardo e di orientale", i cui meriti non sono da deprimersi in confronto a quelli di Nicola e Giovanni Pisano¹².

Anche Alberto Chiappelli segue l'opinione di Ridolfi, tenendo disgiunti un "Guido il vecchio", che lavora in Santa Maria Corteorlandini, dal maestro di una generazione più giovane su cui si sovrappongono i due profili di Guidetto e Guido Bigarelli: il giudizio stilistico su questo artista, difficilmente afferrabile "per non avere le opere sue una maniera assolutamente caratteristica, diversa dagli altri maestri comacini che lo precedettero, e lo aiutarono" ci appare decisamente ingeneroso¹³.

Tornando sul versante della storiografia tedesca, il contributo di Schmarsow allo studio della scultura lucchese suscita differenti reazioni: Max Georg Zimmermann e Wilhelm von Bode gli si allineano fondendo in un unico maestro le personalità di Guido e Guidetto¹⁴, mentre Karl Frey, Hugo von Tschudi e Adolf Behne tornano a distinguere i due¹⁵.

Riflessi del problema si ritrovano anche nella contemporanea manualistica. Oscar Mothes, nel suo testo sull'architettura italiana, presenta Guido da Como, autore del pulpito di Pistoia, e Guido Bigarelli da Como, lo scultore del fonte di Pisa, in modo distinto,

¹¹ SCHMARSOW 1890, pp. 12-28, 53 e ss., 168 e ss.

¹² MERZARIO 1893, I, pp. 190-194.

¹³ CHIAPPELLI 1895, p. 161. Chiappelli vorrebbe che Schmarsow giudicasse assai vicina al suo Guido la Madonna di Prete Martino di Sansepolcro, e fosse trattenuto dall'attribuirgliela soltanto dalla data 1199 che si legge nel basamento della scultura lignea. Aggiungendo un ulteriore tassello all'equivoco vasariano circa un pulpito pistoiese di Guido da Como datato 1199, di cui si dirà, Chiappelli ritiene implicitamente di poter accludere la scultura al catalogo di Guido. In realtà Schmarsow sembrava piuttosto limitarsi ad ascrivere questa Madonna lignea alla stessa corrente scultorea (SCHMARSOW 1890, pp. 81-82). Per l'opera, che dal 1888 è conservata al Bode Museum di Berlino, si veda CURZI 2012, pp. 33-34, che ne rileva affinità con le opere dei campionesi del duomo di Modena.

¹⁴ ZIMMERMANN 1897, p. 203; BODE 1905, p. 31.

¹⁵ FREY 1890, p. 316; TSCHUDI 1891, a cui segue risposta in SCHMARSOW 1892; BEHNE 1919, pp. 14-26.

suggerendo poi una dubitativa identificazione nella stessa persona¹⁶. Marcel Reymond affronta Pistoia, Lucca e Pisa, e i rispettivi artefici, secondo una trattazione rigidamente separata. Cionondimeno l'autore fornisce alcune notazioni interessanti rispetto alla fortuna critica di Guido Bigarelli presso gli studiosi francesi sullo scorcio dell'Ottocento, cioè prima che della figura dello scultore si avesse un vero e proprio inquadramento critico. Parlando del pulpito di Pistoia, Reymond vi legge la manifestazione di un'arte scultorea totalmente aliena rispetto al contesto, prodotto di un'artefice straniero che non ha avuto ricadute sul panorama locale, slegata tanto dalla tradizione toscana precedente quanto dall'anticipazione di forme gotiche, estranea alla tradizione romana e vicina, semmai, a quella bizantina. La nitidezza della conduzione del rilievo fa pensare ad uno scultore capace di lavorare l'avorio, e induce l'autore a definire il pulpito pistoiese la più bell'opera del XIII secolo. Al contrario, Reymond vede l'operato di "maestri toscani" nel fonte di Pisa, che reputa tuttavia anch'esso opera di gusto squisito. Venendo al panorama lucchese, Reymond, che ha presente il nome di Guidetto per la facciata di San Martino, crede di scorgere nei rilievi del sottoportico (i Mesi, le storie di san Martino e di san Regolo) e nel gruppo equestre della facciata (che postdata tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo) un influsso francese, che accomuna questo gruppo di opere ad altre del contesto toscano: i Mesi della Pieve di Arezzo, le sculture del portale nord del Battistero di Pisa, di cui nota l'eleganza del rilievo, e la lunetta con san Martino e il povero del San Martino di Pisa (opera dell'ambito di Andrea e Nino Pisano), assegnata allo stesso periodo del gruppo equestre di Lucca¹⁷. Un po' più addentro nelle distinzioni delle correnti architettoniche e scultoree lucchesi della prima metà del XIII secolo pare Alfredo Melani, che nel suo *Manuale* parla esplicitamente di influenza lombarda¹⁸. Quanto ai nomi degli artefici, regna la solita confusione: è citato un Guido attivo nel 1170 e un Guidetto da Como, che ha cognome "Begarelli" e muore poco dopo il 1250, in cui si unificano le personalità di Guidetto e Guido Bigarelli. Entrambi i "Guidi" del Melani lavorano al cantiere del duomo, ma un ruolo preminente vi ha il secondo, che lascia il proprio ritratto e la data del 1204. Allo stesso maestro si accreditano i lavori nella pieve di Prato e il pulpito di San Bartolomeo a Pistoia, mentre sul fonte di Pisa l'autore tace¹⁹.

¹⁶ MOTHES 1883, pp. 733, 736.

¹⁷ REYMOND 1897, pp. 52-54, 57, 58.

¹⁸ "Lucca (...) fu città lombarda." (MELANI 1899, p. 238).

¹⁹ MELANI 1899, p. 238.

Il primo a denunciare l'errore invalso tra gli studiosi precedenti è Adolfo Venturi, che avverte dell'impossibilità di unificare le varie attestazioni di maestri di nome Guido sotto una stessa identità: in termini biografici, a monte di analisi di stile²⁰. Venturi limita la personalità di Guido Bigarelli al pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, al fonte di Pisa (finalmente riuniti sotto lo stesso nome) e all'architrave di San Pier Somaldi a Lucca, di cui legge la data 1248, estromettendone senza esitazioni la personalità dal cantiere della cattedrale di San Martino²¹. Nell'opinione del Venturi Guido Bigarelli è un artefice di buon impegno ma di limitate capacità espressive e tecniche, intimamente decoratore più che narratore, ancora pienamente romanico nella conduzione del rilievo, nella monotonia delle composizioni, nella concezione delle figure, i cui corpi solo timidamente si arrischia a suggerire sotto le pesanti vesti²². Venturi è conscio altresì della complessità di lettura delle sculture di Lucca, testimonianza di uno di quei momenti di straordinario abbrivio del linguaggio scultoreo da vecchie a nuove forme²³. Il suo discorso non è privo di intelligenza dal punto di vista dell'analisi formale, benché –come detto- Guido Bigarelli non vi abbia parte, a tutto vantaggio della personalità di Guidetto, che Venturi dilata a coprire la quasi totalità delle sculture del sottoportico, vedendo in lui un artefice più avanzato –sebbene cronologicamente anteriore- rispetto a Guido Bigarelli²⁴. L'autore fa di Guidetto il padre di una linea parallela a quella bigarelliana, che a questa si affiancherà, pur in assenza di vero dialogo, sul cantiere scultoreo del battistero di Pisa²⁵.

Secondo un orientamento di gusto che era già manifesto in Marcel Reymond, e che sembrerebbe caratteristico della critica francese degli anni a cavallo tra Otto e Novecento, Émile Bertaux deprezza la scultura romanica toscana del XII secolo, a tutto vantaggio dei nuovi linguaggi che vi si sviluppano nel secolo seguente, le cui manifestazioni si colgono in primo luogo –secondo quanto scrive lo studioso- su pulpiti e amboni, e si devono al primario apporto di maestranze lombarde. Sullo scenario di un primo Duecento popolato di presenze allogene spicca il caso eccezionale del battistero di Pisa, i cui portali sarebbero opera di una maestranza locale capace di ispirarsi compiutamente ai modelli antichi, che

²⁰ VENTURI 1904, pp. 972-973.

²¹ *Ibid.*, pp. 984; 970.

²² “(...) tutto è esile nell'arte di Guido da Como, ma gentile, benchè i suoi mezzi sieno scarsi”, e ancora “Guido Bigarelli dava le carezze dello scalpello al fonte battesimale”, il cui rilievo è un “fine merletto marmoreo” (*Ibid.*, pp. 920, 987, 984).

²³ “nel San Martino di Lucca svolgesi il compendio delle fasi dell'arte romanica” (*Ibid.*, p. 982).

²⁴ Già a partire dalle premesse al suo discorso l'autore osserva come, rispetto a Guido da Como, “questi [Guidetto] portò in Toscana forme ben più gentili e attitudini più nuove. Sulle forme ancora rudi del secolo XII fiorirono le sue, prodotte sull'osservazione della vita.” (*Ibid.*, p. 972).

²⁵ Secondo Venturi, infatti, sono da imputarsi a dotati epigoni di Guidetto gli stipiti e le colonne dei portali del battistero, che crede realizzati contestualmente al fonte (*Ibid.*, pp. 984-985).

l'autore vede al lavoro anche nelle colonne –indicate genericamente- del duomo di Lucca²⁶. Venendo a considerare l'opera di Guido da Como, Bertaux, come faranno molti altri dopo di lui, riporta l'equivoco secondo cui Guido avrebbe scolpito nel 1199 un pulpito per la cattedrale di Pistoia: si tratta di un duplice errore la cui radice è da imputare a Giorgio Vasari, a cui si erano sommati i fraintendimenti degli eruditi pistoiesi di età moderna, di cui era consapevole già Gaetano Milanese, nella sua prima edizione delle *Vite*²⁷. Bertaux attribuisce allo stesso artista, oltre al fonte battesimale di Pisa, la maggior parte della decorazione della cattedrale di Lucca, eseguita verso il 1235 (rilievi dei Mesi, di san Regolo, gruppo equestre di san Martino e il povero –indicando, per quest'ultimo, influssi della scultura aquitanica-), riconoscendo in questo gruppo di opere tratti stilistici e tecnici comuni: la rotondità dei volti e lo smalto nero usato per gli occhi. L'opera più tarda di questo “infaticabile maestro” è il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, datato 1250, nel quale si ravvisa un fare più ingenuo e monotono rispetto ai rilievi di Lucca²⁸. Bertaux sembra ignorare la menzione lucchese di Guidetto e la relativa data del 1204, e appare come il più convinto assertore della tendenza –che rileviamo presente ancora a questa data- ad accorpate tutte le opere di scultura di matrice latamente “lombarda” tra Pisa, Lucca e Pistoia sotto il nome di uno stesso artista.

Nel 1909 Roberto Papini dà un contributo allo studio della scultura romanica toscana, occupandosi principalmente della taglia di Guidetto e Guido da Como. L'autore, allineandosi su molti aspetti alle conclusioni –e finanche alle suggestioni-²⁹ di Venturi, individua un insieme di sculture del territorio di Lucca e Pistoia (Barga³⁰, San Pier Maggiore a Pistoia, Brancoli, San Giusto a Lucca) riconducibili, pur nella pluralità di mani e nelle disparità qualitative, ai modi della taglia lucchese di Guidetto³¹: in esse si coglie

²⁶ BERAUX 1905, p. 694.

²⁷ *Ibid.*, p. 706. Nella vita di Andrea Tafi, in una digressione sulla decadenza di architettura e scultura in età medievale, il Vasari porta a esempio di rozzezza e goffaggine il pulpito di Guido da Como in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, riportandone il 1199 come anno di esecuzione e la prima parte dell'iscrizione (non quella in cui si legge la data). Il Milanese, a cui si devono le edizioni critiche delle *Vite* del 1846-70 e del 1878, segnala l'errore, riportando in nota la seconda parte dell'iscrizione (VASARI 1846, p. 283, nota 1; VASARI 1878, p. 333, nota 2). Si noti che già nel 1858 la storiografia francese aveva chiara consapevolezza dell'errore nella data di Vasari (B-N 1858, coll. 556-557).

²⁸ BERTAUX 1905, pp. 706-708.

²⁹ Le sculture di Pisa appaiono “accarezzate dallo scalpello” (PAPINI 1909, p. 441).

³⁰ Da notare che nell'opinione di Papini le sculture di Barga sono di un maestro guidettesco antecedente a Guido Bigarelli, ma a lui affine al punto che forse proprio in questo scultore si può riconoscere il maestro di Guido, che questi seguirà da Pistoia a Lucca (PAPINI 1909, p. 441). Come vedremo, la cronologia delle opere di Guido Bigarelli è da intendersi diversamente, e il rapporto di dipendenza di Pistoia da Barga deve essere invertito.

³¹ *Ibid.*, pp. 434-438. È sicuramente frutto di un refuso il riferimento alla prima metà del XII secolo, in luogo del successivo, tanto più che poco prima l'autore fissa l'avvio del cantiere di Guidetto al 1196 (*Ibid.*, pp. 438, 436).

netta l'evoluzione rispetto ai modelli pisani di Guglielmo, pur sempre presenti nell'orizzonte linguistico di questi artefici. In Guidetto e Guido da Como Papini vede due artefici pressappoco contemporanei, sebbene stilisticamente distanti³². Il secondo, in particolare, sarebbe a capo della bottega di scultori che lascia le sue tracce in diversi edifici pistoiesi (battistero, San Bartolomeo in Pantano, Sant'Andrea, San Francesco), nei resti di strutture che l'autore identifica in tutti i casi come chiusure presbiteriali³³. Sul contesto pistoiese Papini appare ben informato (indica con precisione la collocazione delle opere citate e le vicende materiali recenti) e fornisce almeno un'indicazione accorta, negletta in studi più recenti, osservando che tra i sei plutei in Sant'Andrea soltanto tre sono da dare direttamente alla mano di Guido³⁴. Tuttavia, l'autore giunge a conclusioni confusionarie circa il supposto pulpito della cattedrale, incorrendo ancora nell'errore di date del Vasari, già smascherato dal Milanese. Il corretto giudizio stilistico che lo aveva guidato per le formelle di Sant'Andrea è sacrificato alla suggestione di una perduta opera prima di Guido Bigarelli, a cui vengono ricondotte in blocco le formelle in San Francesco e quelle del battistero, "più rozze" perché anteriori di cinquant'anni: il *gap* temporale è proposto apertamente –tralasciando gli avvertimenti dello stesso Venturi³⁵ –, e in via ipotetica riempito con presunte opere giovanili di Guido a Prato, del 1211 (qui è da supporre che l'autore riconosca Guido Bigarelli nel contratto di allogagione per i lavori alla pieve di Santo Stefano a Prato, che riguarda invece Guidetto³⁶: siamo all'apice di quella che Mario Salmi qualche anno più tardi definirà, dirimendola, "questione dei Guidi")³⁷, e a Lucca, in non meglio precisate opere di decorazione della cattedrale. Passando, infine, a descrivere Pisa, Papini rileva come dato fondante dell'arte di Guido Bigarelli l'imitazione dei modelli classici e, come aveva anticipato, il compimento della tradizione dei plutei intarsiati e scolpiti con rosone centrale, rielaborazione che il romanico pisano aveva dato della tipologia del lacunare classico. Si conferma, dunque, il giudizio iniziale secondo cui nell'opera di questo artefice è da intendersi il "coronamento degli sforzi dell'arte romanica in Toscana"³⁸.

³² L'autore nega la possibilità che i due scultori siano padre e figlio, attribuendo questa ipotesi al Ridolfi, benché questi in realtà, come abbiamo visto, sostenesse il rapporto di parentela tra il maestro Guido di Santa Maria Corteorlandini e Guidetto, non tra quest'ultimo e Guido Bigarelli (PAPINI 1909, p. 438, nota 1).

³³ *Ibid.*, p. 438.

³⁴ *Ibid.*, pp. 438-439.

³⁵ VENTURI 1904, p. 972.

³⁶ Ad 21.

³⁷ Come già notato in BOZZOLI 2007, p. 20. La stessa notizia si leggeva qualche anno prima in CHIAPPELLI 1895, p. 162.

³⁸ PAPINI 1909, pp. 424, 438-441.

Nel secondo decennio del secolo scorso lo studio dell'attività di artefici lombardi in Toscana nel corso del XIII secolo è condotto sui binari di un moderno metodo di indagine, che sposta il problema dal piano della *connoisseurship* a quello di una più sostanziata indagine storica dei fatti. Fondamentali in questo senso risultano i contributi per molti aspetti complementari di Peleo Bacci, sul versante documentario, e di Mario Salmi, su quello stilistico, che, nelle loro linee generali, si possono ancora ritenere validi strumenti di approccio alla materia.

Peleo Bacci riunisce nel suo volume del 1910³⁹ il materiale d'archivio e epigrafico relativo a "Guido da Como e i suoi discepoli" reperito tra Lucca e Pistoia, fornendo la trascrizione di alcuni dei documenti che registrano la presenza di Guido Bigarelli nei due centri toscani. Il Bacci opera con spirito filologico, in audace controtendenza rispetto all'approccio estetico di matrice crociana prevalente in quegli anni⁴⁰. All'autore è ormai noto, sulla scorta di Crowe e Cavalcaselle, e di Venturi, l'errore in cui incorsero Ridolfi, Schmarsow e Zimmermann, di voler ricondurre a un'unica personalità artistica opere che si scalano nell'arco di mezzo secolo, dai primi anni del Duecento al 1250, tutte riferite a un maestro Guido. Le conclusioni di Bacci sono viziate dall'eccessiva fedeltà, talvolta acritica, al testo dei documenti, che si accompagna naturalmente alla diffidenza verso l'attribuzione su base tecnica e stilistica⁴¹. Questo atteggiamento lo porta ad identificare il *Guidus magister* che si firma nell'epigrafe del 1188 in Santa Maria Corteorlandini a Lucca con il maestro che sottoscrive nel 1211 il contratto di allogazione per Santo Stefano a Prato, quando sarebbe stato ben più agevole, in termini cronologici, oltretutto stilistici, pensare allo scultore che si firma nel 1204 nell'epigrafe-ritratto della facciata di San Martino a Lucca, come aveva proposto gran parte della critica precedente: ciò che frena l'autore, portandolo a dichiarare Guidetto personaggio ben distinto, non è altro che la diversa dizione del nome⁴². Motivazioni analoghe sono essenzialmente quelle che lo convincono della diversa identità del Guido Bigarelli di Pisa rispetto al Guido da Como di

³⁹ BACCI 1910.

⁴⁰ "I documenti sono per noi l'unico vivo commento alle opere superstiti. Rendere famigliare il documento d'Arte significherà far penetrare direttamente chi guarda, nella vita di un'opera, a comprenderne lo spirito, lo scopo, il valore. Né vi potrà essere educazione artistica, senza educazione storica" sono parole dell'introduzione (*Ibid.*, p. IX).

⁴¹ Tale atteggiamento è colto nella recensione al testo di Bacci di Luigi Chiappelli, che sembra sostanzialmente avvallarlo: "Bene osserva l'A., che se l'opera d'arte è il prodotto del maestro e dei suoi allievi, difficile si rende lo studio della tecnica, ed i raffronti con altri monumenti e le attribuzioni debbono esser fatte colla maggiore cautela." (CHIAPPELLI 1910, p. 166).

⁴² Motivazione peraltro accantonata nel regesto dell'epigrafe del 1204, attribuita a Guido (il giovane), ammettendo, dunque, l'identità tra le due dizioni del nome (BACCI 1910, pp. 4, 8-11).

Pistoia. Nonostante queste rigidità, merito indiscusso del Bacci è lo zelo filologico nello spoglio dei documenti e delle fonti scritte, che lo conducono a segnalare l'errore di Chiappelli relativo alla data 1199 per il pulpito di Pistoia, riconoscendone la matrice vasariana, e a fare chiarezza sulla confusione tra i due pulpiti del duomo e di San Bartolomeo in Pantano, sovrapposta all'errore di Vasari dal Fioravanti⁴³. Con lo stesso impegno Bacci rende noti alcuni documenti di spesa dell'Opera del duomo di Pistoia nei quali figurano i nomi di Guido da Como e dei discepoli Luca e Giannino, che gli sono di spunto per lucide argomentazioni circa la prassi di bottega di questa maestranza e i debiti freni da tenere nell'esercizio attributivo⁴⁴.

Al conciso intervento di Mario Salmi si deve il conio della fortunata espressione "questione dei Guidi"⁴⁵, impiegata per definire il problema generato dal ricorrere con sorprendente frequenza, all'interno dell'insieme eterogeneo di queste maestranze, del nome proprio Guido, circostanza che generò il noto gioco degli equivoci, di cui si è detto, e che ancora oggi è fonte di interrogativi non secondari nella ricostruzione del profilo biografico di questi personaggi. Lo studioso vi pone finalmente alcuni punti fermi, isolando il maestro che si firma nel 1188 a Santa Maria Corteorlandini a Lucca, il Guidetto che lavora nel 1204 alla facciata del duomo di Lucca, a cui è da accreditarsi anche l'intervento a Prato attestato dal documento del 1211⁴⁶, e Guido Bigarelli, di cui si riconosce la paternità tanto per il fonte di Pisa che per il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, escludendone invece l'identificazione con il maestro di Orvieto⁴⁷. In questo modo Salmi riassume a ciascuno di questi artefici la corretta sfera di operato. Anch'egli affronta il discorso attenendosi ad un approccio filologico, ma nel suo caso è in realtà il dato stilistico a legare la materia dei documenti compulsati da Bacci (a cui si riconosce lo sforzo) entro un quadro coerente dal punto di vista dello sviluppo storico-artistico. La lucidità del giudizio formale viene in soccorso, di volta in volta, laddove le prove documentarie difettano⁴⁸, danno adito a possibili ambiguità o a riflessioni indebite: è

⁴³ *Ibid.*, pp. 11-20.

⁴⁴ *Ibid.*, 1910, pp. 27-29.

⁴⁵ SALMI 1914.

⁴⁶ L'identificazione era già stata proposta da Gaetano Milanesi, che tuttavia non si addentra nella questione degli scultori lombardi in Toscana, indicando genericamente Guidetto come scultore lucchese (MILANESI 1880, p. 144, nota 2).

⁴⁷ L'identificazione di questo maestro con Guido Bigarelli, proposta da Crowe e Cavalcaselle, è facilmente accantonata da Salmi sulla base della semplice considerazione dei limiti biografici dell'artista, che si dimostra già maturo nel 1250 a Pistoia (cfr. SALMI 1914, pp. 87-88).

⁴⁸ È il caso del cantiere del portico di San Martino a Lucca, per il quale Salmi nega l'intervento del maestro di Santa Maria Corteorlandini e il legame parentale di questo con Guidetto, proposta, come si è visto, dal Ridolfi (cfr. *Ibid.*, pp. 84-85).

quest'ultimo il caso di Pistoia, su cui il parere di Bacci, fin troppo ancorato alle menzioni documentarie, giungeva, come si è visto, a conclusioni miopi. Riportando il discorso sul piano dell'osservazione delle opere Salmi riconduce giustamente il pulpito di Pistoia allo stesso autore del fonte di Pisa⁴⁹. Notiamo l'insistenza, nell'articolo di Salmi, sulla radice lucchese del linguaggio di Guidetto e di Guido Bigarelli⁵⁰, che lascia intendere, da un lato, l'identificazione del territorio di Lucca come polo d'irraggiamento della corrente lombarda in Toscana, dall'altro, soprattutto, il radicamento biografico e culturale di questi maestri nel nuovo contesto, escludendo ogni riferimento all'area padana. Molto generico è anche il rimando dell'autore alla cultura figurativa pisana antecedente l'attività di Guido Bigarelli: si afferma semplicemente che Guido Bigarelli "tende in qualche modo a ripetere nel fonte di Pisa le tradizioni che a Pisa erano fiorite"⁵¹, senza precisare a quali dei molteplici aspetti della cultura artistica pisana del primo Duecento debba essere inteso il riferimento.

Degno di qualche attenzione risulta essere il profilo di Guido da Como tracciato da William Waters nel suo compendio biografico degli scultori italiani del 1911⁵². L'autore gli riconosce come opera certa soltanto il Pulpito di San Bartolomeo in Pantano, mentre cita dubitativamente il fonte di Pisa. Le osservazioni sul pulpito pistoiense sono interessanti laddove colgono un chiaro influsso 'bizantino', isolato nel tipo dei cavalli, mentre si ritiene di individuare lo studio dei gruppi di figure dei sarcofagi romani, indicando dunque l'influsso, in Guido Bigarelli, di una tendenza classicista di segno duplice. Quest'ultima idea non sarà più ripresa presso la critica, e forse non vi sono obiettivamente troppe ragioni per farlo. Al di là del fatto, tuttavia, che i riferimenti specifici ci appaiono oggi in parte da ricalibrare, è da notare come vi sia in Waters la sensibilità di cogliere in Guido Bigarelli la natura di artista colto, che si rifà consapevolmente a modelli alti.

⁴⁹ SALMI 1914, pp. 88-89.

⁵⁰ "marmorario [Guidetto] probabilmente lucchese per natali, come lucchese appare per arte"; "L'arte di lui [Guido Bigarelli] [...] fu lucchese" (*Ibid.*, pp. 87, 89).

⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵² WATERS 1911, p. 60.

III. Guido Bigarelli: mettere a fuoco l'individuo

Pietro Toesca, nel suo *Medioevo*⁵³, appare ormai perfettamente conscio delle macro-suddivisioni che si erano via via andate creando attorno ai nomi degli artefici lombardi, sulla scorta dei dati epigrafici: a Guidetto spetta la decorazione dei loggiati di San Martino a Lucca (1204)⁵⁴, a Guido Bigarelli il fonte di Pisa (1246) e il pulpito di Pistoia, con aiuti (1250)⁵⁵. Assodato ciò, Toesca si addentra nell'indagine dei modelli stilistici e culturali di dei maestri lombardi di Lucca. Di Guidetto sono presi in considerazione separatamente i caratteri nell'architettura e quelli scultorei. I primi si riconoscono, dopo l'intervento in duomo, in San Michele in Foro⁵⁶. Sotto il profilo scultoreo, Toesca ne descrive il modellato vigoroso e greve che lo smarca recisamente dalla corrente antelamica, portandolo a vedere in Guidetto, come già si era espresso Venturi, non un capofila ma un esponente collaterale della corrente lombarda lucchese, dei cui modi si avverte l'eco in alcuni esempi cittadini (i portali di San Giusto, San Cristoforo, San Giovanni e Reparata, Sant'Andrea e una transenna erratica) e nel pulpito di Brancoli⁵⁷. Intimamente lombardo, Guidetto non è tuttavia esente da influenze toscane, almeno nell'adozione di motivi esteriori (l'uso della tarsia)⁵⁸. In Guido Bigarelli, al contrario, l'autore individua una filiazione dalla scultura antelamica, mediata, però, sui modi lombardi che dovette possedere un suo probabile maestro⁵⁹. L'anonima figura di questo artefice, in verità quasi sovrapponibile all'idea che di Guidetto si era fatto Venturi, è l'elemento più superato del discorso del Toesca, che altrimenti non manca di coerenza, in cui sembra di cogliere la volontà di rimandare a tempi più maturi –ma ormai prossimi– la *querelle* attributiva dei rilievi lucchesi: al suo maestro, “il più poderoso” tra gli scultori del portico di Lucca, il cui

⁵³ TOESCA 1927, pp. 802-804, 842-849.

⁵⁴ Mentre i pilastri del portico, corrispondenti alla prima fase del cantiere, si devono a scultori diversi, come già rilevato in precedenza, e distanti dallo stile di Guidetto (*Ibid.*, p. 845, nota 47).

⁵⁵ La certezza ultima nell'ascrivere le due opere a una sola mano è data, secondo quanto ne dice l'autore, dalle cornici ornate a fogliami, che ricorrono analoghe (*Ibid.*, p. 804, nota 27).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 574. Nemmeno per Toesca sarebbe da riferire a Guidetto, invece, il cantiere di Prato (*Id.* 1933a, p. 250).

⁵⁷ TOESCA 1927, pp. 842-844. Nell'architrave di San Giovanni e Reparata, però, l'autore osserva i modi dell'altra corrente, quella delle storie di san Martino e san Regolo nei rilievi della cattedrale, che Toesca attribuisce a un unico maestro, di cui di seguito.

⁵⁸ *Ibid.*, nota 47 p. 845.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 802.

cantiere si avvia intorno al 1233⁶⁰, il Toesca affida le storie di san Martino e di san Regolo, ma crede di rintracciarne la mano anche nel depauperato ciclo dei Mesi. Come è ovvio pensare, l'autore di questo vasto programma scultoreo dovette servirsi di aiuti, tra i quali certo figurava, nell'opinione di Toesca, il giovane Guido Bigarelli. La mano di quest'ultimo sembrerebbe potersi individuare nel fregio vegetale degli stipiti del portale maggiore, eseguito "in tenuità grande d'intaglio e di effetto", allo stesso modo degli ornati del fonte di Pisa⁶¹. A Guido si riconosce un lungo operato in Toscana –senza tuttavia sostanziarlo con un adeguato catalogo- e seguaci di variegato talento⁶². Dal suo maestro egli avrebbe derivato il bagaglio tipologico e tecnico, non "il potente senso plastico": i rilievi di Pistoia e quelli di Lucca sono accomunati soltanto sotto il primo aspetto, ciò che non basta, come si potrebbe essere indotti a fare, ad attribuirli entrambi allo scalpello di Guido Bigarelli, data anche la precedenza temporale di Lucca su Pistoia, il che inverte gli estremi di un possibile processo di maturazione stilistica, portando necessariamente ad escludere una tale ipotesi. Ma lo studioso, a fianco all'appartenenza ai modi lombardi, coglie l'influsso del classicismo greco del portale est del battistero di Pisa tanto in Guido Bigarelli, quanto nel suo anonimo maestro (che ci appare oggi ulteriore motivo di sovrapporre i due profili)⁶³, la cui qualità artistica egli antepone alle stesse maestranze del battistero pisano, decretandone il ruolo di massimo scultore toscano prima di Nicola⁶⁴. All'ambito del maestro greco (o grecizzante) di Pisa converrebbe accostare anche il gruppo equestre di Lucca, che rimane comunque un caso isolato nella sua straordinaria paracronicità⁶⁵. In un gruppo di sculture pisane, frammenti di gruppi reggileggio, Toesca rileva infine lo stile di un diverso scultore, che fonde la semplicità di piani e volumi del rilievo lombardo con stilizzazioni bizantine nei panneggi e nei volti⁶⁶: costui, il meno abile seguace di Guido Bigarelli autore dell'architrave di San Pier Maggiore di Pistoia e del

⁶⁰ Il riferimento è all'epigrafe murata all'interno del portico, che ricorda l'avvio del cantiere (Ae 5).

⁶¹ TOESCA 1927, p. 804.

⁶² Nel portale di San Pietro Somaldi Toesca vede un comprimario, anch'egli epigono del maestro anonimo di Lucca, mentre aiuti e seguaci mediocri operano, rispettivamente, a Pistoia e a Barga (pergamino e, soprattutto, ornati dei plutei). Alla "maniera" di Guido sono ricondotti l'arcangelo Michele di Pistoia (giustamente definito "rilievo"), i plutei in San Francesco a Pistoia, alcuni dei capitelli interni del battistero di Pisa (*Ibid.*, p. 804 e pp. 804-805, nota 27). Nel portale di San Pier Maggiore a Pistoia Toesca legge una commistione di ornati guidetteschi e parti figurate bigarelliane, mentre i capitelli di Prato gli sembrano più vicini ai modi di Guido Bigarelli rispetto a quelli di Guidetto, che, si ricordi, l'autore percepisce come esponenti di due linee alternative, in termini simili a quelli con cui si era già espresso Adolfo Venturi (*Ibid.*, p. 844, nota 47).

⁶³ *Ibid.*, p. 805, nota 27.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 848.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 848-849.

⁶⁶ Al maestro sarebbero da riferire il San Paolo, che oggi si sa provenire da San Iacopo in Orticaia, e il trimorfo proveniente dall'orto Trivella che, all'epoca in cui scrive Toesca, erano visibili nella raccolta del Camposanto e forse, potevano provenire da uno stesso pulpito (*Ibid.*, pp. 845-846, nota 48. I gruppi in questione si trovano attualmente nel Museo Nazionale di San Matteo di Pisa).

pulpito e della recinzione del duomo di Barga⁶⁷, e l'autore del pulpito di Santa Maria a Monte chiudono la parabola delle presenze lombarde del Duecento in Toscana⁶⁸.

Nello stesso anno di uscita del volume di Toesca, Mario Salmi torna sull'argomento nella sua recensione al volume del Biehl, il quale, pur senza citarne l'autore ne aveva sostanzialmente sposato la tesi, fatta salva l'ipotesi di un allunato diretto di Guido Bigarelli presso Guidetto⁶⁹, laddove Salmi vedeva piuttosto nel Maestro di San Martino il rappresentante di una fase intermedia. È ormai fuori di dubbio che lo scultore del fonte di Pisa sia lo stesso del pulpito di Pistoia, tanto che l'affermazione è espressa in un inciso che non necessita di ulteriori motivazioni, mentre già si avverte, in questo nuovo contributo di Salmi, che il dibattito critico si è ora spostato su Lucca, con i problemi attributivi connessi alle sculture del sottoportico, in cui si riconosce da più parti la presenza di Guido Bigarelli. E proprio a Lucca Salmi vede il primo manifestarsi dello scultore, in un intervento che colloca in anni vicini al 1233. Rapportando i rilievi lucchesi (il Salmi riconosce la mano di Guido nella lunetta e nell'architrave del portale maggiore) a quelli di Pistoia, che ritiene espressione di un'artefice nella sua piena maturità, l'autore è in grado di indicare i due capi di una parabola biografica coerente⁷⁰.

Lo stesso Salmi torna di lì a poco a occuparsi di Guido Bigarelli nel suo volume sulla scultura romanica in Toscana del 1928 e, dati per acquisiti i chiarimenti filologici, ne dà un giudizio stilistico. Nella visione di Salmi in Guido, scultore ancora interamente romanico – e ultimo esponente di questa temperie⁷¹, è la più alta espressione della tendenza, sviluppatasi nel corso del XIII secolo a Lucca, che vede la stretta commistione di “scultura” e “decorazione” (intendendo con il primo termine il rilievo narrativo). In Guido le due componenti convivono, prevalendo ora la prima, a Pisa, ora la seconda, a Pistoia⁷². Leggendo nella corrente lombarda lucchese una linea evolutiva, Guido possiede un inedito respiro monumentale che fa di lui uno scultore ben superiore a Guidetto. È, tuttavia, come decoratore che Guido Bigarelli lascia quello che è il suo capolavoro di maestria tecnica, il fonte battesimale di Pisa. Parlando del pulpito di Pistoia, opera di impianto unitario nonostante la presenza di più mani, in cui la concezione plastica lombarda, non esente da riferimenti antelamici, si fonde magistralmente con la ripresa di tipologie guglielmesche e

⁶⁷ *Ibid.*, nota 47 pp. 844-846.

⁶⁸ Le posizioni di Toesca sono sostanzialmente recepite e sintetizzate, a distanza di qualche anno, da Giulia Sinibaldi, che dà conto anche delle diverse posizioni di Salmi sull'assegnazione dei rilievi lucchesi (SINIBALDI 1935, pp. 54-57).

⁶⁹ BIEHL 1926, p. 83 e ss.

⁷⁰ SALMI 1927, p. 273.

⁷¹ “Con Guido da Como (...) la pura tradizione romanica finisce” (*Id.* 1928, p. 113).

⁷² *Ibid.*, p. 105.

di stilemi bizantineggianti di matrice pisana, si può constatare come il giudizio del Salmi sia meno entusiasta, quantunque positivo⁷³. Per quanto riguarda i rilievi di Lucca, il Salmi vi vede la presenza di quattro differenti maestri, tra cui lo stesso Guido, cui assegna i rilievi del portale maggiore: si tratta di opere da collocarsi prima del pulpito di Pistoia per una maggiore aderenza ai modi lombardi nella rigidità delle figure⁷⁴. Notiamo, infine, come Salmi sia aggiornato sui documenti lucchesi resi noti da Supino⁷⁵, che di lì a poco verranno pubblicati da Pietro Guidi.

Questi apporta un decisivo contributo documentario allo studio delle maestranze di lapicidi comaschi a Lucca. Al suo lavoro spetta il merito di aver definito con maggiore chiarezza identità, limiti biografici e rapporti di parentela degli artefici lucchesi, con particolare riguardo alle figure di Guido Bigarelli, Guidobono Bigarelli e Lombardo di Guido (quest'ultimo messo a fuoco per la prima volta). La maggior parte della cospicua messe documentaria raccolta dall'autore è semplicemente regestata, mentre degli atti più significativi è presentata la trascrizione. I testi non sono accompagnati da commento, l'autore si limita a brevi annotazioni, sempre attinenti al campo dell'analisi semantica (ad esempio, sono segnalate varianti nella dizione e nella declinazione dei nomi propri), esprimendo il proposito di offrire agli studiosi uno strumento di conoscenza obiettivo e libero da giudizi personali. Soltanto in due casi l'autore esprime la sua opinione al di là della stretta esegesi testuale. Nel "Guido lombardo" di due atti del 1248 e 1252 è identificato Guido Bigarelli⁷⁶: di ciò si può essere certi nonostante l'omissione del cognome, come precisa Guidi, evidentemente in disaccordo su questo punto con Bacci, esortando a tenere conto della variabilità delle formule notarili, anche all'interno dei rogiti di uno stesso notaio⁷⁷. L'autore sembra tuttavia prescrivere una certa cautela nell'identificare in tutti i casi di Guido Bigarelli con Guido da Como⁷⁸. Per Lombardo, invece, Guidi propone l'identificazione con il maestro anonimo nel quale il Toesca vedeva l'artefice della maggior parte delle sculture del sottoportico, pur ammettendo che l'ipotesi

⁷³ "(...) egli ci appare, sebbene accademico e superficiale, come il più comprensivo e sintetico maestro del tardo tempo romanico nella regione pisano-lucchese." (*Ibid.*, pp. 110, 120, nota 44).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

⁷⁵ La menzione di alcuni dei documenti pubblicati dal Guidi fu anticipata da Iginio Benvenuto Supino nel suo articolo sulle origini biografiche di Nicola Pisano, di cui il testamento di Guidobono Bigarelli concorre a chiarificare le date dell'attività lucchese e i rapporti con i maestri attivi alla decorazione scultorea del duomo (SUPINO 1916, p. 11)

⁷⁶ Ad 97, Ad 123.

⁷⁷ GUIDI 1929, p. 219, note 1, 2, p. 220, nota 1.

⁷⁸ "[...] Guidetto, Guido Bigarelli e Guido da Como (sia da identificarsi, o no questo terzo col secondo) [...]" (*Ibid.*, p. 211, nota 1).

sia indimostrabile sulla base di riscontri oggettivi⁷⁹. In questo caso Guidi, il cui discorso è conseguente ma manca di un'opinione critica nella sfera dello stile, inconsapevolmente sostanzia di un'ossatura documentaria una creazione storiografica che dovrà rivelarsi fuorviante.

Di Guido Bigarelli traccia un profilo sintetico ma avveduto anche Massimo Guidi nel suo *Dizionario degli artisti ticinesi*⁸⁰, inquadrandolo entro l'orizzonte di quel filone della scultura padana che si dice antelamica, ma individuandone la componente classicista (di "compostezza classica" si parla per il fonte di Pisa) e l'abilità decorativa, che prevale decisamente sull'energia creativa.

George Crichton torna a parlare di Guido Bigarelli essenzialmente nei termini di un abilissimo decoratore, riprendendo in parte concetti di Mario Salmi. Nell'unica opera narrativa che l'autore prende in considerazione come certa, il pulpito di Pistoia, egli si dimostra un allievo del maestro di san Regolo, l'artefice più dotato della maestranza che esegue i rilievi del sottoportico di Lucca, di cui Guido è in grado di imitare l'equilibrato impianto compositivo delle scene a gruppi contrapposti, ma non la finezza del modellato e l'abilità di indagine espressiva e psicologica delle figure. Il maggior merito di Guido Bigarelli sta invece nell'aver condotto alle massime realizzazioni la corrente decorativa che sfrutta l'impiego combinato di tarsia e rilievo: se a Lucca Guidetto, suo predecessore in questo tipo di decorazione, aveva impaginato nelle tarsie della facciata temi che possono considerarsi un'evoluzione dei bestiari che gli scultori lombardi dispiegavano sulle cattedrali romaniche nel secolo precedente, Guido, nei plutei del fonte di Pisa, unifica le varie declinazioni che di questa tipologia si erano avute in Toscana per oltre un secolo giungendo ad una sintesi che armonizza la delicatezza degli intagli di matrice orientale con il fogliame robusto e naturalistico del romanico europeo, apparecchiando con virtuosistica *variatio* dei motivi il cespite fogliaceo centrale, sfoggiando un *savoir faire* da intagliatore di avorio nello squisito dettaglio delle testine e armonizzando l'elemento residuale dell'intarsio fitomorfo e geometrico all'interno di composizioni in cui, ormai, il rilievo assume una parte preponderante⁸¹.

Significativo, e sulla stessa linea, il giudizio che dello scultore offre Luigi Coletti. Nelle parole dell'autore si delinea con chiarezza la scissione, tipica della critica di questo periodo, nel considerare i due aspetti principali dell'arte di Guido Bigarelli: mentre se ne

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 211-212.

⁸⁰ *Id.* 1932, pp. 44-45.

⁸¹ CRICHTON 1954, pp. 113-115.

apprezzano le qualità di decoratore, si riscontrano gravi carenze nella sua attività di scultore di figura. Vale la pena riportare per esteso il brano:

“(…) Guido da Como, virtuoso nel marmo, il quale tanto eccelle nell’arte del marmoraro come insuperabile disegnatore e ‘celatore’ di squisite fantasie ornamentali, come inventore inesauribile di combinazioni calligrafiche nelle formelle del fonte battesimale pisano (...) altrettanto appare freddo, compassato, scarso di contenuto umano, nelle storie del pulpito di S. Bartolomeo in Pantano di Pistoia. Basti vedere con che povertà di invenzione è svolto qua e là il motivo delle figure di seconda fila rappresentate in punta di piedi, che spuntano dietro, fra quelle di prima fila, come tanti birilli. Un classicismo dunque, quello di Guido, ormai completamente accademizzato, ultima stanca manifestazione della lunga tradizione di Guglielmo”⁸²

Alla luce di quanto espresso si è portati a riflettere retrospettivamente sulla separazione delle identità tra il Guido Bigarelli di Pisa e il Guido da Como di Pistoia, che aveva trovato seguito nella critica tardo-ottocentesca: forse dietro di essa si celava già allora non soltanto la dimostrazione di miope fedeltà filologica alle due diverse menzioni, bensì, implicitamente, un diverso giudizio stilistico e di valore. Interessante, per quanto riguarda ancora Coletti, notare come Guido Bigarelli si inserisca senza indugi –e senza ulteriori riferimenti a una diversa tradizione culturale- nella scia della scultura romanica toscana di matrice guglielmesca.

Di parere opposto Geza De Francovich, a cui l’idea di parametrare il classicismo di Guido da Como sull’arte di Guglielmo, espressa da Coletti pochi anni prima, appare “del tutto arbitraria”⁸³. Ma il valore del suo giudizio non sta tanto nel deprimere la componente guglielmesca del linguaggio di Guido, a cui si dovrà comunque riconoscere un peso, quanto nel sottrarre Guido Bigarelli, da un lato, all’etichetta di un accademismo neoellenizzante tanto consumato quanto fiacco che era andata consolidandosi presso la critica precedente, dall’altro a quella di interprete della corrente antelamica, a cui lo avevano assimilato un poco sbrigativamente Toesca e Salmi. De Francovich indica invece con efficacia paralleli e modelli di “quel modo un po’ lezioso di tirare a lustro il marmo cereo”⁸⁴ che accomuna Guido allo scultore della Presentazione al Tempio di Ferrara, guardando a una precisa corrente della scultura campionesa (senza per questo, si badi, fare di Guido un maestro campionesa *tout court*) che si dipana nel corso della prima metà del

⁸² COLETTI 1946, p. 14.

⁸³ DE FRANCOVICH 1952, I, nota 291 p. 109.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 104.

Duecento tra Modena, Milano, Mantova e Bologna: tutti episodi in cui alla robustezza padana si accompagna una vena di composto e pausato classicismo, proprio come accade nella scultura bigarelliana⁸⁵

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 103-105.

IV. Guido Bigarelli: comporre un *corpus*

Facendo un bilancio della prima fase di studi bigarelliani, è evidente che l'ultimo significativo apporto allo studio delle maestranze lombarde in Toscana è stato quello di Pietro Guidi, che riprendeva l'impostazione filologica e la ricerca di esattezza storica già espresse da Peleo Bacci e Mario Salmi. A distanza di più di un trentennio Maria Teresa Olivari torna ad occuparsi di Guido Bigarelli tentando di sistematizzarne il catalogo, in due interventi complementari, concentrandosi dapprima sulle opere autografe e, in seconda battuta, sull'insieme delle attribuzioni su base stilistica⁸⁶. Il primo intervento della studiosa appare viziato da trascuratezze filologiche inammissibili, e supportato da un'impalcatura di confronti che talvolta, invece di portare avanti il discorso, ne contraddice le premesse. Sunteggiando i documenti noti sull'artista si dice, *tout court*, che la data di morte è sconosciuta, quando già il Supino, nel 1916, poteva fissare il 18 agosto 1257 come termine *ante quem*⁸⁷. Di più, l'autrice riporta che nel 1252 Guido con due discepoli esegue lavori per varie chiese di Lucca, quando i documenti, già resi noti da Bacci⁸⁸ e di cui sono riportate parziali trascrizioni, si riferiscono a Pistoia⁸⁹. Per quanto riguarda l'analisi stilistica bisogna ammettere che per la prima volta i confronti non sono limitati ad aspetti decorativi, come era in genere avvenuto fino a questo momento, ma si addentrano con qualche utilità nel terreno dei dati fisionomici. Anche su questo versante, tuttavia, si nota la stessa tendenza alla confusione: ad esempio, la testa di giovane di una delle formelle del fonte pisano è posta giustamente a confronto con il telamone del pulpito di Pistoia, al fine di confortare l'identità di mano tra le due opere (si noti che il fonte battesimale di Pisa è omogeneamente riferito allo scalpello di Guido Bigarelli); più avanti, però, lo stesso telamone è riferito non a Guido, bensì ad un aiuto "piuttosto lontano dall'arte del Bigarelli" e "arcaizzante rispetto al maestro", confermando, nonostante questo, la validità di un suo confronto con Pisa. Quanto alle coordinate culturali dell'artista, si individuano contatti

⁸⁶ OLIVARI 1965; *Id.* 1966.

⁸⁷ Ad 157. OLIVARI 1965, p. 34; SUPINO 1916, p. 11, nota 2.

⁸⁸ BACCI 1910, pp. 33-36.

⁸⁹ Ad 125, Ad 126. Non si tratta di un *lapsus calami* ma di un vero e proprio fraintendimento, anche più oltre nel testo si fa riferimento ai "documenti lucchesi del 1252": infatti i documenti in questione sono presenti in copia anche a Lucca, ma si riferiscono a fatti pistoiesi (OLIVARI 1965, pp. 34, 39, 44, nota 7).

diretti con l'arte lombarda e campionesa, al di fuori dell'orbita di Benedetto Antelami (anche in questo caso supportati da confronti per la verità non sempre stringenti), rispetto alla quale, però, si avverte un tentativo di evoluzione verso forme più naturali. Questa flessione dei modi lombardi sembra essere considerata negativamente, sebbene il giudizio rimanga criptico: il già citato artefice arcaizzante di Pistoia "ci dà la misura di quello che avrebbe potuto essere Guido da Como, un ottimo scultore romanico, invece che un ricercatore di esperienze culturali quanto mai interessanti e feconde per l'arte successiva, ma irrealizzate sul piano estetico". Nuovamente si cade nell'incertezza quando il discorso si sposta sulla componente del classicismo greco: si parla di influenze bizantine mediate sulle esperienze pisane, si badi, per i rilievi di Pistoia, mentre nelle formelle di Pisa è "una fonte culturale diversissima dall'arte pisana (...) che risultava determinata dall'influsso delle maestranze classico-bizantineggianti", affermando che in questo momento i modi di Guido Bigarelli sono ancora totalmente ancorati alla formazione lombarda⁹⁰. Sembra di capire, insomma, che l'autrice legga una meditazione sui modelli pisani (greci, ma anche romani, come si dirà) soltanto a distanza di qualche tempo dall'esperienza di Guido Bigarelli a Pisa, nella piena maturità dell'artista⁹¹. C'è da chiedersi, tuttavia, se di maturità si possa parlare a Pistoia rispetto a Pisa, considerato che, stando alle epigrafi, solo quattro anni separerebbero le due opere, e che in entrambe si vede l'impegno di uno scultore maturo. Con la componente del classicismo romano, al contrario, Guido Bigarelli, avrebbe intrattenuto da subito rapporti diretti: nella ripresa della tipologia dei lacunari, a Pisa, ma soprattutto nella disposizione dei corpi e nei panneggi, a Pistoia, dove si individuano riferimenti ad alcuni sarcofagi pisani. Il giudizio complessivo sulla scultura di Guido Bigarelli è espresso nei termini di una compenetrazione di tre principali apporti, lombardo, pisano (dove si intende pisano-bizantino) e romano, che si risolve nella cifra del classicismo, la componente più evidente della sua arte. Ad essa si accompagna una timida ricerca di naturalezza che non riesce tuttavia a traghettare Guido oltre gli orizzonti culturali del romanico e le sue prescrizioni di astrattismo e fissità⁹².

La stessa impostazione si ritrova nell'intervento successivo –in cui ci si sorprende di non trovare *errata corrige* al primo–, con il quale la studiosa si prefigge di delimitare il catalogo di Guido Bigarelli e distinguere le opere dovute a suoi 'seguaci'. Le osservazioni

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 34, 41-43, 35-36.

⁹¹ Idea che sembrerebbe confermata nel successivo intervento, in cui la studiosa riconosce nell'architrave di San Pier Somaldi a Lucca, datato 1248, "un momento dell'arte di Guido in cui l'arte classica, con cui è venuto in contatto circa due anni prima, all'epoca del fonte battesimale, non è ancora completamente assimilata, come sarà invece nel pulpito di Pistoia." (OLIVARI 1966, p. 31).

⁹² OLIVARI 1965, pp. 43-44.

della Olivari appaiono in linea di massima ponderate, anche se suscettibili di obiezioni. A tratti indispongono, tuttavia, il tenore dell'analisi formale, sempre aderente alla disamina di stilemi minuti, dettagli compositivi e fisionomici: il girare delle pieghe attorno a un gomito, l'attitudine del gesto di una mano, e via dicendo. I confronti proposti si reggono, dunque, su un genere di notazioni di cui non si nega l'utilità, ma che è rischioso eleggere a costante e unico metro di giudizio. Tanto che, a tratti, sembra perdersi di vista il quadro generale: se si comparano i giudizi sull'arcangelo pistoiese di San Michele in Cioncio e sulle sculture dei capitelli del duomo di Todi, opere che la studiosa ritiene di ambito bigarelliano, ma innegabilmente diversissime tra loro, sorprende l'analogia tra il primo caso, in cui abbiamo "un artista fortemente influenzato da Guido da Como, ma da lui distinto", e il secondo, in cui si parla di una "maestranza (...) fortemente influenzata dall'arte del Bigarelli, ma da lui distinta", livellando così ingiustificatamente disparità qualitative e temporali evidenti⁹³.

A pochi anni di distanza, nell'opera in due volumi sull'arte italiana curata da Carlo Ludovico Ragghianti, Annarosa Garzelli affronta nuovamente la figura di Guido Bigarelli e degli scultori lucchesi⁹⁴. Di nuovo si identifica Guidetto non con il maestro di Santa Maria Corteorlandini (da escludersi anche a causa delle sembianze giovanili del ritratto lucchese, secondo un'opinione espressa molto tempo prima da Ridolfi), ma, piuttosto, con quello di Prato. Tra le sculture del sottoportico di Lucca spicca l'opera dell'anonimo Maestro di San Regolo: in costui si ravvisa, secondo un giudizio che ci appare ora fuori strada -già De Francovich si era espresso in termini contrari-, un autore di capolavori di

⁹³ OLIVARI 1966, pp. 37-38.

⁹⁴ RAGGHIANI 1969, coll. 667-677. Il relativo paragrafo è stato probabilmente redatto da Annarosa Garzelli: mi baso per questo su citazioni bibliografiche successive, non avendo rintracciato l'indicazione nel testo. Poco prima, Isa Belli Barsali aveva compilato la voce *Guido Bigarelli* nel *Dizionario biografico degli italiani*, ma si tratta di un compendio privo di nuovi apporti documentari o critici. È segnalata la provenienza di Guido da Arogno e la menzione del padre, Bonagiunta, nei documenti del 1244 e 1257. Si torna a ribadire l'estraneità dello scultore rispetto all'artefice di Santa Maria Corteorlandini, e se ne individua l'attività a Lucca prima del 1244 e poi nel 1253 e 1254, sulla base di documenti da cui si dedurrebbe una sua partecipazione al cantiere della facciata. Per la verità, nel momento in cui l'autrice scriveva non era noto alcun appiglio documentario che menzionasse esplicitamente lo scultore prima del 1244 (al contrario di quanto venuto in luce di recente, come si dirà), anche se pareva comunque verosimile collocarne l'esordio dell'attività lucchese anteriormente a questa data; erano già noti, invece, i due documenti per il 1253 e 1254. A Pistoia si individuano non meglio precisati modelli da sarcofagi paleocristiani, sorretti da un'impostazione compositiva lombarda. Belli Barsali ritiene che il soggiorno pisano, dove lo scultore è a capo di una maestranza, non abbia inciso sul suo linguaggio, posizione che come sarà ormai chiaro non può ritenersi accettabile. Giustamente, invece, si indica nel pulpito di Barga un'opera "di netta derivazione bigarelliana", come già espresso dal Toesca, e si riconosce la mano di Guido nell'arcangelo Michele di Pistoia, mentre l'architave di San Pier Somaldi a Lucca si ritiene opera di un omonimo Guido da Como, diverso dal Bigarelli (BELLI BARSALI 1968).

sicura derivazione antelamica⁹⁵, portatori comunque di elementi di differenziazione evidenti soprattutto nella concezione volumetrica⁹⁶. Non è molto meditato neppure il giudizio complessivo su Guido da Como: scultore non eccezionale, a suo merito andrebbe la rottura tanto con quel “neoellenismo bizantino di marca metropolitana” tipico della cultura figurativa pisana a cavallo tra XII e XIII secolo, considerato tanto in pittura che in scultura (e qui sta, probabilmente, il passaggio più interessante), quanto con “abusate deduzioni antelamiche” non meglio specificate (certo dobbiamo escludere che si parli di Lucca, che abbiamo visto oggetto di un più alto giudizio)⁹⁷. In ogni caso, si dice, per alcuni anni Guido dovette essere lo scultore di maggiore spicco sul panorama toscano, impegnato come ci appare nei maggiori cantieri di Pisa, Lucca, Pistoia. Per quanto riguarda Pisa, in particolare, si suggerisce di considerare il suo intervento assai più esteso di quanto sino a quel momento supposto, ipotizzando un suo diretto coinvolgimento, oltre che in alcuni dei capitelli del battistero⁹⁸ (e ovviamente nel fonte), anche al cantiere del duomo, senza entrare, tuttavia, nel merito delle sue fasi costruttive⁹⁹. Per quanto riguarda invece il pulpito di Pistoia, si deve registrare la scoperta, di questi anni, di una seconda epigrafe, recante la data 1239¹⁰⁰. Su questa base si esprime l’ipotesi, dibattuta come vedremo fino a tempi recenti, circa l’originaria presenza di due pulpiti: al primo, e più antico, sarebbero da riferire le storie *post mortem*, al secondo, relativo alla data 1250, i rilievi dell’infanzia di Cristo¹⁰¹. Qualche parola è dedicata, infine, a collaboratori ed epigoni. Si cita l’architrave di San Pier Maggiore a Pistoia come opera di un maestro lombardo influenzato da Guido, ma che guarda contemporaneamente a temi arcaizzanti desunti dai sarcofagi, mentre l’arcangelo pistoiese si nota la concezione monumentale e la qualità, che sorprendentemente la Garzelli giudica troppo elevata per poter sostenere la paternità di Guido Bigarelli: l’opera sarà meglio intesa con una datazione alla seconda metà del Duecento, così come il tetramorfo di Arena, opera di uno scultore che padroneggia volume e linea in egual misura, presa in considerazione qui per la prima volta¹⁰².

⁹⁵ DE FRANCOVICH 1952, p. 105, ma prima di lui un nesso tra Guido Bigarelli e la corrente antelamica era già stato espresso in TOESCA 1927, p. 802, e in SALMI 1928, p. 110.

⁹⁶ Si istituisce un confronto con la figura del cardinale Guala offerente in Sant’Andrea a Vercelli (RAGGHIANI 1969, col. 668).

⁹⁷ *Ibid.* 1969, coll. 662 e 671.

⁹⁸ A questo proposito si suggerisce il coinvolgimento di Lanfranco, che si ritiene essere il fratello di Guido (*Ibid.* 1969, col. 672), forse riprendendo quanto detto in SALMI 1972, p. 298 (ma l’intervento è del 1966).

⁹⁹ RAGGHIANI 1969, col. 672.

¹⁰⁰ Pubblicata in TURI 1961.

¹⁰¹ RAGGHIANI 1969, col. 674.

¹⁰² *Ibid.* 1969, coll. 676-677. Il *Tetramorfo* proveniente dalla pieve di Arena è attualmente conservato nel Museo Nazionale di San Matteo di Pisa.

Nello stesso di Annarosa Garzelli è edito anche il volume in cui si dedica uno studio al fonte pistoiese di Lanfranco, opera riportata pochi anni prima all'attenzione della critica da Mario Salmi¹⁰³, mentre un secondo intervento nello stesso volume si focalizza sulla presenza e l'operato di Guidetto e Guido Bigarelli nel cantiere della cattedrale di Lucca. Per il fonte di Pistoia la studiosa riporta la data dell'epigrafe, 1226¹⁰⁴, e il nome dello scultore, che collega al Lanfranco padre di Guidobono, menzionato nel testamento di questi, del 1258¹⁰⁵. Considerando il lasso di tempo non lunghissimo che intercorre tra l'opera datata di Lanfranco, e l'epigrafe del 1239¹⁰⁶ per il "primo" pulpito di Guido, la studiosa ipotizza una probabile collaborazione tra i due maestri, vedendo in Pistoia non più soltanto un campo di ricezione delle elaborazioni lucchesi e pisane, come fino a quel momento era stato, ma un polo di sperimentazioni formali e linguistiche originali, almeno per il primo ventennio del Duecento: in questo contesto, e tenendo conto della maturità espressa nei rilievi del 1239, si considerano i possibili precedenti pistoiesi di Guido, tra cui sono sicuramente da annoverarsi i plutei in Sant'Andrea. Per quanto riguarda Lucca, Garzelli riprende l'intervento di Olivari, perpetuando l'equivoco sul documento pistoiese del 1252, riferito, anche qui, a Lucca. L'attività lucchese di Guido, che si ritiene intrapresa tra il 1239 e il 1244, secondo la studiosa comprende l'architrave di San Pier Somaldi, limitandosi, in San Martino, nonostante il considerevole lasso di tempo indicato, ai simboli degli evangelisti ai lati del portale maggiore del duomo, per i quali si nota una generica "referenza modenese", mentre ad altri tre distinti scultori si imputano la lunetta del portale centrale, il rilievo dell'architrave e la decapitazione di san Regolo¹⁰⁷. L'analisi del duomo di Lucca nelle sue componenti architettoniche, in rapporto anche a quello di Prato, convincono l'autrice della necessaria presenza di maestranze intermedie tra la fase di Guidetto¹⁰⁸ e quella di Guido, separate da circa un quarantennio di silenzio sui nomi degli artefici¹⁰⁹: in tale momento di passaggio si propone una ipotetica attività lucchese di Lanfranco, che si esplicherebbe nelle loggette superiori di San Martino e nella facciata di San Michele in Foro, la quale, a differenza della prima, appare opera di concezione

¹⁰³ SALMI 1972.

¹⁰⁴ Ae 4.

¹⁰⁵ Ad 166. GARZELLI 1969, pp. 19-20.

¹⁰⁶ Ae 6.

¹⁰⁷ Per tutti i riferimenti si veda GARZELLI 1969 alle pagine 21, 30, nota 16 p. 35, 37, nota 3 p. 47.

¹⁰⁸ Per le parti architettonico-scoltoree riferite a Guidetto, confrontate con specifici elementi di altri edifici lucchesi, e, più genericamente, con Como e Modena, si veda *Ibid.*, pp. 44-45.

¹⁰⁹ A questo proposito notiamo come, anche qui, il pulpito di Barga è considerato opera di cultura tardo-guidettesca, sebbene successivamente venga definito come connesso a quello di San Bartolomeo in Pantano (GARZELLI 1969, pp. 40, 42).

unitaria¹¹⁰. In un momento successivo si colloca l'attività di Guido, di cui si propone un ruolo –o, più probabilmente, quello di un suo collaboratore attivo anche a Pistoia e Barga– anche nella decorazione delle loggette dei registri superiori della facciata¹¹¹.

Dopodiché, per più di un ventennio, non si hanno significativi contributi utili all'avanzamento della conoscenza sull'argomento. Si noti soltanto di passaggio l'eccentrica analisi critica che delle figure di questi scultori è tratteggiata nel volume dedicato al duomo di Lucca da Clara Baracchini e Antonino Caleca nel 1973. Gli studiosi ritengono lecito operare una crasi artistico-identitaria delle due figure di Guido e Guidobono, che avrebbero messo in atto una cooperazione così simbiotica (si considera in particolare il caso di Pisa) da identificarsi entrambi sotto lo stesso nome di “Guido”, senza curarsi di indicare distinzioni tra le loro due personalità: l'uso di tale nome, infatti, non deporrebbe pianamente a favore della paternità del primo scultore, poiché anche del secondo si conoscono documenti in cui il suo nome è riportato in forma abbreviata¹¹². I due scultori avrebbero dunque sempre lavorato insieme, tanto a Lucca quanto a Pisa¹¹³, specializzati l'uno (Guido), di maggiore forza innovatrice, nella scultura di figura, l'altro (Guidobono), figura “di transizione” più ancorata alle prassi di bottega, nella tarsia e negli ornati¹¹⁴. Passando a considerare il caso lucchese, si assegnano “al Bigarelli” (cioè Guido) l'ideazione della partizione delle pareti e l'esecuzione delle decorazioni architettoniche dei portali (in anni vicini all'avvio del cantiere), l'autografia dei simboli degli evangelisti e dell'architrave del portale centrale (in un momento successivo, vicino alle opere di Pistoia, tra cui si annovera San Michele in Cioncio): l'evoluzione che si riscontra tra i due episodi testimonierebbe del fatto che, come Lanfranco, l'attività di Guido è stata inizialmente più di decoratore che di scultore (non facendo in questo caso ricorso alla ‘controfigura’ di Guidobono). Tra i due interventi si collocano i plutei ritrovati nel duomo di Pistoia, quelli aniconici reimpiegati in San Bartolomeo in Pantano (a cui sarebbe da riferire la data del 1239) e il fonte di Pisa. Le storie di san Martino e san Regolo, il ciclo dei mesi e la lunetta

¹¹⁰ GARZELLI 1969, p. 40.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹² BARACCHINI CALECA 1973, p. 22. Gli autori non citano i documenti relativi, ma bisogna confermare che in almeno un caso l'abbreviazione di “Guidobono” nella forma di “Guido” è stata riscontrata (si veda nel presente lavoro la parte relativa all'analisi dei documenti). Aspetti come questo saranno affrontati in modo più esaustivo nelle successive sezioni del presente lavoro.

¹¹³ L'operato di Guidobono nel Battistero di Pisa, citato nel suo testamento, sarebbe però da identificarsi piuttosto in alcune delle mensole e dei capitelli, che non nel fonte (*Ibid.*, n. 18 p. 58).

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 22, n. 18 p. 58.

del portale centrale sono invece assegnate –immotivatamente- a Lombardo di Guido, il cui profilo stilistico è inserito nell’orizzonte della corrente antelamica¹¹⁵.

Si arriva così al 1991, anno di pubblicazione del saggio che Valerio Ascani dedica ai Bigarelli¹¹⁶. L’autore, sulla base dell’albero genealogico della famiglia, ricostruito a partire da un riesame dei documenti, compie uno studio integrato di tre generazioni di scultori: la prima, di Bonagiunta e Lanfranco¹¹⁷, la seconda, di Guido e Guidobono, la terza, infine, di Giannibono, fino a quel momento scarsamente indagata¹¹⁸. Il discorso si estende così al contesto trentino, dove un ramo di questa famiglia di scultori appare trapiantata almeno a partire dal matrimonio tra Guidobono e una discendente di Adamo di Arogo, *protomagister* della cattedrale di San Vigilio¹¹⁹. Ciò che unisce questi artefici all’interno di “un’elastica rete di rapporti di parentela e di collaborazione” legata dalla “programmatica volontà di interscambio tra nuclei familiari affini in stretto contatto tra loro”¹²⁰ è la formazione sui cantieri pisano-lucchesi di Guidetto a cavallo tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo¹²¹, basilare presupposto a “un unitario sviluppo tecnico e stilistico”, a cui si associano altri tipi di esperienze e suggestioni, quali una possibile parentesi fiorentina di

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 22-24.

¹¹⁶ ASCANI 1991.

¹¹⁷ Di Bonagiunta, padre di Guido, pare difficile ricostruire il profilo artistico: oltre alla menzione che a San Ponziano nel 1203, impiegato probabilmente alla ricostruzione del chiostro (Ad 13), se ne può ipotizzare la presenza sul maggiore cantiere guidettesco a Lucca, quello della cattedrale (*Ibid.*, pp. 111-113). Lanfranco, fratello di Bonagiunta e padre di Guidobono, si dimostra già nel fonte di Pistoia, la più antica opera firmata di ambito bigarelliano, un artista maturo, ciò che spinge Ascani al tentativo di ricostruirne ipoteticamente il percorso: alla formazione lucchese guidettesca segue una possibile partecipazione al fonte battesimale fiorentino, nel quadro di verosimili rapporti di collaborazione tra le maestranze fiorentine e quelle lucchesi certamente già in atto nel XII secolo. Sicura è la presenza dell’artista nell’ambone di Buggiano Castello, opera del secondo decennio del Duecento in cui si rilevano tangenti affinità con il fonte di Pistoia e con alcuni capitelli del battistero di Pisa. A Lanfranco si attribuiscono anche le lastre in parte murate nella cripta del duomo di Pistoia e quelle reimpiegate nell’altare di S. Francesco, che si pensano provenienti dall’antico arredo presbiteriale della cattedrale e realizzate in date successive al fonte, in ragione dell’evoluzione stilistica che vi si registra. (*Ibid.*, pp. 113-119). Alla bottega di Lanfranco, come si dirà, l’autore lega l’attività giovanile di Guido.

¹¹⁸ Giannibono, figlio di Guidobono, è probabilmente attivo all’interno della maestranza che realizza i protiri della cattedrale di Trento, poco oltre la metà del Duecento, e forse ancora nella fase delle sculture del finestrone dell’abside maggiore, poiché è menzionato come ancora vivo nel testamento dello zio Zanebono, del 1285 circa. A partire da queste informazioni è difficile, tuttavia, isolarne la personalità artistica. (*Ibid.*, pp. 131-133).

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 110, nota 5.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹²¹ Lo stretto rapporto tra Guidetto e i Bigarelli, si dice, è stato sufficientemente chiarito per le sculture autografe, mentre la questione rimane intricata per quanto riguarda un insieme di opere “di passaggio” (gli ordini superiori di loggette del duomo Lucca e S. Michele in Foro, i capitelli all’interno del battistero di Pisa): su questo punto però l’autore non avverte di spostare il discorso dal piano dell’equivoco delle identità, su cui effettivamente con Mario Salmi si è fatta chiarezza, a quello delle presenze sui cantieri, che è problema differente (*Ibid.*, p. 111, nota 7). Emerge, in ogni caso, la necessità di indagare alcune fabbriche lucchesi a cavallo tra XII e XIII secolo, al fine di un corretto inquadramento delle presenze lombarde e del loro grado di acclimatamento in città all’apertura del cantiere del duomo (*Ibid.*, p. 113, nota 10).

Lanfranco¹²², e i contatti con le maestranze federiciane e cistercensi delle due generazioni successive. Entro questo panorama Guido Bigarelli, come prima di lui Lanfranco e prima ancora Guidetto, emerge provvisto della personalità di abile capobottega in grado di coordinare numerosi artefici, come risulta evidente in particolare nel fonte di Pisa, da considerarsi, a tutti gli effetti, un'opera corale. Va notato, a merito dell'autore, lo sforzo per un corretto inquadramento cronologico dello scultore, per la prima volta esteso al di là delle due opere con datazioni certe, a cui si unisce il primo tentativo di individuarne l'evoluzione del linguaggio. Ascani, come si diceva, immagina la formazione di Guido presso la bottega dello zio Lanfranco: l'attività giovanile di Guido sarebbe dunque da situarsi nel corso del quarto decennio, ed è individuata nei plutei in Sant'Andrea a Pistoia, entro i quali l'autore non rileva disomogeneità di linguaggio, considerati il più diretto antecedente del fonte pisano. Si colgono però anche tangenze strette tra queste sculture con le storie dell'infanzia di San Bartolomeo in Pantano, tali da poter ipotizzare la comune provenienza di questo gruppo di sculture dal pulpito del 1239¹²³. Anche Ascani, infatti, suppone a Pistoia l'originaria presenza di due pulpiti, di cui quello più antico di provenienza incerta e solo in un secondo momento riassembleto insieme a quello di San Bartolomeo in Pantano¹²⁴. Per entrambi si può affermare con certezza la paternità di Guido Bigarelli, così come per i rilievi del portale centrale di Lucca¹²⁵, opera più avanzata rispetto al primo pulpito pistoiese, che, insieme al secondo pulpito, formerebbe un insieme coerente di sculture, da collocarsi attorno alla metà del secolo, nel quale rientra anche il portale di San Pietro Somaldi, dovuto a uno strettissimo collaboratore del maestro (forse Luca o Gianni, menzionati nei documenti pistoiese del 1252), a cui Ascani attribuisce inoltre i due gruppi letterili di San Bartolomeo in Pantano, ipotizzando per questo scultore (che dovremmo, allora, ritenere all'incirca coetaneo di Guido) un apprendistato sui cantieri guidetteschi di Pisa e Lucca, poco oltre il 1220¹²⁶. Al di là delle ipotesi relative alle

¹²² Rispondenze tra i tipi delle tarsie fiorentine e quelli impiegati da Lanfranco a Pistoia erano già avvertiti in GARZELLI 1969, pp. 28-29, pur senza che in quella sede si proponesse l'ipotesi di uno scambio diretto di maestranze.

¹²³ ASCANI 1991, pp. 120, 133-134.

¹²⁴ Al pulpito del 1250 sarebbero da ascrivere le storie *post mortem*, mentre al pulpito più antico, a cui farebbe riferimento l'epigrafe del 1239, sarebbero da riferire le storie dell'infanzia.

¹²⁵ In quest'opera Guido Bigarelli si dimostra, secondo Ascani, influenzato dallo scultore che chiama Maestro di San Martino nei panneggi e dall'architrave nord del battistero di Pisa per le pose dei personaggi.

¹²⁶ I rilievi dell'architrave del portale centrale di San Martino dovrebbero precedere di qualche anno la metà del secolo, potendo dunque collocarsi ipoteticamente attorno al 1248, mentre la lunetta e i simboli degli evangelisti, di impianto meno rigido e più vicini alle storie di san Regolo, sarebbero da porsi subito dopo il cantiere pistoiese del 1250. Contestuale a questa seconda fase sarebbe anche l'arcangelo Michele di Pistoia, ritenuto vicinissimo al simbolo di Matteo di Lucca. Dopo la metà del secolo sarebbero invece da collocare i lavori in San Pietro Somaldi (*Ibid.*, pp. 128-129).

vicende materiali¹²⁷ il giudizio critico dell'autore sui rilievi di Pistoia, e sui suoi precedenti pisani e lucchesi, risulta confuso. Si dice, ad esempio, che le storie dell'infanzia di Pistoia discendono dai ritmi degli architravi dei portali nord e est di Pisa, così come altre opere del quarto decennio, come le sculture di Barga (nelle quali, quindi, non si riconosce una derivazione da Guido Bigarelli, ma piuttosto un episodio concomitante alla sua prima attività): non si capisce, però, come l'autore possa convincersi che le storie dell'infanzia di Pistoia abbiano ritenuto le "proporzioni tozze delle figurette" dagli aulici modelli pisani di cui altrove si riconosce, invece, l'altezza qualitativa¹²⁸, né come lo stesso tipo di proporzioni si debbano ritrovare nei rilievi del pulpito di San Pier Scheraggio a Firenze (ora rimontato in San Leonardo in Arcetri), che cosa ancora diversa da tutte quelle finora tirate in causa, né, infine, in che termini debba intendersi il superamento di questo modo di fare scultura, che sarebbe intrapreso in parallelo, nel corso del quarto decennio, dal Maestro di san Martino a Lucca e dai ticinesi a Trento¹²⁹. Bizzarra, poi, l'idea di affidare a un aiuto i due gruppi angolari del pulpito di Pistoia, che sono invece da tenere tra i vertici del linguaggio di Guido, il cui catalogo apparirebbe, altrimenti, considerevolmente depauperato. da. Come si potrebbe giustificare, infatti, la scelta del maestro di confinare il proprio operato agli affollati rilievi delle specchiature, nel cui grado di ripetitività si sarebbe semmai autorizzati a immaginare lo spazio di azione degli aiuti, affidando i due gruppi di figure a tutt'altro, le più rilevanti e impegnative per dimensioni e complessità, all'opera di un allievo, sia pure dotato? Ciò sarebbe forse giustificabile soltanto ipotizzando che Guido si sia visto costretto ad abbandonare inaspettatamente il lavoro intrapreso, ma Ascani non fa cenno a una simile eventualità.

Al di là della ricostruzione del percorso dell'artista, il giudizio estetico globale di Ascani su Guido Bigarelli si mantiene comunque nel solco della tradizione: "decoratore e brillante intagliatore (...) il gusto ridondante e, alla lunga, un po' stucchevole (...) sempre attento in ogni sua opera alla piacevolezza d'aspetto del manufatto e all'accuratezza dei dettagli decorativi (...) di compiaciuta, estenuata abilità, ma, è da riconoscersi, di particolarissima validità estetica (...) dal caparbio perfezionismo artigianale e dalla

¹²⁷ Per l'analisi dettagliata delle opere di Pistoia si veda il relativo capitolo del presente lavoro.

¹²⁸ Le sculture del portale nord sono descritte come "opera di altissima qualità" di un maestro lombardo-ticinese influenzato dalla maestranza italo-bizantina del portale est, da identificarsi forse con l'autore del San Martino e il povero di Lucca: entrambe le opere sono datate entro il terzo decennio del secolo (*Ibid.*, p. 127).

¹²⁹ *Ibid.*, 1991, pp. 125-127 e note 47, 48.

noncuranza per la resa dello stato d'animo dei personaggi", tratto, quest'ultimo, che invece, è detto, sarà maggiormente indagato dal cugino Guidobono¹³⁰.

Sulla personalità di quest'ultimo, a cui è dedicata attenzione qui per la prima volta, Ascani cade a mio parere in gravi errori di metodo, oltrech  di pura e semplice lettura delle opere. In mancanza di pezzi di sicura attribuzione, la lettura dei documenti   posta al servizio dell'assemblamento attorno alla figura di Guidobono di un disorganico *corpus* di sculture, che va da uno dei due rilievi con la lapidazione di santo Stefano nell'abside sud della cattedrale di Trento (assolutamente da rigettare dal *corpus* della scultura bigarelliana) al frammento di pulpito proveniente dalla parrocchiale di Arena, passando per il cantiere di Lucca, dove la sua presenza si dovrebbe riconoscere nelle storie di san Regolo, come gi  congetturato da Mario Salmi. L'attivit  dello scultore sarebbe da individuarsi, inoltre, nell'uso di particolari elementi di scultura architettonica in alcune chiese di Trento e anche, ma in questo caso non   possibile isolarne la mano, nei rilievi del fonte e del coro del battistero pisano, all'interno della bottega del cugino. Si tratta, come   evidente, di un insieme di opere diversissime per stile, linguaggio e collocazione temporale, che nulla autorizza a ricondurre a un'unica personalit ¹³¹.

In occasione della mostra pisana *Niveo de Marmore* Gigetta Dalli Regoli torna ad occuparsi del tema dei maestri lombardi in Toscana, alcuni anni dopo l'uscita del suo volume *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*¹³², il cui titolo suonava programmatico dell'ottica in cui si pone la studiosa, quella, cio , di ricondurre un certo filone del romanico lucchese all'operato di una maestranza compatta, caratterizzata dal ricorso a un repertorio iconografico e tipologico vasto ma standardizzato, dal possesso di elevate capacit  tecniche, dalla organizzata gestione collettiva dei cantieri, che si prefigge come obiettivo principale l'omogeneit  dei livelli qualitativi, perseguita attraverso la semplificazione del linguaggio rispetto ai possibili prototipi: rilievo dalle gradazioni limitate, rinuncia a effetti pittorico-chiaroscurali, riduzione dei piani in profondit , volumetria salda, nitida scansione compositiva. Se da un certo punto di vista questo approccio pare giustificato dallo studio dei documenti e dall'analisi dei manufatti, tale per cui in alcuni casi   appropriato parlare di ottica di gruppo nella divisione del lavoro, per alcuni aspetti l'autrice stressa eccessivamente il modello proposto, schiacciando su uno stesso piano tre generazioni di individui che a ben vedere appaiono differenziati per profilo

¹³⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 121-130.

¹³² DALLI REGOLI 1986.

professionale, modalità di conduzione della bottega, raggio dei rapporti di committenza oltreché linguaggio¹³³. La Dalli Regoli testimonia della deformazione che l'espressione collettiva "Guidi", coniata da Mario Salmi, ha subito nella critica successiva. In Salmi, infatti, essa risultava strumentale alla messa a fuoco del problema, rimanendo però sul piano nominale. Successivamente, al contrario, le si è assegnato valore sostanziale, generando l'idea di una maestranza compatta e coerente negli esiti, in ciò forzando la concezione originaria di Salmi, che nel suo esame, come abbiamo visto, trattava i tre maestri che ricadono entro questo contenitore nominale come personalità distinte e indipendenti. L'idea di riunire i lombardi attivi a Lucca in un'unica grande maestranza era evidente anche nello studio di Gabriele Kopp sulla facciata di San Martino, dove si parla di una "*Guidi Familie*"¹³⁴, e ritorna in successivi contributi della Dalli Regoli e dei suoi allievi¹³⁵; seppure contrastata da Guido Tigler, che ne evidenzia la scorrettezza, l'eco di questa snaturata idea de' 'Guidi' continua a riecheggiare ancora nel momento in cui si scrive¹³⁶. Tornando all'intervento della Dalli Regoli del 1992, l'autrice fornisce una scansione degli interventi che tende in realtà a compartimentare eccessivamente le tre generazioni di scultori, invece di cogliere continuità, interrelazioni e problemi relativi alla formazione dei maestri, che la sua stessa idea di "impresa dei Guidi" ci aspetteremmo dover evidenziare¹³⁷. Suggestiva, invece, per quanto resti da vagliarne la validità, la

¹³³ *Id.* 1992, p. 163.

¹³⁴ KOPP 1981, p. 1.

¹³⁵ DALLI REGOLI, BADALASSI 1999; DALLI REGOLI 2001.

¹³⁶ Si vedano ad esempio REDI 1991, p. 183, che parla di una "folta e intricata scuola dei Guidi", e LAZZARESCHI CERVELLI 1999, p. 32. In una recentissima pubblicazione a carattere divulgativo sui pulpiti di Pistoia, nella quale si parla di "attività dei Guidi" e "produzione dei Guidi" (CAFFIERO - MEI 2017, p. 81). Evidentemente, la suggestione dell'omonimia (suggestione infondata, tenuto presente che della pervasiva diffusione del nome "Guido" in tutte le regioni centro-settentrionali della Penisola tra XII e XIII secolo si ha immediata percezione non appena si approccino i documenti e le fonti del periodo) continua ad essere più forte delle solide obiezioni a questo modello avanzate in anni recenti da Guido Tigler, in un intervento relativo alle vicende materiali del pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, che ha dato adito a un'animata discussione con la Dalli Regoli, comparsa sulle pagine di *Arte cristiana*, su cui si tornerà relativamente all'analisi delle vicende pistoiesi e barghigiane (DALLI REGOLI 2001, TIGLER 2001b, *Id.* 2001c); si veda poi anche TIGLER 2009c, p. 912, nota 230, che suntegge le principali posizioni espresse sull'argomento, discusse in dettaglio più avanti, e avanza critiche al modello della Dalli Regoli, allo stesso modo che in CAVAZZINI 2010, pp. 490-491.

¹³⁷ La divisione proposta è la seguente: Guidetto è attivo con la sua bottega tra lo scorcio del XII secolo e l'inizio del XIII, a lui si devono la fronte del duomo di Lucca "dal primo marcapiano alla sommità", il chiostro di San Ponziano, le mensole del battistero di Pisa, i capitelli del duomo di Prato; Lanfranco è attivo tra gli anni Venti e Trenta al fonte del battistero di Pistoia e all'arredo interno dell'abbazia di Buggiano; Guido Bigarelli opera con l'aiuto di un gruppo più variegato di collaboratori tra gli anni Trenta e Cinquanta nel sottoportico di San Martino e nel portale di San Pier Somaldi a Lucca, nel fonte del battistero di Pisa e nei "pulpiti" in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia. Da questa sistematizzazione sono escluse, senza ulteriori definizioni e tentativi di inquadramento, una serie di opere "prive di appigli cronologico-documentari e di sigilli epigrafici": frammenti scultorei di diverse chiese di Lucca e del contado (San Giovanni, San Michele, Santa Maria Forisportam, San Giusto, San Cristoforo, Santa Maria a Diecimo, San Giorgio a Brancoli, San Cristoforo a Barga), i capitelli del battistero di Pisa, la facciata di San Pier Maggiore a Pistoia, oltre a

riflessione sulle competenze riservate ai maestri lombardi sui cantieri toscani, che appaiono per le prime generazioni confinate agli elementi di decorazione architettonica per i quali essi attingono al repertorio tradizionalmente paratattico del romanico padano (che non a caso è il loro iniziale punto di forza), per poi espandersi, con la generazione di Guido, alla sfera più aulica della narrazione storica¹³⁸.

Negli anni successivi il discorso sulle maestranze lucchesi della prima metà del Duecento appare sunteggiato in alcune voci enciclopediche¹³⁹, tra cui ci si limita qui a dare conto di quella dedicata da Valerio Ascani a Guidetto¹⁴⁰, per il quale non si ha fino ad oggi uno studio monografico, se si esclude la tesi dottorale di Chiara Bozzoli¹⁴¹. All'architetto-scultore lombardo è assegnato l'"autocosciente ruolo di creatore di una nuova estetica architettonica, fusione omogenea di istanze pisane, lucchesi e lombarde", tentando di tracciare un profilo di massima della sua attività: si esclude l'identificazione con Guidetto del maestro menzionato nell'epigrafe di Santa Maria Corteorlandini, del 1188 (mentre nulla si può dire sull'epigrafe e il documento pisano del 1183, che cita un Guido "maestro di scalpello"¹⁴², essendo andata persa la scultura relativa e la stessa epigrafe), nonché nei due documenti relativi al cantiere del duomo lucchese degli anni 1191 e 1196 (in realtà 1193)¹⁴³, mentre se ne individuano i caratteri nelle colonnette (una, per la verità) e capitelli del chiostro di San Ponziano, negli anni attorno al 1203, nei primi ordini di loggette della cattedrale, circa contemporaneo (1204), nei resti dell'arredo presbiteriale di Santa Maria Forisportam e nei resti della facciata, nel colonnato interno e nel portico di Santo Stefano a Prato, cantiere che si prolunga dal 1211 al primo terzo del secolo, con l'intervento

numerose lastre erratiche nella stessa Pistoia e in musei italiani e stranieri, non meglio precisate (DALLI REGOLI 1992, p. 163, p. 171, nota 4).

¹³⁸ Ma gli esempi portati non sono calzanti: si propongono i casi di San Giovanni e Reparata a Lucca, dove l'intervento dei "Guidi" si ritiene limitato all'ornamento del portale, con leoni e telamoni, mentre l'architrave con Cristo tra gli apostoli è opera di uno scultore locale, e del gruppo equestre di San Martino e il povero, che, collocato sulla facciata della cattedrale, di concezione unitariamente guidettesca, si deve, nell'opinione dell'autrice, a uno scultore estraneo alla bottega, "esperto di statuaria antica", di cui però non si precisa l'appartenenza geografica e culturale (DALLI REGOLI 1992, p. 165). In entrambi i casi, è probabile che le cose siano andate altrimenti. Del portale di San Giovanni e Reparata mi sono occupata in occasione del convegno dottorale *Interferenze. Idee e modelli dell'arte medievale tra valichi e frontiere* (Università di Trento, 6-8 giugno 2018), e il contenuto di quell'intervento è confluito in un articolo di prossima pubblicazione.

¹³⁹ ASCANI 1992 (in cui si riprende in termini sostanzialmente analoghi lo studio dell'anno precedente); NOVELLO 1995; ASCANI 1996; CALECA 1996a, *Id.* 1996b; ERCOLINO 2003; BOGGI 2004; ASCANI 2009a.

¹⁴⁰ *Id.* 1996, pp. 160-162.

¹⁴¹ BOZZOLI 2007.

¹⁴² Ad 1.

¹⁴³ Ad 5, Ad 7. ASCANI 1996, pp. 160-162. Questo omonimo maestro è stato altrove identificato con quello di Santa Maria Corteorlandini, assegnandogli, relativamente agli anni dei due documenti, il cantiere architettonico del registro inferiore della facciata (ERCOLINO 2003, p. 196).

progressivamente più esteso della bottega. Per l'attività pisana, relativa a capitelli e mensole all'interno del battistero, si registra la difficoltà a fissarne la cronologia, da sempre incontrata nella critica precedente: l'autore propone di situare il cantiere tra la fine del XII secolo e il primo ventennio di quello successivo, individuandone diverse fasi (Ascani pensa a campagne stagionali), che comprendono anche un probabile intervento di Lanfranco¹⁴⁴. A un artefice della taglia di Guidetto, ma a lui superiore per capacità tecniche ed espressive, sono assegnati i rilievi del portale nord del battistero di Pisa e il gruppo equestre di San Martino e il Povero sulla facciata della cattedrale di Lucca, mentre ad altra e più corsiva taglia di impronta guidettesca l'autore dà il pulpito di Barga e l'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia. Ascani pone infine in luce la figura di Lombardo, figlio di Guidetto: costui sarebbe probabilmente a capo del cantiere del duomo tra il quarto e il sesto decennio¹⁴⁵, anni della decorazione del portico: la sua mano sarebbe forse da ritrovarsi nelle storie di san Martino, più vicine allo stile di Guidetto, mentre sia il portale centrale che quello destro sono da assegnare alla bottega dei Bigarelli e da collocare contestualmente all'intervento di Nicola Pisano nel portale sinistro, assegnando dunque alle sculture lucchesi di Guido Bigarelli una datazione molto bassa¹⁴⁶.

Successivamente allo studio di Valerio Ascani, del 1991, per quasi un ventennio non si hanno nuovi contributi sulle figure di Guido Bigarelli e dei maestri lombardi in Toscana. Allo scultore dedica nuovamente attenzione Laura Cavazzini, attribuendogli convincentemente alcune sculture della fase duecentesca della cattedrale di Modena: il Redentore in facciata e i due arcangeli a coronamento dei timpani orientale e occidentale¹⁴⁷, aggiungendo così “un tratto emiliano alla carriera di uno scultore ticinese noto fino ad ora per un'attività ventennale tutta giocata nella Toscana occidentale”¹⁴⁸ e argomentando le possibili motivazioni e le modalità di inserimento del maestro all'interno della maestranza di costruttori campionesi di Modena, che negli anni attorno alla metà del Duecento sta provvedendo alla messa in opera del rosone. All'aggiunta –notevole- al catalogo dello scultore, non si accompagna però, in questa sede, una nuova riflessione d'insieme sul suo profilo artistico e la sua attività.

¹⁴⁴ ASCANI 1996, p. 163.

¹⁴⁵ Mentre nel terzo decennio il cantiere è retto da Pratese (*Ibid.*, p. 163).

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 163-165.

¹⁴⁷ Tangenze con il pulpito pistoiese erano già state espresse da Renzo Grandi (GRANDI 1984, p. 556), ripreso da Saverio Lomartire (LOMARTIRE 1992, p. 77), che tuttavia non erano arrivati alla diretta attribuzione delle sculture di Modena a Guido Bigarelli.

¹⁴⁸ CAVAZZINI 2008, p. 623.

Due anni più tardi, Guido Tigler interviene sul tema delle maestranze lombarde, fornendo quello che a buon diritto può essere considerato lo studio quadro più aggiornato sul contesto lucchese, nel quale un'accurata ricostruzione preliminare delle menzioni di artefici lombardi in Toscana a partire dall'epoca altomedievale e la riflessione sulle vicende storiche e sociali cittadine della prima metà del Duecento forniscono lo sfondo entro cui si inquadrano i problemi attributivi e di cronologia dei diversi edifici e cantieri¹⁴⁹. La disquisizione relativa agli artefici lucchesi prende le mosse dalle diverse menzioni di maestri di nome Guido tra gli ultimi due decenni del XII secolo e i primi anni di quello successivo (un primo documento lucchese del 1174¹⁵⁰, l'atto pisano del 1183, l'epigrafe del 1188 in Santa Maria Corteorlandini e i due documenti relativi al cantiere del duomo lucchese del 1191 e 1193). Si giunge così a identificare il Guidetto dell'epigrafe del 1204 con il maestro attivo in San Ponziano nel 1203 e con il capobottega che firma il contratto per la pieve di Prato nel 1211, fornendo contestualmente indicazioni per la cronologia della fase guidettesca del cantiere lucchese del duomo, che potrebbe credersi interrotto tra il 1214 e il 1217. Quanto ai rapporti familiari che legano queste prime generazioni, Tigler si allinea a quanto già espresso dalla critica precedente, ritenendo verosimile identificare Guidetto con il padre di maestro Lombardo e il Bonagiunta attivo a San Ponziano all'interno della taglia del primo con il padre di Guido Bigarelli. Dalle citazioni documentarie di Lombardo, Tigler convincentemente deduce che con tutta probabilità questi fosse architetto, non scultore, ragione per cui si deve scartare l'ipotesi di una sua partecipazione ai rilievi del portico, contrariamente a quanto suggeriva Valerio Ascani¹⁵¹. Venendo poi alla generazione successiva, Tigler è d'accordo con Ascani nel ritenere Guidobono cugino, e non fratello, di Guido. Non ci sono dubbi sulla professione di costui: Guidobono doveva certamente essere un "vero" scultore, come il padre e il cugino, anche se dovette esercitare anche altre attività, tra cui il commercio dei marmi, come suggeriscono i documenti che lo riguardano¹⁵². Tigler assembla un possibile *corpus* delle opere di Guidobono sulla base di un riesame del testamento che prende in considerazione soltanto gli edifici beneficiati dal lascito, indicando così dubitativamente il suo intervento, dapprima all'interno della bottega di Guidetto, nella parte superiore della facciata del

¹⁴⁹ TIGLER 2009c. Per la discussione di dettaglio di questo fondamentale contributo, in particolare per quanto riguarda il cantiere della cattedrale di Lucca, si rimanda alla relativa sezione del presente lavoro, limitandomi ora a prendere in considerazione gli elementi utili a tracciare l'evoluzione del profilo critico degli artisti.

¹⁵⁰ AAL, *Pergamene*, † R 70.

¹⁵¹ Qualche anno prima, invece, lo studioso indicava un "Maestro delle storie di san Martino e dei Mesi", identificandolo dubitativamente con Lombardo (TIGLER 2001b, p. 94).

¹⁵² I vari punti di questo discorso si trovano in *Id.* 2009c, pp. 844-846, 854-856, 887-888. 904, 907-908, 909-911.

duomo di Lucca, nei capitelli del battistero di Pisa, in due capitelli in San Giovanni e Reparata e forse anche nell'architrave del portale della stessa chiesa, sicuramente da postdatare rispetto al 1187, che sembra risentire dell'architrave del portale nord del battistero di Pisa. Da respingere, invece, l'ipotesi di una partecipazione di Guidobono ai rilievi del portico del duomo¹⁵³. Il padre di Guidobono, Lanfranco, era anch'egli uno scultore formatosi nella taglia di Guidetto; nel fonte pistoiese, unica sua opera firmata, Tigler avverte fortissime le reminiscenze dai tipi di Guglielmo, tanto palmari da aver portato parte della critica ad accreditargli i plutei del duomo di Pistoia, che sono invece opera guglielmesca degli anni Sessanta del XII secolo, mentre un suo intervento è da ipotizzare nei capitelli e nelle mensole del battistero di Pisa e nei capitelli e nei resti dell'arredo presbiteriale e del pulpito di Buggiano Castello. Nell'opinione di Tigler, basata in particolare sul confronto tra le parti decorative e quelle figurate delle lastre pistoiesi, Lanfranco è forse l'ultimo e più conseguente epigono della scuola di Guidetto, "il cui forte era l'ornamento e non la resa della figura umana", motivo per cui anche il suo nome è da espungere dal novero dei possibili partecipanti alla decorazione del portico di Lucca¹⁵⁴. Emerge così chiaramente in questo passaggio la concezione globale dell'autore sulla scultura lucchese della prima metà del Duecento: in essa, Guidetto e Guido Bigarelli non sono da ritenersi i due poli entro cui inquadrare la vecchia idea di una onnicomprensiva maestranza dei "Guidi", bensì i maggiori esponenti di due correnti scultoree dai caratteri distinti, delle quali ancora nei decenni centrali del secolo si possono seguire gli esiti paralleli¹⁵⁵. La scuola di Guidetto, come anticipato, trova i suoi più alti raggiungimenti nei brani di decorazione architettonica, mentre risulta sempre impacciata nella resa della figura

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 915-918, 934, mentre in *Id.* 2001b, p. 94 l'ipotesi era ammessa, indentificando Guidobono con il Maestro di San Regolo, a cui già in quella sede si davano i rilievi del portale destro e la Carità di San Martino.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 913-914.

¹⁵⁵ I caratteri della taglia di Guidetto sono individuati dall'autore in diversi edifici a Lucca e in Lucchesia, la cui cronologia si scala lungo tutta la prima metà del secolo: dai cantieri di San Martino e Santo Stefano a Prato (a partire dagli anni 1204 e 1211), a quelli della parte superiore della facciata di San Michele in Foro e del battistero di Pisa, probabilmente contemporanei, assegnabili alla prima metà degli anni Venti, alle facciate di San Giusto e San Cristoforo a Lucca e i portali di Santa Maria a Piazza di Brancoli e San Leonardo di Treponzio e il fonte battesimale di San Giorgio a Brancoli, di datazione incerta ma tutte collocabili nel secondo quarto del secolo, per arrivare a un gruppo di sculture per le quali si propone il nome di Diotaiuti di Marchese, cioè i leoni e i draghi di Santa Maria Forisportam, del 1245 circa, alcuni di quelli delle mura di Lucca e i resti del pulpito e il fonte battesimale di Diecimo. Alcuni episodi delle sculture che si datano ai decenni centrali del secolo, come il portale di San Giovanni e Reparata, (1240-50 circa, per certi versi accostabile alle sculture di Brancoli, Barga, San Giusto, San Cristoforo) l'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia (poco prima del 1263), l'insieme delle sculture di Barga (1256 circa), il pulpito di San Giovanni Evangelista a Santa Maria a Monte (seconda metà degli anni Cinquanta), testimoniano poi di un "innesto delle novità di Guido sul ceppo della formazione nel solco di Guidetto" (*Ibid.*, pp. 912, 914-915, 917-920).

umana, che sarà invece la principale conquista della linea bigarelliana; nella prima, inoltre, la scultura è intimamente sentita come opera corale, tanto da risultare “impresa metodologicamente errata”, oltreché quasi impossibile, ogni tentativo di pervenire ad una suddivisione attributiva all’interno dei cantieri, mentre nella seconda corrente è lasciato maggiore spazio alle personalità dei singoli, secondo il sistema di collaborazione tipico delle cattedrali romaniche, dove alla ricerca di omogeneità negli esiti si accompagna il rispetto per le specificità di linguaggio dei diversi artefici¹⁵⁶. Per questa ragione, all’interno del cantiere del portico della cattedrale di Lucca, avviato nel 1233, è possibile avanzare una ripartizione dei rilievi tra diverse mani. All’accentuato realismo del Maestro di san Regolo vanno, oltre alla lunetta e l’architrave con le storie del santo, il gruppo della carità di san Martino, che potrebbe anticiparsi al 1227, e, fuori da Lucca, i sei plutei in Sant’Andrea a Pistoia¹⁵⁷; un più mitigato sguardo alla realtà si ritrova anche nel Maestro dei Mesi, influenzato dall’analogo ciclo pisano ma ricettivo anche nei confronti delle novità introdotte da Benedetto Antelami, da cui comunque non sono esenti nemmeno le storie di san Regolo e il gruppo del san Martino. Entrambi gli scultori, poi, non prescindono dalla lezione dell’architrave con le storie del Battista nel portale est del battistero di Pisa, che nell’opinione di Tigler si deve ad uno scultore pisano in grado di operare una felice sintesi tra influssi bizantini e modelli del romanico occidentale. Ad analoghi influssi di matrice bizantina, meditati però particolarmente sulla *Deesis* del fregio superiore del portale est del battistero e sul portale di San Michele degli Scalzi a Pisa, si rifanno anche gli altri due scultori del portico di Lucca, nei quali ogni spinta realistica è smorzata in un’aulica fissità: al primo di essi, identificabile con Guido Bigarelli, vanno il portale centrale con i simboli degli evangelisti, al secondo, più impacciato, le storie di san Martino¹⁵⁸. Venendo infine a Guido Bigarelli, l’autore propone un catalogo aggiornato e – soprattutto- integrato da indicazioni temporali che individuano un possibile percorso, evolutivo e geografico, dello scultore. Nella prima metà degli anni Venti Guido sarebbe impegnato sul cantiere dei capitelli del battistero di Pisa, in un momento di formazione che risente dell’influenza di Guidetto, di cui è allievo assieme a Lanfranco e Guidobono, ma anche degli scultori del portale est e di San Michele degli Scalzi. Nella seconda metà del decennio si colloca poi il pulpito della pieve di Arena, dato direttamente a Guido per la

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 924.

¹⁵⁷ Della stessa opinione Annarosa Garzelli (GARZELLI 2002a, pp. 20-21).

¹⁵⁸ Ulteriori discrepanze stilistiche, che, in particolare per le sculture del portale centrale, hanno indotto parte della critica a differenziare in modo più sottile il numero degli artefici e le fasi di esecuzione, sembrano più plausibilmente da ricondurre ai diversi registri espressivi imposti dai soggetti (TIGLER 2009c, pp. 924-929).

prima volta e anch'esso fortemente influenzato dal portale est del battistero. Dopodiché, verso il 1230, dovrebbe situarsi la parentesi modenese, durante la quale Guido, accompagnato dal Maestro di San Martino, a cui si deve l'arcangelo sul timpano di facciata, entra in contatto con le opere del Maestro dei Mesi di Ferrara e acquisisce una nuova sensibilità nei confronti del quotidiano¹⁵⁹; tra le sculture modenesi si deve però riconoscere direttamente a Guido soltanto il Redentore. Si individuano in questo modo i due poli della maturazione del linguaggio dello scultore, pisano ed emiliano, che si sostanzia dunque di ammirazione verso il classicismo "greco" temperata da un meditato realismo. Tornato a Lucca, Guido avrebbe eseguito i rilievi del portale centrale del duomo tra il 1233 e il 1239, nel quale, per l'appunto, si esplicano i due registri del suo linguaggio. Nel 1239 inizia la prima fase dei lavori del pulpito pistoiese, che coincide con le storie dell'infanzia, che poco dopo dovette subire un'interruzione; dello stesso momento è l'arcangelo di San Michele in Cioncio. Nel 1245 si ha il fonte del battistero di Pisa, nel 1248 l'architrave di San Pier Somaldi a Lucca, ed infine, nel 1250, la seconda stagione di lavori al pulpito di Pistoia, che comprende le storie *post mortem*, i lettorili e i sostegni¹⁶⁰. Al lavoro di Guido Tigler va senza dubbio riconosciuta la preoccupazione, mai chiaramente avvertita fino a questo momento, di porre a sostegno delle attribuzioni la ricostruzione di un tessuto –sociale, familiare, biografico, geografico–, che non funga da semplice quinta ma costituisca un elemento significante della riflessione.

¹⁵⁹ Il riferimento è, in particolare, al rilievo con la Presentazione al Tempio per lo smembrato pulpito campionesse del duomo, puntualmente citato nel pulpito di Pistoia.

¹⁶⁰ TIGLER 2009c, pp. 929-935. Il catalogo di Guido Bigarelli è stilato sinteticamente dall'autore già nel suo primo intervento sul pulpito di Pistoia, senza sostanziali discrepanze a eccezione della mancanza delle opere emiliane, su cui la critica ha fatto luce in un momento successivo, e della datazione del fonte di Pisa, indicata allora nel 1246, come nel resto degli studi, e successivamente rettificata tenendo conto del computo pisano (*Id.* 2001a, p. 94).

V. Nodi critici, orientamenti recenti, problemi aperti

Per concludere questo *excursus*, si prendono ora in considerazione alcuni interventi recenti che, facendo riferimento al quadro generale elaborato sul tema dalla precedente tradizione critica, si concentrano su alcuni nodi focali, per i quali non si è addivenuti, fino al momento presente, a una composizione convincente tra le diverse ipotesi in campo¹⁶¹.

Un problema ancora lontano dall'essere risolto, come risulterà chiaro a questo punto, è costituito dalle vicende materiali dei rilievi di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, per i quali non c'è accordo circa l'attribuzione a diverse mani, la datazione, le fasi del cantiere, e nemmeno la provenienza dei pezzi da un unico piuttosto che da due distinti pulpiti; altro punto su cui si continua a dibattere, in rapporto a Pistoia, è il pulpito in San Cristoforo a Barga, opera senza dubbio di ambito bigarelliano, strettamente correlata al pulpito di Pistoia quanto a scelte compositive e iconografiche, per la quale continuano a esprimersi opinioni divergenti circa il rapporto con il pulpito di Pistoia, appunto, in cui si vede, a seconda, un modello o un'opera di derivazione. L'ultimo significativo contributo su Pistoia e Barga è costituito dalla discussione tra Guido Tigler e Gigetta Dalli Regoli, che ha assunto i toni del già ricordato diverbio apparso nel 2001 su *Arte cristiana*¹⁶². Nell'opinione di Tigler la totalità dei rilievi ora in San Bartolomeo provengono da un unico pulpito¹⁶³, commissionato a Guido Bigarelli, i cui lavori iniziano nel 1239, come testimoniato dalla prima epigrafe, interrompendosi bruscamente poco dopo a causa di una scomunica in cui l'abbazia incorre, e che ne determina un momentaneo dissesto economico, per essere ripresi e terminati un decennio dopo, nel 1250, data a cui fa riferimento la seconda epigrafe. Quanto all'autografia delle sculture, lo studioso ritiene, anche in questo caso, che la mano di Guido sia ravvisabile in tutti i rilievi, e spiega le

¹⁶¹ Scopo di quest'ultimo paragrafo è fornire un'idea generale dei principali problemi aperti sulla figura di Guido Bigarelli e sui maestri lombardi attivi a Lucca e in Toscana, motivo per cui non si affronta, in questa sede, la discussione punto per punto dei contributi che si vanno a presentare, rimandando, per questo, alle sezioni del presente lavoro dedicate ai singoli contesti.

¹⁶² DALLI REGOLI 2001, TIGLER 2001b, *Id.* 2001c.

¹⁶³ Tigler cita alcune delle opinioni contrarie espresse dalla critica precedente, tra cui BRUNETTI 1966, BADALASSI 1995, *Id.* 1999. In questi contributi si individua nella conversione del pulpito a cantoria, avvenuto nel 1591, il momento in cui si opera la fusione di pezzi provenienti da diversi edifici, tra cui si indica dubitativamente il duomo.

evidenti divergenze di stile collegandole a fasi diverse della carriera dell'artista: le prime scene, quelle dell'infanzia, appartengono a un momento in cui Guido è ancora legato alla tradizione del romanico lombardo, specificamente declinato nella sua componente campionesa, mentre nelle storie *post mortem* l'artista dichiara le successive meditazioni sull'antico¹⁶⁴. Tigler, infine, è convinto del ruolo di prototipo del pulpito di Pistoia su quello di Barga, argomento su cui si incardina la risposta della Dalli Regoli, che mettendo a confronto le scene dei due pulpiti vorrebbe dimostrare il contrario¹⁶⁵. Nella sua risposta Tigler evidenzia il debito diretto con tavolette bizantine dei rilievi di Pistoia, influenza che appare sotto molti aspetti temperata e occidentalizzata a Barga, ed è una delle ragioni per cui il pulpito di Barga è da credersi successivo a quello di Pistoia e da questo derivi, anche alla luce di una sua possibile datazione al 1256¹⁶⁶.

Altro aspetto problematico è costituito dal cantiere della cattedrale di Modena, incluso nella trattazione su Guido Bigarelli soltanto di recente, che risulta ancora ampiamente da indagare, non mancando, peraltro, pareri divergenti circa l'autografia delle sculture e la loro datazione. Ferma restando, infatti, l'appartenenza alla maestranza bigarelliana, Guido Tigler dissente rispetto a Laura Cavazzini, che assegnava tutte le sculture modenesi al maestro (il Redentore e i due arcangeli), e individua la mano di Guido Bigarelli solamente nel Redentore, assegnando l'arcangelo sovrastante il timpano di facciata allo scultore che chiama Maestro di san Martino, mentre per quello sul retro il giudizio è ostacolato dalle condizioni conservative¹⁶⁷. I due studiosi giungono a conclusioni divergenti anche per quanto riguarda la cronologia dell'intervento, che Cavazzini situa al 1244 circa, mentre Tigler anticipa al 1230¹⁶⁸. Ciò non è senza significato ai fini di sondare l'attuale panorama degli studi, non trattandosi, infatti, soltanto dello scarto cronologico, di per sé comunque significativo, ma evidentemente di un'interpretazione ancora nebulosa e non unanime dell'evoluzione del linguaggio dell'artista: apparirà chiaro, infatti, come collocare il Redentore di Modena prima o dopo il cantiere lucchese denuncerà una concezione antitetica delle tappe che vanno dalla formazione alla maturità di Guido Bigarelli, per il quale, se risulta ormai relativamente assodato il riconoscimento degli elementi linguistici caratterizzanti, si fatica ancora a determinare un coerente percorso di maturazione stilistica.

¹⁶⁴ TIGLER 2001b, pp. 88-89, 94-95.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 93; DALLI REGOLI 2001.

¹⁶⁶ TIGLER 2001c.

¹⁶⁷ *Id.* 2009c, pp. 934-935.

¹⁶⁸ CAVAZZINI 2008, p. 624; TIGLER 2009c, p. 935.

I problemi di Modena si legano a quelli di Lucca. Per la datazione del cantiere lucchese Laura Cavazzini propone una forbice cronologica che si estende dal 1233 al 1257, ponendo l'intervento di Nicola Pisano in linea di diretta continuità con la conduzione bigarelliana, proprio nel momento in cui questa si interrompe, con la morte di Guido e Guidobono, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro. Il che, chiaramente, deve aver costituito condizione necessaria alla comparsa di Nicola. Di parere diverso Guido Tigler, che sembra immaginare un cantiere assai più breve¹⁶⁹. Posizioni diverse i due studiosi dimostrano anche riguardo all'autografia dei rilievi lucchesi, Tigler proponendo le partizioni di cui si è dato conto, Cavazzini assegnando la totalità delle sculture *latu sensu* a Guido Bigarelli¹⁷⁰: la studiosa dimostra in questo la volontà di affrontare la questione in termini diversi da quelli in cui è stata impostata a partire dal giudizio di Venturi. L'affermazione della Cavazzini, a prima vista provocatoria, non ha mancato di essere accusata di eccessiva aporetività¹⁷¹. Tuttavia, essa si fonda a ben vedere su una diversa considerazione storica dei fatti e dei processi, offrendo in effetti una visuale dalla giusta distanza alla quale porsi per dare avvio ad un nuovo tentativo di dirimere la materia.

Valerio Ascani è l'ultimo in ordine di tempo ad aver preso la parola sulla materia, in un contributo dedicato all'attività dei maestri lombardi nel battistero di Pisa¹⁷². La succinta analisi di Ascani si propone di sunteggiare la scansione e i protagonisti delle campagne scultoree che hanno interessato l'edificio, dalle maestranze dei portali fino al fonte di Guido Bigarelli, passando per la decorazione dei sostegni interni, che l'autore suppone scandita in due distinti momenti, il primo, guidettesco, conclusosi entro il 1210, il secondo, avviatosi attorno all'inizio del secondo quarto del Duecento, con la partecipazione dei Bigarelli (Lanfranco, Guido, Guidobono). Per il contesto pisano Ascani mette sul tavolo significativi elementi di riflessione, esempio ne sia la trattazione riservata al portale nord, eseguito, nell'opinione dell'autore, alla fine del primo decennio del Duecento, da uno scultore guidettesco, ma a questi superiore, in grado di operare un'efficace sintesi tra i modi lombardi e le influenze costantinopolitane, di cui sente la fortissima influenza. Allo stesso maestro Ascani propone di accreditare il gruppo lucchese della Carità di san Martino. Venendo al fonte battesimale, l'autore ne coglie i caratteri di maturità, rilevando d'altra parte le lacune nella conoscenza della storia materiale dell'opera, e avanzando l'ipotesi di restauri successivi che potrebbero aver alterato l'ordine originario delle lastre,

¹⁶⁹ CAVAZZINI 2008, p. 625; *Id.* 2010, p. 482; TIGLER 2009c, p. 906.

¹⁷⁰ CAVAZZINI 2010, p. 482.

¹⁷¹ TIGLER 2009c, p. 924.

¹⁷² ASCANI 2014a, per i punti affrontati si vedano in particolare le pp. 45, 50-52, 54.

dei quali non è stata ad oggi ritrovata documentazione. Di seguito, vengono menzionati di passaggio l'altare e il recinto presbiteriale, che dovettero essere completati contestualmente al fonte, e per i quali, si dice, manca un'analisi globale che tenga conto dei successivi restauri. Sotto molti aspetti, dunque, l'analisi di Valerio Ascani si poneva come una proposta di lavoro, rimasta, fino a ieri, in attesa di sviluppi. In concomitanza con le fasi di chiusura del mio lavoro, ha visto la luce una monografia dello stesso studioso sui "maestri di Arogno", nella quale sono prese in considerazione, trasversalmente, le diverse generazioni di artisti ticinesi operanti tra la Toscana e il Trentino nei secoli XII e XIII: Guidetto, Adamo da Arogno, i Bigarelli. Il lavoro di Ascani costituisce l'ultimo atto degli studi sulla materia, e riunisce in un'unica trattazione gli esponenti di una corrente artistica e culturale il cui fattore di coesione si individua precipuamente nella comune origine geografica. Per quanto riguarda ciò che qui interessa più strettamente, la figura di Guido Bigarelli, esso non introduce sostanziali elementi di novità rispetto alle posizioni su cui è attestata la critica recente, compreso lo stesso autore, con i suoi precedenti contributi sul tema, con l'eccezione di una notevole aggiunta al suo catalogo, l'architrave del portale centrale di San Galgano, che tuttavia si deve rifiutare, come vedremo, così come ampiamente da riconsiderare appare la proposta cronologica¹⁷³. Soprattutto, poi, ancora una volta, la figura dello scultore è affrontata entro la cornice dei nessi di 'rete familiare' e di continuità intergenerazionale, impostazione evidente fin dalla scelta dei titoli: mentre Guidetto e Adamo da Arogno sono gli 'intestatari' dei relativi capitoli, il percorso di Guido è relegato entro il capitolo "I Bigarelli in Toscana e altrove", attorniato dalle figure del padre, dello zio e dell'onnipresente cugino. Uno studio che prenda in considerazione la personalità di Guido Bigarelli conducendola finalmente al di fuori di tali vincoli, riconoscendone l'autonomia del linguaggio, il raggio dei riferimenti culturali e il peso sulla scena del Duecento italiano, deve ancora vedere la luce.

¹⁷³ ASCANI 2019. I tempi della pubblicazione del volume non mi hanno purtroppo permesso di affrontarne la discussione in dettaglio, motivo per cui lo studio sarà preso in considerazione specificamente per ciò che concerne San Galgano (inserito nella presente trattazione entro il contesto di San Pier Somaldi a Lucca), mentre non lo si troverà citato di volta in volta tra i riferimenti bibliografici relativi agli altri cantieri della scultura bigarelliana. Il che, tuttavia, non sembra eccessivamente pregiudizievole, poiché, come detto, l'autore non apporta sostanziali cambi di prospettiva rispetto a quanto espresso nei suoi precedenti contributi.

PARTE SECONDA

Profilo d'artista

I. Individualità dell'artista medievale. Interesse e limiti del modello monografico

Dedicare uno studio di impianto monografico, quale nella sostanza si configura quello che qui viene proposto, ad un artista medievale è una scelta. Chi la operi dovrà dunque esplicitarne le motivazioni, non intendendo con questo l'obbligo di rendere conto dell'adozione di un approccio che sembra essersi fatto *démodé*, quanto piuttosto la necessità di rispondere alla questione di base: è la monografia uno strumento utile a inquadrare i fenomeni artistici del Medioevo? Come dice il nome stesso, oggetto di questo tipo di indagine è un singolo individuo, per quanto nel caso presente il profilo ne emerga 'scontornato' sullo sfondo di entità di riferimento plurali: 'maestranza', 'cantiere', 'famiglia', 'comunità' sono concetti rispetto a cui la portata dell'individuo 'Guido Bigarelli' si misura lungo tutto il suo percorso, che non può intendersi se non in un rapporto strutturale con quello delle altre personalità che gli si muovono a fianco.

Con tutti i correttivi del caso, rimane il fatto che un approccio di questo tipo porta a comporre il percorso di un artista in termini biografici: redigerne il catalogo significa, in fin dei conti, muoversi su un piano cartesiano che porta sulle ordinate il grado di autografia, sulle ascisse la linea del tempo. L'opportunità di discernere differenti gradi di impegno, e dunque di esiti qualitativi, entro il *corpus* delle opere bigarelliane è questione che verrà affrontata più nello specifico altrove: sia detto fin d'ora che l'esercizio appare necessario, sebbene certo da condurre prendendo le distanze rispetto a operazioni di dissezione filologica che fino ad oggi tanto hanno nuociuto proprio alla comprensione del profilo complessivo dello scultore, che è in questo caso il fine ultimo. Quanto all'organizzazione della materia in termini cronologici –scelta naturale, se non proprio obbligata- essa prescrive di avere ben chiaro quanto si voglia concedere al genere della biografia.

In linea di principio, è bene tenere a mente che la nostra conoscenza degli artisti medievali in quanto 'individui' è in tutti i casi parziale, lacunosa, condizionata da oggettive carenze di attestazioni, non di rado del tutto nulla. Il campo per il quale la documentazione riguardante gli artisti del Medioevo è più prodigo è senza dubbio quello economico (contratti di vendita, d'affitto, transazioni commerciali di varia natura); i dati che

possediamo riguardo la sfera professionale (pagamenti, contratti di allogazione, di apprendistato, statuti delle corporazioni) non sono in fondo che una speciale (speciale per lo storico dell'arte) categoria di questo insieme. Dati oggettivi e deduzioni indirette illuminano circa la posizione sociale dell'artista, la sua capacità d'azione all'interno della società, il riconoscimento del valore del suo lavoro¹⁷⁴; quanto alla percezione che l'artista ha di se stesso e del proprio valore, soccorrono le attestazioni epigrafiche, eloquenti in particolare proprio per il periodo medievale¹⁷⁵: si pensi, un esempio su tutti, alle strepitanti iscrizioni di Giovanni Pisano, sintomatiche di una chiarissima coscienza di sé, ma qualche elemento significativo ci giunge anche dalle epigrafi di Guido Bigarelli e dei suoi antecedenti lucchesi e pistoiesi, Guidetto e Lanfranco, nelle quali la menzione auto-elogiativa è più laconica e misurata attraverso il ricorso a *topoi* e formule fisse, ma pur sempre presente.

Se, dunque, abbastanza di frequente possiamo o siamo in grado di ricavare un buon numero di informazioni circa la sfera professionale, economica, sociale degli artisti, vi sono tuttavia molti altri aspetti che rimangono ai nostri occhi del tutto in ombra. Raramente possediamo argomenti circa le loro scelte civiche e il loro schieramento politico. Si ricorderà il singolare caso del senese e guelfo Tino di Camaino, che nel 1315 abbandona improvvisamente Pisa, dove ricopriva la carica di *caput magister* della fabbrica del duomo, per andare a combattere i pisani a Montecatini, a fianco dei suoi concittadini. E se ricostruire il profilo pubblico degli artisti medievali ci appare impresa ardua, è davvero eccezionale possedere qualche dato su ciò che attiene la sfera privata. Fatte salve eclatanti eccezioni, quasi nulla ci è giunto riguardo al loro temperamento, alla loro psicologia individuale. Possiamo credere che Giovanni Pisano avesse un carattere difficile e si sentisse frustrato per lo scarso riconoscimento tributato al suo genio di scultore, a giudicare dai frequenti contrasti suscitati sui cantieri di cui è a capo –quello del duomo di Siena, poi abbandonato, ed in seguito quello del pulpito del duomo di Pisa-, nonché dalla verbosa epigrafe apposta sullo stesso pulpito. Ma di quanti altri artisti saremmo in grado di avanzare questo genere di supposizioni? E che dire della vita coniugale, dei trascorsi sentimentali e affettivi? Ci difettano, insomma, troppi dei tasselli della vicenda terrena di un individuo necessari a comporre la biografia.

¹⁷⁴ Non mi è possibile rendere conto qui della copiosissima bibliografia sull'argomento, di cui mi limito a citarne due dei caposaldi: CASTELNUOVO 1987; *Id.* 2004. Per l'illustrazione di un caso paradigmatico si veda anche DI FABIO 2008.

¹⁷⁵ Sul tema si vedano M. VANNUCCI 1987; DONATO, MANESCALCHI 2000; DONATO 2004: in quest'ultimo contributo si mette a fuoco il "valore delle sottoscrizioni sotto il profilo della percezione e della rappresentazione dell'artista –ossia, in direzione della storia e della biografia." (p. 24); CASTELNUOVO 2008.

Proprio questo rende così evidente la forzatura nel modello vasariano delle *Vite* quando l'autore si sforza di applicarlo agli artisti medievali, per i quali non possiede notizie di prima mano. Nella costruzione di pensiero del Vasari, come sappiamo, la personalità dell'artista tende a riversarsi nella sua arte, a specchiarsi, cosicché il giudizio complessivo deve tener conto di entrambi gli aspetti. Di conseguenza, sembra di non poter comprendere l'artista se non incasellando le sue opere entro una cornice biografica, se non rivestendolo di un'identità, fosse anche d'invenzione. Ecco allora che non si può affrontare l'arte di Cimabue senza affibbiargli un nome, Giovanni: poiché, come è ormai risaputo, laddove non gli vengano in soccorso fonti attendibili (che è quasi sempre il caso degli artisti del Medioevo) Vasari sopperisce lavorando di fantasia¹⁷⁶. Ma la stessa tendenza all'aneddoto come utile e didascalico corollario al dato biografico era già in atto nei *Commentari* di Ghiberti, di cui si ricorderà la celebre invenzione della pecora di Giotto.

La ricerca della personalità dell'artista medievale dietro le sue opere percorre tutta l'età moderna: con un'ampia falcata temporale, ritroviamo la commistione di giudizio estetico e morale

a innervare quel sentimento di rivalse nei confronti della società industriale che investe in varie forme l'Europa nel corso del XIX secolo, dalla letteratura al 'restauro' dei monumenti alla creazione artistica. Le ondate del *revival* che si susseguono dai prodromi del Romanticismo ai Preraffaelliti ci offrono l'immagine di un Medioevo ormai depurato di ogni scoria di realtà e vissuto interamente in chiave lirica. John Ruskin, William Morris, Eugène Viollet-le-Duc, seppure da punti di vista e con intenti differenti, compiono un'operazione sotto certi rispetti paragonabile a quella di Vasari: producono un'invenzione, che talvolta trova appiglio proprio nell'aneddotica delle fonti antiche. Vero è che attenzione dei critici romantici si appunta innanzi tutto sulla civiltà del Medioevo nel suo insieme, ma ciò non toglie che da tale giudizio complessivo non può che risultare influenzata anche la valutazione dei singoli artisti¹⁷⁷.

La storiografia si è trovata e si trova dunque a dover fare i conti con il modello biografico offerto dalla letteratura artistica, tanto che l'opportunità di affrontare lo studio dell'arte medievale in termini monografici, con tutti i rischi che ciò comporta di ricadere entro il modello vasariano della 'vita', è ancora questione dibattuta.

L'esistenza sul tema di due partiti opposti emerge con forza particolare negli studi su Benedetto Antelami. Armando Ottaviano Quintavalle inaugura il filone 'personalistico'

¹⁷⁶ Alcune note critiche sul tema si trovano in CAPUCCI 1976, THIERY 1976, FORTI 2014.

¹⁷⁷ Si veda ad esempio D'ONOFRIO 2012 sulla 'mitizzazione' di Giotto.

degli studi antelamici, avvertendoci fin dalle prime righe del suo volume del fatto che la riflessione sulle opere sarà interamente parametrata sul metro della personalità dell'artista: "il più personale ed italico di tutti gli artisti anteriori a Nicola d'Apulia"¹⁷⁸. Sarà poi Geza De Francovich a fissare in Benedetto Antelami il paradigma del romanico padano, di cui l'artista è un 'campione', vera unità di misura dell'"arte del suo tempo", come dichiarato nel dal titolo della sua poderosa monografia¹⁷⁹, culminante in un bilancio conclusivo in cui naturalmente il catalogo dello scultore si compone sotto lo stendardo della sua 'personalità'. Lo studio assume i contorni di una vera e propria narrazione, all'interno della quale informazioni desunte da elementi oggettivi, ipotesi motivate e pure speculazioni si mescolano in favore della fluidità del racconto: Benedetto è "oriundo delle Prealpi lombarde", e si reca nel periodo della sua formazione presso i maestri costruttori genovesi, i *magistri Antelami*, appunto, dai quali gli deriva il suo "cognome". Ma l'attività di costoro "evidentemente non soddisfece Benedetto, dotato di ben altre qualità e capacità artistiche che egli non ebbe modo di esplicitare, come volle, a Genova"¹⁸⁰. Il trasferimento in Emilia è dunque dettato dalla volontà personale dello scultore di dare espressione al suo talento, così come i ben tre viaggi in Provenza che De Francovich gli accredita sono dettati dalla volontà di arricchire il proprio personale bagaglio di conoscenze tecniche e di stimoli creativi. Dallo stile dei suoi rilievi non si inferiscono, poi, soltanto le tappe geografiche dello scultore, ma le qualità morali dell'uomo 'Benedetto Antelami': alla spiritualità rarefatta della scultura dell'Ile-de-France Benedetto "oppone la grave probità del suo mondo morale, l'intenso e schietto suo sentire"; l'arte della Borgogna è "aristocratica", quella di Benedetto "borghese"¹⁸¹. Sulla stessa linea si pone Arturo Carlo Quintavalle nel suo catalogo di Benedetto Antelami, arricchendo la linea delle costruzioni personalistiche e spingendosi fino ad assegnare allo scultore un 'compagno', colui a cui assegna il nome convenzionale di Maestro di Abdon e Sennen, che ne avrebbe condiviso viaggi ed episodi formativi¹⁸².

Rispetto a questo tipo di impostazione è scaturita in anni più recenti la reazione di Willibald Sauerländer, che, avvertendo dei rischi insiti nell'affrontare gli artisti medievali, come fanno De Francovich e Quintavalle, e come già aveva fatto Arthur Kingsley

¹⁷⁸ QUINTAVALLE 1947, p. 9.

¹⁷⁹ DE FRANCOVICH 1952.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 429.

¹⁸² QUINTAVALLE 1990, pp. 132-157. La disposizione narrativa di Quintavalle è evidentissima fin dal titolo del capitolo: "Un compagno di Benedetto, l'officina campionese e altre storie".

Porter¹⁸³, in termini di identità personale, e dunque attraverso lo strumento della monografia, giunge estremisticamente a parlare di “*corpus Antelamicum*”¹⁸⁴.

A prescindere dal dibattito suscitato negli studi antelamici, il modello monografico continua ad avere un suo partito, con particolare riferimento alla storia dell'arte italiana: Peter Cornelius Claussen ancora in anni recenti si interroga sull'opportunità di affrontare lo studio del Medioevo italiano nei termini di una ‘collana’ di monografie d'artista¹⁸⁵, tendenza che abbiamo visto in atto già nell'impostazione di Armando Ottaviano Quintavalle, il quale, introducendo il suo discorso su Benedetto Antelami, non aveva mancato di anticipare una menzione a Nicola Pisano, l'anello successivo della catena di ‘personalità’ eccezionali di cui si compone la storia dell'arte italiana.

Al di là dell'oggetto specifico delle loro riflessioni, i testi di De Francovich e Quintavalle da un lato, le posizioni di Sauerländer dall'altro, tracciano dunque i solchi entro cui chiunque si accinga a uno studio monografico dovrà mantenersi. Una sintesi di metodo che prescrive la necessità di compenetrare dati stilistici, coordinate storiche generali e vicende individuali entro un quadro unitario e significativo ai fini della storia dell'arte è già stata messa in luce da Angiola Maria Romanini nell'introduzione agli atti dedicati alla figura di Niccolò, nel cui titolo, *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, non risuona l'adesione al partito di De Francovich quanto la ricerca del confronto rispetto ad esso. La riflessione della studiosa prende infatti le mosse dall'interrogativo se sia o meno legittimo “centrare sulla persona di un unico artista lo studio dell'arte ‘del suo tempo’”, e procede interrogandosi sui “fantasmi” evocati dal nome dell'artista medievale, avvertendo in particolare – questione che ci tocca da vicino- la necessità di chiarire il rapporto dialettico tra “l'importanza altissima e la funzione portante dell'artista singolo” e le entità

¹⁸³ PORTER 1923.

¹⁸⁴ SAUERLÄNDER 1995, p. 6: “Con l'imponente *opus magnum* di De Francovich un sogno della storia dell'arte medievale raggiunge il culmine. Dove le fonti tacciono, dove non è possibile andare a leggere le *Vite*, lo storico dell'arte ricostruisce i dati biografici dell'artista con l'aiuto della comparazione stilistico-formale. Sulla base della pura morfologia egli inventa una ‘leggenda dell'artista.’”. Per il conio della definizione di “*corpus Antelamicum*” si veda a p. 7. L'autore elabora la sua riflessione anche a partire dal pionieristico studio di Ernst Kris e Otto Kurz, che già si interrogavano su problema di studiare le vite degli artisti senza incorrere nel pericolo di creare false leggende (KRIS, KURZ 1934).

¹⁸⁵ “Per quanto riguarda l'Italia, si può facilmente tracciare una storia dell'arte medievale costituita da capitoli dedicati a singoli artisti famosi, da Buscheto, Lanfranco e Wiligelmo, Niccolò, Benedetto Antelami, a Nicola e Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Cimabue, Giotto e così via fino al Rinascimento. Questa storia potrebbe essere arricchita con centinaia di altri nomi, si da ottenere, per molte regioni d'Italia, un quadro relativamente adeguato.” (CLAUSSEN 2003, p. 284).

sovrapersonali della bottega (quella in cui si forma e quella di cui sarà poi a capo), e del cantiere¹⁸⁶.

Da un lato, in definitiva, non si dovrà perdere di vista il limite che corre tra il tentativo di mettere a fuoco, attraverso la lettura delle opere, dei documenti, degli avvenimenti storici, quelle “vicende esterne” della vita dell’artista, a cui si riferiva De Francovich, e una soverchia volontà di stondarne un profilo personale che –dobbiamo invece rassegnarci a constatare- nella stragrande maggioranza dei casi la storia non ci ha consegnato. Dall’altro, non si dovrà finire per appiattirsi sul piano della dimensione collettiva e anonima dell’arte medievale, che si manifesta surrettiziamente anche laddove –come nel caso dei rilievi di Lucca- i nomi degli artisti, sebbene si conoscano e siano anzi abbondanti, vengano del tutto scissi da una riflessione sull’identità personale dei loro possessori e impiegati come meri contenitori, piegati alle mutevoli esigenze dell’analisi formale al punto da rendere a ben vedere superfluo il tentativo di sostituire un nome convenzionale con uno anagrafico, come ha già constatato Laura Cavazzini¹⁸⁷.

Dando per scontata l’inaccettabilità dell’idea che era di Armando Ottaviano Quintavalle, e che sembra echeggiare ancora nelle parole di Claussen, quella cioè della storia dell’arte come una serie di medaglioni di personalità eccezionali in cui l’evoluzione dei linguaggi è il frutto di una sequenza di rotture e svolte improvvise e la comprensione dei processi di media e lunga durata, e delle continuità, è sacrificata sull’altare del genio personale, al fine di decidere se organizzare, o meno, la materia del proprio studio in termini monografici è soprattutto necessario riconoscere che altra cosa è isolare una

¹⁸⁶ ROMANINI 1985, p. 11. “la consistenza storica di *Nicholaus* artista sarà di conseguenza valutabile in via prioritaria attraverso l’analisi delle qualità stilistiche e formali e materiali delle opere d’arte che gli sono a vario titolo attribuite o suggerite come pertinenti al suo ambito di formazione o d’azione. Ciò non toglie che, accanto a questa sua autentica via maestra, lo storico dell’arte veda oggi aprirsi tutta una serie di altre vie. Il che non solo gli crea di per sé l’obbligo implicito di servirsene (per non autolimitarsi privandosi dei mezzi che di fatto sono in suo possesso) ma con ogni probabilità gli offre anche –è l’auspicio- la mano in grado di soccorrerlo finalmente fuori da taluni tra i molti antichi falsi-problemi tuttora tenacissimi nella nostra disciplina [...]” (*Ibid.*, pp. 13-15). Trovo invece esulanti da un discorso sulla individualità degli artisti nel Medioevo le parole di Cesare Gnudi, evocate dalla Romanini e riprese da Laura Cavazzini sul medesimo tema (CAVAZZINI 2010, p. 491), che sarà qui il caso di citare estesamente: “Crediamo che la storia dell’arte sia monca e insufficiente sia se delinea una vicenda storica avulsa dai fatti individui, sia se isola i fatti individui estraniandoli dalla storia che essi stessi creano, dal cammino storico di cui essi stessi (e tanto più quanto più forte è la carica umana e poetica che sprigionano) rivelano il senso e l’orientamento. Il porre in guardia da ogni generica astrazione che soffochi la concretezza individua non può e non deve dar luogo all’errore opposto di perdere di vista questo filo che allaccia e snoda gli eventi lungo il cammino della storia” (GNUDI 1980, p. 107). Riferendosi ai “fatti individui” (non “individuali”, come riportano le due studiose), Gnudi allude ai singoli episodi della storia dell’arte, cioè propriamente alle opere –non dunque agli artefici-, chiarendo come l’interpretazione di tali “fatti” in sede storiografica debba tenere conto del rapporto dialettico tra il loro valore in termini assoluti e la loro posizione relativa nel processo della storia. Sebbene dunque le parole di Gnudi estrapolate dal loro contesto paiano applicabili alla riflessione sul valore individuale degli artisti, esse sono rivolte piuttosto alla sfera della periodizzazione.

¹⁸⁷ CAVAZZINI 2010, p. 487.

individualità nominale (ancorare un nome, una firma, ad un'opera, a un cantiere, ad un *corpus*), altra arrotondare la conoscenza di un individuo in maniera tale che i suoi termini biografici, scarni o copiosi che siano, emergano significativamente correlati alla comprensione della sua parabola artistica. Se fossimo in ogni caso costretti ad arrestarci al primo grado di conoscenza, non ci sarebbero in fondo significative differenze, come si diceva, tra l'utilizzo del nome che ci tramanda una firma e quello di un nome convenzionale, coniato dalla storiografia, come lo stesso Claussen riconosce¹⁸⁸. Una simile considerazione potrà apparire forse provocatoria, ma in entrambi i casi, a ben pensarci, la conoscenza dell'artista -in questo caso dello scultore- passerebbe in via esclusiva attraverso ciò che di lui ci dice il suo scalpello. Dover fare i conti con un nome, anzi, costituisce spesso più un impaccio che un aiuto da affiancare agli strumenti classici della *connoisseurship*, come l'ormai nota "questione dei Guidi" ci racconta in maniera eloquente. A questa stessa conclusione era giunta Chiara Bozzoli, che sposa le posizioni di Sauerländer in una considerazione complessiva della corrente lombarda a Lucca da Guidetto a Guido Bigarelli: al suo interno, tanto è univoca e incontrovertibile l'individuazione dei caratteri peculiari delle botteghe, quanto è ardua quella dei singoli artisti, a un grado tale "che viene quasi restituita dignità alle confuse attribuzioni ottocentesche e di primo Novecento, quando ancora non ci si sapeva rendere conto che Guidetto e Guido Bigarelli erano due personalità distinte ma comunque, allora come adesso, attorno a questi due 'nomi' e per quanto in assenza di altri che le successive indagini archivistiche hanno fatto emergere, si costruivano variamente le 'erudite leggende di artisti medievali' stigmatizzate da Sauerländer all'inizio di un lucido intervento che muove dalla riflessione sulla figura di Benedetto Antelami."¹⁸⁹.

Se l'oggetto di questo studio è il *corpus* della scultura bigarelliana, l'intento non ne è quello di frammentare questo insieme, in verità straordinariamente coeso e coerente, in una moltitudine di rivoli facenti capo a personalità presunte indipendenti, di volta in volta fotografate su singoli contesti, senza che da ciò derivi una differenziazione nelle linee evolutive della corrente scultorea. L'obiettivo sarà, al contrario, considerare l'ascendenza e

¹⁸⁸ "Si può pensare che la storiografia artistica guadagnerebbe poco se sapessimo che Saint-Denis è stato costruito da un Jean e Chartres da un Jacques [...] Paradossalmente, l'arte medievale, quando si conosce un nome isolato e il nome soltanto, sembra anche più anonima della produzione di personalità dai nomi convenzionali, tratti dalle opere, come il Maestro di Naumburg." (CLAUSSEN 2003, p. 286).

¹⁸⁹ BOZZOLI 2014, p. 264.

la genesi, gli strumenti linguistici, lo sviluppo, i raggiungimenti formali ed espressivi, le eredità di questa corrente in termini di unitarietà.

L'ottica corretta da cui osservare la scultura bigarelliana è calarla nella dimensione collettiva della bottega, intesa come organismo complesso e differenziato, e cionondimeno strettamente coerente e funzionale, né monolitico tempio di un personalismo esasperato né teatro di una disorganica polifonia, ma incubatrice e cassa di risonanza del linguaggio del maestro che ne è a capo. È attraverso la considerazione unitaria di questo organismo, e non attraverso la sua dissezione, che si giunge di inquadrarne correttamente la produzione: una produzione i cui tratti unificanti compongono le spinte centrifughe, certo presenti ma mai dirompenti.

Dimensione collettiva, si diceva, ma tutt'altro che anonima. Non si mancherà dunque, in nessun caso, di dare conto dei nomi che figurano in relazione all'attività dei cantieri bigarelliani, anche laddove alla menzione documentaria non si possa associare un'identità artistica precisamente individuabile (fattispecie prevalente, come vedremo, per il contesto lucchese). Il che, d'altro canto, non sta in contraddizione con il ricondurre l'operato della bottega nel suo insieme alla guida del suo maestro. In altre parole, i prodotti della bottega di Guido Bigarelli possono legittimamente – e complessivamente - andare sotto il suo nome, non meno di quanto siamo abituati a mandare il pulpito del Battistero di Pisa o l'arca di San Domenico a Bologna sotto il nome di Nicola Pisano, o i polittici di Giotto sotto il nome del maestro che li ha firmati, per citare solo due esempi tra i molti possibili. Negare questo assunto significherebbe negare il dato, ormai serenamente acquisito, che sotto il nome di un artista medievale devono annoverarsi quelli delle –inevitabilmente- differenti personalità che compongono la bottega di cui egli è a capo, e a cui detta le linee guida in termini di stile, standard qualitativi, prassi operativa.

Nel caso di Guido Bigarelli è proprio la dimensione gerarchica della bottega dell'artista medievale ad essere stata sottostimata, o non considerata del tutto. Gli sforzi della critica nell'individuazione di diverse mani, soprattutto nel caso lucchese, hanno portato alla creazione dell'immagine, distorta e antistorica, di un drappello di scultori ritrovatosi a cooperare gomito a gomito quasi per caso sotto le arcate del portico della cattedrale di San Martino, un manipolo di comprimari indipendenti tanto dal punto di vista stilistico che da quello operativo: non a caso, uno dei corollari di questa impostazione sta proprio nel fatto che sull'organizzazione del lavoro, elemento che più di altri costringe a venire a patti con l'idea di una direzione unitaria, tendenzialmente si è taciuto. Viene da domandarsi se la questione lucchese sarebbe stata considerata altrimenti nel caso che anche qui avessimo

trovato la firma di Guido, come accade a Pisa e a Pistoia¹⁹⁰. Non si vogliono trarre conclusioni troppo estese da un argomento *ex silentio*, ma nemmeno si può sorvolare sull'oggettività dei fatti: in due su tre dei maggiori cantieri della scultura bigarelliana colui che lascia la propria firma è Guido Bigarelli, e non altri. Nessuno dei colleghi lucchesi (presenti anche altrove, come vedremo, sebbene le minori dimensioni e la diversa natura degli oggetti renda le disparità meno eclatanti) affianca il proprio nome a quello del *magister*, circostanza tutt'altro che inusuale nel caso di commesse realizzate *inter pares*¹⁹¹. In questo senso, dunque, siamo autorizzati a ritenere Guido Bigarelli il *caput magister* che tiene saldamente le redini della maestranza, e ad accreditargliene le opere: lui stesso ci invita a farlo, e, per quello che ne sappiamo, nessuno dei suoi colleghi trova da eccepire. Si vedrà come le differenti declinazioni del suo linguaggio si spieghino agevolmente, nella maggior parte dei casi, entro la logica della divisione del lavoro, secondo cui il maestro si riserva l'esecuzione di talune parti dell'opera, devolvendone altre agli aiuti, ma soprattutto – che è la cosa più urgente – si proporrà di motivare e sostanziare gli episodi in cui tali disparità si fanno notare in maniera più marcata attraverso una più avveduta e soppesata riflessione sulle coordinate cronologiche della maestranza bigarelliana, su ciò che è possibile ricostruire del suo percorso e dell'evoluzione del suo linguaggio, piuttosto che facendo ricordo ad una schiera di anonime comparse che, proprio per essere composta da meri contenitori formali privi di una personalità storicamente individuabile, è andata soggetta ad essere di volta in volta decurtata o popolata, a seconda delle differenti esigenze dell'occhio dei critici.

Nel momento in cui si decida di compattare il *corpus* della scultura bigarelliana sotto il nome di Guido Bigarelli occorre motivare l'esclusione dal discorso di colui che per alcuni aspetti ne rimane innegabilmente il miglior candidato a co-protagonista: Guidobono Bigarelli. La sua mano si è creduto di individuare in diversi brani, anche essenziali, della compagine scultorea di ambito bigarelliano: in nessun caso le attribuzioni risultano motivate, né potrebbe essere altrimenti, mancando qualsivoglia termine di confronto certo

¹⁹⁰ In tutti i casi, è sempre da tenere presente che “[la firma] dice sì ‘di chi è l’opera’, ma con ciò non segnala propriamente un’autografia (concetto di norma estraneo al lavoro artistico medievale, e in larga misura anche protomoderno), quanto piuttosto, in diverse declinazioni possibili, una responsabilità; (...)” (DONATO 2004, p. 28).

¹⁹¹ Si pensi ancora, a volersi limitare al campo della scultura, all’epigrafe della Fontana Maggiore di Perugia, che ricorda la collaborazione tra Nicola Pisano e suo figlio Giovanni, ad Agnolo di Ventura e Agostino di Giovanni, che firmano entrambi il monumento funebre del vescovo Guido Tarlati nel duomo di Arezzo, ma anche al caso dei Ciolo e Marco da Siena autori della Madonna col Bambino di Piombino, maestri senza dubbio meno noti e affermati, che tuttavia non rinunciano a testimoniare la propria individualità.

(o anche solo probabile). Non si capisce, ad esempio, sulla base di quali deduzioni la sua mano si sia creduto di rintracciare in alcuni (ma, poi, quali?) dei sostegni interni del battistero di Pisa, descrivendolo, rispetto al più innovativo Guido, come uno scultore più retrivo, dedito principalmente alla tarsia e alla decorazione¹⁹². Altrove, al contrario, egli è stato da più parti identificato con l'autore delle storie di San Regolo¹⁹³, innegabilmente tra i più alti raggiungimenti di questa corrente scultorea. Valerio Ascani, come abbiamo visto, finisce per riunire sotto il nome di Guidobono un insieme di opere tra loro tanto distanti che inserirle nello stesso discorso travalica francamente i confini della logica¹⁹⁴. Guidobono Bigarelli è certo una figura di rilievo all'interno della maestranza. Cugino di Guido e figlio di Lanfranco Bigarelli, l'autore del fonte del battistero di Pistoia presso cui la critica ritiene abbastanza concordemente essersi formato Guido stesso, Guidobono è ben più di un nome privo di coordinate: i documenti che lo riguardano, addirittura più numerosi di quelli che ci parlano del cugino, ci restituiscono molti dettagli di una personalità dal profilo sfaccettato. Come accade per Guido e come sembra essere la norma per i maestri lombardi trapiantati nella Lucca della prima metà del Duecento, l'attività artistica non costituiva che una parte della sfera professionale, e nel caso di Guidobono forse nemmeno la più rilevante. Tanto è vero che di Guidobono non è possibile indicare nessuna opera certa. Una conoscenza così sbilanciata, tanto eloquenti ne sono le testimonianze documentarie, quanto carenti quelle materiali, è il motivo per cui si è fatta strada presso la critica l'idea di Guidobono Bigarelli quale primo e principale socio di Guido, tanto in affari quanto sui cantieri, onnipresente *alter ego* buono per essere schierato in campo ad ogni occasione in cui l'esercizio dell'analisi formale abbia reclamato il soccorso di una personalità diversa da quella di Guido stesso, e con pari dignità nella composizione della bottega. Ripercorrendo l'analisi dei documenti, come si vedrà, non vi è dubbio sul fatto che parte del profilo professionale di Guidobono si inquadri entro l'orizzonte della produzione artistica, ma è altresì da tenere presente che sotto la cappa del termine *magister* alberga una gamma disparata di specializzazioni nell'ambito: niente, in altre parole, ci assicura che Guidobono fosse uno scultore di figura al pari del cugino. Sebbene dunque la nostra conoscenza del personaggio sia soddisfacente dal punto di vista storico, spostare su Guidobono una parte più o meno cospicua, e più o meno rilevante, del catalogo di Guido equivale a servirsi del suo nome come di un contenitore da riempire, un assurdo

¹⁹² BARACCHINI, CALECA 1973, n. 18 p. 58.

¹⁹³ A partire da SALMI 1928, p. 112.

¹⁹⁴ ASCANI 1991, pp. 123-124, 129-130.

metodologico rispetto al quale è sicuramente preferibile coniarne uno di comodo. Le attribuzioni a Guidobono non sono, pertanto, da ritenersi seriamente motivate.

Non si vuole qui negare che il caso abbia un suo ruolo nella conservazione e il tramandarsi di opere, firme, documenti, ruolo di cui è necessario tenere conto tirando il bilancio della conoscenza di personaggi e vicende. È vero anche, tuttavia, che la riflessione storiografica, per progredire, necessita di appoggiarsi al presupposto che tale conoscenza sia in certa misura retta da una logica, che essa non sia un precipitato di nozioni del tutto accidentali. Tenuto conto di quanto conosciamo di Guidobono, dunque, l'importanza del suo contributo –come vedremo- sembra doversi ricercare nell'amministrazione delle finanze della bottega assai più che nella produzione artistica: in quest'ultimo campo dovremmo rassegnarci, per il momento, a considerarlo un membro della maestranza di Guido, e ad accreditarne a quest'ultimo i potenziali meriti, quali che essi siano, ammettendo l'impossibilità di precisarli.

Si spera con questo di aver chiarito l'ottica in cui deve a mio parere valutarsi il *corpus* della scultura bigarelliana. Manca a questo punto, di definire meglio le motivazioni che mi hanno spinto a muovere il passo ulteriore, e cioè a organizzare la riflessione attorno a questo materiale nei termini di uno studio di impianto monografico sulla figura di Guido Bigarelli.

Si è già dato conto della differenza tra lo spendere un nome come 'contenitore' e il fare riferimento, tramite quel nome, ad un preciso individuo, e del discrimine che passa tra questi due casi in termini conoscitivi. Se in molti casi non si va oltre la menzione di un nome, e alla possibilità di associare quel nome ad un'opera, o ad un insieme di opere, esistono però altri casi, nel Medioevo italiano (per limitarci a contesti affini a quello in esame), in cui le cose si pongono diversamente. Abbandonata dunque l'idea di inseguire una parabola biografica modernamente intesa, non si deve rinunciare a estrapolare dagli elementi contingenti contenuti nelle attestazioni documentarie, quando ciò sia possibile, quella serie di indizi significativi che ne trapelano in controluce, e che, a volerli mettere a sistema, compongono i tratti di un profilo personale. Il caso di Guido Bigarelli rientra a pieno titolo in quest'ultima casistica. Impostare la riflessione sulla sua figura in termini biografici possiede dunque margini di opportunità.

È già stato messo in luce come le serie notarili consentano di estrarre uno sfaccettato profilo dell'artista, tanto più vivido nella misura in cui le informazioni possiedono carattere 'di prima mano', non sono cioè viziate dagli strumenti retorici di cui sappiamo servirsi la

letteratura artistica. Bisognerà osservare che il valore dell'esercizio sta, certo, nell'abilità di ricavare il maggior numero di informazioni dalla singola attestazione, ma parimenti nella possibilità, offerta dal protocollo notarile, di ricavare dati omogenei nel tempo e nello spazio¹⁹⁵.

È proprio quanto consente di fare il protocollo lucchese di Ser Ciabatto, per Guido Bigarelli, *in primis*, come per molti altri maestri attivi nei decenni centrali del Duecento. Lo sforzo di arrotondare la conoscenza della personalità storica non riguarderà infatti soltanto la figura di Guido Bigarelli, ma dovrà di necessità estendersi ai personaggi che prendono parte assieme a lui a questa stagione costruttiva, e con lui si rapportano. Per Lucca, infatti, possediamo una quantità esorbitante di attestazioni scritte, che supera di gran lunga la quantità delle possibili attribuzioni in campo artistico. In altre parole, conosciamo molti nomi a cui non siamo in grado di associare opere –il caso di Guidobono Bigarelli, come vedremo, è soltanto il più eclatante. È forse anche la percezione di un panorama così gremito ad aver spinto in passato gli studiosi a sceverare entro l'apparato scultoreo duecentesco della cattedrale di San Martino una molteplicità di mani autonome e indipendenti, evitando di ammettere l'operato di una bottega compatta e diretta da un singolo *magister*, nel tentativo, se non di abbinare ad ognuna di esse un nome, quanto meno a offrire uno specchio delle attestazioni documentarie nelle vicende materiali. Ciò, chiaramente, non impedisce che le menzioni di questi artefici rimangano puri nomi galleggianti sullo sfondo di un cantiere parcellizzato fino all'inverosimile. Vale dunque la pena di immergersi nuovamente in questo *tourbillon* di identità e provarsi, per ognuna di esse, a spingere la riflessione oltre la semplice registrazione di presenza entro una determinata forbice cronologica. Si vedrà come, in più di un caso, una serie di indizi, talvolta indiretti, illumina sulla natura e sul tenore del contributo potenzialmente prestato da questi individui al cantiere della cattedrale, offrendo validi spunti per la formulazione di nuove ipotesi circa ruoli e mansioni: maestri, apprendisti, aiuti, semplici tagliapietre si potranno inserire con qualche buon argomento entro quella gerarchia professionale che doveva necessariamente regolare l'attività di una numerosa, diversificata ed efficiente maestranza.

Le caratteristiche intrinseche della serie documentaria lucchese, d'altra parte, inducono naturalmente ad organizzare il materiale in termini di sviluppo biografico. Innanzi tutto, poiché l'omogeneità temporale e spaziale della serie dei rogiti di Ciabatto ci restituisce in

¹⁹⁵ Si veda in proposito l'interessante studio di Joaquín Yarza Luaces sui notai aragonesi (YARZA LUACES 2003).

modo affidabile, per Guido Bigarelli come per un cospicuo numero di *magistri*, la misura della loro presenza in città e, in particolare, sul cantiere di San Martino lungo l'intero arco cronologico in cui si fissano gli estremi dell'attività di Guido (circa 1220 – circa 1257)¹⁹⁶. Come si diceva, gli atti notarili ci forniscono in via primaria informazioni circa la sfera extra-artistica dei personaggi citati, sotto differenti aspetti. Se questo, a tutta prima, può apparire frustrante in sede di ricerca storico-artistica, campo sul quale il più delle volte gli atti notarili si dimostrano ostinatamente muti (commesse, pagamenti, rapporti con i committenti si trovano davvero di rado, mentre si ha più fortuna sull'acquisto di materiali) d'altro canto ci convince del fatto che tale ricerca debba necessariamente investigare il proprio oggetto tenendo presente di tutte le componenti che si offrono alla riflessione e all'analisi, ed abbracciare, dunque, una sfera più ampia rispetto a quella della produzione artistica, che comprenda e spieghi anche i dati storici, economici, sociali. Con questa materia si dovrà dunque in ogni caso fare i conti. Ma la messe di dati offerta dai documenti non è, in fondo, che un insieme, più o meno ricco, di frammenti biografici. È chiaro, allora, che un tale oggetto di studi impedisce di limitare l'indagine alle 'cose', ma prescrive di estenderla anche alle 'persone', e anzi, proprio nei protagonisti storici della vicenda trovare il punto di avvio, non limitando la riflessione ai casi in cui a un nome si può associare un'opera, ma estendendola anche a quelli in cui non si possano rintracciare corrispondenze immediate. Artisti senza opere e opere senza nomi, dunque: nella stagione della scultura bigarelliana sono nutrite entrambe le casistiche. Ragione per cui, se gli sforzi si sono concentrati fino ad oggi sulle opere, sarà il caso ora di sistematizzare anche l'altro versante delle conoscenze, e chissà che non se ne ricavi qualche nuova corrispondenza tra le due serie, quella formale e quella storica.

E se ha un senso il tentativo di arrotondare il profilo storico dei molti maestri senza opere che ci si parano dinnanzi dalla lettura dei documenti, a maggior ragione l'operazione è sensata e necessaria riguardo a Guido Bigarelli, che, per i suoi anni, è l'unico personaggio di cui possediamo elementi di conoscenza per entrambe le serie¹⁹⁷. Come ha notato Laura Cavazzini, non arrestarsi di fronte all'idea della bottega medievale come impresa 'corale', impenetrabile alla comprensione dei singoli, sforzarsi di tratteggiare le varie individualità degli scultori lucchesi, estraendole dalla nebulosa e indimenticata

¹⁹⁶ Delle caratteristiche della serie notarile lucchese si darà qualche cenno ulteriore nel prossimo capitolo.

¹⁹⁷ Si tratta davvero di un'eccezione, se si pensa che egli ha il solo precedente di Guidetto. Nel caso di Lanfranco, infatti, l'altro scultore di primo piano della stagione precedente, ci troviamo per una volta nella situazione opposta, avendoci egli tramandato il proprio nome su un'opera ma nessuna testimonianza (perlomeno diretta) di natura biografica.

etichetta dei 'Guidi', non è più velleitario che compiere lo stesso esercizio per Jacopo della Quercia o Matteo Civitali, che lavorano per la cattedrale due secoli più tardi, e a cui nessuno studioso del Quattrocento si sognerebbe mai di negare precise personalità storiche, così come nessuno negherebbe mai il genio personale di Nicola e di Giovanni Pisano¹⁹⁸.

Proprio dalla riflessione comparata tra la figura di Guido Bigarelli e quella di Nicola Pisano emerge con chiarezza la necessità di una nuova impostazione di metodo per gli studi sul Duecento lucchese prenicoliano. Dal punto di vista biografico, non ci sono motivi sostanziali per riconoscere a Nicola una individualità degna di essere indagata, e negarla invece a Guido. Anzi, potremmo dire che sull'individuo Guido Bigarelli possediamo sotto qualche rispetto estremi più circostanziati che non su Nicola Pisano: di Guido conosciamo con precisione il luogo di origine (Arogno, nell'episcopato di Como), di Nicola l'origine pugliese, sebbene certo poggi su salde motivazioni, resta un'ipotesi storiografica; di nessuno dei due conosciamo la data di nascita, mentre quanto alle date di morte, nel caso di Guido l'intervallo tra termini *ante quem* e *post quem* stringe sul 1257, in quello di Nicola è un po' più lasco (1278-1284); i legami di parentela più significativi ci sono noti per entrambi (Guido è figlio di Bonagiunta, cugino di Guidobono e dunque nipote di Lanfranco, Nicola è figlio di Pietro e padre di Giovanni). Dal punto di vista strettamente storico-artistico le cose si pongono certamente in modo diverso: Nicola ci tramanda epigrafi più eloquenti e i documenti che lo riguardano sono più ricchi di contenuti (diversi i contratti di allogazione che possediamo per Nicola, quasi del tutto assenti, invece, nel caso di Guido). Tenuto conto di ciò, c'è da chiedersi il motivo per cui, nel momento in cui ci si volge alla prassi operativa, gli apporti della bottega nelle opere di Nicola sono ben indagati, senza che questo porti a mettere in dubbio la sua autografia e a negargli un percorso individuale, mentre tutto il contrario accade per Guido, il cui profilo corre sempre il rischio di essere inghiottito nella dimensione della 'maestranza' intesa, come si diceva, come galassia popolata da comparse puntiformi. Guido Bigarelli, insomma, collocandosi al di qua dello spartiacque che nella periodizzazione dell'arte italiana è sancito proprio da Nicola, agisce in un'epoca ancora gravata dalla cortina dell'anonimato. Non ci sono dubbi, è ovvio, circa la portata rivoluzionaria che il linguaggio di Nicola Pisano imprime sul corso dell'arte italiana, e sul fatto che niente di lontanamente paragonabile si trovi in Guido Bigarelli. Non bisogna però dimenticare di affiancare alla nostra visione a posteriori quella dei contemporanei, che emerge con chiarezza da una serie di dati oggettivi. Per due

¹⁹⁸ CAVAZZINI 2010, pp. 487-492.

decenni almeno Guido Bigarelli e la sua bottega si accaparrano tutte le maggiori commissioni scultoree del tempo, sugli stessi cantieri sui quali, guarda caso, sarà chiamata a lavorare la maestranza di Nicola e poi di Giovanni. Il caso più eclatante è proprio quello dell'atrio di San Martino, per cui la strettissima contiguità temporale porta a supporre addirittura una collaborazione tra le due botteghe più che un netto passaggio del testimone. Di passaggio del testimone si può invece parlare nel caso del Battistero di Pisa e, al limite, anche per Sant'Andrea a Pistoia. Si può sostenere abbastanza serenamente, insomma, e senza che l'affermazione suoni iperbolica, che Guido Bigarelli fu, per lo spazio di una generazione almeno, il più grande artista italiano prima di Nicola Pisano.

Non da ultimo, bisogna tenere presente l'importanza di assegnare una personalità e ragionare in termini individuali ad un artista che si muove. Come vedremo, gli spostamenti tra la Toscana e l'Italia settentrionale costituiscono una delle dimensioni del percorso artistico di Guido, e una delle questioni centrali del dibattito storiografico attuale sulla sua figura e sul suo operato (proprio su questo tema sarà avanzata una nuova proposta). Ancorare dunque il raggio d'azione spaziale dello scultore a coordinate biografiche credibili equivale a sostanziarne il percorso ponendosi al riparo dal rischio di sconfinare nella categoria fantastorica dell'«artista itinerante», che pure di tanta fortuna ha goduto in sede critica¹⁹⁹.

Le ragioni fin qui esposte valgono dunque a motivare la scelta di impostare questo studio in termini propriamente monografici, a partire, cioè, dall'«individuo» Guido Bigarelli, e dal suo percorso, poiché proprio in questo sono da scorgere elementi cruciali al fine di comprendere l'evoluzione e i diversi apporti che compongono il suo linguaggio. Che è il linguaggio sfaccettato e personale di un grande maestro, non certo la produzione standardizzata di una bottega composta da una schiera di artefici ben addestrati e intercambiabili, come a tratti sembra quasi essersi proposto. Ha quindi ancora senso accordare un certo grado di fiducia al modello di De Francovich, certo epurato da esasperazioni e deformazioni, ed equipaggiare il nostro scultore di una fisionomia individuale ben riconoscibile, piuttosto che affrontare la questione nei termini proposti da Sauerländer, quelli cioè di un anonimo «*corpus bigarelliano*».

¹⁹⁹ Sull'articolato dibattito storiografico sui viaggi degli artisti mi limito a citare PORTER 1923, QUINTAVALLE 1982, SAUERLÄNDER 1985, BARRAL I ALTET 2000, CASTELNUOVO 2000. Dall'insieme degli studi sul tema sono scaturite posizioni contrastanti e non di rado opposte.

II. Guido Bigarelli e compagni²⁰⁰: *magistri*, apprendisti, imprenditori, usurai nelle fonti duecentesche.

“Questi documenti, tratti esclusivamente da atti notarili, non presentano per se stessi un’indole storica e non appartengono direttamente all’arte: si riferiscono ad artisti; ma non in quanto tali; o meglio non come autori di opere d’arte. Trattasi sempre di maestri che agiscono come un’altra persona qualunque, contraendo mutui, stringendo patti, dettando testamenti, ecc. e spesso fungendo da semplici testimoni a contratti, stipulati da terzi.

Quasi per caso ci apparisce perciò sovente la loro persona e ci si rende manifesto il tempo della loro esistenza. (...)

Mi sono studiato di raccogliere pur piccole tracce, pensando che nulla è trascurabile in tanta penuria di memorie e che forse, se non oggi, domani potrà uscire eziandio da minuscole orme, al confronto con nuove scoperte, una luce rivelatrice.”²⁰¹

Le semplici parole che Pietro Guidi premette al suo studio sui maestri lombardi a Lucca, (ma che potrebbero essere estese alla stragrande maggioranza degli artisti medievali) delimitano con incisiva chiarezza quanto e cosa di costoro si possa domandare ai documenti. La premessa risuona tanto più efficace in un momento in cui, con gli studi di Mario Salmi e Pietro Toesca, avevano fatto la loro comparsa i primi tentativi di esegesi stilistica dei fatti di scultura lombarda a Lucca e in Toscana. Le implicazioni di queste parole non sono state, fino ad ora, pienamente raccolte: i maestri lombardi sono quasi sempre stati indagati come artisti ‘in quanto tali’, per fare eco a Guidi, cioè prevalentemente in una prospettiva attribuzionistica, dal punto di vista dello stile e del

²⁰⁰ La formula ‘e compagni’ gode di una discreta fortuna storiografica. Si è già detto del ‘compagno’ di Benedetto Antelami, originale invenzione quintavalliana. Più di una volta i ‘compagni’ degli artisti hanno dato il titolo ad una mostra, a causa, è evidente, dell’immediato impatto comunicativo: per limitarsi al Medioevo, si ricordino *Simone Martini e “chompagni”*, (BAGNOLI 1985), *Giotto e compagni* (THIÉBAUT, BESSEYRE 2013). Talvolta l’uso dell’espressione si appoggia su un riscontro documentario diretto, altrove essa è stata spesa più liberamente a lettura di un determinato clima artistico-culturale. In entrambi i casi essa è stata impiegata di preferenza in senso stilistico-formale, con l’intento di scontornare la personalità di un caposcuola nelle sue relazioni con i contemporanei, o, viceversa, di cogliere un profilo individuale entro l’orbita di un maestro (BARTALINI 1991). Non sono mancate riflessioni terminologiche in relazione alle dinamiche di bottega (ERCOLI 1986). L’uso che se ne fa qui è esteso a ricomprendere tanto la prima accezione, quella, cioè, delle relazioni professionali tra gli artisti, quanto, in senso più ampio, le relazioni di carattere familiare e socioeconomico che interconnettono la nutrita colonia di artefici lombardi in Toscana tra di loro e con i membri della comunità locale.

²⁰¹ GUIDI 1929, pp. 212, 215.

linguaggio. Pochi e non sistematici sono stati i tentativi di comprendere il loro profilo socio-economico e biografico. Sarà dunque proprio la linea implicitamente tracciata da Guidi il filo conduttore di questo capitolo, che intende concentrarsi, appunto, sul profilo storico, sociale ed economico degli individui, limitando le considerazioni stilistiche ai casi in cui queste mostrino chiari e diretti nessi di causalità con i fatti documentabili.

La storia economica ha ormai del tutto messo a fuoco il ruolo di Lucca in quella “rivoluzione commerciale”, enunciata da Roberto Sabatino Lopez²⁰², che coinvolge molte città italiane ed europee nel corso del XIII secolo. Se l’analisi di Lopez si basava principalmente sul commercio e le manifatture, gli studi di Raymond de Roover e di Peter Spufford hanno precisato i termini della trasformazione ponendo l’accento sullo sviluppo delle attività bancarie e sull’aumento della circolazione della moneta, settori nei quali i centri italiani di medie dimensioni (Piacenza, Lucca, Siena e poi Firenze) contendono il primato alle città costiere di più antica tradizione commerciale (Pisa, Genova, Venezia)²⁰³. Ignazio Del Punta ha studiato il caso di Lucca mettendone in risalto, accanto allo sviluppo commerciale trainato dall’alleanza con Genova, la vocazione bancario-creditizia che permea trasversalmente tutti gli strati della società cittadina²⁰⁴, le cui premesse si andavano rinsaldando fin dal secolo precedente²⁰⁵. Gli studi sull’economia e sulla società lucchese dei secoli centrali del Medioevo, pur concentrandosi sull’attività creditizia e commerciale a livello europeo intrapresa dal ceto dominante dei grandi mercanti-banchieri, composto dalle famiglie egemoni (Ricciardi, Battosi, Bettori, Castracani), evidenziano chiaramente come tale attività, a scala ridotta, sia parimenti diffusa tra i rappresentanti delle arti

²⁰² LOPEZ 1952, *Id.* 1971.

²⁰³ DE ROOVER 1963, p. 70; SPUFFORD 1988.

²⁰⁴ DEL PUNTA 2004, in particolare pp. 13-17.

²⁰⁵ Un’epigrafe datata 1111 murata nella terza arcata del portico di San Martino, fotografa per la prima volta l’attività delle tavole di cambio, a quella data già fiorente, installata, come sarà poi nel Duecento, all’esterno della cattedrale, e regolata dal vescovo e dal collegio dei canonici. Il testo dell’iscrizione recita: “† AD MEMORIA(m) HABENDA(m) ET IUSTITIA(m) RETINENDA(m) CURTIS | ECCLESIE BEATI MATINI SCRIBIMUS IURAM(en)TUM QUOD CAMBIATORES | ET SPECIARII OM(ne)S ISTIUS CURTIS TEMPORE RANGERII EP(iscop)I FECERUNT | UT OM(ne)S HOMINES CU(m) FIDUCIA POSSINT CA(m)BIARE VENDERE ET EMERE. | IURAVERTUNT OM(ne)S CAMBIATORES ET SPECIARII QUOD AB ILLA ORA | IN ANTEA NEC FURTUM FACIENT NEC TRECCAMENTU(m) NEC FALSI(TATE(m) INFRA CURTE(m) SANTI MARTINI NEC IN DOMIBUS ILLIS IN QUIBUS | HOMINES HOSPITANTUR. HOC IURAM(en)TUM FACIUNT QUI IBI AD | CANBIUM AUT AD SPECIES STARE VOLUERINT. | SUNT ETIA(m) INSUPER QUI SEMPER CURTEM ISTA(m) CUSTODIUNT ET QUOD | MALEFACTU(m) FUERIT EMENDARE FACIUNT. AN(no). D(omi)NI. MCXI. | ADVENIENS QUIQUA(m) SCRIPTURA(m) PERLEGA(t) ISTA(m) DE QUA CONFIDAT ET SIBI NIL TIMEAT.” (LAZZARESCHI 1937, n. I p. 78; BELLI BARSALI 1970, p. 59; BARACCHINI, CALECA 1973, nota 11 p. 57, n. 171 p. 108; DEL PUNTA 2004, p. 97).

meccaniche²⁰⁶, tra cui anche i maestri costruttori lombardi²⁰⁷. Queste categorie di lavoratori, tuttavia, non hanno ricevuto finora lo stesso grado di attenzione, forse a causa della loro scarsa rappresentanza istituzionale: Alma Poloni ha notato come i decenni centrali del Duecento inneschino la conflittualità tra il ceto sociale dei mercanti, che vedono di buon occhio la concorrenza, anche internazionale, e la libera circolazione di manodopera più o meno qualificata, i cui interessi sono tutelati dal Comune, e il ceto produttivo degli artigiani, che, per reazione, si pongono sotto il vessillo del Popolo²⁰⁸. La fazione popolare cerca a sua volta l'appoggio del mondo artigiano, trovandosi di fronte ad una realtà destrutturata e scarsamente normata dal punto di vista istituzionale e giuridico, la cui fisionomia va definendosi proprio attraverso la crescente necessità di rappresentanza nell'ambito della politica economica cittadina. È questo il clima sociopolitico entro cui a Lucca, in lieve ritardo rispetto ad altre realtà comunali, gli esponenti delle varie arti si danno i primi statuti. Così, quelli che dal punto di vista storico-artistico sono da considerarsi a tutti gli effetti atti costitutivi delle corporazioni di mestiere, possiedono la veste giuridica di giuramenti di affiliazione al Popolo, nei quali gli aspetti di partecipazione politica risultano preponderanti rispetto all'emanazione di norme di regolamentazione professionale²⁰⁹. Come osservato dalla stessa Poloni, nella documentazione lucchese anteriore agli anni Trenta non rimane traccia dell'attività di corporazioni professionali, sebbene sia ragionevole supporre che anche prima di allora esistesse per le diverse categorie di artigiani “una qualche forma di coordinamento (...) reti di relazioni poco formalizzate, fondate sulla condivisione di norme consuetudinarie.”, che sembra si instaurasse in molti casi con il tramite delle confraternite²¹⁰. Un documento del 22

²⁰⁶ Lo studio della società lucchese del Duecento è stato affrontato sotto diversi aspetti da Alma Poloni (POLONI 2007; *Id.* 2009; *Id.* 2010). Per quanto concerne la storia economica si vedano gli studi di Thomas Blomquist (BLOMQUIST 1971; *Id.* 1979; *Id.* 1985), oltre che il già citato DEL PUNTA 2004.

²⁰⁷ Interessante a questo proposito dare conto della diatriba emersa in sede di storia economica sul termine ‘lombardo’ a causa della sua ambivalenza semantica nelle fonti duecentesche, dove è impiegato sia per designare una provenienza geografica, sia per indicare un preciso profilo economico-sociale: quello del prestatore a usura, appunto. Nel nostro caso, l'ambiguità è inestricabile, essendo i personaggi considerati lombardi ‘di nome e di fatto’, o, per meglio dire, in entrambe le accezioni del termine. Il contesto lucchese è stato considerato paradigmatico dell'intercambiabilità tra le figure professionali di mercante-banchiere, cambiavalute e usuraio, altrove rigidamente separate (la questione è sunteggiata in BLOMQUIST 1985, pp. 521-523, in cui sono anche avanzate le considerazioni sulla segregazione tra i diversi professionisti della finanza medievale che qui si sono riproposte). I rapporti dei maestri lombardi *-pawnbrokers*, cioè usurai e agenti del piccolo commercio- con la famiglia lucchese dei Malagallia *-mercanti e cambiavalute-*, di cui si dirà in seguito, saranno dunque da valutare anche alla luce di tale fluidità professionale, con tutti gli scenari potenziali che essa offre a livello di cura di interessi comuni, occasionali consortie mercantili e non da ultimo ciò che più ci interessa: fattori di mobilità.

²⁰⁸ POLONI 2007, pp. 484-485.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 450-455.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 455-456.

novembre 1194²¹¹ fotografa l'esistenza, presso la chiesa di San Bartolomeo in Silice, di una Compagnia di San Bartolomeo delle sette Arti, che comprendeva *magistri lignaminis* dell'arte maggiore e minore, *magistri lapidum et murorum*, fabbri, *carratores* e copritetti²¹². Non sappiamo se a questa data la compagnia si fosse già dotata di statuti, dei quali è redatto un aggiornamento nel 1361²¹³. Nonostante, quindi, la continuità di vita di questo organismo associativo, nel quale sono comprese le categorie di artefici oggetto del mio studio (*magistri lapidum et murorum*), durante l'intero corso del Duecento, nel 1229 compaiono i giuramenti di affiliazione al Popolo dei maestri di legname, che, dunque, agiscono come categoria autonoma, dotandosi contestualmente di propri statuti²¹⁴. Al di là delle considerazioni di natura sociopolitica²¹⁵, la separazione della categoria dei maestri di legname da quella dei maestri di pietra, testimoniata dal dispositivo, appare significativa in relazione alla grande espansione dell'attività edilizia, particolarmente in ambito ecclesiastico, che dovette registrarsi a Lucca tra l'ultimo decennio del XII secolo e i primi anni del successivo²¹⁶: non è un caso se è proprio questo il momento in cui le attestazioni documentarie dei maestri lombardi iniziano a spesseggiare. Sulla spinta del fermento edilizio di questi anni le fila dei costruttori vanno affollandosi, spingendo gli esponenti delle diverse categorie professionali riunite sotto l'egida della Compagnia delle sette Arti a rendersi indipendenti gli uni dagli altri, dotandosi di strumenti normativi specifici, sull'onda di quanto andava facendo, negli stessi anni, la classe artigiana nella sua totalità. Oltre a quello dei legnaioli, gli unici statuti di cui rimane traccia sono quelli dei mugnai (6 gennaio 1230)²¹⁷: il testo dei due strumenti presenta una forma standardizzata e un contenuto piuttosto generico, tale da potersi adattare a diverse categorie, motivo per cui si è propensi a credere che tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si dotassero di dispositivi analoghi molte categorie di lavoratori²¹⁸, tra cui senza dubbio anche i

²¹¹ Ad 9.

²¹² LAZZARESCHI 1973, pp. 78-79; POLONI 2007, nota 10 p. 456.

²¹³ MAZZAROSA 1847, pp. 21-32.

²¹⁴ Ad 31, I. Da notare come l'affiliazione al Popolo abbia durata biennale, quella all'arte decennale, a testimonianza dei diversi cicli temporali delle istituzioni comunali rispetto a quelli delle consuetudini artigiane, che possiamo immaginare qui per la prima volta ratificate.

²¹⁵ Su cui POLONI 2007, p. 459.

²¹⁶ Il *boom* edilizio a Lucca ha inizio negli anni Ottanta con l'avvio dei cantieri di San Giovanni e Reparata, Santa Maria Corteorlandini, Santa Maria Forisportam, San Leonardo, San Bartolomeo in Silice (poi San Ponziano), San Micheletto, San Pier Somaldi (TIGLER 2009c, pp. 838-841), molti dei quali saranno destinati ad attardarsi fino alla metà del Duecento e oltre. Negli anni successivi si aprono i grandi cantieri di Guidetto e della sua generazione, quelli delle facciate di San Martino (1204) e di San Michele in Foro, ma allo stesso clima e alle stesse maestranze si possono ricondurre fasi della costruzione e decorazione di alcune delle maggiori chiese cittadine (Sant'Andrea, San Cristoforo, San Giusto).

²¹⁷ ASLu, *Diplomatico*, *Serviti*, 1230 gennaio 6.

²¹⁸ POLONI 2007, p. 460.

magistri lapidum. Rimane da chiedersi se i maestri lombardi, in quanto immigrati, fossero inquadrati entro la medesima struttura corporativa dei colleghi lucchesi, o se ne fossero invece esclusi, godendo magari di particolari privilegi. Bisogna ammettere che, nel secondo caso, l'arte dei costruttori sarebbe risultata decurtata in modo sostanziale. I documenti relativi alla pace tra Pisa e Lucca, siglata il 22 marzo del 1228 con il giuramento di tutti i cittadini lucchesi, non possono dirsi dirimenti a riguardo, poiché ci sono giunti in frammenti: in particolare, mancano gli elenchi relativi alla contrada di San Martino, in cui avremmo avuto maggiori probabilità di incontrare i nostri maestri²¹⁹. Dall'assenza di menzioni di lombardi negli elenchi superstiti non si possono, dunque, trarre conclusioni. Al fine di fare chiarezza sullo *status* politico (e per riflesso professionale) di cui godevano le maestranze di lombardi a Lucca nel Duecento, si dovrà tentare qualche riflessione sul tema dell'immigrazione di manodopera specializzata, che, non a caso, entra negli orizzonti della politica cittadina proprio in concomitanza con la comparsa delle Arti organizzate²²⁰. Non esistono studi specifici riguardo il rapporto tra immigrazione e istituzioni corporative, né, a monte, sui flussi migratori a medio raggio, come quello dei soggetti che si muovono verso il centro Italia dalla regione dei laghi. Il diritto alla cittadinanza riceve un apparato normativo a partire dai primi decenni del secolo con riferimento ai *rustici*, cioè coloro che intendono trasferire la propria residenza in città dal contado circostante²²¹. Questo tipo di mobilità è incoraggiato dal Comune, che tra gli anni Venti e gli anni Quaranta persegue il duplice fine di far affluire in città soggetti produttivi, sottraendoli in pari tempo a quei territori, *in primis* la Garfagnana, che a intervalli regolari si appellavano in quegli anni alla protezione di Pisa, del papa o dell'imperatore in funzione antilucchese²²². Negli statuti cittadini del 1232, di cui ci è pervenuto un frammento²²³, si dice infatti chiaramente che la fissa dimora entro le nuove mura della città, dove si ha

²¹⁹ Ad 30, per i riferimenti ai *magistri*. La trascrizione dei testi superstiti è offerta in CORSI 1975-76, si veda in particolare alle pp. 182-184; sull'argomento si veda anche TIGLER 2001a, p. 117. Dei giuramenti della contrada di San Martino non rimane traccia nemmeno nelle imbreviature di Ciabatto, probabile autore del rogito in questione, i cui registri non ci sono giunti per il 1228.

²²⁰ POLONI 2007, nota 72 p. 483.

²²¹ Sul tema si veda quanto in POLONI 2007, pp. 482-484.

²²² Sulle guerre di Garfagnana un efficace quadro di sintesi è offerto in TIGLER 2001a.

²²³ Pubblicati in DE STEFANI 1894, pp. 253-255. Si riporta il brano del documento che si sta per analizzare: "*Verum illi qui dicuntur falsi cives seu forestici possint habitare in villis et ubicumque voluerint in primo solvendo inter omnes lucano comuni vel quibus ordinatum fuerint solvi per aliud capitulum libras DC denariorum lucanorum hinc ad proximum kalendas januarii et quam solutionem facere debeant tertiam partem per focum et duas partes per libram, salvo quod hoc capitulum non liget illos qui se defendunt pro cincinnatu secundum ordinem suprascripti capituli. Et hoc capitulum denumptiare debeant per annos octo, omnibus tribus mensibus et poni de constituto in constitutum. Et istas DC libras debeant lucanus regimen eis auferre annuatim infra quatuor menses sui introitus, et dare creditoribus secundum constitutum est per alia capitula huius constituti.*" (DE STEFANI 1894, p. 255).

l'obbligo costruire a proprie spese una casa, è il requisito fondamentale al fine di ottenere il *privilegio civitatis*. Tale condizione sembra però essere soggetta a eccezioni nel caso di coloro che vengono definiti *falsi cives* ed equiparati ai *forestici*: questi non sono tenuti a costruire una casa, ma è loro concesso di risiedere in città ovunque vogliano dietro il pagamento di una tassa annuale di seicento lire di denari lucchesi. Il documento non autorizza ad interpretare i termini *falsi cives* e *forestici* come definizioni sovrapponibili, usate per indicare lo stesso gruppo sociale. Le due categorie ricevono lo stesso trattamento per quanto riguarda il diritto di cittadinanza, ma sembra siano da tenere disgiunte: con *falsi cives* si possono probabilmente identificare alcune tipologie di *rustici* inurbati, come ritiene la Poloni, mentre il termine *forestici*, forestieri, sembrerebbe fare riferimento a individui provenienti da più lontano. La categoria potrebbe dunque comprendere i maestri lombardi²²⁴. Si stabilisce che queste due tipologie di individui siano liberi di abitare dove

²²⁴ Ma di certo costoro non erano gli unici 'forestieri' più o meno stabilmente inurbati a Lucca nei decenni centrali del Duecento. Per limitarsi ai lombardi (non necessariamente costruttori), le cui menzioni di provenienza più di altre hanno attirato la mia attenzione nello spoglio dei documenti, gli esempi per il periodo in esame sono assai numerosi: nel 1229 si ricorda un Orlando lombardo (ACL, LL, 5, c. 13, forse da identificare con il *magister lignaminis* ricordato con i figli Guido e Iacopo in diversi atti tra il 1230 e il 1232, per cui si vedano ACL, LL, 6, cc. 4v, 28v; Ad 37; ACL, A † 2, cc. 98v, 180; ACL, LL, 25, c. 70), nel 1230 un Graziolo lombardo (ACL, A † 2, c. 32), nel 1231 un Benvenuto *de Lumbardia* q. Ugolino (ACL, LL, 8, c. 94v: l'atto riguarda maestro Diotaiuti di Marchese, con cui evidentemente costui era in rapporti, ne condividesse o meno la professione), nel 1232 una Maria *lumbarda* (ACL, A † 2, c. 50), nel 1238 un Arrigo lombardo (ACL, LL, 11, c. 177), forse il padre di maestro Riccardo q. Arrigo di Como ricordato nel 1246 (Ad 92), nel 1244 un Meliore *de Lumbardia* q. Beneveni (ACL, LL, 17, c. 5v), nel 1248 un Albertino lombardo *qui moratur in Garfagnana* (ACL, LL, 23, c. 45v), nel 1249 un Gerardino lombardo (ACL, LL, 24, c. 54), un Ianni cartolario lombardo (ACL, LL, 23, c. 41v), un Bonfigliolo lombardo (*de Mutina de Frassineto*, sic!) che sposa Beatrice q. Bonaguida (ACL, LL, 23, c. 38v; sbaglia GUIDI 1929, nota 1 p. 223 accreditando la menzione a maestro Lombardo), un Guglielmino lombardo q. Giovanni (ACL, LL, 23, c. 70), un Martino di Como q. Uberto (ACL, LL, 23, c. 3v), nel 1250 Monaghino e Albertone lombardi di Cremona (ACL, LL, 25, c. 82), nel 1252 un Benencasa lombardo q. Sighifredo (ACL, LL, 27, c. 43v), nel 1253 due menzioni di Lanfranco cartolario di Bergamo q. Giovanni (ACL, LL, 28, cc. 4v, 7), un Gerardino lombardo (ACL, LL, 28, c. 17v), un Bernardino q. Alberto lombardo (ACL, LL, 28, c. 55v), negli anni 1254-1257 un Albertino q. Ugolino lombardo (ACL, LL, 29, c. 6), un Pedricciolo lombardo (ACL, LL, 29, c. 64v), un Raniero lombardo (ACL, LL, 30, c. 6), un Arduino di Lombardia che doveva essere in rapporti con maestro Lombardo (Ad 146), nel 1255 un Bernardino lombardo (ACL, LL, 30, c. 17), un Rainerio lombardo (ACL, LL, 30, c. 100v), nel 1257 un Lombardo q. Alberto di Bergamo (ACL, LL, 31, c. 41v), nel 1258 e nel 1260 un Lanfranco di Bergamo q. Giovanni (ACL, LL, 31, c. 92; 32, c. 78v), nel 1249 e 1259 uno Iacopo lombardo (forse il figlio di Orlando, oppure di Lombardo. ACL, LL, 25, c. 70; ACL, LL, 31, c. 147v), negli anni Ottanta Mezzolombardo, canonico di San Martino, che intrattiene rapporti con i maestri di pietra lombardi (ne trovo menzione in TIGLER 2009c, nota 157 p. 888), nel 1284 e nel 1287 diverse menzioni di Giovanni di Alberto da Arogno, notaio, che abita a Lucca con suo zio Gianni di Bono operaio di San Martino (ASLu, *Enti Ecclesiastici, Opera di S. Croce*, 1284 giugno 22; ASLu, *Enti Ecclesiastici, Opera di S. Croce*, 2, cc. 64r-65v, trascritto in 3 cc. 41v-42r; ACL, S. Croce, n. 2, c. 66; ASLu, *Diplomatico, Serviti*, 1287 marzo 19. Per tutti i registi si veda CONCIONI 1995, pp. 99-101, 119-120).

Molti sono poi i casi, di cui quello di maestro Lombardo, che analizzeremo, è solo il più noto, di individui i cui nomi paiono contenere un rimando alla provenienza geografica: per gli anni tra il 1229 e il 1240 si ricordano un Mezzolombardo canonico del capitolo della cattedrale, un Raniero Lombardo (o Lombardi), un Lombardo scudiero, un *Lombardus filius Bonguidi* (ACL, LL, 4, c. 48, atto del 15 marzo 1238), un Guido q. Lombardo (ACL, LL, 4, c. 33, atto del 27 gennaio 1233: a causa dell'uso del *quondam* a questa data, si deve scartare l'identificazione con il figlio di maestro Lombardo, anch'egli Guido, ricordato in anni successivi), un

preferiscono, sembrerebbe anche al di fuori delle mura cittadine (*in villis et ubicumque voluerint*), a patto che paghino un'imposta sostanziosa. Escludo, quindi, che la *ratio* della norma sia di venire incontro a chi non ha i mezzi per costruire a proprie spese una casa in città²²⁵, mi sembra piuttosto che essa si rivolga a individui dai quali non sia di vitale utilità pretendere dimostrazione di una stabile dimora inframuraria (essenziale nel caso dei *rustici*, che se avessero mantenuto le loro radici territoriali sarebbero rimasti soggetti al rischio di divenire partigiani della fazione avversa al Comune), ma dai quali si ha più che altro l'interesse a estrarre gettito fiscale. Il profilo sembra adattarsi bene al gruppo sociale dei costruttori lombardi, economicamente solidi, e a cui è necessario, per molte ragioni, assicurare la possibilità di spostarsi (per tornare periodicamente alle terre d'origine, dove mantengono interessi e legami; per trasferirsi temporaneamente su altri cantieri, anche distanti da Lucca; per approvvigionarsi di materie prime) senza che questo desti particolare preoccupazione dal punto di vista degli equilibri politico-militari. La cifra da corrispondere appare comunque elevatissima, il che obbliga a leggere con attenzione il testo del documento. Non sembra, infatti, che si tratti di una somma *pro capite*, quanto piuttosto di un quantitativo da corrispondere in solido (*inter omnes*): sebbene non sia chiaramente esplicitato, si potrebbe pensare che l'unità di riferimento della tassazione siano dunque le diverse comunità di stranieri, non certo i singoli individui, e nemmeno i nuclei familiari. Poco oltre, infatti, si precisa che l'imposta dovrà essere ripartita per un terzo *per focum*, cioè, appunto, su base familiare, e per i restanti due terzi *per libram*, cioè in percentuale

Melanese di Cotrone q. Lamberti (ACL, LL, 18, c. 30, atto del 10 marzo 1244), un altro Melanese negli stessi anni, nel 1250 un Gavarrino di Lombardo (ACL, LL, 24, c. 68).

Da questo insieme sono invece da tenere distinte le diverse menzioni di 'lombardi', 'lambardi' o 'longobardi', con cui si fa riferimento a comunità di esponenti del ceto nobiliare, di solito residenti nel contado, che godevano di privilegi derivanti dall'applicazione di una legislazione differente da quella comune, che si vuole far risalire al diritto longobardo: si vedano ad esempio un livello di campo e vigna a Forcoli, confinante con la terra della chiesa di S. Martino e terra *lambardorum* (AAL, *Diplomatico*, T 6, 16 febbraio 1229, regestato in CONCIONI, FERRI, GUILARDUCCI 2013, II, p. 120) e la contesa sull'elezione del pievano di S. Maria a Monte: i 'lombardi' e il Popolo di S. Michele di Colle del piviere di S. Maria a Monte designano Vanni alla nomina del pievano, la scelta è impugnata da Guglielmo, cappellano del vescovo di Lucca, che rivendica la partecipazione di quest'ultimo, che è poi riconosciuto da Opizo, arbitro designato dal pontefice, patrono della chiesa in questione e compartecipe della consorterìa dei 'longobardi'. (ASLu, *Diplomatico*, S. Maria Corteorlandini, 1231 agosto 16, regestato in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 145); analogamente, a Casanuova di Padule si stabilisce che all'elezione del pievano debbano concorrere i vicari e procuratori del vescovo e un rappresentante dei *lambardi* (AAL †† 120, 1233 febbraio 5, regestato in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 169). Nel 1236 si menziona un *nobile virum dominum Derigum consulem lambardorum de Montecatino* (ACL, LL, 10, c. 39). Spia del fatto di trovarsi in presenza di individui o gruppi appartenenti alla comunità dei 'lambardi' è ritrovare notizia dell'applicazione del *morgengab*, come mi fa notare Guido Tigler, che ringrazio per l'interessante scambio sul tema.

²²⁵ Alma Poloni propone di identificare i *falsi cives*, che compaiono anche in un altro documento di cui si sta per dire, con i *rustici* indigeni, che non hanno i mezzi per costruirsi una casa in città, ma credo che in questo caso l'ipotesi sia da scartare (POLONI 2007, nota 72 p. 483).

sull'imponibile²²⁶. La questione meriterebbe di essere ben altrimenti approfondita: una lettura del documento è stata tentata in questa sede con il fine di mettere in luce il fatto che la menzione di coloro che sono definiti *forestici*, e la regolamentazione della loro presenza in città, sia specchio della presenza, con ogni probabilità a quest'epoca ormai consolidata, di comunità allogene, tra cui anche i maestri costruttori lombardi, verso le quali il Comune mostra la volontà -e la necessità- di rapportarsi.

Quel che è certo è che a distanza di un decennio le maglie delle norme sulla cittadinanza sembrano allargarsi a favore del ceto artigiano, come prova un documento del 5 febbraio 1243 in cui si stabilisce che coloro che abitano a Lucca con le loro famiglie e esercitano pubblicamente la loro arte debbano essere tenuti per *veri cives*, senza alcun riferimento all'obbligo di costruire una casa²²⁷. Nonostante ciò, non è comunque possibile essere certi che i maestri lombardi dei quali stiamo per occuparci godano pienamente dello *status* di cittadini lucchesi. Diverso sarà il caso di Gianni di Bono, operaio di San Martino nella seconda metà del secolo, il cui godimento della cittadinanza lucchese è a più riprese esplicitato, fatto che già di per sé sembra attribuire alla cosa carattere di eccezione²²⁸. Anche nel caso fossero stati esclusi dalla categoria di cittadini lucchesi, è tuttavia da credere che in qualità di 'abitanti' (come sono talvolta ricordati) i maestri lombardi trovassero rappresentanza presso le rispettive corporazioni di mestiere. Ricorrente rimane invece il riferimento alla loro provenienza dall'episcopato di Como, che forse, oltre a definire aspetti di carattere giuridico, rispecchia la volontà da parte di costoro di dichiarare orgogliosamente la propria origine, garanzia della qualità del loro lavoro. Riferimento che in quasi tutti i casi si arricchisce di notazioni più precise. Arogno, Bissone, Campione, Carona, Maroggia: la puntualità dei riferimenti geografici rende una suggestiva fotografia della strettissima contiguità territoriale che lega questa comunità di artefici ticinesi, tutti provenienti da quel sottile lembo dell'attuale Svizzera italiana stretto tra la Valle d'Intelvi e il Lago di Lugano, dal quale scaturisce un vastissimo e plurisecolare fenomeno di

²²⁶ Il significato dell'espressione *per libram* in relazione all'estimo è chiarito in MAINONI 2007, p. 719, che la ritrova nella cronaca di Oberto Cancelliere per il Comune di Genova con riferimento alle imposte degli anni 1165 e 1167 (CAFFARO, BELGRANO 1890, pp. 188, 206).

²²⁷ "illi qui Luce habitant et stant cum eorum familiis et publice exercent et (lacuna) eorum artes debeant haberi veri cives et non falsi." (ASLu, *Diplomatico*, S. Croce, 1243 febbraio 5). Il testo del documento, se isolato, si presta anche all'interpretazione opposta, e cioè che soltanto coloro i quali godano della cittadinanza lucchese abbiano il diritto di esercitare un'arte a Lucca, escludendo i *falsi cives*. L'oggetto particolare del documento, tuttavia, porta a escludere questa interpretazione più restrittiva. Vi si dice, infatti, che Rainerio di Borghicciolo si presenta a Rainerio giudice e dichiara di voler essere cittadino di Lucca e risiedervi ed esercitarvi la propria arte, portando a garanzia due testimoni fededegni, con la qual cosa il giudice lo dichiara cittadino lucchese. Il documento è preso in considerazione in POLONI 2007, pp. 482-483, che giunge alle stesse conclusioni.

²²⁸ Si veda *infra*.

migrazione di lapicidi che si allarga, volendo considerare soltanto i territori a sud delle Alpi, ad abbracciare l'intera Italia centro-settentrionale, portando al frequente riaffiorare di questi stessi toponimi d'origine sui più disparati contesti²²⁹.

Come sarà ormai chiaro, gran parte delle notizie documentarie di cui siamo in possesso per la nutrita schiera di artisti lombardi che lavorano a Lucca durante la prima metà del Duecento, e oltre, ci sono giunte per via delle loro attività extra-artistiche: mentre, infatti, risultano relativamente rari contratti di allogagione e pagamenti per opere di costruzione o di decorazione scultorea, è molto frequente la registrazione di contratti di affitto, compravendite e, soprattutto, prestiti di denaro: transazioni che avvengono sia all'interno della stessa comunità dei lombardi, sia con la partecipazione di esponenti del popolo e del clero lucchesi (cambiatori, mercanti, artigiani, membri del capitolo della cattedrale). La principale fonte da cui attingere notizie è costituita, dunque, dai registri notarili in cui questo tipo di scambi era puntualmente registrato: l'eccezionale fortuna del caso di Lucca per il periodo storico che ci interessa riposa sull'estesissimo protocollo di abbreviature di ser Ciabatto, conservato presso l'Archivio Storico Diocesano, che abbraccia un arco cronologico compreso tra il 1222 e il 1272²³⁰. Esso costituisce una risorsa fondamentale, anche se non l'unica, per lo studio di questo momento storico, non solo per la ricchezza di informazioni che si è in grado di dedurre, ma anche per le caratteristiche di continuità e omogeneità nella distribuzione temporale dei dati. Questo, unito alla relativa sicurezza che Ciabatto fosse l'interlocutore pressoché esclusivo per gli artisti oggetto d'indagine (l'esercizio della sua professione si svolse nella torre di Passavante, a fianco della cattedrale, e dal 1264 nel campanile di San Martino²³¹, in contiguità tanto stretta con il cantiere della facciata e del portico che spesso i maestri che vi lavorano compaiono nei rogiti in qualità di testimoni, proprio perché comodamente reperibili sul posto) consente in

²²⁹ Le estesissime e ben documentate dimensioni del fenomeno rendono, a mio avviso, in questo caso superflua la ricerca di puntuali vettori di committenza che possano aver condotto i maestri ticinesi in Toscana, come quelli proposti da Valerio Ascani, che avanza l'idea di una protostoria padana di Guidetto, di cui sarebbero state frutto opere oggi scomparse, notate e apprezzate da Guido III (1194-1202), vescovo milanese di Lucca, o dal suo predecessore Guglielmo I (1170-1194), o ancora dal lucchese papa Lucio III, che per la verità trascorse a Verona soltanto gli anni finali della propria vita, e dunque in ogni caso non pare un buon tramite (ASCANI 2014b, p. 275). Non credo, in altri termini, che i maestri ticinesi siano stati "chiamati a Lucca" in senso proprio, quanto piuttosto che vi siano giunti sulla spinta di un movimento spontaneo, che abbiano, cioè, naturalmente colmato il vuoto di offerta di un mercato in rapida espansione.

²³⁰ Le serie notarili di Ciabatto sono state in anni recenti oggetto di studio da parte di Andreas Meyer, che ne aveva intrapreso lo spoglio sistematico avviando la pubblicazione di volumi di regesti, progetto purtroppo rimasto incompiuto a causa della scomparsa dello studioso. Si vedano in proposito MEYER 1994; *Id.* 2000; *Id.* 2005 (primo volume di regesti, anni 1222-1232; il secondo volume, in avanzato stato di lavorazione, avrebbe coperto il decennio 1236-1239, ma non ha per il momento visto la luce); *Id.* 2010.

²³¹ MEYER 2010, pp. 345-346.

qualche misura -e con le dovute cautele- di trarre *argumenta ex silentio*: la prolungata assenza di un nome in una data forbice di anni può essere in alcuni casi considerata una ragionevole spia dell'assenza di quel dato individuo dalla città per il periodo corrispondente.

Punto di partenza del presente capitolo sono i fondamentali contributi di Pietro Guidi e Graziano Concioni, comparsi a distanza di molti anni l'uno dall'altro, ma dall'impostazione in parte analoga²³². Riconoscendone i meriti nel campo dell'indagine archivistica, si offre qui un tentativo di colmarne, almeno in parte, i limiti in termini di sintesi storica. Entrambi gli studi offrono un profilo 'oggettivo' dei personaggi presi in considerazione (il cui numero è limitato nel caso di Guidi, assai più esteso in Concioni): il materiale è organizzato nei termini di una collazione dei dati ricavati dai documenti, ordinati cronologicamente.

Nel caso di Guidi, lo studioso dichiara fin da subito la natura ancillare del suo lavoro, configurandolo come strumento utile ai "critici d'arte", a cui si rimanda ogni riflessione ulteriore. Il riferimento diretto, come si diceva, è a Pietro Toesca e Mario Salmi, siamo cioè in un momento in cui, dipanata la 'questione dei Guidi', lo studio dei fatti di scultura lombarda in Toscana è interamente assorbito dai tentativi di ripartizione in diversi *corpora* da affidare a personalità storicamente più o meno solide, impostazione cui, come si è più volte ricordato, non si sono finora affiancati sufficienti contrappesi²³³.

Il lavoro di Concioni muove alcuni passi nella nostra direzione, ampliando lo spettro d'indagine (sono fissati ben quarantotto profili individuali, tra maestri di pietra e maestri di legname)²³⁴ e corredando l'elenco cronologico dei registi con un apparato di deduzioni. Lo studio è tuttavia imperniato sulla cattedrale di Lucca e le sue diverse fasi costruttive, e la ricomposizione dei dati riguardanti i maestri lombardi è funzionale esclusivamente a determinare che parte abbiano avuto sul cantiere di San Martino, e infatti tale ricomposizione è presente soltanto nei casi, minoritari, in cui sia possibile avanzare precise

²³² GUIDI 1929; CONCIONI 1995.

²³³ GUIDI 1929, pp. 209-211. Proprio da Toesca l'autore si fa influenzare nell'unico sconfinamento nel campo della critica, laddove cioè attribuisce a Lombardo, la cui personalità Guidi è il primo a mettere in luce, la maggior parte dei rilievi del portico della cattedrale di Lucca (storie di San Martino, di San Regolo, dei Mesi).

²³⁴ Lo studio di Concioni indaga tutti i profili professionali coinvolti nella costruzione della cattedrale, tra cui anche i maestri di legno. Concentrandosi invece il mio studio sugli scultori, ed essendovi il cantiere di San Martino subordinato, i maestri di legno ne sono stati esclusi. Nonostante questo, è bene rilevare come le due categorie professionali si dimostrino, come è naturale aspettarsi, strettamente legate, anche da vincoli di carattere familiare: si ricordi, a titolo di esempio, il caso del maestro di legname Abbracciabene di Gante che il 22 agosto 1248 sposa Vezzosa, figlia del defunto maestro di pietra Lavoratore (Ad 98).

considerazioni in merito, limitandosi, negli altri casi, alla raccolta dei registi. Di fatto, dunque, si passa direttamente dal testo dei documenti all'assegnazione di parti dell'architettura o della decorazione del duomo, sacrificando il tentativo di stendere il profilo degli artisti da differenti punti di vista, di equipaggiarli di un'identità storica. In altre parole, Concioni si muove tra i due punti focali 'documenti-nomi' e 'opere', senza far emergere nella giusta luce il tramite tra questi due poli: gli artisti intesi come individui.

Il tentativo che si propone qui è dunque proprio quello di ricavare una sintesi dalle messe dei dati oggettivi, in gran parte già compulsati dai due studiosi citati, in qualche caso inediti o non sufficientemente noti, offrendo un insieme di profili dei personaggi i cui nomi compaiono nelle fonti scritte (documentarie ed epigrafiche), organizzati seguendo un ordine cronologico²³⁵. Si è adottata come riferimento una forbice cronologica estesa dagli ultimi due decenni del XII secolo, a coprire l'attività di Guidetto, *protomagister* di San Martino e primo maestro di cui sia accertata l'origine lombarda (le cui prime tracce si collocano negli anni Ottanta), fino alla fine degli anni Cinquanta del Duecento, momento in cui si hanno le ultime menzioni degli attori principali della generazione di Guido Bigarelli: lo stesso Guido, Guidobono e Lombardo. In coda si offre una panoramica di sintesi dei decenni successivi, corrispondenti grosso modo all'operato di Gianni di Bono. L'indagine delle fonti, dunque, comprende un arco temporale più esteso rispetto all'analisi storico-artistica, che sarà nella sostanza limitata agli anni compresi tra la formazione e la morte di Guido Bigarelli (1220 circa-1257): ciò rispecchia la necessità di situare la parabola dell'artista entro un quadro che, per risultare completo e comprensibile, non può escludere prodromi, e in parte sviluppi, della vicenda storica in cui si cala il percorso individuale.

Bigarello di Ricco

Nei decenni finali del XII secolo si trovano tre attestazioni di un personaggio che ragioni onomastiche impongono di menzionare, nonostante non se ne possa chiarire la professione (non è mai indicato come *magister*), e non sia affatto dimostrabile un suo legame con la famiglia di scultori comaschi di cui si occupa questo studio. Si tratta in ogni

²³⁵ Non si dà conto qui dei numerosi maestri che compaiono nei documenti in modo episodico, di cui non siamo in grado di ricavare dati significativi oltre al nome e l'origine: si faccia riferimento per questi casi all'Appendice documentaria e all'Indice dei nomi.

caso di un esponente all'incirca della stessa generazione di Guidetto, Bonagiunta e Lanfranco, rappresentante della comunità di Massarosa in questioni relative alle decime dovute a San Martino di Lucca. Bigarello di Ricco compare per la prima volta in un documento del 1183, rogato presso la chiesa di San Iacopo in Massarosa, nel quale i rappresentanti del popolo si dichiarano decimali di San Martino: Bigarello paga in quell'occasione la somma di otto denari²³⁶. Lo stesso soggetto ritorna in una registrazione di decime di quattro anni successiva, del 1187, in cui è dichiarato debitore di sei staia e mezzo di grano²³⁷, e nel successivo documento del 1191 in qualità di testimone²³⁸. Un'ipotesi circa la professione di Bigarello può essere formulata sulla base di un documento del 1217²³⁹ in cui si menziona un Benetto del fu Ricco, maestro di legname, che sulla base del nome del padre potrebbe essere un fratello minore di Bigarello, magari accomunato dalla stessa professione. Data però la considerevole distanza temporale tra le attestazioni, si tratta per il momento di un'eventualità che è difficile avvalorare.

Guidetto

Con il nome di Guidetto si identifica il *protomagister* della cattedrale di San Martino, colui con il quale ufficialmente si inaugura la stagione duecentesca dei maestri lombardi. A Guidetto va accreditata la regia del cantiere della facciata, nella quale è da rintracciare il suo diretto intervento almeno nel primo ordine di loggette. Qui, alla base della prima colonnetta da destra, si trova scolpito un personaggio recante un cartiglio che autorizza a identificarlo con il maestro. L'iscrizione, composta in un esametro leonino, contiene un elogio dell'artefice, Guidetto, alla cui 'destra' si deve l'avvio della decorazione dei loggiati, e la data 1204²⁴⁰. Si tratta di una rappresentazione simbolica, funzionale alla trasmissione di un preciso messaggio, nella quale l'identificazione è interamente affidata alla firma. Si dovranno quindi lasciar cadere una volta per sempre le deduzioni circa l'età

²³⁶ ACL, *Pergamene capitolari*, N 149; una copia del documento è contenuta in ACL, ms. P †, c. 6v. Il personaggio è inizialmente menzionato come 'Bigaperello', ma più avanti 'Bigharellus', come nei documenti successivi. Il documento è preso in considerazione in GUIDI, PARENTI 1912, n. 1498 pp. 323-325 e CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, I, p. 376, di cui si riporta il regesto: "In Massarosa, accanto alla chiesa di S. Iacopo, Carone del fu Martino, Domenico del fu Magniano, Bartolomeo del fu Fasciano, Bigarello del fu Ricco e Cigulino del fu Pietro di Poggio dichiarano, sotto giuramento davanti al popolo, rendite e renditori del capitolo di S. Martino".

²³⁷ ACL, *Pergamene capitolari*, Z, in GUIDI, PARENTI 1933, n. 1568 p. 20, citato come 'Bigarellus'.

²³⁸ Ad 5. Si tratta del documento in cui compare anche maestro Guido dell'opera di San Martino, per cui si veda oltre.

²³⁹ ACL, *Pergamene capitolari*, A 80.

²⁴⁰ Ae 3.

giovanile del maestro, che apparirebbe comprovata dalla fisionomia del personaggio scolpito, nonché dall'uso del diminutivo²⁴¹: nelle intenzioni dello scultore non vi è di certo quella di avvicinarsi alla resa di un ritratto, i caratteri del volto sono generici, mentre l'uso del diminutivo risponde evidentemente a esigenze metriche. Il nome del maestro era certamente Guido, benché la suggestione della firma, nonché ragioni di comodo (una più rapida identificazione del personaggio all'interno della turba dei 'Guidi' che affollano la scena artistica lucchese) ci autorizzino a mantenere la declinazione 'Guidetto'. Non sono dunque dati fisionomici o biografici da ricercarsi in questo documento, che si mostra al contrario eloquente sotto il profilo dell'idea che l'artista ha e desidera trasmettere di sé. Collocato a cardine dello sviluppo dei loggiati, egli ne costituisce fisicamente la pietra angolare, il punto d'avvio, presentandosi in abiti da lavoro (tunica corta e calzari sopra la caviglia) e provvisto di un singolare copricapo fogliato, che lo trasla dal piano della realtà e della storia, evocato dal cartiglio, a quello della creazione artistica: non sarebbe gratuito intenderlo come metafora delle mente creatrice dell'artista da cui scaturiscono i motivi del repertorio ornamentale che si squaderna sui differenti registri della facciata, impaginato entro l'elemento del tralcio vegetale. Anche non volendosi spingere tanto oltre sul terreno sdrucchiolevole della ricerca dei significati, dallo pseudoritratto di Guidetto si ricava senz'altro la volontà dell'artista di porsi in una dimensione colta, di progettualità intellettuale emancipata dall'esecuzione meccanica. Non possiamo essere certi del fatto che il precedente *caputmagister*, responsabile delle arcate del portico al registro inferiore, avesse a sua volta voluto lasciare memoria di sé rappresentandosi in base d'arco, nell'arcata di destra²⁴². Possiamo però credere che in questi termini abbia interpretato questa figura Guidetto stesso, scegliendo di collocare il suo doppio scultoreo proprio in asse rispetto ad essa, nel registro superiore, a sancire l'avvio del suo cantiere e il cambio di programma decorativo, di orientamento culturale e anche di attitudine mentale del *magister* rispetto al proprio operato: si noti come il primo personaggio, rappresentato nella posizione classica del telamone, sopporta letteralmente il peso del proprio lavoro, mentre Guidetto si pone in un rapporto radicalmente diverso rispetto alla sua opera, alla quale ci introduce

²⁴¹ L'idea si affaccia in RIDOLFI 1882, p. 90, ed è poi ripresa in MERZARIO 1893, I, p. 190, riscuotendo consensi in parte della critica successiva (RAGGHIANI 1969, col. 667), ma è giustamente smentita in BARACCHINI, CALECA 1973, n. 79 p. 104 e poi in BOZZOLI 2014, p. 26.

²⁴² L'idea è suggerita in RIDOLFI 1882, p. 88.

dignitosamente eretto e come da un affaccio da cui presentarsi, in posizione eminente, al riguardante²⁴³.

Questo è tutto ciò che di Guidetto ci dice la sua opera, oltre ad offrirci il parametro di confronto che ha permesso di ricondurre all'attività sua e della sua officina una porzione cospicua della decorazione architettonico-scultorea delle chiese lucchesi, in città e nel territorio, entro un arco di tempo esteso dagli ultimi due decenni del XII secolo ai primi due di quello successivo: San Giovanni e Reparata, San Leonardo in Treponzio (fine XII secolo), facciate di San Cristoforo e San Giusto, chiostro di San Ponziano (primi del Duecento), facciate di Sant'Andrea e San Michele in Foro, Santa Maria Assunta a Villa Basilica (secondo e terzo decennio del secolo)²⁴⁴. A Guidetto e i suoi si possono inoltre certamente attribuire una fase ricostruttiva della pieve di Santo Stefano a Prato, avviata a partire dal 1211 e comprovata su base documentaria, come stiamo per dire, e la campagna di decorazione del primo ordine di sostegni interni (mensole e capitelli) del battistero di Pisa, plausibilmente da collocarsi sugli anni Venti²⁴⁵.

Un insieme di attestazioni scalate tra il secondo terzo e lo scorcio del XII secolo riporta la menzione di artefici di nome Guido, entro le quali saranno forse da ritrovare le prime tracce di Guidetto nel periodo precedente all'avvio del cantiere di San Martino: nessuno di

²⁴³ Il caso di Guidetto e la sua firma sono presi in considerazione in CLAUSSEN 1992, p. 25 e fig. 8. Interessante, sebbene priva del riferimento specifico al caso in questione, risulta anche la riflessione di Arturo Carlo Quintavalle circa l'utilizzo della firma e dell'*imago* degli artisti nella civiltà romanica. Riferendosi ad un periodo precedente a quello in esame (l'Occidente della riforma gregoriana e le sue manifestazioni artistiche tra XI e XII secolo) Quintavalle documenta l'assenza, e anzi il divieto per l'artista di proporre la sua autorappresentazione, mentre gli è concesso apporre la propria firma: "Nella complessa tradizione delle iscrizioni in Occidente in questo periodo abbiamo una netta distinzione tra coloro che possono proporre un'*imago*, e sono i committenti, e coloro che invece non ne hanno diritto. Da una parte, dunque, abati e vescovi, principi e signori, dall'altra gli architetti e gli scultori. Ma se questi ultimi non hanno diritto alla immagine, e ancora pochi fra i committenti o le figure celebrate lo hanno, come nel caso di Durandus a Moissac, di Isnardus a Marsiglia o del re Ludovico sull'altare di Avenas, pure gli artefici hanno diritto all'uso della lettera capitale e alla indicazione del nome." (QUINTAVALLE 2008, p. 265). Secondo Quintavalle, che cita i casi di Nicholaus, Giselbertus, Bernardus Gelduinus, la firma del maestro è sempre atta a porre in evidenza non soltanto la sua cultura letteraria, ma anche il fatto di essere a capo di un'officina che detiene il possesso di un programma narrativo rispondente ai canoni dell'Occidente romanizzato, e di un solido sistema di trasmissione "garanzia di unità e aderenza ai dettami di un modello comune". Scorporando la riflessione dal riferimento (onnipresente in Quintavalle) alla riforma gregoriana, e quindi al dettato liturgico, è da ritenere valida, nel caso di Guidetto come lo sarà a maggior ragione per Guido Bigarelli, l'idea della firma dell'artista impiegata come 'marchio di fabbrica' riconoscibile. Sempre citando le parole di Quintavalle: "Dobbiamo dunque riflettere su questa assenza della *imago*, delle immagini degli artefici, scultori o architetti che siano, ricordare che questi si conquisteranno una figura, una dignità di effigie e quindi di ruolo sociale molto più avanti" (*Ibid.*, p. 266). Con Guidetto, dunque, il processo tratteggiato dallo studioso può dirsi compiuto sotto entrambi gli aspetti, quello della firma e quello dell'*imago*, con il salto di qualità in termini di posizione sociale che ne consegue.

²⁴⁴ Nel quadro di tale attività sono da valutare caso per caso le interazioni con maestranze locali di formazione biduinesca.

²⁴⁵ Per un profilo dettagliato di Guidetto e della sua attività si vedano le varie voci enciclopediche a lui dedicate (ASCANI 1996; CALECA 1996a; ERCOLINO 2003; ASCANI 2009a) oltre alla tesi dottorale di Chiara Bozzoli (BOZZOLI 2007), a cui ha fatto seguito un più recente contributo (BOZZOLI 2010).

questi documenti possiede però valore di certezza. L'iscrizione sul sarcofago pisano²⁴⁶ (secondo terzo del XII secolo, ma la cronologia non può esserne ulteriormente precisata) in cui si citano i maestri Bonfilio e Guido inaugura questa serie. Trattandosi di un pezzo rilavorato, non sono da ricercarvi indizi stilistici utili all'identificazione di questo Guido con il Guidetto lucchese, sebbene l'ipotesi non si possa nemmeno escludere, tenuto conto dell'unico dato ipotetico che da questa testimonianza è possibile ricavare, e cioè che il maestro sia menzionato dopo Bonfilio perché a questi subordinato, e quindi, forse, più giovane²⁴⁷. Esiste poi un documento lucchese del 1174 in cui si menziona un maestro Guido del fu Benincasa²⁴⁸, in cui tuttavia non si trovano indizi utili all'identificazione con Guidetto, ma neppure tali da escluderla²⁴⁹, così come non ve ne sono per ricondurlo al maestro Guido che lascia la sua firma a Santa Maria Corteorlandini²⁵⁰, che lo stile architettonico e scultoreo dichiara certamente un artefice diverso dal nostro. Esiste, poi, una bolla di Alessandro III, a quanto mi risulta non considerata, databile tra il 1179 e il 1181²⁵¹, in cui è menzionato un maestro Guido, soggetto di una contesa con il pievano di San Ginese circa la chiesa di San Cristoforo, che ha migliori probabilità di essere identificato con Guidetto, dal momento che San Cristoforo è senza dubbio uno dei poli della sua attività lucchese, sebbene probabilmente da datarsi un po' più tardi. Nello stesso 1181 Graziano Concioni ricorda di lavori per la sacrestia di San Martino, per i quali tuttavia il coinvolgimento di Guidetto si può soltanto congetturare²⁵². Quanto poi al documento pisano del 20 ottobre 1183²⁵³, secondo Guido Tigler si potrebbe identificare il maestro di pietra Guido che vi si menziona con colui che si firma insieme a Bonfilio, e cioè

²⁴⁶ Ae 1.

²⁴⁷ TIGLER 2009c, nota 48 p. 844.

²⁴⁸ AAL, *Pergamene*, † R 70.

²⁴⁹ Come fa Guido Tigler sulla base dell'assunto secondo cui Guidetto fosse figlio di Aaroto, dimostrato errato da Chiara Bozzoli sulla base di una nuova lettura del documento del 1209 (Ad 18), da cui è emerso che qui si fa invece riferimento -nonostante il *quondam*- all'origine geografica, Arogno. (TIGLER 2009c, nota 50 p. 844; BOZZOLI 2007, p. 39; Id. 2014, p. 26).

²⁵⁰ Ae 2. L'identificazione con il maestro di Santa Maria Corteorlandini è proposta da Guido Tigler (TIGLER 2009c, p. 844). A partire dalla firma di questa epigrafe c'è chi ha voluto assegnare a questo primo maestro Guido un *corpus* documentario e di opere, come già in parte accennato nello stato degli studi. Gabriele Kopp, in particolare, identifica in una sola personalità il Guido socio di Bonfilio del sarcofago pisano, quello del documento pisano del 1183, il maestro di Santa Maria Corteorlandini (1188) e quello attestato dai documenti sul cantiere di San Martino negli anni Novanta del XII secolo, attribuendogli tra l'altro il pulpito di Pistoia, per cui riesuma la data 1199. Nell'opinione della studiosa la formazione di questo artefice avviene sul cantiere del duomo di Pisa, e a costui si deve il primo impianto della facciata della cattedrale lucchese, dove gli vengono direttamente assegnate molte parti del registro delle arcate, oltre al frammento della prima Carità di San Martino e il busto della cosiddetta Matilde di Canossa (KOPP 1981, p. 39 ss.). Guido Tigler parla giustamente a questo proposito di "artificioso castello di carte" che "crolla al primo controllo stilistico", demolendo l'impianto della Kopp (TIGLER 2009c, pp. 864-865).

²⁵¹ KEHR 1908, n. 7 p. 475; NANNI 1948, p. 143.

²⁵² CONCIONI 1995, p. 53.

²⁵³ Ad 1.

con il maestro di Santa Maria Corteorlandini²⁵⁴, mentre a mio parere non si può nemmeno escludere che si tratti di Guidetto. Di certo dei due contendenti (maestro Guido e Ranuccino di Baccio) uno doveva essere pisano e l'altro lucchese: non si spiegherebbe altrimenti la presenza di Alcherio e Turchio, arbitri dei pisani e dei lucchesi, e di un lucchese tra i testimoni. È vero che la prossimità cronologica all'epigrafe di Santa Maria Corteorlandini (1188) sembrerebbe avallare il fatto che si tratti di quel Guido, ma è pur vero che nell'opera di quello non vi è traccia di influenze pisane, mentre il contrario può dirsi di Guidetto, il cui linguaggio fonde apporti di cultura pisana a un sostrato lombardo. È proprio con Guidetto che fa la sua comparsa a Lucca l'impaginazione architettonico-scultorea a loggette, tipica delle chiese pisane, e come si è detto gli si deve accreditare una fase pisana, in battistero, verso la fine della sua carriera: non stupirebbe e sarebbe anzi naturale, dunque, trovarlo a Pisa già negli anni della sua formazione. Ancora Graziano Conconi mette Guidetto in relazione con i già menzionati lavori della sacrestia e con quelli del refettorio di San Martino, di cui si ha notizia nel 1189 e nel 1190: cosa da ritenersi in effetti abbastanza probabile, sebbene i documenti che ne contengono menzione non facciano nessun riferimento agli artefici²⁵⁵. Con maggiore sicurezza sembra da riferirsi a Guidetto l'attestazione di un maestro Guido dell'Opera di San Martino del 1191²⁵⁶, mentre un altro maestro Guido registrato tra il 1192 e il 1193 pare piuttosto un membro del capitolo²⁵⁷ (il documento del 1192 è però significativo per la menzione degli operai di San Cristoforo, in anni a questo punto nei quali si può immaginare avviato il cantiere della facciata di questa chiesa sotto la direzione di Guidetto): non c'è ragione di far rientrare in questo discorso l'altro maestro Guido, e anzi è da preferirsi l'opzione Guidetto, per il fatto di trovarlo di lì a pochi anni attestato sul cantiere di San Martino, mentre lo stesso non può dirsi con certezza per l'altro artefice, a cui non ci sono seri motivi per riferire il cantiere delle arcate del portico²⁵⁸. Che all'inizio dell'ultimo decennio del secolo dovesse avviarsi il

²⁵⁴ TIGLER 2009c, pp. 861-862. L'identificazione era già proposta in TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 293.

²⁵⁵ Ad 2, Ad 4. CONCONI 1995, p. 53.

²⁵⁶ Ad 5. Chiara Bozzoli è dubbiosa a riguardo, non essendo specificata la qualifica di *magister lapidum*, che credo però possa essere ritenuta altamente probabile, dato riferimento all'Opera della chiesa (BOZZOLI 2010, p. 288).

²⁵⁷ Ad 6, Ad 7, Ad 8. Queste menzioni sono invece riferite a Guidetto in CONCONI 1995, p. 52. Guido Tigler ammette che potrebbe trattarsi di un magiscola, come il Villano menzionato nell'architrave di San Giovanni e Reparata, ma il fatto che, negli stessi documenti, per i canonici la qualifica di *magister* precede il nome, mentre nel caso di Guido la segue, sembrerebbe invece un indizio di estraneità rispetto ai membri del capitolo, portando a pensare piuttosto che debba trattarsi di un artista: non si tratta di una prova definitiva, ma l'indizio sembra anche a me abbastanza significativo. Non c'è tuttavia ragione di credere che questo Guido lavorasse già in quel momento alla facciata, ma più probabilmente avrà preso parte a lavori in sagrestia e nel refettorio, ma non si esclude per questo che possa trattarsi di Guidetto (TIGLER 2009c, pp. 845-846).

²⁵⁸ ERCOLINO 2003, p. 196.

cantiere della facciata, probabilmente fin da subito sotto la direzione di Guidetto, è confermato dalla comparsa dell'ente designato alla sua amministrazione, l'Opera del frontespizio, nel 1190²⁵⁹. Con l'inizio del Duecento le attestazioni di Guidetto si fanno più sicure: non credo possa esservi dubbio nell'identificarlo con il maestro attivo nel febbraio del 1203 al chiostro di San Ponziano²⁶⁰, rigettata invece da Graziano Concioni²⁶¹: vi si dice che maestro Guido "fa l'opera del chiostro", sembra dunque che i lavori non siano conclusi, sebbene li possiamo ritenere bene avviati e forse prossimi alla conclusione, visto che per essi Guido riceve il pagamento di dodici lire. Dobbiamo dunque immaginare che siano questi, per Guidetto, gli anni di più frenetica attività, che lo vedono gestire contemporaneamente almeno due cantieri, San Ponziano e San Martino (ma vi si può aggiungere San Cristoforo, come abbiamo detto), di certo coadiuvato da un'ampia e ramificata bottega, di cui danno conto le diverse inflessioni linguistiche apprezzabili in ognuno di questi casi. Che i lavori in San Ponziano siano proseguiti sino almeno al novembre dello stesso 1203 è confermato da un altro documento rogato nel chiostro della chiesa alla presenza dei maestri Giannino e Bonagiunta²⁶², sicuramente membri della bottega di Guidetto (Bonagiunta è identificabile con il padre di Guido Bigarelli, come si dirà). Al maestro potrebbe riferirsi anche l'atto del 30 novembre 1204²⁶³, con il quale la badessa di Santa Giustina gli alloga un campo con alberi, tuttavia è bene usare in questo caso qualche prudenza, poiché appare strano che Guidetto risiedesse nel borgo di Ponte San Pietro, abbastanza distante dal centro cittadino, e non, quantomeno, nei pressi della

²⁵⁹ Ad 3. La corretta datazione del documento è 1190 e non 1196, come in passato ritenuto da alcuni tra coloro che lo hanno pubblicato: l'equivoco è generato da una scorretta interpretazione della data sul codice n. 2: "*anno dominice nativitatis millo cento nonagesimo. sexto decimo kal febr ind octava*" non deve leggersi "nonagesimo-sexto, decimo" bensì "nonagesimo, sexto-decimo", prova ne sia la presenza del segno di interpunzione: di ciò si era già avveduto l'autore del regesto presente nello stesso codice, in cui la data 1196 risulta corretta in 1190. La cosa è confermata dalla trascrizione dell'atto nel codice n. 3, che presenta di nuovo un punto fermo tra "nonagesimo" e "sextodecimo", e quest'ultima è chiaramente un'unica parola. Non è vero, pertanto, che i due codici riportano date diverse, l'unico punto in cui è riportata la data del 1196 è il notulario del primo codice, si tratta quindi di un errore moderno poi corretto nel testo del regesto. Successive menzioni dell'Opera del frontespizio negli anni di Guidetto si hanno nel 1208 e 1212 (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1208 gennaio 14; ASLu, *Opera di S. Croce*, 2, c. 7v).

²⁶⁰ Ad 12. L'originale del documento si credeva finora perduto (BOZZOLI 2014, nota 4 p. 263, nota 4: "la pergamena originale è da considerarsi oggi perduta, anche se la studiosa [Isa Belli Barsali] la dava ancora in possesso della famiglia Bernardini"), ma mi è stato invece possibile rintracciarlo presso l'Archivio Capitolare di Lucca grazie all'aiuto di Gaia Elisabetta Unfer Verre, che ringrazio, e al cui recente studio rinvio per le vicende relative al fondo diplomatico Bernardini, di cui il documento faceva parte prima di confluire presso l'Archivio Capitolare (UNFER VERRE 2017).

²⁶¹ CONCIONI 1995, p. 52, il quale dimostra di avere ancora le idee confuse sulla questione identitaria tra Guidetto e Guido da Como, ritenendo non impossibile collegare il primo con il pulpito di Pistoia del 1250 e con i lavori per la cattedrale della stessa città, due anni dopo!

²⁶² Ad 13.

²⁶³ Ad 16. È invece certo che a quello stesso maestro Guido debba riferirsi un altro atto rogato in Ponte San Pietro nel 1210 (Ad 20).

cattedrale, se non proprio nel campanile della stessa, come i suoi successori. Siamo così giunti al 1204, momento in cui, a giudicare dall'epigrafe, i lavori alla facciata di San Martino devono credersi giunti al livello del primo ordine di loggette, e impegneranno il maestro ancora negli anni successivi, durante i quali si affiancherà l'attività su altri cantieri. Non ho avuto miglior fortuna di Chiara Bozzoli nella ricerca del documento del 1208 che Giuseppe Matraia dice di aver letto sul *Libro de' Contratti* dell'Opera di San Michele²⁶⁴, dal quale l'autore deduce l'operato di Guidetto per questa chiesa²⁶⁵. La Bozzoli ritiene comunque affidabile la notizia, che, qualora confermata, farebbe chiarezza su un'altra fase significativa dell'attività del maestro, di cui oggi è difficile precisare i contorni a causa della problematica vicenda di conservazione e restauro interpretativo che ha coinvolto la facciata di San Michele in Foro, ma di cui i frammenti che ancora si conservano sono prova eloquente²⁶⁶. Che l'attività di Guidetto sul cantiere di San Martino sia proseguita fino alla fine del primo decennio, e oltre, è confermato dal già citato documento del 1209, rogato nella canonica di San Martino alla presenza del maestro, di cui si ricava l'origine da Arogno, nella regione dei laghi lombardi²⁶⁷, e dal famoso contratto di allogazione per i lavori della pieve di Santo Stefano a Prato, siglato nel 1211²⁶⁸. Dal documento apprendiamo che Guido, identificato come marmorario di San Martino di Lucca, si impegna a soprintendere al cantiere della pieve, lavorando di sua mano e facendo lavorare chi meglio crederà, tra maestri e aiuti, fino al termine dei lavori. I suoi compiti sono meglio esplicitati nei termini *murando e intallando lapides sive marmor*, che lasciano intendere l'impegno in termini sia architettonici, sia di decorazione scultorea. Guido dovrà garantire la sua residenza presso l'Opera di Santo Stefano, salvo il permesso accordatogli di recarsi a Lucca quattro volte l'anno, a spese dell'Opera di San Martino (evidentemente per seguire i lavori di quel cantiere, che quindi è ancora aperto)²⁶⁹. L'ultimo documento che lo riguarda in vita ci consegna dunque l'immagine di un maestro nel pieno della sua attività, in grado di tenere le redini di due grandi cantieri, in due diversi

²⁶⁴ Biblioteca Arcivescovile di Lucca, ms. 34.

²⁶⁵ Scrive il Matraia: "(...) nell'anno 1208 fu dato compimento alla presente facciata ed al frontone. Che l'artefice di questa opera, qualora non fosse palesato da un certo documento ai libri dell'Opera di San Michele, non si fallerebbe giammai assegnandola a quel Guidetto che quattr'anni innanzi faceva quella del portico della Metropolitana." (MATRAIA 1860, ms. 553, p. 87). Si veda BOZZOLI 2007, p. 13.

²⁶⁶ Oltre alle parti ancora in opera, tre peducci e altrettante colonnette riccamente scolpite e intarsiate, che dialogano strettamente con quelle di San Martino, si conservano oggi nella sezione di scultura medievale del Museo Nazionale di Villa Guinigi.

²⁶⁷ Ad 18.

²⁶⁸ Ad 21.

²⁶⁹ Potrebbe trattarsi di una coincidenza, ma anche essere la spia di consuetudini contrattuali reiterate nel tempo, il fatto che anche a Nicola Pisano gli operai del duomo di Siena concederanno, nel 1266, il permesso di tornare a Pisa quattro volte l'anno, per un tempo di due settimane ciascuna (WUNDRAM 1997, p. 688).

centri. Nessun'altra testimonianza illumina sulle tappe ulteriori della sua carriera e, di conseguenza, sull'andamento dei lavori a Prato e a Lucca. Accettando l'ipotesi che maestro Lombardo debba essere suo figlio, come credo, l'ultimo dato che possediamo è un *terminus ante quem* per la sua morte, essendo Lombardo citato nel 1238 come *quondam* Guido maestro di Como.

È arduo determinare in che misura Guidetto rispondesse al profilo tradizionale del *Baumeister-Bildhauer*, e a che grado di settorialità tra i diversi profili professionali si impostasse il lavoro della sua bottega²⁷⁰. Dobbiamo certamente ritenerlo il principale interlocutore dell'Opera del frontespizio (non sappiamo se fosse operaio egli stesso, come diventerà usuale per il *caputmagister* nei decenni seguenti)²⁷¹. In quanto tale, si può

²⁷⁰ È interessante notare come la necessità di distinguere, motivatamente, il profilo dell'architetto da quello dello scultore nel caso dei maestri lucchesi costituisca un problema sul quale la critica ha affinato la sua sensibilità soltanto in tempi recenti: Mario Salmi nel 1914 dichiarava in modo apodittico a proposito dei suoi tre 'Guidi' (il maestro di Santa Maria Corteorlandini, Guidetto e Guido Bigarelli): "i primi due ci sono noti come architetti e scultori, l'ultimo soltanto come scultore" (SALMI 1914, p. 90). Valerio Ascani argomenta più diffusamente l'idea della convergenza tra la professione di architetto e quella di scultore, parlando di "vasta cultura tecnica e iconografica degli artisti del Duecento italiano, evidentemente frutto di una educazione che, riflettendo la prassi di cantiere, prevedeva una capacità ideativa ed esecutiva globale che, coprendo tutte le necessarie tipologie di manufatti in pietra di una grande costruzione monumentale, comportava l'addestramento all'insieme delle tecniche edilizie, figurative e decorative allora in uso" (ASCANI 2009b, pp. 50-51). È ciò che, in effetti, sembra trasparire da due contratti di apprendistato sottoscritti da maestro Lombardo e suo figlio Guido, che verranno analizzati in seguito (Ad 74, Ad 120), nei quali, stabilito un periodo di apprendistato piuttosto lungo, di otto anni, si elenca il corredo di strumenti di cui il maestro dovrà dotare l'allievo: tra di essi figurano tanto attrezzi dedicati alla pratica architettonica (un battipalo, picconi, seghe e cazzuole), quanto utensili propriamente scultorei (mazzuoli, scalpelli e punte). L'ipotesi che si affaccia è che in un momento di formazione iniziale l'apprendista imparasse a padroneggiare i fondamenti di entrambe le professioni, e in seguito fosse in grado di coltivare le proprie inclinazioni in uno dei due campi, che andranno comunque immaginati strettamente interconnessi.

²⁷¹ Di questa idea Graziano Concioni, che accredita a Guidetto, come a Pratese, Lombardo e Gianni di Bono (per gli ultimi due ne siamo certi, per i primi il fatto è un'attendibile ipotesi), la duplice funzione di "architetto e operaio" (CONCIONI 1996a, p. 21), ruoli che si dividono solo a partire dal 1274 (*Id.* 1996b, p. 21). Il rapporto tra l'ente Opera delle cattedrali e gli artefici, e le sue ricadute sulle prassi di cantiere e la produzione artistica, è senza dubbio un tema che meriterebbe di essere meglio indagato, adottando un approccio trasversale che consenta l'emergere di riflessioni sulla base di costanti e specificità. Per alcune riflessioni a riguardo si veda HAINES, RICCETTI 1996, con bibliografia precedente, da cui emerge come la maggior parte degli studi si concentri sui singoli contesti (per il caso di Lucca si veda soprattutto CONCIONI 1995, pp. 35-41 e *passim*) e sviluppi riflessioni soprattutto sul versante giuridico, riguardanti temi quali l'autonomia dell'Opera rispetto alle istituzioni comunali e curiali, l'Opera in quanto espressione dei laici contrapposta alle istanze del capitolo e vescovo, o la contrario a questi legata, il potere di intervento dei cittadini all'interno dell'ente (si veda alle note 2, 3 a p. IX), mancando un quadro di sintesi aggiornato di taglio comparativo riguardo natura dell'operariato e i rapporti di tale carica con gli artisti e riguardo la gestione del cantiere. Alcuni studi di sintesi, in particolare per le realtà non italiane, sono indicati alla nota 27, pp. XVIII-XIX. Così come non risultano contributi aggiornati sull'uso dei termini 'opera' e 'fabbrica', e il grado della loro sovrapponibilità (su cui l'unico rimando da proporsi sembra essere BRANNER 1976: trovo quantomai indicativa l'assenza di queste voci dall'Enciclopedia dell'Arte Medievale). Il fatto che gli artefici comaschi di San Martino accentrino su di sé le due cariche di *caputmagister* e di operaio costituisce, comunque, un fatto del tutto eccezionale sul panorama italiano, dove i ruoli sono sempre separati (Rainaldo è ricordato nell'epigrafe in facciata del duomo di Pisa come "*operator et ipse magister*", ma '*operator*', in questo caso, non fa riferimento alla sfera amministrativa dell'impresa, quanto alla dimensione progettuale, ricordata nel binomio che la unisce a quella della pratica artistica -'*magister*'-. Il termine non si può quindi tradurre con 'operaio'), e i rapporti tra le due figure non di rado conflittuali, testimoniandosi, anche per

supporre che Guidetto fosse investito in via primaria della mansione di architetto-progettista. Rimane assai probabile che egli possedesse anche abilità di scultore, sebbene si debba ammettere che né in San Martino né altrove ci si presentano elementi utili a cogliere con sicurezza il suo scalpello entro una bottega che diverse inflessioni linguistiche coesistenti all'interno di impaginati omogenei dichiarano al tempo stesso sfaccettata ed efficacemente coordinata. Il documento pratese non può essere però utilizzato, come fanno Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri, al fine di negare a Guidetto il ruolo in prima battuta di architetto: le studiose si aggrappano al termine *marmorarius* impiegato proprio nel documento di Prato per argomentare di come il suo campo di specializzazione precipuo dovesse essere la scultura, e che come scultore Guidetto si innesta a Pisa sul cantiere di Diotalvi²⁷². La conclusione a cui si giunge è probabilmente vera, ma non ne sono necessarie le premesse, stante la comprovata abilità di queste maestranze di adattare differenziati profili professionali a seconda delle esigenze: in altre parole, è possibile che a Pisa Guidetto abbia avuto ruolo di scultore, ma non è corretto pensare di sostenerlo sulla base del riscontro di Prato, dove, con ogni evidenza, la sua mansione è quella di capocantiere e architetto. Inoltre, non appena si metta mano alla messe dei documenti duecenteschi che registrano maestri costruttori a Lucca e a Pisa, ci si avvede di come sia di fatto impossibile formulare ipotesi unicamente a partire da designazioni quali, appunto, *marmorarius*, *magister petrarum*, *magister marmorum*, *magister lapidum*, tra le quali si nota un certo grado di intercambiabilità. Anche Chiara Bozzoli ritiene che Guidetto sia in via primaria scultore, tornando ad addurre come ragione l'uso del termine *marmorarius* e argomentando del carattere antiarchitettonico delle sue facciate (che tuttavia avranno certo necessitato di competenze architettoniche per essere erette)²⁷³. La parte più consistente della critica, da Ridolfi in poi, comunque, tende a fare del maestro sostanzialmente un architetto²⁷⁴, o a riferire in termini generici di “formazione di scultori-architetti”²⁷⁵ che accomunerebbe la maggioranza dei maestri comaschi, definizione che tuttavia dovrebbe essere meglio circoscritta per acquistare consistenza.

Il caso di Guidetto, in definitiva, mette in luce l'insufficienza delle nostre conoscenze circa la formazione del capocantiere sul panorama del romanico italiano, se cioè fosse

questa via, l'abilità di questi maestri nel gestire i cantieri sotto ogni punto di vista, dalla suddivisione del lavoro all'approvvigionamento e al trasporto dei materiali, fino agli aspetti di gestione finanziaria.

²⁷² BARACCHINI, FILIERI 1992b, pp. 92-93.

²⁷³ BOZZOLI 2014, pp. 270-271.

²⁷⁴ RIDOLFI 1877, p. 3; CAVALCASELLE, CROWE 1886, nota 1 p. 186; TIGLER 2009c, pp. 907-908.

²⁷⁵ PAPINI 1909, p. 442; RAGGHIANI 1969, col. 667; ASCANI 2014b, p. 286.

costui di preferenza architetto o scultore, in quanti e quali casi esercitasse entrambe le professioni²⁷⁶.

Bonagiunta Bigarelli

Scarsissime notizie possediamo sul padre di Guido Bigarelli, noto per lo più attraverso le menzioni che lo ricordano, appunto, come padre di Guido, nei documenti che riguardano quest'ultimo. Sempre attraverso Guido e Guidobono Bigarelli siamo in grado di ricostruirne i legami di parentela: Guidobono, infatti, cita Guido come suo *frater*²⁷⁷, fatto che ha indotto più di uno studioso in errore, fino a tempi recenti. Dato però che lo stesso Guidobono è ricordato come figlio di Lanfranco, mentre Guido, appunto, come figlio di Bonagiunta, se ne deve dedurre che i due fossero cugini, come da tempo è stato chiarito²⁷⁸. Bonagiunta, dunque, con il fratello Lanfranco, rappresenta la prima generazione dei Bigarelli a Lucca.

Due sono i documenti che lo riguardano direttamente. Del 3 novembre 1203 è l'atto, già citato per Guidetto, in cui si ricorda la concessione di un livello, rogato nel chiostro del monastero di San Ponziano alla presenza di Giannino e Bonagiunta *magistri lapidum*²⁷⁹. Avendo conferma dal pagamento a Guidetto, nel febbraio dello stesso anno²⁸⁰, di lavori per quel chiostro, possiamo stare certi che Giannino e Bonagiunta fossero impiegati come collaboratori o aiuti di Guidetto proprio su quel cantiere, e che il secondo sia da identificarsi con il padre di Guido Bigarelli²⁸¹. A distanza di un trentennio, nel 1232, ne troviamo una seconda attestazione, mai presa in considerazione negli studi bigarelliani: si tratta della donazione di un terreno alla chiesa di Santa Maria Maddalena dei frati minori di Lucca, alla presenza di un Bonagiunta *petraiolo* che ha ottime probabilità di essere il

²⁷⁶ Non aiutano ad illuminare il nostro caso le considerazioni sul tema svolte in TOSCO 1997, che rimangono comunque uno stimolante punto d'avvio per la riflessione.

²⁷⁷ Ad 157.

²⁷⁸ SUPINO 1916, p. 11, SALMI 1928, p. 122 e GUIDI 1929, nota 3 pp. 220-221 credevano Guido e Guidobono fratelli "uterini", cioè di stessa madre ma di diversi padri, idea ancora ripresa in BELLI BARSALI 1968, p. 394; BARACCHINI, CALECA 1973, p. 21; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26. Ulteriore confusione è stata ingenerata, poi, da chi ha abbreviato indicando Guido Bigarelli come fratello di Lanfranco (RAGGHIANI 1969, col. 671, SALMI 1972, p. 296, *Id.* 1973, p. 117). La questione è finalmente chiarita in ASCANI 1991, p. 121; *Id.* 1992, p. 510 e accettata dalla critica successiva con l'eccezione di Maria Laura Testi Cristiani, che dicendo ancora Guido e Guidobono "fratelli per via materna", e aggiungendo l'idea -del tutto inedita e parimenti infondata- di Guidetto padre di Lanfranco, a sua volta fratello di Lombardo, dimostra di non aver letto a sufficienza sull'argomento (TESTI CRISTIANI 2011, p. 93). La questione non è in realtà così problematica come appare, dal momento che l'uso, in latino, del termine *frater* nel significato di 'cugino paterno' è certificato in più di un dizionario.

²⁷⁹ Ad 13.

²⁸⁰ Ad 12.

²⁸¹ La critica si dimostra unanime su questo punto, si veda da ultimo BOZZOLI 2014, p. 263.

nostro²⁸². Le fasi del cantiere di San Francesco, che si possono studiare piuttosto bene, indicano che la costruzione sia avvenuta in tempi molto rapidi, tra il 1228 e, appunto, il 1232, anno in cui, come si deduce proprio dal documento in questione, l'edificio doveva essere pressoché ultimato, e i frati potevano già risiedervi stabilmente. È dunque assai probabile che il maestro menzionato a San Francesco nel 1232 avesse lavorato, o, più verosimilmente, stesse ancora lavorando a quel cantiere. Di costui non si specifica il *cognomen* né la provenienza geografica, ma le evidenti affinità tra la decorazione architettonica di San Francesco e quella di San Martino dimostrano che anche il cantiere della chiesa francescana fosse condotto da maestri lombardi. Bonagiunta era in quel momento alla fine della propria carriera, poiché pochi anni dopo, nel 1238, il primo documento che riguarda Guido Bigarelli lo dichiara già defunto²⁸³. I documenti nei quali compare Bonagiunta sono dunque pochi ma significativi, perché ne fissano con buona approssimazione la parabola biografica, e perché forniscono indicazioni su due fasi della sua attività, che dovette essere prevalentemente quella di muratore, o costruttore: quantomeno, come tale fu impiegato sul cantiere di San Francesco, sia perché vi è definito *petraio*, sia perché siamo abbastanza certi che la fase che andava chiudendosi nel 1232 riguardasse l'erezione dell'edificio, mentre la decorazione della facciata dovette avvenire in anni successivi, attorno alla metà del secolo.

Notiamo, però, come sia nel documento precedente, sia in diversi altri tra quelli successivi alla sua morte²⁸⁴, Bonagiunta sia detto *magister*, definizione che, con tutte le oscillazioni a cui può andare soggetta (di cui si è già dato conto), pare in ogni caso configurare un grado di professionalità maggiore rispetto a quella di semplice tagliapietre. Non è escluso che egli possa aver posseduto anche abilità di scultore, come potrebbero suggerire i rilievi del chiostro di San Ponziano, di cui si dirà più in dettaglio. Con ciò dissento dalle conclusioni a cui giunge Valerio Ascani, l'unico finora ad aver offerto un profilo di Bonagiunta (prendendo in considerazione unicamente il documento del 1203)²⁸⁵: lo studioso ritiene operazione illegittima tentare di assegnare a Bonagiunta un qualche ruolo nella decorazione scultorea di San Ponziano, dal momento che non vi sono elementi per isolarne la mano, mentre crede che si possa pensare a un'attività di Bonagiunta sul cantiere guidettesco di San Martino, in pieno fervore proprio in quegli anni, senza, è ovvio,

²⁸² Ad 41.

²⁸³ Ad 55.

²⁸⁴ Ad 55, Ad 76, Ad 157. In ciò non è da leggersi un intento 'nobilitante' la professione del padre da parte del figlio poiché, appunto, Bonagiunta è detto *magister* già nel 1203.

²⁸⁵ ASCANI 1991, pp. 111-113.

che di tale attività sia possibile definire precisi contorni. Dal mio punto di vista, la logica è quella esattamente opposta: naturalmente, è probabile un impegno di Bonagiunta anche a San Martino, ma, mentre in effetti in quel caso le dimensioni del cantiere e la quantità di maestranze che dovettero prendervi parte non consente di isolare singole personalità, diverso è il caso di San Ponziano. Innanzi tutto, ed è un dato macroscopico, Bonagiunta è attestato a San Ponziano, non a San Martino. Secondariamente, le dimensioni del cantiere di San Ponziano, in particolare per quanto riguarda la decorazione scultorea, sono decisamente contenute, motivo per cui possiamo credere che non dovessero esservi impiegati molti altri *magistri* oltre a quelli citati: Guidetto, Bonagiunta e Giannino. È una semplice sottrazione, allora, dichiarare che se alcuni brani del limitato corredo scultoreo di San Ponziano si dichiarano, per dir così, guidettesche in tono minore (non sono cioè da annoverare tra i migliori esiti del maestro, usando il metro di paragone del primo ordine di loggette di San Martino), ciò dovrà di necessità imputarsi agli altri due maestri che vi lavorano. Tralasciando poi il fatto che il padre di uno scultore di talento ha discrete possibilità di essere scultore a sua volta, sebbene magari di tono minore: fatto non incontrovertibile, certo, ma che possiede sufficienti riscontri nella storia dell'arte per poter essere considerato la *lectio facilior*.

Se così fosse, se cioè Bonagiunta avesse esercitato la professione di scultore tanto quanto suo fratello e poi suo figlio, sarebbe naturale assegnargli un ruolo nella formazione di Guido, ruolo che finora gli è stato del tutto negato.

Lanfranco Bigarelli

Entro un panorama nel quale il caso più comune è possedere attestazioni documentarie di *magistri* a cui non è possibile collegare nessuna opera certa, Lanfranco Bigarelli costituisce un'eccezione che rientra nella casistica opposta: sappiamo, come detto, che era il padre di Guidobono Bigarelli, ricordato pressoché sempre come *magister* nelle menzioni di quest'ultimo²⁸⁶. Nessun documento lo riguarda direttamente in vita. Appunto da un atto riguardante Guidobono lo sappiamo originario dell'oscura località di *Fuxima* di Arogno, dunque degli stessi luoghi di Guidetto. La determinazione dei suoi estremi biografici si riduce al confronto di due date: il 1226, anno in cui firma la vasca battesimale del battistero di Pistoia, e il 1246, momento in cui per la prima volta è ricordato come

²⁸⁶ Ad 90, Ad 91, Ad 156, Ad 157, Ad 159, Ad 161, Ad 162, Ad 166.

quondam, e dunque già defunto. La forbice che se ne determina, a differenza di quanto accadeva per Bonagiunta, è quindi assai ampia, e non consente di dire se Lanfranco fosse all'incirca coetaneo del fratello, oppure più vecchio (improbabile che fosse di molto più giovane, dato che nel 1226 si dimostra già uno scultore maturo).

La scansione cronologica dei cantieri ci suggerisce che Lanfranco, così come probabilmente suo fratello Bonagiunta, dovette giungere a Lucca cooptato da Guidetto per il cantiere della facciata di San Martino, in cui se ne coglie l'impronta, che ritroviamo in seguito a Pisa, anche qui all'interno della taglia di Guidetto, in battistero (anni Venti), per ritrovarlo infine a Pistoia.

Il fonte di Pistoia tramanda, si è detto, l'unica testimonianza che lo scultore ci lascia di sé. L'epigrafe, analizzata da Annarosa Garzelli²⁸⁷, è tra le più auliche, tanto nelle forme quanto nelle scelte metriche: incisa in pausate capitali su due lastre ricollocate frontalmente entro i due rincassi interni della vasca, in quella che secondo la Garzelli si può ritenere la posizione originaria, la prima parte si compone di otto versi leonini contenenti la data, espressa in forme poetiche e preceduta dall'encomio dell'*opus ornatum*, approntato con ammirevole maestria (*mira arte*), mentre, nella seconda, quattro versi composti in rime bacciate ricordano i nomi degli operai seguiti da quello dello scultore, di cui è specificata l'origine comasca, e lodata la *manus apta*. Si tratta dunque di un documento che ci dà la misura dell'autocoscienza dello scultore circa il valore del suo lavoro. Un particolare già notato dalla Garzelli è l'uso del termine *gessit*, in luogo del più usuale *fecit*: Lanfranco, dunque, letteralmente 'porta' il fonte. Potrebbe trattarsi di una scelta priva di particolari motivazioni, se non, appunto, l'impiego di un termine dal suono più ricercato, così come potrebbe suggerire l'ipotesi, già evocata dalla studiosa, che l'opera di Lanfranco, in effetti composta di elementi modulari di facile assemblaggio, potesse configurarsi come un prefabbricato. Se ciò fosse vero, lo scultore avrebbe potuto lavorarvi senza allontanarsi da Lucca se non al momento della messa in opera, e senza che sia dunque necessario immaginare che abbia tenuto bottega a Pistoia. In ogni caso, non è necessario pensare per Lanfranco ad una fase pistoiese di molto protratta al di là dei lavori in battistero, poiché di una tale ipotetica stagione non rimangono tracce evidenti: dell'operato di questo scultore si dà, invece, migliore lettura incardinandolo precipuamente sulla comunità dei maestri lucchesi, e non portandolo troppo distante dall'"ombrello" di Guidetto, sotto la cui ombra mi sembra sempre rimanere, dotato com'è di una cifra personale che lo rende riconoscibile,

²⁸⁷ Ae 4; GARZELLI 1969, pp. 20-21.

senza tuttavia condurlo all'elaborazione di un linguaggio davvero alternativo. Per questa ragione, non escludo che possa essere in un dato momento esistito un rapporto tra Guido Bigarelli e lo zio, ma nel caso del fonte di Pistoia non lo spingerei oltre la collaborazione (in termini di stretta subalternità, dato che di Guido in quest'opera non si coglie la benché minima traccia), rinunciando all'idea, di frequente coltivata in particolare da Annarosa Garzelli e Valerio Ascani²⁸⁸, di un vero e proprio alunnato, o, quantomeno, formulandola in diversi termini.

Pratese di Gianni

Con Pratese si palesano i caratteri di coordinazione e gestione amministrativa che la carica dell'operaiato di San Martino manterrà con i suoi successori, Lombardo e Gianni, lungo tutto il corso del Duecento, e sembra a tratti prevalente (o forse esclusiva, come sembra proprio nel caso di Pratese) rispetto all'impegno diretto in attività propriamente artistiche. Come fa notare Guido Tigler, Pratese è definito *magister*, e dunque probabilmente possiede le competenze di architetto o scultore, ma il silenzio dei documenti non permette di stabilire quanta parte di tali competenze gli venisse richiesta nel suo incarico di operaio. Lo stesso Tigler riflette poi sul nome, che pare suggerire la provenienza da Prato, non potendosi comunque escludere un'origine lombarda²⁸⁹. In ogni caso, il maestro ci appare esterno alla cerchia familiare e relazionale che univa Guidetto alla prima generazione dei Bigarelli.

I documenti che lo riguardano sono piuttosto numerosi. Le prime attestazioni, del 1198 e del 1204²⁹⁰, lo presentano in qualità di testimone e, a quanto sembra, non ancora investito della carica di operaio (sono, in effetti, gli anni in cui la direzione del cantiere è ancora saldamente nelle mani di Guidetto). Nel secondo documento è ricordato come *quondam* Gianni. Cinque anni più tardi, nel 1209, Pratese è invece indicato come operaio della chiesa di San Martino, e lo vediamo coinvolto in una contesa riguardante alcune decime dovute alla Opera²⁹¹. Il documento, come i successivi²⁹², conferma l'ipotesi di Tigler circa le mansioni prevalentemente amministrative assegnate all'operaio, tanto per il suo contenuto quanto per la data: nello stesso anno, infatti, Guidetto è ancora attestato a Lucca,

²⁸⁸ Per i riferimenti su quanti hanno sposato questa idea si veda al capitolo precedente.

²⁸⁹ TIGLER 2009c, p. 904.

²⁹⁰ Ad 11, Ad 14.

²⁹¹ Ad 17.

²⁹² Nel 1210 (Ad 19) compare una questione analoga.

a capo del cantiere della facciata (e, comunque, lo rimarrà anche in concomitanza con l'incarico ricevuto a Prato, come abbiamo visto). Non è corretto, dunque, come fa Graziano Concioni, affermare che Pratese “subentra” a Guidetto dall'estate del 1209²⁹³: semmai gli si affianca, investito di mansioni del tutto diverse. Tra il 1212 e il 1213 esiste, poi, una serie di attestazioni degli abitanti dell'abbazia San Salvatore di Fucecchio (monaci, conversi, maestri), chiamati a rendere testimonianza, in una causa esistente tra il vescovo di Lucca e l'abate, della consuetudine da parte dell'operaio di San Martino di recarsi a Fucecchio in tempo di Quaresima per ricevere le elemosine del popolo per la fabbrica del campanile, sotto esortazione del pievano²⁹⁴. I documenti sembrano riferirsi a fatti avvenuti nel corso degli ultimi quarant'anni circa, senza tuttavia specificare un momento preciso²⁹⁵, e neppure si indica il nome dell'operaio, proprio perché si fa riferimento piuttosto alla carica, ricoperta evidentemente da persone diverse in quell'arco di tempo: poco importa, tuttavia, che si trattasse già di Pratese o, quasi certamente, del suo predecessore (che a questo punto avrebbe anche potuto essere persona diversa da Guidetto), dal momento che ciò che se ne ricava è la conferma del tipo di mansioni a cui l'operaio era preposto, l'amministrazione dei fondi dell'Opera, tra spese ed entrate. Si tratta, insomma, di profili del tutto slegati: Guidetto è il *caputmagister* responsabile del cantiere della facciata; l'operaio (Pratese, ma probabilmente allo stesso modo il suo predecessore) è responsabile della gestione del complesso delle fabbriche della chiesa²⁹⁶, non dal punto di vista progettuale-esecutivo, bensì sotto gli aspetti di copertura finanziaria. Lo stesso tipo di rapporto vedremo instaurarsi tra Lombardo e la bottega di Guido Bigarelli, sebbene sia forse da credere che il primo non avesse del tutto abdicato alle proprie abilità di costruttore.

Nessun ulteriore elemento possiamo trarre dalle attestazioni successive di maestro Pratese, se non, ovviamente la sua presenza continuativa presso l'Opera di San Martino fino al 1237²⁹⁷. Per questo motivo non sarà da identificarsi con il Pratese *qui fuit*

²⁹³ CONCIONI 1995, p. 57.

²⁹⁴ AAL, †† F 83, registati in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 31-39.

²⁹⁵ Le fasi costruttive del campanile così come proposte da Clara Baracchini e Antonino Caleca escludono una campagna di lavori relativa ad anni corrispondenti al periodo indicato (BARACCHINI, CALECA 1973, n. 444 p. 125), ma potrebbe anche trattarsi di restauri a strutture preesistenti.

²⁹⁶ Che in questi anni riguardano diverse parti del 'complesso' di San Martino: un granaio, una sartoria annessa al campanile, altari e pavimenti della cattedrale, ma soprattutto il nuovo palazzo vescovile, come sunteggiato in CONCIONI 1995, pp. 58-59.

²⁹⁷ Nel 1214 (Ad 22) è ricordato come *quondam* Giovanni, nel 1220 (Ad 23) compra un appezzamento di terra. Pratese compare ancora, come testimone, nel 1225 (Ad 25), 1226 (Ad 27), 1228 (Ad 29), 1229 (Ad 32), 1230 (Ad 33, Ad 34, Ad 35), 1231 (Ad 36), 1236 (Ad 46), 1237, nuovamente in una contesa relativa ad alcune decime (Ad 48).

lombardus, abitante in Canapale, nel *Liber focorum districtus Pistorii* del 1226: la menzione è comunque interessante, confermando l'idea di Tigler, e cioè che un possibile rimando a Prato su base onomastica non debba escluderne l'origine lombarda. Pratese muore tra il 14 febbraio 1237 e il 12 ottobre 1238, poiché a questa data gli subentra maestro Lombardo, investito della carica di operaio dai membri del capitolo, che gli concedono di abitare presso le 'case e casupole' di proprietà del capitolo presso il campanile, un tempo occupate dal suo predecessore²⁹⁸.

Pietro di Bizone

Questo maestro è noto unicamente da un atto del 10 marzo 1246²⁹⁹, in cui risulta già morto. Il padre, Bizone, nomina Guidobono Bigarelli suo procuratore al fine di recuperare gli averi del figlio rimasti presso Guido da Bissone, suo genero (e quindi cognato di Pietro). Guidobono, oltre a essere incaricato di riunire denaro, indumenti e altre cose, confessa di aver ricevuto alcuni 'ferri' del defunto Pietro, mentre altri erano stati in precedenza venduti. Pietro è dunque un *magister*, forse uno scultore, e magari potrebbe aver preso parte al cantiere bigarelliano dell'atrio, nel quale lo stesso Guidobono appare implicato proprio nel 1246, come suggerito da Guido Tigler³⁰⁰. Rimanendo tuttavia questa un'ipotesi difficile da provare, il documento è interessante piuttosto perché fotografa la presenza di una comunità di artefici provenienti da Bissone (al luogo di origine rimanda inequivocabilmente lo stesso nome del padre di Pietro, Bizone), altra località delle valli tra Como e Lugano patria di scultori e costruttori, in rapporto con i Bigarelli, a confermare la saldezza della rete di relazioni che legano i maestri lombardi a Lucca.

Si affaccia inoltre un'altra ipotesi, e cioè che il personaggio di cui parla il documento sia forse da identificare con il Perino *magister petrarum* che nel 1228 compariva negli elenchi dei cittadini lucchesi chiamati a giurare la pace con Pisa, nei già ricordati giuramenti. Le date sembrerebbero convenire a una tale proposta: il diminutivo potrebbe suggerire la giovane età del maestro, che morirà circa un ventennio dopo, probabilmente non vecchissimo (è ancora vivo il padre, ed è evidente che Pietro muore *ab intestato*, fatto che depone in favore dell'idea di un trapasso improvviso, magari accidentale). Se così

²⁹⁸ Ad 54.

²⁹⁹ Ad 88.

³⁰⁰ TIGLER 2009c, p. 910, 934-935. L'alternativa sarebbe tra il Maestro di san Regolo, il Maestro dei Mesi e il Maestro di San Martino.

fosse, saremmo in possesso della conferma del fatto che i maestri lombardi godessero effettivamente della cittadinanza lucchese.

Diotaiuti di Marchese

L'attività di questo *magister* si può situare con precisione tra il 1231 e il 1258, anni durante i quali è ben documentato a Lucca. Con Diotaiuti giungiamo quindi alla generazione di Guido Bigarelli, con il quale, come si dirà, deve essere esistito un rapporto di collaborazione professionale che ha lasciato qualche traccia.

Dalla prima menzione di Diotaiuti ricaviamo il nome del padre, Marchese³⁰¹, e la sua provenienza dal vescovato di Como. L'atto in questione, del 19 maggio 1231³⁰², riguarda prete Alamanno, rettore dell'ospedale di San Martino, il quale paga il suo inserviente Benvenuto del fu Ugolino di Lombardia (di sicuro lo stesso che compare come inserviente di Pratese nel 1229)³⁰³, ed è rogato nell'ospedale. La presenza di Diotaiuti potrebbe essere motivata da un suo legame con il conterraneo Ugolino, ma anche dal fatto che fosse in quel momento impiegato in lavori in cattedrale: non a quelli della facciata, per i quali la data pare un po' tarda, e nemmeno sul cantiere dell'atrio, che prenderà avvio due anni dopo, ma più probabilmente su una fabbrica diversa, forse proprio quella dell'ospedale. Nessuna notizia ci giunge dell'attività del maestro fino al 1244, quando, il 12 marzo, insieme al collega Lanfranco di Anselmo, si impegna a costruire un forno, per il quale i due garantiscono, oltreché la messa in opera, la fornitura dei 'marmi'³⁰⁴. Il documento è significativo, in primo luogo, perché testimonia come la specifica professionalità di questi maestri si estendesse di norma al commercio e trasporto dei materiali lapidei (la stessa pratica è documentata negli stessi anni anche per i Bigarelli), e specificamente a quelli: resta infatti escluso dalla loro responsabilità l'approvvigionamento dei restanti materiali costruttivi (terra e sabbia). Questo ci dà l'idea della frazione del processo costruttivo nella quale si inseriva la competenza dei comaschi, detentori evidentemente di un bagaglio di *know how* settoriali nel campo della lavorazione della pietra, di cui si dimostrano in grado di supervisionare la filiera dalla cava alla messa in opera. Il testo, inoltre, è interessante per un altro aspetto: sembra strano, infatti, che lo stesso materiale usato in scultura (il calcare

³⁰¹ Sospetto che il *quondam* si debba ad una svista del notaio, poiché sembrerebbe molto agevole identificare il padre di Diotaiuti con il Marchese q. Adiuto maestro di legname menzionato soltanto quattro anni più tardi, il 6 settembre 1235, nei giuramenti di affiliazione al popolo della corporazione (Ad 45).

³⁰² Ad 38.

³⁰³ Ad 32.

³⁰⁴ Ad 73.

di San Giuliano: neanch'esso marmo, dal punto di vista chimico, ma ragionevolmente percepito e indicato come tale) si impieghi per la costruzione di un forno. Potrebbe invece darsi di sì, tenendo conto della prossimità delle cave, ma sorge il dubbio che del termine 'marmo' si facesse talvolta un impiego allargato ad indicare genericamente diversi tipi di pietra (dal che discenderebbe la perfetta equivalenza dei termini *magister marmorum* e *magister petrarum*). Un atto del successivo 12 maggio³⁰⁵ riguarda il pagamento per questa stessa opera: dal testo apprendiamo che il maestro si è servito del lavoro di un aiuto, di cui non si fa il nome, realizzando interamente la muratura del forno e del locale annesso (volta, camino, pareti). Non si può dedurre quali criteri abbia seguito la divisione dei compiti tra Diotaiuti e il suo lavorante (cinque 'opere' si devono al maestro, sei al discepolo), sembra però che, complessivamente, Lanfranco se ne sia fatto maggior carico: a questi, infatti, sono corrisposti ventotto soldi, mentre a Diotaiuti, per sé e per il suo aiutante, venticinque soldi e quattro denari. Il documento è notevole però soprattutto per un altro aspetto: i due maestri ricevono a parte il pagamento di sei lire per la fornitura e la posa in opera del materiale, una cifra molto superiore, dunque, a quella corrisposta per i restanti lavori, e per la quale viene registrata una voce specifica. Anche dalle formule contrattuali si ha dunque conferma del fatto che, nell'ambito del processo costruttivo, il trattamento dei materiali lapidei fosse oggetto di attenzione specifica. Si parla qui per la prima volta di *marmoribus spassi*, che è probabile possa riferirsi ai blocchi squadrati e approntati per la posa in opera. La stessa espressione viene impiegata poco tempo dopo, nel momento in cui Diotaiuti compie lavori per Santa Maria Forisportam: il 23 ottobre 1245 il maestro riceve il pagamento di sette lire meno quattro soldi da parte degli operai della chiesa per settantuno braccia quadrate di *spassi marmorum* fatti per la chiesa, e nello stesso giorno si impegna alla realizzazione di altre cinquanta braccia per lo stesso compenso³⁰⁶, il che fa pensare che la misura si riferisca alla superficie di rivestimento marmoreo della facciata³⁰⁷. Si tratta dunque di un lavoro di notevole impegno, per il quale dobbiamo immaginare che il maestro abbia fatto ricorso all'opera di diversi collaboratori: della bottega di Diotaiuti avranno forse potuto far parte i maestri Giusta e Orlando, tra i quali sorge una controversia nella primavera del 1246³⁰⁸, che è chiamato a dirimere in qualità di arbitro Pandolfino,

³⁰⁵ Ad 75.

³⁰⁶ Ad 82, Ad 83.

³⁰⁷ ASCANI 2018, nota 17 p. 106 pensa piuttosto ai gradini del sagrato della chiesa, che sembra tuttavia la lettura meno immediata.

³⁰⁸ ACL, LL 20, cc. 124v-126. Il documento è datato 28 aprile 1246, in disaccordo con la progressione del registro, che riporta nelle pagine precedenti e seguenti atti del novembre 1245, e con l'indizione che

converso di Santa Maria Forisportam. I nomi dei due artefici non ricorrono altrove (ma Orlando potrebbe essere identificato con il *magister* Orlando del fu Riccardino che compare due anni prima, in un atto del 10 maggio 1244)³⁰⁹ e non ne vengono specificate le competenze, motivo per cui si può pensare che fossero semplici scalpellini o tagliapietre. Un ruolo all'interno della maestranza di Diotaiuti si può avanzare anche per Leone, maestro di muri attestato tra il 1238 e il 1251, e per Lanfranco di Anselmo, che compaiono entrambi in più occasioni insieme a Diotaiuti (per Lanfranco, come abbiamo visto, è documentata una collaborazione con il maestro)³¹⁰. La successiva attestazione di Diotaiuti è di cinque anni più tarda, e ricca di informazioni biografiche: il 24 gennaio 1250³¹¹ il maestro e suo fratello Alberico, dei quali si precisa l'origine da Maroggia, eleggono a procuratori due loro conterranei con l'incarico di disbrigare le loro cause e ripianare debiti e crediti presso la terra d'origine. Il che suggerisce che, fino a quel momento, i due fratelli non risiedessero stabilmente a Lucca, ma si spostassero, magari con cadenza stagionale, tra la Toscana e i territori della diocesi di Como, dove continuavano a detenere interessi (non si precisa di che tipo, ma non è scontato che fossero legati alla loro professione di costruttori: è possibile che si trattasse di rendite o scambi di natura commerciale). La volontà di liquidare i loro affari in quelle zone è probabile indice del fatto che a partire da questa data i due intendessero eleggere Lucca a dimora fissa, come suggerisce il testo stesso del documento, che li definisce "ora abitanti a Lucca"³¹². Nella primavera dello stesso anno Diotaiuti compare come testimone di due prestiti che vedono attori i maestri Lanfranco e Leone, con i quali probabilmente collaborava (Lanfranco è suo socio già sei anni prima)³¹³. Nel settembre del 1257 Diotaiuti affitta per un anno da Guidobono Bigarelli una casa d'abitazione con terreno nella località di Cerbaiola³¹⁴. I rapporti che legano Diotaiuti a Guidobono sono confermati da due atti del mese successivo: nel primo di questo Guidobono riceve in prestito da Gerardino Tacchi, noto prestatore di denaro e

accompagna la data, la quarta, il che coincide con il 1245: il documento sarà quindi forse da anticipare al novembre 1245.

³⁰⁹ ACL, *LL*, 18, c. 51.

³¹⁰ Su Leone si veda oltre.

³¹¹ Ad 109.

³¹² La stessa cosa farà Gianni di Bono (su cui si veda oltre) pochi anni dopo essersi stabilito a Lucca con la moglie Marchesana (Ad 170).

³¹³ Ad 114, Ad 115. CONCIONI 1995, pp. 61-62 e TIGLER 2009c, p. 908 riportano per questi documenti una datazione errata al 1258.

³¹⁴ Ad 159. Sulla località chiamata Cerbaiola si vedano GUIDI 1929, p. 214: "Cerbaiola, o Corte di Vito", e alla nota 1: "Era un luogo vicino alla chiesa di S. Martino, più verso il mezzogiorno, accanto all'ospedale della stessa chiesa e presso le mura della città (...)".

cambiavalute³¹⁵, sei lire “da impiegare nel commercio dei marmi e di altre merci”, e contestualmente Diotaiuti promette a Guidobono di restituirgli la stessa cifra entro quattro mesi (ma ad aprile del 1258 il debito non è ancora estinto, Guidobono lo ricorda nel proprio testamento)³¹⁶. Questo curioso passaggio di mani, in cui Guidobono fa in sostanza da garante, denota in certo modo la sua posizione preminente su Diotaiuti: certo dal punto di vista economico (Diotaiuti è un suo affittuario), probabilmente anche da quello relazionale (è probabile che Guidobono intrattenesse maggiori scambi e fosse, per questo, meglio inserito sul panorama dei cambiatori lucchesi), forse, infine, da quello dei rapporti gerarchici vigenti entro la bottega bigarelliana, della quale è più che probabile Diotaiuti abbia fatto parte, come si sta per dire. La morte di Diotaiuti deve situarsi tra il 1258, quando è citato nel testamento di Guidobono Bigarelli, e il 1264, quando è ricordato da suo nipote Crescia, anch’egli maestro di pietra e figlio della sorella di Diotaiuti e di Melano, cittadino milanese, il quale vende un terreno ereditato dallo zio, che lo aveva acquistato un decennio prima per cinquanta lire in grossi d’oro. Quest’ultima menzione ci fornisce ulteriori tasselli sui suoi rapporti di parentela; da notare, ricollegandoci a quanto detto sopra, come la menzione di Diotaiuti specifichi in questo caso “maestro di pietra e di marmi”.

Il profilo professionale di Diotaiuti di Marchese è dibattuto tra Graziano Concioni, che ne fa “la personalità più spiccata” del cantiere del portico negli anni di Pratese³¹⁷, pur non essendoci traccia certa della sua partecipazione a quel cantiere (comunque probabile, come si è detto), e del ruolo che Diotaiuti eventualmente vi ebbe, e da Guido Tigler, che ne ridimensiona il profilo essenzialmente a quello di un lapicida, sebbene a capo di un gruppo di artefici e certo non un “semplice scalpellino”, in base al profilo economico che ne emerge dai documenti³¹⁸. Ciò che mi pare si possa dire con certezza è che l’attività di questo *magister* si affianca a quella della bottega di Guido Bigarelli, con cui sembra aver lavorato a stretto contatto e, almeno in un caso, come vedremo, stipuli una vera e propria *societas*³¹⁹, come doveva essere usuale per queste maestranze, addestrate ad allestire *équipes* che rispondessero di volta in volta a esigenze specifiche.

³¹⁵ Le menzioni di costui sono frequenti negli anni tra il 1250 e il 1257 (ACL, LL, 25, 27, 28, 31 *passim*); ne possediamo anche il testamento, del 18 febbraio 1258 (ACL, LL, 31, c. 92), ma Gerardino risulta ancora vivo nel 1259-60 (ACL, LL, 32 *passim*).

³¹⁶ Ad 161, Ad 162, Ad 166.

³¹⁷ CONCIONI 1995, p. 68.

³¹⁸ TIGLER 2009c, pp. 905-906.

³¹⁹ Al catalogo assegnato a questo maestro propongo in questa sede di aggiungere alcuni rilievi pistoiesi (si veda il catalogo del presente lavoro, n. 20)

Leone di Uberto

Per gli anni tra il 1238 e il 1251 possediamo diverse attestazioni del maestro di muri Leone di Uberto, probabilmente un membro della bottega di Diotaiuti di Marchese, che compare a più riprese nei documenti che lo riguardano. In nessun caso si specificano le competenze di questo artefice, che possiamo ritenere un costruttore o lapicida. Quanto ai suoi legami familiari, sappiamo che era lo zio di Crescebene del fu Ardiccione da Como, a cui fa da garante in un prestito di denaro e armi nel 1238³²⁰. Nel 1243 Leone appare in qualità di testimone di un atto rogato nella canonica di San Martino³²¹: sono gli anni in cui Lombardo gestisce i lavori alla sacrestia nuova, ai quali è possibile che Leone abbia partecipato. Leone ricompare poi come testimone nel 1248 e nel 1250, entrambe le volte nella torre di Passavante, dove sappiamo era il *locus* del notaio Ciabatto; si tratta, nel secondo caso, dell'atto con cui Diotaiuti e il fratello nominano due procuratori per il disbrigo di affari nel comasco³²². L'8 maggio 1250 abbiamo l'erogazione di due prestiti da parte di Cigorino del fu Ugolino a Leone (otto lire) e a Lanfranco di Lombardia (quattordici soldi), sicuramente da identificarsi con Lanfranco di Anselmo: i due agiscono come testimoni reciprocamente, in entrambi i casi insieme a maestro Diotaiuti, il che sembra fotografare efficacemente uno stretto rapporto di collaborazione tra i tre³²³. Le ultime due menzioni, del 1250 e 1251 di maestro Leone riguardano due prestiti di venti soldi da questi erogati a Riccomo del fu Morettone e a Cristofano del fu Martino, in entrambi i casi il rogito avviene nella torre di Passavante³²⁴.

Lanfranco di Anselmo

Attestato tra il 1244 e il 1250, abbiamo visto come questo artefice sia da collocarsi entro l'ambito di Diotaiuti di Marchese, con il quale nel 1244 collabora alla realizzazione di un forno³²⁵. In questa occasione Lanfranco è menzionato sullo stesso piano di Diotaiuti, e non come un suo subalterno: viene infatti definito *magister* e riceve autonomamente il pagamento per il lavoro, a differenza di quanto avviene, invece, per un collaboratore sottoposto a Diotaiuti, che rimane anonimo, per il quale il compenso è erogato al maestro.

³²⁰ Ad 56.

³²¹ Ad 67.

³²² Ad 103, Ad 109.

³²³ Ad 114, Ad 115.

³²⁴ Ad 116, Ad 121.

³²⁵ Ad 73, Ad 75, già discussi in merito a Diotaiuti di Marchese.

Lanfranco compare ancora in qualità di prestatore in un documento del 1248, oltreché nei due prestiti già menzionati riguardo a maestro Leone nel 1250³²⁶.

Guido di Bonagiunta Bigarelli

Uno dei maggiori risultati della ricognizione effettuata sul materiale d'archivio per il Duecento lucchese a monte del presente studio è l'aver permesso di anticipare la prima menzione a Lucca di Guido Bigarelli dal 1244 al 1238. Prima però di discutere il documento del 1238, riferibile con certezza allo scultore, è opportuno dare conto di due precedenti attestazioni che gli si possono riferire soltanto assai dubitativamente, e che tuttavia possiedono (la più antica in particolare) suggestive implicazioni sulle tappe iniziali della carriera di Guido. La prima di esse è relativa al 1226 ed è contenuta nel *Liber focorum districtus pistoriis*, già citato, che tra gli abitatori della cappella di San Michele a San Marcello pistoiese cita un “*Guido qui fuit de Lombardia*” per il quale si specifica: “*Nichil habet*”. Che costui fosse un *magister* trapiantato in Toscana si può solo supporre sulla base della sua provenienza e del suo nome, che sappiamo ormai ricco di echi. L'assenza di indicazioni riguardanti la professione, e l'attestazione in una località piuttosto remota del contado pistoiese porterebbero di primo acchito a escludere ogni possibile accostamento del personaggio a Guido Bigarelli. Esistono, però, un paio di piste indiziarie che, per quanto labili, vale la pena indicare: si ricorderà, innanzi tutto, che il 1226 è l'anno in cui Lanfranco firma il fonte battesimale di Pistoia e, per quanto, come si è detto, si dovrebbe escludere l'ipotesi di un prolungato ed intenso rapporto di alunnato di Guido presso lo zio, non è da escludere che questi possa in qualche modo, marginalmente, aver preso parte all'impresa del fonte, forse proprio durante le fasi finali del montaggio a cui si può far corrispondere la data dell'epigrafe, che di norma suggella la fine dei lavori; e la condizione di nullatenente del personaggio menzionato nel 1226 si accorda bene con la condizione tipica di un giovane aiuto. Ma di certo questo non è abbastanza per giustificare la presenza di Guido non nel comune di Pistoia, ma in un borgo del contado. Ricercandone le possibili ragioni, mi sembra affacciarsi una sola possibilità: la località di San Marcello è ricordata da Giuseppe Tigri nella sua *Guida della montagna pistoiese* come uno dei pochi punti del territorio montuoso di Pistoia in cui accanto alle formazioni di arenaria (detta “macigno”) appare quello che viene definito come “calcare sovrapposto”, cioè la pietra

³²⁶ Ad 99, Ad 114, Ad 115.

alberese³²⁷, un calcare scistoso largamente utilizzato come materiale da costruzione nelle architetture di Pistoia e di Prato, nelle quali la tipica dicromia è il risultato dell'alternanza di corsi di alberese e serpentino. I principali affioramenti del materiale si trovano nella zona di Monte Morello, a nord di Firenze, ma non si può escludere che piccole cave fossero aperte anche nel territorio di Pistoia³²⁸. La gestione, da parte dei maestri comaschi, del trasporto e del commercio dei marmi e dei materiali lapidei impiegati sui cantieri da loro gestiti, lo si è detto, è assai ben documentata, e testimonianza di tale pratica si ha anche nel caso di Guido Bigarelli, come vedremo. È dunque naturale supporre che una parte dell'apprendistato di questi maestri potesse svolgersi presso le cave: l'efficacia probante della menzione del 1226 non va al di là di quella di semplice indizio, ma, qualora si ritenesse di darle credito, mi pare questa la giusta ottica per interpretarla. Una primissima attestazione di Guido a Lucca potrebbe risalire al 5 febbraio 1234, volendolo identificare con il *Guidonis quondam Iuncte* menzionato come possessore di un terreno ai confini con Capannori³²⁹. Anche questa identificazione rimane tuttavia soltanto ipotetica, non essendo riportata per il personaggio in questione la qualifica di *magister* (non costituirebbe un problema, invece, l'abbreviazione del nome 'Bonagiunta' in 'Giunta', a cui si assiste anche in altri casi)³³⁰. Quattro anni più tardi abbiamo le prime due menzioni certe di Guido Bigarelli. La critica non si è mostrata fino ad ora concorde nell'identificare lo scultore con il maestro Guido da Como presente in San Cristoforo a Barga il 21 agosto 1238 per la riscossione di un debito³³¹. Ed è facile sospettare il motivo che porta lo scultore a Barga, e cioè l'approvvigionamento di materie prime per il cantiere della cattedrale di Lucca: legname per i ponteggi, e, forse, marmo rosso di Garfagnana³³². Un successivo

³²⁷ TIGRI 1878, p. 28.

³²⁸ Come suggerito anche in studi più recenti (SARTORI 2007, p. 17).

³²⁹ ACL, AC 70, regestato in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 176-177.

³³⁰ Si confronti Ad 156 con Ad 162; per Valente di Bonagiunta si veda oltre.

³³¹ Ad 53. Pietro Guidi, pubblicando il documento, esclude l'identificazione di questo maestro con Guido Bigarelli, a motivo della diversa declinazione del nome, pur non avendo dubbi sul fatto che dovesse trattarsi di un *magister petrarum* o *marmorum*, come tutti i maestri comaschi che si rintracciano nelle carte lucchesi del XIII secolo (GUIDI 1929, nota 1 p. 218). Flavio Boggi avverte che data l'alta incidenza del nome Guido tra i marmorari lombardi, potrebbe trattarsi di un altro personaggio (BOGGI 2004). Dello stesso parere Gigetta Dalli Regoli, che ventila un collegamento tra il documento del 1238 e il pulpito di Barga, opera di un maestro che non può identificarsi né con Guidetto né con Guido Bigarelli (DALLI REGOLI 2001, p. 406). Ma una cronologia così alta per il pulpito barghigiano non è giustificabile, ed è già stata confutata in TIGLER 2001a, p. 129 e *Id.*, 2001c, pp. 412-413. Graziano Concioni inserisce il documento di Barga sotto il nome di Guidetto, dove peraltro sembrano confluire tutti i 'Guidi' privi di un'identità certa, dalla metà del XII secolo al 1293 (CONCIONI 1995, p. 50). Fino ad ora, dunque, soltanto una parte piuttosto esigua della critica ha preso in considerazione il documento barghigiano con riferimento a Guido Bigarelli. Per un'identificazione propendono Antonino Caleca (CALECA 1996b) e Guido Tigler, adducendo anch'egli il reperimento di legname o marmo a motivo della presenza dello scultore a Barga (TIGLER 2001a, p. 129; *Id.* 2009, p. 906).

³³² Sull'approvvigionamento dei materiali lapidei utilizzati per la decorazione dell'atrio del duomo di Lucca, anche alla luce dei dati emersi nel corso del recente restauro, si tornerà in seguito.

documento del 1246³³³, su cui si tornerà, nel quale compaiono quali attori Guidobono e Lombardo, illustra infatti molto chiaramente come il reperimento del materiale da costruzione e il suo trasporto in città costituissero responsabilità dei maestri costruttori attivi in San Martino, e anche dei loro intermediari (un ruolo in questo senso ricoprì forse il Donato di Tereglio menzionato nel 1238). Una certa prudenza nell'identificare il maestro presente a Barga con Guido Bigarelli si deve forse proprio all'assenza di sue più sicure attestazioni per quegli anni, ma ora un nuovo ritrovamento d'archivio, del 1238³³⁴, consente di sciogliere le cautele, spostando indietro di sei anni la sua prima menzione a Lucca, e confermando come il fulcro della sua prima attività cittadina dovette ruotare proprio attorno al 1238.

Il documento, breve ma denso di informazioni, è menzionato in diversi studi di storia economica³³⁵, e dunque non del tutto inedito, ma non è stato finora preso in considerazione in sede storico artistica, ai fini, cioè, dello studio della carriera di Guido Bigarelli. Il 5 novembre 1238 Genovese Antico riceve a mutuo da maestro Guido del fu maestro Bonagiunta quaranta grossi veneziani, con atto stipulato in casa di Aldibrandino Malagallia, testimoni lo stesso Aldibrandino e maestro Lombardo³³⁶. Nel 1238 Guido Bigarelli è dunque già presente a Lucca, ed è già noto in qualità di maestro: è, cioè, pienamente formato e con ogni probabilità si trova a capo di una bottega autonoma, fatto che collima perfettamente con il termine *post quem* per l'avvio del cantiere, ossia il 1233 tramandato dall'epigrafe che ricorda i nomi degli operai Belenato e Aldibrando³³⁷. Qualche riflessione deve spendersi ora sul contenuto del documento e sugli altri attori che vi compaiono menzionati³³⁸. Non fa meraviglia leggere di individui che contraggono debiti in denaro con i maestri lombardi, che molte altre testimonianze d'archivio dipingono dediti alla lucrosa attività del prestito a usura. Ciò che conta nel caso specifico, però, è che siamo a conoscenza di alcuni dati rilevanti circa il profilo socioeconomico dei personaggi menzionati, il che ci permette di addentrarci significativamente nella rete dei rapporti intessuti a Lucca dai maestri lombardi, e delle possibili direttrici di azione –e di mobilità-

³³³ Ad 91.

³³⁴ Ad 55.

³³⁵ Si veda oltre.

³³⁶ L'identificazione con Guido Bigarelli era già dubitativamente avanzata da Graziano Concioni, che pubblica un breve regesto del documento in uno studio dedicato alla famiglia dei Malagallia (CONCIONI 1996b, nota 151 p. 46): data l'accuratezza della menzione non mi pare possa esservi alcun dubbio a riguardo.

³³⁷ Ae 5.

³³⁸ Ringrazio Paola Guglielmotti, Alma Poloni, Raffaele Savigni per le preziose indicazioni di storia economica, in particolare su ciò che riguarda la circolazione della moneta veneziana e gli scambi commerciali tra Lucca, Genova e Venezia nel corso dei primi decenni del XIII secolo.

ad essi plausibilmente connesse. Genovese Antico e Aldibrandino sono ben noti esponenti della famiglia lucchese dei Malagallia. Costoro erano di professione *campsores*, vale a dire cambiavalute, attività diffusissima a Lucca già lungo tutto il secolo precedente, e svolta in via primaria proprio entro il limitato spazio dell'atrio della cattedrale di San Martino, ai piedi dei pilastri, come testimoniato dal già ricordato giuramento del 1111. Attivi come cambiatori almeno dalla metà circa del XII secolo, nella seconda metà del XIII i Malagallia orientarono decisamente i loro interessi in territorio d'Oltralpe³³⁹. I rapporti finanziari di costoro con i Bigarelli dovettero essere reiterati: un altro documento ci informa, ad esempio, che il 13 febbraio del 1244³⁴⁰ lo stesso Genovese Antico riceve in accomandigia da Guidobono di Lombardia –senza dubbio da identificare con Guidobono Bigarelli- quarantatre soldi e quattro denari di mezzane grosse, pari a tredici lire lucchesi. Come si è detto, non è raro vedere i maestri costruttori lombardi affiancare alla loro professione fonti di introito di altro tipo: dediti in via primaria all'usura, i comaschi non risultano estranei neanche a contenute iniziative commerciali³⁴¹. Il dato più significativo che il testo ci fornisce è però relativo alla valuta in cui la transazione si compie, i grossi veneziani, che suona piuttosto esotica anche per il particolare contesto lucchese e le sue operose tavole di cambio. Nell'assoluta maggioranza dei casi, infatti, le transazioni avvengono nella valuta locale, le lire lucchesi, mentre sono del tutto sporadiche le menzioni di altre divise (grossi pisani, mezzane grosse). In un caso, anch'esso relativo alla famiglia dei Bigarelli, vediamo Guidobono concedere in prestito la somma di quaranta lire di denari lucchesi, fiorentini, grossi senesi ed aretini, valute comunque riconducibili a

³³⁹ Danno testimonianza di ciò le notizie che possediamo sul conto di uno dei figli dell'Aldibrandino giudice menzionato nel nostro documento (quest'ultimo, la cui abitazione è sede del rogito, nipote di Genovese), chiamato anch'egli Aldibrandino, che all'età di vent'anni è già di ritorno a Lucca dopo aver svolto un periodo di apprendistato presso le fiere dello Champagne, fulcro degli interessi commerciali cittadini e principale mercato d'esportazione dei prodotti serici per cui Lucca era famosa in tutta Europa. I tracciati di questi agenti finanziari lucchesi toccano naturalmente anche Genova, tappa obbligata sul percorso che da Lucca porta verso i territori oltramontani e sede pressoché esclusiva di mediazione nel commercio della seta greggia, che i genovesi si procuravano sui mercati delle Fiandre, almeno per tutta la prima metà del Duecento. Il legame tra Lucca e Genova e la proiezione commerciale delle due città verso i mercati del Nord Europa appaiono saldi e continuativi già dalla metà del secolo precedente, quando sono fotografati dal trattato del 10 luglio 1153, con il quale Genova si impegna a proteggere i mercanti lucchesi che transitano sul suo territorio diretti *ad ferias ultramontanas* o al contrario di ritorno verso Lucca, a patto che le loro merci non entrino in competizione diretta con quelle genovesi. E proprio la peculiare occorrenza di personaggi chiamati "Genovese" tra i documenti lucchesi costituisce un'eco onomastica dell'intenso rapporto tra le due città, che trova conferma nel nostro caso specifico.

³⁴⁰ Ad 72.

³⁴¹ Ciò è acclarato per lo stesso Guido, che riceve un prestito da Gerardino Tacchi con finalità di commercio (Ad 149), per Guidobono, come si dirà (Ad 161), ma si potrebbero elencare altri casi di questo tipo: cito ad esempio un atto del 1246 in cui si legge di un Guidotto *magister lapidum* che rende ai suoi soci in affari trenta soldi di denari lucchesi, pari al prezzo di otto copertoni di porpora (Ad 84), o ancora il caso di Castellano q. Bonifacio, maestro di pietra, che nel 1260 contrae un prestito dallo stesso Gerardino Tacchi per gli stessi motivi (Ad 171).

scambi a breve e medio raggio³⁴². Rarissimi sono i casi in cui compare la valuta veneziana. In uno di questi, temporalmente contiguo al nostro (9 agosto 1238) Bonaventura del Vecchio riceve a mutuo da maestro Lombardo del fu maestro Guido da Como dieci grossi veneziani, testimone Giunta di Giovanni, mattonaio³⁴³: lo stesso maestro Lombardo citato in qualità di testimone nell'atto riguardante Guido Bigarelli, che aveva fatto la sua comparsa nei documenti lucchesi poco tempo prima, il 9 aprile 1238, e di lì a qualche mese, il 12 ottobre, sarebbe subentrato a Pratese nel ruolo di operaio maggiore della cattedrale³⁴⁴. Come abbiamo visto, il documento del 9 agosto contiene anche il termine *ante quem* per la morte di Guidetto, padre di Lombardo, cosa che conferma una volta di più come il Guido menzionato a Barga appena una decina di giorni più tardi non si possa identificare con Guidetto, ma assai più verosimilmente con Guido Bigarelli³⁴⁵. Guido Bigarelli e Lombardo, dunque, non soltanto risultano legati da rapporti di conoscenza (il che è la norma presso la comunità di maestri lombardi a Lucca) ma c'è motivo di credere che siano soci, lavorando entrambi in cattedrale nello stesso momento. I due sono approssimativamente coetanei³⁴⁶, come forse dovevano esserlo i loro padri, senza dubbio già a loro volta legati da vincoli professionali, e quando sono registrati per la prima volta a Lucca, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, entrambi dispongono di moneta veneziana. Certo, i dati non sono dei più eloquenti, ma non sembra del tutto gratuito pensare che tale disponibilità fosse dovuta a un precedente soggiorno di Guido Bigarelli, forse in compagnia del collega, nel territorio della Repubblica di Venezia. La valuta veneziana a Lucca per questi decenni del Duecento, come si è detto, non è di certo moneta corrente. Thomas Blomquist suggerisce che, mentre entro la fine del secolo i grossi veneziani entreranno massicciamente nei canali del commercio lucchese, nei casi precoci la loro comparsa sembrerebbe piuttosto legata allo spostamento di persone³⁴⁷. Il soggiorno

³⁴² Ad 90.

³⁴³ Ad 52. I documenti lucchesi in cui compare la moneta veneziana sono presi in considerazione negli studi di storia economica evidenziandone proprio la natura di casi isolati. Graziano Concioni cita il documento del 5 novembre 1238 e un altro del 19 marzo 1243, in cui compare nuovamente Genovese Antico (ACL., LL, 17, c. 22v): di questo fornisce il regesto, argomentando della scarsità di attestazioni di valute forestiere sulle tavole di cambio dei Malagallia (CONCIONI 1996b, pp. 13, 48), mentre gli sfugge il documento del 9 agosto 1238, già regestato in GUIDI 1929, p. 217. Una silloge completa degli atti lucchesi in cui compaiono i veneziani grossi è offerta da Thomas Blomquist (BLOMQUIST 1994, p. 344).

³⁴⁴ Sul profilo documentario di Lombardo si veda oltre.

³⁴⁵ Come già notato in TIGLER 2009c, p. 906.

³⁴⁶ Per entrambi, come abbiamo visto, la prima menzione è del 1238. Guido risulta già morto nell'agosto 1257 (Ad 157), mentre l'ultima menzione di Lombardo porta la data 12 settembre 1259 (Ad 170bis).

³⁴⁷ "These early examples seem to me to be the casual traces of Venetian or Lombard visits to Lucca rather than the consequence of significant specie transfer. Towards the end of the century, however, the Venetian coin enters Lucchese business channels." (BLOMQUIST 1994, p. 344). Si noti che, in questo caso, il termine "Lombard" è speso nella sua accezione geografica.

veneziano dei due colleghi sarebbe pertanto avvenuto nel corso degli anni Trenta, dunque in continuità con la parentesi settentrionale –emiliana– di Guido Bigarelli, a cui si legano le sculture di Modena, già collocata da Tigler negli anni attorno al 1230. Rimandando per l’analisi stilistica di questi pezzi alla parte relativa del presente lavoro, è necessario qui anticipare che, mentre il Redentore posto nella parte alta della facciata della cattedrale può essere riconosciuto direttamente alla mano di Guido Bigarelli, i due arcangeli collocati al colmo degli spioventi del tetto lasciano aperto il campo alla probabile presenza di collaboratori. Nulla vieta, allora, di pensare che di questa *équipe* facesse parte anche Lombardo, e che il rientro a Lucca dell’intera maestranza (o almeno dei due maestri principali) possa leggersi come diretta conseguenza della chiamata di quest’ultimo alla conduzione del cantiere della cattedrale. Uno scenario di questo tipo colma efficacemente il vuoto sugli anni della prima maturità di Guido Bigarelli, che un focus esclusivamente toscano-centrico non permette di risolvere, e, come vedremo, apre la ricerca sullo scultore a nuove prospettive.

Il successivo documento in cui compare Guido Bigarelli, come si diceva, è datato 26 novembre 1244³⁴⁸. In esso si specifica l’origine di Guido da Arogno, nella diocesi di Como. Il maestro si impegna a restituire entro l’inizio del mese di aprile prossimo una somma di denaro ricevuta in accomandigia da Martino del fu Inolfo, originario dello stesso luogo. Non c’è dubbio che a questa data Guido risieda stabilmente a Lucca, ma nella specificazione del fatto che il denaro potrà essere restituito *Luce vel ubi placuerit eis* (cioè dove preferirà Inolfo) è forse un eco della possibilità che i due avessero occasione di incontrarsi anche fuori da Lucca, e in questo caso naturalmente si è portati a pensare che entrambi facessero ritorno periodicamente nelle terre d’origine, dove i maestri lombardi, come abbiamo già visto, mantenevano legami e interessi. Quattro anni più tardi, il 5 agosto 1248³⁴⁹, un maestro Guido lombardo presenzia come testimone di un atto rogato nella canonica di San Martino: la critica si dimostra pressoché unanime nell’attribuire la menzione a Guido Bigarelli, anche a motivo della coincidenza tra la data del documento e quella incisa sull’architrave di San Pier Somaldi, nella stessa Lucca. Tuttavia, non mi pare si possa escludere che il maestro menzionato possa essere piuttosto il figlio di Lombardo, che compare per la prima volta nei documenti quattro anni prima, e si deve supporre gravitasse sul cantiere della cattedrale, retto dal padre. Guido Bigarelli ritorna in un

³⁴⁸ Ad 76.

³⁴⁹ Ad 97.

documento dell'8 marzo 1252³⁵⁰, data in cui affitta per due mesi da Bonaventura di Vezio un corpetto con maniche lunghe e dotato di una maglia di oricalco sul petto. Si tratta di una transazione indubbiamente particolare per uno scultore. Si potrebbe pensare che l'oggetto della transazione costituisca merce di scambio, acquisita in ragione del suo valore più che al fine di un suo utilizzo, ma il fatto che tale *corettum* venga preso in affitto da Guido sotto pagamento di un canone mensile, e specificatamente per due mesi, lascia piuttosto intendere il contrario, e cioè che il maestro ne avesse bisogno per uso personale, forse per difesa³⁵¹. Guido Bigarelli è ancora attestato a Lucca il 3 giugno del 1252, quando confessa un debito di dieci lire³⁵², mentre nell'ottobre dello stesso anno si trova a Pistoia³⁵³, dove, insieme ai discepoli Luca e Giannino riceve il pagamento degli operai di San Iacopo per quindici giornate di lavoro che hanno interessato varie parti della chiesa (uno dei portali laterali e i 'cibori' di San Iacopo e dello stesso portale, detto di Santa Maria)³⁵⁴; Guido è inoltre pagato per una giornata in cui ha racconciato il condotto d'acqua del fonte battesimale di San Giovanni, mentre i suoi discepoli sono pagati per due giorni in cui hanno atteso allo stesso compito. Si tratta, dunque, di lavori di riattamento e muratura di marmi, privi di particolare valore artistico. Il documento tuttavia dà conto della natura variegata delle competenze di questi maestri, che non si limitavano alla scultura, ma si estendevano a opere di muratura (sebbene non si possa parlare di competenze propriamente architettoniche) e, soprattutto, di idraulica: nella realizzazione di un fonte battesimale, dunque, la responsabilità del maestro non riguardava soltanto l'apparato di decorazione scultorea, ma l'intera concezione del manufatto, di cui doveva garantire il funzionamento. Evidentemente Guido Bigarelli era in quel momento la persona più adatta a cui richiedere questo tipo di intervento, avendo condotto a termine pochi anni prima la grande vasca battesimale di Pisa (a prescindere dal fatto che potesse aver partecipato anche alla

³⁵⁰ Ad 123.

³⁵¹ In mancanza di indizi chiarificatori, tutto ciò che si può fare è inserire la testimonianza entro una casistica. Lo scambio di questo tipo di oggetti è documentato, infatti, anche in altri casi. Nel 1238 Crescebene da Como riceve in prestito una somma di denaro e tre armi ferree, cioè un usbergo, una gualdrappa e un corpetto con maniche fino al gomito. Non si specifica la professione di Crescebene, ma lo zio Leone, che garantisce per lui, è maestro di muri, il che fa supporre lo stesso per il nipote (Ad 56). Ma sappiamo anche, nel 1227, di due preti che ricevono in prestito oggetti simili: un usbergo e una cappa con parti in cuoio e in oricalco (MEYER 1994, n. 62 p. 259), e nello stesso anno Graziano di Guittone, non potendo saldare un debito di sessanta denari che ha contratto con Bonaiuto di Landino, gli consegna in pegno un corpetto in maglia di oricalco, con la promessa di restituirgli in seguito la somma di denaro dovuta (*Ibid.*, n. 40 p. 240). In tutti questi casi sembra effettivamente che le armi siano scambiate per il loro valore, senza finalità d'uso, e in fin dei conti è probabile che anche il caso di Guido Bigarelli sia da interpretare nella stessa logica.

³⁵² Ad 124.

³⁵³ Ad 125.

³⁵⁴ Il pagamento per questi lavori, per cui sono complessivamente corrisposte 7 lire e 16 soldi, menziona Guido e altri tre maestri, che non vengono nominati: vi è forse ragione di credere che si tratti di personaggi diversi da Luca e Giannino, forse costruttori, data la natura dei lavori.

realizzazione dello stesso fonte di Pistoia, alle dipendenze dello zio Lanfranco). Degna di interesse anche la menzione delle diverse professionalità, di profilo inferiore, che si muovono sullo sfondo dell'operato dei maestri, garantendone l'efficienza: manovali addetti allo spegnimento della calce, alla fornitura di sabbia (come abbiamo visto per Diotaiuti, i maestri costruttori si occupavano esclusivamente dell'approvvigionamento del marmo), a spazzare via i calcinacci dalla chiesa, all'olio di lino necessario al riattamento del condotto del fonte (forse impiegato in un processo di impermeabilizzazione?), e ben due fabbri addetti ad affilare le punte degli strumenti dei maestri. I discepoli di Guido lavorano in San Zeno ancora nel mese successivo, occupandosi delle grate per le finestre, mentre il maestro non è più menzionato³⁵⁵. Il 3 marzo del 1253 Guido Bigarelli è di nuovo attestato a Lucca, dove testimonia a un atto rogato nella canonica di San Martino³⁵⁶ e, nello stesso giorno, riceve un prestito in solido con altre persone³⁵⁷, che verrà restituito il 25 marzo dell'anno successivo³⁵⁸.

Il 22 novembre 1256 gli operai di San Iacopo incaricano il maestro di pietra Bointadoso del fu Baroccio di "rifare" il fonte battesimale di Pistoia, che presenta nuovamente gravi problemi di idraulica e, a quanto si dice, versa in condizioni pessime, tanto da essere definito "devastato e rotto"³⁵⁹. Di certo, dunque, doveva trattarsi di un lavoro di notevole impegno, poiché Bointadoso si obbliga a portarlo a termine entro l'inizio del febbraio seguente, mentre, come abbiamo visto, a Guido e ai suoi allievi erano bastate un paio di giornate di lavoro per riattarne il canale dell'acqua quattro anni prima; e che si tratti di un intervento corposo è confermato dal considerevole pagamento di trenta lire e dieci denari ricevuti dal maestro. È quindi probabile che Bointadoso sia responsabile di un vero e proprio rifacimento, di cui si è propensi a individuare traccia nelle due formelle in marmo rosso sul lato est del fonte, visibilmente estranee rispetto all'insieme dei rilievi di Lanfranco. Come apparirà chiaro, questa testimonianza porta a interrogarsi sul perché, per una commissione di questo tipo, non ci si sia rivolti nuovamente a Guido Bigarelli e ai suoi allievi, scelta che sarebbe apparsa naturale per più di una ragione: il fonte di Pistoia era stato realizzato da un membro della sua famiglia, il che, indipendentemente dal supporre o meno un diretto coinvolgimento di Guido all'epoca, presuppone l'esistenza di prassi di

³⁵⁵ Ad 126. Entrambi i documenti pistoiesi non riportano l'indicazione dell'anno, che Peleo Bacci è stato in grado di dedurre sulla base della menzione dell'operaio Ranuccino, che ritrova in altro atto del 1252 (BACCI 1910, p. 22).

³⁵⁶ Ad 128.

³⁵⁷ Ad 129.

³⁵⁸ Ad 138.

³⁵⁹ Ad 148.

cantiere che dovevano essergli ben note; lo stesso Guido Bigarelli aveva condotto a termine un decennio prima una vasca battesimale, per giunta la più ragguardevole, per dimensioni e grado di elaborazione, che si sarebbe potuta vedere in quel momento, in Toscana e non solo; infine, era stato proprio Guido con la sua bottega l'ultimo a intervenire sul manufatto, soltanto quattro anni prima. Perché, dunque, la scelta non ricade su di lui, ma sul non meglio noto Bointadoso? Le ipotesi fundamentalmente sono tre: o gli operai di San Iacopo non erano stati soddisfatti del lavoro di Guido, oppure in quel momento Guido non si trovava a Pistoia, e neppure a Lucca (da cui sarebbe stato facilmente richiamato), e come lui erano assenti pure i suoi collaboratori, o ancora, al contrario, da Lucca non poteva o non voleva muoversi, magari perché impegnato in una fase cruciale dei lavori per i portali di San Martino. Escludendo la prima, le ultime due rimangono per il momento entrambe valide: a qualche argomento in più a favore dell'una o dell'altra si potrà addivenire dall'enucleazione delle fasi del cantiere lucchese, come si vedrà. I documenti di questo periodo non aiutano a chiarire il dubbio, poiché la successiva menzione di Guido Bigarelli è del 21 aprile 1257³⁶⁰: abbiamo quindi un silenzio di poco più di tre anni su di lui, intervallo che sarebbe certamente sufficiente per immaginare un suo soggiorno fuori da Lucca. Nel momento in cui ricompare, comunque, possiamo essere piuttosto sicuri che il maestro stia portando avanti il cantiere dei portali: di questo non ci informa l'atto appena citato, con il quale Guido riceve da Gerardino Tacchi un prestito di sei lire da impiegare a fini di commercio, bensì quello successivo³⁶¹, posteriore di appena una settimana, nel quale il maestro compare in qualità di testimone di un atto rogato a Lucca *apud locum ubi marmi laborantur*: la datazione topica è particolarmente esplicita, e non lascia dubbi su quale dovesse essere l'occupazione di Guido in quel momento, e cioè il pieno impegno sul cantiere di San Martino.

Quella del 28 aprile 1257 è l'ultima menzione in vita di Guido Bigarelli, che dunque muore nei mesi che separano questa data dal 18 agosto dello stesso anno, momento in cui è ricordato come già defunto in un atto che comunque lo riguarda³⁶²: il cugino Guidobono, ricordandolo come suo fratello (come farà poi anche nel proprio testamento) estingue a suo nome un debito di trentatré soldi e quattro denari. Il motivo per cui Guido fosse debitore di tale somma nei confronti di Arrigo di Folco Antelminelli non è immediatamente chiaro, ma l'ipotesi evocata dalle laconiche parole del documento appare suggestiva: si dice che per

³⁶⁰ Ad 149.

³⁶¹ Ad 150.

³⁶² Ad 157.

quella somma Arrigo aveva dato a Guido una *pulissa*, cioè una scrittura di mano del notaio Gerardo, nel tempo di Tommaso Malatti, con la quale Guido avrebbe potuto difendersi dal pagamento di una sanzione pecuniaria (*condempnatio*) minacciata dal comune di Lucca *quod non ivit in hostem da Serrallia*. Credo che in queste parole vi sia il riferimento un ben preciso fatto storico. L'espressione *ivit in hostem* si deve rendere con "andare contro il nemico": si parla quindi di una battaglia; per il toponimo *Serrallia* non vedo altra possibilità che quella di collegarlo all'attuale località di Ponte a Serraglio, presso Bagni di Lucca, in Garfagnana e precisamente in Val di Lima. Proprio questi luoghi sono teatro di ostilità nel 1245, quando i lucchesi muovono alla conquista della Val di Lima, in quel momento possesso imperiale, incendiando il castello di Corsena dei Porcaresi. Le tensioni tornano ad accendersi l'anno seguente con l'episodio del notaio Scariccio, che porta nell'aprile del 1246 ad una nuova spedizione punitiva dei lucchesi in Garfagnana³⁶³. Non pare si possa collegare la menzione a eventi più prossimi alla data del documento, sia per la presenza di un toponimo precisamente riconducibile ai fatti del 1245, sia perché dal 1248, quando Federico II concede la Garfagnana in feudo a Lucca, le tensioni tra il Comune e la nobiltà garfagnina sono mediate dal capitolo di San Martino, composto in maggioranza da esponenti della nobiltà terriera di quei territori, e non sembrano più giungere a episodi di lotta aperta³⁶⁴. La vicenda illumina sul ruolo e i doveri civici a cui anche la comunità di lombardi era assoggettata a Lucca, e costituisce elemento a favore dell'ipotesi che costoro dovessero godere del diritto di cittadinanza. Le date degli eventi suggeriscono, per di più, il motivo per il quale Guido non dovette prendere parte alla spedizione: è molto probabile che proprio in quel momento lo scultore stesse attendendo al fonte battesimale di Pisa, e dobbiamo immaginare che debba essersi ben guardato dal rientrare a Lucca per assolvere a doveri così scomodi e rischiosi.

L'ultima menzione di Guido Bigarelli, anch'essa *post mortem*, è contenuta nel testamento di suo cugino Guidobono, del 5 aprile 1258³⁶⁵. Il riferimento è dei più particolari, e rientra nel novero di quegli episodi rarissimi che strappano il velo del silenzio calato sul profilo umano dell'artista. In questo caso, a suo grave discredito. Guidobono, forse nello slancio di contrizione cristiana di chi sente il trapasso appressarsi, stabilisce che quanto pervenuto a sé e alla sua famiglia dei proventi ricavati dal fratello *iniuste vel*

³⁶³ Gli eventi citati sono riassunti in TIGLER 2001a, pp. 122-123. La vicenda di Scariccio, notaio garfagnino lucchese di adozione, vittima di una rappresaglia a opera di alcune consorterie nobiliari delle sue terre d'origine, è riportata nella cronaca di Tolomeo Fiadoni (TABARRINI 1876, p. 75) e in un'anonima Cronichetta lucchese (BONGI 1892, p. 37).

³⁶⁴ (TIGLER 2001a, p. 126).

³⁶⁵ Ad 166.

usurario modo sia interamente restituito a coloro a cui è stato sottratto. Guidobono non menziona esplicitamente il nome del congiunto, ma vi sono pochi dubbi sul fatto che si stia riferendo proprio a Guido: abbiamo visto come anche poco tempo prima lo avesse definito suo *frater*, e certamente si sta parlando di una persona venuta a mancare di recente, a riprova del fatto che gli affari che lo riguardano siano ancora da dirimere³⁶⁶.

Guido Bigarelli disertore e usuraio impenitente, dunque? Le parole di Guidobono ci restituiscono il riflesso di una vita condotta in modo disordinato, quantomeno nelle sue ultime tappe: Guido viene meno ai suoi doveri civici, non ripiana i debiti che ne derivano, lasciandoli nelle mani del cugino, unitamente ai frutti di un'attività poco onorevole come l'usura, peraltro comunemente praticata e tollerata presso la società lucchese del tempo, il che ci fa credere che in questo caso si fosse spinta ai limiti dell'estorsione. Il fatto che Guidobono abbia ereditato alcuni dei "conti in sospeso" di Guido potrebbe anche farci pensare a una morte piuttosto improvvisa di questi, eventualità che trova appoggio nell'assenza di un suo testamento, per lo meno nel protocollo di Ciabatto (e non ci sono molte ragioni di credere che avrebbe potuto trovarsi altrove), così come nel fatto che, come si è visto, tra la menzione che lo vede ancora impegnato nella lavorazione dei marmi sul cantiere della cattedrale e il momento in cui risulta già morto trascorrono poco più di tre mesi e mezzo.

Tra le indicazioni che ricadono sotto lo studio del profilo biografico di Guido Bigarelli si collocano, infine, quelle relative alla percezione che l'artista ha di sé, che possiamo tentare di distillare dalle brevi sentenze contenute nelle epigrafi, soppesandole al netto di un'impostazione retorica basata sulla ripetizione di formule convenzionali. Se compariamo il *corpus* di epigrafi di Guidetto³⁶⁷, Lanfranco³⁶⁸ e Guido Bigarelli³⁶⁹ cogliamo il fatto che, da un lato, i parametri di apprezzamento dell'opera rimangono costanti (*opus ornatum, mira arte* sono le parole riferite al fonte di Lanfranco; come *mirum, spectabile, ornatus* è descritto il pulpito di San Bartolomeo in Pantano nel 1239; il fonte pisano è un *tam miro lavacro*): le qualità che dell'opera si intende sottolineare vanno sotto la categoria della meraviglia, o stupore, che le sculture sono capaci di suscitare nel riguardante, e in quella della ricerca ornamentale, potremmo dire, dell'accumulazione di fattori decorativi concepita con ben ponderata *variatio*. D'altro canto, i canoni di esaltazione dell'artista

³⁶⁶ Fratello di Guidobono è anche Giannibono Bigarelli, padre di Gigliolo, ma possiamo escludere che si stia parlando di lui, poiché risulta ancora vivo il 20 novembre dello stesso anno, quando Gigliolo è citato come figlio di Giannibono, senza l'uso del *quondam* (Ad 168).

³⁶⁷ Ae 3.

³⁶⁸ Ae 4.

³⁶⁹ Ae 6, Ad 7, Ad 8.

evolvono con uno slittamento radicale sul piano dei significati. L'elogio delle doti di Guidetto era ridotto a sineddoche nel ricordo della sua *dextra*, così come di Lanfranco si cita la *manus apta*, denunciando, in entrambi i casi, la concezione dell'artista in primo luogo come un valido artefice, la cui forza espressiva e comunicatrice si estrinseca tramite il canale del lavoro delle sue mani: pur sempre un *mechanicus*, dunque, per quanto elevato dal proprio talento. Con Guido Bigarelli il *topos* della mano sparisce bruscamente, per lasciare spazio alla definizione di *doctus in arte*. Dall'elogio delle abilità manuali a quello della *doctrina* dell'artista, cioè della sua educazione, lo stacco è ampio. Oggetto di ammirazione non è più la perizia materiale, ma la cultura artistica, non più l'abilità di plasmare soggetti mirabili, ma la forza di rifarsi a modelli eletti. In ciò sono convinta debba cogliersi quel passaggio fondamentale nell'evoluzione dell'autocoscienza dell'artista, di cui la tappa successiva è segnata da Nicola Pisano, che non a caso si pone in questo stesso solco elaborando per il pulpito del battistero di Pisa, a un decennio esatto dalle parole di Guido, l'equilibrata e certo studiatissima crasi di *docta manus*, nella quale risuonano gli echi di questo moto evolutivo³⁷⁰.

In ultimo, una riflessione va offerta anche per Guido Bigarelli sul tema della divisione professionale tra architetti e scultori. In questo caso, a partire da Mario Salmi³⁷¹, tutti concordano sul fatto che la professione di scultore, se non esclusiva, avesse quantomeno una netta prevalenza all'interno del ventaglio delle attività del maestro. La perizia di Guido, tuttavia, non dovette escludere competenze da costruttore, se non proprio da architetto, come testimoniano i documenti pistoiesi, che lo ricordano a capo di una ridotta *équipe* impiegata in lavori di muratura oltreché alla soluzione di problemi di idraulica, sui quali il maestro interviene in prima persona. Questo conferma ciò che risulterà ormai chiaro, e cioè che la formazione dei maestri lombardi ricomprendeva una gamma di abilità piuttosto ampia, entro la quale il profilo professionale dello scultore e quello dell'architetto si fondevano, almeno in quanto alle nozioni di base. Il che, se ci si riflette, è più che naturale: la scultura dei cantieri bigarelliani è in tutti i casi scultura architettonica, delle

³⁷⁰ Ma sul tema si vedano anche le opposte considerazioni di Elena Vaiani, secondo cui nell'uso dell'aggettivo vi è, tanto nell'antichità classica quanto nel Medioevo, il riferimento ad un'attività precipuamente tecnico-pratica, che vale come "artista di eccelso livello, che possiede a fondo le conoscenze della propria arte, che però in quell'arte si esauriscono (...) competenza non generica, ma specifica e puntuale", di cui si apprezza la "maestria nell'esecuzione, e non altro": l'accezione si sarebbe allargata alla sfera intellettuale soltanto a partire da Petrarca (VAIANI 2008, p. 350). Sulla stessa linea si dimostrava già DIETL 1987. Non pretendo di smentire le tesi degli studi citati, che si avvalgono di una casistica certamente ampia e supportata dallo studio delle fonti, ma non mi sento nemmeno di rinunciare del tutto all'idea che, almeno Nicola Pisano, avesse di sé un'idea più alta che quella di semplice artefice, e che qualcosa di simile possa dirsi, poco tempo prima, anche di Guido Bigarelli.

³⁷¹ SALMI 1914, p. 90.

esigenze e dei limiti imposti dalle architetture degli edifici deve necessariamente tenere conto; e d'altra parte, che cos'è un pulpito se non una "microarchitettura", la cui statica è sottoposta a leggi non molto differenti da quelle che governano l'erezione delle loggette di una facciata? Nel caso di Guido Bigarelli il problema è meno sentito rispetto a quanto avviene per Guidetto e per Lombardo, per il fatto che, a differenza di questi ultimi, Guido non ricopre mai il ruolo di *caput magister* del cantiere di una cattedrale (e nemmeno quello di operaio), ruolo che siamo autorizzati a pensare venisse assegnato di preferenza ad artefici con maggiori competenze nel campo dell'architettura piuttosto che in quello della scultura. Questo è uno degli elementi periodizzanti, che fanno della cattedrale di San Martino a Lucca uno degli ultimi cantieri romanici: nella stagione successiva, che nell'atrio di San Martino si prepara, le grandi fabbriche pisane e senesi verranno affidate a Nicola e Giovanni Pisano, il cui mezzo di espressione primario è, senza possibilità di fraintendimenti, la scultura. I risultati della svolta sono evidenti in termini tanto di gestione del cantiere, quanto di esiti formali: se a Lucca gli spazi della scultura sono ancora ordinatamente compartimentati entro ritmi architettonici, e da questi non esuberano, quella del duomo di Siena sarà piuttosto una facciata scolpita.

Lucano e Giannino

Dei due discepoli di Guido Bigarelli che abbiamo visto all'opera insieme al maestro a Pistoia nel 1252, Giannino è probabilmente identificabile con il maestro Giannino lombardo attestato nel 1256 presso la chiesa dei Minori di Lucca³⁷², cosa che porta a ritenere probabile un suo impegno su quel cantiere, che in effetti possiede caratteri propri della bottega dei Bigarelli, come si è già accennato. Un omonimo deve essere stato il Johanino operaio di San Giovanni e Reparata di cui si trova menzione negli stessi anni³⁷³, mentre non può del tutto escludersi l'identificazione di Giannino con Gianni di Bono, che in una delle sue menzioni, il 31 agosto 1274, come nunzio dell'Opera di Santa Croce, è detto *Janni seu Janninus*, il che sembrerebbe lasciare aperta l'ipotesi che colui che diventerà l'operaio maggiore di San Martino nella seconda metà del Duecento fosse uscito dalla bottega di Guido Bigarelli³⁷⁴.

³⁷² Ad 147.

³⁷³ 23 febbraio 1256, ACL, *LL*, 30, c. 32; 24 settembre 1256, ACL, *LL*, 30, c. 122.

³⁷⁴ ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 2, cc. 28v-29v, si veda a c. 29. La proposta è in ASCANI 1991, p. 512. Anche Guido Tigler ammette questa possibilità (TIGLER 2001a, nota 109 p. 139), pur non escludendo

Lucano è nuovamente menzionato in un documento pistoiese del 1260, quando gli operai di San Iacopo estinguono il credito di sei soldi vantato dal maestro per “un lavoro di marmi”³⁷⁵. Evidentemente si sta parlando di un lavoro diverso rispetto a quello di otto anni prima, per il quale il pagamento era già stato corrisposto. Per lavori della stessa natura gli operai di San Iacopo si rivolgeranno di lì a poco a maestranze fiorentine: nel novembre e dicembre del 1260 si hanno diversi pagamenti a Buono *de Florentia* per lavori di rivestimento in marmo di gradini, in cui il maestro è stato impegnato per un buon numero di giornate³⁷⁶. Di Lucano si ha forse ancora notizia il 9 settembre 1271, volendolo identificare con il *magistro* Lucano quondam Giordano che presenzia a una stipula³⁷⁷.

Lombardo di Guido

Operaio di San Martino per un lungo arco di tempo, che copre pienamente l'attività della maestranza di Guido Bigarelli alla decorazione scultorea dell'atrio, Lombardo, nel cui nome si legge un plausibile riferimento ai luoghi d'origine, era con ogni probabilità figlio di Guidetto³⁷⁸. Come si è detto, la prima menzione lucchese di maestro Lombardo, del 9 aprile 1238³⁷⁹, anticipa di pochi mesi quella di Guido Bigarelli, con il quale forse si può ipotizzare avesse condiviso un viaggio tra l'Italia padana e i territori di Venezia, da cui sarebbe stato richiamato a Lucca per essere nominato operaio maggiore dell'Opera della Cattedrale in seguito alla morte di Pratese, che doveva essere avvenuta poco prima. La vicenda biografica di Lombardo da questo momento in poi si svolge interamente a Lucca, dove in qualità di operaio di San Martino è nominato con impressionante frequenza e continuità fino al 1259, anno in cui se ne trova l'ultima menzione. Non siamo in possesso, invece, di documenti in cui risulti attestato come già defunto. Lombardo ricopre certamente la carica di operaio, anche se l'investitura non viene esplicitata, a partire dal 12 ottobre

che possa trattarsi del giovane Giannibono, figlio di Guidobono, poi attivo a Trento (TIGLER 2009c, pp. 932-933), come già riteneva MASTROPIERRO 1972, p. 20.

³⁷⁵ Ad 172. L'identificazione era già proposta in BACCI 1910, pp. 24-27 e ripresa in BELLI BARSALI 1968, p. 394. Peleo Bacci propone di vedere nel nome di Luca, che viene chiamato anche Lucano, la dimostrazione della sua origine lombarda (di Lugano?) ma mi sembra trattarsi di un'argomentazione assai scivolosa, poiché lo stesso nome potrebbe ugualmente essere letto come indicazione di un'origine lucchese.

³⁷⁶ ASPt, *Opera di S. Jacopo*, 1, cc. 209-210, in Bacci 1910, pp. 62-64.

³⁷⁷ ACL, *LL*, 36, c. 39v.

³⁷⁸ L'idea è già avanzata in BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26. Si veda anche TIGLER 2009c, p. 888: “(...) nessun padre chiamerebbe suo figlio Lombardo se non fosse lombardo egli stesso”. Dello stesso parere CAVAZZINI 2010, p. 481.

³⁷⁹ Ad 51.

1238, quando i canonici gli concedono di risiedere nelle case presso il campanile, dove era solito abitare Pratese³⁸⁰. In molti casi le menzioni del maestro, a partire dalla prima, si limitano a registrarlo in qualità di testimone, e dunque ne certificano l'assidua presenza sul cantiere della cattedrale³⁸¹. Vi è poi un altro insieme di documenti che ne fotografano i movimenti monetari: il più significativo tra questi, che abbiamo già trattato relativamente a Guido Bigarelli, è il primo in ordine di tempo, poco dopo la sua comparsa a Lucca: il 9 agosto 1238³⁸² Lombardo presta a Bonaventura del Vecchio 10 soldi veneziani grossi, fatto che, come si è detto, porta a ipotizzare o che li avesse ricevuti a sua volta da Guido Bigarelli, ma della transazione non rimane traccia, oppure che ne avesse condiviso l'itinerario. Il documento, in cui Lombardo è detto *quondam Guidi*, costituisce anche il termine *ante quem* per la morte di Guidetto.

Esiste poi una serie di attestazioni meno significative, che testimoniano semplicemente delle capacità di scambio possedute dal maestro, senza dubbio piuttosto buone; questo genere di documenti rende conto, inoltre, della rete di relazioni e scambi in vigore all'interno della nutrita comunità dei maestri di origine comasca, di cui abbiamo trovato testimonianza in più occasioni³⁸³.

Veniamo poi all'insieme dei lasciti testamentari dei quali Lombardo è beneficiario a nome dell'Opera: in molti casi la menzione è generica³⁸⁴, altrove riferimenti più specifici consentono di farsi un'idea di quelli che dovevano essere in quel momento i cantieri su cui si lavorava in cattedrale. Ad esempio, il 21 dicembre 1244 Gilberto albergatore specifica di lasciare 5 soldi all'opera di Lombardo e 2 al frontespizio³⁸⁵: la notizia è interessante perché sembra di potersene dedurre che, almeno fino a quel momento, l'opera del frontespizio aveva mantenuto una propria autonomia finanziaria rispetto alle altre fabbriche della cattedrale, e sorge il dubbio che a differenza delle restanti, non fosse amministrata da Lombardo. Sappiamo, poi, che almeno dal 1253, si doveva lavorare all'opera del tetto,

³⁸⁰ Ad 54.

³⁸¹ Si propongono qui di seguito i rimandi a tutti i casi in cui Lombardo compare come semplice testimone, non essendoci ragione di affrontarli singolarmente: 5 novembre 1238 (Ad 55), 11 e 22 agosto 1242 (Ad 61, Ad 63) 24 agosto e 10 novembre 1246 (Ad 90, Ad 92), 3 novembre 1248 (Ad 102), 6 novembre 1249 (Ad 107), 25 agosto 1250 (Ad 118), 10 gennaio 1253 (Ad 127), 28 novembre 1254 (Ad 141), 5 febbraio 1256 (Ad 146), 15 luglio e 16 agosto 1257 (Ad 154, Ad 156), 13 gennaio 1258 (Ad 165).

³⁸² Ad 52.

³⁸³ Si vedano Ad 94, Ad 96, Ad 101, Ad 108, Ad 143, Ad 170bis, nei quali compaiono, oltre a Guidobono, i nomi di Giovanni *de Campillione*, Arrigo del fu Martino di Arogno, Guido da Maroggia, Domenico da Bissone e suo fratello Giacomino del fu Oddo, Lutterio del fu Guido, *de Corniola* di Arogno, quasi certamente lapicidi.

³⁸⁴ Lasciti all'"Opera di maestro Lombardo" si trovano, tra il 1242 e il 1257, in Ad 59, Ad 60, Ad 69, Ad 78, Ad 81, Ad 111, Ad 119, Ad 158.

³⁸⁵ Ad 79.

anch'essa retta da maestro Lombardo e oggetto di un lascito specifico³⁸⁶; di proventi per l'opera del tetto si fa menzione anche l'anno successivo³⁸⁷, e ancora nel 1259 Lombardo contrae un prestito "per finire il tetto e la gronda del tetto"³⁸⁸.

Da altri documenti è possibile dedurre qualche dato più preciso sulle fabbriche a cui si lavorava negli anni dell'operariato di Lombardo: nel 1242 questi riceve dal capitolo una somma di denaro per l'opera della sacrestia nuova³⁸⁹; nel 1244 si ha una notevole testimonianza per Bonaventura Berlinghieri, che si impegna ad affrescare la camera di uno dei canonici di San Martino, secondo gli accordi che prenderà con maestro Lombardo³⁹⁰.

Analogamente a quanto accadeva nel caso di suo padre Guidetto, la critica si divide tra chi accredita all'operaio maggiore di San Martino il ruolo di scultore, e chi lo ritiene invece esclusivamente architetto³⁹¹. È necessario fare riferimento, in quanto a questo, ad un ulteriore insieme di attestazioni, che contengono riferimenti più specifici alle occupazioni in cui Lombardo appare coinvolto. Bisogna ammettere che, sulla base di queste, il suo ruolo sembrerebbe essere di gestione, logistica oltre che finanziaria, delle fabbriche della cattedrale, a cui probabilmente doveva sommarsi una componente attiva di progettualità: più di una volta vediamo Lombardo portare avanti transazioni con intermediari barghigiani per l'acquisto di travi di abete³⁹² o di altro materiale da costruzione (calce, piastre, legname, chiodi)³⁹³. Almeno in un caso alle competenze in campo architettonico del maestro si fa esplicito riferimento. Il 7 novembre 1247³⁹⁴ si prendono accordi per la ristrutturazione di un mulino di proprietà di uno dei canonici di San Martino: l'esecuzione dei lavori, che riguardano parti strutturali dell'impianto (acquedotto, canale, tetto, ruote, tremogge), sarà sottoposta al giudizio dei maestri Lombardo e Bonaccorso, o a uno dei due. Non ci può essere dubbio, dunque, circa competenze di costruttore possedute da maestro Lombardo. Dell'idea che a queste si affiancassero quelle di scultore potrebbe

³⁸⁶ Ad 130. Lasciti testamentari all'opera del tetto, che non citano Lombardo, si trovano dal 1250-1251 e ancora nel 1255 (ACL, *LL*, 25 c. 107; ACL, *LL*, 24 c. 90; ACL, *LL*, 26 c. 49v; ACL, *LL*, 30, c. 49, tutti in CONCIONI 1995, nota 111 p. 69).

³⁸⁷ Ad 140.

³⁸⁸ Ad 169.

³⁸⁹ Ad 62.

³⁹⁰ Ad 77.

³⁹¹ Guido Tigler lo ritiene soltanto architetto (TIGLER 2009c, pp. 907-908), mentre Gabriele Kopp, Valerio Ascani e Chiara Bozzoli lo ritengono tutti a vario titolo scultore: Kopp gli accredita le sculture del portale centrale (KOPP 1981, pp. 39-53), Ascani propone di identificarlo con il maestro delle storie di san Martino (ASCANI 1996, p. 165), Bozzoli dichiara l'impossibilità di attribuirgli una parte piuttosto che un'altra del programma decorativo dei portali, ritenendo comunque che non si possa rinunciare ad attribuire a Lombardo un ruolo di rilievo nell'impresa (BOZZOLI 2013, p. 167).

³⁹² Ad 70, Ad 113, Ad 117, Ad 122.

³⁹³ Ad 137, Ad 151, Ad 160.

³⁹⁴ Ad 95.

vedersi traccia in due contratti di apprendistato, del 21 aprile 1244³⁹⁵ e dell'11 gennaio 1251³⁹⁶, con i quali Lombardo e suo figlio Guido³⁹⁷ si impegnano a prendere presso di sé, rispettivamente, Iacopo di Rolenso del fu Bonfigliolo *de Lunata* e Valente di Giunta del fu Bartolomeo di Pescia. Iacopo rimarrà presso il maestro per otto anni, mentre Valente soltanto per quattro, il che suggerisce un percorso di formazione differenziato³⁹⁸. In entrambi i casi il maestro si impegna a provvedere alle necessità degli allievi e a dotarli di un corredo di strumenti, tra i quali si elencano mazze, mazzuoli, picchi, seghe, cazzuole, scalpelli, punte e subbie. Molti di questi, in particolare gli ultimi tre, sono gli attrezzi tipici dello scultore³⁹⁹, cosa che porta a pensare che, anche se è ricordato soltanto per impegni di tipo architettonico, Lombardo deve essere stato parimenti in possesso di competenze in campo scultoreo, in grado sufficiente almeno da poterne insegnare le basi della professione. È anche probabile che l'inclinazione e il talento personale dell'allievo venissero vagliati attraverso un periodo di alunnato, infatti piuttosto lungo, durante i primi anni del quale venisse impartita una formazione di base che abbracciasse i rudimenti di entrambe le professioni, a cui seguiva una più precisa scelta di indirizzo. Di certo tra il mestiere dello scultore e quello dell'architetto non correva lo stesso grado di separazione che potremmo immaginare oggi, ma le due sfere professionali dovevano possedere discreti margini di osmosi.

Veniamo infine ai rapporti tra Lombardo e i Bigarelli, a cui lo accomunavano tanto l'impiego sul cantiere lucchese quanto la provenienza da Arogno. Il legame con Guido, suggerito dal possesso di valuta veneziana anche da parte di Lombardo, sembra trovare conferma nel fatto che questi compaia tra i testimoni del già discusso documento del 5 novembre 1238, riferito a Guido. Negli anni successivi i rapporti tra l'operaio di San

³⁹⁵ Ad 74.

³⁹⁶ Ad 120.

³⁹⁷ Per cui si veda oltre.

³⁹⁸ Di Iacopo non si trovano altre attestazioni sicure: potrebbe essere lui il *magister* che nel 1248 (cioè trascorsi i primi quattro anni di formazione, il che potrebbe giustificare l'uso del termine) figura come testimone di un atto (Ad 104), ma costui potrebbe anche identificarsi con Iacopo del fu Boninsegna di cui si ha notizia pochi mesi dopo (Ad 106). Si ha infine menzione di uno Iacopo figlio di Lombardo nel 1255 (Ad 144), e non si può escludere che il termine sia usato con il significato di famiglia, creato, cioè in qualche misura figlio adottivo. Nel 1257 Valente appare ancora legato a maestro Lombardo e a Guidobono Bigarelli, entrambi presenti in due documenti di quell'anno (Ad 156, Ad 162), e nel 1258, tre anni dopo il termine del suo contratto di alunnato, è ancora registrato come inserviente di Lombardo (AD 167). Valente è citato ancora in qualità di testimone il 10 novembre 1265, il 21 novembre 1268, e il 4 gennaio 1269 (ACL, LL, 35, c. 25v; ACL, LL, 33, c. 125; ACL, LL, 33, c. 130, registati in CONCIONI 1995, pp. 83, 91, 92, 149-150). Nel 1268 Valente compare insieme a un altro marmorario di nome Iacopo: potrebbe trattarsi di Iacopo di Rolenso, o meno probabilmente, come propone Concioni (*Ibid.*, p. 150), di Iacopo di Alberigo.

³⁹⁹ Come fa notare Gigetta Dalli Regoli, il trapano è l'unico strumento a non essere menzionato, ma la ragione ne è evidente, come la stessa studiosa chiarisce: il suo prezzo elevato deve certo farne supporre un uso condiviso all'interno della bottega (DALLI REGOLI 1992, nota 3 p. 171).

Martino e l'*équipe* di scultori della taglia bigarelliana sembrano passare per il tramite di Guidobono. Il primo settembre 1246⁴⁰⁰ Castellano del fu Aldibrandino si dichiara pagato da Lombardo e da Guidobono per il trasporto di marmo rosso a Borgo a Mozzano da Castelnuovo. Non siamo purtroppo in grado di dedurre a quali parti del cantiere fossero destinati i marmi, di cui ignoriamo anche la precisa quantità. Il testo ci suggerisce soltanto la modalità di trasporto del materiale, che dalla zona delle cave (tra Castelnuovo, Villa Collemandina e Sassorosso: da quest'ultima località proviene il notaio responsabile dell'atto precedentemente stipulato tra le parti, che viene ora annullato) doveva probabilmente essere caricato a soma lungo un primo tratto, per poi discendere a Lucca per via fluviale dal punto in cui il Serchio diveniva navigabile, probabilmente a valle della confluenza con la Lima, appunto nei pressi di Borgo a Mozzano. Che tra Lombardo e Guidobono ci fosse uno stretto rapporto di collaborazione e confidenza è confermato dal testamento di quest'ultimo, in cui si nomina Lombardo, insieme con maestro Arrigo, fidecommissario e procuratore per gli interessi e beni di Guidobono a Pisa e Lucca, e nei rispettivi territori. In conclusione, si può dire che le modalità di conduzione del cantiere scultoreo di Guido Bigarelli in San Martino siano scaturite da uno strettissimo grado di collaborazione e interazione con l'operaio della cattedrale, Lombardo, con cui Guido e Guidobono intrattenevano un rapporto non puramente "istituzionale", ma cementato su basi personali. Rimane impossibile, tuttavia, accreditare a Lombardo un ruolo fattivo su quello stesso cantiere, e precisarne il tenore.

Bonfigliolo di Roberto

Le quattro menzioni di questo maestro si concentrano tra l'inverno e l'estate del 1243, non permettendoci di farci un'idea delle sue tappe professionali e biografiche. Nondimeno, l'analisi del profilo che ne emerge offre spunti utili. Bonfigliolo è attestato come *magister lapidum* di Villa Collemandina quando, il 21 gennaio 1243, vende con sua moglie Bonasera tutti le terre che vi possiede⁴⁰¹. Il motivo si rende chiaro il 23 maggio successivo⁴⁰², quando lo ritroviamo trasferitosi a Lucca, nella contrada di Parlascio, nome con cui nel Medioevo ci si riferiva alla piazza dell'anfiteatro⁴⁰³ (da non confondersi con

⁴⁰⁰ Ad 91.

⁴⁰¹ Ad 64.

⁴⁰² Ad 65.

⁴⁰³ MANSI, BARSOCCHINI 1836, pp. 91-95; MORETTI 1997, p. 7. Il fatto è confermato dal documento di ratifica della vendita delle proprietà di Villa Collemandina, rogato in Lucca *apud Parlascium* (Ad 68).

l'attuale località di Parlascio, in provincia di Pisa). Dal documento successivo, di giugno⁴⁰⁴, in cui si ricorda la provenienza da Villa Collemandina, capiamo che il maestro non doveva essere più giovanissimo, poiché si fa riferimento alla dote ricevuta dalla precedente moglie, Aimellina, circa ventitré anni prima; tra gli attori del documento compare anche il figlio del maestro, Modanese, che dunque era già adulto, mentre tra i testimoni figura un Lanfranchetto del fu Alberto da Como, con buona probabilità anch'egli un *magister*.

Di Bonfigliolo non è mai esplicitata la provenienza dal territorio di Como, che tuttavia è da ritenersi probabile: il nome del figlio contiene un rimando a Modena, dove come è noto i maestri campionesi operano per diverse generazioni, e anche la presenza di un comasco tra i testimoni depongono a favore dell'appartenenza del maestro alla medesima comunità. La ragione che ha portato Bonfigliolo a Villa Collemandina deve certamente legarsi all'attività di estrazione e commercio del marmo rosso di Garfagnana, cavato proprio in quelle zone, e conferma l'ipotesi avanzata in merito a Guido Bigarelli, la probabilità, cioè, che una parte importante del tirocinio e dell'attività lavorativa dei maestri lombardi si svolgesse sulle cave, l'acquisizione dei *know how* necessari all'approvvigionamento dei materiali lapidei essendo considerata fondamentale, al pari dell'addestramento sui cantieri. Non è escluso che la coltivazione dei marmi di Garfagnana fosse avviata proprio da maestranze lombarde, già provviste di competenze specifiche in questo campo.

Guidobono di Lanfranco Bigarelli

Molto numerose risultano le attestazioni nei documenti lucchesi di Guidobono Bigarelli, figlio di Lanfranco e cugino di Guido. Dal tenore degli scambi in cui è coinvolto, e dalla rete di relazioni in cui dimostra di essere inserito, appare chiaro che Guidobono dovesse ricoprire un ruolo di primo piano all'interno della bottega: per dir meglio, sembra che Guidobono rivestisse una posizione paritaria all'interno di una *societas* di maestri tra i cui membri principali figuravano Guido e Lombardo. Come si è già avuto modo di sottolineare, proprio la posizione di spicco che Guidobono con ogni evidenza deve aver posseduto ha spinto, immotivatamente, parte della critica a costruire attorno al suo nome un *corpus*, più o meno esteso e più o meno coerente di opere, al quale manca però l'elemento di autenticazione cardine, ossia la presenza di almeno un'opera certamente

⁴⁰⁴ Ad 66.

attribuibile. Allo stesso modo, senza motivazioni, Valerio Ascani lo ritiene più giovane di Guido⁴⁰⁵.

La prima menzione di Guidobono “di Lombardia”, finora inedita, è del 13 febbraio 1244⁴⁰⁶, quando il maestro deposita la somma di quarantatré soldi e quattro denari di mezzane grosse, di cui è indicato il valore in tredici lire, presso Genovese Antico, lo stesso cambiavalute con cui abbiamo visto in rapporti anche Guido. Due anni dopo lo vediamo agire in qualità di procuratore di Bizone nel già citato documento riguardante l’eredità di Pietro di Bizone⁴⁰⁷, ricevendo l’incarico di recuperare diverse somme di denaro e confessando di aver egli stesso ricevuto diversi ferri del defunto Pietro. Il 24 agosto 1246⁴⁰⁸ Guidobono presta a Loteringo del fu Turchio quaranta lire lucchesi in grossi d’argento lucchesi, fiorentini, senesi, aretini e monete senesi e pisane. La somma cospicua e l’ampia disponibilità di valute diverse ci fa intendere come l’attività di vero e proprio cambiavalute dovesse costituire una voce considerevole, forse la principale, tra le entrate di Guidobono. Il documento è rogato in casa di Lombardo, che risulta tra i testimoni assieme ad Arrigo di Martino. Nel settembre dello stesso anno vediamo attiva la *societas* di cui si diceva, che unisce Guidobono e Lombardo nella gestione del trasporto di marmo rosso dalla Garfagnana verso Lucca.⁴⁰⁹ Ecco dunque delineati gli aspetti sotto i quali deve essere considerato, a mio parere, il ruolo di Guidobono all’interno della maestranza bigarelliana: l’amministrazione dei cantieri dal punto di vista finanziario e da quello dell’approvvigionamento dei materiali. Nel novembre del 1246 un Guidobono è testimone di tre atti (un deposito di denaro da parte di maestro Riccardo di Como⁴¹⁰, e la nomina di Giovanni di Ottobello *de Campillione* a procuratore del canonico don Guido di Anagni⁴¹¹, il deposito di dieci lire a Lombardo da parte di Giovanni *de Campillione*⁴¹²) ma essendo assente il nome del padre (nel primo documento al *quondam* segue uno spazio lasciato in bianco) non possiamo essere certi che si tratti di Guidobono Bigarelli, e non piuttosto di Guidobono *de Campillione*, attestato nello stesso momento. Nel 1249⁴¹³, in un atto analogo, compaiono tra i testimoni entrambi i Guidobono, motivo per cui del primo, di cui di nuovo non sono offerte ulteriori coordinate, possiamo essere sicuri si tratti di Guidobono

⁴⁰⁵ ASCANI 1991, p. 130.

⁴⁰⁶ Ad 72.

⁴⁰⁷ Ad 88. Si veda la parte relativa a questo maestro.

⁴⁰⁸ Ad 90.

⁴⁰⁹ Ad 91, già preso in considerazione per Lombardo.

⁴¹⁰ Ad 92.

⁴¹¹ Ad 93.

⁴¹² Ad 94.

⁴¹³ Ad 105.

Bigarelli, nuovamente citato come teste nel 1256⁴¹⁴ e nel 1257, insieme a Lombardo⁴¹⁵. Nello stesso anno Guidobono è ancora ricordato nell'atto con il quale ripiana un debito del suo defunto *frater* Guido⁴¹⁶ e poco dopo, quando affitta una sua casa in Cerbaiola a Diotaiuti di Marchese. Il 30 ottobre 1257 Guidobono contrae da Gerardino Tacchi un mutuo di sei lire da impiegare nel commercio di marmi e di altre merci (*marmora et alias mercadantiles*)⁴¹⁷, ma che in realtà presta a sua volta a maestro Diotaiuti⁴¹⁸. Il 5 aprile del 1258 Guidobono Bigarelli redige il proprio testamento⁴¹⁹, e muore in un momento compreso tra questa data e il 20 novembre, quando è ricordato come già defunto⁴²⁰.

Il testamento di Guidobono Bigarelli è assai denso di informazioni dal punto di vista della storia sociale, in particolare per ciò che concerne i legami del maestro con i membri della sua famiglia e della comunità dei lombardi tra Lucca e Trento, e la natura dei rapporti con le numerose fabbriche, toscane e non, che vi vengono ricordate. Quanto alla famiglia di Guidobono⁴²¹, apprendiamo che questi ha un figlio di nome Giannibono⁴²², nominato suo erede universale, due figlie, Iacopa e Donzella, una moglie, Deigratia, alla quale sono accordate una serie di garanzie riguardanti il diritto di seguire a vivere nella casa del marito o di riavere indietro la propria dote, e un nipote, Gigliolo, a cui sono lasciati in eredità parte dei ferri del maestro. Come abbiamo già visto, Guidobono ricorda i proventi

⁴¹⁴ Ad 148bis.

⁴¹⁵ Ad 156. Da notare come in questo caso il nome di Guidobono sia abbreviato in "Guido", sebbene non ci siano dubbi che si tratti di lui, a causa del ricordo del nome del padre, Lanfranco. Anche altrove il nome del maestro è scritto secondo la grafia "Guido Bono" (Ad 88, Ad 93, Ad 94). Una riflessione su questo particolare aspetto onomastico scaturisce mettendo in parallelo le menzioni lucchesi con alcune attestazioni genovesi del secolo precedente: Clario Di Fabio ha di recente fatto notare la ricorrenza dell'appellativo "Bonus", a cui si potrebbe attribuire valenza di nome di famiglia, tra i maestri impegnati nell'erezione delle porte urbane della città (1155-1158) (DI FABIO cds, pp. 81-82), e che tale appellativo fosse frequente anche a Lucca è confermato dal caso dello stesso Guidobono, da quello di Buonaccorso di Bono, teste di un prestito nel 1250, con ogni probabilità da identificare con il maestro Bonaccorso che affianca Lombardo due anni prima (Ad 95, Ad 116) e dal successore di Lombardo all'operariato di San Martino, Gianni di Bono. A Pistoia, al netto degli equivoci vasariani, è attestata alla metà degli anni Sessanta l'attività del già citato Bono di Bonaccolto, che i documenti dicono però fiorentino (BACCI 1910, pp. 39-71). La riflessione onomastica, comunque, non autorizza a giungere a conclusioni simili a quelle in BARACCHINI, CALECA 1973, p. 22, che già notavano questi particolari deducendone che le firme di Guido sulle epigrafi di Pisa e Pistoia, non essendo accompagnate dal nome del padre, non sarebbero "poi così probanti". Nel caso quelle firme fossero davvero appartenute a Guidobono dubito che questi avrebbe rinunciato, in entrambi i casi, ad apporvi il proprio nome completo, tantopiù vista l'omonimia con il cugino che l'abbreviazione avrebbe generato.

⁴¹⁶ Ad 157, già discusso relativamente a Guido Bigarelli.

⁴¹⁷ Ad 161.

⁴¹⁸ Ad 162.

⁴¹⁹ Ad 166.

⁴²⁰ Ad 168.

⁴²¹ Per cui si veda ASCANI 1991, nota 5 p. 110-111 e fig. 1.

⁴²² Giannibono, figlio di Guidobono è menzionato sia nel testamento del padre (Ad 166), che in quello dello zio, altro Giannibono, rogato a Trento nel 1295 (Ad 176) da cui risulta attivo anche lui nella stessa città. Da questo testamento, in cui è ricordato lo stesso Guidobono (detto Videbono, secondo la medesima flessione per cui il figlio è ricordato come Giannibono o Zanebono, a seconda dei contesti geografici, già chiarito in ASCANI 1992b, p. 509) siamo in grado di ricostruire per un buon tratto il ramo trentino dei maestri di Arogno.

dell'attività di usuraio di Guido Bigarelli⁴²³, che bisogna restituire. Si ricordano poi un credito di venti soldi verso Gianni marito di Marchesana (Gianni di Bono) e, tra i fatti più notevoli, un credito di diciotto soldi nei confronti di maestro Nicola *de Pisis* (Nicola Pisano), oltre al credito di sei lire nei confronti di maestro Diotaiuti di Marchese, certificato, lo si è visto, dal precedente documento, e un altro di tre lire e cinque soldi vantato su maestro Arrigo (Arrigo di Martino). Questi è nominato, insieme a Lombardo, “di San Martino” fidecommissario e procuratore per gli interessi di Guidobono a Pisa, Lucca e nel territorio delle due città. Altri due tutori sono invece istituiti per curare gli interessi dei figli di Guidobono e le pendenze del maestro con la fabbrica del duomo di Trento. Si tratta del fratello e del cognato, entrambi Giannibono, che dunque dovevano trovarsi impiegati proprio sulla fabbrica di San Vigilio, come ci conferma il successivo documento del 20 novembre, nel quale Gigliolo e Arrigo si accordano proprio in attesa dell'arrivo a Lucca dei due Giannibono, e più tardi dal testamento dello stesso, cognato, rogato a Trento nel 1295. Il testo cita in chiusura gli inservienti del maestro, che ereditano piccole somme di denaro ed alcuni dei ferri. Il testamento è rogato a Lucca in casa di Guidobono, testimone, tra gli altri, Diotaiuti di Marchese⁴²⁴.

Una prima considerazione sul testo del documento riguarda i diversi riferimenti ai ferri di proprietà del maestro. Non è la prima volta che vediamo Guidobono coinvolto nel passaggio di mano di strumenti del mestiere, come si ricorderà dal caso dell'eredità di Pietro di Bizone⁴²⁵. Non paiono esserci troppi dubbi circa il fatto che Guidobono avrà in qualche misura esercitato l'attività di *magister*, probabilmente nella bottega del cugino per quanto riguarda il contesto lucchese, sebbene la cospicua quantità di strumenti di cui sembra essere in possesso a giudicare dalle diverse menzioni porti a ritenere che, anche rispetto a questo, Guidobono fosse investito di un ruolo “amministrativo” della bottega, esteso dagli aspetti finanziari a quelli riguardanti la prassi e la suddivisione del lavoro. In altre parole, non è obbligatorio si debbano mettere in un rapporto di proporzionalità diretta il numero di strumenti da scultore, o costruttore, posseduti da Guidobono, e l'uso che lo stesso maestro ne deve aver fatto personalmente: pare più verosimile che la gestione della bottega prevedesse anche da questo punto di vista aspetti comunitari, tali per cui se ai singoli era concesso il possesso individuale di un certo tipo di strumenti, di contenuti

⁴²³ Si veda la parte relativa a Guido Bigarelli.

⁴²⁴ Fuorviante la trascrizione di Concioni “Diotaiuti di Marco”, che sembra un personaggio diverso dal maestro già noto, quando in realtà nel testo si legge *Deotaiuti q. Marchi*, cioè “del fu Marchio”, quindi “Marchese”.

⁴²⁵ Ad 88, si veda il paragrafo relativo a questo maestro.

valore e dimensioni (quelli che abbiamo visto elencati nei contratti di alunnato: mazzuoli, punte, scalpelli, subbie), per un diverso tipo di attrezzi (i trapani, ad esempio) era previsto un uso condiviso, ed essi venivano affidati all'uno o all'altro maestro a seconda delle necessità.

Passiamo ora agli indizi offerti dal testamento di Guidobono circa il rapporto del maestro con le diverse opere, tra Lucca, Pisa e Trento. Non sembra che da queste menzioni ci si possa fare un'idea inconfutabile dei cantieri a cui Guidobono deve aver preso parte nel corso della sua vita, così come, all'opposto, non si può dire con assoluta certezza che il rapporto del maestro con questi enti si risolvesse unicamente su un piano creditizio⁴²⁶. In ogni caso, visto anche il profilo professionale che di Guidobono si è venuto proponendo, è necessario usare molta cautela nell'intendere i suoi rapporti con le fabbriche menzionate in termini strettamente personali, e sia invece da preferire l'idea che, anche in questo caso, Guidobono curasse interessi familiari e di bottega (motivo per cui, è utile ribadirlo, tentare di afferrare il suo scalpello sull'uno o sull'altro cantiere, sulla base unicamente della menzione testamentaria, è esercizio poco proficuo e metodologicamente improprio). Impostato in questi termini il discorso, ciò che emerge con evidenza sono i rapporti di Guidobono con due dei maggiori cantieri bigarelliani: San Martino (si indica un lascito all'opera dei muri, forse ciò a cui si attendeva in quel momento) e il battistero di San Giovanni a Pisa. Anche nel caso di San Giovanni Maggiore, che si può identificare con la chiesa di San Giovanni e Reparata⁴²⁷, è ipotizzabile un limitato intervento della bottega di Guido Bigarelli. Di più incerto significato è il lascito alla chiesa domenicana di San Romano, il cui cantiere si avvia negli ultimi decenni del XIII secolo (l'edificio è consacrato nel 1281), dunque verosimilmente in un momento posteriore al testamento di Guidobono⁴²⁸. Si noti che per San Martino e San Giovanni a Pisa i lasciti sono a favore

⁴²⁶ Guido Tigler è dell'idea che al fine di ricostruire il *corpus* di Guidobono si debbano prendere in considerazione in via primaria gli edifici beneficiati da legato testamentario, mentre sembrerebbe più probabile che la cattedrale di Trento venisse usata come banca: il che però non sembra escludere la possibilità di un'attività di Guidobono anche su questo cantiere, come nel caso di altri membri della sua famiglia. Tigler, poi, affidandosi alla lettura del testamento offerta da Concioni, sostiene che Guidobono non faccia alcun lascito all'Opera di San Vigilio, mentre come abbiamo visto il maestro gli destina 100 soldi, fatto che, seguendo il suo stesso ragionamento, porterebbe a includere San Vigilio tra i probabili cantieri di Guidobono. Sulla base di questo ragionamento lo studioso ipotizza l'attività di Guidobono nelle parti alte della facciata di San Martino a Lucca, nei capitelli del battistero di Pisa e in due capitelli figurati dell'interno di San. Giovanni e Reparata, e forse anche nel portale della stessa chiesa (TIGLER 2009c, pp. 915-917), che invece ritengo di uno scultore di cultura diversa.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 916.

⁴²⁸ MORETTI 1997, p. 13 Ha probabilmente ragione Guido Tigler quando suppone che il lascito a San Romano potrebbe essere stato incoraggiato dai due frati predicatori Gerardo e Benvenuto, presenti al momento della stesura del testamento, che avranno forse somministrato a Guidobono il viatico (TIGLER 2009c, p. 915).

dell'Opera, nei restanti due casi riguardano l'altare: che da questo si possa dedurre una differenziazione tra i cantieri che Guidobono ha seguito, e le donazioni di natura devozionale? Meno dubbi sorgono, invece, per il caso di Trento: Guidobono incarica i suoi esecutori di chiedere ragione all'Opera e agli operai di San Vigilio della ragguardevole somma di duecentoquarantadue lire veronesi, delle quali quaranta soldi dovranno essere donati ai Predicatori e altrettanti ai Minori della stessa città⁴²⁹, oltre a cento soldi da lasciare alla stessa cattedrale⁴³⁰. In questo frangente, dunque, siamo sicuri che Guidobono stesse curando interessi suoi o della sua famiglia, diversi membri della quale, come dimostrato anche da altre attestazioni, risultano attivi sul cantiere di San Vigilio. Meno certezze si hanno, invece, sull'eventuale coinvolgimento del maestro presso le altre due fabbriche trentine oggetto di donazione. La fase trentina di Guidobono avrà dovuto collocarsi negli anni della sua prima maturità, come sembra suggerire il fatto che il maestro contrae matrimonio con una discendente di Adamo da Arogno, e avrà dovuto verosimilmente protrarsi per un buon numero di anni⁴³¹. Difficile, infine, stabilire l'esatta ubicazione della chiesa di Santo Stefano, alla cui luminara Guidobono dona una certa quantità di olio. Certamente si tratta di una fondazione appartenente alla diocesi di Como, probabilmente in quel di Arogno (*mee terre*), e proprio per questo non è necessario pensare a un coinvolgimento del maestro su questo cantiere, essendo il lascito ben motivato da ragioni affettive.

Uno degli elementi di principale interesse del testamento di Guidobono, poi, è la menzione di un suo credito nei confronti di Nicola Pisano. Pur non essendone purtroppo specificata la ragione, lo si può mettere in relazione al cantiere di San Martino a Lucca, per il quale la cronologia dell'intervento di Nicola è tradizionalmente fissata tra il 1258 e il 1260, cioè immediatamente a ridosso della data del testamento. Il dato avalla l'ipotesi che a Lucca Nicola non sia stato mai *caput magister*, ma abbia offerto i propri servizi inquadrandosi nell'avviato cantiere a trazione comasca, proprio negli anni finali della gestione di Lombardo (la continuità del primato dei comaschi sull'Opera della cattedrale sarà confermata dal successivo operariato di Gianni di Bono)⁴³². Il che non equivale

⁴²⁹ Sbaglia Graziano Concioni indicando i Minori di Verona, lasciandosi forse confondere dalla valuta veronese (CONCIONI 1995, p. 80).

⁴³⁰ Cade anche qui in errore Graziano Concioni (*ivi*) sostenendo che la donazione di cento soldi veronesi sia destinata a Rummo, inserviente del maestro, menzionato invece subito di seguito come beneficiario di ferri di Guidobono per il valore di trentaquattro soldi.

⁴³¹ CAVAZZINI 2010, p. 481.

⁴³² L'idea è espressa, da ultimo, da Laura Cavazzini, secondo cui è Lombardo, in qualità di operaio di San Martino, a conferire a Nicola l'incarico per architrave e lunetta (CAVAZZINI 2010, p. 482). La figura di intermediario che, a mio parere, si può ritagliare per Guidobono Bigarelli in questo frangente va nella

necessariamente a situare a Lucca l'interazione iniziale di Nicola Pisano con i maestri ticinesi, pur rimanendo qui di quell'interazione la testimonianza palmare. Non si può escludere, infatti, che il contatto sia piuttosto avvenuto a Pisa, per diverse ragioni: sappiamo che i Bigarelli frequentarono a più riprese il cantiere del battistero pisano, che a partire dagli anni Venti almeno (e chissà che così non fosse già dall'inizio del secolo) è a tutti gli effetti un cantiere di lombardi. E il testamento di Guidobono, come si è visto, accerta la continuità degli interessi del maestro a Pisa e nel suo territorio, che con ogni evidenza ancora alla metà del secolo rimane saldamente entro la sfera di influenza della bottega bigarelliana. Né, se ci si pensa, avrebbe potuto essere altrimenti: protagonisti della scultura a Pisa tra la stagione del romanico da Guglielmo a Biduino, e la rivoluzione dei Pisano, sono non altri che i maestri lombardi, Guidetto prima e Guido Bigarelli poi, con la notevole parentesi della maestranza costantinopolitana che lascia testimonianza di sé tra il battistero e San Michele degli Scalzi, ma a cui non si potrà forse accreditare la direzione di quei cantieri, bensì più probabilmente una comparsa, sfolgorante ma puntiforme, proprio come accadrà poi per Nicola a Lucca. A questo si aggiunga il fatto che Nicola è *de Pisis*, per l'appunto: ci sono ottime probabilità, quindi, che proprio a Pisa Nicola si sia fatto conoscere in un primo momento da Guido e dai suoi⁴³³, e che Guidobono lo abbia cooptato per l'appalto lucchese a seguito della morte del cugino, cioè entro il 18 agosto del 1257, con successione assai stringente, come possiamo immaginare richiedesse il cantiere della cattedrale, che non poteva certo rimanere sprovvisto del suo principale scultore di figura, proprio nelle sue fasi culminanti. Ma l'appalto lucchese potrebbe essere il frutto di un connubio venutosi consolidando attraverso una maturazione ancor più lenta, se ipotesi per una collaborazione sottotraccia sono state avanzate già in San Pier Somaldi (1248), come vedremo, anche se in questo caso sono necessarie molte cautele. In entrambi i casi, comunque, cioè indipendentemente dal contesto a cui si vogliono riferire i primi contatti tra Nicola Pisano e i Bigarelli, anche per questa via emergono in luce le mansioni di Guidobono all'interno della bottega del cugino: coordinazione delle maestranze e amministrazione delle finanze.

Un particolare di cui non sembra mai essersi tenuto conto, e invece significativo al fine di comprendere la posizione di Guidobono all'interno della bottega bigarelliana, emerge

direzione di una più chiara messa a fuoco di ruoli e gerarchie vigenti sulle diverse fabbriche amministrative da Lombardo, confermando comunque come la questione stia proprio in questi termini.

⁴³³ Appare invece priva di fondamento l'idea di Maria Laura Testi Cristiani, di un primo incontro tra Guido Bigarelli e Nicola Pisano a Prato (TESTI CRISTIANI 2009, pp. 254-255): nel castello federiciano di Prato non si ha infatti nessuna traccia di scultura bigarelliana, sebbene qualche puntiforme eco di quel cantiere si possa cogliere in San Pier Somaldi a Lucca, come vedremo.

dall'analisi delle sue menzioni. Nel 1244 abbiamo *Guidobono de Lombardia*, nel 1246 *Guidobono Bigarelli de Fuxima de Aronia quondam magistri Lanfranchi* e *Guidobono quondam Lanfranco*, nello stesso anno lui e Lombardo sono ricordati come segue: *magistro Lombardo et Guidobono quondam magistri Lanfranchi*, nel 1249 compare come *Guidobono de* (il vuoto che segue si può immaginare colmato dal termine *Lombardia*), nel 1256 è *Guidobono Bigarelli*, il 18 agosto 1257 *Guidobono quondam magistri Lanfranchi*; il 27 settembre 1257 è detto *magister Guidobono Bigarelli quondam Lanfranco*, il 30 ottobre dello stesso anno *magister marmorum* (in un documento in cui si cita il commercio di marmi), di lì a poco *magister lapidum*. Nel suo testamento nuovamente *Guidobonus Bigarelli quondam magistri Lanfranchi*; se a queste aggiungiamo le menzioni *post mortem* lo troviamo citato come *quondam Guidiboni Bigarelli* e *quondam Videboni Bigarelli de Arognio*⁴³⁴. Si noterà, dunque, che i casi in cui Guidobono è definito in modo esplicito *magister* sono nettamente minoritari rispetto a quelli nei quali la menzione è omessa⁴³⁵, e si concentrano tutti dopo il 27 settembre 1257, vale a dire dopo poco più di un mese dal termine *ante quem* per la morte di Guido (18 agosto), data a partire da cui la qualifica di *magister* per Guidobono è, al contrario, sempre resa nota fintanto che lo stesso risulta in vita (con l'eccezione del suo testamento, in cui è nuovamente omessa). Qualcosa questo dovrà pur significare, e non è il caso di supporre che nei documenti precedenti ci si trovi sempre in presenza di omissioni casuali del notaio, poiché si verificano anche laddove siano citati altri *magistri*, per i quali il termine è regolarmente associato al nome proprio. In più di un caso, addirittura, la qualifica è ricordata per il defunto padre di Guidobono, Lanfranco, ma non per Guidobono stesso. Sembra chiaro, dunque, che Guidobono assume l'appellativo di *magister* soltanto successivamente alla morte di Guido, forse perché in seguito a questa si sobbarca fattivamente la conduzione della bottega⁴³⁶, pur non dovendosi di certo escludere che di un qualche grado di competenza nel campo fosse dotato anche prima. Evidentemente, però, nella percezione dei contemporanei, nonché nella sua propria, il profilo del *magister* doveva apparire marginale rispetto a quello di commerciante e cambiavalute. Anche sulla base di questa serie di riscontri, dunque, si dovrà rinunciare a voler attribuire direttamente allo scalpello di Guidobono una qualsivoglia parte del *corpus* bigarelliano.

⁴³⁴ Ad 176. In nessun caso, di certo, il maestro è chiamato "Guidobono di Bigarello", come riportato con notevole trascuratezza in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, nota 16 p. 22, essendo Guidobono figlio di Lanfranco, ed essendo Bigarelli il *cognomen*, come era già chiaro dai tempi di Pietro Guidi.

⁴³⁵ Lo notava già Pietro Guidi (GUIDI 1929, nota 2 p. 220).

⁴³⁶ Una riflessione analoga elabora Silvia Musetti nel caso veronese di Boccaccio, il quale inizia a essere definito *magister* dopo la morte del fratello Brioloto (MUSETTI 2011, p. 34).

Arrigo di Martino

Un candidato ad un ruolo sul cantiere bigarelliano di San Martino negli anni Quaranta e Cinquanta è Arrigo di Martino, maestro testimoniato con continuità a Lucca tra il 1244 e il 1258, in rapporto sia con Lombardo che con Guidobono⁴³⁷. Nel 1244 lo si può indentificare nell'ancora giovane maestro Arrighetto⁴³⁸ testimone dell'atto con cui Lombardo paga a Aicardo del fu Ventura di Barga quattro travi d'abete, il che ci fa in effetti ritenere probabile un suo ruolo sulle fabbriche rette da maestro Lombardo, così come il documento successivo (1246), in cui Arrigo ricompare in qualità di testimone, rogato in casa di Lombardo⁴³⁹. Nello stesso anno il maestro è nuovamente citato come testimone in due atti rogati nel chiostro di San Martino, uno dei quali riguarda Lombardo, assieme a Guidobono e Guido da Maroggia⁴⁴⁰. Da un successivo atto del 1248, di nuovo in casa di Lombardo, apprendiamo che anche maestro Arrigo proviene da Arogno⁴⁴¹. Dieci anni dopo ritroviamo il maestro istituito fidecommissario e procuratore di Guidobono nel suo testamento⁴⁴², insieme a Lombardo, per i beni e gli affari di Guidobono in Lucca e Pisa, e nel territorio delle due città. Arrigo deve inoltre restituire a Guidobono un prestito di tre lire e un altro prestito di cinque soldi acceso per un suo amico. Il 20 novembre dello stesso anno, infine, Arrigo stipula un accordo con Gigliolo di Como, figlio di Giannibono Bigarelli (fratello di Guidobono), per cui Gigliolo, che evidentemente aveva interessi diversi da quelli che Arrigo sta curando in relazione alle volontà testamentarie di Guidobono, si impegna a non procedere contro Arrigo prima dell'arrivo a Lucca del cognato di Guidobono (un altro Giannibono), e di un terzo Giannibono Bigarelli, figlio di Guidobono (questi ultimi due infatti lavoravano a Trento, come abbiamo visto). In questa occasione sia Gigliolo che Arrigo sono definiti *magistri lapidum*, cosa che lascia aperta la possibilità che Arrigo fosse uno scultore.

Guido di Lombardo

⁴³⁷ Di diversa opinione Guido Tigler, che lo lega piuttosto alla parallela attività architettonica di Lombardo (TIGLER 2009c, p. 908).

⁴³⁸ *Ivi.* Ad 70.

⁴³⁹ Ad 90.

⁴⁴⁰ Ad 93, Ad 94.

⁴⁴¹ Ad 96.

⁴⁴² Ad 166. Che si tratti di Arrigo di Martino, e non di un maestro Arrigo di Guido che compare in un atto dello stesso periodo (Ad 163) è confermato poco dopo nel documento del 20 novembre 1258, legato al testamento di Guidobono, in cui si ricorda il nome del padre di Arrigo, Martino (Ad 168).

Figlio di maestro Lombardo, operaio di San Martino, è documentato tra il 1244 e il 1253, dunque anche in questo caso negli anni in cui dobbiamo immaginare fervessero i lavori al cantiere dell'atrio della cattedrale, sul quale, tuttavia, non possediamo indizi per ritenerlo direttamente impiegato. Il primo documento in cui compare, del 21 aprile 1244⁴⁴³, lo si è visto, è il contratto di alunnato con cui Lombardo prende a bottega per otto anni Iacopo di Rolenso. Nel testo si specifica che Iacopo prende servizio presso maestro Lombardo e suo figlio Guido, e una delle clausole del contratto prevede che, nel caso Lombardo dovesse morire dopo i primi quattro anni, Iacopo debba terminare il suo apprendistato secondo quanto stabilito: il che presuppone che la conduzione della bottega passi da Lombardo nelle mani di suo figlio, anch'egli in grado di farsi carico della formazione dell'allievo. Un successivo documento del 1248⁴⁴⁴, stipulato nella canonica di San Martino, riporta tra i testimoni un maestro Guido lombardo, che tuttavia non è possibile identificare con certezza con Guido di Lombardo, piuttosto che con Guido Bigarelli. Le restanti attestazioni sicure di Guido riguardano prestiti di denaro e compravendite di terreni e diritti, attività che, pertanto, dobbiamo ritenere occupasse Guido in modo consistente e, forse, prevalente. Nel 1249 Guido mutua trenta lire in grossi d'argento a Bonaventura di Manetto di Lunata, alla presenza di Guidobono *de Campillione*, verosimilmente anch'egli *magister*, e un altro Guidobono di cui non si specifica la provenienza (al *de* segue uno spazio vuoto nel testo del documento), probabilmente da identificare con Guidobono Bigarelli⁴⁴⁵. Nel 1253, con atto rogato nella casa dell'Opera di San Martino, nel quale è definito 'maestro di marmi', Guido acquista un campo da Vitale del fu Bonsignore di Carrara, Lupardo e Ghisello del fu Cecio, in località Pieve San Paolo, e nello stesso giorno lo concede a livello agli stessi che glielo hanno venduto⁴⁴⁶. Vitale di Bonsignore è lo stesso che ricompare nel 1259⁴⁴⁷, quando Lombardo si dichiara soddisfatto della rendita che questi gli deve annualmente: il che conferma la stretta collaborazione tra padre e figlio nella gestione degli affari. Nello stesso anno Guido acquista da Gerardino del fu Grande, maestro di pietre di Luni, e da Villano del fu Ranieri, i diritti vantati da costoro sullo stesso Vitale del fu Bonsignore⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Ad 74.

⁴⁴⁴ Ad 97.

⁴⁴⁵ Ad 105.

⁴⁴⁶ Ad 132, Ad 133.

⁴⁴⁷ Ad 170bis.

⁴⁴⁸ Ad 134, Ad 135.

Non vedo motivi per identificare Guido di Lombardo con il maestro Guidone *de curte Rolandinga* ricordato dai suoi eredi nel 1265, come propone Graziano Concioni⁴⁴⁹, e dunque non si dovrà ritenere tale data un termine *ante quem* per la sua morte, così come non lo è il 1256 proposto da Guido Tigler⁴⁵⁰. Il che lascia aperta la possibilità di identificarlo con il maestro Guido da Como che lavora alla facciata di San Pier Somaldi nel 1279, come testimoniato da un documento finora inedito, su cui si tornerà⁴⁵¹.

Guido Tigler afferma che non ci sono elementi per ritenere Guido di Lombardo scultore e che, forse, l'attività presso la bottega del padre non era che una copertura per l'esercizio di attività finanziarie. Come abbiamo visto, di sicuro Guido risulta assai impegnato in questo tipo di attività, ma non c'è motivo per escludere che a queste, come era la norma per i maestri lombardi, si affiancasse un impiego in campo artistico: sebbene non vi sia prova diretta di questo, infatti, ne rimane comunque traccia tanto nel contratto di alunnato di Iacopo di Rolenso, quanto nella definizione di *magister marmorum* con cui è indicato qualche anno più tardi. Proprio da questa definizione si può evincere, comunque, l'occupazione che più di altre doveva connotare il profilo professionale di Guido di Lombardo, vale a dire il commercio dei marmi. Testimonianza indiretta, ma eloquente, di ciò si ha nella provenienza dei personaggi con cui si dimostra in rapporti, Carrara e Luni, che a loro volta coltivano interessi in territorio lucchese. Orientare la riflessione in questo senso è significativo non soltanto al fine di delineare il profilo del maestro in questione, ma, in termini più generali, poiché ci permette di cogliere il passaggio dal momento, attorno alla metà del secolo (ne abbiamo una fotografia nel 1246, come si è visto⁴⁵²) in cui l'asse del commercio dei marmi passa ancora per i territori della Garfagnana, e senza dubbio per quelli di Monte Pisano, anche se di questo ci difettano le attestazioni, ad un momento successivo, nel quale ci si orienta ormai sullo sfruttamento della cave di Carrara, con le nuove esigenze di trasporto che ne conseguono, a cui dobbiamo immaginare che i maestri lombardi si siano mostrati in grado di rispondere efficacemente. Non sarà fuor di posto ricordare come sia ormai alle porte la stagione di Nicola Pisano. Alla rivoluzione nicoliana che accantona d'un tratto i lombardi dal punto di vista del linguaggio, questi stessi artefici danno dunque mostra di essersi saputi adattare con un aggiornamento in termini gestionali, che, pur conducendoli fuori dalla scena storico-artistica, deve aver

⁴⁴⁹ ACL, *LL*, 33, c. 23, in GUIDI 1929, p. 218 e CONCIONI 1995, p. 75.

⁴⁵⁰ Tigler fa riferimento al testo di Concioni, e dunque c'è da supporre che 1256 sia un refuso per 1265, che comunque, come abbiamo detto, è da escludere. (TIGLER 2009c, p. 909).

⁴⁵¹ Ad 174.

⁴⁵² Ad 91.

continuato ad assicurare loro il ruolo di intermediari preziosi nella conduzione dei cantieri⁴⁵³.

Gigliolo Bigarelli

Nipote di Guidobono Bigarelli (figlio del fratello di questi, Giannibono), di cui eredita parte dei ferri, è dunque certamente anche lui un *magister* attivo a Lucca. Gigliolo è menzionato tra gli eredi di Guidobono nel suo testamento, del 5 aprile 1258⁴⁵⁴, ma sicuramente lo si può già identificare con il Gigliolo inserviente di maestro Bonaccorso che compare come testimone in un atto del gennaio dello stesso anno⁴⁵⁵. Nel novembre successivo, come abbiamo già visto, si accorda con Arrigo di Martino, esecutore testamentario di Guidobono, in attesa dei due esecutori del defunto, in arrivo da Trento⁴⁵⁶. Ritroviamo Gigliolo nel 1273, quando fa compromesso a proposito di una rissa con i maestri Carlo e Oddo della diocesi di Como⁴⁵⁷. Gigliolo appartiene ormai alla generazione successiva rispetto a quella di Guido Bigarelli: nel 1258, nel momento in cui con l'intervento di Nicola Pisano nell'atrio di San Martino si chiude la stagione della scultura bigarelliana, è ancora un giovane inserviente, motivo per cui il suo nome si deve escludere dagli orizzonti di questo studio.

Altri nomi dai documenti

Le personalità che abbiamo fin qui analizzato si stagliano su un panorama, quello lucchese dagli ultimi decenni del XII secolo a tutta la prima metà del Duecento, nel quale le menzioni di esponenti della stessa comunità, i maestri di pietra lombardi, sono numerosissime, e continuano a presentarsi con frequenza fino alla fine del secolo, e oltre. Si dà qui conto in estrema sintesi dei maestri a cui non è stata dedicata una trattazione

⁴⁵³ Si hanno buone ragioni per supporre che vettori della riattivazione delle cave di Carrara fossero stati, già sul finire dell'XI secolo, altri lombardi, i *magistri Antelami* di Genova, sebbene costoro non risultino da quanto ci consta coinvolti nel processo di estrazione e nel trasporto del materiale, servendosi piuttosto di intermediari (DI FABIO cds, pp. 82-84). Nonostante, dunque, la coltivazione del marmo apuano fosse nella seconda metà del Duecento già in essere da diverso tempo, sembra che tra le sue destinazioni privilegiate vi fosse Genova, mentre in Toscana, nello stesso duomo di Pisa, si continuò a utilizzare il calcare di San Giuliano, di più facile approvvigionamento, come testimonia infatti anche il caso di Lucca.

⁴⁵⁴ Ad 166.

⁴⁵⁵ Ad 164.

⁴⁵⁶ Ad 168.

⁴⁵⁷ ASLu, *Archivio dei notai parte I*, filza 12/1 (ser Paganello Fiandrada), carta non numerata, in CONCIONI 1995, p. 89.

specifica, a causa della natura episodica delle menzioni, che non permette di tracciarne un profilo storicamente significativo, o del fatto che le date alle quali si colloca il loro ricordo non ricadono entro la forbice cronologica considerata nel presente studio⁴⁵⁸.

Negli anni che vanno dal 1228 al 1249 abbiamo diverse menzioni di un *magister* Bonansegna, già segnalato da Graziano Concioni per le menzioni relative al 1233 e 1249⁴⁵⁹, a cui ora si aggiungono una menzione nel 1231 e una nello stesso 1233: da quest'ultima ricaviamo il nome del padre, Benincasa⁴⁶⁰. Credo si tratti del Bonansegna *murator* che firma i giuramenti dei lucchesi nel 1228⁴⁶¹, mentre non si può dedurre se vi siano rapporti di parentela con il Benincasa che nel 1237 esige un pagamento dal priore di Sant'Alessandro per la costruzione di un muro⁴⁶², così come è da escludere un rapporto di parentela diretto con il citato Guido di Benincasa del 1174, da cui lo separano troppi anni.

Il 10 novembre 1246⁴⁶³ abbiamo notizia di un maestro Riccardo del fu Arrigo di *Lugnatio* (Lugano?) di Como, che deposita presso il cambiatore Vezio del fu Diotifeci cinquanta lire di denari lucchesi in grossi d'argento, con atto rogato in casa di maestro Lombardo, testimoni lo stesso Lombardo e un Guidobono, da identificare presumibilmente con Guidobono Bigarelli, come si è detto. Le cifre di cui dispone consigliano di ritenere questo *magister* qualcosa di più che un semplice scalpellino: propongo di identificarlo con il Riccardo di Como che nel 1257 firma l'epigrafe che ricorda il completamento del Palazzo dei Priori di Volterra⁴⁶⁴, il che, come i già analizzati casi di Pisa, Pistoia e Prato, costituirebbe un ulteriore riprova del fatto che l'irradiazione dei maestri comaschi in territorio toscano per tutta la prima metà del Duecento, e oltre, continui a originarsi da Lucca.

Nel marzo del 1246⁴⁶⁵, come già accennato, abbiamo notizia di un Guidotto *magister lapidum* (il *quondam*, anche in questo caso, è seguito purtroppo da uno spazio lasciato in bianco) impegnato nel commercio di panni di porpora. Questo personaggio non è identificabile con nessun altro di quelli visti finora; forse potrebbe trattarsi dello stesso

⁴⁵⁸ Nel primo caso i documenti relativi si trovano comunque riportati in appendice, e i nomi degli artefici compaiono nell'indice, nel secondo caso i riferimenti sono stati omessi dagli apparati, e vengono citati direttamente in nota.

⁴⁵⁹ Ad 42, Ad 106.

⁴⁶⁰ Ad 40, Ad 43.

⁴⁶¹ Ad 30.

⁴⁶² Ad 49.

⁴⁶³ Ad 92.

⁴⁶⁴ BIANCHI 1996, p. 157.

⁴⁶⁵ Ad 84.

Guidotto che ricompare, a un ventennio di distanza, nel 1266, incaricato insieme a maestro Castellano di dirimere una controversia circa un muro da poco costruito in contrada San Romano da frate Brunetto di San Ponziano⁴⁶⁶.

Lo stesso Castellano, presumibilmente, è il maestro che nel 1248 prendeva accordi con la sorella circa la sua dote⁴⁶⁷, nel 1260 (occasione in cui è ricordato come *quondam* Bonifacio) riceveva un prestito da Gerardino Tacchi per commerciare⁴⁶⁸, e che sarà menzionato nell'inventario della cattedrale del 31 agosto 1274⁴⁶⁹.

Per quanto riguarda il periodo successivo a quello considerato, la personalità più notevole è senza dubbio quella di Gianni (o Giovanni) di Bono. Anch'egli comasco, Gianni compare sulla scena lucchese nel 1255⁴⁷⁰. L'identificazione con il Giannino allievo di Guido Bigarelli rimane incerta, come si è visto; in ogni caso, sia lui che la moglie appaiono in relazione con la rete parentale di Guido Bigarelli⁴⁷¹: Gianni è infatti citato, in qualità di marito di Marchesana, nel testamento di Guidobono Bigarelli, del 5 aprile 1258, in cui si ricorda un suo debito di venti soldi⁴⁷². Gianni di Bono succede a Lombardo nella carica di operaio dell'opera di San Martino. La prima menzione del maestro come operaio di San Martino è del 1263⁴⁷³, e con due atti redatti in forma piuttosto solenne da parte del capitolo nel 1274 egli è nominato dapprima (31 agosto) operaio a vita, con il diritto al godimento di una rendita vitalizia⁴⁷⁴, e di lì a poco (30 novembre) 'operaio maggiore' dell'opera di San Martino⁴⁷⁵. Come accade nei casi di Pratese e Lombardo, suoi

⁴⁶⁶ ASLu, *Diplomatico*, *S. Ponziano*, 1266 settembre 19, regestato in CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, p. 112. Si specifica che l'atto è rogato davanti alla chiesa di San Ponziano, sotto il portico, nel luogo detto Paradiso

⁴⁶⁷ Ad 100.

⁴⁶⁸ Ad 171.

⁴⁶⁹ ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 2, cc. 24v-27v, trascritto in *Ibid.*, 3, cc. 17v-18v, in CONCIONI 1995, si veda a p. 97.

⁴⁷⁰ Ad 145.

⁴⁷¹ Non si può però essere certi che appartenesse alla stessa famiglia (TIGLER 2009c, p. 911), non essendo mai citato con il cognome Bigarelli.

⁴⁷² Ad 166.

⁴⁷³ ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 1263 novembre 12, regestato in CONCIONI 1995, p. 90.

⁴⁷⁴ ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 2, c. 20v-23v, trascritto in *Ibid.*, 3, cc. 14v-17. Il documento è estremamente significativo per lo studio dei rapporti tra Opera e capitolo, con la prima che estende sempre più la propria sfera di influenza, conferendo all'operaio funzioni non più meramente gestionali, ma amministrative e patrimoniali, processo che, d'altronde, avevamo visto in atto fin all'epoca di Pratese. Per il testo del documento si vedano GUIDI, PELLEGRINETTI 1921, p. 128 e CONCIONI 1995, pp. 41-44, 93.

⁴⁷⁵ ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 2, cc. 24v-27v, trascritto in 3, cc. 17v-18v; regesto e trascrizione integrale del documento si trovano in CONCIONI 1995, pp. 93, 94-97. All'atto si accompagna un dettagliato inventario della casa dell'opera, in cui si elencano una grande quantità di strumenti da lavoro e masserizie di diversa natura, che rende efficacemente l'idea del numero cospicuo di artefici che gravitavano in quel momento sul cantiere della cattedrale. Il documento possiede lo stesso tenore del precedente, e vi si ratifica la fusione tra le due Opere di Santa Croce e di San Martino, accorpate sotto la gestione dello stesso operaio

predecessori, anche per Gianni le attestazioni documentarie sono assai numerose⁴⁷⁶, e da esse si comprende come le mansioni e prerogative dell'operaio di San Martino si vedano confermate e progressivamente ampliate, e come il detentore di tale carica vada sempre più consolidando la sua posizione sul panorama cittadino. Dal punto di vista puramente economico il fatto è reso evidente dalla quantità di contratti di affitto, mutuo e compravendita che vedono Gianni di Bono come principale attore. Degno di interesse è però soprattutto l'aspetto socio-giuridico che riguarda il tema della cittadinanza lucchese, affrontato all'inizio di questo discorso: se, infatti, i primi documenti si limitano a comunicarci la stabile dimora lucchese del maestro, sempre affiancata dal ricordo della sua origine comasca⁴⁷⁷, la definizione di abitante di Lucca si fa via via preponderante, fino a diventare esclusiva⁴⁷⁸. Sebbene il dato non si possa applicare retroattivamente e debba essere ponderato sulla base della posizione preminente ricoperta da Gianni di Bono all'interno del suo gruppo di riferimento, esso certamente parla in proposito del grado di integrazione ormai raggiunto dalla comunità dei maestri lombardi all'interno dello scenario cittadino e delle sue istituzioni. Interessante anche, a questo proposito, la menzione che si ritrova diverse volte tra il 1284 e il 1287 di Giovanni del fu Alberto di Arogno, dell'episcopato di Como, notaio e nipote di Gianni di Bono, che abita nella casa di suo zio⁴⁷⁹. Da un lato, infatti, questo ci dice che i maestri costruttori lombardi, ormai profondamente radicati nel contesto lucchese, divengono vettore dello spostamento di diverse professionalità, di profilo sociale medio-alto, come può essere quella di un notaio; dall'altro indirettamente ci informa che lo stesso Gianni di Bono sembra essere originario di Arogno, lo stesso borgo delle valli del comasco dal quale provenivano Guidetto e i Bigarelli, a riprova degli strettissimi legami intergenerazionali e inter-familiari che univano queste maestranze.

(come notato in TIGLER 2009c, nota 60 pp. 847-848). Come si ricorderà, l'ultima menzione di Lombardo risale al 1259, cioè molti anni prima l'investitura ufficiale di Gianni a operaio maggiore. Si tratta di un lungo intervallo di anni, che però si può accorciare, come propone Tigler (TIGLER 2009c, p. 911) fino al 1263, data alla quale, appunto, Gianni è già attestato come operaio della cattedrale. Per gli sviluppi delle fabbriche della cattedrale sotto l'operariato di Gianni di Bono si veda CONCIONI 1995, pp. 104-107, 146-149.

⁴⁷⁶ Per un quadro esaustivo si faccia riferimento a CONCIONI 1995, pp. 90-103.

⁴⁷⁷ Ad 145.

⁴⁷⁸ Nel 1259 maestro Gianni è ricordato come originario di Como e ora residente a Lucca, in Cerbaiola (ACL, *LL*, 32, c. 34, in CONCIONI 1995, p. 90), nel 1265 di Gianni si dice solo "abitante in Lucca" (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1265 aprile 12, in CONCIONI 1995, p. 91), mentre nel 1273 viene esplicitamente definito "cittadino lucchese, già di Como" (ASLu, *Diplomatico, Pera*, 1273 agosto 19, in CONCIONI 1995, p. 92) e nuovamente "cittadino lucchese" nel 1274 (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1274 febbraio 27, in CONCIONI 1995, p. 93).

⁴⁷⁹ ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 2, c. 62 v, trascritto in *ibid.*, 3, c. 40 (23 giugno 1284); *ibid.*, c. 64, trascritto in *ibid.*, 3, c. 41 (24 giugno 1284); *ibid.*, c. 66, trascritto in *ibid.*, 3, c. 42v (16 novembre 1284).

Con l'operariato di Gianni di Bono può dirsi chiusa la lunga parentesi, che durava dai tempi di Lombardo, durante la quale gli architetti lombardi erano i reali *deus ex machina* del cantiere della cattedrale di San Martino, che, oltre a dettarne i ritmi costruttivi, ne tenevano saldamente in mano i cordoni delle finanze. Con il passaggio della direzione dalle mani del capitolo dei canonici a quelle dell'Opera, la carica di operaio torna ad assumere i caratteri che già possedeva dei primi decenni del secolo, marcatamente improntati alla gestione finanziaria e slegati dalla diretta conduzione del cantiere, tanto che il successore di Gianni di Bono sarà un campanaro, Matteo di Vitale, a cui in sede di investitura si avanza ora l'inedita richiesta di requisiti di tipo morale⁴⁸⁰.

Cionondimeno, come si diceva, la schiera dei maestri lombardi, a Lucca e non solo, continua a essere nutrita lungo l'intero arco del secolo. Nel 1264 e nel 1284 abbiamo due menzioni dello stesso maestro, Crescia del fu Milano di Como, maestro di pietra, cittadino milanese, nipote di Diotaiuti di Marchese⁴⁸¹. Nel testamento del presbitero Giovanni della cappella di San Pier Somaldi, dell'1 settembre 1265, si lasciano cinque soldi agli eredi del maestro *Guidonis de Curte Rolandinge*, che Graziano Concioni, in disaccordo con Guido Tigler, propone di identificare con Guido di Lombardo⁴⁸². Il 4 gennaio del 1269 è ricordato in qualità di testimone, assieme a Valente, un maestro Bianco del fu Giannibono, che vista l'elevata incidenza del nome Giannibono entro la famiglia Bigarelli, potrebbe appartenervi⁴⁸³. Il 9 settembre 1271 vediamo comparire uno Iacopo del fu Alberigo da Como, maestro di pietra, detto "Malapetra" che deposita una somma presso il cambiatore Castracane del fu Rugerio, che Graziano Concioni propone di identificare con lo stesso Iacopo che testimonia alla stipula di altri due atti il 21 novembre 1268 e il 5 aprile 1280, e che invece, come si è già accennato⁴⁸⁴, sembra più probabile identificare con Iacopo figlio di Lombardo (forse a sua volta identificabile con Iacopo di Rolenso), a causa dei legami che dimostra di avere con la famiglia del maestro e il capitolo (nel primo caso compare insieme a Valente di Giunta, ex allievo di Lombardo, nel secondo si trova nella canonica di San Martino, dunque era verosimilmente impegnato sul cantiere della cattedrale)⁴⁸⁵. Iacopo di Alberigo potrebbe invece essere il nipote di Diotaiuti di Marchese, di cui è ricordato il

⁴⁸⁰ Su questo tema si veda Concioni 1995, pp. 40-41, 153; ASLu, *Diplomatico, Serviti*, 1287 marzo 19, in CONCIONI 1995, pp. 100-101.

⁴⁸¹ Ad 173; ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 15 (Tegrino Fulcieri), c. 167.

⁴⁸² ACL, *LL*, 33, c. 32v. CONCIONI 1995, p. 75; TIGLER 2009c, p. 909.

⁴⁸³ ACL, *LL*, 33, c. 130, in CONCIONI 1995, p. 83.

⁴⁸⁴ Si veda quanto detto nel paragrafo dedicato a Lombardo.

⁴⁸⁵ ACL, *LL*, 36, c. 39v, in: alla stipula è presente come testimone un *magistro* Lucano q. Giordano; ACL, *LL*, 33, c. 125; ACL, *LL*, 38, c. 166v (tutti in CONCIONI 1995, p. 150, per il primo si veda anche DEL PUNTA 2004, p. 277).

fratello Alberico. Nel già citato documento del 30 novembre 1274 compare in qualità di testimone un Bertramo *magistro lapidum* figlio di Albertino da Como⁴⁸⁶. Nel dicembre del 1279 abbiamo un importante documento, finora inedito, riguardante un maestro Guido da Como alla direzione del cantiere di San Pier Somaldi, su cui si tornerà nel paragrafo relativo alla chiesa⁴⁸⁷: in mancanza di altri riscontri, non è possibile precisare l'identità del personaggio (potrebbe trattarsi di Guido di Lombardo, come si è detto), ma è bene isolarne la figura, onde non correre il rischio, indotto da una lettura affrettata dei documenti, di riaprire quella questione dei Guidi sempre soggetta ad essere rinfocolata (si ricordi che lo stesso Guido Bigarelli era stato l'autore, molti anni prima, dell'architrave della stessa San Pier Somaldi). Nel 1282 si hanno tre menzioni di maestri lombardi: Ubertino da Como che costruisce un muro in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, Bernardo del fu Alberto di "Reggio in Lombardia", episcopato di Como, oltre al meglio noto Giroldo del fu Iacopo da Lugano, la cui menzione si accompagna a quella di maestro Riccardo del fu Iacopo Amadei da Montecatini; entrambi gli ultimi due sono ancora menzionati in qualità di testimoni due anni più tardi, insieme a maestro Brunetto di Niccolao di Serravalle Pistoiese, a sua volta citato insieme al fratello Leale, anche lui maestro di marmi, nel 1283⁴⁸⁸. Ancora nel 1284 si trova la menzione di Grazia, *magister lapidum* del fu Arrigo *de Campillione e partibus Mediolani de Lombardia*⁴⁸⁹. Nel 1287 incontriamo un maestro Benedetto di Como di Lucca⁴⁹⁰. Chiude questa rapida carrellata una menzione fuori contesto, significativa delle proporzioni che la migrazione delle maestranze comasche in Italia centrale aveva assunto nel corso del Duecento: il 30 agosto del 1293 troviamo un maestro Guido da Como che lavora con Orlando e Martino, anche loro comaschi, alla loggia dell'opera del duomo di Orvieto per il compenso di sei soldi a giornata⁴⁹¹. In passato anche questo *magister* non ha mancato di essere attratto nell'orbita della questione dei Guidi: ormai è sufficientemente chiaro che egli non può essere identificato con nessuno dei personaggi lucchesi conosciuti, se non, forse, - ma si tratta di una proposta del tutto ipotetica - con il Guido da Como che si è ora scoperto attivo a San Pier Somaldi nel 1279.

⁴⁸⁶ ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 2, cc. 24v-27v, trascritto in 3, cc. 17v-18v.

⁴⁸⁷ Ad 174.

⁴⁸⁸ ASF, *Diplomatico, Rocchettini*, 1282 gennaio 4, citato in GIGLIOLI 1904, p. 3; ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1282 settembre 8; *Ibid.*, 1282 novembre 16; *Ibid.*, 1283 dicembre 3; *Ibid.*, 2, c. 59v, trascritto in duplice copia in *ibid.*, 3, cc. 36-38, 38v-40. Regesti in CONCIONI 1995, pp. 98-99, 150-152.

⁴⁸⁹ ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 15 (Tegrino Fulcieri), c. 438.

⁴⁹⁰ Trovo il rimando in FERRI 2004, p. 18 (ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 11, registro 1 (Giunta Renieri), p. 71, ma non sono riuscita a rintracciare questo nome sul registro.

⁴⁹¹ Ad 175.

PARTE TERZA

Percorso, modelli, linguaggio

I. Formazione

Il chiostro di San Ponziano a Lucca (1203)

Nel chiostro di San Ponziano si trova impegnata la bottega di Guidetto, che comprende Bonagiunta Bigarelli, nel 1203⁴⁹²: troppo presto perché a Guido si possa accreditare, quantomeno a questa data, un qualunque tipo di partecipazione attiva nel cantiere. Nonostante questo, sembra opportuno inserire San Ponziano nel discorso relativo alle tappe formative di Guido Bigarelli, e non piuttosto entro quello dei suoi modelli e antecedenti diretti, dove, a rigore, avrebbe ricevuto una collocazione filologicamente più corretta. Qui, infatti, è fotografato in modo patente l'avvicendamento tra la produzione scultorea di Biduino e quella di Guidetto⁴⁹³, da considerare entrambe testi di riferimento fondamentali sui quali il linguaggio del giovane Guido deve essersi plasmato. In termini strettamente biografici, parlare di Guido Bigarelli a San Ponziano riceve, dunque, un certo grado di legittimazione dal fatto di trovarvi attivo il padre (nel 1203, ma niente ci dice che i lavori a questa data fossero ultimati): non c'è, infatti, teatro più naturale di quello dei cantieri paterni per immaginare un luogo fisico in cui un giovane artista debba muovere i suoi primi passi. Non pare, dunque, priva di logica la scelta di fissare, almeno idealmente, a San Ponziano, il palcoscenico in cui si avvia il percorso di formazione di Guido Bigarelli, al fine di inquadrarne correttamente il raggio dei primi orizzonti culturali.

I limitati brani di corredo scultoreo figurato in opera nel chiostro piccolo dell'attuale San Ponziano sono il frutto di un rimontaggio tardo-quattrocentesco che ha fatto perdere contezza dell'articolazione originaria degli elementi (né si può essere certi che la nuova

⁴⁹² Ad 12, Ad 13.

⁴⁹³ Gli addentellati, evidenti e significativi, che connotano il passaggio del romanico in Toscana occidentale dalla bottega di Biduino a quella di Guidetto e dei lombardi sono materia su cui si avverte la necessità di una sistematizzazione e più accorta messa a fuoco. In questa sede ci si limiterà a proporre alcune riflessioni in merito, per ciò che concerne le ricadute di questa temperie sul linguaggio di Guido Bigarelli (si veda la parte dedicata agli esempi del romanico toscano da Guglielmo a Biduino). Uno dei momenti di questo passaggio di consegne è stato già altrove individuato in San Ponziano (FILIERI 2012, p. 66; BARACCHINI, FILIERI 2014, p. 246).

sistemazione li abbia compresi tutti)⁴⁹⁴. Essi annoverano una colonnina istoriata e un capitello con protomi. Oltre a questi, sono presenti, in un cortile interno, due capitelli con animali, dei quali soltanto uno ancora giudicabile⁴⁹⁵. Le sculture di San Ponziano manifestano disparità insieme linguistiche e qualitative. La soluzione originalissima della colonnetta pseudo-tortile, tra le cui spire si dispone obliquamente un fregio antropozoomorfo nel quale un insistito compiacimento grafico si accompagna a una sorprendente attenzione della resa anatomica, che accomuna tanto gli esseri fantastici (draghi dal naso ‘realisticamente’ rincagnato) che quelli reali (un leone acquattato la cui diabolica magrezza è messa in evidenza dalla notazione delle costole incise sul torace e della spina dorsale rilevata, in corrispondenza della quale il pelame si infoltisce in un’irsuta scriminatura) si deve alla produzione matura di Biduino, come dichiara il confronto tra questo mostro e quello dell’architrave della pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo, proposto da Annarosa Garzelli⁴⁹⁶. I confronti stilistici sono corroborati dall’attestazione di Biduino in San Ponziano nel 1181⁴⁹⁷. I due capitelli si devono invece alla bottega di Guidetto, come evidenziano raffronti convincenti con la sua produzione più nota: nella testa virile barbata di San Ponziano si distingue, infatti, il modello della terza mensola da destra della facciata di San Martino (figg. 2-3), benché qui i modi del maestro appaiano declinati in tono minore: la fattura corsiva e la modellazione plastica più rude prescrivono di assegnare questi rilievi ai collaboratori di Guidetto, escludendo un suo diretto intervento⁴⁹⁸. Non vedo ragioni, allora, per non avanzare i nomi di Giannino e Bonagiunta, cosa che nessuno si è finora spinto a fare.

⁴⁹⁴ Sulla demolizione quattrocentesca del monastero di San Ponziano e la sua parziale ricostruzione presso la nuova sede di San Bartolomeo in Silice, avvenuta attorno al 1489, notizie in RIDOLFI 1877, pp. 96-97. La vicenda moderna e contemporanea dell’insediamento è ripercorsa in GIOVANNINI 1989 e riassunta in DALLI REGOLI 1986, p. 117.

⁴⁹⁵ Descrizione e riproduzioni fotografiche dei pezzi in DALLI REGOLI 1986, p. 119, tavv. 105-106, 108-110.

⁴⁹⁶ GARZELLI 2004, p. 415.

⁴⁹⁷ ASLu, *Diplomatico*, *S. Ponziano*, 1181 febbraio 28. Si veda GUIDI 1919, nota 2 p. 51; *Id.* 1929, nota 1 p. 210. Il documento è pubblicato integralmente in GHERARDUCCI 2001-2002.

⁴⁹⁸ Gigetta Dalli Regoli ha ricondotto i capitelli di San Ponziano ad ambito guidettesco, collocando giustamente l’episodio entro i contesti di saldatura tra Biduino e quella che la studiosa affronta come la produzione dei “Guidi” (cioè sostanzialmente quella di Guidetto), tra i quali rientra, sul panorama lucchese, anche il fonte di San Frediano (DALLI REGOLI 1986, p. 119, 122). La studiosa offre un’interessante lettura iconografica e iconologica della colonnetta (*Id.*, pp. 120-124), che dà però anch’essa ai “Guidi”, sulla base di un confronto da rigettare: quello, cioè, tra il leone della colonna di San Ponziano e quelli dei capitelli del chiostro del duomo di Prato, che, a differenza dei capitelli in cattedrale, sono da assegnare a un momento più antico, corrispondente all’operato in Toscana della bottega del Maestro di Cabestany, al netto, comunque, delle pesantissime integrazioni novecentesche (come giustamente riconosciuto in GARZELLI 2004, p. 416; sulla vicenda restaurativa del chiostro di Santo Stefano a Prato si veda BURRINI 1995; *Id.* 1997: mi sono occupata della questione in una relazione dal titolo *Congiunture mediterranee e identità discusse: i capitelli con leoni del chiostro di Santo Stefano a Prato* per la Scuola di Specializzazione dell’Università di Firenze). A Guidetto assegna la colonna di San Ponziano anche KOPP 1981, pp. 84-85. Guido Tigler è stato il primo a

Il carattere fattizio dell'insieme del chiostro impedisce di ragionare sulle fasi costruttive originarie e sulle modalità di avvicendamento tra le due botteghe, tra le quali, in ogni caso, si possono con sicurezza escludere interazioni, tenuto conto del ventennio che separa le menzioni documentarie dei diversi maestri. Mentre, tuttavia, non ci possono essere dubbi nel situare la fase dei lavori di Guidetto e dei suoi sul 1203, parte della critica rifiuta di collegare l'intervento di Biduino in San Ponziano alla data del documento che ve lo attesta, pensando piuttosto a una fase più tarda. La questione non avrebbe troppa rilevanza ai nostri fini, stante il fatto che, in ogni caso, all'epoca dell'intervento di suo padre, la colonnetta avrebbe dovuto trovarsi sotto gli occhi del giovane Guido, anche ammettendone un'esecuzione posticipata di qualche anno. Non fosse che scardinando l'intervento di Biduino dalla data del 1181 in cui è ricordato a San Ponziano, la stessa provenienza dei pezzi da un medesimo contesto giunge a essere messa in dubbio: lo propone infatti Guido Tigler, che pensa per la colonnetta biduinesca a un'originaria provenienza da San Bartolomeo in Silice, datandola sul 1194, in ciò seguito con qualche titubanza da Chiara Bozzoli⁴⁹⁹. In effetti, non vi sono, invece, elementi sufficienti per negare la *lectio facilior*: quella, cioè, che prevede di collocare il cantiere di Biduino a San Ponziano, dove è attestato (e non altrove) sul 1181, quando vi è certo attivo, in un momento che dal punto di vista stilistico trova piena conferma nel già citato confronto con l'architrave di San Casciano a Settimo, firmato e datato 1180⁵⁰⁰.

Ciò appurato, è possibile immaginare - come si diceva in apertura - che i sottili grafismi del repertorio decorativo di Biduino, di cui in San Ponziano si vede un distillato, abbiano potuto essere sotto gli occhi del giovane Guido Bigarelli agli albori del suo percorso, senza

situarla entro le giuste coordinate stilistiche, inquadrandola nella produzione di Biduino (TIGLER 1990, p. 35), mentre poco dopo Valerio Ascani torna ad accomunare sotto il denominatore di Guidetto "capitelli e colonnine" di San Ponziano, istituendo confronti con San Martino con particolare riferimento, però, ai capitelli a decorazione vegetale (ASCANI 1991, pp. 112-113, nota 11 p. 113). Anche Annarosa Garzelli rileva in san Ponziano la presenza di due maestri, uno lombardo - wiligelmico - e uno biduinesco (GARZELLI 2004, nota 25 p. 432). Per quanto riguarda il capitello guidettesco del chiostro piccolo di San Ponziano anche Guido Tigler ne rileva la qualità inferiore a Guidetto, assegnandolo a uno scultore lombardo, definizione che tuttavia trovo troppo generica, stante la stretta attinenza al dettato guidettesco evidente in questi rilievi (TIGLER 2009c, nota 34 p. 840).

⁴⁹⁹ TIGLER 1990, pp. 35-36; *Id.* 2009, nota 34 pp. 839-840. Chiara Bozzoli sembra avallare l'ipotesi di Tigler, lasciando però aperta anche l'opzione di una comune provenienza dei pezzi da San Ponziano, a condizioni che tuttavia paiono impraticabili: si dovrebbe, cioè, pensare che colonnetta e capitelli possiedano anche la stessa cronologia, e che quindi la colonnetta non sia dovuta a Biduino stesso ma ad un epigono, operante ai tempi di Guidetto, il cui intervento si sia reso necessario a causa della richiesta, da parte dei monaci, di un programma iconografico complesso per la colonnetta, che Guidetto non sarebbe stato in grado di offrire (BOZZOLI 2007, pp. 74-75, 156-157). Non vedo però per quale ragione l'autore dei tralci abitati delle cornici e delle colonnette di San Martino, con la sua bottega, non avrebbe potuto essere in grado di articolare il fregio della colonnetta di San Ponziano, quand'anche avesse dovuto inoltrarsi in territori iconografici poco frequentati al fine di soddisfare una particolare richiesta della committenza.

⁵⁰⁰ ASCANI 1992a, pp. 502-503.

con questo voler limitare al solo contesto in esame l'influenza sulla scultura bigarelliana del dettato biduinesco, di cui Guido poté certamente avere, tra Lucca e Pisa, innumerevoli saggi. Proprio a San Ponziano, tuttavia, si potrebbe immaginare che il maestro abbia iniziato a elaborare il suo bagaglio di cultura figurativa, potendosi mettere in serie con quelli di San Casciano a Settimo e San Ponziano il drago conculcato dall'arcangelo pistoiese di San Michele in Cioncio (figg. 4-6): dal ricordo di questi esempi sembra discendere il modulo affusolato del corpo e del collo della bestia e gli avvolgimenti delle spire, molto più che dai tozzi e 'addomesticati' draghetti guidetteschi delle loggette di San Martino a Lucca e del battistero di Pisa.

La facciata di San Martino a Lucca e i capitelli del battistero di Pisa (ca. 1211-1230)

In nessuno dei due contesti che si stanno per affrontare è possibile cogliere ancora, direttamente, l'operato di Guido Bigarelli in quanto artefice dotato di un linguaggio autonomo e riconoscibile. Ciò che si evidenzia è, piuttosto, lo strutturarsi all'interno dell'officina di Guidetto di *un'équipe* di scultori, entro la quale si afferrano i modi di almeno tre personalità differenti, che si rende via via sempre più autonoma e riconoscibile tanto dal punto di vista dello stile e dei modelli, quanto da quello della gestione dei cantieri⁵⁰¹. Si tratta della prima generazione di scultori della bottega bigarelliana, che, con un buon grado di probabilità, in questo momento si trova sotto la conduzione di Lanfranco Bigarelli⁵⁰².

⁵⁰¹ È quella che Chiara Bozzoli definisce una 'sottotaglia' (BOZZOLI 2007, p. 169).

⁵⁰² Se, come abbiamo visto, di Lanfranco non possiamo dire quasi nulla dal punto di vista biografico, i contorni della sua attività di scultore sono al contrario sufficientemente illuminati. Tale attività è da valutare entro gli orizzonti dell'officina di Guidetto, in termini che potremmo dire dialettici, di inclusione e alternativa a un tempo. A partire dal fonte di Pistoia, che si può considerare l'apice della sua carriera, lo afferriamo, a ritroso, sui cantieri guidetteschi del battistero di Pisa e di San Martino a Lucca, dove il suo linguaggio, che pure dichiara gli stessi orizzonti culturali del capocantiere, segue sempre vie di espressione personali. Lanfranco dovette giungere in Toscana sulla scia di Guidetto, e dunque sul cantiere di San Martino a Lucca: non ritengo se ne possa ipotizzare una fase giovanile fiorentina, come proposto da Valerio Ascani sulla base di presunte affinità tra le formelle del fonte di Pistoia e i resti di quello di Firenze, non così stringenti (ASCANI 1991, p. 114). L'attività di Lanfranco in San Martino dovette corrispondere agli anni del diretto operato di Guidetto, cioè il primo decennio del secolo, poiché, come si sta per dire, si afferra in diversi elementi del primo ordine di loggette, mentre scompare nei registri superiori. Nonostante ciò, non sembra che Lanfranco abbia seguito Guidetto sul cantiere di Prato, dove nei limitati interventi scultorei non se ne coglie l'impronta. Lo ritroviamo, però, nuovamente inserito entro l'orbita di Guidetto nel battistero di Pisa. È dunque appunto alla sua piena maturità che deve ascrivere la sua attività pistoiese, dalla quale sono discesi riflessi sul territorio: è infatti logicamente più probabile che i frammenti dell'ambone di Buggiano Castello, in cui è forse da cogliere l'opera di un epigono piuttosto che non di Lanfranco stesso (di diversa opinione ASCANI 1991, p. 116, che stima i rilievi di Buggiano opera autografa di Lanfranco), siano conseguenza del fonte pistoiese, e non antecedenti, come crede Maria Teresa Filieri, presentando Buggiano come "a metà strada tra Lucca e Pistoia" (FILIERI 1988, p. 139). Come già detto, non si può escludere l'ipotesi che

Nella facciata della cattedrale di San Martino a Lucca l'operato di Lanfranco e dei suoi collaboratori si coglie assai precocemente. Bisognerà dunque riformulare l'idea secondo cui i modi di Guidetto si siano andati gradualmente stemperando nell'operato dei suoi continuatori a partire dagli ordini superiori di loggette⁵⁰³: si può affermare, al contrario, che fin da un momento abbastanza vicino a quello iniziale alla taglia guidettesca si sia affiancata quella lanfranchiana. Se fino alla prima cornice marcapiano il tenore dei rilievi appare decisamente coeso e recante l'impronta di Guidetto, già al livello delle colonnette e delle imposte d'arco del primo ordine, accanto a rilievi ancora di stretta osservanza guidettesca, si afferra il primo affacciarsi dei modi della bottega di Lanfranco: è possibile coglierli nelle protomi virili nelle quali si può notare l'introduzione del piombo a definire le pupille (tecnica quasi del tutto assente in Guidetto, e che è invece una costante della scultura bigarelliana) e la tipica terminazione delle barbe in riccioli composti calligraficamente e definiti da un centrale colpo di trapano, che si distribuiscono tra il dado d'imposta sovrastante la sesta colonnetta da destra, il fusto dell'undicesima e la penultima imposta d'arco⁵⁰⁴, alla protome leonina della terzultima imposta d'arco (fig. 7)⁵⁰⁵ e alle protomi virili della settima e ottava imposta d'arco a partire da destra. In quest'ultima, in particolare, sembra di poter afferrare la mano di una personalità diversa da quella di Lanfranco, evidentemente un comprimario, a cui si deve probabilmente accreditare la conduzione dell'operato della bottega negli ordini superiori e che, soprattutto, avrà un ruolo centrale anche nell'apparato scultoreo del cantiere bigarelliano dei portali: si tratta

Lanfranco non abbia mai fisicamente trasferito la sua bottega a Pistoia, tantopiù che non sembra troppo praticabile l'ipotesi di accreditargli i resti della recinzione presbiteriale del duomo, di forme ancora decisamente guglielmesche (ASCANI 1991, p. 119; CAVAZZINI 2010, p. 491). A giudicare dal percorso che se ne è tracciato, si è propensi a pensare che Lanfranco abbia tentato di sottrarsi al monopolio di Guidetto a Lucca guadagnandosi il suo spazio di espressione a Pistoia e nel contado pistoiese, senza che tuttavia ciò abbia determinato l'evoluzione di una corrente scultorea davvero alternativa a quella del *caput magister* della cattedrale lucchese, della quale Lanfranco rimane nella sostanza uno dei membri, dotato, certo, di caratteri riconoscibili, ma pur sempre espressa con i medesimi mezzi linguistici e una concezione della scultura del tutto affine. Non è, dunque, in questa direzione che bisognerà insistere nel ricercare le premesse di Guido Bigarelli, il cui alunnato presso lo zio, idea che ha goduto di un discreto successo, sarà forse da riequilibrare.

⁵⁰³ In BARACCHINI, CALECA 1973, p. 20, si pone sotto lo stretto controllo di Guidetto tutto il primo ordine, secondo un'idea poi sempre accettata, pure dando conto di alcune presenze lanfranchiane.

⁵⁰⁴ Assonanze con la produzione di Lanfranco sono già annotate in BARACCHINI, CALECA 1973, n. 82 p. 104; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 23.

⁵⁰⁵ In questa protome, che trova riscontri in alcune omologhe degli ordini superiori, si coglie una fase intermedia del processo di elaborazione del tipo, che dai primi esempi guidetteschi, connotati ancora da una forte tensione grafica, evidente nella definizione dei tendini e dei cordoni muscolari che corrugano la fronte terminando in una forcilla alla radice del naso (fig. 8) -tipologia che fa ancora presa su Lanfranco (fig. 9)- conduce a volumi più distesi all'interno della taglia di Guido Bigarelli (figg. 10-11). Alla stessa fase intermedia si possono ascrivere pure alcuni esempi nelle imposte d'arco del primo ordine di San Martino che parrebbero da annoverare ancora tra i prodotti della bottega di Guidetto, così come il leoncino rigurgitante fogliami presente al centro del segmento di cornice del portale di San Tommaso in Pelleria.

dello scultore a cui è stato assegnato il nome convenzionale di Maestro delle storie di san Martino. Per convincersene si confrontino la testa citata (fig. 12) e alcune delle protomi del secondo e del terzo ordine (figg. 13-15) con alcune delle teste delle storie di san Martino (figg. 16, 17).

Come situare queste parti dal punto di vista della datazione? Il ragionamento sul primo ordine della facciata deve tenere conto del riferimento al 1204, data alla quale possiamo immaginare già approntate le parti guidettesche presenti nel registro delle arcate (le sei mensole figurate e, forse, alcuni brani delle ghiera degli arconi⁵⁰⁶) e la prima cornice marcapiano⁵⁰⁷. Con riferimento alle soprastanti colonne e archetti, il 1204 può intendersi come ricordo della data di avvio per il primo ordine, a cui allude il termine impiegato da Guidetto stesso nell'epigrafe (*condidit*). Non si deve immaginare una cesura temporale netta a dividere le parti di più stretta osservanza guidettesca dall'insieme di rilievi appena considerati, quanto piuttosto un progressivo affiancamento delle due botteghe, che lavorano coordinandosi. Di ciò si ricava conferma dall'unitario schema ritmico che soggiace alla messa in opera delle colonnette, in cui i pezzi scolpiti si alternano a quelli intarsiati, con particolare evidenziazione degli elementi angolari e di quello che viene percepito come centrale (la settima colonnetta da destra, che si trova in asse con la bifora al centro di questo ordine, sebbene il centro geometrico sia in realtà occupato da quella successiva). Un indizio di avanzamento cronologico si deve, tuttavia, probabilmente scorgere nell'ultima colonnetta da destra di questo ordine, al capo opposto rispetto a quella recante "ritratto" ed epigrafe. A questo pezzo - come si diceva - è riservata una decorazione a rilievo particolarmente ricca, entro cui fa la sua comparsa, affiancandosi ai leoni di classica impostazione guidettesca (che trovano i loro perfetti omologhi, a poca distanza, nella terzultima colonnetta della serie) un diverso tipo di leoni, connotati dalla criniera liscia, spartita in ciocche lunghe e ondulate e disciplinata da una scriminatura centrale che evidenzia la groppa dell'animale, che si inarca in modo pronunciato e tale da far assumere all'intera figura un modulo circolare, con la testa che si abbassa e si raccoglie verso la spalla e gli arti posteriori che si allungano (fig. 18). Si tratta di un tipo fino a questo momento assente dallo standardizzato bestiario di Guidetto, i cui primi modelli si

⁵⁰⁶ In particolare, la ghiera interna dell'arcone centrale, più vicina alla plastica guidettesca che allo sfaccettato linguaggio dei sottostanti rilievi dei pilastri. La vicinanza di queste parti ai modi di Guidetto è già colta in BARACCHINI, CALECA 1973, nn. 23-24 p. 100. Non trovo condivisibile una datazione più tarda per le mensole proposta in TIGLER 2009c, p. 889.

⁵⁰⁷ Già Clara Baracchini, Antonino Caleca e Maria Teresa Filieri, come poi anche Anna Rosa Calderoni Masetti indicavano specificamente in queste parti, sulla base del confronto con le mensole di Pisa, il diretto intervento di Guidetto, prima della commissione pratese (BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, pp. 23-34; CALDERONI MASETTI 1982a, pp. 51-52).

ritrovano, a grande distanza dalla Toscana, in una insieme di capitelli dell'area pirenaica lungo l'attuale confine tra Francia e Spagna, le cui datazioni si scalano lungo l'arco del secolo precedente⁵⁰⁸. Il tramite per il quale la maestranza di Guidetto aveva potuto venire in contatto con questo tipo di rappresentazione possiede un riferimento obbligato, e cioè due dei capitelli del chiostro di Santo Stefano a Prato, dovuti all'*atelier* del Maestro di Cabestany, che dovevano rispondere a questa particolare tipologia, sebbene i caratteri originari se ne possano oggi in gran parte solo immaginare, facendo la tara sullo stato conservativo problematico e sui restauri largamente interpretativi che queste sculture hanno subito⁵⁰⁹. Lo stesso tipo di leoni è riproposto da Guidetto anche in una delle colonnette di San Michele in Foro (fig. 19), che deve ritenersi pressoché contemporanea a quella di San Martino, e sarà poi reiterato anche nel battistero di Pisa (fig. 20)⁵¹⁰. L'insieme di queste sculture dovrà quindi datarsi negli anni successivi al 1211, quando Guidetto riceve la commissione per la pieve di Prato, dove l'esuberante tessuto figurativo dei capitelli del chiostro dovette colpirlo profondamente⁵¹¹. È dunque negli anni tra il 1204 e il 1211 che deve situarsi l'operato della 'sottotaglia' di Lanfranco all'interno dell'officina coordinata da Guidetto: anche qui, dunque, anni troppo precoci perché si possa immaginare la partecipazione del giovane Guido Bigarelli in questo cantiere.

In parte diverso il caso di Pisa, nel quale si vedono in atto le stesse dinamiche di cooperazione tra i due *ateliers* scultorei di Guidetto e di Lanfranco, ma che deve collocarsi in un momento di poco successivo.

Data la mancanza di riferimenti cronologici diretti, sulla datazione del cantiere guidettesco del battistero di Pisa è stata espressa una varietà di posizioni che, a partire dal 1185, anno dell'investitura ad operaio di Guidalotto del fu Ugo Ponsi (da cui si inferisce

⁵⁰⁸ Il prototipo di questo tipo si deve probabilmente identificare con i leoni che si mordono le zampe nei capitelli del chiostro di Saint-Sernin a Tolosa (CAZES 2008), e di esso si ritrovano esempi a Saint-Michel de Cuxa (POISSON 2008, pp. 370-371) e Rieux-Minervois (BONNERY 2000, pp. 41-42).

⁵⁰⁹ BURRINI 1995, pp. 55-57.

⁵¹⁰ Lo stesso tipo di leone si vedrà riproposto in uno dei capitelli del pulpito di Barga e nello stipite sinistro del portale di San Pier Maggiore a Pistoia, ma si tratta ormai di opere della corrente bigarelliana della generazione successiva, per la quale il modello è ormai quello dei leoni di Guidetto.

⁵¹¹ Già CHIellini NARI 1989, p. 38 individuava il motivo a nel battistero di Pisa, in San Martino e San Michele in Foro a Lucca e nel pulpito di Barga, ma ne faceva un motivo tipico dei Guidi, senza individuarne il prototipo pratese. Il modello dei capitelli di Prato per questo insieme di sculture è stato indicato per la prima volta in BARACCHINI, FILIERI 1992a, p. 129, richiamato in BOZZOLI 2007, nota 288 p. 167. Carlo Bertelli ritiene che Guidetto sia pervenuto al Modello del maestro di Cabestany per il tramite del leone bronzo di collezione privata luganese, ma forse di provenienza lucchese (BERTELLI 2010), ma tale impianto deve essere certamente scardinato, stanti anche il fatto che l'autenticità del pezzo solleva forti dubbi.

l'agibilità dell'edificio)⁵¹², si addentrano fin verso la metà del Duecento, non offrendo il cantiere architettonico dell'edificio⁵¹³ altri termini temporali fino al 1278, data riportata nell'epigrafe murata nella parete interna del secondo ordine (dalla quale si desume l'avvio di una nuova fase costruttiva)⁵¹⁴.

La critica recente, riconosciuta ormai univocamente la paternità guidettesca della serie di mensole, tende a collocarle entro il primo decennio del Duecento, interpretando invece i rilievi dei capitelli come frutto di una seconda fase, da accreditarsi alla bottega

⁵¹² BACCI 1919, p. 4.

⁵¹³ Su cui si vedano principalmente SANPAOLESI 1949; CARLI 1989; PIEROTTI, BENASSI 2001.

⁵¹⁴ Un quadro completo delle posizioni della critica è offerto in BOZZOLI 2007, pp. 162-169. Si veda anche CHIPELLINI NARI 1989, pp. 12-19. Si ricordino SUPINO 1904, pp. 53-54, che assegna le mensole addirittura al 1164, correggendo però Cicognara, che le aveva interpretate come pezzi di reimpiego (CICOGNARA 1823, II pp. 114-115). La prima attribuzione a Guidetto è in BIEHL 1926, pp. 56-57, che propone una datazione al 1178-1185, cioè, nell'opinione dello studioso, prima che le opere di Biduino e Bonanno mostrassero di aver recepito una sorta di influsso lombardo riferibile proprio all'attività pisana di Guidetto. Mario Salmi ne propone una datazione agli anni finali del XII secolo, entro la temperie di bizantinismo che lega Pisa a Lucca manifestandosi al grado più alto nelle sculture bizantino-classiceggianti dei portali, a cui i rilievi guidetteschi sarebbero coevi (SALMI 1927, pp. 272-273). Salmi propone un'origine emiliana della maestranza dei capitelli del battistero, sulla base di confronti con i capitelli della Ghirlandina di Modena, e assegnandole erroneamente anche la Madonna sulla facciata di San Paolo a Ripa d'Arno -che appare di molto successiva, sebbene lo scalpello sia quello di un lombardo- e il busto frammentario del San Martino ora a villa Guinigi a Lucca (*Id.* 1928, pp. 103-104). Il nome di Guidetto è avanzato ormai decisamente in BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, pp. 23-24; SMITH 1980 (che data la campagna dei capitelli tra la fine degli anni Ottanta e il 1200, p. 14); KOPP 1981, p. 87 ss.; CALECA 1986, pp. 79-81; *Id.* 1989, p. 180; DALLI REGOLI 1986, p. 119. Un certo seguito ha riscosso anche la proposta di Roberto Papini, che propende per una datazione tarda e riferisce le sculture all'ambito di Guido Bigarelli (PAPINI 1912, p. 233). Così TOESCA 1927, nota 27 p. 805, COLETTI 1946, p. 14, che accosta alcuni capitelli, in particolare quello con i mascheroni, alle sculture del fonte (ipotesi riproposta in REDI 1991, p. 183), Maria Teresa Olivari, che vi legge attinenze con il Maestro di San Regolo e ne assegna alcuni a Guido Bigarelli e bottega, in particolare il capitello con teste femminili, datando l'insieme al 1246-1246, proposta decisamente irricevibile, ma recepita anche da Isa Belli Barsali, parzialmente da Annarosa Garzelli, che più credibilmente accosta al nome di Guido quello di Lanfranco, e da Valerio Ascani, che si muove tra le figure di Lanfranco e Guidobono sulla base di confronti con Buggiano e Pistoia; a Guidobono pensavano già Clara Baracchini e Antonino Caleca, mentre Anna Rosa Calderoni Masetti riferisce a Guido alcuni brani di decorazione vegetale dei capitelli, e Maria Laura Testi Cristiani, che per alcuni dei capitelli traccia parallelismi con San Giusto a Lucca (OLIVARI 1966, p. 33; BELLI BARSALI 1968; GARZELLI 1969, pp. 42-43, 46; RAGGHIANI 1969, coll. 671-672; BARACCHINI, CALECA 1973, nota 18 p. 58; BARACCHINI, CALECA FILIERI 1978, pp. 23-24; CALDERONI MASETTI 1982a, p. 53; TESTI CRISTIANI 1987, p. 56; ASCANI 1991, nota 27 p. 118, 130; *Id.* 1992; GARZELLI 2004, p. 416). CRISTIANI TESTI 1989, p. 76 torna a proporre una datazione agli inizi del XIII secolo, in concomitanza con la maestranza dei portali, mentre in CALECA 1991, p. 31 si retrocede a una cronologia più alta, agli anni Ottanta del XII secolo, su cui sembrano riflettere anche BARACCHINI, FILIERI 1992c, pp. 86-87, 92-93, che vedono uno stretto rapporto di collaborazione tra Guidetto e Diotalvi, l'architetto del battistero pisano, ipotizzando l'instaurarsi di una vera e propria *societas*, che farebbe sentire i propri effetti anche a Lucca, in San Cristoforo, San Michele in Foro e Santa Maria Forisportam. PIEROTTI, BENASSI 2001, p. 113 non si curano dello stile delle mensole, per le quali indicano indifferentemente i nomi di Biduino o Guidetto, e le datano agli anni Ottanta del XII secolo, ritenendole contestuali alla prima fase costruttiva dell'edificio e avanzando l'idea che esse avrebbero potuto fungere da sostegno per la prima copertura lignea (in effetti, è corretta l'osservazione degli studiosi circa il pronunciato aggetto delle mensole rispetto al setto murario, non giustificato dall'imposta degli archi, che terminano a filo del muro), mentre per i capitelli, per i quali sembrano accettare una datazione sullo scorcio del secolo, ipotizzano la conduzione *après la pose*, slegandola quindi dal cantiere architettonico deotalviano, e dalla fase delle mensole (*Ibid.*, p. 101). La notevolissima altezza a cui sono collocati questi pezzi, tuttavia, rende tale proposta decisamente poco verosimile. Per una cronologia agli anni Venti propende TIGLER 2006, p. 62.

bigarelliana⁵¹⁵. I problemi riguardanti l'esatta collocazione cronologica dell'intervento nel suo complesso e le modalità di avvicendamento tra le due *équipes* di scultori, tuttavia, rimangono in gran parte aperti. Dal punto di vista di questo studio la questione è di importanza non secondaria poiché come a Lucca, ma evidentemente ad una fase più progredita, è possibile individuare nel battistero di Pisa l'operato della maestranza di Lanfranco, fissandone in questo caso con maggiore evidenza le diverse personalità.

Per quanto riguarda il problema della datazione, ragionando in prima battuta su dati storici, piuttosto che su elementi di stile (terreno assai più malfermo al fine di determinare una scansione entro lo spazio di circa due decenni, dati i caratteri di standardizzazione che connotano l'operato di queste maestranze), due tra le ipotesi proposte paiono da ridiscutere. Sembra innanzi tutto da accantonare l'ipotesi avanzata da Monica Chiellini Nari, che pensa di agganciare l'avvio del cantiere guidettesco delle mensole al 1208, data alla quale è eletto vescovo di Pisa il cremonese Lotario, a cui si dovrebbe accreditare la commissione ai lombardi attivi a Lucca⁵¹⁶. Come già visto per il caso lucchese, non è necessario motivare gli spostamenti di questi artefici con nessi di committenza puntuali quali possono essere i contatti con un presule "conterraneo" (sempre che questa categoria, di fatto basata sulla suddivisione regionale attuale, si possa dare per scontata, ammettendo *de plano* che tra Cremona e i territori del Ticino dovessero comunque sussistere saldature).

Se il discorso vale per il caso di Lucca, a maggior ragione dovrà valere per Pisa, proprio perché si deve ammettere che all'avvio del cantiere pisano la maestranza di Guidetto fosse già da tempo operativa nella città vicina, e non è nemmeno escluso che lo stesso Guidetto avesse gravitato su Pisa già alla fine del secolo precedente. E poi, quali alternative reali conosciamo, nel panorama artistico di questi anni, che avrebbero potuto orientare la scelta in direzione differente, qualora la commessa fosse sorta per iniziativa, poniamo, di un vescovo pisano?

Nella Toscana occidentale del primo Duecento, gli unici in grado di contendere il campo ai lombardi furono i 'greci' attivi proprio in battistero, nel cantiere dei portali: ma la loro presenza dovette essere breve: essi scomparvero rapidamente dalla scena, poiché, se si

⁵¹⁵ Così CHIPELLINI NARI 1989, pp. 71-74, che colloca la prima serie al 1208 e la seconda verso il secondo ventennio del secolo, ASCANI 1991, nota 27 p. 118, 130; DALLI REGOLI 1992b, p. 163; Bozzoli 2007, p. 167; *Id.* 2010, p. 287; CAVAZZINI 2010, p. 492, che colloca il cantiere pienamente dentro il XIII secolo, individuando i rimandi alla maestranza dei portali e dividendo l'insieme dei rilievi in due serie, la prima, più concitata e caotica, attribuibile a Guidetto in una fase successiva a Lucca (la studiosa vede nei rilievi pisani una maggiore finezza d'intaglio), la seconda, di più marcata impronta classicista, appare vicina a Lanfranco ma potrebbe trovare posto anche nel *corpus* di Guido, di cui i capitelli pisani sarebbero le prime prove, probabilmente entro il primo quarto del secolo.

⁵¹⁶ CHIPELLINI NARI 1989, pp. 71-74. L'ipotesi riscuote il consenso di Chiara Bozzoli (BOZZOLI 2007, p. 168)

fosse dato il caso contrario, non possono esservi dubbi che anche le parti interne sarebbero state affidate a costoro. La scelta di Guidetto e della sua ramificata officina, per una commissione di questo impegno e prestigio, era dunque – in quel particolare contesto, in quel momento specifico - scontata, quasi obbligata. Non è quindi necessario attivare il motore dei ‘legami regionali’ per giustificare l’attività a Pisa degli scultori lombardi di Lucca. L’ipotesi della Chiellini Nari riscuote il consenso di Chiara Bozzoli, che propone per le mensole una datazione tra il 1208 e il 1211, ritiene posteriori al 1211 i capitelli, affidati ad altro artista in ragione della chiamata a Prato di Guidetto (ma nel caso delle mensole si giustifica una parziale sovrapposizione rispetto al cantiere pratese)⁵¹⁷. La stessa Bozzoli avverte però il problema generato dal documento del 1211, che immortala Guidetto a capo della fabbrica lucchese, mentre non contiene alcun riferimento a Pisa, e lo risolve argomentando che in quel testo “si sottolinea solamente quello che era un vero e proprio ruolo ricoperto da Guidetto (*marmolarius Sancti Martini*)”, giungendo così a far dire al documento una cosa ben diversa da quella che esso afferma in realtà: il contratto di allogazione per la pieve di Prato, lo si è visto, non tributa a Guidetto un semplice ‘ruolo’ di *caputmagister*, ma testimonia del suo fattivo impegno sul cantiere di San Martino, tanto da ratificare l’esigenza di normarlo rigidamente, concedendo al maestro di fare ritorno a Lucca non più di quattro volte in un anno, al fine di assicurare la sua presenza continuativa a Prato. Il fatto che nel dispositivo non venga menzionata Pisa non può essere, dunque, attribuito a dimenticanza o approssimazione, e vi sono soltanto due modi di interpretarlo: o, per qualche bizzarra ragione, si concede al maestro di continuare a seguire il cantiere di Prato, ma non quello di Pisa (e, anche ammettendolo, si deve pensare che gli operai di Santo Stefano si sarebbero premurati di esplicitarlo), oppure, Guidetto, assai più probabilmente, alla data del 1211 non era occupato a Pisa. Il che potrebbe ancora far accettare la proposta di datare le mensole tra il 1208 e il 1211, con un impegno di tre anni che in fondo appare sufficiente. A ciò si oppone però un’altra circostanza: si è già notato che, anche nelle mensole di Pisa compare il tipo di leone ‘pratese’ (fig. 20); ciò costringe a spostare l’intero cantiere pisano a dopo l’inizio dei lavori a Prato, e cioè, verosimilmente, verso la metà del primo decennio. Con ciò concorda anche l’ipotesi di Guido Tigler per l’abbandono del progetto di completamento della facciata di San Martino, che dovette essere interrotta entro il 1216, quando maestro Marchio firma il portale della Pieve di Arezzo, il cui prospetto a terminazione rettilinea pare esemplato sulla cattedrale di Lucca.

⁵¹⁷ BOZZOLI 2007, pp. 168-169.

Tigler suppone che ciò sia avvenuto a motivo degli aspri contrasti tra *Milites* e *Populus* degli anni 1214-1217, che avrebbero destabilizzato la scena lucchese e forse – si può aggiungere - indotto Guidetto a procacciarsi la commessa pisana⁵¹⁸.

Non è noto con esattezza per quanto tempo Guidetto sia stato occupato a Prato, ma non è obbligatorio supporre che non possa essersi fatto carico dell'impegno a Pisa prima di aver portato a termine quella pratese, forse, appunto, anche perché improvvisamente sollevato dal suo incarico a Lucca. Paradossalmente, infatti, nessuna clausola del contratto vincola in modo esplicito il maestro a non assumersi nuovi impegni: poca accortezza degli operai di Santo Stefano che potrebbe avergli fatto buon gioco. Il che spiega, d'altra parte, la maggiore evidenza della bottega di Lanfranco a Pisa (della quale, al contrario, non si rilevano tracce a Prato), che si motiva, comunque, anche con la naturale logica dell'avvicendamento: le sculture di Pisa rappresentano, dunque, l'ultimo grande impegno scultoreo di Guidetto, il coronamento del suo percorso, e fotografano in pari tempo la direzione che andavano assumendo e che poi prenderanno i fatti di scultura in Toscana al termine della sua stagione.

Fissato il momento iniziale del cantiere, resta ora da riflettere sulle sue tappe di realizzazione. Non pare vi siano i presupposti per parlare di due fasi distinte, tantomeno separate da un lasso temporale importante, come in molti credono. Le motivazioni di una dilazione nel caso di una committenza tanto prestigiosa dovrebbero essere gravi cause di forza maggiore, come un temporaneo dissesto economico dell'Opera del battistero, o un momento di crisi politico-istituzionale della città di Pisa. In mancanza di indizi in questo senso, si dovrà parlare di due fasi consecutive, se non proprio simultanee, tali comunque da inquadrarsi in un cantiere unitario. Di questo ci parla un dato macroscopico, di cui sorprendentemente si tende a non tenere conto, e che rivela come la ripartizione tra mensole e capitelli sia, nei fatti, una semplificazione: Guidetto, infatti, non si limita ad operare sulle mensole, ma realizza anche il capitello di una delle colonne e quello di uno dei pilastri cruciformi, con scene di caccia e lotta tra uomini e animali, che dell'intero programma sono i pezzi in cui il maestro preme a fondo sui tasti della complessità compositiva e dell'affabulazione narrativa, laddove la figurazione delle mensole rimane compressa entro i più angusti termini della *loi du cadre*, sebbene in molti casi brillantemente risolta⁵¹⁹. Il capitello del pilastro, però, è realizzato già in collaborazione

⁵¹⁸ TIGLER 2009c, p. 856.

⁵¹⁹ Si tratta di uno stacco ben più marcato di quella che CHIellini NARI 1989, p. 74 definisce "Una sorta di pausa, o una lieve variazione di orientamento", limitandosi comunque a prendere in considerazione il

con Lanfranco, a cui si devono i due volti virili barbati presenti su due delle facce, di cui non a caso si nota l'estraneità alla narrazione: la prima vi è tuttavia ancora immersa, ma in termini più spaziali (è suscitata anche parte del busto, il che inserisce il personaggio entro la scena di caccia) che contenutistici, come tradisce la fissità dello sguardo (fig. 21), mentre la seconda possiede ormai tutti i caratteri delle protomi che Lanfranco inserisce nei propri capitelli al centro degli abachi (fig. 22).

Lo 'sconfinamento' della taglia di Guidetto nel settore dei capitelli fa supporre che - come è d'altronde naturale aspettarsi - il maestro si fosse fatto carico della decorazione dell'intero insieme dei sostegni, certo prevedendo di impiegarvi una squadra di aiuti. Ma lo stesso dato, come sarà evidente, porta anche a escludere l'eventualità che il lavoro fosse stato impostato prevedendo una ripartizione rigida tra due diverse *équipes* (quella di Guidetto per le mensole, quella di Lanfranco impegnata sui capitelli).

L'unica via praticabile è dunque ipotizzare una continuità sostanziale di cantiere, con l'intervento della taglia di Lanfranco in una fase intermedia, verso l'inizio degli anni Venti. Sarà stata probabilmente proprio la bottega di Lanfranco a condurre a termine i lavori, emergendo qui molto più precisamente connotata rispetto a quanto avveniva a Lucca, per le ragioni che si dicevano, ma senza che questo debba far supporre un *gap* temporale tra le due fasi. Si noti, poi, che all'asimmetria nella ripartizione degli interventi corrisponde quella del programma iconografico, tale per cui ai modi di Guidetto, che appaiono orientati, per quanto riguarda i pilastri cruciformi, su un'impostazione narrativa, se ne sostituisce, nelle parti a conduzione lanfranchiana, una che punta tutto sull'approccio decorativo, attraverso un ornato vegetale che, prevalendo nettamente sulla figurazione, si coagula in una paratattica teoria di protomi sganciata dalla dimensione del racconto: il che sembra affermare che Lanfranco, nel momento in cui compare sul cantiere pisano, non si affianca all'altro *magister* in una condizione subalterna, riproponendone il dettato, ma piuttosto gli subentra, assumendo le redini del cantiere e portandolo a termine secondo schemi da lui stesso rinnovati.

Come si diceva, la bottega di Lanfranco, che nelle loggette di Lucca si presenta ancora in via di formazione, appare a Pisa più decisamente strutturata e sfaccettata: benché non sembri prudente, e nemmeno troppo utile, operare una rigida suddivisione di mani entro l'insieme di questi rilievi, senza dubbio è dato cogliervi l'emergere, affiancate al maestro, di personalità differenti.

capitello del pilastro e non facendo conseguire dall'osservazione particolari riflessioni circa la suddivisione del cantiere.

L'intervento di Lanfranco si può indicare, ad esempio, nei mascheroni (fig. 23) e in alcune delle protomi in cui più si evidenzia la ripartizione delle ciocche tramite il pausato gioco delle teorie di fori di trapano (figg. 24-28): sistemi e procedure tecniche che il maestro mutua dalla fonte di ispirazione dei sarcofagi antichi offerta dal contesto pisano (ma esempi simili dovevano essergli probabilmente noti anche a Lucca)⁵²⁰ e dai modi della maestranza dei portali: l'uso del trapano in chiave decorativa, infatti, è un elemento che proprio qui vediamo innestarsi sul bagaglio culturale di Lanfranco, che a Lucca si dimostra ancora maggiormente legato alle piane superfici plastiche di Guidetto. Il Maestro delle storie di San Martino, che spiccava alla sua comparsa a Lucca, sembra avere qui minor spazio d'azione. La sua mano si coglie in due teste delle colonne: in una protome virile barbata (fig. 29), dai tratti del volto depurati rispetto ai caratteri lanfranchiani, ancora in buona misura caricaturali. Qui, nel trattamento della barba e dei capelli, appare un uso dello strumento più evoluto (sono impiegate punte di grandezza differenziata, i fori sono più ravvicinati) e la disposizione a ciocche lievemente ondulate che sarà poi tra le cifre tipiche dei rilievi lucchesi. Lo stesso maestro è responsabile di una testa giovanile (fig. 30), vicina alla prima nel modellato dei piani del volto e nell'insistito uso del trapano a definire il bulbo oculare, il pronunciato inarcamento della palpebra superiore, evidenziato da un doppio *ductus* netto e continuo, che conferisce al volto l'espressione attonita che si ritrova nelle teste assegnabili al Maestro delle storie di san Martino nelle loggette di Lucca. La sicurezza tecnica che connota le due teste parla di uno scultore ormai maturo e pienamente formato, capace di piegare lo strumento a ben fini modulazioni (come dimostrano anche i brani di decorazione vegetale del capitello) e di dialogare a parità di mezzi con i maestri dei portali. Si noti, a tale proposito, nella testa giovanile, la ripresa perfettamente padroneggiata della tecnica a fori di trapano ravvicinati e fusi a creare le scrimature dei capelli soltanto qua e là intervallate da un ponticello risparmiato: la stessa che ritornerà con il medesimo grado di evoluzione nelle storie di san Regolo a Lucca, opera di un diverso maestro a colloquio con gli stessi modelli. Ritengo che allo stesso maestro delle teste appena osservate, e cioè all'anonimo Maestro delle storie di san Martino, si debba accreditare anche la testa virile attualmente collocata al sommo della ghimberga del portale di accesso principale al battistero di Pistoia (fig. 31), di cui si ignorano l'originaria

⁵²⁰ Riproduzioni dei sarcofagi in cui è presente questa tipologia sono contenute in ARIAS, CRISIANI, GABBA 1977, A1 p. 96 (l'esemplare del Camposanto di Pisa) e MENACCI, ZECCHINI 1982, tavv. CVII-CIX p. 445, entrambi citati in CHIELLINI NARI 1989, nota 28 p. 76. Dalla stessa fonte aveva attinto l'autore del leone sullo spigolo destro della facciata della pieve di San Casciano a Settimo, che tiene tra le zampe un uomo il cui volto reca caratteri dello stesso tipo.

pertinenza e il soggetto (forse una testa del Battista, ammettendone un legame originario con il battistero)⁵²¹. Si tratta di un pezzo di elevata qualità, sebbene finora abbia ricevuto poche attenzioni negli studi, nel quale, al pari delle teste di Pisa, si manifesta uno scultore dai mezzi linguistici e tecnici più evoluti rispetto a quelli di Lanfranco, ma che sembra essersi mosso per un buon tratto (a Lucca sul 1211, a Pisa negli anni Venti, ancora a Pistoia verso il 1226) nella sua orbita, probabilmente cooptato entro l'impresa pistoiese di Lanfranco, benché della sua mano non si trovi traccia tra le formelle del fonte⁵²².

Agli scultori di Barga, in particolare all'autore delle protomi del recinto presbiteriale, potrebbe invece rimandare un gruppo di volti dalla più massiccia stereotomia, con nasi dal tipico impianto marcatamente piramidale (figg. 32-35).

Un deciso cambiamento di rotta dai modi di Guidetto a quelli dei Bigarelli si coglie in maniera evidente, come da più parti rilevato, negli elementi di decorazione vegetale. Le foglie d'acanto - che avevano fatto la loro comparsa già nelle mensole di Guidetto, ma sono qui ancora affrontate con volumetrie gonfie e semplificate - rivelano nei capitelli un trattamento che le apparenza strettamente ai portali di San Martino a Lucca: foglie di modulo slanciato, in cui si coglie la ricerca di un più insistito effetto chiaroscurale nell'incisione delle nervature e la comparsa della tipica terminazione a occhiello (fig. 36). Nei capitelli di Pisa, tuttavia, si nota ancora una certa varietà di soluzioni, laddove a Lucca la standardizzazione si farà più rigida, con un diffuso impiego delle sequenze di fori di trapano anche in questi brani di decorazione, che a Lucca scomparirà. Da scartare sembrano i parallelismi proposti da Maria Laura Testi Cristiani con i capitelli cistercensi di San Galgano, che non paiono affatto cogenti, e soprattutto non possono essere utilizzati nella direzione proposta dalla studiosa, che nei capitelli interni del battistero coglie "una componente essenziale del 'fare' di Nicola", mettendoli a parallelo con i capitelli del loggiato esterno e con quelli di alcune colonne del pulpito⁵²³, quasi che anche per l'insieme di sculture in esame si fosse autorizzati a ipotizzare l'intervento di Nicola, naturalmente da escludere. Più avveduto appare il giudizio di Monica Chiellini Nari, che ne rintraccia più plausibili paralleli con prototipi padani, tra Modena e Piacenza, mentre una "straordinaria rispondenza" non trova riscontro con nessuno dei capitelli di Santo Stefano a Prato, al

⁵²¹ Sicuramente il pezzo era pensato per stagliarsi contro un fondo, in una situazione spaziale simile all'attuale, come denuncia il basso grado di lavorazione nelle parti postiche.

⁵²² Si dovrà forse ammettere che il cantiere lanfranchiano non si limitò al solo fonte battesimale. Non è detto, tuttavia, che questa testa sia ciò che rimane di una figurazione più complessa, piuttosto che un elemento autonomo sullo stesso tipo della protome virile che appare isolata entro la lunetta del portale biduinesco della pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo. A livello iconografico, data la destinazione, un'interpretazione come testa del Battista sembra plausibile.

⁵²³ TESTI CRISTIANI 2009, pp. 257-258.

contrario di quanto appare alla studiosa⁵²⁴. Per alcuni dei capitelli di Pisa il rimando più immediato si trova, comunque, a più breve raggio, nei capitelli del chiostro di San Michele a Guamo, presso Lucca, e in quelli di San Giorgio in Pelleria, nella stessa Lucca, assai vicini a quelli del battistero pisano nella morfologia dei globi e nel trattamento sintetico delle foglie (figg. 37-39)⁵²⁵. Anche il confronto con Piacenza risulta convincente, e può essere esteso, oltre il parallelo, un po' lasco, tra i *crochets* del battistero di Pisa e quelli del capitello destro del protiro del portale sinistro del duomo di Piacenza (fig. 40), anche a brani di figurazione. Si noti, nei telamoni dei portali laterali e nel leone tra le ginocchia di uno di essi, l'impiego di una tecnica scultorea analoga a quella di Lanfranco, con i riccioli di barba e criniera disciplinati in ciocche che si avvitano attorno a un colpo di trapano centrale, così come le pupille forate al fine di ricevere il piombo: caratteristiche che si ripresentano entrambe in uno dei telamoni delle mensole della porta del Paradiso in Sant'Antonino, nella stessa Piacenza (figg. 41-42), che dunque sembra accreditarsi come il contesto più probabile nel quale rintracciare i modelli post-nicoleschi del linguaggio di queste prime generazioni di lombardi attivi a Lucca (se per Lanfranco valgono i confronti appena indicati, in altre parti del corredo scultoreo interno della cattedrale sembra si possano indicare modi tra i più vicini alla plastica di Guidetto sul panorama del romanico padano)⁵²⁶.

Giungendo a ciò che più ci interessa, si nota come in alcuni brani scultorei del cantiere lanfranchiano del battistero emergano caratteri ormai riconducibili alla seconda generazione dei Bigarelli, quella di Guido, nonostante la sua mano non sia qui ancora afferrabile con sicurezza: d'altronde, proprio a quest'epoca – gli anni Venti - dovremmo aspettarci le primissime prove dello scultore, messe in atto ancora sotto la rigida supervisione del capobottega e certo piuttosto limitate sul terreno delle componenti figurative. Un tipo di carnosità più modernamente inteso si evidenzia in alcune teste, nelle quali, accanto ad un ancor timido allontanamento delle formule geometrizzanti di Lanfranco, emerge in pari grado una tecnica acerba, nella ripetizione meccanica della sequenza di fori di trapano grossolanamente distanziati, ricalcata sugli esempi adiacenti ma senza quella totale padronanza dello strumento (fig. 43).

⁵²⁴ CHIELLINI NARI 1989, p. 47. Il confronto con Prato è riproposto in BOZZOLI 2007, p. 167.

⁵²⁵ Su cui CALDERONI MASETTI 1982a, p. 53.

⁵²⁶ Sui telamoni dei protiri della facciata di Piacenza si faccia riferimento a COCCHETTI PRATESI 1975, pp. 58-60, e in generale sui fatti del romanico piacentino in scultura si vedano principalmente i più recenti contributi di Saverio Lomartire, Arturo Calzona e Giorgio Milanese (LOMARTIRE 1991, CALZONA 2015, MILANESI 2015), oltre a SEGAGNI MALACART 1998, pp. 357-360.

La somma di questi elementi porta a vedere nei brani scultorei appena indicati le prime prove di scalpello del giovane Guido. Allo stesso modo, un avvicinamento in direzione dell'ingentilito bestiaro di Guido Bigarelli pare si possa cogliere nel bellissimo capitello di colonna lavorato a *crochets* a cui si intervallano, con equilibrio ben calibrato, gruppi angolari di arpie, aquile, leoni e draghi e, a un registro inferiore, protomi umane e animali, ma in questo stesso pezzo Lanfranco si riserva l'esecuzione delle due teste virili al di sotto dell'aquila e della protome leonina adiacente, così come si deve annoverare nel repertorio di Guido Bigarelli l'introduzione del motivo del '*crochet* abitato', nel quale una testina umana emerge al centro del nodo del fogliame, che compare nei due elementi angolari di uno dei pilastri cruciformi, e che vedremo tornare in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (figg. 44-47, 110)⁵²⁷.

Successivamente al cantiere del battistero di Pisa, Guido sarà forse stato cooptato entro il cantiere pistoiese di Lanfranco (1226), ma una sua eventuale collaborazione al fonte dovette essere molto limitata, poiché si può escludere di individuarvi la sua mano.

Negli anni seguenti, il percorso di formazione di Guido Bigarelli si sarebbe arricchito di una fase settentrionale, a parlare della quale non si possono tuttavia rintracciare, tra Venezia e Verona, che i probabili modelli, come vedremo, oltretutto il dato documentario sopra analizzato. Seguirà l'episodio modenese, ormai ascrivibile alla prima maturità dell'artista, di cui stiamo per parlare.

⁵²⁷ Dei sentori di aggiornamento in direzione proto-gotica di questo motivo è spia il trovarne traccia puntuale tra il repertorio di scultura architettonica di San Galgano, in un capitello addossato a uno dei pilastri della navata maggiore, nel quale una testina angolare è suscitata in quello che non è propriamente un *crochet*, ma piuttosto una foglia globosa, tra quelle che ornano il registro superiore del calato, sovrapposte ad un giro di fogliami a colpo di vento (fig. 48). Lo stesso tipo di sperimentazioni si trovano però anche in ambito campionesse, nel corredo decorativo della Porta Regia e nei capitelli della Palangada della cattedrale di Modena (figg. 49, 50), contesto con il quale Guido si dimostrerà in contatto, come vedremo (i legami tra queste sculture modenesi e gli analoghi motivi della corrente bigarelliana sono già stati evidenziati in TESTI 2013, p. 43).

II. Prima maturità

Il duomo di Modena (ca. 1230-1238)

Un insieme di sculture afferenti alle parti esterne del duomo di Modena, contenuto ma significativo per le dimensioni dei pezzi, per la loro posizione e tipologia è stato ricondotto da studi piuttosto recenti entro il catalogo di Guido Bigarelli. Si tratta del Cristo Redentore entro mandorla che sovrasta il rosone di facciata (catalogo, n. 3, fig. 51) e dei due arcangeli collocati al colmo degli spioventi del tetto, alle due estremità occidentale e orientale (catalogo, nn. 10, 11, figg. 52, 53), per cui l'attribuzione a Guido Bigarelli è stata proposta da Laura Cavazzini⁵²⁸. La personalità dello scultore si coglie, qui, in effetti, in possesso di mezzi linguistici autonomi. Non dovrebbero esserci dubbi, poi, che questo nucleo di opere costituiscano un insieme coerente. Il Redentore, per posizione e significato, è senza dubbio il testo di maggiore impegno, mentre negli arcangeli si nota in atto una consapevole semplificazione plastica, legata alla loro collocazione, responsabile ovviamente anche delle peggiori condizioni conservative.

Tenuto conto di ciò, e dei rifacimenti probabilmente piuttosto estesi da segnalarsi in particolare per il Gabriele (che mi sembrano da individuare nelle ali e nelle parti superiori)⁵²⁹, mi pare che una coerenza di impostazione accomuni le tre sculture, nel saldo emergere dei volumi, nel panneggio semplificato, reso in alcuni brani per secche cordonature che si scalano a ventaglio sullo stinco del Cristo, tendendosi in corrispondenza dell'affiorare discreto ma deciso delle membra, altrove indugiante sul motivo a occhio

⁵²⁸ CAVAZZINI 2008, pp. 622-623. Renzo Grandi è il primo ad aver orientato le sculture di Modena nella direzione di Guido Bigarelli, proponendo confronti con il Cristo Benedicente e la Presentazione al Tempio di Ferrara e il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia. Lo studioso non si spinge però ad attribuire i pezzi modenesi direttamente a Guido, coniano piuttosto un "Maestro del Redentore" (GRANDI 1984, p. 556). Il giudizio di Grandi è sostanzialmente ripreso da Maria Pia Fantini e Claudio Frugoni, che, come poi esplicitato da Laura Cavazzini, tendono a tenere unite le tre sculture (FANTINI 1999a; *Id.* 1999b; FRANZONI 1999).

⁵²⁹ CAVAZZINI 2008, nota 11 p. 630. Da precisare come, mentre in questo caso l'identificazione con Gabriele è assicurata dal cartiglio che la figura impugna nella sinistra, che l'arcangelo del frontone orientale debba essere Michele è suggerito dalla prassi iconografica di presentare i due in coppia, in mancanza degli attributi micaelici canonici. L'interpretazione è unanimemente acquisita da Renzo Grandi, Maria Pia Fantini e Laura Cavazzini.

dei lembi inferiori delle vesti (nel Redentore indagato plasticamente, negli arcangeli ridotto a cifra calligrafica appiattita su pochi piani di profondità, ma si tratta di variazioni sul tema) citazione di ascendenza antelamica che Guido Bigarelli spende volentieri anche nella sua produzione toscana. Tra i brani che più distanziano l'uno dagli altri è da annoverarsi la resa delle capigliature, che nel Redentore presenta maggiore attinenza al resto della produzione di Guido Bigarelli e ai modelli di classicismo 'greco' coltivati dallo scultore, mentre negli arcangeli appare declinata in chiave differente, secondo un classicismo di matrice ellenistica, che tuttavia a Modena appare ben giustificata, come già segnalato⁵³⁰, ma che trova riscontri anche nella produzione del Guidetto migliore (fig. 3). Pur volendo supporre, quindi, un maggior grado di autografia nel Redentore che negli arcangeli, né l'uno né l'altro si può allontanare dal nome di Guido, né ritenere "quasi ingiudicabile", come fa - un po' sbrigativamente - Guido Tigler con riferimento all'arcangelo Gabriele, che, tenuto conto dei rifacimenti, mi sembra comunque evidenziare bastevoli elementi di coerenza quantomeno con il suo *pendant*, per il quale Tigler suggerisce un'attribuzione al Maestro delle storie di san Martino⁵³¹. Il confronto tra la veste dell'arcangelo e quelle dei chierici delle storie lucchesi, proposto dalla Cavazzini e avallato da Tigler, è in effetti assai convincente, ma vale, a mio parere, a corroborare l'annessione delle sculture modenesi al *corpus* bigarelliano. In questa chiave sembra lo intenda la stessa Cavazzini, che infatti non si spinge a individuarvi di una personalità diversa da quella di Guido. Cosa che non può autorizzarsi sulla base di un raffronto su un elemento che, se da un lato è significativo identificare come caratteristico di una certa produzione, dall'altro ne costituisce, per così dire, il 'grado zero': il livello minimale di elaborazione del panneggio nella scultura bigarelliana prende forma in sequenze di pieghe tubolari dall'appiombamento rigidamente verticale ("a canne d'organo", come le definisce Tigler), a cui fa ricorso il Maestro delle storie di san Martino nei rilievi lucchesi, ma che evidentemente rientra in un repertorio di motivi standard da cui attinge la pluralità dei collaboratori che compongono la bottega di Guido.

Come già in parte anticipato, sono propensa a considerare per il Maestro delle storie di san Martino una personalità in parte autonoma e individuabile, come si è visto, anche al di fuori del cantiere bigarelliano del portico della cattedrale lucchese, e ad assegnargli il ruolo di *trait d'union* tra la 'sottotaglia' lanfranchiana negli ultimi tempi della gestione di

⁵³⁰ FANTINI 1999b; FRANZONI 1999.

⁵³¹ TIGLER 2009c, p. 934. Nell'opinione di Grandi, che trovo condivisibile, il Michele "suggerisce un contegno stilistico altrettanto controllato, se non proprio un calibro formale così potente." (GRANDI 1984, p. 556).

Guidetto e, appunto, l'officina di Guido Bigarelli. Ciò non impedisce di pensare che il Maestro delle storie di san Martino possa aver partecipato alla spedizione modenese di Guido, ma potrebbe anche essere rimasto a Lucca, a coordinare l'impostazione delle fasi iniziali della decorazione del portico, da situare per via epigrafica sul 1233, mentre Guido compare nei documenti lucchesi soltanto a partire dal 1238, e non c'è motivo di anticipare di troppo il suo arrivo in città rispetto alla prima menzione documentaria.

Veniamo così alla cronologia della fase modenese di Guido Bigarelli, su cui la critica si divide tra chi, come Guido Tigler, ritiene di collocare l'intervento di Guido in tale contesto agli anni Trenta, dunque in una fase precoce della carriera dell'artista, e chi al contrario, come Laura Cavazzini e Valerio Ascani, vi riconosce l'espressione di una fase matura, situabile sugli anni Cinquanta, al capo opposto del suo percorso artistico⁵³². I documenti, come abbiamo visto, recano traccia di un viaggio di Guido verso i territori di Venezia negli anni Trenta, e probabilmente proprio a questa fase si deve ascrivere il suo passaggio da Modena, che si potrebbe dunque collocare tra il 1230 e il 1238. Non si possono certo escludere successivi viaggi dello scultore fuori dalla Toscana, che i vuoti pluriennali tra una menzione e quella successiva autorizzano a ipotizzare. Ma ciò sembra plausibile, in particolare, fino a tutti gli anni Quaranta, mentre il decennio successivo vede Guido più stabilmente attivo tra Lucca e Pistoia, con una sola possibile finestra temporale tra il 1254 e il 1257. Teniamo però anche presente che, ancora poco tempo prima di morire, il maestro era impegnato sul cantiere dei portali di San Martino, immortalato come teste *apud locum ubi marmi laborantur*, e dunque riesce difficile immaginare che, in un momento immediatamente precedente a questa testimonianza, gli operai della cattedrale fossero stati disposti a privarsi della sua conduzione per un tempo che doveva prevedersi considerevole. Oltre a questo, sono da considerare anche le verosimili remore di un uomo ormai non più giovane, e stabilmente affermato e impegnato in quella che è a tutti gli effetti la sua città, a sobbarcarsi le fatiche e i rischi di un viaggio, per l'epoca, di non poco conto. Ma oltre agli indizi archivistici circa le tappe biografiche dello scultore, a una collocazione delle opere di Modena agli anni Trenta concorrono tanto elementi di cronologia interna al cantiere del duomo nella sua fase campionesa, quanto fattori stilistici.

Quanto al primo punto, bisogna premettere che non siamo in possesso di elementi datanti sicuri a cui ancorare il cantiere campionesa del duomo di Modena, che ha

⁵³² TIGLER 2009c, p. 935; CAVAZZINI 2008, pp. 624-625; ASCANI 2014b, nota 9 p. 277. Secondo Valerio Ascani le sculture di Modena sarebbero il frutto di una seconda fase settentrionale dell'artista, tra Modena e Mantova, evidentemente limitando le conseguenze di un primo, ipotetico, viaggio all'influenza dei rilievi ferraresi nel pulpito di Pistoia, che sarà discussa nel relativo capitolo.

comportato, per le parti esterne dell'edificio, una fase di interpolazione della facciata di Wiligelmo, con l'aggiunta dei portali laterali e il conseguente riposizionamento di due delle quattro lastre con storie della *Genesi*, l'apertura del grande rosone, e l'erezione dello pseudotransetto. Proprio l'esistenza del rosone vale come termine *post quem* per il Redentore, e quindi per l'intervento di Guido nel suo insieme. Può anzi dirsi di più, e cioè che non solo il Redentore fu realizzato genericamente dopo il rosone, ma piuttosto in stretta contiguità rispetto a questo, come recentemente evidenziato da Sonja Testi, che ha fatto notare come la chiave dell'arco inserito nella muratura al fine di rendere attuabile l'apertura del rosone coincida fisicamente con il supporto del Redentore⁵³³. Un nesso non solo fisico, oggettivo, ma spiccatamente simbolico, a suggello dell'impresa. Agganciare l'intervento di Guido all'apertura del rosone, tuttavia, non fa che spostare il problema, stante il fatto che, se si è ormai concordi nel posticipare la datazione dell'intervento campionesse sulla facciata, fissato da Géza De Francovich tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo⁵³⁴, la cronologia del rosone continua ad oscillare tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, nell'assenza di argomenti definitivi a favore dell'una o dell'altra ipotesi.

Uno dei pochi pareri argomentati in proposito, poi accantonato, ma che pare ancora valido, è quello di Roberto Salvini, che, con ragionamento limpido, basato su pochi elementi essenziali, inserisce il rosone di Modena in rapporto di seriazione tra quello di San Zeno a Verona, nel quale individua un valore di prototipo, da collocare tra il 1189 e il 1215 sulla base dei dati di cui siamo in possesso per il suo autore, Brioloto, e quello del duomo di Trento, che ritiene della metà del XIII secolo, nel quale si ritrova il motivo modenese degli archi intrecciati, ancora assente a Verona. Il rosone di Modena, dovendosi ascrivere ad una fase intermedia tra i due, sarà da tenere entro il decennio 1220-1230⁵³⁵. Che tra il rosone di Verona (il primo esempio del genere in Italia) quello di Trento (nel

⁵³³ TESTI 2013, nota 144 p. 129. Sarei propensa ad accantonare l'ipotesi alternativa, come sembra fare la stessa Testi, quella cioè che l'alloggiamento per la statua fosse stato predisposto prima della sua realizzazione, che in mancanza di indizi in tal senso mi pare la *lectio difficilior*. Una scrupolosa indagine circa la cronologia relativa delle varie parti del complesso architettonico della cattedrale di Modena è stata condotta relativamente alle fasi lanfranchiano-wiligelmiche (SILVESTRI 2013), mentre se ne avverte la mancanza per il momento della fabbrica campionesse. Qualche indicazione sulle modalità di apparecchiatura della facciata in funzione dell'apertura del rosone si trova in VALENZANO 2000a, pp. 106-107.

⁵³⁴ DE FRANCOVICH 1952, p. 62.

⁵³⁵ SALVINI 1966a, pp. 168-170. Precedentemente lo studioso aveva espresso un'opinione in parte divergente, assegnando il rosone di Trento ad anni di poco successivi al *post quem* per l'avvio del cantiere della cattedrale (1212), e quindi tra il 1215 e il 1220 (*Id.* 1960-1961, pp. 24-26). Prima di Salvini, Arturo Carlo Quintavalle sembrava propenso a collocare l'intera stagione degli interventi campionesi di Modena tra il 1160 e il 1230, seguendo un'idea non più accettabile, come dimostrano, tra le altre cose, i due documenti del 1244, di cui tra poco si dirà, e mettendo in relazione l'apertura del rosone alla realizzazione delle volte all'interno della cattedrale, che accedendo le finestre del cleristorio avrebbe determinato la necessità di una grande apertura in facciata (QUINTAVALLE 1965, pp. 2, 6).

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, pare, in effetti, un argomento difficile da contrastare⁵³⁶. Oltre ai confronti con tali contesti esterni, Salvini propone due argomentazioni che si legano alle dinamiche interne alla fabbrica di San Gimignano. La prima fa perno sui rilievi degli Evangelisti murati al di sopra del rosone, ai lati del Redentore: si tratta di pezzi wiligelmicici, probabilmente provenienti da un pulpito forse smantellato all'epoca della realizzazione del nuovo ambone campioneso, ai tempi del massaro Bozzalino (tra il 1208 e il 1225), e che dunque dobbiamo immaginare recuperati in facciata di lì a poco. L'argomento non sembra così probante poiché, in primo luogo, niente ci assicura che quei pezzi siano mai stati davvero messi in opera in un pulpito⁵³⁷, e in secondo luogo poiché nulla impedisce che il reimpiego possa essere avvenuto a distanza di diverso tempo. Ma l'idea che il rosone di Modena debba situarsi sugli anni Trenta riceve un'altra importante conferma nel discorso di Salvini, passata poi inosservata, e che mi pare invece degna di maggiore risalto: il confronto tra uno dei capitelli del piano superiore del protiro della Porta Regia (fig. 59) e un capitello del protiro del portale maggiore (fig. 60), che dovette sostituire un più antico elemento wiligelmicico andato distrutto proprio a causa dell'inserimento del rosone in facciata, dimostra come nel secondo sia in atto una semplificazione dello stesso motivo del primo, con la riproposizione, seppure attraverso volumi essenziali, dell'originale idea delle due teorie sovrapposte di foglie carnose disposte a colpo di vento e percorse da una nervatura centrale con orientamento orizzontale⁵³⁸; idea di cui si dovrà forse indicare il prototipo nella produzione delle maestranze cistercensi di San Galgano, dove si vede un esemplare assai simile (fig. 61). Che tra modello e copia non debbano intercorrere troppi anni mi sembra evidente, e per la Porta Regia possediamo un termine *ante quem* sicuro al 1231, data di uno statuto comunale che ne regolamentava l'apertura⁵³⁹. La prima fase edilizia di San Galgano è stata datata tra il 1218 e il 1230⁵⁴⁰, il che sembrerebbe costituire un altro elemento a favore dell'idea che nel programma della Regia si espliciti una rete di nessi che univa a quelle date le officine campionesi a quelle toscane. Analogie tra il corredo scultoreo della Porta Regia e quello del rosone, certo spiegabili per la via del comune portato post-antelamico della scultura emiliana, e comunque da non sottacere, si

⁵³⁶ Nella stessa direzione si è espressa più di recente in VALENZANO 2000b, p. 194, nota 68 p. 222.

⁵³⁷ Si pensi alle sculture antelamiche della cattedrale di Genova, elementi di un protiro romanico mai realizzato e direttamente rifunzionalizzate nel sistema della facciata proto-duecentesca.

⁵³⁸ SALVINI 1966a, p. 167, tav. 204 a-b.

⁵³⁹ TESTI 2013, p. 19.

⁵⁴⁰ NAZZARO 2003, pp. 345-346.

individuano anche nell'impiego del motivo a rosetta e nel simile impianto dei fogliami di acanto nel fregio capitellare della porta e nei capitelli del rosone.

Un parere più recente in direzione opposta è espresso da Saverio Lomartire, che colloca l'apertura del rosone alla metà del secolo⁵⁴¹. Lo studioso ricostruisce in modo convincente la scansione delle fasi dell'intervento campionesi in facciata, chiarendone dunque la cronologia relativa, ma non motiva in modo altrettanto affidabile la scelta di porre il tutto negli anni Cinquanta. Al contrario, l'unico appiglio per la datazione assoluta che rientra nella sua argomentazione pare semmai contraddire tale impianto. Lomartire, infatti, conferma quanto sostenuto da Grandi circa "una certa precedenza cronologica" del Redentore sulle cose pistoiesi di Guido del 1250, e non sembra mettere in dubbio il fatto che le sculture poste al di sopra del rosone (tanto i reimpieghi wiligelmicici quanto il Redentore), siano stati sistemati lì in conseguenza dell'esistenza del rosone stesso, dal che discende necessariamente che quella tra di esse realizzata *ex novo* -il Cristo di Guido Bigarelli, appunto- deve essergli successiva, o almeno strettamente contestuale (che è poi la cosa più probabile). Va da sé che teorizzare una scansione relativa di questo tipo (rosone – Redentore – pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia) non consente di porre il primo elemento della serie alla stessa altezza cronologica dell'ultimo, che, come sappiamo, oscilla tra il 1239 e il 1250.

Laura Cavazzini segue la proposta di Lomartire, specificando come il documento del 1244 contenente le lodi di Ubaldino per l'impegno profuso a favore della fabbrica della cattedrale⁵⁴², già citato, non possa avere valore di *ante quem* per l'intera stagione campionesi, tanto è vero che nello stesso anno il contratto tra i gestori della fabbrica di San Geminiano e i maestri campionesi, nelle persone dello stesso Ubaldino e di maestro Enrico, viene rinnovato, con un atto ben noto agli studi tanto per la luce che getta sulla discendenza di Anselmo da Campione, quanto per le sue implicazioni di storia sociale⁵⁴³.

⁵⁴¹ LOMARTIRE 1992, p. 74, confermato in *Id.* 2015, pp. 158-159. Tra chi si era già espresso su posizioni diverse da quelle di Salvini si vedano GRANDI 1984b, che riporta l'opinione di Salvini ma non esclude una cronologia più avanzata; AUTENRIETH 1984, p. 244 propone una datazione tra il 1230 e il 1244, supponendo che il rosone potesse essere tra le opere per le quali nel 1244 si loda l'operato del massaro Ubaldino (in carica tra il 1230 e il 1263), seguito in LORENZONI, VALENZANO 2000. Di parere contrario la Cavazzini, come si sta per dire. Tra le voci recenti, Sonja Testi accoglie l'idea della presenza di Guido a Modena alla metà del secolo, ma il suo stesso discorso la porta ad individuare nessi tra Modena e Lucca già molto prima, a partire dal secondo decennio: "nell'ambito di questo scenario la presenza di Guido da Como a Modena verso la metà del Duecento appare una conferma sia della persistenza di uno specifico orientamento di 'gusto' sia di una particolare continuità operativa", tale per cui "le opere modenesi di Guido Bigarelli non sono più interpretabili come una presenza isolata o eccentrica, ma come il naturale svolgimento di un sistema di rapporti consolidato da mezzo secolo almeno". (TESTI 2013, pp. 44, 128).

⁵⁴² Il testo del documento è trascritto in DONDI 1896, pp. 143-144.

⁵⁴³ Archivio Capitolare di Modena, II. 11, cc. 215-216, trascritto in LOMARTIRE 1992, p. 79.

Sono altrettanto persuasa che non si debba affidare al 1244 valore di cesura nell'economia del cantiere campioneso, ma ciò non vieta di ritenere l'impresa del rosone comunque anteriore a tale data. Condivisibile appare anche l'idea che successivamente al pulpito annesso al pontile negli anni del massaro Bozzalino (1208-1225) ai campionesi di Modena non si affidino più grandi impegni di scultura, ma di edificazione⁵⁴⁴, e che proprio la mancanza – in quello specifico frangente - di competenze nell'ambito della figurazione scolpita renda necessario “andare in cerca di un vero scultore in grado di ripetere i successi del pulpito”, facendo ricadere la scelta su Guido Bigarelli⁵⁴⁵. Non è, però, necessario frapporre un così ampio arco di tempo tra gli anni del pontile e quelli del Redentore, realizzato, lo si è detto, contestualmente al rosone, per la cui cronologia trovo ancora condivisibile la proposta di Roberto Salvini.

Oltre ai dati di contesto, sembra però che anche quelli stilistici concorrano a situare queste opere nella prima maturità di Guido, di ritorno dai territori della Repubblica di Venezia, secondo un itinerario che dovette comprendere anche un passaggio da Verona. Il classicismo bizantineggiante della scultura di Brioloto (ca. 1189-1226) deve essere stato uno dei testi di formazione del giovane Guido Bigarelli fuori da Pisa, e proprio un confronto con le cose veronesi soccorre nella comprensione delle sculture di Modena. La figura virile barbata posta al sommo del rosone della basilica di San Zeno (fig. 57) presenta notevoli affinità con la prima fase della scultura bigarelliana, tanto nella tecnica (il trapano usato in funzione decorativa in barba e capelli, le pupille piombate, la sicura impostazione dei volumi che relega il lavoro grafico dello scalpello a brani limitati, accuratamente selezionati, sono tratti che si ritroviamo con sorprendente aderenza nel volto della figura di Verona così come in quello del Redentore), quanto nello studio complessivo della figura: il panneggio secco e compendiario, che soltanto nelle parti terminali della veste fa qualche concessione a un piegheggiare più morbido, cadenzato secondo ritmi dei quali Guido si impossesserà in seguito con maggiore disinvoltura, e che appaiono qui *in nuce*⁵⁴⁶; una certa dilatazione delle masse, che apparenta la figura di Verona ai due arcangeli modenesi, che

⁵⁴⁴ Di parere analogo Renzo Grandi (GRANDI 1984, p. 556).

⁵⁴⁵ Forse ingaggiato a seguito della morte di Ottavio, padre di Enrico e probabile autore, tra il 1208 e il 1225, dell'ambone innestato sul pontile di Anselmo (per cui si veda ultimamente LOMARTIRE 2015), come proposto dalla studiosa in termini congetturali. Ma anche questo elemento, se fosse verificato, non sembrerebbe deporre automaticamente a favore di una datazione alla metà del secolo, essendo Ottavio già morto in un momento precedente al 1244, in cui la bottega risulta già retta da Enrico e dai fratelli di Ottavio, Giacomo e Alberto.

⁵⁴⁶ Sulla basilica di San Zeno e il suo rosone si vedano principalmente VALENZANO 2000b; MUSETTI 2013.

sono anche legati, dal punto di vista tipologico, a esempi veneziani⁵⁴⁷; perfino la rispondenza di elementi accessori, come il suppedaneo disadorno che, tanto a Verona quanto nel Cristo di Modena, proietta in primo piano i piedi nudi della figura, con una ricerca di essenzialità che non si ritrova altrove, se non nel Redentore attualmente murato nel catino absidale del duomo di Fidenza, ma proveniente forse dalla lunetta del portale della cattedrale, che si configura anch'esso tra le possibili referenze formali del Redentore di Modena, con cui intrattiene notevolissime affinità nel potente impianto volumetrico, nel trattamento dei panneggi, semplificati e fortemente direzionali, nella resa di capelli e barba (figg. 62-63)⁵⁴⁸.

A voler tralasciare il comune portato di quel “ruvido naturalismo” campionesse, citando una definizione di Renzo Grandi, per cui, ad esempio, le maniche (nel Cristo di Guido Bigarelli e in quello del pontile di Modena tanto quanto nel generico soggetto veronese) si arrotolano sugli avambracci in corposi risvolti. Ma il gusto per le notazioni quotidiane non dovette toccare intimamente le corde di Guido, già in quel momento evidentemente incanalato nel filone del classicismo greco⁵⁴⁹: la lezione dell'ambone campionesse di Modena è nel Redentore ancora, soprattutto, imposizione di un modello iconografico da cui - è evidente - non si poteva prescindere⁵⁵⁰: il che porta, di nuovo, a supporre che all'arrivo di Guido il pulpito fosse un testo relativamente fresco); mentre tale modello appare 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, come si dirà.

È stato però già notato come i paralleli più stringenti con la produzione bigarelliana successiva non debbano ricercarsi a Lucca, ma piuttosto nei testi più maturi di Pistoia. Renzo Grandi aveva proposto il confronto tra il volto del Redentore modenese e quello di uno dei Re Magi di San Bartolomeo in Pantano, Laura Cavazzini preferisce istituirlo con il

⁵⁴⁷ TIGLER 2009c, nota 273 p. 934; DORIGO 1999. TESTI 2013, p. 215 rileva il fatto che sculture monumentali sui tetti non hanno precedenti in ambito padano, mentre si ripresentano in Toscana in opere di Guido Bigarelli, o derivanti da questo momento (San Michele in Cioncio a Pistoia, San Michele in Foro a Lucca), o ancora in opere come l'arcangelo Michele di Badia a Passignano, “in cui è evidente il retaggio bizantino”, come fa notare ancora Guido Tigler (*ivi*).

⁵⁴⁸ Sulle sculture di Fidenza si vedano DE FRANCOVICH 1952, pp. 375-376; QUINTAVALLE 1969, p. 126; *Id.* 1990, pp. 137-140. La datazione di quest'opera, proposta da Arturo Carlo Quintavalle agli anni Novanta del XII secolo, in stretta relazione al cantiere antelamico di Borgo San Donnino, sembra forse da posticipare al primo quarto del secolo successivo.

⁵⁴⁹ Come nota già FANTINI 1999a, parafrasando GRANDI 1984, p. 556, in colui a cui ancora era dato il nome convenzionale di Maestro del Redentore, il quale “mostra d'aver recepito il sostrato più esplicitamente classicista della tradizione campionesse, stimolato anche da esempi d'arte sontuaria e da modelli paleocristiani.”.

⁵⁵⁰ Come notato in CAVAZZINI 2008, p. 623.

Cristo al Limbo dello stesso pulpito, in effetti più calzante in termini qualitativi. Il nesso è evidente anche in altri brani pistoiesi, sia in San Bartolomeo (il san Giuseppe delle storie dell'infanzia non è in fondo troppo distante dai tipi finora citati) sia altrove: il volto dell'arcangelo di San Michele in Cioncio è un testo dello stesso rigore, sebbene nel pannello della figura sia ormai in atto una ricerca di valori chiaroscurali che in pari tempo infittisce e disciplina le pieghe, secondo i modi che vediamo svolti anche a Lucca (figg. 64-67).

Se da un lato, dunque, già a Modena Guido si palesa provvisto di un linguaggio le cui costanti innoveranno la sua intera carriera, esiste tuttavia una distanza tra il Redentore modenese e la modernità che promana dal portale destro del duomo di Lucca, con le storie di san Regolo, che sono senza possibilità di incertezza da valutare un testo maturo della produzione bigarelliana: è assente, a Modena, una compiuta rielaborazione dei modelli bizantini di Pisa, a cui Guido dovette pervenire soltanto dopo il suo secondo soggiorno pisano, sulla metà degli anni Quaranta, in concomitanza con la realizzazione del fonte.

A Modena è ben presente, al contrario, una compattezza volumetrica che è in fondo ancora quella di Guidetto, seppure ricalibrata in chiave più aulica. Questi ultimi fattori, in particolar modo, convincono ad optare per una cronologia precoce. Nel Redentore di Modena si vedono fuse insieme le rigidità ed il vigore, l'insistita, radicale coerenza linguistica di uno scultore giovane ma già pienamente conscio dei suoi mezzi, che professa la sua adesione a modelli (il portato classicista della tradizione campionesa, e forse anche gli avori ottoniani da più parti tirati in causa nella valutazione del linguaggio di Guido) fortemente sentiti e fatti propri, ma non ancora pienamente riformulati: è ciò che avvertono Grandi, quando parla di "testo di grande rigore stilistico", di "algida, ma attenta e ben calibrata concezione", di "calibro formale potente", tali per cui, a confronto, i rilievi pistoiesi gli appaiono "svigoriti"⁵⁵¹, e Lomartire, che similmente vede nelle sculture modenesi una "tanto più intensa attitudine espressiva" rispetto a Pistoia⁵⁵². Tanto è vero che Grandi, il cui giudizio di valore sarebbe tuttavia da riformulare, così si esprimeva sul Redentore di Modena: "tanto più innovativo, precede di necessità, con qualche non trascurabile anticipo, il pulpito di Pistoia [...]"⁵⁵³. 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

⁵⁵¹ GRANDI 1984, p. 556.

⁵⁵² LOMARTIRE 1992, p. 77.

⁵⁵³ GRANDI 1984, p. 558.

di Lucca dalla quasi concitata distensione delle storie pistoiesi: la compattezza iconica del Redentore di Modena si motiva anche per questa via⁵⁵⁴, il che d'altra parte non costituisce un vero dato a sfavore della sua precedenza sulle cose toscane.

Bisogna aggiungere, poi, che la precocità del soggiorno modenese di Guido può essere determinata non soltanto riflettendo su quanto di ciò che conosciamo del suo linguaggio siamo o non siamo in grado di avvertire nelle sculture di San Geminiano, ma anche, viceversa, negli echi che un passaggio dello scultore da Modena lasciò nella sua produzione successiva. Si è già accennato alla rimediazione sull'ambone campionesese negli apostoli dell'architrave di San Martino, evidente nella scelta delle capigliature, in certa fissità un po' dinoccolata delle figure, nel panneggio che si fa più corposo e ridondante, rigido ma non più propriamente secco (figg. 68, 69), 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 a Lucca non è mai stato annotato, 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. A ciò sono da aggiungere dettagli minuti, ma non meno significanti, come alcuni intarsi degli stipiti del portale maggiore di Lucca, che possiedono un brio di miniature a penna del tutto ignoto alla tarsia guidettesca, di cui invece possiamo gustare saggi nel ricco corredo della Porta Regia di Modena (figg. 70-72). 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 pilastri degli strombi, che connota entrambi gli episodi (figg. 73-77)⁵⁵⁵, particolare di cui si registra la totale assenza nei portali toscani, che si fa notare per il suo portato di modernità, nella direzione di una ricerca di naturalismo negli elementi architettonici, di marca 'gotica'. In esso si palesa un senso di sottile compiacimento

⁵⁵⁴ "l'assenza di 'cordialità e facilità narrativa' sono implicite nel soggetto stesso del *Cristo in maestà*" (CAVAZZINI 2008, p. 622, citando Renzo Grandi).

⁵⁵⁵ TESTI 2013, pp. 41-42. La studiosa propone anche altro genere di confronti con elementi antropozoomorfi affini alla produzione di Guidetto, riprendendo altresì il confronto già proposto da Saverio Lomartire tra i leoni del secondo piano della Ghirlandina e quelli dei pulpiti di Barga, Brancoli, Diecimo (LOMARTIRE 2010, p. 93) e inserendovi opportunamente anche uno dei leoni dello pseudotransetto del duomo (TESTI 2013, p. 2015), confronti che paiono però un poco generici per fissare, per questa via, un nesso diretto tra Modena e Lucca al tempo di Guido Bigarelli, ma che senz'altro sembrano confermare "l'esistenza di un legame duraturo e consolidato tra la Fabbrica di San Geminiano e l'ambiente dei Campionesi attivi in Toscana" (*Id.* 2013., p. 43). Entro questo discorso si potrebbe inserire anche il capitello a stampella con protomi antropozoomorfe attualmente conservato presso il Bode Museum di Berlino, detto proveniente da Lucca, ma le cui teste femminili provviste di coroncina stanno altrettanto bene, e forse meglio, a confronto con la cariatide del pontile di Modena. Ringrazio Neville Rowley per la fotografia del capitello berlinese, per cui il riferimento è ancora WULFF 1911.

inventivo che dobbiamo immaginarci ben si attagliasse ai maestri campionesi (di cui Guido Bigarelli è da considerarsi, in fin dei conti, 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. Altro confronto parlante proposto dalla Testi è quello tra un particolare dell'architrave della Palangada, la recinzione presbiteriale su due ordini di colonnine binate del duomo di Modena, anch'essa realizzata al tempo di Bozzalino, per la quale si ipotizza una lunga stagione di lavori, protrattasi oltre il secondo decennio del secolo, a opera di una maestranza diversa da quella della Regia, e l'incipit di uno degli stipiti del portale maggiore di San Martino⁵⁵⁶, che è il caso di riproporre tal quale (figg. 78, 79) in entrambi i casi si ritrova l'invenzione del girale che scaturisce dalle fauci di una testa di lupo, o cane. A livello iconografico l'aderenza è stringente, ma in termini di linguaggio Guido reinterpreta il modello modenese, suscitato sfruttando sostanzialmente due soli piani in profondità, al modo delle decorazioni dei quadrilobi della Regia, alla luce di più sottili valori plastici che proprio in quel momento andava sviluppando, con finezza di intaglio che ricorda opere in avorio. E nel tipo del muso dell'animale, distante dal profilo rincagnato dell'esemplare di Modena, si può leggere anche in questo caso il ricordo veronese del bestiario di Brioloto, quale vediamo impiegato nei capitelli della rosa di San Zeno (fig. 80): evidentemente, in questo caso si pone un problema di visibilità, per cui non si può pensare che Guido possa aver meditato direttamente su quel testo, ma certamente su simili frutti di quel panorama scultoreo, nei quali si nota un approccio diverso, pur nell'esibizione di un repertorio affine, rispetto ai grevi volumi della fauna guidettesca i cui esempi il giovane Guido Bigarelli aveva avuto a disposizione a Lucca⁵⁵⁷. Un linguaggio affine si esprime, invece, a scala maggiore, nella bottega di Diotaiuti di Marchese, nelle belve guardiane di Santa Maria Forisportam, il cui cantiere, come abbiamo visto, è pressappoco contemporaneo a quello dei portali di San Martino (figg. 80, 81).

Dal ricordo della facciata modenese, infine, si potrebbe pensare che a Guido fosse discesa, diverso tempo dopo, l'idea di distribuire il tetramorfo del portale maggiore di Lucca negli spazi di risulta della muratura soprastante gli estradossi delle arcate, invece

⁵⁵⁶ TESTI 2013, pp. 43, 104, 214.

⁵⁵⁷ È indubbia, comunque, la circolazione di un repertorio di modelli comune alle maestranze lucchesi ed emiliane già a partire dalla generazione di Guidetto: tangenze tra le creazioni guidettesche in San Martino e la scultura campionesa di Modena (soprattutto con il corredo della Porta Regia), sono già colte in BARACCHINI, CALECA 1973, nn. 71-74, 77 pp. 103-104, 93, 99 p. 105, 120 p. 106. La figura di un canide vomitante girali, in particolare, si ritrova già, seppure declinato in forme linguistiche ancora distanti da quelle bigarelliane, alla base dell'archivolto esterno del portale di Santa Maria in Piazza a Brancoli, replicato su quello interno in un drago di forme simili (riproduzione in BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, fig. 8).

che comprimerne la raffigurazione nella lunetta, ai lati di Cristo, secondo una soluzione più canonica: idea che, con buona dose di pragmatismo campionese, viene adattata al contesto locale sfruttando uno dei leoni dei peducci, quello a sinistra del portale maggiore, per il simbolo di san Marco, come dichiara l'epigrafe sottostante, e così rinunciando al bue di san Luca⁵⁵⁸.

All'insieme delle cose modenesi di Guido si deve aggiungere l'antefissa raffigurante due teste maschili barbute entro arcate attualmente conservata presso il Museo Lapidario del Duomo, ma proveniente dal fianco nord dell'edificio, in corrispondenza dell'imposta dell'arco diaframma che immette allo pseudotransetto, dove è stata sostituita da una copia (cat. 12, fig. 54). La datazione di questo pezzo è stata correttamente spostata dal XII al XIII secolo in anni recenti, riconducendolo al contesto dell'intervento campionese e mettendolo in parallelo con altre due teste maschili di analoga impaginazione, collocate sulle imposte dei primi due archi diaframma del fianco sud (figg. 55, 56)⁵⁵⁹. Al di là dell'affinità tipologica, del comune riferimento a modelli antichi e del ripresentarsi di taluni stilemi (il trattamento delle barbe a onde larghe e piatte, semplificate), le teste del fianco sud dichiarano però profonde differenze nel linguaggio scultoreo, evidente soprattutto nella scelta dei tipi facciali, come anche in una maggiore propensione grafica, che garantisce definizione a volumetrie altrimenti piuttosto incerte, seppure espanse: tratti che, se non impediscono di assegnarle alla stessa epoca, impongono tuttavia di escluderle dal discorso su Guido Bigarelli. Le due teste del fianco nord – da valutarsi facendo la tara su un grave stato di consunzione superficiale - dichiarano, al contrario, una più salda concezione dei volumi, potenti, seppure semplificati fin quasi alla stereometria: si noti, ad esempio, come nelle teste sud i lineamenti dei volti siano resi tramite linee incise, mentre in quelle nord lo scultore si dimostra abile ad un più elevato grado di mimesi dei valori plastici. Questo tratto caratteristico, così come la scelta dei tipi facciali, apparentano le teste dell'antefissa nord alla prima produzione di Guido Bigarelli, tanto modenese quanto lucchese, con

⁵⁵⁸ Non sono certa se Guido Tigler intendesse questo nel 2001, quando scrive che un confronto illuminante per Guido Bigarelli viene dagli Evangelisti di Modena, o se non pensasse piuttosto già a un confronto stilistico con il Redentore, come abbiamo visto attribuito a Guido soltanto qualche anno più tardi (TIGLER 2001b, nota 62 p. 102). Quanto all'originaria presenza del quarto elemento del Tetramorfo, lo stesso Tigler propone dubitativamente che l'attuale leone a destra del portale potesse in origine essere un bue, travisato dai restauri tardo-settecenteschi e trasformato in leone, pur ammettendo che la coerenza logica della serie dei leoni guardiani possa piuttosto corrispondere all'idea originaria: propendo per questa seconda idea (TIGLER 2009c, p. 898).

⁵⁵⁹ La datazione del pezzo al XII secolo era proposta in TROVABENE 1984, p. 25 e rettificata in FANTINI 1999e; le altre due teste sono descritte in FANTINI 1999c, *Id.* 1999d, che individua nella citazione di *exempla* antichi (la stele dei *Salvii*) il tratto comune caratterizzante questo insieme, senza tuttavia annotarne le differenze.

riferimento alle teste dell'architrave del portale centrale di San Martino (fig. 58), che in ordine di tempo sono da considerarsi l'episodio successivo.

A conclusione della trattazione sulla parentesi modenese di Guido, è opportuno avanzare una riflessione su quali ne poterono essere i vettori. Come si è detto, si può ammettere per il giovane scultore un viaggio tra Verona e Venezia verso l'inizio degli anni Trenta, forse con una tappa anche a Trento, dove, come s'è detto, operava un ramo della sua famiglia⁵⁶⁰: 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 - devono essersi mossi in più di un'occasione⁵⁶¹

Uno dei motivi più plausibili a giustificare tali spostamenti, a fianco dei legami familiari e forse proprio da questi convogliato, è il commercio di marmo rosso di Verona, e il suo trasporto verso i centri della Toscana: motiverò l'idea affrontando il discorso dei portali di San Martino a Lucca. Muovendosi tra Verona e Trento, forse proprio sulle vie del marmo, Guido avrà dunque dovuto trovarsi al centro della sinergia scaturita tra i cantieri delle cattedrali delle due città atesine e quello del duomo di Modena sulla spinta delle imprese dei rosoni. È indubbio, infatti, che in tale *milieu* dovette instaurarsi lo scambio del bagaglio tecnico necessario all'apertura delle grandi rose di facciata, di cui, come si è illustrato, Verona, Modena e Trento costituiscono i primi esempi in Italia⁵⁶². Tali connessioni, che avranno di certo comportato anche lo spostamento di maestranze, devono essersi attivate proprio in anni di poco precedenti a quelli dell'arrivo di Guido. È dunque assai probabile che proprio tra Verona e Trento Guido poté essere individuato e cooptato sul cantiere di

⁵⁶⁰ I Bigarelli di Trento sono attori di una storia parallela, sebbene certo interallacciata, rispetto alle vicende toscane della famiglia, i cui contorni, dal punto di vista materiale, restano sfuggenti. È infatti da rigettarsi come 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, pp. 122-124; cat. 16, figg. 310-311), che non possono di certo riunirsi sotto uno stesso nome. Nel caso del rilievo con la Lapidazione, come giustamente fa notare Guido Tigler, le analogie proposte da Ascani con la lucchese Decollazione di san Regolo sono limitate "ad una comunità di sostrato campionesse parallelamente influenzata dal vigoroso realismo dell'Antelami", ma la differenza di qualità (e, si direbbe, anche di cronologia) rimane evidente (TIGLER 2009c, p. 915). Il gruppo di telamoni del protiro del portale sud-est, che Ascani attribuisce all'attività della generazione successiva dei Bigarelli di Trento, quella di Giannibono (ASCANI 1991, pp. 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), e tuttavia la concezione scultorea di questo gruppo, nelle componenti che il cattivo stato di conservazione consente di giudicarne, rivela una plastica diversa, più secca, troppo distante dai modi di Guido perché quest'opera possa rientrare nel nostro discorso. Il contesto trentino non sarà dunque preso in considerazione nell'ambito di questo lavoro dal punto di vista delle opere, che andranno espunte dal catalogo di Guido Bigarelli, o meglio, da quello di Guidobono, che rimane una creazione storiografica, a cui tuttavia si continua a fare ricorso (SIRACUSANO 2010).

⁵⁶¹ Come già notato in BOZZOLI 2014, p. 267.

⁵⁶² Giovanna Valenzano parla giustamente di "grandi innovazioni tecnologiche sicuramente impiegate da Brioloto" (VALENZANO 2000b, p. 194).

San Geminiano, che in quel momento - si è messo in luce - difettava di scultori di figura di buon livello. Tracciatone il percorso in questi termini, mi sembra infatti più probabile una connessione settentrionale, piuttosto che una spedizione 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 tipologia⁵⁶³: ma Guido, come abbiamo detto, non appare mai nei documenti in veste di architetto, e tanto lui quanto lo zio realizzano un fonte battesimale, impresa scultorea, rimanendo sostanzialmente 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). Così come, anche in questo caso, non mi pare necessaria la ricerca di nessi di committenza puntuali al fine di motivare gli spostamenti di maestranze che, lo si è già detto, si dimostrano in grado, in pari tempo, di insediarsi su un dato contesto fino a instaurarvi regimi di monopolio artistico e di mantenere una salda e ramificata rete di interconnessioni professionali tale per cui gli spostamenti su cantieri anche disparati dovevano costituire poco meno che regolare prassi. Non sorprenderebbe, anzi, di scoprire che proprio i movimenti dai maestri sui diversi scenari cittadini abbiano potuto in qualche caso attivare nuovi nessi di committenza, piuttosto che esserne attivati, come si è in genere propensi a pensare.

Un caso di questo genere 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 procacciata magari da Lombardo, che, come abbiamo 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, abbiamo visto agire in tandem con Bonaventura alla decorazione della camera del canonico Paolo di San Martino.⁵⁶⁴

Le storie di san Martino, il ciclo dei Mesi, il portale centrale di San Martino a Lucca (ca. 1238-1246)⁵⁶⁵

⁵⁶³ TESTI 2013, nota 144 p. 129.

⁵⁶⁴ La notizia della perduta pala di Montecuccoli è menzionata in TIRABOSCHI 1774, p. 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, p. 120; CALECA 1992, p. 621; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, p. 252.

⁵⁶⁵ Per un inquadramento di contesto sulla storia dell'edificio e delle sue vicende costruttive, dopo il pionieristico studio di Enrico Ridolfi (RIDOLFI 1882) e le aperture successive di Schmarsow e Behne

Se, come abbiamo visto, non conosciamo attestazioni che ci parlino del cantiere guidettesco della facciata di San Martino successivamente al 1211, e non siamo pertanto in possesso di un sicuro termine *ad quem* per il suo completamento -o meglio, interruzione, dato che il coronamento non è mai stato portato a termine-⁵⁶⁶, possediamo invece una data sicura per l'avvio dell'altro principale cantiere della cattedrale di Lucca per la prima metà del Duecento, quello della decorazione architettonica e scultorea dell'area dei portali, entro il portico tripartito alla cui realizzazione avevano atteso due diversi *atéliers* di costruttori nel corso della seconda metà del XII secolo. L'epigrafe immurata alla sinistra del portale maggiore, che cita gli operai Belenato e Aldibrando come iniziatori dell'opera, nel 1233⁵⁶⁷, fornisce un dato circostanziato per il momento dell'inizio dei lavori.

Bisogna innanzi tutto rilevare che lo studio dei portali non è mai stato approfondito in senso unitario, cioè dal punto di vista dello sviluppo complessivo del cantiere; ben maggiore attenzione hanno riscosso, invece, i problemi di lettura formale, e l'individuazione dei diversi maestri che vi sarebbero intervenuti, intesi come personalità singole, il cui apporto si limita alle parti di scultura in cui sarebbe possibile riconoscere la loro mano⁵⁶⁸. Il criterio fondamentale da applicare al fine di disciplinare la diatriba

(SCHMARSOW 1890; *Id.* 1892; BEHNE 1919), il riferimento fondamentale è ancora il volume di Clara Baracchini e Antonino Caleca (BARACCHINI, CALECA 1973). Per problemi specifici, con particolare riferimento alle fasi di XI e XII secolo, si vedano i diversi contributi di Anna Rosa Calderoni Masetti (MASETTI 1977; *Id.* 1978; *Id.* 1979), recepiti in BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978. Riflessioni più recenti si devono agli studi di Gabriele Kopp (KOPP 1981), Graziano Concioni (CONCIONI 1995) e Guido Tigler (TIGLER 2009c). In questa sede, l'analisi delle parti indicate nel titolo del paragrafo sono necessariamente precedute da una riflessione globale sullo sviluppo del cantiere nel suo complesso, dalle sue fasi iniziali fino al passaggio di consegne a Nicola Pisano.

⁵⁶⁶ Una possibile scansione delle fasi costruttive della facciata è fornita in TIGLER 2009c, pp. 854-856, che collega l'abbandono del progetto di completamento della facciata, avvenuto entro il 1216, alla violenta contrapposizione tra *Milites* e *Populus* degli anni 1214-1217.

⁵⁶⁷ Ae 5. Aldibrando è menzionato anche in un documento del 1236, da cui si evince che era speciale di professione (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 2, c. 11v, citato in KOPP 1981, nota 255 p. 147; TIGLER 2009c, nota 188 p. 897).

⁵⁶⁸ Sorprende constatare quanto esigua sia la parte della critica che si è occupata dell'inquadramento del cantiere del portico nel suo insieme. Uno dei primi a pronunciarsi in merito è Sebastiano Ciampi, in un momento in cui la conoscenza della materia è ancora estremamente nebulosa: l'architrave del portale maggiore è detto "del tempo della chiesa", e cioè circa del 1070, l'intervento di Nicola Pisano è riconosciuto, ma anticipato ai primi decenni del Duecento, mentre nel resto dei rilievi, che si agganciano alla data del 1233, si crede di vedere un tentativo di imitare Nicola (CIAMPI 1810, pp. 34-35). Sulla stessa linea Enrico Ridolfi, il quale suppone che a Nicola fosse affidato l'intero progetto di decorazione dell'atrio, senza precisarne ulteriormente i termini cronologici, che tuttavia sembrerebbero avvicinarsi alla reale cronologia delle opere del maestro, se poco dopo l'autore aggiunge che, ammettendo un andamento lento dei lavori, avrebbe potuto prendervi parte anche Gianni di Bono, eletto operaio nel 1274. E infatti il Ridolfi non considera inizialmente l'indizio cronologico del 1233, pur leggendo l'epigrafe, e annoverando erroneamente Belenato e Aldibrando tra gli scultori. Più avanti nella trattazione, tuttavia, il 1233 è preso in considerazione (RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95). August Schmarsow dà indicazioni cronologiche riguardo al suo Maestro di san Regolo, che ritiene attivo dopo il 1250, a seguito del pulpito di Pistoia (SCHMARSOW 1890, pp. 105-110). Anche Walter Biehl ritiene parte dei rilievi eseguiti verso il 1233 (lunetta del portale centrale) e altri sul 1250

(le parti che attribuisce a Guido Bigarelli e al Maestro di san Martino e dei Mesi) (BIEHL 1926, pp. 79-81). Adolfo Venturi è tra i primi a fissare l'avvio dei lavori nel 1233 (VENTURI 1904, p. 974). Mario Salmi colloca il cantiere nei due decenni successivi al 1233, ancorando alla data di avvio le parti dovute al Maestro di san Martino e al Maestro di san Regolo, mentre sarebbe della metà del secolo, ma prima del 1250, il portale centrale (SALMI 1928, pp. 111-113). Da qui in avanti le notazioni cronologiche si concentrano sulla definizione di appigli puntuali per l'una o per l'altra parte delle sculture. Maria Teresa Olivari colloca l'architrave del portale centrale un po' dopo quello di San Pier Somaldi, cioè dopo il 1248 (OLIVARI 1966, p. 31). Una datazione abbastanza tarda per la comparsa di Guido Bigarelli a Lucca è proposta anche da Annarosa Garzelli, che lo dice attivo almeno dal 1244, sulla base di quella che fino ad ora era la sua prima menzione (GARZELLI 1969, p. 21). Nel volume di Baracchini e Caleca non si va oltre il ricordo dell'epigrafe del 1233 come momento di avvio dei lavori, passando poi direttamente a fornire lo *status questionis* sulle diverse personalità presenti (BARACCHINI, CALECA 1973, p. 21-24); gli stessi autori sottoscrivono poi l'idea di un cantiere lungo (dal 1233 al 1255-60), rimandando però ad altra sede la trattazione del problema (BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26). Valerio Ascani data l'architrave e gli stipiti del portale maggiore circa 1248, sulla base di riscontri stilistici e documentari in realtà non definitivi (confronti con San Bartolomeo in Pantano e con San Pier Somaldi, ma dubita sulla correttezza della datazione di quest'ultima al 1248; documento del 5 agosto 1248 che cita un maestro Guido Lombardo), mentre posticipa a dopo il 1250 la lunetta e gli Evangelisti (ASCANI 1991, pp. 127-128). Graziano Concioni annota l'inizio dei lavori nell'atrio al 1233 e ne documenta lo sviluppo parallelo ad altre fabbriche della cattedrale (ampliamento longitudinale dell'edificio con la nuova sacrestia, del 1242, per cui si veda Ad 62; fianco sud compresi gli edifici di proprietà dei canonici come la *domus infirmorum*, avvio dell'opera del tetto con un primo riscontro nel 1243) fino al 1259, quando questa stagione di cantieri può dirsi conclusa (CONCIONI 1995, pp. 68-70). Guido Tigler, al contrario di Ascani, ritiene che il portale maggiore sia da datare in tutte le sue parti sul 1233 (TIGLER 2001a, p. 121, *Id.* 2001b, p. 94). Annarosa Garzelli, ragionando sulla base di confronti tra l'architrave con la Disputa di san Regolo, i plutei in Sant'Andrea a Pistoia e il fonte pisano, che porta con sé il termine datante del 1245, suggerisce per il 1233 valore di generico *post quem*, valido forse anche per alcuni brani intarsiati della facciata, a cui è da riferirsi l'avvio del rivestimento, mentre i brani di più grande impegno scultoreo sarebbero da posticipare verso la metà del secolo (architravi, lunette, sguanci dei portali, leoni), collocando agli anni Quaranta il portale di san Regolo e agli anni Cinquanta l'operato del maestro di san Martino (GARZELLI 2002a, pp. 21, 99-100, 103). Carlotta Taddei condensa il cantiere dei portali tra il 1233 e il 1248, lasciandone escluso il portale di sinistra, sulla base del confronto tra la cornice al livello d'imposta dell'imbotte, non terminata, con un motivo a palmette accostabile a quello dell'architrave di San Pier Somaldi, che la studiosa crede l'ultimo lavoro lucchese della bottega. La Taddei fornisce inoltre una convincente analisi storica circa la data di avvio dei lavori: nel 1233 la chiesa lucchese ritorna all'ortodossia romana, dopo gli anni burrascosi del podestà Luca Parenzo (1220-1233), legato agli albigesi e fautore delle guerre in Garfagnana, circostanze che fruttarono al Comune due scomuniche papali, l'ultima delle quali è tolta proprio nel 1233, quando si inaugura il cantiere del portico, con un programma iconografico teso a celebrare la lotta all'eresia (storie di san Regolo), e la componente istituzionale della chiesa lucchese (storie di San Martino) (TADDEI 2005, p. 91). Le osservazioni della Taddei sono integrate e in parte rettifiche dall'analisi storica e socioeconomica di Guido Tigler, che è anche l'unica voce discorde circa i tempi del cantiere bigarelliano dei portali (portale centrale e destro, simboli degli Evangelisti, leoni guardiani, storie di san Martino e ciclo dei Mesi), condensato negli anni 1233-1239, prima dell'inizio della fase pistoiese di Guido Bigarelli (TIGLER 2006, pp. 107-108; *Id.* 2009, pp. 896-898, 902). Gli elementi addotti da Tigler a sostegno di questa idea, al di là dell'evocazione della conflittualità politico-militare degli anni 1235-1250 come possibile causa di interruzione del cantiere, risultano entrambi piuttosto deboli: il fatto che Guido Bigarelli sia menzionato nei documenti lucchesi a partire dal 1244 ma in nessun caso si espliciti un suo impegno al duomo o in generale si dia notizia di attività artistiche non prova affatto che un tale impegno non fosse in essere (e anzi, il fatto che sia documentato con maggiore frequenza a Lucca dal 1244 in poi, e nel 1257 addirittura sul cantiere, sembra provarlo al di là di ogni ragionevole dubbio); il termine *ad quem* del 1254 per l'architrave del portale centrale, supportato da un testamento in cui si menziona l'immagine della Vergine, su cui si tornerà (Ad 179) risulta assai lasco rispetto a una chiusura del cantiere entro il 1239, e si attaglia invece perfettamente all'idea di una continuità dei lavori fino alla fine degli anni Cinquanta. Laura Cavazzini riprende tale idea di continuità, tornando ad assegnare al cantiere dei portali la cronologia 1233-1257, e motivando l'ingresso sulla scena di Nicola Pisano con la morte di Guido Bigarelli, a cui altrimenti sarebbe senza dubbio spettato il completamento del programma (CAVAZZINI 2008, p. 625; *Id.* 2010, p. 482). Chiara Bozzoli torna a prendere in considerazione la cronologia del solo portale centrale, spostandola sul 1246, in relazione con il fonte di Pisa, senza tuttavia addurre precise motivazioni (BOZZOLI 2013, p. 168). Non si capisce cosa convinca Valerio Ascani, tornato più di recente sull'argomento, a scardinare la successione Guido Bigarelli-Nicola avanzando l'idea della contemporaneità di esecuzione dei portali, da

attribuzionistica, alimentata dalla completa assenza di firme o documenti che riguardino direttamente i personaggi coinvolti, dovrebbe essere invece proprio quello di orientare la riflessione al cantiere nel suo complesso, dando conto dell'organica interconnessione vigente tra le sue varie parti, e sforzandosi di fissare una scansione dei lavori entro il vasto arco temporale (1233-1258) che separa il loro inizio dal momento in cui possono dirsi sostanzialmente compiuti: operazione che finora è rimasta in larga parte intentata; soltanto inserendo preventivamente l'impresa dei portali entro tali coordinate diventa significativo riflettere sulle diverse personalità che vi presero parte, che, come sarà ormai chiaro, possono ridursi, nella mia opinione, a due maestri principali: il Maestro delle storie di san Martino e Guido Bigarelli. Il primo, seppure appaia strettamente apparentato ai modi di Guido, e a maggior ragione vi si adegui nel momento in cui è di fatto cooptato entro la sua bottega, possiede - come si spera di aver dimostrato - una preistoria individuabile all'interno della taglia di Lanfranco. Se dunque, dal punto di vista stilistico, isolarne la mano non determina profonde rivoluzioni nella comprensione di questa stagione della scultura lucchese (le parti che gli spettano del programma decorativo dei portali rientrano infatti a buon diritto nella corrente scultorea di Guido Bigarelli), è piuttosto il fatto di trovarne traccia altrove, di essere in grado di seguire una porzione del suo percorso, che rende opportuno e necessario distinguerne appunto l'individualità, con il fine di comprendere lo svolgimento degli eventi. Degli altri, ipotetici, maestri dai nomi convenzionali tra i quali sono stati suddivisi i rilievi dei portali (il Maestro delle storie di san Regolo, il Maestro dei Mesi, il Maestro della *Maiestas Domini*)⁵⁶⁹, ammesso che siano

tenere tutti sugli anni Cinquanta: Guido, Guidobono/Maestro di san Regolo e Nicola Pisano sembrano, nell'assunto di Ascani, aver lavorato gomito a gomito ai rispettivi portali, portando a termine il programma iniziato nel 1233 (ASCANI 2014b, nota 10 p. 278).

⁵⁶⁹ Diamo conto schematicamente di come si è venuta evolvendo la ripartizione dei rilievi dei portali. August Schmarsow distingue un Maestro di san Regolo, seguace di Guidetto o Guido da Como (in un momento in cui c'è ancora confusione tra le due identità), a cui spetta il portale centrale, e un precedente Maestro dei Mesi e di san Martino, a cui assegna anche il gruppo della Carità di san Martino (SCHMARSOW 1890, pp. 105-110). Le due personalità del Maestro dei Mesi e di san Martino e del Maestro di san Regolo sono riunite in TSCHUDI 1891, pp. 510 ss., mentre Walter Biehl torna a separarle, seguendo nella sostanza la suddivisione di Schmarsow ma riconoscendo uno scultore più vicino al Maestro di san Regolo nella lunetta del portale centrale e assegnandogli anche il simbolo di Matteo, il più antico busto mutilo di san Martino, l'architrave di San Pier Somaldi e l'arcangelo di San Michele in Cioncio (BIEHL 1926, pp. 79-81). Adolfo Venturi estromette Guido Bigarelli da Lucca, dando sostanzialmente l'intero insieme dei rilievi, compreso il gruppo statuario della Carità di San Martino, a Guidetto, e assegnando ad un primo momento le storie di san Martino e i Mesi, e al culmine della carriera dell'artista, in una fase più tarda, forse coadiuvato da un giovane collaboratore, le storie di san Regolo (architrave e lunetta), e l'architrave del portale maggiore, mentre non ne cita la lunetta (VENTURI 1904, pp. 974-982). Igino Benvenuto Supino parla di "maestri lombardi", tra i quali fa il nome di Guidobono, per cui "sono chiari i segni di una medesima scuola" (SUPINO 1916, pp. 11-12). Pietro Toesca riserva a Guido Bigarelli gli intarsi degli stipiti del portale maggiore, mentre ad altro "anonimo narratore" le storie di san Martino e san Regolo, nel quale vede il maestro di Guido (TOESCA 1927, nota 26 p. 804, p. 844), mentre Mario Salmi aggiunge all'insieme anche architrave e lunetta, individuando nel

mai esistiti in termini biografici, per nessuno di essi, al contrario, è dato identificare sviluppi professionali esterni alla bottega lucchese di Guido Bigarelli: nessuno assurge ad una dimensione realmente autonoma, né in termini di percorso, né per il conseguimento di una personalità artistica che si discosti dal solco tracciato da Guido. Per questo motivo, come si è già anticipato, accreditare a Guido Bigarelli, nella dimensione della sua bottega (e non certo a Lombardo)⁵⁷⁰, la responsabilità delle sculture di questa corrente - come proposto da Laura Cavazzini - è la scelta metodologicamente e storicamente più corretta⁵⁷¹.

complesso altri tre maestri: quello dei Mesi, quello delle storie di san Martino, quello delle storie di san Regolo, più valente di quello del precedente, che dovrà essere stato uno stretto compagno di Guido, forse Guidobono (SALMI 1927, p. 273). Maria Teresa Olivari limita le sue osservazioni al portale centrale, dando per scontato che il resto dei rilievi sia da attribuire a maestri diversi da Guido Bigarelli, ma anche in questo distingue tre diverse mani: la lunetta si deve a uno scultore francesizzante, l'architrave è il pezzo più debole, vicino allo scultore di San Pier Maggiore a Pistoia (idea davvero bizzarra), mentre i brani migliori sono i simboli degli Evangelisti, in cui si riconosce Guido Bigarelli (OLIVARI 1966, pp. 31-32, nota 7 p. 38). La suddivisione tra diversi artefici delle storie di san Regolo, le storie di san Martino e il ciclo dei Mesi appare ormai codificata in RAGGHIANI 1969, coll. 668-670. MASTROPIERRO 1972, p. 20 dà il portale centrale a Guido Bigarelli, il portale destro a un suo stretto collaboratore, mentre di mano diversa sarebbero i rilievi dei Mesi. Baracchini e Caleca danno a Guido Bigarelli l'esecuzione del portale maggiore, in tempi diversi (stipiti più vicini al 1233, Evangelisti e architrave più tardi), riconoscendogli inoltre il progetto complessivo del cantiere, mentre riuniscono sotto un diverso maestro, che identificano con Lombardo, le storie di san Martino e san Regolo e la lunetta del portale centrale, e dubitativamente anche il gruppo della Carità di san Martino (BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 22-24, nn. 189, 197, 208, 209, 213-223 pp. 110-112). Gabriele Kopp divide i rilievi del portico tra un Maestro della *Maiestas Domini*, un Maestro delle storie di san Martino e dei Mesi (forse Guidobono Bigarelli) e un Maestro di san Regolo (forse Guido di Lombardo), a cui spetta anche la Carità di san Martino (KOPP 1981, pp. 109-117). Valerio Ascani dà a Guido e bottega il portale centrale nel suo insieme, mentre sulla scia di Salmi identifica il Maestro delle storie di san Regolo con Guidobono (ASCANI 1991, pp. 127-129; *Id.* 2014b, nota 10 p. 278), e dubitativamente il Maestro delle storie di san Martino con Lombardo (*Id.* 1996, p. 165; *Id.* 2014b, nota 10 p. 278). Guido Tigler dà a Guido Bigarelli tutto il portale maggiore e gli affianca un Maestro delle storie di san Martino e dei Mesi, da identificarsi forse con Lombardo, e Guidobono Bigarelli, da identificare col Maestro di san Regolo, autore oltretutto del portale destro anche della Carità di San Martino (TIGLER 2001b, p. 94), ma in seguito esclude che la Carità possa essere già opera di Guidobono (*Id.* 2009, nota 247 p. 921). Annarosa Garzelli vede nel Maestro di san Regolo un allievo di Guido Bigarelli, mentre il Maestro di san Martino (nulla è detto dei Mesi) sarebbe un suo collaboratore (GARZELLI 2002a, pp. 99-100, 103). Carlotta Taddei attribuisce a Guido l'intera realizzazione del portale centrale e riconosce una sola mano nei Mesi e nelle storie di san Martino, distinta dal Maestro delle storie di san Regolo (TADDEI 2005, pp. 89-91). Di recente l'invito a ragionare in termini di sviluppo unitario del cantiere è stato lanciato da Laura Cavazzini, che vede nel programma scultoreo dei portali, fatto salvo naturalmente quanto spetta a Nicola Pisano, un prodotto coerente e unitario della bottega di Guido Bigarelli, sotto il nome del quale i rilievi dovranno dunque accreditarsi nel loro insieme (CAVAZZINI 2008, p. 625; *Id.* 2010, pp. 482-491). Le posizioni della Cavazzini hanno suscitato la reazione di Guido Tigler, che si pone nel solco della vicenda critica, portando avanti, al di là delle discordanze circa cosa assegnare a chi, la correttezza di un'impostazione che analizzi separatamente il contributo dei diversi maestri (TIGLER 2009c, p. 924). L'idea della Cavazzini è recepita in ACETO 2013, p. 455, che, con riferimento ai rilievi dell'architrave del portale sinistro, li dice "incastonati tra preesistenti ornati vegetali di gusto tardo-romano", accettando l'idea della successione di Nicola a Guido, nel 1257, a causa della morte di quest'ultimo, mentre Chiara Bozzoli non prende sostanzialmente posizione a favore di uno dei due partiti (BOZZOLI 2013, pp. 165-167), attribuendo comunque a Guido Bigarelli l'architrave del portale centrale, che accosta a "parti" (quali?) del pulpito di San Bartolomeo in Pantano e, in maniera del tutto irricevibile, a Lanfranco Bigarelli le storie di san Regolo, in cui vede analogie rispetto al fonte battesimale di Pistoia e al pulpito di Barga (peraltro, la Bozzoli non si accorge di essere la prima ad avanzare la proposta, tanto per San Martino che per Barga, per cui nessuno aveva mai pensato di spendere direttamente il nome di Lanfranco! BOZZOLI 2014, p. 265).

⁵⁷⁰ Si può escludere di attribuire a Lombardo la coordinazione della bottega di scultori dei portali, come ad esempio in BARACCHINI, CALECA 1973, p. 24, poiché mi pare evidente che il suo ruolo fosse, dal punto di vista operativo (al di là degli aspetti di gestione finanziaria), quello di amministrazione delle diverse

Del cantiere dei portali si possono agevolmente fissare i termini di avvio e di conclusione: il 1233 che ci consegna la citata epigrafe, e un ristretto novero di anni che possiamo indicare, con buona approssimazione, 1257-1258: il momento, cioè, che vede la morte di Guido e Guidobono Bigarelli, la comparsa di Nicola Pisano proprio in relazione a Guidobono, e precede immediatamente l'impegno dello stesso Nicola per l'impresa del pulpito del battistero di Pisa. Un cantiere lungo, dunque, ma non immane: il che, è evidente, impedisce di ipotizzare una continuità nell'impegno delle maestranze, facendo pensare, piuttosto, ad un'impresa pausata, che deve aver subito battute d'arresto e interruzioni dei lavori, forse anche piuttosto lunghe.

La ricognizione d'archivio fornisce qualche dato, scarno ma non del tutto trascurabile, al fine di fissare alcuni termini assoluti all'interno di quest'ampia forbice cronologica. Per tutta la seconda metà degli anni Trenta abbondano gli atti rogati “*sub*” o “*in porticu Sancti*

fabbriche della cattedrale, con un ruolo più attivo negli impegni di tipo architettonico, mentre la maestranza di Guido Bigarelli può dirsi autonoma rispetto all'operaio quanto alla prassi lavorativa. Da questo punto di vista è senz'altro una forzatura sostenere che “la responsabilità complessiva [dei rilievi dei portali] viene assegnata dai documenti a Lombardo”, come fa Chiara Bozzoli (BOZZOLI 2014, p. 265), poiché, come abbiamo visto, i documenti dichiarano semplicemente che Lombardo è operaio di San Martino, e nella fattispecie dell'Opera del frontespizio, il che lo investe, rispetto al cantiere scultoreo dei portali, di responsabilità legate alle al finanziamento e al supporto logistico dell'impresa, non sottintendendo in alcun modo un suo coinvolgimento operativo.

⁵⁷¹ Già Baracchini e Caleca avevano riconosciuto “la profonda somiglianza di essi [i rilievi nel loro insieme], le molte analogie che li collegano, tanto da far pensare ad un'esecuzione incrociata.” (BARACCHINI, CALECA 1973, n. 223 p. 112). Guido Tigler, al contrario, ha di recente espresso l'idea che “le affinità formali sono troppo labili per poterne dedurre l'attribuzione a una sola mano o anche a una sola presunta bottega o ‘taglia’ familiare dei ‘Guidi’” (TIGLER 2009c, p. 924), contrastando le posizioni della Cavazzini, la quale però -è essenziale precisarlo- non intendeva certo rifarsi alla vecchia idea di una bottega dei “Guidi”, ma si riferiva in modo specifico alla bottega di Guido Bigarelli. Mi conforta però essere d'accordo con Tigler su un fatto essenziale. E cioè che le affinità linguistiche dell'insieme “sono anche troppo forti per poterle accantonare pensando a scultori del tutto slegati, dei quali poi -eccetto che per Guido Bigarelli- non è facile rintracciare opere esterne a quel cantiere” (*Ivi*). Mi pare invece da soppesare con cautela, sebbene non da rigettare interamente, l'idea secondo cui l'organizzazione del lavoro, seguendo il modello delle cattedrali romaniche (e non quello delle cattedrali gotiche francesi), richiedesse ai singoli scultori un certo grado di omogeneità linguistica, pur consentendo loro di mantenere le singole specificità, a cui si veniva incontro (ciò che mi sembra l'elemento meno probabile del costruito) assegnando a ognuno un incarico che corrispondesse al proprio temperamento (*Ivi*). Tigler giunge alla conclusione che si debbano individuare due botteghe “stilisticamente imparentate, costituite ognuna da due maestri di diversa bravura, forse padri e figli o comunque soci”, e cioè Guido Bigarelli e un suo collaboratore per le parti più iconiche e arcaizzanti, un maestro lombardo più portato alla drammaticità e al realismo per la Carità e le storie di san Regolo (*Ibid.* 2009, p. 934). Ciò che, a mio parere, impedisce a Tigler di ammettere l'esistenza di una sola bottega, entro la quale agiscono soggetti che il quadro archivistico ci suggerisce imparentati in termini non soltanto stilistici, ma anche biografici, è essenzialmente l'idea di un cantiere compresso in meno di un decennio. Ragionando, invece, su una cronologia più diluita, e leggendo nei diversi episodi dell'insieme le tappe di un'evoluzione stilistica, si dovrà giungere a riunire queste due ipotetiche botteghe in un'unica maestranza: quella di Guido Bigarelli.

*Martini*⁵⁷², il che non dà indicazioni dirette sull'aspetto che doveva possedere all'epoca la zona dei portali, ma semplicemente testimonia della fiorente attività dei cambiavalute lucchesi, che tenevano le loro tavole di cambio al riparo del portico della cattedrale, presso i pilastri. Sappiamo, invece, che verso la metà del secolo alcuni cambiatori tendono a spostarsi da sotto il portico di San Martino in un più comodo locale presso il capitolo dei canonici adiacente al campanile, noto come "casa dei succintari"⁵⁷³. Non sembra del tutto peregrino supporre che lo spostamento presso la nuova sede, certo più confortevole ma anche meno visibile (è evidente che la scelta dell'ingresso della cattedrale fosse legata a motivi di visibilità) sia stato indotto, se non magari imposto, dal capitolo, che mette a disposizione un locale di propria pertinenza, a causa dell'avanzamento dei lavori ai portali e alla volontà, anche in relazione a questi, di conferire al luogo maggiore dignità. Che la tendenza fosse già in atto all'inizio degli anni Quaranta si può forse intuire dal venir meno di atti rogati sotto il portico, oltretutto da un documento del 1243⁵⁷⁴, la cui datazione topica inizia con la dicitura "*in ante portic*", poi espunta e sostituita con un più generico "*ante ecclesiam Sancti Martini*": indizio del fatto che a questa data si stesse contrastando la consuetudine dei lucchesi ad amministrare la propria vita attiva sotto il portico di San Martino, abitudine testimoniata dall'automatismo del notaio? Ma si tratta ancora di informazioni scheletriche.

Qualcosa si ricava anche da un ridotto insieme di documenti che, tra il 1227 e il 1252, menzionano gli ingressi della facciata della cattedrale. Con un'unica eccezione, essi sono tutti rogati davanti all'ingresso principale, ma soltanto in un caso (nel 1237)⁵⁷⁵ questo è esplicitato, mentre negli altri il riferimento è semplicemente "*ante portam*"⁵⁷⁶: è ovvio che quello non fosse l'unico ingresso della facciata, già provvista di tutte e tre le aperture, ma evidentemente, ancora nel 1247, il varco centrale è l'unico a cui si assegna la dignità del termine 'porta'. Ciò potrebbe significare che, a questa data, nessuno dei due portali laterali 'esiste' ancora in senso monumentale. Il fatto è significativo per il portale destro, per i cui rilievi, come si è visto, le proposte cronologiche sono oscillanti, e per il quale sostanzialmente non si possiedono indicazioni di cronologia assoluta, mentre non ha che valore di conferma nel caso del portale sinistro: quest'ultimo, ancora nel 1252, è detto

⁵⁷² ACL, *LL*, 11 cc. 18v, (aprile-maggio 1236), 28v (20 giugno 1236), 36v (22 agosto 1236), 56 (17 dicembre 1236), 58v (18 dicembre 1236), 67v (11 gennaio 1237), 147 (25 novembre 1237), 157 (9 gennaio 1238), 233 (5 agosto 1238), alcuni di questi citati in CONCIONI 1996b, nota 9 p. 7.

⁵⁷³ CONCIONI 1996b, p. 7.

⁵⁷⁴ ACL, *LL*, 17 c. 28v (11 aprile 1243).

⁵⁷⁵ ACL, *LL*, 11 c. 90v, in CONCIONI 1996b, nota 10 p. 7.

⁵⁷⁶ Ad 28 (in cui sono ancora citate le tavole di cambio); Ad 46; ACL, *LL*, 18 c. 126v (24 dicembre 1244); ACL, *LL*, 21 c. 124 (28 novembre 1247).

“*posterulam seu portam Sacre Crucis*”⁵⁷⁷. Anche tenendo conto delle minori dimensioni dei portali laterali rispetto a quello principale, non pare probabile che il portale sinistro avrebbe potuto definirsi ‘posterula’ dopo aver ricevuto il proprio corredo lapideo, che sarà dunque da situarsi interamente dopo il 1252, tanto nelle componenti istoriate dovute all’intervento di Nicola Pisano, come si poteva già sostenere con certezza, quanto nelle componenti architettoniche e nel sistema di ornati, la cui messa in opera si dovrà senz’altro ritenere contestuale.

Veniamo all’unico testo che cita esplicitamente, in modo puntuale e inequivocabile, una delle parti del corredo scultoreo del portale maggiore: il 28 agosto 1254 Gilberto del fu Piero, albergatore inglese, fa testamento, lasciando tra le altre cose cinque libbre d’olio a Tesco, custode della luminara di San Martino, per la lampada ordinata dallo stesso testatore sopra la porta maggiore, davanti all’immagine di Santa Maria “*pro lumine faciendo ante dictam dominam*”⁵⁷⁸. Non ci sono dubbi che si tratti dell’immagine della Vergine scolpita da Guido Bigarelli al centro dell’architrave del portale maggiore, come è sempre stato interpretato, garantendo per l’architrave stesso un sicuro termine *ad quem*. Sicuro, ma largo, stante il fatto che i rilievi del portale centrale, a eccezione della lunetta, si assegnano tendenzialmente alle fasi precoci del cantiere. Ciò su cui non si è mai riflettuto, tuttavia, è che dello stesso personaggio possediamo un precedente testamento, del 21 dicembre 1244⁵⁷⁹, nel quale, oltre a numerosi lasciti a comunità religiose, si legano due soldi alla luminara di Santa Croce e due soldi alla luminara dell’altare di Santa Maria. La luminara di Santa Croce, insieme a quella di San Martino, è nominata in diversi altri testamenti degli stessi anni: ne desumiamo l’esistenza di due lampade poste sull’ingresso principale e su quello di destra, che, insieme con l’altare di San Martino e l’Opera di maestro Lombardo, sono tra i più frequenti oggetti di lascito per quanto riguarda la cattedrale⁵⁸⁰. Non troviamo altre menzioni, invece, della luminara dell’altare di Santa Maria, così come del tutto inedita pare l’idea di porre a proprie spese una lampada aggiuntiva sul portale maggiore, appositamente dedicata all’immagine della Vergine, la cui cura è demandata logicamente al responsabile della luminara di San Martino, che già illuminava lo stesso portale. Il che ci suggerisce una particolare devozione mariana da

⁵⁷⁷ ACL, *LL*, 27 c. 18v (10 novembre 1252), in CONCIONI 1996, nota 6 p. 5, nota 12 p. 7.

⁵⁷⁸ Ad 139.

⁵⁷⁹ Ad 79.

⁵⁸⁰ Nel 1243 Alberto del fu Gerardo lascia 12 denari alla luminara d’olio di San Martino (Ad 69), il 3 novembre 1250 Rogerio del fu Gilberto, anch’egli inglese, lascia 3 sterline alla luminara di Santa Croce (Ad 119), il 17 novembre 1251 Filippo merciadro del fu Tommaso lascia 2 soldi alla luminara d’olio di San Martino (ACL, *LL*, 26 c. 49v, in CONCIONI 1995, nota 111 p. 69).

parte di Gilberto, ma, soprattutto, potrebbe indurci a credere che nel 1244, all'epoca del suo primo testamento, l'architrave del portale maggiore, seppure magari già approntato, non fosse ancora stato messo in opera, e che sia questo il motivo per cui l'idea della lampada è espressa soltanto nel 1254, mentre dieci anni prima Gilberto si limita a dotare uno degli altari interni.

Gli elementi finora raccolti sembrano suggerire l'idea che al cantiere dei portali, sotto qualche rispetto avviato nel 1233, sia stata impressa un'accelerazione a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta. Non è necessario credere che tutte le componenti del programma architettonico-scultoreo siano da posticipare a questa altezza, per quanto riguarda la loro realizzazione, ma, come appena anticipato, mi pare affacciarsi l'ipotesi che, almeno per alcune parti, la messa in opera possa non essere stata strettamente contestuale, ma dilazionata in un momento successivo: forse a causa della discontinuità con cui, lo si è detto, c'è da supporre procedessero i lavori, ma forse anche per specifiche modalità di organizzazione, che l'assemblaggio delle varie parti nel loro assetto finale suggerisce tutt'altro che casuali o approssimative. Se ci si pensa, la stessa direzione è indicata dal pagamento per il trasporto di marmo rosso da parte di Lombardo e Guidobono Bigarelli nel 1246⁵⁸¹. Il coinvolgimento di Lombardo non lascia dubbi sul fatto che quel marmo (di cui ignoriamo la quantità) fosse destinato alla cattedrale, e non, ad esempio, ad altri cantieri scultorei bigarelliani: il che ci conduce direttamente alla zona del sottoportico, che, assieme al portale del transetto nord (trecentesco) sono le uniche parti dove tale materiale appare impiegato. E nei portali lo è in modo estensivo, a definire l'intera partitura architettonica che unifica l'insieme, tanto nella scansione dei serti murari, quanto negli elementi interni agli strombi, al punto che risulta impossibile credere che tutte le componenti in marmo rosso siano state montate a posteriori rispetto alle restanti. Se dunque ci si approvvigiona di tale materiale nel 1246⁵⁸², può darsi che a questa data buona parte delle componenti del corredo dei portali giacesse ancora a piè d'opera, mentre altre non fossero ancora state approntate. In effetti, l'indizio più eloquente a favore di una cronologia tarda di alcune parti dei portali di San Martino, finora sorprendentemente ignorato, ci viene dall'ultimo documento che riguarda Guido Bigarelli, che, come abbiamo visto, è anche l'unico che lo connette in maniera diretta e assai poco equivocabile proprio a questo cantiere, ricordandolo esplicitamente in qualità di testimone "*apud locum ubi marmi*

⁵⁸¹ Ad 91.

⁵⁸² Si potrà obiettare che nulla impone di pensare che quella del 1246 sia stata l'unica commessa di marmo rosso, e che di altre precedenti potrebbe magari non esserci giunta notizia. Su questo punto si tornerà più avanti.

laborantur” il 28 aprile 1257⁵⁸³. Si tratta, a mio parere, del definitivo suggello all’idea di un cantiere lungo, che si avvia forse a rilento e a cui è impressa un’accelerazione proprio negli anni Cinquanta, cioè gli anni estremi della carriera artistica di Guido, i cui ultimi lavori costituiscono un passaggio di testimone diretto a Nicola Pisano.

Fissati questi essenziali riferimenti temporali, è necessario ora verificare che tanto gli indizi ‘stratigrafici’, quanto quelli di stile, possano appoggiarsi senza generare contraddizioni. Gli elementi che si possono desumere dall’osservazione del monumento (fig. 83) relativamente all’ordine nella messa in opera delle varie componenti, non sono a dire il vero numerosi, né di flagrante evidenza, e ci consegnano un quadro di grande coerenza progettuale, in cui nessuno spazio dovette essere concesso ad aggiustamenti in corso d’opera o ripensamenti. Le deduzioni che se ne possono trarre si concentrano su elementi specifici dell’insieme: lunette, paraste, ammorsatura tra architravi e gruppi colonnari degli stipiti.

L’osservazione ravvicinata della Crocifissione di Nicola Pisano ha permesso di appurare che la lunetta è incassata su un fondo, e non assolve quindi funzione portante rispetto a nessuna delle parti superiori, lo scarico del cui peso è interamente affidato agli archivolti⁵⁸⁴; la stessa cosa sembra potersi estendere anche alle altre due lunette, né ci sarebbe motivo di supporre altrove l’utilizzo di un diverso sistema. Il che di fatto svincola il discorso su queste parti da ragioni di precedenza o conseguenza legati alla statica dell’insieme.

Discorso diverso vale per gli architravi, non tanto relativamente alla funzione portante, comunque limitata anche in questo caso dall’appoggio su un blocco retrostante, quanto all’impossibilità del loro incastro a posteriori al disotto dei gruppi colonnari, che li sopravanzano di circa 1,5 centimetri per lato. A ulteriore riprova del fatto che architravi e stipiti dei portali siano stati pensati l’un per l’altro, e che la loro messa in opera abbia quindi dovuto essere contestuale, si può osservare come le terminazioni laterali degli architravi non siano lineari, ma creino un ‘dente’, seguendo un profilo concavo appositamente studiato per ammorsarsi alle colonne. È quindi da escludersi che nel momento in cui si lavora agli architravi il sistema dei sostegni dei portali possa essere già in opera (il che, come sarà evidente, ha ricadute soprattutto nel caso del portale di sinistra,

⁵⁸³ Ad 150.

⁵⁸⁴ L’insieme di queste osservazioni è scaturito dal sopralluogo sui ponteggi del cantiere di restauro della facciata con Clario Di Fabio, Laura Cavazzini, Paolo Bertoncini Sabatini, Pierluigi Agostini e Francesca Girelli, che ringrazio tutti.

l'unico per cui potesse legittimamente sorgere il dubbio)⁵⁸⁵. Quanto alle paraste in marmo rosso che affiancano i portali, esse sopravanzano leggermente tanto i pannelli istoriati delle Storie di san Martino e del ciclo dei Mesi⁵⁸⁶, ai lati del portale centrale, quanto, anche qui quasi impercettibilmente, le porzioni esterne degli archivolti dei portali laterali: ciò vale a dimostrare la seriorità di messa in opera di questi elementi rispetto all'apparecchiatura dei setti murari e degli strombi dei portali laterali (mentre nel caso del portale centrale l'archivolto si imposta sopra le paraste, che dunque non ne occultano nessuna delle componenti).

Un ultimo elemento da considerare sono i simboli degli Evangelisti, che non si possono credere immurati prima della realizzazione dell'estradosso delle arcate del portale maggiore e di quelle adiacenti, poiché le lastre non ne vengono resecate, ma possiedono lungo entrambi gli spigoli una modanatura che tiene conto del profilo curvilineo degli archivolti.

Anche lo stile dei rilievi, oltre a evidenziare, certo, l'intervento di personalità differenti, tiene traccia dello scorrere del tempo. I macro-insiemi in cui qui si propone di ripartire le sculture dei portali di San Martino non si discosta, nella sostanza, dalle proposte già fatte, ma tale suddivisione risulta pienamente comprensibile soltanto tenendo conto dell'altezza cronologica di ognuno di essi. Al di là delle opzioni attribuzionistiche, infatti, non sembra esservi dubbio circa il fatto che, mentre le Storie di san Martino (cat. 14, figg. 84-87) e il ciclo dei Mesi - quest'ultimo pure mal giudicabile a causa dell'accentuato degrado - (cat. 13, figg. 88-99), assieme all'architrave del portale centrale (cat. 4, figg. 100-101), appaiono frutto di un momento ancora relativamente acerbo della scultura bigarelliana, i rilievi del portale di destra e della lunetta centrale sono opera di uno scultore (comunque lo si voglia chiamare) che vi manifesta i suoi massimi raggiungimenti: pieno possesso della tecnica scultorea, dell'abilità di composizione delle scene, della resa fisiognomica. In una

⁵⁸⁵ Baracchini e Caleca sostengono una precedenza della messa in opera degli stipiti sull'architrave del portale centrale, che sarà dunque senza dubbio da smentire: non mi è peraltro del tutto chiaro cosa gli autori intendano facendo riferimento alla "logica interna dell'opera (che doveva iniziare dalle decorazioni esterne e riempirle in seguito delle lastre con rilievo)" (BARACCHINI, CALECA 1973, n. 215 p. 111). Non per questo si deve rinunciare all'idea di vedere nell'architrave un momento linguisticamente anteriore a quello degli stipiti dal punto di vista della realizzazione, come si sta per dire.

⁵⁸⁶ Come già notato da Valerio Ascani, sebbene sia improprio dire che le paraste "vanno ad occultare le cornici delle storie di San Martino", dando l'idea di un errore di valutazione, poiché, al contrario, le paraste si sovrappongono -è vero- in parte alle cornici, ma l'operazione è eseguita con precisione millimetrica: l'occultamento che ne deriva è visivo, a seconda del punto di vista, non fisico, e testimonia semmai di una perfetta coordinazione (ASCANI 2014b, nota 10 p. 278).

parola, modernità. Anche per questa via, dunque, mi pare ci si debba convincere ad assegnare i due insieme a due fasi temporali distinte.

È indicativo che a conclusioni simili fosse pervenuto già l'occhio di Adolfo Venturi, che, al di là della nomenclatura, aveva colto lo sviluppo degli eventi nel loro giusto ordine, identificando le Storie di san Martino e i Mesi con un momento iniziale, le sculture del portale destro con la fase culminante del percorso di uno stesso artista (Venturi lo chiama "Guidetto", ma si era in un momento in cui la "questione dei Guidi" non era ancora stata normata)⁵⁸⁷. Nella stessa direzione mostra di andare Valerio Ascani quando riconosce in Guido Bigarelli l'influenza del Maestro delle storie di San Martino, "forse ancora attivo in quegli anni", suggerendone quindi la precedenza cronologica⁵⁸⁸, così come nella proposta di identificare questo artefice con Lombardo⁵⁸⁹ serpeggia la mia stessa idea di vedere in costui un *trait d'union*, erede in qualche misura della prima generazione di lombardi, sebbene a mio parere tale continuità sul *coté* scultoreo sia da orientare non tanto sulla linea della discendenza di Guidetto, quanto piuttosto su quella di Lanfranco. Anche l'intervento di Nicola Pisano, come si è visto, porta con sé un'indicazione cronologica abbastanza circostanziata, potendosi collocare, sulla base di confronti con il pulpito del battistero di Pisa, almeno in parte in parallelo rispetto a questo, testimoniando come al 1258 circa fossero in lavorazione i due complessi⁵⁹⁰. La serie dei leoni guardiani⁵⁹¹ e la cornice d'imposta dell'imbotte, infine, provano il fatto che le fasi finali del cantiere, che pure può dirsi chiuso nelle sue componenti principali da Nicola, si protraggono stancamente ancora per qualche tempo, ormai sotto l'operariato di Gianni di Bono (l'ultima menzione di Lombardo, lo ricordiamo, è del 1259), in un momento in cui la scultura lucchese attraversa una fase che ricorda quanto abbiamo visto accadere a Modena subito prima della comparsa di Guido Bigarelli, con la mancanza di scultori di figura di buon livello: morto Guido, Nicola ormai assorbito in imprese di ben più ampio respiro fuori da Lucca, gli artefici che in quel momento vi si trovano dimostrano di non possedere nella realizzazione scultorea il

⁵⁸⁷ VENTURI 1904, pp. 974-982.

⁵⁸⁸ Già TOESCA 1927, p. 814, vedeva nelle parti che diamo ora al Maestro delle storie di san Martino il linguaggio di uno scultore più anziano.

⁵⁸⁹ ASCANI 1991, pp. 127-128; *Id.* 1996, p. 165.

⁵⁹⁰ Sui rilievi di Nicola Pisano a Lucca si vedano i fondamentali contributi di SALVINI 1963 e KOSEGARTEN 1967.

⁵⁹¹ Soltanto in due degli otto leoni guardiani sui peducci d'imposta delle arcate dei portali si rintracciano i modi di Guido Bigarelli (cat. 9c, 9d), gli altri devono considerarsi successivi, e almeno alcuni di essi devono aver subito restauri importanti, se il 30 giugno 1788 si ricordano spese "Per un modello di Creta d'un leone", il 31 dicembre 1788 "Per la scultura e marmo del Leone" e il 30 giugno 1789, tra le "Spese che si fanno per ristabilire il Duomo", si citano "i Leoncelli sotto l'atrio e Capitelli" (Archivio Arcivescovile di Lucca, *Commissione Ecclesiastica, Opera di S. Croce*, 3118, cc. 251 e ss., 268, per cui si veda CALDERONI MASETTI 1978, nota 5 p. 1437).

loro punto di forza, lavorando a tirar via nei leoni, abbreviati e standardizzati, e producendosi nella cornice superiore in uno svogliato *revival* neo-guidettesco.

Oltre alle parti figurate, un altro elemento finora poco osservato, e al contrario degno di considerazione, è costituito dagli ornati vegetali dei tre portali, connotati da fregi d'acanto che corrono sopra gli architravi e si condensano nelle fasce capitellari. Andrà intanto sgombrato una volta per tutte il campo dall'idea che l'esecuzione del portale sinistro sia interamente dovuta a Nicola, che vi avrebbe operato in vesti assimilabili a quelle di *caput magister*, che proprio questi elementi contribuiscono a smentire: come paiono confermare i documenti, Nicola Pisano è cooptato a Lucca entro la bottega di Guido Bigarelli, forse per il tramite di Guidobono, e non assume la direzione dei lavori, bensì esegue le parti di figurazione che gli vengono assegnate, inserendosi entro il disegno generale concepito dai maestri lombardi per i portali laterali, i quali infatti si rivelano assolutamente omogenei nel loro impianto d'insieme. Ma omogeneo e coerente è anche, appunto, il repertorio degli ornati, in particolar modo tra il portale centrale e il portale sinistro (figg. 102-105), nei quali il trattamento dei fogliami può dirsi in sostanza analogo⁵⁹². Le disparità minime che sembrano rilevarsi tra una parte e l'altra (più o meno insistito uso del trapano, presenza o assenza di un tratto di scalpello al di sotto dell'occhiello delle foglie) si giustificano, in parte, con il differente stato di conservazione delle varie parti, ma in fondo semplicemente ammettendo l'intervento di diversi artefici, che per quanto si prescrivano esiti uniformi, rivelano differenze nella tecnica di esecuzione che danno adito a tali minime discrepanze. Stante oltretutto il fatto che, come dimostrano gli incastri degli architravi al di sotto dei gruppi capitellari, di cui si è detto, una cronologia diversa tra il portale centrale e il portale sinistro è da ritenersi certa non solo in termini di esecuzione, ma anche di messa in opera (sembra dunque da escludersi che queste parti possano essere state realizzate in un'unica

⁵⁹² VENTURI 1904, p. 990, credendo l'operato di Nicola esteso anche a queste parti del portale, crede che egli si rifaccia a Guidetto nel motivo del duplice giro di foglie, benché le sue abbiano "volute brevi e a becco, con fibre che si arcuano, goticizzano, conformandosi allo stile da lui appreso nelle Puglie", ma SUPINO 1916, p. 8, citando Venturi, si accorge non esserci differenza tra la decorazione assegnata a Guidetto e quella che si vorrebbe di Nicola: "Il fogliame, trattato sempre assai fiaccamente, ripete in tutte e tre le porte della cattedrale di Lucca quel tipo di ornamentazione diffuso nei capitelli e nelle cornici dei monumenti pisano-lucchesi del periodo anteriore, e porta in cima quella caratteristica fila di caulicoli a corna". ASCANI 1991, pp. 127-128 rileva a sua volta l'omogeneità delle parti decorative e l'affinità con gli ornati del pulpito di Pistoia, assegnandole di conseguenza agli anni 1248-1250. Il coerente operato della bottega di Guido Bigarelli nelle parti di decorazione architettonica dei portali è segnalato anche in GARZELLI 2002a, p. 106 e in TESTI CRISTIANI 2009, p. 255 ("Guido sembra firmarsi con la sua taglia nelle cornici del politissimo intaglio degli architravi"). CAVAZZINI 2010, p. 482 è la prima a considerare le parti di ornato elementi utili alla comprensione dello sviluppo del cantiere, rimarcandone la coerenza linguistica di questi elementi nell'insieme dei portali, compreso quello sinistro, e la loro estraneità al repertorio di Nicola Pisano, il che dimostra come gli ornati fossero stati predisposti per intero dai maestri lombardi.

tranche per entrambi i portali)⁵⁹³, l'impressione di omogeneità tra questi elementi supera di gran lunga le davvero minimali disparità di esecuzione: siamo dunque lungi dal supporre l'intervento di una diversa bottega, che dovrebbe essere quella di Nicola, e possiamo assegnare queste parti nel complesso agli artefici lombardi della maestranza di Guido Bigarelli. Né ci sarebbe motivo di attribuire a Nicola un simile sforzo di mimesi involutiva, tenendo presenti le forme ben più evolute dei capitelli del pulpito del battistero di Pisa, i cui unici confronti convincenti a questa altezza cronologica in Toscana sono quelli con i capitelli dei portali del castello di Prato (figg. 106,107).

Dato il grado di omogeneità degli ornati nei due portali centrale e sinistro, nonostante la distanza cronologica e formale che li separa nelle altre componenti, sorprende in parte constatare come per il fregio a foglie d'acanto che corre sopra l'architrave e sui capitelli del portale destro si sia adottato un modulo differente, a fogliami più piatti ed espansi, dalle nervature assai meno scavate, con un effetto complessivo che si discosta dall'astrazione chiaroscurale dei primi due, verso un maggiore naturalismo. L'impaginato dei fogliami rimane identico, tanto che l'insieme dei tre portali, se osservato da un punto di vista globale, appare perfettamente uniforme. Il confronto con i capitelli del battistero di Pisa e del pulpito di San Bartolomeo in Pantano consente una valutazione migliore delle decorazioni vegetali di Lucca: nei primi (figg. 36, 37) si rintracciano i modi dei portali centrale e sinistro di Lucca, e se ne scopre il comune prototipo: i capitelli dei portali (fig. 108); nei fogliami di Pistoia (figg. 109-111) si trovano, entro un impianto che è il medesimo di Lucca, più sottili variazioni di accento, gradazioni intermedie tendenzialmente più vicine alla resa del portale destro (figg. 112, 113), ma la cui distanza dagli altri due non può comunque dirsi troppo grande. Anche per questa via, dunque, si è portati ritenere il portale maggiore frutto di una campagna antecedente rispetto a quello destro, legandosi gli ornati del primo ad un cantiere degli anni Venti, mentre quelli del secondo a uno di metà secolo, benché ragionare in questi termini lasci aperto l'interrogativo sul portale sinistro, nel quale è ripresa fedelmente la tipologia più arcaica. Tutto considerato, anche in questo caso non ci sono ragioni di pensare a niente più che all'avvicinarsi di diverse squadre di artefici, che, lavorando a distanza di diversi anni l'una dall'altra, interpretano un repertorio di ornati standard con inflessioni personali, ma comunque ossequiose di un rigoroso criterio di uniformità.

⁵⁹³ Come pensa ASCANI 1991, p. 128. Non ritengo, invece, che sia necessario giustificare con una prossimità cronologica *ad annum* l'affinità tra brani di produzione standard della bottega, come quelli presi in considerazione.

Molto del cantiere di San Martino ci dicono anche i materiali lapidei che vi sono impiegati⁵⁹⁴. Il recente restauro conservativo che ha riguardato la facciata della cattedrale (portico e loggette) è stato rivelatore in questo senso⁵⁹⁵.

Come già si sapeva, la totalità dei rilievi di San Martino sono ricavati da lastre di calcare dei Monti Pisani⁵⁹⁶, tanto quelli dovuti agli scultori lombardi, quanto quelli di Nicola Pisano, che del tutto eccezionalmente rinuncia al marmo di Carrara – altro eloquente sintomo del suo adattarsi al cantiere bigarelliano -⁵⁹⁷. Limitati sono gli inserti di listelli di serpentino verde, che si concentrano soprattutto nell'impaginazione del ciclo dei Mesi. Fino a qui non vi è nulla che si discosti dalla tradizione romanica della Toscana occidentale, che sfrutta in chiave decorativa la dicromia generata dall'alternanza di questi due materiali, di cui si hanno numerosi esempi a Prato, Pistoia, Firenze e nella stessa Lucca.

La scelta del materiale scultoreo porta a riflettere, in senso più ampio, sulla profonda differenza di concezione che soggiace ai cantieri dei lombardi rispetto a quella che sarà l'impostazione nicoliana (dopo Lucca) e poi giovannea. La preferenza dei lombardi non appare tanto legata alla disponibilità del materiale, alla distanza dalle cave e ai costi di trasporto connessi, come dimostrato pienamente le altre scelte di questi maestri per lo stesso cantiere, di cui si dirà tra poco. Lo scarto si genera dal fatto che, mentre un artista come Nicola non si mostra disposto a sacrificare nulla delle proprie potenzialità espressive in nome della solidità e della durata dei risultati, queste dovevano invece figurare per i lombardi tra le preoccupazioni primarie. Si sceglie, dunque, di usare un materiale il cui impiego ha in Toscana di una lunga tradizione, ma soprattutto come paramento murario (molta della scultura di figura del romanico toscano si affidava infatti già al marmo apuano, assai più malleabile), in nome della sua maggiore resistenza e solidità. In ciò risiede una delle chiavi di lettura della produzione bigarelliana: il fine dei lombardi mira alla soddisfazione della committenza in percentuale molto maggiore di quanto sarà avvertito da Nicola, nel quale, a fianco a questo fine, emerge quello della manifestazione di sé, che è uno dei volti della sua modernità. Su un versante il pragmatismo collettivo e la

⁵⁹⁴ Sul tema dei materiali lapidei per il Medioevo toscano si veda di recente ASCANI 2009b, con particolare riferimento alla centralità della policromia nell'architettura toscana da metà Duecento a metà Trecento, con vasta bibliografia generale sull'argomento.

⁵⁹⁵ Il progetto di restauro della facciata di San Martino è stato affidato a Paolo Bertoncini Sabatini, i lavori sono stati diretti da Pierluigi Agostini, che ringrazio entrambi per la collaborazione.

⁵⁹⁶ Il materiale che a Lucca si chiama calcare di Santa Maria del Giudice, indistinguibile dal meglio noto calcare di San Giuliano, come lo stesso tipo litico è chiamato sul versante pisano delle cave. (TIGLER 2009c, p. 865).

⁵⁹⁷ Come rilevato in CAVAZZINI 2018, p. 46.

consumata esperienza di cantiere del romanico padano, sull'altro l'estrinsecazione di una personalità individuale: la diversità tra il modo campionese di intendere la pratica artistica e quello della nuova temperie corre anche, e forse innanzi tutto, su questo crinale.

Degno di attenzione è però soprattutto l'altro materiale di cui il cantiere dei portali fa abbondante sfoggio: il cosiddetto 'marmo rosso'. Nonostante si sia sempre trovato sotto gli occhi degli studiosi, nessuno ha mai rilevato un dato macroscopico: il fatto, cioè, che quello impiegato nei portali di San Martino non sia marmo rosso di Garfagnana, ma marmo rosso di Verona (la 'breccia'). La prossimità geografica di Lucca alle cave della Garfagnana, e soprattutto i documenti che segnalano i Bigarelli, Guido nel 1238, Guidobono insieme a Lombardo nel 1246, intrattenere rapporti con quei territori (nel secondo caso, lo abbiamo visto, si ricorda specificamente un pagamento per il trasporto di marmi rossi) hanno sempre portato a dare per scontato, al di là di ogni evidenza visiva, lo sfruttamento di quelle cave da parte dei maestri lombardi, che, si è detto, proprio il rosso di Verona, noto e frequentato da generazioni di maestranze campionesi Oltreappennino, avrebbero tentato di eguagliare con quello estratto tra Sassorosso e Villa Collemandina a partire dalla generazione di Guidetto⁵⁹⁸. Va evidenziato, intanto, che l'uso di marmo rosso rimane, si direbbe, quasi totalmente estraneo alla produzione di Guidetto, il quale affida largamente i suoi mezzi espressivi alla tradizionale dicromia bianco/verde. Il rosso comincia a essere impiegato, e copiosamente, proprio con l'avvio dell'attività dei Bigarelli: nel fonte pistoiese di Lanfranco, in quello pisano di Guido, nel pulpito di San Bartolomeo in Pantano, appunto in San Martino a Lucca, nel portale di San Francesco a Lucca, che si dimostra un altro cantiere lombardi anche nella stretta dipendenza formale dai portali della cattedrale⁵⁹⁹, e nel pulpito di Barga. Solo nell'ultimo, tra i casi elencati, il rosso impiegato è sicuramente quello di Garfagnana (la strettissima contiguità geografica ai luoghi di estrazione si sarà imposta, in questo caso, su ragioni di diverso tipo). Nelle opere di Guido ci troviamo sempre in presenza del marmo veronese: per una delle colonne del pulpito pistoiese si ha un'indicazione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, responsabile

⁵⁹⁸ "Con Guidetto e Guido da Como, forse per eguagliare l'effetto della breccia di Verona -materiale assai usato dai maestri 'Campionesi', con i quali i lombardi attivi a Lucca avevano stretti legami anche di parentela- si introduce l'uso del rosso di Garfagnana, che proprio nella valle superiore del Serchio, a Barga (che però non è in Garfagnana *strictu sensu*) celebra i suoi più fastosi trionfi." (TIGLER 1999, p. 88).

⁵⁹⁹ Gli indizi documentari suggeriscono di situare l'erezione del portale di San Francesco sulla metà degli anni Cinquanta (Ad 139, Ad 147): le date, e il coinvolgimento su quel cantiere di un maestro Giannino, certamente estratto dal novero dei nostri artefici, così come la presenza in anni precedenti di un maestro Bonagiunta in cui è lecito riconoscere il padre di Guido Bigarelli, e, appunto l'utilizzo, negli stipiti del portale della chiesa, del rosso di Verona, sono tutti elementi che concorrono a corroborare l'idea di una pronta emulazione, in San Francesco, del modello dei portali di San Martino. Sull'edificio si vedano TIRELLI, TIRELLI CARLI 1993; DONATI 2009.

dell'ultimo assemblaggio⁶⁰⁰, negli altri casi il dato si conferma tramite la semplice analisi visiva libera da preconcetti. Con riferimento al fonte di Lanfranco, le due formelle aggiunte a posteriori sono in marmo di Verona, mentre rosso di Garfagnana potrebbe essere il materiale utilizzato per il bordo della vasca, il che parlerebbe in favore dell'affermarsi del nuovo materiale proprio a partire dalla seconda generazione dei Bigarelli.

La scelta di questo specifico materiale, da un lato, senza dubbio conferma i nessi della prassi di cantiere di Guido Bigarelli e dei suoi con la tradizione campionesa⁶⁰¹, sotto un altro punto di vista appare pienamente giustificata dai comprovati rapporti di questi artefici con Verona e Trento, già discussi, e, anzi, costituisce un ulteriore dato a favore dell'idea di spostamenti anche reiterati dei Bigarelli lungo quella direttrice; in ultima battuta, soprattutto, eleva i cantieri bigarelliani, quello di Lucca *in primis*, dalla dimensione di prodotti "locali" a *relais* di connessioni sovraregionali nei quali si esplica la portata delle capacità di iniziativa e organizzazione di questi artisti. Il trasporto del materiale dalle cave della Lessinia alla Toscana occidentale, infatti, è un dato tutt'altro che banale. Non sembrano esserci dubbi sul fatto che la via del marmo dovesse passare da Modena, dove la presenza di Guido Bigarelli si arricchisce, così, di ulteriori significati e motivazioni. I collegamenti fluviali di Modena con i centri padani settentrionali sono documentati dalla metà del XII secolo (creazione del porto di Massa Finalese, 1157) e si accentuano nei decenni successivi, tra il 1172 e il 1220, con la realizzazione di canali di collegamento con il Po che permettevano l'agevole trasferimento a media e lunga distanza di uomini e merci⁶⁰². Con ciò è sufficientemente motivata la presenza a Modena del marmo di Verona, e non sarà un caso che nella stessa cattedrale di San Geminiano, l'uso di questo materiale si fa imponente nella Porta Regia, realizzata da maestranze campionesi nei primi decenni del Duecento, quando tali vie di comunicazione dovevano essere ormai pienamente a regime. Resta invece da interrogarsi sul modo in cui, da Modena, il marmo fosse condotto a Lucca, separata in termini di trasporti dalla città padana dal notevole impedimento della dorsale appenninica. Gli scambi commerciali tra Verona e Venezia avvenivano con regolarità per via fluviale (Adige e Po) già dai primi decenni del Duecento, come attestato

⁶⁰⁰ ASOPD, Pos. A1, Ins. 41.

⁶⁰¹ Vi sono altri casi di campionesi 'trapiantati' che manifestano particolare attaccamento a questo materiale: si pensi a Giorgio da Como, attivo nelle Marche in anni sovrapponibili a quelli di Guido Bigarelli (1227-1256), che si firma nel 1237 su una perduta epigrafe della cattedrale di Jesi, dove rimangono due leoni stilofori in breccia di Verona (RANUCCI 2001).

⁶⁰² CATTINI 2001, pp. 29-30, in cui si spiega come, con il sistema dell'alaggio, un singolo cavallo fosse in grado di trasportare una soma di 500 chili per molti chilometri sulle acque di un canale.

dal *Liber Plegiorum*, in cui nel 1230 si codificano le norme per le imbarcazioni adibite a trasporti di questo tipo⁶⁰³. Ma, come si capirà, pensare al trasporto fluviale-marittimo presuppone che i marmi venissero imbarcati a Venezia e circumnavigassero la penisola fino, presumibilmente alla foce del Serchio, risalendone poi la bassa valle fino a Lucca. L'ipotesi non si può escludere, ma, dato il tipo di impegno che configura, in termini materiali ed economici, dovrebbe essere corroborata da ulteriori indizi. Se il materiale avesse seguito questa via, peraltro, si dovrebbe spiegare altrimenti il documento del 1246, che parla di marmi in transito tra Castelnuovo di Garfagnana e Borgo a Mozzano, a monte di Lucca. L'ipotesi alternativa è quella che considera le vie di comunicazione terrestri, assai frequentate: circa negli stessi anni, tra il 1182 e il 1225, si hanno le prime notizie di numerosi trattati commerciali che Modena stipula con i Comuni a ridosso dell'Appennino Tosco-Emiliano, tra cui Lucca e Pistoia: ad esempio, nel 1201 i ceti modenesi attivi nel commercio e nei trasporti con carovane di muli da e verso la Toscana ottengono la protezione del Comune di Lucca⁶⁰⁴. E, soprattutto, nel 1225, Modena e Pistoia si accordano circa l'apertura di una via che congiunga i due centri tramite il valico dell'Appennino a nord di Cutigliano, passando per Passo della Croce Arcana⁶⁰⁵. Si noti *en passant* la prossimità di questa località rispetto a San Marcello Pistoiese, dove avevamo trovato un Guido "de Lombardia" nel 1226. Esisteva però anche un altro tracciato, di origine romana, che doveva essere frequentato anche in epoca medievale: la via Bibulca, il cui nome si riferisce alla possibilità di transitarvi con un carro trainato da due buoi, che collegava Modena alle propaggini settentrionali della Garfagnana, presso San Pellegrino in Alpe (località divisa attualmente tra il comune di Castiglione di Garfagnana e l'exclave emiliana di Frassinoro). Se, dunque, possiamo immaginare che fino alle porte di Barga i trasporti avvenissero con le modalità e lungo gli itinerari appena descritti, probabilmente le difficoltà maggiori si incontravano proprio da qui in avanti, nella strozzatura della media valle del Serchio. Prende corpo, a questo punto, l'ipotesi che Guido Bigarelli si trovasse a Barga nel 1238 (proprio nello stesso momento in cui compare anche a Lucca, a partire dal quale abbiamo fissato l'avvio dei lavori al portale maggiore di San Martino) non di certo in relazione al pulpito per la cattedrale di San Cristoforo, come già sufficientemente argomentato da Guido Tigler⁶⁰⁶, ma nemmeno per il reperimento del marmo di

⁶⁰³ PREDELLI 1872, pp. 6, 10.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 24, 30. Sulle vie di comunicazione tra Lucca e Modena riflette anche TESTI 2013, p. 221.

⁶⁰⁵ REPETTI 1833, p. 839. Sulla direttrice viaria, che coincide nel suo ultimo tratto con quella che oggi è la via Romea Nonantolana Occidentale, si veda anche ZAGNONI, BADIALI 2017, pp. 48-49.

⁶⁰⁶ TIGLER 2001a, p. 129; *Id.*, 2001c, pp. 412-413.

Garfagnana, di cui non sembra aver mai fatto uso, ma, magari, per seguire l'arrivo di una partita di marmo rosso proveniente da Modena (da cui lo scultore si era appena allontanato) e prendere accordi con i trasportatori locali al fine di condurlo a Lucca, probabilmente in diverse tappe: la stessa cosa che, appunto, sarà descritta nel successivo documento del 1246, quando Guidobono e Lombardo organizzano il trasporto di marmo rosso da Castelnuovo di Garfagnana (località confinante con Castiglione di Garfagnana, cioè presso l'imbocco della Bibulca) fino a Borgo a Mozzano, alle spalle di Lucca. Se ci si pensa, per quanto possa apparire la *lectio difficilior*, non c'è molto spazio per interpretare il documento altrimenti: il marmo rosso di cui si parla doveva servire per i portali di San Martino (lo assicura la presenza di Lombardo), e qui il materiale che troviamo impiegato, lo abbiamo appena visto, è senza possibilità di dubbio marmo rosso di Verona. Il cantiere dei portali di San Martino testimonia dunque di un metodo di lavoro evoluto, che, con riferimento in particolare all'uso del nuovo materiale, troverà riscontri più tardi nella stessa cattedrale (il portale del transetto nord, trecentesco, evoca i portali di facciata tanto nell'impaginazione quanto nei materiali: qui la breccia è utilizzata negli archivolti, nella cornice e nelle colonnine interne degli strombi, mentre in quelle mediane e nelle lesene è sostituita da un altro rosso simile alla breccia veneziana), ma anche altrove, come nel portale della chiesa di San Francesco, anch'esso chiaramente ispirato al prototipo di San Martino, in cui si ritrova impiegato lo stesso marmo.

Tenuto conto di tutti gli elementi finora esposti, una proposta per la cronologia del cantiere dei portali di San Martino potrebbe essere la seguente. L'avvio dei lavori al 1233 non vede durante le fasi iniziali la partecipazione di Guido Bigarelli, che penserei ancora impegnato a Modena, quanto piuttosto l'impegno dei maestri che avevano partecipato alle ultime fasi del cantiere guidettesco della facciata: non è escluso che tra questi figurasse Lanfranco, attivo ancora pochi anni prima, nel 1226, che però qui non è rintracciabile, e a cui sarebbe dunque da accreditarsi un impegno in termini progettuali; un ruolo in questa fase, come si è anticipato, potrebbe essere ritagliato per il Maestro delle storie di San Martino, ammettendo che egli non abbia condiviso la parentesi padana con Guido. Sebbene l'epigrafe che ne ricorda la data d'inizio sia murata a lato del portale maggiore, non mi sembra impossibile che la campagna dei lavori intrapresa da Belenato e Aldibrando abbia potuto comprendere una zona un po' più ampia: penso, in particolare, alla sistemazione della fascia di muratura sottostante la prima cornice marcapiano, con la collocazione delle

sei mensole guidettesche⁶⁰⁷, e la realizzazione del gruppo statuario della Carità di san Martino⁶⁰⁸, rispetto al quale le due mensole su cui poggia si mostrano, non a caso, strettamente funzionali. L'ipotesi mi sembra tenere anche in rapporto a un discorso di "percezione" complessiva del monumento: è, cioè, sensato supporre che, avuti a disposizione i mezzi e le condizioni materiali favorevoli all'avvio di una nuova stagione di lavori, i committenti si siano preoccupati in primo luogo di dare compiutezza al 'frontespizio' vero e proprio della cattedrale, il registro compreso tra l'estradosso delle arcate del portico e l'avvio delle loggette, principale affaccio della cattedrale sulla città, dotandolo di un corredo scultoreo a scala monumentale, magari con l'idea di seguire un progetto già concepito da Guidetto (è ciò che lascia supporre il numero delle mensole)⁶⁰⁹, e ancora accarezzato nel momento dell'avvio di questa fase, ma poi per qualche motivo ridimensionato (forse il venir meno dello scultore che ne realizza il primo elemento). Dunque, il gruppo della Carità potrebbe essere stato tra le prime cose a essere messe in opera successivamente alla stagione della facciata di Guidetto, non però troppo tempo prima dell'avvio della decorazione dei portali, i cui rilievi, sotto certi aspetti, dichiarano di appartenere alla stessa temperie: anche in questo caso è condivisibile il parere di Adolfo Venturi, secondo cui l'influsso del linguaggio di questo maestro è avvertibile nelle sculture dei Mesi⁶¹⁰, in alcune delle quali si ritrova una simile attitudine naturalistica, sebbene in

⁶⁰⁷ Sembra che tali elementi siano posti in rottura di muro, vi è dunque motivo di credere che la loro messa in opera sia avvenuta in un momento successivo alla realizzazione (TIGLER 2009c, p. 889).

⁶⁰⁸ Sono note le considerevoli oscillazioni nelle proposte di datazione, che denunciano tutta la complessità linguistica di questo capolavoro del Duecento italiano: si faccia riferimento a BARACCHINI, CALECA 1973, nota 63 p. 103 e a TIGLER 2009c, nota 251 pp. 923-924 per i lineamenti della vicenda critica dell'opera, a cui sono da aggiungere almeno le considerazioni di Annarosa Calderoni Masetti, che pensa ad una cronologia molto alta, tra il 1186 e il 1196, leggendo l'operato di questo artefice in connessione con i cantieri 'bizantini' di Pisa, in particolare quello di San Michele degli Scalzi, e con gli influssi meridionali introdotti in Toscana dall'ordine dei pulsanesi (CALDERONI MASETTI 1982a, pp. 45-46, 49-52, 54-55; *Id.* 1982b, pp. 258-259), e, tra i contributi più recenti, TESTI CRISTIANI 2011, ma si vedano anche *Id.* 2005, pp. 311-314, che ne posticipa la datazione al quarto decennio (p. 312). Rispetto a quanto qui proposto la datazione dell'opera è anticipata da Guido Tigler a prima del 1228 (TIGLER 2001b, p. 94; *Id.* 2006, pp. 107-108; *Id.* 2009, nota 247 p. 921, ma a p. 926 il termine sembra farsi più elastico: "qualche anno prima del 1233"), il che comunque rispecchia l'idea della precedenza del gruppo statuario sui rilievi del portico. Le motivazioni storiche addotte da Carlotta Taddei con riguardo ai lavori del portico, di cui si è già dato conto, devono ritenersi valide anche, e tanto più, per la commissione di un'opera di questo impegno, che dunque non potrà essere stata concepita prima del 1233. Del tutto condivisibile anche l'osservazione di Guido Tigler sull'assenza dell'episodio della Carità dal ciclo della vita di san Martino nei rilievi dei portali, che presuppone l'esistenza del gruppo statuario: questo, però, va a vantaggio dell'idea di un programma iconografico di concezione unitaria (studiato chiaramente prima dell'avvio dei lavori), ma non rende necessaria una netta precedenza cronologica del gruppo della Carità sulle storie di san Martino, potendosi entrambi collocare dal 1233 in poi, e precisamente, appunto, tra il 1233 e il 1238, prima dell'arrivo di Guido Bigarelli.

⁶⁰⁹ Si veda per questo la proposta di Guido Tigler, che pensa a un'Annunciazione per le mensole laterali e a una copia marmorea del Volto Santo per la rimanente coppia di mensole, poste in linea con la navata sinistra (TIGLER 2009c, pp. 889-890).

⁶¹⁰ VENTURI 1904, p. 978; di parere dissimile TIGLER 2009c, p. 925, che non solo esclude l'identità di mano tra la Carità e i rilievi dei Mesi, ma nota in essi influenze culturali profondamente diverse: naturalismo

esse si manifesti la personalità di un diverso maestro, quello delle storie di san Martino: i pochi volti ancora giudicabili non lasciano dubbi in proposito (figg. 114, 115). Schematizzando, dunque, i primi anni dopo il 1233 saranno stati impegnati dalla commessa del gruppo statuario e il riassetto della zona della facciata in cui è collocato, e, a monte, da una fase che avrà dovuto comprendere non soltanto l'elaborazione di un programma iconografico di comprovata coerenza e unitarietà⁶¹¹, di cui magari gli stessi operai erano tra i *concepteurs*, ma anche la messa a punto, da parte degli artisti, dello schema architettonico d'insieme, di cui sarà poi mantenuta con successo la coerenza, e la pianificazione del lavoro sul cantiere, non da ultimo per gli aspetti riguardanti la scelta e l'approvvigionamento dei materiali⁶¹². Supponendo, poi, la presenza a Lucca in questo momento del Maestro delle storie di san Martino, nulla impedisce di pensare che egli abbia potuto dare avvio alla realizzazione del programma scultoreo per la parte che gli va riconosciuta (storie di San Martino e ciclo dei Mesi, appunto), che sembrano anche - ed è un fatto confortato dalle evidenze materiali - essere stati tra le prime parti messe in opera.

Con il che si arriva al 1238, o poco tempo prima, quando un nuovo corso al cantiere dei portali dovette essere impresso dalla comparsa a Lucca di Guido Bigarelli e di Lombardo, che subentra a Pratese alla guida dell'Opera. Come già espresso, trovare Guido a Barga pochissimo tempo dopo diviene entro questo quadro davvero indicativo della prassi di cantiere che deve aver previsto in prima battuta il reperimento dei materiali, e in particolare di quei materiali (come il marmo rosso) che presentavano maggiori complessità nell'approvvigionamento, in maniera in parte indipendente dal momento in cui ne fosse prevista la messa in opera.

L'impegno di Guido dovette successivamente volgersi al portale maggiore, ma dobbiamo credere che lo scultore, fin dai primissimi anni della sua maturità artistica, abbia dovuto seguire commesse diverse: si deve tenere presente che il pulpito di San Bartolomeo

antelamico e 'gotico' nella Carità, ricordo della tradizione padana (Oldrado da Tresseno, Maestro dei Mesi di Cremona, che riecheggia in pari grado nel pulpito di Barga) nei Mesi, con particolare riferimento al Maggio a cavallo.

⁶¹¹ Il ciclo dei Mesi e le storie di san Martino appaiono strettamente interconnessi sia nel senso di lettura (l'andamento bustrofedico unisce le due serie), sia a livello iconologico, il che suggerisce un ruolo attivo della committenza durante la fase di ideazione, e dunque presuppone che l'orchestrazione generale sia stata concepita in toto nelle fasi iniziali. Per una convincente analisi di questi aspetti si veda TIGLER 2009c, p. 898-902.

appare di concezione unitaria, e denuncia un ruolo attivo della committenza, per cui dobbiamo pensare che l'impostazione generale sia stata concepita in toto nelle fasi iniziali, tramite l'accordo tra la maestranza degli scultori e la committenza

⁶¹² Su questi aspetti ASCANI 2009b, p. 49: "È possibile infatti sostenere che materiale e colore dell'opera architettonica o di scultura monumentale nel Gotico toscano fossero chiaramente stabiliti prima dell'inizio dei lavori e, anzi, talvolta concordati tra committenza e artisti all'atto dell'allogamento dell'opera".

in Pantano a Pistoia ha come prima data il 1239. La coordinazione di diversi impegni, in città differenti, è specchio, da un lato, di una tutt'altro che ingenua abilità di gestione della propria attività artistica, dall'altro motiva più che a sufficienza una scansione temporale che apparirebbe, altrimenti, eccessivamente dilazionata. L'architrave deve essere stata la prima componente su cui Guido ha posto il suo scalpello, sia per motivi che potremmo dire 'ideali' (si tratta, dopo la lunetta dello stesso portale, della componente di maggior impegno in termini non soltanto di grado di densità figurativa e simbolica, ma anche di fruizione e visibilità), sia tenendone presenti le componenti linguistiche e tecniche. Nella teoria di apostoli che fanno ala alla Vergine è presente, sul terreno dell'iconografia, il modello della *Deesis* dell'architrave del portale est del battistero di Pisa, ma declinato secondo una riformulazione non esente da qualche equivoco: si pensi alla gestualità ostensiva della Vergine di Pisa, che appare riproposta a Lucca, dove tuttavia non risponde a nessuna ragione precisa (figg. 116, 117)⁶¹³, che autorizza a crederne il ricordo non freschissimo, impresso quasi senza dubbio nella fase tarda del cantiere guidettesco del battistero, stratificatosi in seguito al di sotto delle esperienze padane, ridestato, infine, al rientro in Toscana, magari con l'ausilio di un taccuino. Lo stile dei rilievi pare invece denunciare un ricordo più vicino: quello del pulpito annesso al pontile del duomo di Modena, che Guido aveva certo osservato con attenzione, anche in questo caso, come modello iconografico per il suo Redentore, e di cui le figure lucchesi evocano il linguaggio. Di questo ci parlano le pieghe del panneggio che si fanno più corpose e fitte, la ricercata *variatio* delle capigliature, la gestualità a tratti impacciata, e alcuni dettagli accessori come le larghe aureole a disco. Il maggiore impegno di queste sculture si trova, senza dubbio, nella resa dei volti, alcuni dei quali - i meglio riusciti - non sono poi affatto distanti dalle fisionomie che si troveranno nelle storie di san Regolo (figg. 299-301), rispetto alle quali la comparazione in termini qualitativi non può non tener conto della penalità inflitta dalla disposizione frontale cui le figure dell'architrave sono iconograficamente costrette, che genera sensazioni di fissità e monotonia alle quali, forse già in questo momento, lo scultore avrebbe saputo sottrarsi lavorando su soggetti a

⁶¹³ Nell'architrave di Guido Bigarelli la Vergine è rappresentata con la mano sinistra aperta verso lo spettatore e la destra ripiegata sul petto, in quello che sembrerebbe a tutta prima un gesto allocutorio. Si tratta invece, più probabilmente, del ricordo del gesto della Vergine 'bizantina' di Pisa, dove, tuttavia, la stessa posizione esprime il gesto di presentazione della figura centrale di Cristo, mentre a Lucca la stessa postura appare replicata con minori mezzi espressivi e senza eccessive preoccupazioni filologiche, forse parzialmente incompresa. Si tratta del processo per il quale Jean Wirth forgia l'espressione di "*règle de la plus forte cohérence iconographique*", secondo cui fluttuazioni, fraintendimenti e impoverimenti nell'iconografia sono un sintomo del processo di copia da un modello (WIRTH 2004, pp. 204-208).

maggiore componente narrativa (pensiamo, ancora, ai rilievi pistoiesi). Ciò che contraddistingue le sculture dell'architrave in termini di tecnica e induce a riconoscervi una fase precoce del percorso di Guido è, soprattutto, il fare minuto, come nelle trapanature che separano le ciocche dei capelli in una rete di trine finissime (figg. 118, 119). In ciò si legge il ricordo degli scultori dei capitelli del battistero pisano (figg. 25, 26, 29), al quale nelle più tarde storie di san Regolo si sostituirà la scelta compiutamente rimeditata di un modello riconosciuto come più eletto, quello dei maestri bizantini dei portali.

Nello stesso momento in cui Guido lavora all'architrave il Maestro delle storie di san Martino porta a termine le parti che gli spettano. I suoi modi risultano pienamente integrati entro gli orizzonti formali della taglia bigarelliana, ma egli denuncia, rispetto al Guido di questa fase, maggiore solidità delle figure, a cui si accompagnano semplificazione e forza di sintesi, da un lato (la minore indagine dei panneggi deve però anche tenere conto del fatto che ai paludamenti 'classici' degli apostoli di Guido lo scultore deve qui sostituire le tonache dei chierici), e una sicura risoluzione spaziale, dall'altro, che per le storie di san Martino ha fatto parlare, non del tutto a sproposito, di pregiottismo⁶¹⁴. Del ciclo dei Mesi, le parti che mostrano maggiormente correlazioni con il gruppo della Carità di san Martino sembrano essere i rilievi di sinistra, mentre in quelli di destra pare scorgersi una più risentita solidità 'lombarda', ma non si può escludere che ciò sia dovuto anche alle peggiori condizioni conservative dei primi, che ne attenuano i caratteri di *gravitas*. I caratteri che traspaiono da questo insieme sono, in ogni caso, quelli di uno scultore maturo, pienamente risolto, ancora tutto campionesese e 'romanico', che lascia qui i suoi massimi traguardi. Guido maturo lo travalicherà in termini di indagine naturalistica, ma a questa altezza cronologica il Maestro delle storie di san Martino impone ancora il proprio passo: è lui, a ben vedere, il protagonista di questo momento del cantiere, di cui possiamo supporre abbia la 'reggenza' negli anni tra il 1233 e il 1238, lasciandovi, infatti, estesa testimonianza di sé. In termini di divisione del lavoro, ciò è significativo: a Guido si destina la maggiore dignità del portale maggiore, tributandogli il ruolo di 'primo' scultore di figura della maestranza, ancor giovane ma forte di un bagaglio linguistico maturato su una varietà di riferimenti culturali, entro cui le esperienze modenesi e veronesi saranno apparse un notevole titolo di merito; d'altra parte, al Maestro delle storie di san Martino, nell'assegnargli una parte di programma in proporzione molto maggiore, è riconosciuto il più alto grado di esperienza e di conoscenza del cantiere, seguito probabilmente fin dalle

⁶¹⁴ SALMI 1928, p. 112.

sue fasi aurorali, oltreché una maggiore affidabilità come referente, considerati gli impegni extra-lucchesi di Guido, che, come si è detto, dovettero affacciarsi praticamente da subito.

La messa in opera, in questa prima fase, dovette partire dal rivestimento dei setti murari tra i portali, compresi il corredo di tarsie e i rilievi, naturalmente dal basso verso l'alto. Già qui si evidenzia il limitato impiego del marmo di Verona, segno che la partita in arrivo nel 1246 non poté essere la prima (torniamo a ricordare il documento barghigiano del 1238). Per quanto riguarda il portale, invece, volendo prestare fede all'indizio fornito dai due testamenti di Gilberto di Piero, la messa in opera si dovrà pensare successiva al 21 dicembre 1244: il che, comunque, è in accordo con quanto ci dicono le restanti parti, che non si direbbero completate prima dell'avvio dell'altra fondamentale commessa di Guido Bigarelli, quella per il fonte del battistero di Pisa, che, visto l'impegno del lavoro, siamo costretti a ritenere apparsa almeno un paio d'anni prima del 1245, quando l'epigrafe ne suggella il compimento. La miglior prova di ciò si ha nel trattamento delle componenti verticali del portale, in cui le colonne a girali carnosì e classicheggianti mi sembrano denunciare una volontà di mimesi delle cose pisane (colonne dei portali del battistero e del duomo) che, rispetto a quanto era avvenuto per l'architrave, sottintende un ricordo assai più fresco - tanto della lezione dei maestri dei portali, quanto dei temi che Guidetto impiega nei sostegni interni - e spinto alla creazione di sintetiche crasi (figg. 120-123). A fianco alla ripresa dei modelli, emerge in questo momento la proposta di soluzioni di dettaglio originali che, come è già stato notato, saranno elaborate in ambito nicoliano⁶¹⁵ (figg. 124-125), nonché l'ormai conquistata padronanza dei mezzi tecnici per porsi, rispetto a quei modelli, in rapporto di parità (figg. 126-131). Nel portale centrale si evidenzia un altro dato interessante, e macroscopico: la più marcata differenza rispetto all'impianto dei portali laterali sta nell'assenza dal marmo rosso dai gruppi colonnari degli strombi: il materiale comincia a essere impiegato di lì a poco, a partire dalle paraste e dalla modanatura che corre al di sopra della fascia di ornamentazione vegetale, elementi che inquadrano ai lati e superiormente la zona inferiore del portale. Se poniamo il dato in rapporto al pagamento effettuato da Guidobono e Lombardo per il trasporto di marmo rosso, ciò acquista una valenza piuttosto stringente per la cronologia di questa fase, che dovette dunque chiudersi con la realizzazione e messa in opera di fregi capitellari, paraste e archivolti del portale centrale, nei mesi successivi all'1 settembre 1246.

⁶¹⁵ GARZELLI 2002a, p. 93.

Terminato dunque il portale centrale in tutte le sue componenti, il cantiere deve aver subito una battuta d'arresto durata qualche anno, in corrispondenza di un momento di maggiore impegno di Guido a Pistoia, che può situarsi proprio nella seconda metà degli anni Quaranta, e di cui sono frutto non soltanto il pulpito di San Bartolomeo in Pantano, ma verosimilmente anche le restanti commesse pistoiesi (Sant'Andrea e San Michele in Cioncio), tutte opere che su base stilistica risultano assegnabili alla fase matura dello scultore. Nello stesso periodo Guido si assume a Lucca commissioni di minore impegno, come l'architrave di San Pier Somaldi. Si potrebbe pensare che la stasi abbia riguardato soltanto le componenti figurate dei portali di San Martino, ma anche nel caso in cui si fosse seguito ad approntare le componenti di decorazione architettonica e le parti di ornato, si sarebbe costretti a pensare -il che è anche possibile- che tutti questi pezzi siano rimasti a piè d'opera fino alla realizzazione degli architravi, che, come nel caso del portale centrale, dovettero essere i primi elementi dei portali a essere montati, visto che i gruppi capitellari li sopravanzano, e che le paraste, seppure in minima parte, si sovrappongono alla decorazione esterna degli archivolti.

Per queste ragioni il portale destro sarà da tenere, in tutte le sue parti, tra il 1250 e il 1257, compresi i due leoni guardiani che gli competono, gli unici che dichiarino forme bigarelliane. Agli stessi anni deve essere assegnata la lunetta del portale centrale (anch'essa incassata a posteriori come quella del portale sinistro) e i simboli degli Evangelisti, che, come si è detto, tengono conto delle archeggiature entro i cui spazi di risulta sono collocati, come dichiara la modanatura che adatta la sagoma degli spigoli inferiori al profilo esterno di queste.

III. Maturità

Il fonte del battistero di Pisa (1245)⁶¹⁶

Alle fasi finali della prima stagione in San Martino, come si diceva, deve essersi sovrapposta la commessa per il fonte pisano, che forse avrà avuto un ruolo tra le cause del rallentamento del cantiere della cattedrale lucchese, a cui deve aver fatto seguito un intervallo temporale di vera e propria stasi, successiva alla messa in opera del portale maggiore.

Lasciata dunque, temporaneamente, Lucca, Guido Bigarelli si volge al completamento dell'opera che ne inaugura la piena maturità artistica, nei termini sia della elaborazione di un linguaggio personale, sia della ricezione di tale linguaggio presso i contemporanei: il maestro, con la sua bottega, è ormai in grado di intercettare quella che si può credere tra le commissioni più prestigiose del momento, in Toscana e non solo. La vasca battesimale di Pisa (cat. 1, fig. 132) costituisce, in pari tempo, l'apice della carriera di Guido e lo stadio più evoluto della tipologia del pluteo scolpito e intarsiato, che tra Pisa e Firenze possiede, fin dal secolo precedente, lunga tradizione⁶¹⁷. Le sedici formelle (figg. 133-148) presentano un repertorio di decorazione vegetale estremamente vasto, che raggiunge - nelle due sul lato del fonte rivolto a est, in direzione dell'ingresso principale dell'edificio, quella con leoni e figure femminili e quella con il Tetramorfo - un grado di ricchezza spettacolare: complessi giochi di girali intrecciati entro cui sono suscitate diverse essenze vegetali, foglie carnose e polilobate, aperte, affrontate specularmente, flesse o realisticamente accartocciate, a cui è impresso un moto rotatorio o a colpo di vento, campanule percorse da nervature e dalle estremità baccellate, e poi virgulti, pistilli, fiori a forma stellata, frutti, pigne. Altrove dominano le specie acquatiche e l'acanto spinoso, in sequenze semplici o doppie, e assemblate in differenti composizioni nel rosone centrale. In due casi (formelle dei lati est e sud) il partito delle parti scolpite è duplicato, in forme

⁶¹⁶ L'anno 1246 riportato nell'epigrafe segue il computo pisano, ed è dunque da rettificare in 1245, come chiarito in TIGLER 2009c, p. 860.

⁶¹⁷ Per il genere si possiede ora, relativamente al XII secolo, un repertorio aggiornato in MATTEUZZI 2016.

appena semplificate, nella tarsia. Quanto agli inserti figurati, come giustamente nota Annarosa Garzelli, la tipologia dei plutei con testine umane ed animali sembra nascere a Pistoia⁶¹⁸, ed è da considerarsi un'invenzione di Guglielmo per il recinto del coro della cattedrale. I plutei guglielmeschi attualmente ripartiti tra gli altari di San Giovanni Fuorcivitas e San Francesco sono l'antecedente diretto di quelli di Guido (figg. 152-156), senza la mediazione delle rielaborazioni assai semplificate di Lanfranco, che peraltro mostra di prediligere per gli inserti figurati una posizione angolare (figg. 157, 158), presente in Guglielmo in maniera episodica e abbandonata da Guido Bigarelli, che torna a disporre le sue testine al centro di ogni lato, sugli assi di simmetria dei plutei. Degli esempi guglielmeschi il fonte di Pisa ritiene anche la proporzione tra ornato e figure in termini spaziali, nettamente a favore della prima componente, a differenza che nelle formelle del fonte di Lanfranco, che riservano alle protomi spazio assai maggiore, come accadrà anche nel caso delle formelle bigarelliane di Sant'Andrea, nella stessa Pistoia. La novità delle formelle di Pisa, in termini linguistici, sta, da un lato, nell'effetto di ricercatezza miniaturistica nei brani di figurazione, suscitati attraverso il minuziosissimo lavoro di strumenti che si direbbero da orafo, con una pressoché totale rinuncia agli effetti volumetrici, a favore dell'esaltazione di valori pittorici e disegnativi; al contrario – e qui sta l'altra componente innovativa – la plastica è esaltata nella rigogliosa decorazione vegetale, dove ritornano, con moderazione, l'uso del trapano e i sottosquadri profondi, laddove la flora di Guglielmo appariva invece secca e standardizzata, e la tarsia prevaleva sulla scultura.

Quanto ai materiali impiegati, essi sono riconducibili a diverse tipologie. Il marmo bianco impiegato nelle parti scolpite proviene con tutta probabilità dalle cave di Carrara (o comunque delle apuane),⁶¹⁹; un marmo nero, proveniente forse anch'esso da una vena di Carrara è utilizzato per lo più nelle incorniciature dei plutei, in larga parte, se non in tutto, sostituite in epoca moderna⁶²⁰; si nota, poi, una varietà di conglomerati rossi, in alcune parti probabilmente dovuti a sostituzioni, tra i quali non è mai stata operata una precisa distinzione: deve trattarsi in parte di rosso di Serravezza, in parte di un rosso del Monte

⁶¹⁸ GARZELLI 2002a, pp. 18-20.

⁶¹⁹ Secondo Roberto Papini il bianco sarebbe un tipo di marmo maremmano di grana assai più fine rispetto al materiale cavato a Carrara, più adatto alla levigatura e dalla resa simile all'alabastro (PAPINI 1909, p. 440), ma la più recente analisi di Lorenzo Cipriani ha confermato trattarsi di marmo apuano (CIPRIANI 2002, p. 130).

⁶²⁰ Un documento del 7 maggio 1551 informa dell'acquisto di quarantadue pezzi di marmi neri di Carrara da impiegarsi nel fonte e nei gradini (ASPi, reg. 1160, pp. LVII, LXI, pubblicato in BANTI 2009, nota 24 p. 30). Cipriani parla di "marmo nero compatto a grana fine" e sembra pensare ad un tipo litico simile all'ardesia (CIPRIANI 2002, p. 130).

Pisano, ma almeno in alcune porzioni del parapetto è impiegato, come a Lucca, il marmo cosiddetto rosso di Verona, riconoscibile anche per la tipica presenza di inclusioni fossili⁶²¹.

Lo studio di questo manufatto può essere condotto adottando differenti punti di vista, alcuni dei quali aprono scenari di grande complessità, che il presente capitolo non intende né può dirsi in grado di esaurire; altri ne evidenziano quella che si può definire, pesando il termine sul metro di una disciplina indiziaria, la relativa ‘aproblematicità’. Ne è in qualche modo prova l’esiguità della vicenda critica dell’opera, che, se non ha mancato di suscitare le menzioni della tradizione erudita sette e ottocentesca, non ha in seguito destato particolari attenzioni fra gli studiosi, fino al concomitante apparire di due contributi recenti⁶²².

In che senso il fonte di Pisa è un’opera ‘non problematica’? Lo è, innanzi tutto, dal punto di vista dello stato conservativo, assai buono: il dato più evidente è l’alterazione cromatica del materiale dovuta alla presenza di patine, ma le cadute sono minime, così come tutto sommato limitata è la consunzione delle superfici⁶²³. Lo stesso può dirsi per ciò che concerne la storia materiale e dei restauri. Dalla ricerca d’archivio nelle carte dell’Opera di San Giovanni, già condotta da più parti in passato, è emerso, come ci si poteva aspettare, che il fonte è andato soggetto a operazioni di manutenzione, anche importanti, di cui si è trovata traccia negli anni di operariato di Pietro della Seta (1539-1558), attorno al 1621, e sotto l’operaio Vincenzo Carmignani (1839-1859)⁶²⁴; nessuno dei più o meno estesi interventi di restauro che lo hanno riguardato, tuttavia, è stato eversivo nei riguardi dell’integrità dell’opera e della sua leggibilità. Con ciò dissento da Valerio Ascani, che sostiene la presenza di “incongrui accostamenti osservabili in cinque degli otto lati del fonte, denunciabili con l’esame delle cornici interne delle lastre riquadrate, le cui ‘gemelle’ si trovano in altre parti del fonte”⁶²⁵. La logica imporrebbe che un’affermazione

⁶²¹ Cipriani dice “problematica” l’identificazione litologica dei rossi del fonte, affidandosi alle descrizioni degli eruditi sette e ottocenteschi, che riportano una nomenclatura variegata: “porfido di Liguria”, “broccatello”, “mistio” e, per l’appunto, “breccia” (CIPRIANI 2002, p. 130).

⁶²² DALLI REGOLI, ZINGONI 2002; GARZELLI 2002a. Allo studio di Annarosa Garzelli (pp. 114-118) si rimanda per la vicenda storiografica e critica dell’opera, composta, come si è detto, per lo più di semplici menzioni e descrizioni, che si omette qui dal ripercorrere per intero.

⁶²³ Una nota accurata sullo stato di salute dell’opera è in CIPRIANI 2002.

⁶²⁴ Si faccia riferimento per questo a ROMANELLI 1997, CORSI MASI 2002, le stesse DALLI REGOLI, ZINGONI 2002, pp. 27-32, e soprattutto BANTI 2009, pp. 29-30, in cui si citano puntualmente tutti i documenti che danno notizia di restauri al fonte, dal Cinquecento in avanti. Traccia dei restauri seicenteschi era già contenuta in TANFANI CENTOFANTI 1897, pp. 69-70.

⁶²⁵ ASCANI 1991, nota 48 p. 26.

di questo tipo fosse confortata da una proposta di ricostruzione, che al contrario manca, ma, al di là di questo, un'osservazione minuziosa del manufatto conduce a conclusioni addirittura opposte. Come si è detto, le formelle rivolte verso l'ingresso principale presentano il programma scultoreo più ricco ed elaborato, il che è un eloquente indizio a favore del fatto che la loro collocazione attuale debba corrispondere all'originaria. La partitura degli ornati, poi, pur nell'esibizione di trame variegata come mai altrove nell'intero *corpus* bigarelliano, denuncia una evidente coerenza complessiva. Le cornici esterne sono omogenee su ogni lato; vero è che in quelle interne soltanto in alcuni casi è impiegata la stessa tipologia per due formelle adiacenti, ma non pare si possano individuare con certezza lastre 'gemelle', separate a posteriori. Sembra più corretto considerare ogni pluteo come un *unicum* in sé compiuto, in dialogo non tanto, e non solo, con il suo vicino, ma piuttosto con tutti gli altri, su ogni lato, secondo un globale principio di coerenza e omogeneità nella *varietas*.

Se si pensa, poi, all'impianto centrale del fonte, con i significati simbolici che vi sono sottesi, si accetterà di credere che a tale logica sul piano dei significati corrisponda, anche su quello formale, una norma centralizzante, e quindi unificante, e non una concezione estetica polarizzata su rispondenze lato per lato. Si è tralasciato poi di interrogarsi sulle ragioni che avrebbero dovuto portare all'alterazione dell'aspetto originario dell'opera nelle sue componenti strutturali, come invece si dovrebbe fare ogni volta che si propende per una lettura delle vicende materiali che presenti aspetti di complessità. Qualora si volesse farlo, si dovrebbe ammettere che, nel caso del fonte di Pisa, assenti motivazioni d'uso o rifunzionalizzazione, il movente dovrebbe ridursi a semplice sciattezza e trascuratezza, e non vi sono in fondo ragionevoli motivi di sospettare che gli operai di San Giovanni se ne siano macchiati.

Assenti dal discorso sul fonte di Pisa sono anche problematiche connesse alla parabola artistica dell'autore: si tratta, infatti, di un'opera firmata e datata, e in quanto tale costituisce un'ancora salda nel catalogo di Guido, i cui modi si dimostrano qui coerenti con quelli dell'altro caposaldo della sua produzione, il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, da cui non la separano molti anni, comunque si voglia sciogliere la questione delle due epigrafi pistoiesi, di cui si dirà.

Quanto invece all'epigrafe di Pisa, essa costituisce l'unico nodo che un approccio filologico allo studio dell'opera ha percepito come da dipanare. Peleo Bacci è il primo ad avanzare dubbi circa la genuinità dell'attuale iscrizione, incisa su marmo di aspetto recente e taciuta nelle descrizioni di Alessandro Da Morrona e Ranieri Grassi, motivi che lo

portano a ritenere probabile sia stata sostituita tra il 1841 e il 1856, all'epoca in cui sono documentati i restauri in battistero attuati per iniziativa di Vincenzo Carmignani⁶²⁶. L'ipotesi di Bacci è riportata e avallata negli studi successivi⁶²⁷ fino agli interventi di Marzia Zingoni, che ha chiarito come il fatto possa spiegarsi con la presenza di un bacino sussidiario interno alla vasca, rimosso nel corso dei restauri ottocenteschi, che occultava parzialmente l'iscrizione⁶²⁸, e Francesca Corsi Masi, che ha escluso che tali restauri possano aver riguardato in modo estensivo il fonte, e si siano limitati forse alla sostituzione di qualche listello⁶²⁹. Ottavio Banti torna sulla questione avanzando l'ipotesi che la manomissione abbia potuto avvenire in un momento anteriore, e cioè a metà Cinquecento, all'epoca dei lavori di Pietro della Seta, che coinvolsero, tra l'altro, i gradoni del fonte: Banti avanza l'idea che l'epigrafe si trovasse in origine proprio sull'alzata di uno dei gradoni, probabilmente quello più in alto, e che all'intervento moderno sia da imputare la sostituzione e il riposizionamento all'interno della vasca⁶³⁰, sostanziando tale ipotesi con un'approfondita analisi metrica e terminologica che lo conduce a ritenere che l'epigrafe attuale sia una *novicia*, vale a dire una copia imitativa, probabilmente mutila dei primi quattro emistichi⁶³¹. Pur non possedendo, sul terreno dell'analisi testuale, le competenze necessarie a discutere punto per punto la tesi di Banti, si avverte in alcuni passaggi del suo impianto probatorio una certa fragilità di costruito. Ad esempio, laddove si rileva, tra le criticità della posizione attuale, il fatto che "l'epigrafe occupa solo quattro lati, ma non in maniera ordinata, uno dopo l'altro, ma alternandosi con gli altri quattro lati che essendo occupati da pozzetti non hanno spazi per iscrizioni"⁶³²: l'enunciato stesso mette in luce, con chiarezza, che un ordine vi è (dato dal principio di alternanza e non da quello di contiguità, ma pur sempre di un ordine si tratta) e quale ne sia l'evidente ragione, motivo per cui l'argomentazione dello studioso non dimostra che l'epigrafe originaria dovesse

⁶²⁶ BACCI 1910, nota 2 p. 5; il riferimento è a DA MORRONA 1812, I, p. 389, in cui si riporta soltanto parte dell'iscrizione (non si menziona il nome dell'artista), e GRASSI 1837, p. 86. In realtà, mentre il Grassi tace effettivamente dell'iscrizione, il Da Morrona ne riporta soltanto la seconda parte, l'incipit della quale ("*hunc opere fidei*") non compare nell'epigrafe attuale. Bacci, all'opposto, si limita a trascrivere la prima parte, contenente data e nome dell'artista.

⁶²⁷ BELLINI PIETRI 1913, pp. 156-157; SUPINO 1916, nota 3 p. 11; OLIVARI 1965, p. 34, che accoglie la tesi di Bacci pur ritenendo valido il contenuto dell'epigrafe; BELLI BARSALI 1968, p. 394.; BANTI 2000, pp. 65-66.

⁶²⁸ DALLI REGOLI, ZINGONI 2002, p. 28, note 4, 5 p. 41.

⁶²⁹ CORSI MASI 2002, p. 128.

⁶³⁰ BANTI 2009, pp. 30-31; *Id.* 2010, p. 58.

⁶³¹ *Id.* 2010. Le ultime parole dei due versi mancanti sarebbero quelle annotate da Da Morrona, che avrebbe trascritto l'epigrafe non direttamente dal fonte, dove a causa della presenza della moderna *vascula* non avrebbe potuto vederla, ma dalla trascrizione che ne offre un manoscritto dell'Archivio Arcivescovile di Pisa (Archivio Arcivescovile di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, C 187, c. 26, a cui si fa riferimento in BANTI 2010, note 1 p. 59, 21 p. 60).

⁶³² BANTI 2010, p. 50.

trovarsi in una posizione diversa da quella attuale. A sostegno di questa ipotesi non vi è, in realtà, nessun ulteriore argomento, e, anzi, se ne trovano almeno due a favore della tesi contraria. Il primo, indiretto, è dato dal confronto con l'epigrafe del fonte pistoiese di Lanfranco, anch'essa collocata all'interno della vasca: posizione che sarà forse da considerarsi canonica per la tipologia, e che di certo assicura al ricordo del nome dell'artista e dei committenti maggiore visibilità e dignità rispetto all'alzata di un gradino. Il secondo si deduce dalle caratteristiche dell'epigrafe attuale: è poco credibile che a metà Cinquecento, al tempo del rifacimento dei gradoni del fonte, si avesse la sensibilità di effettuare la copia imitativa di un'iscrizione medievale, applicandovisi con un notevole sforzo di mimesi epigrafica (come per creare un "falso"), mentre è assai più probabile che ciò possa essere avvenuto nell'Ottocento, epoca in cui la sensibilità e l'interesse per le testimonianze del Medioevo europeo andavano acuendosi. Ma se si pensa, come fa Bacci, ad un rifacimento ottocentesco, si dovrà di necessità escludere che l'epigrafe si vedesse originariamente sull'alzata di uno dei gradoni, rifatti appunto al tempo di Pietro della Seta, ammettendo che essa dovesse piuttosto trovarsi proprio dov'è ora, parzialmente nascosta da quella *vascula* di cui si è trovata menzione, rimossa la quale, e constatato lo stato di degrado dell'iscrizione, si procedette a ripristinarla.

Banti solleva, inoltre, dubbi sulla fedeltà del testo attuale al dettato originario, ma anche in questo caso alcune delle sue supposizioni sembrano poco fondate. Ad esempio, che l'epigrafe parli in terza persona e che la dizione del *cognomen* dell'autore sia mancante di una 'l' ("*Guido Bigareli de Cumo fecit opus hoc*") non è affatto spia di non autenticità⁶³³: l'uso della terza persona, infatti, è di gran lunga il più frequente in questo genere di testi (la casistica di formule come "*me fecit*", "*fecit hoc opus*" "*me pinxit*" è nutritissima, per il Medioevo e non solo); allo stesso modo, le fluttuazioni nell'onomastica, tanto più di così lieve entità, costituiscono un fatto comunissimo per il periodo in esame. È, inoltre, errato ritenere - come fa Banti - che il termine "*rector*", con cui l'epigrafe designa l'operaio, sia anacronistico per il Duecento, in cui si sarebbe impiegato esclusivamente il termine "*operarius*", mentre il primo sarebbe entrato nell'uso soltanto nel XVI secolo⁶³⁴: come "*operarium et rectorem*" dell'Opera di San Giovanni Arduino è documentato, nella stessa

⁶³³ *Ibid.*, p. 53.

⁶³⁴ *Ibid.*, pp. 54, 58.

Pisa, tra il 1193 e il 1217⁶³⁵, così come nell'epigrafe del fonte pistoiese di Lanfranco, del 1226, gli operai sono definiti "*operis rectores*"⁶³⁶.

In definitiva, riguardo alla vicenda dell'epigrafe, sembra provato che il testo sia stato re-inciso in epoca moderna, e non è escluso che, come sostiene Banti, alcune parti ne siano state escluse (anche se ipotizzare l'originaria presenza di due interi versi, per di più i due iniziali, in lode dell'artista, configurerebbe un caso davvero unico al tempo di Guido Bigarelli, in contrasto con il tenore assai più conciso degli elogi contenuti nell'altra epigrafe di Guido e in quelle di Guidetto e Lanfranco)⁶³⁷. Non sembra però esserci ragione di supporre che quanto trascritto non sia fedele al dettato originario, e nulla spinge a credere che l'iscrizione si trovasse in un luogo diverso rispetto all'attuale. L'epigrafe attuale, insomma, si riferisce al fonte in modo analogo a quanto faceva in origine, e, dunque, nemmeno per questa via, è ammissibile ipotizzare chiavi interpretative oggi perdute.

Dal punto di vista dello stile e del grado di autografia, l'opera si dimostra coerente e di altissimo impegno, profuso dal suo autore per corrispondere al prestigio della commissione e certamente anche in funzione delle ricadute che essa aveva in termini di visibilità. Tenuta dunque per ferma (ed è un discorso già affrontato) la dimensione 'corale' della produzione artistica nel Medioevo, a cui il fonte di Pisa non si sarà certo sottratto, sembrano da ridimensionare gli assunti di chi crede di vedere in essa l'evidente operato di aiuti. La proporzione stessa tra decorazione e figurazione parla chiaramente in favore dell'idea che Guido Bigarelli sia intervenuto direttamente, e – si direbbe - in modo esclusivo, sulla seconda componente. Pare dunque da rifiutare la lettura di Valerio Ascani, secondo cui "Il fonte di Pisa è, ad evidenza, opera collettiva della bottega che a Guido doveva far capo, e che conteneva diversi artefici di preparazione e orientamento stilistico spesso non omogenei", il che conduce lo studioso, oltre che ad evocare la "controfigura" di Guidobono, buona "per tutte le stagioni" in quanto ben poco precisabile e definita, ad operare artificiali distinguo tra le lastre da accreditare a Guido e altre in cui addirittura si

⁶³⁵ GARZELLI 2002a, p. 5, nota 1 p. 21.

⁶³⁶ Ad 4.

⁶³⁷ Poco convincente anche il motivo che, secondo Banti, portò a sostituire i quattro emistichi iniziali con l'attuale incipit del testo: "[...] il danno subito dai versi iniziali dell'epigrafe certamente era in parte irreparabile. [...] apparve impossibile restituire la forma originaria di quei versi che, in almeno quattro emistichi latini rimati facevano menzione dell'Operaio, dello scultore, di cui però si erano almeno salvati i nomi, e della data." (*Ibid.*, p. 58). L'idea che il testo fosse talmente danneggiato da rendere impossibile la sua ricomposizione, e che tuttavia i nomi dell'artista e del committente, nonché la data, si siano salvati, configura un'eventualità davvero troppo fortunata, ai fini della storia dell'arte, per risultare realistica.

riconoscerebbero echi della generazione precedente, di Guidetto e Lanfranco⁶³⁸. La bottega del maestro trova di certo occupazione negli estesi brani di ornato vegetale, opera quasi seriale di artefici addestratissimi. Non si può anzi escludere, ma nemmeno provare, che a Pisa la maestranza di Guido possa essersi fatta coadiuvare da una squadra di ornati esteri, lapicidi locali (dell'area pisana, o magari fiorentina) specificamente versati nell'esecuzione delle tarsie marmoree, genere di cui si sono già citati i raggiungimenti tra Firenze e Pisa, molto più che a Lucca, fin dal secolo precedente. Non c'è, invece, ragione di credere che il maestro non abbia riservato al suo scalpello – interamente – le sessantaquattro splendide e minutissime testine umane e animali dei plutei, che appunto questo dichiarano in termini visivi: assenza di oscillazioni, finanche minime, grandissima uniformità di esiti, tenuta qualitativa costante, strettissime correlazioni linguistiche. Sostenere il contrario significa negare alla personalità di Guido Bigarelli il peso che, in termini artistici, deve essergli riconosciuto. Oltretutto, parlare di disomogeneità di orientamenti stilistici all'interno della bottega di Guido Bigarelli pare inesatto non soltanto con riferimento al fonte di Pisa, ma in egual misura per quanto riguarda il resto del suo *corpus*, che, anche in opere che denunciano maggiormente tale apporto 'corale' (Lucca, Pistoia), in nessun caso sembrano consentire l'individuazione di spinte nettamente centrifughe rispetto al solco linguistico tracciato dal *magister*.

I brani della storiografia dedicati al fonte di Pisa si impostano unicamente su due filoni, complementari: quello descrittivo e quello semiotico-interpretativo⁶³⁹. La disamina iconografica e, ancor più, l'accertamento delle eventuali valenze iconologiche del programma figurativo del fonte di Pisa sono esercizi che, sebbene appaiano invitanti, dovrebbero essere normalizzati entro i binari canonici di questo genere di figurazioni: in assenza, per il momento, di riscontri davvero puntuali (magari fondati su fonti dell'epoca, che ne forniscano un'interpretazione più sottile, e unificante), è più prudente affidarsi alla

⁶³⁸ ASCANI 1991, nota 48 p. 125, p. 130. Non ci sono invece particolari problemi a seguire Ascani quando propone l'intervento di aiuti per il coro del battistero. Lo si può immaginare concettualmente, più che riconoscerlo in termini visivi, essendo le transenne del coro opera nella quale l'impegno scultoreo è estremamente limitato: si tratta di plutei lisci in marmo rosso contornati da motivi a tarsia dal repertorio elementare. La realizzazione del coro del battistero deve certamente essere inclusa entro la commissione del fonte, ma non ne sposta il baricentro in termini di riflessione critica.

⁶³⁹ Tale è l'impostazione dei due studi che Gigetta Dalli Regoli e Annarosa Garzelli hanno dedicato al fonte di Pisa contemporaneamente (DALLI REGOLI, ZINGONI 2002; GARZELLI 2002a). In entrambi traspare un atteggiamento rinunciatario, una sensazione di *impasse* conoscitiva nei confronti del manufatto, percepito come 'enigma' da risolvere. Ci si limita dunque, sostanzialmente, alla sua descrizione, più o meno corredata da notazioni di iconografia che non si allontanano dal terreno dei termini generali, rimandando al futuro una migliore comprensione dell'opera: nel fonte di Pisa sarebbero da individuarsi le tracce di un "(...) itinerario mentale che oggi sembra ancora sfuggente: solo l'approfondimento degli studi e il concorso di competenze diverse potranno conseguire in futuro una più soddisfacente risoluzione." (DALLI REGOLI, ZINGONI 2002, p. 41).

chiave di lettura più semplice, e cioè all'idea che nelle formelle del fonte (ad eccezione di quella recante i simboli del Tetramorfo, che rimane l'unico soggetto precisamente individuabile) sia elegantemente orchestrato, con enunciazione compositiva paratattica, il tradizionale repertorio di forme antropozoomorfe attraverso cui si reitera l'alternativa radicale e primigenia tra 'salvifico' e 'demoniaco'. Si tratta, in forme insieme più abbreviate e più evolute, del medesimo repertorio che abbiamo visto nel programma dei capitelli dello stesso battistero. Se là si concedeva più spazio alla narrazione, qui l'impianto dei significati è condensato nell'evocazione simbolica, ma non si tratta certo di un'invenzione di Guido: lo stesso gusto nell'impiego alternato di protomi umane ed animali era stato introdotto dalla taglia di Biduino nei capitelli della torre, e sembra talmente in auge in area pisana fin dal XII secolo da trovare impiego anche in manufatti di uso comune, come le vere da pozzo⁶⁴⁰. La reiterata illustrazione della dicotomia che sta alla base dell'impianto dottrinario cristiano è una scelta del tutto adeguata alla funzione liturgica del manufatto: il fonte battesimale è il simbolico recinto entro il quale si esplica, per mezzo del sacramento, il primo, fondamentale, discrimine tra redenti e dannati. Appare, dunque, pienamente soddisfacente leggere il suo programma iconografico come un invito a varcare la soglia della salvezza, enunciato con il ricorso ad un repertorio esemplificativo di ciò che sta al di qua e ciò che sta al di là di quel *limes*.

La riflessione non sarà perciò da condurre tanto nei termini della scelta del programma iconografico (che, peraltro, non si può immaginare di esclusiva pertinenza dell'artista), quanto semmai nei modi con cui quel programma è impaginato, nelle scelte linguistiche e compositive, che sono poi l'aspetto in cui è da cogliersi la personalità dell'artista. La complessità di pensiero di Guido Bigarelli si dimostra nel tipo di rapporto che l'opera ricerca con lo spettatore: la scultura del fonte tiene senz'altro in conto il tipo di fruizione a cui manufatto andava soggetto, con i tempi della liturgia battesimale, per la quale le fonti premoderne ci parlano di un rito maestoso, corale, dalle cadenze estremamente complesse e dilatate. Gli intagli minutissimi e ricchi di notazioni di dettaglio, pianamente descrittivi, coadiuvati dal vortice concentrico dei rosoni e delle tarsie, intercettano lo sguardo di chi si muova con ritmo lento e pausato lungo il perimetro esterno dell'ottagono, sostando a lungo attorno alle sue sponde, e inducono nell'astante un atteggiamento mentale di osservazione prolungata e cogitabonda, ma in pari tempo esente da spunti di eccessiva divagazione.

⁶⁴⁰ WANNENES 2016; MILONE 1993c; *Id.* 1993d.

Oltre a ciò, un elemento di modernità quasi dirompente, finora mai posto sotto la giusta luce, è da cogliere nell'amore per il dato naturale, ricalcato con una fedeltà descrittiva a cui né il romanico toscano, con la sua componente grottesca e caricaturale, né il filone della scultura padano-emiliana, con la sua maggiore attenzione al quotidiano, né, infine, la produzione di Guidetto e Lanfranco, che per molti aspetti è un crocevia tra le due precedenti, ci avevano abituati. L'unico antecedente del fonte di Pisa in termini di presa sulla realtà naturale è Guido stesso, nelle bande interne degli stipiti del portale maggiore di San Martino a Lucca, in cui un medesimo tipo di ricerca si rivela già in atto⁶⁴¹. Là, tuttavia, alcuni elementi del bestiario di Guido dichiarano ancora la componente di ferinità della fauna di Guidetto, e la tecnica scultorea, per quanto fine, non sfoggia ancora una tastiera di modulazioni altrettanto ampia (ma in questo, senza dubbio, entra in gioco anche la diversa destinazione). A Pisa si nota, però, uno scarto evidente, in termini contenutistici, rispetto agli esempi precedenti, compresi gli stipiti di Lucca: la pressoché totale abolizione della componente fantastica (fanno eccezione soltanto i due grifi e il *green man*) o dichiaratamente demoniaca, a tutto vantaggio dell'indagine sul mondo naturale, perseguita con mimesi di rara efficacia. Come si diceva, lo scarto non si pone soltanto in termini di evoluzione formale, ma possiede notevoli ricadute nei termini dei contenuti che lo scultore affida al proprio repertorio. Il significato che l'uomo medievale attribuiva a un ariete o ad un leone è evocato da una semplice protome, da cui infatti difficilmente gli scultori precedenti avvertono la necessità di distaccarsi. Gli arieti e i cavalli di Guido, al contrario, emergono dal fogliame fino alle zampe anteriori (una simile idea formale era stata concepita nelle formelle pistoiesi di Guglielmo, ma con esiti più rudimentali), le loro pose accompagnano, da un lato, il movimento rotatorio impresso allo sguardo dai girali vegetali concentrici, e dall'altro si dimostrano funzionali alla descrizione accurata di tutte le parti anatomiche, dai dettagli del muso e delle corna, al vello, alle notazioni muscolari e tendinee di pettorali, zampe e zoccoli rese con abilità quasi bozzettistica. È del tutto svanito, poi, l'ingrediente caricaturale che connotava l'universo figurativo di Guglielmo, Guidetto e Lanfranco, a favore di uno studio delle specie che si direbbe quasi effettuato dal vivo. Sintomatico il fatto che a una riduzione a schemi convenzionali si assista, ad esempio, nei leoni e nella scimmia, specie con cui Guido non poteva certo avere grande familiarità (benché cortei di animali esotici, anche feroci, non fossero all'epoca del tutto inusuali nelle città), mentre cani, cavalli e arieti sono resi in modo del tutto convincente:

⁶⁴¹ Si veda, ad esempio, il confronto proposto in GARZELLI 2002a, figg. 29-30 p. 62.

nel pluteo del *green man*, ad esempio, non sono suscitati due generici canidi, ma si assiste alla rappresentazione fedele di due segugi, con i padiglioni auricolari qui per la prima volta non eretti, ma realisticamente ripiegati, in posizione di quiete. Il bestiario di Guido è inoltre assai più ampio di quello dei suoi predecessori: accanto agli animali che vantano una più o meno lunga tradizione nella simbologia cristiana (leone, aquila, orso, ariete, bove, scimmia, grifo), vi fanno la loro comparsa altri più sporadicamente presenti, o affatto inediti (cavallo, asino, capra, cinghiale, cane, falcone): c'è da dubitare che tutti gli elementi di questo insieme debbano rivestire un significato esclusivamente connesso alla simbologia battesimale, senza per questo doverli ridurre a sfoggio di abilità tecnica. In modo simile, l'umanità che si affaccia dai plutei del fonte pisano, in bilico tra le eleganze calligrafiche, a cui non si rinuncia nella resa delle capigliature, e tratti anche spiccati di 'realtà' (dall'impianto di tendini e muscoli descritti con maestria, all'abile resa delle differenti età, alle notazioni di costume evocate dai copricapi alla moda del tempo), non è generica né caricaturale, ma evidenzia in molti casi la ricerca della connotazione in termini individuali; non, però, della verità ritrattistica, come avanzato da Annarosa Garzelli⁶⁴², che applica in accezione concettualmente errata la categoria del ritratto alla dimensione artistica di Guido Bigarelli, i cui modelli da *Livre de portraiture* riproducono, per quanto vivacemente, tipi, mai 'individui'. Nella scelta di questi elementi e nella loro impaginazione è contenuta una delle chiavi di lettura della 'modernità' di Guido, sulla linea che congiunge idealmente Villard de Honnecourt a Pisanello: l'apertura al mondo naturale, fenomenico, dal cui serbatoio, che si va scoprendo sempre più vasto, l'artista non attinge con il filtro di superfetazioni semiotiche, e col fine di evocare modelli comportamentali o *exempla* morali, ma piuttosto con intenti di piana, quasi amorevole indagine descrittiva.

Non è illogico supporre la circolazione di un certo tipo di influssi culturali, di matrice transalpina, nella Pisa degli anni di Vitale, arcivescovo al tempo della commissione del fonte (1218-1253) e dunque, presumibilmente, tra i suoi committenti, formatosi all'Università di Parigi. Le uniche notizie che possediamo di costui ci giungono dal frammentario epitaffio fatto redigere dal nipote, Guidone, ma non è escluso che gli orizzonti culturali e visivi di Guido Bigarelli, che nel fonte di Pisa mostrano di aprirsi a un naturalismo le cui chiavi di lettura non riposano interamente sull'emulazione dei modelli 'greci', ma anche su contatti, quantomeno epidermici, con le elaborazioni dello 'stile 1200', abbiano potuto evolversi anche in relazione alle aperture internazionali della curia

⁶⁴² GARZELLI 2002a, p. 63.

pisana. Nella stessa direzione mostrano di andare le *liaisons* del successore di Vitale, l'arcivescovo Federico Visconti (in carica dal 1254 al 1277, ma membro del capitolo fin dal 1231), anch'egli formatosi tra la Sorbona e lo *studium* di Bologna, e tra i partecipanti al concilio di Lione nel 1244, vale a dire giusto alla vigilia della commissione del fonte. Possibili linee di tangenza tra i suoi *Sermoni*⁶⁴³ e il programma iconografico del fonte sono state avanzate da Annarosa Garzelli⁶⁴⁴.

Non meno importante, al fine di inquadrare il panorama culturale che si muove sullo sfondo della realizzazione dell'opera, è l'influsso della cultura federiciana, che si deve credere molto intenso nella Pisa filoimperiale della prima metà del secolo, per cui non è errato pensare di cogliere in alcuni aspetti del programma del fonte l'eco di una cultura di corte. Tali potrebbero essere, ad esempio, i rimandi alla caccia dei plutei con le raffigurazioni di segugi e falconi: la precisa, naturalistica caratterizzazione degli animali li sottrae ad un'interpretazione *moralisée*, collocandoli piuttosto nella dimensione della narrativa cortese⁶⁴⁵.

Il fatto che Guido Bigarelli si mostri in grado di recepire tali stimoli testimonia, una volta di più, la sua capacità di selezionare i modelli e la sua autonomia di linguaggio e di pensiero. Per questo motivo, spingere troppo a fondo sul tasto della ricerca dei significati sottesi al programma iconografico del fonte di Pisa, non solo è esercizio capzioso (perché largamente arbitrario), data la scarsità delle nostre chiavi di lettura, ma in fondo addirittura dannoso, nella misura in cui non dà conto, o sottovaluta, questa componente. L'assenza, cioè, di necessarie connessioni tra la rappresentazione e la trasmissione di significati strettamente predeterminati, il fatto che quegli animali e quegli uomini non stiano lì soltanto a 'significare', a incarnare i precetti basilari del messaggio evangelico. Il vuoto concettuale che sembra determinarsi a partire da questo assunto è occupato dalla volontà dell'artista di dedicarsi una sfera d'azione autonoma, che scaturisce evidentemente da nuove, 'moderne', istanze di libertà espressiva. Esse non erompono violentemente, si

⁶⁴³ Editi in BÉRIOU, LA MASNE DE CHERMONT, BOURGAIN 2001.

⁶⁴⁴ Sulle figure di Vitale e di Federico Visconti si vedano, CALDERONI MASETTI 1984, pp. 214-215; GARZELLI 2002a, pp. 78-84; DELL'AMICO 2008. Annarosa Calderoni Masetti suggerisce come possibile momento di contatto tra Vitale e Guido Bigarelli i cinque anni durante i quali al presule fu assegnata parte della vacante diocesi di Lucca, tra il 1231 e il 1236: l'ipotesi di un viaggio settentrionale dell'artista proprio in quegli anni, avanzato in questa sede, rende meno probabile immaginare un contatto diretto tra i due, ma la continuità di operato delle maestranze lombarde sul cantiere di San Martino appare comunque sufficiente a sostanziare il discorso della studiosa. Il peso di Vitale nella vita economica e sociale lucchese era già stato messo in evidenza in CATUREGLI, BANTI 1974, nota 78 p. 166.

⁶⁴⁵ L'influenza della cultura federiciana e alcune possibili tangenze tra le sculture del fonte e il taccuino di Villard de Honnecourt sono discussi in GARZELLI 2002a, pp. 90-91. Per il quadro storico di questo periodo si faccia riferimento a RONZANI 1986.

celano, anzi, con disciplina entro un programma figurativo, in fondo, canonico, ma non sono per questo meno presenti e riconoscibili. Altrimenti detto: ci si è interrogati, finora, su cosa Guido ci riveli per il tramite della sua opera su aspetti di contesto (liturgia, orizzonti culturali della committenza, notazioni sociali e di costume), ma non abbastanza su cosa l'opera ci riveli di Guido: la comprensione e il corretto inquadramento del fonte di Pisa passano necessariamente per questa via.

La stagione pisana della maturità di Guido Bigarelli è infine da valutare nei termini delle ricadute che i modelli osservati nuovamente a Pisa palesano, tanto direttamente, nello stesso fonte, quanto negli ultimi esiti della sua produzione. I rilievi dei portali est e nord del battistero sono tra i testi fondamentali del linguaggio dello scultore fin dai tempi della sua formazione, come si è già avuto occasione di notare, ma sono particolarmente evidenti, nell'ultimo Guido, i frutti di una rinnovata meditazione su di essi⁶⁴⁶. È tangibile come, lavorando alle formelle del fonte, Guido abbia negli occhi un testo di riferimento ben preciso, e contiguo: i brani di decorazione vegetale delle colonne e degli archivolti del portale est. Proprio in questi rilievi si ritrovano tutti gli elementi compositivi di base del suo repertorio pisano, dai girali di acanto spinoso, ai fioroni entro lacunari, ai cespiti di foglie simmetricamente sovrapposte. Anche le specie vegetali citate sono le stesse, sebbene nel fonte si ricerchino effetti plastici più morbidi, meno chiaroscurali. Il debito formale verso quei modelli, da cui Guido seguirà ad attingere da qui in avanti, è dichiarato nel ben noto omaggio, esplicito e certo consapevole, che i due profili femminili del pluteo collocato, non casualmente, proprio in direzione del portale est, tributano alla suonatrice di

⁶⁴⁶ Alcuni dei rilievi del portale orientale suscitano l'ammirazione di Alessandro Da Morrona, che ne apprezza l'afflato anticheggiante, situandoli ancora nel XII secolo, ripreso da Leopoldo Cicognara (DA MORRONA 1812, II, pp. 26-31; CICOGNARA 1823, II, pp. 114-115. Tra le successive menzioni si vedano anche CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 186-187; VENTURI 1904, pp. 964-968; TOESCA 1927, pp. 846-848, in cui per la prima volta le sculture ricevono un giudizio critico specifico, che vada oltre le notazioni di generico classicismo; SALMI 1928, pp. 100-105; RAGGHIANI 1969, coll. 662-667. Tra i contributi recenti che prendono in considerazione i portali del battistero e l'operato della maestranza bizantina a Pisa nei primi anni del Duecento si vedano principalmente CALDERONI MASETTI 1982a; KOPP-SCHMIDT 1983; TESTI CRISTIANI 1987; PERONI 2001; TESTI CRISTIANI 2005, pp. 309-325; TIGLER 2006, pp. 62, 213-214; *Id.* 2009, pp. 869, 925; TESTI CRISTIANI 2011. Il nodo critico su questo *corpus* di sculture, che oltre ai portali del battistero comprende, nella stessa Pisa, anche il rilievo con la Vergine orante di San Paolo all'Orto e il Cristo benedicente della lunetta di San Michele degli Scalzi, riguarda l'inquadramento culturale degli artefici, e cioè se siano essi da considerarsi maestri bizantini -costantinopolitani-, o non piuttosto scultori locali che si rifanno a modelli greci, recepiti per il solito tramite della circolazione di modelli (il riferimento pressoché costante è la produzione di avori). Gli argomenti di quanti, come da ultimo Guido Tigler, si schierano a favore del secondo partito, sono di carattere in primo luogo iconografico, e si basano sulla presenza nel portale est di un ciclo dei Mesi, e di altre particolarità iconografiche tipicamente 'occidentali'. Stante la pressoché completa assenza di modelli di riferimento per la scultura bizantina in marmo, la questione sembra rimanere aperta. Minori problemi si hanno, invece, sulla cronologia di queste opere, che si ancorano a quella del Cristo di San Michele degli Scalzi, datato dall'epigrafe al 1204: il che ovviamente contiene il rimando all'assedio di Costantinopoli nel corso della quarta crociata, sostanziando la presenza a Pisa di modi che, comunque li si voglia leggere, appaiono indubitabilmente 'greci', di plausibili coordinate storiche.

cestra suscitata entro uno dei girali delle colonne di quel portale (figg. 159-162)⁶⁴⁷: una dichiarazione d'intenti quasi ostentata (lo sguardo di chi entri dall'ingresso principale dell'edificio si appunta in primo luogo proprio su quei brani delle sculture del fonte, immediatamente dopo essersi distaccato dai rilievi del portale) in cui si condensa e si esplica la volontà, da parte di Guido, di porre la sua arte in diretto dialogo e confronto con quella dei maestri greci dei portali.

Il confronto dello scultore comasco con tali modelli proseguirà, a distanza, ma con altrettanta evidenza, nelle sue ultime opere lucchesi, i rilievi del portale destro di San Martino, di cui stiamo per occuparci.

Trattando della stagione pisana di Guido Bigarelli sono da discutere sinteticamente altre due opere, non molto studiate, che sono state variamente connesse a lui o alla sua bottega. Si tratta di due pezzi erratici attualmente conservati presso il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa, il lettorile con Tetramorfo proveniente dalla pieve di San Giovanni ad Arena e quello con san Paolo dalla chiesa di San Iacopo in Orticaia (cat. figg. 163, 164).

Il lettorile di Arena⁶⁴⁸ è opera assai significativa di un maestro che si dimostra saldamente legato alla produzione matura di Guido Bigarelli. Il confronto con il gruppo reggileggio dell'Epistola di San Bartolomeo in Pantano ne palesa l'appartenenza alla stessa temperie culturale e l'adesione a un medesimo atteggiamento di ricezione del dettato dei maestri greci del battistero. In pari tempo, lo stesso raffronto chiarisce tuttavia senza possibilità di dubbio l'alterità di questo scultore rispetto alla produzione di Guido Bigarelli e della sua maestranza. Sono assenti, nel Tetramorfo di Arena, tutti gli stilemi tipici della corrente bigarelliana, in primo luogo il trattamento para-naturalistico dei capelli a fori di trapano, marchio di fabbrica per Guido irrinunciabile, sostituito qui da una partitura disciplinata delle ciocche, eseguita interamente a scalpello. La capigliatura dell'angelo, che si raccoglie dietro la nuca in due ampie ed un po' esorbitanti volute, è piuttosto un prestito dai busti di profeti dell'archivolto del portale est del battistero, modello cui lo scultore di Arena dimostra, dunque, di rifarsi senza mediazioni. Profondamente diverso, poi, il trattamento del volto dell'angelo, dotato di una carnosità più morbida e piena, distante dalle fisionomie di Guido, con cui non intrattiene se non una certa aria di famiglia, sicuramente individuabile, ma non strettissima. Differente anche la conduzione del

⁶⁴⁷ GARZELLI 2002a, p. 93.

⁶⁴⁸ Sulla vicenda storica della pieve di San Giovanni, che risulta distrutta dagli anni finali del Cinquecento, si veda REDÌ 1975. Si sa che prima di confluire tra le raccolte del museo il lettorile fungeva da sostegno per un'acquasantiera (CARLI 1974, n. 4 pp. 15-16).

panneggio, in cui alle corpose e sovrabbondanti pieghe bigarelliane, o a quelle a ‘canne d’organo’ del Maestro delle storie di san Martino, sostituisce ritmi più lievi e scivolati, sensibili effetti di aderenza di particolare pregio nei brani della mano ammantata che regge il libro, nell’emergere discreto ma deciso della coscia e del ginocchio; del tutto espunti anche gli occhielli, le serpentine e le volute dei panneggi bigarelliani, il maestro di Arena limita il compiacimento calligrafico a componente residuale, appena percepibile in brani come l’incresparsi sullo stinco del lembo della veste, che altrove cade realisticamente a piombo. Volendone dare un giudizio di valore, siamo di fronte ad un maestro di calibro paragonabile a Guido Bigarelli in termini qualitativi, la cui identità rimane però isolata e da questi ben distanziata, ragione per la quale appare del tutto fuorviante fare un nome preciso: quello di Guido stesso⁶⁴⁹, o di Guidobono⁶⁵⁰, o volerlo comunque ricondurre all’ambito bigarelliano, poiché entro la maestranza di Guido non emerge mai un artefice dotato di una personalità così forte e autonoma rispetto ai modi del maestro. Si tratta probabilmente di uno scultore, poi, in cui la componente di cultura pisana è più radicata che in Guido Bigarelli, e non limitata alla lezione delle sculture del battistero, come prova il tipo del leone, che con tutta evidenza si rifà ancora al modello di Guglielmo, risultando del tutto estraneo dall’evoluzione dei tipi bigarelliani. In virtù della stretta adesione ai modi della maestranza dei portali del battistero, e alla presenza di alcuni tratti ‘arcaici’, come appunto nel leone, si sarebbe portati a collocare l’opera non troppo distante dal 1204, forse entro il primo quindicennio del secolo, sebbene gli innegabili addentellati con la scultura bigarelliana consiglino maggiore prudenza: in mancanza di indizi più stringenti all’opera andrà lasciata, per ora, una collocazione generica entro la prima metà del secolo⁶⁵¹. Ciò che però, in questo discorso, importa primariamente, è isolare la personalità del Maestro del Tetramorfo di Arena, eminente anonimo di cultura ‘greco-pisana’, il cui percorso, che per il resto ci risulta del tutto ignoto, avrà probabilmente potuto incrociare in qualche momento quello di Guido Bigarelli, restando tuttavia indipendente.

⁶⁴⁹ TESTI CRISTIANI 1987, p. 56; TIGLER 2006, p. 108; *Id.* 2009b, p. 17, nota 71 p. 35 (in cui si precisa: “attribuibile al giovane Guido Bigarelli”); *Id.* 2009c, pp. 929-230.

⁶⁵⁰ ASCANI 1991, p. 130; *Id.* 1992, p. 512. indicazioni in questa direzione erano già in CARLI 1974, p. 16; *Id.* 1947, p. 50.

⁶⁵¹ Annarosa Garzelli proponeva per quest’opera la seconda metà del Duecento (RAGGHIANI 1969, col. 677); ad una cronologia avanzata pensa anche Giusta Nicco Fasola, che rimpiange la perdita del pulpito da cui proviene il frammento, definendolo “pietra miliare fra Guido da Como e Nicola Pisano” (NICCO FASOLA 1946, p. 101), giudizio a cui si associava Enzo Carli nella sua scheda dell’opera (CARLI 1974, n. 4 pp. 15-16) mentre Antonio Milone e Guido Tigler la assegnano più plausibilmente alla prima metà del secolo (MILONE, TIGLER 1999, n. 52 p. 179); MELCHER 2000, n. B46 pp. 315-316 torna a orientarsi sulla seconda metà del secolo. Da ultimo TIGLER 2009c, nota 263, p. 930 propone una datazione agli anni Venti, individuando un possibile termine *ante quem* nel 1226, anno di inizio della guerra tra Pisa e Lucca, combattuta anche nel territorio della pieve di Arena.

Se il Tetramorfo di Arena denuncia un sostrato a precipua componente pisana, il lettorile di San Iacopo in Orticaia potrebbe essere opera di uno scultore di cultura campionesa, dalle inflessioni che ricordano alla lontana, nel panneggio semplificato, il Maestro del Diacono e gli angeli di Fidenza (figg. 165-167), anch'egli attivo nella prima metà del Duecento, il cui percorso è però anche in questo caso da tenere distinto rispetto alla corrente di scultura bigarelliana, di cui, al pari del primo, non possiede nessuno dei caratteri fondamentali. La qualità della scultura è più dimessa, evidenziando debolezze soprattutto nel canone proporzionale (al di là del fatto che è stata resecata nella parte inferiore), nonché nell'impostazione schematica e piatta, convenzionale, del panneggio, nonostante il volto di san Paolo, dal piglio risoluto e un poco arcigno, appaia di una freschezza quasi ritrattistica, molto felice ed equilibrata negli esiti, e anche in questo caso latamente bigarelliana. Ciò, tuttavia, non autorizza a parlare senz'altro di uno scultore vicino a Guido Bigarelli⁶⁵². Funziona assai meglio a contestualizzare la scultura, invece, il confronto con il Tetramorfo proveniente dall'orto Trivella, anch'esso attualmente conservato presso il Museo di San Matteo⁶⁵³, nel quale si affaccia una simile conduzione del panneggio, e una stereometria di matrice campionesa ancora più evidente – mentre il volto dell'angelo denuncia uno scultore dai mezzi assai inferiori. È comunque possibile che i due lettorili facessero originariamente parte di uno stesso pulpito⁶⁵⁴.

L'assenza di dati di contesto, è evidente, ci limita nella comprensione di questi pezzi, che risultano comunque da tenere in considerazione a margine del nostro discorso, in quanto testimonianze significative degli sviluppi della scultura duecentesca pisana in parallelo a Guido Bigarelli, nel cui percorso, tuttavia, non possono rientrare.

Il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (1239-1250)

Diversi sono i problemi interpretativi che interessano una delle due opere firmate di Guido Bigarelli: il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (cat. 2, figg. 168-196). Riguardano l'interrogativo circa il suo aspetto originario, gravemente alterato da una storia materiale che ha visto almeno due smontaggi (il primo, tardo-cinquecentesco, a seguito del quale il pulpito fu riadattato in cantoria per l'organo; il secondo, più recente, che ce lo ha consegnato nel suo assetto attuale, a conclusione di una poco fortunata, aggressiva

⁶⁵² TIGLER 2011b, p. 29; *Id.* 2011c, p. 51.

⁶⁵³ MILONE 1993a; MILONE, TIGLER 1999, n. 49 p. 178; MELCHER 2000, n. B49 p. 318.

⁶⁵⁴ La proposta è avanzata in TOESCA 1927, pp. 816, 900; SALMI 1928, nota 23 p. 117; CARLI 1935, p. 55, e recentemente riproposta in TIGLER 2009b, p. 17.

campagna di restauro che ha coinvolto l'intera chiesa a partire dai primi anni Sessanta del secolo scorso); lo stile espresso dai rilievi, di cui tutti concordemente hanno rilevato le disomogeneità, senza tuttavia averli mai messi a fuoco nei giusti termini; i rapporti di precedenza o successione che l'opera intrattiene con il pulpito della cattedrale di San Cristoforo a Barga, rispetto al quale da sempre la critica ha annotato stretti nessi stilistici e tipologici (figg. 197-199)⁶⁵⁵; infine, l'enigmatica questione che discende dalle due epigrafi che lo riguardano⁶⁵⁶ - fatto più unico che raro per un manufatto medievale, e non solo -, una delle quali tramanda anche la firma dell'artista: esse fissano due momenti (1239 e

⁶⁵⁵ Sul pulpito della cattedrale di Barga si veda il recente contributo in ASCANI 2018, pp. 90-102, a cui si faccia riferimento per la bibliografia precedente. Su questo problema si tenga presente quanto espresso in TIGLER 2001c, e cioè che l'opzione di una dipendenza del pulpito pistoiese da quello barghigiano, che alcuni hanno sostenuto (DALLI REGOLI 2001) non è praticabile, per più di una ragione, di ordine sia storico che storico-artistico. Vale semmai il rapporto inverso, ma più probabilmente la questione è da porre in termini ancora differenti, vedendo nel pulpito di Barga e in quello di Pistoia i frutti di due correnti scultoree che è possibile mettere in parallelo per il comune sostrato guidettesco che mostra di apparentarle, ma dagli sviluppi paralleli ed indipendenti (la ramificazione del maestro di Barga rispetto al ceppo della scultura lucchese potrebbe situarsi all'altezza cronologica del primo operato del Maestro delle storie di san Martino, rispetto al quale lo scultore barghigiano dichiara alcune affinità linguistiche). L'inquadramento di questa corrente scultorea è ben condotto in TIGLER 2009c, pp. 918-920. Allo scultore di Barga si deve anche l'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia (su cui si veda GUZZINI 2011).

⁶⁵⁶ Ae 6; Ae 9. Sulla storia critica del pulpito di San Bartolomeo in Pantano pesa un equivoco vasariano, le cui ripercussioni ripropongo brevemente, rimandando alla bibliografia di riferimento. Giorgio Vasari ricorda il pulpito di San Bartolomeo in Pantano nella vita di Andrea Tafi, ne cita le storie dell'infanzia e trascrive una parte dell'epigrafe con la firma dell'artista, riportandone la data 1199 (VASARI, MILANESI 1878, p. 333). L'errore di Vasari dovette originarsi dalla crasi tra l'epigrafe che riporta il nome di Guido da Como, datata in realtà 1250, e il testo di una seconda iscrizione, tornata in luce con i restauri, i cui due listelli marmorei erano stati murati capovolti all'interno della cassa della cantoria, sul lato breve di destra, sotto l'Adorazione: in essa compare la data 1239, erroneamente trascritta 1199 (pubblicata in TURI 1961, p. 323). Memoria dell'epigrafe del 1239 doveva conservarsi in San Bartolomeo perché, come già notato in DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 43 e MILONE 1999, p. 62, Giuseppe Borelli ne ipotizza la data di inizio lavori nel 1240 e la fine nel 1250 (BORELLI 1754, p. 13). L'erudizione pistoiese successiva a Vasari getta ulteriore confusione sulla vicenda, traslando la notizia vasariana all'antico pulpito della cattedrale di Pistoia: "il pergamino vecchio già del duomo et poi si disfece fu fatto l'anno 1199 da Guido da Como" (FIORAVANTI, *Vacchettone*, 38v); "1199 (...) Guido da Como fece quest'anno il pulpito del duomo tutto pieno di figure" (ARFERUOLI, *Historie*, p. 152). L'errore di datazione di Vasari è già riconosciuto da Bernardino Vitoni (VITONI, *Il Forestiere*, p. 42; *Id.*, *Guida*, cc. 35-36), che polemizza con Luigi Lanzi per averlo questi ancora tramandato, sulla scorta di Vasari (in merito si veda TIGLER 2001a, nota 31 p. 99), e poi da Sebastiano Ciampi (CIAMPI 1810, p. 37) Francesco Tolomei (TOLOMEI 1821, p. 73), Emanuele Repetti (REPETTI 1841 pp. 434-435), Giuseppe Tigrì (TIGRÌ 1853, pp. 192-193), Vittorio Capponi (CAPPONI, *Notizie*, p. 117), Peleo Bacci (BACCI 1910, p. 11), che riportano tutti la data 1250 e offrono la descrizione del pulpito nel suo assetto moderno. Seguito ben più ampio ha avuto, invece, l'erronea convinzione che i rilievi in San Bartolomeo in Pantano si debbano dividere in due gruppi distinti, provenienti da due diversi pulpiti, ingenerata dal fatto che Vasari ricordi le sole storie dell'infanzia, così come da alcuni caratteri formali dell'opera (disparità qualitative tra le storie dell'infanzia e le storie *post mortem*, differente ordine di lettura e carattere delle iscrizioni nei due insiemi di formelle). L'idea, che si trova tra i primi in CHIAPPELLI 1895 e in ZIMMERMANN 1897, p. 203 (che ritorna anch'egli al 1199), ha goduto di grande credito presso gli studi a seguito del ritrovamento della seconda epigrafe, relativa al 1239, e che è stata variamente interpretata, talvolta limitando il discorso alle parti figurate, altrove estendendolo anche ai plutei con rosoni. TURI 1961, pp. 319-324 riprova a mettere ordine nella questione vasariana, contribuendo a gettarvi ulteriore confusione (addirittura rievocando un pulpito per la cattedrale del 1199, sulla base del fatto che legge '1200' sulla seconda epigrafe, e si spiega l'errore di Vasari con la vicinanza di queste due date! L'epigrafe sarà poi trascritta correttamente in FERRALI 1962. Da accantonare la più recente ipotesi in MILONE 1999, p. 61, secondo cui anche questa epigrafe avrebbe potuto forse essere accompagnata da una firma, poiché ragioni metriche vi si oppongono).

1250) separati da più di un decennio, dal che discendono i problemi, di lunghissimo corso, circa la provenienza, o meno, di tutti i pezzi attualmente conosciuti da un unico insieme originario⁶⁵⁷, e quelli, al contrario, assai più recentemente messi in luce (ma mai finora pienamente affrontati) che riguardano i tempi della sua realizzazione.

⁶⁵⁷ Di seguito si dà conto sinteticamente delle diverse posizioni. Schmarsow è il primo ad avvertire delle differenze tra i rilievi, suddividendoli in tre gruppi: le tre formelle aniconiche, le due con scene dell'infanzia e le restanti due con scene *post mortem*. Lo studioso fornisce la prima ipotesi ricostruttiva, espungendo dall'assetto originario le parti non figurate, e ipotizza che il pulpito avesse sul lato frontale le formelle del secondo gruppo, sovrastanti l'iscrizione con la data 1250 e il ricordo di Torrigiano, e sui due lati brevi le restanti, che differiscono dalle seconde nella diversa estensione delle epigrafi e nell'ordine di lettura. Per i reggileggio propone una collocazione simile a quella del pulpito di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas, con il gruppo degli Evangelisti sul lato lungo, quello delle epistole su uno degli angoli, e ipotizza che un terzo elemento andato perduto dovesse occupare l'angolo opposto (SCHMARSOW 1890, pp. 59-72). Giglioli, Beani e Papini si allineano sostanzialmente all'ipotesi di Schmarsow, espungendo a loro volta dall'insieme le formelle aniconiche, che ritengono provenire dall'antico recinto del coro della cattedrale, ed assegnando la medesima posizione ai reggileggio (GIGLIOLI 1904, pp. 3-4; BEANI 1907b, pp. 23-25; PAPINI 1909, p. 441). Sulla stessa linea TOESCA 1927, p. 804, che dice il pulpito "ampliato di plutei non suoi", e LUCCHESI 1941, p. 66. Martin Weinberger nota la mancanza della scena della Crocifissione e ipotizza la perdita di alcune delle parti originarie (WEINBERGER 1960, p. 132), ma validi argomenti contro quest'idea sono offerti da Guido Tigler (TIGLER 2001b, p. 95). TURI 1961, pp. 318-319 differenzia tra le due formelle con rosone del fianco sinistro, che gli paiono più antiche, per le quali ipotizza la provenienza dal recinto del coro o dal pulpito della cattedrale (a cui attribuisce ancora la data 1199), e quella del fianco destro, che gli ricorda quelli di Pisa, e per il quale ammette l'originaria pertinenza al pulpito. L'ipotesi ricostruttiva di Turi concorda con quella di Schmarsow (scene *post mortem* e epigrafe del 1250 sul lato verso la navata principale, su cui affacciavano le due colonne in marmo rosso, scene dell'infanzia sul lato verso l'ingresso, angolo di sinistra retto dalla colonna con telamone, pluteo con rosone sul lato della navatella, affiancato alla scala di accesso, mentre nulla si può dire del lato posteriore, sebbene si possa ricomporre con le due restanti formelle) con l'eccezione dei gruppi reggilibro, nessuno dei quali poteva trovarsi al centro (Tetramorfo sullo spigolo di sinistra, apostoli su quello di destra), vista la forma degli incastri. Lo studioso annota la presenza di due testine scolpite alle estremità dei segmenti della cimasa, mentre in realtà risulta soltanto la protome di leoncino su uno degli spigoli, e il fatto che una delle due lastre con storie dell'infanzia sia stata resecata (il che possiamo star certi sia avvenuto ai tempi del rimontaggio del Da Ripa, su cui si veda oltre); quanto alla posizione originaria del pulpito, secondo Turi non si può essere certi se fosse addossato al muro d'ambito della navata o piuttosto in posizione isolata in un intercolumnio, con uno dei prospetti sulla navata centrale, addossato al pilastro presbiteriale e al recinto del coro, il che comunque sembra più probabile. Riguardo, infine alla nuova iscrizione, Turi la ritiene probabilmente pertinente al pulpito, e non di diversa provenienza, ma ne dà una lettura errata, lasciandosi ingannare dalla data distribuita in modo inusuale su due righe, e trascrivendo quindi: "A.D.MCC: X (Christus) OmneS GAUDEnTES FACit Hoc POus ADVENIEnTES: Non TaNtum Enim MIRUm Cum SIT SPECTAB (scalpellatura) | XXVIII: ILLIus ORNATus EX OmnI PARTE PROBATUS: Eius FACTOREm LAUDAT PA (scalpellatura)", non avvedendosi che la cifra all'inizio della riga inferiore risulta totalmente priva di significato. (*Ibid.* 1961, pp. 320-324). Maria Teresa Olivari rinuncia a qualsiasi tentativo di ricostruzione, che le pare "completamente ingiustificato", mancando, nella sua opinione, qualsiasi riferimento comparativo per i pulpiti figurati (OLIVARI 1965, p. 38). BRUNETTI 1966, pp. 374-37, affidandosi ancora alla tradizione vasariana, e sulla base delle differenze tra i due insiemi di rilievi figurati (tono delle epigrafi, ordine di lettura, caratteristiche delle cornici) sostiene la provenienza di parte di essi dal presunto pulpito di Guido in cattedrale, a cui sarebbe pertinente anche l'epigrafe datata 1239, parte dei rilievi decorativi e il reggilibro dell'Epistola (BRUNETTI 1966, pp. 372-375); Anche per Annarosa Garzelli le storie dell'infanzia proverrebbero dal pulpito del duomo, che sarebbe però quello del 1250 (GARZELLI 1969, p. 21; RAGGHIANI 1969, col. 674). Alessandro Conti, addirittura, sorvola sinteticamente sulla scultura del Duecento pistoiese annotando che "nel 1239 e nel 1250 Guido da Como finisce i pulpiti della cattedrale" (CONTI 1971, p. 109). Alla teoria dei due pulpiti si affidano anche MASTROPIERRO 1972, p. 19 e TESTI CRISTIANI 1987, p. 50. BARACCHINI, CALECA 1973, nota 19 p. 58 assegnano al 1239 i plutei aniconici, mentre le parti figurate paiono loro omogenee, mentre in BRUSCHI 1981, p. 43 si torna all'idea che le prime siano posteriori. KOPP 1981, pp. 128-130 critica la ricostruzione del pulpito ritenendo che il 1250 spetti alle scene dell'infanzia, tenute fuori dall'insieme attuale. Valerio Ascani propendeva anch'egli per l'idea di due pulpiti, assegnando le storie *post mortem* al 1250 e quelle dell'infanzia al 1239 (ASCANI 1991,

Rispetto al primo novero di problemi, come si diceva, il pulpito non ci è giunto nel suo assetto originario. All'operazione di reimpiego portata a termine nel 1591, come testimoniava un'iscrizione che attualmente risulta dispersa, intrapresa per volontà dell'abate Alessandro Da Ripa⁶⁵⁸, ha fatto seguito, a conclusione di un intervento di restauro-ripristino dell'intero edificio da Guido Tigler a ragione definito "vandalico"⁶⁵⁹, un maldestro tentativo di anastilosi, effettuato da Francesco Gurrieri, con la consulenza di Giuseppe Marchini, fortemente condizionato dalla diatriba storiografica, di cui si è appena dato conto, circa l'esistenza di due pulpiti pistoiesi di Guido Bigarelli, rinfocolata proprio in quegli anni dallo smembramento della cantoria, che portò al ritrovamento della seconda epigrafe. L'operazione si concluse nel 1976 con il rimontaggio dei pezzi dell'insieme che vediamo oggi, infelice in termini sia di utilizzo delle diverse componenti, sia di posizionamento all'interno dell'edificio⁶⁶⁰.

Il dilemma circa quale dovesse essere l'aspetto originario del pulpito di San Bartolomeo in Pantano è stato efficacemente risolto dall'ipotesi ricostruttiva di Guido Tigler, valida a sgombrare una volta per tutte in campo dall'idea che i rilievi appartenessero a due pulpiti

nota 48 pp. 125-127; *Id.* 1992, pp. 511-512), ma ha recentemente accolto quella di un solo pulpito realizzato in due fasi (ASCANI 2018, p. 101) così come a due pulpiti pensa anche DALLI REGOLI 1992a, p. 104, nota 60 p. 110. La teoria dei due pulpiti pistoiesi di Guido Bigarelli ha continuato a riscuotere consenso anche in anni più recenti (NERI LUSANNA 1998, p. 278, che dà le scene dell'infanzia, del 1239, a Guido stesso, mentre nelle restanti, del 1250, vede un più manierato intervento della bottega). MILONE 1999, pp. 62-64 dice le scene dell'infanzia provenienti dal pulpito originario, le restanti da un altro pulpito pistoiese, non però da credersi in duomo, dal momento che le chiese toscane hanno sempre solo un pulpito (fatto che appare definitivamente confermato in TIGLER 1999, p. 80; *Id.* 2001b, p. 94); lo studioso ipotizza anche la perdita di una scena centrale con Visitazione e Fuga in Egitto). L'idea che i rilievi provengano da un solo pulpito si affaccia in CALECA 1991, p. 71. Anche Letizia Badalassi crede che le due formelle aniconiche di minori dimensioni provengano dal coro della chiesa, come anche l'epigrafe datata 1239, ma non prende posizione circa la provenienza delle parti figurate (BADALASSI 1995, p. 9; *Id.* 1996). Di un solo pulpito parlano poi, simultaneamente, DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 43 e TIGLER 1999, pp. 79-80. L'ipotesi è poi pienamente dimostrata dallo stesso Guido Tigler, per la cui proposta di ricostruzione si veda oltre/il catalogo (*Id.* 2001b, pp. 87-102), e accettata anche da Gigetta Dalli Regoli, che pure continua a riscontrare una profonda disomogeneità tra i due gruppi di rilievi, il che la induce a ostinarsi, ancora di recente, nel mantenere aperta la questione (DALLI REGOLI 2001, p. 405; *Id.* 2011, p. 131), a conclusioni simili a Tigler giunge indipendentemente anche Ralph Melcher, che propone un'ipotesi ricostruttiva di cui Tigler contesta alcuni punti con solide argomentazioni (MELCHER 2000, p. 430; TIGLER 2001a, nota 110 pp. 139-140; *Id.* 2009b, p. 22; *Id.* 2009c, nota 266 p. 932). Nella direzione di un solo pulpito si è orientata di recente anche Enrica Neri Lusanna (NERI LUSANNA 2008, pp. 353-354).

⁶⁵⁸ Per la trasformazione in cantoria del pulpito di San Bartolomeo in Pantano si faccia riferimento ai documenti pubblicati in BRUSCHI 1981 e a BADALASSI 1995. Sullo stesso tema è in corso di pubblicazione un breve contributo da parte di chi scrive.

⁶⁵⁹ TIGLER 2001b, nota 46 p. 100.

⁶⁶⁰ Non è essenziale, ai fini di questo discorso, dare conto in dettaglio della vicenda materiale recente del manufatto, già oggetto di accurati resoconti in TURI 1961, BERTELLI 1999 e TIGLER 2001b, a cui si rimanda. La documentazione relativa alla vicenda che ci ha consegnato il pulpito nelle sue forme attuali si conserva presso l'Archivio Storico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Pos. A1, Inss. 41, 149).

diversi. La proposta sembra solida, per cui ci si limita a darne conto⁶⁶¹. Va premesso che, dei pezzi attualmente conservati, tanto quelli rimessi in opera quanto quelli esposti sulla parete retrostante, nessuno deve essere scartato dall'assetto originario, così come si può escludere la perdita di parti sostanziali dell'insieme: ciò a motivo sia della rispondenza al centimetro degli incastri - che la ricostruzione di Tigler garantisce - sia dal punto di vista della coerenza iconografica dell'insieme, pur con le sue specificità⁶⁶². La posizione originaria del pulpito sembra essere stata quella canonica: si trovava addossato alla colonna della navata destra antistante il pilastro presbiteriale e alla porzione adiacente del recinto presbiteriale, possedendo quindi due affacci 'principali', sulla navata centrale e verso l'ingresso della chiesa, e uno 'secondario', sulla navata destra. La disposizione dei sostegni prevedeva, analogamente a quanto accade a Barga, due leoni stilofori sotto le due colonne rivolte verso l'ingresso, mentre il telamone sosteneva quella retrostante, in linea con la colonna della navata (la cui presenza rende ovviamente superfluo un quarto sostegno). L'ordine di lettura delle formelle sulla cassa, in senso antiorario, doveva prevedere, sul lato di tergo, verso il coro, la lastra col rosone di dimensioni maggiori, a fianco all'apertura per la scala di accesso. Sul lato destro, meno visibile e più breve a causa della presenza della colonna, trovavano posto le due formelle aniconiche di minori dimensioni. Sul lato rivolto verso l'ingresso erano posizionate le due lastre con storie dell'infanzia (Annunciazione e Adorazione a destra, Natività e Presentazione a sinistra), sotto cui correva l'epigrafe datata 1239, aggettante sulla trave marmorea decorata da tarsie a motivi vegetali sul lato frontale e sinistro, che, come a Barga, impostava sopra i capitelli (le misure del suo lato corto corrispondono, infatti, a quelle degli abachi); da notare che, mentre a Barga i tre lati a vista della trave hanno tutti la decorazione a tarsia, a Pistoia il lato breve di destra, cioè quello riservato all'affaccio meno visibile, ne è stranamente privo, e ha una semplice finitura liscia (il che, comunque, certifica che fosse anch'esso visibile). Sul lato affacciato verso la

⁶⁶¹ Quanto segue è contenuto in TIGLER 2001b, pp. 95-96; integrazioni successive al discorso sono segnalate in modo puntuale nelle note che seguono. Alcune riflessioni sulla morfologia dei pulpiti toscani tornano in *Id.* 2016, pp. 37-38.

⁶⁶² A questo riguardo, a più volte destato dubbi circa la completezza dell'insieme l'assenza della scena della Crocifissione, che dal nostro moderno punto di vista si tende a ritenere una tappa obbligata e che, nel caso in questione, avrebbe costituito la naturale saldatura tra le scene dell'infanzia di Cristo e quelle che illustrano i suoi miracoli *post mortem*. Ma ancora Guido Tigler e Antonio Milone, a seguito del loro censimento sui pulpiti toscani (MILONE, TIGLER 1999) hanno rilevato come in nessun caso, entro tale panorama, si riscontrano cicli narrativi particolarmente estesi o che si proponessero come fine la completezza, concentrandosi di norma su alcuni temi più che su altri. La forte incidenza delle storie dell'infanzia e l'assenza della scena della Crocifissione prima di Nicola Pisano sono conferme del fatto che il pulpito di Guido Bigarelli non presentasse eccezioni, mentre la presenza dei temi *post mortem*, insolita, potrebbe forse leggersi in rapporto all'altrettanto inconsueta iconografia dell'architrave in facciata (su questi aspetti si vedano TIGLER 2001b, pp. 87, 95).

navata principale si avevano le scene *post mortem* (Discesa al Limbo e Apparizione in Emmaus a destra, Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso a sinistra), soprastanti l'epigrafe datata 1250, con la firma di Guido, i cui due listelli presentano misure perfettamente rispondenti a quelle delle lastre (l'ordine dei due era invertito rispetto a quanto si vedeva nel rimontaggio e ancora oggi, prevedendo prima la data e il nome dell'operaio e poi quella dell'artista). I due reggileggio si trovavano sui due spigoli di questo lato, il gruppo degli apostoli a sinistra, quello degli evangelisti a destra, verso l'ingresso (la presenza del mascherone diabolico al di sotto del Tetramorfo connota l'immagine di una valenza apotropaica che rende più plausibile un suo indirizzarsi verso l'area laicale)⁶⁶³, mentre il terzo spigolo della cassa, verso la navata destra, doveva essere sottolineato dalla piccola protome leonina della cornice superiore.

Come s'è detto, la proposta di Tigler è pienamente soddisfacente. Ma è utile soffermarsi brevemente sull'idea dei gruppi reggileggio angolari, aspetto su cui lo studioso riconosce di non possedere conferme definitive, soprattutto a causa del fatto che, nonostante le parti del pulpito siano rimaste lungamente smontate nei locali dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, le parti postiche non sono state oggetto di attenzioni specifiche, né di adeguata documentazione fotografica prima di essere rimesse in opera. L'originaria disposizione *per angulum* dei lettorili è scartata da alcuni, mentre altri l'avevano già suggerita⁶⁶⁴. Seppure per via indiretta, vi è ragionevole certezza del fatto che i lettorili possedessero già il loro incastro a coda di rondine nel momento in cui la cantoria fu smantellata: lo assicurano le parole di Pilo Turi, che, scrivendo nel 1961, li vede smontati, e ne osserva la forma dell'incastro 'a quartabono' (cioè secondo un angolo di quarantacinque gradi), così come annotato anche nelle carte dell'Opificio⁶⁶⁵. Che sia dovuta ad una rilavorazione nel momento del riattamento del pulpito in cantoria sembra un'ipotesi del tutto antieconomica, anche tenendo conto del fatto che nella nuova destinazione d'uso la funzione dei due elementi in esame risulta decisamente depauperata, se non azzerata. Il dato è interessante soprattutto a causa della presenza dell'altro pulpito pistoiese in cui la si vede adottata, quello di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas, che ne sarebbe dunque stato influenzato, pur tenendo conto del fatto che Fra Guglielmo subisce anche - e forse *in primis* - l'influsso di Nicola Pisano, che mette colloca appunto i lettorili sugli spigoli (né avrebbe potuto comportarsi altrimenti) nei suoi pulpiti poligonali; ciò che soprattutto

⁶⁶³ TIGLER 2011b, pp. 29-30.

⁶⁶⁴ Rispettivamente MILONE 1999, p. 64 (che la riconduce alla fase di fine Cinquecento) e DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 48.

⁶⁶⁵ TURI 1961, p. 321; ASOPD, Pos. A1, Ins. 41, 22 dicembre 1970.

importa, comunque, è che non si conoscono casi precedenti per questa tipologia (che doveva essere estranea al pulpito di Guglielmo per la cattedrale di Pistoia, al contrario di quanto affermato da Dalli Regoli e Badalassi⁶⁶⁶, visto che, come nota Tigler, la presenza di Timoteo nel pluteo con la Visitazione implica che il lettorile si trovasse sullo stesso piano, e non replicasse la figura)⁶⁶⁷. Guido Bigarelli, dunque, pur rimanendo debitore nei confronti di Guglielmo quanto all'iconografia dei reggilibro, si dimostra in questo caso inventore di una soluzione nuova, e di successo, tanto dal punto di vista del artistico (i lettorili, liberi nello spazio per un angolo molto maggiore di quanto non consentisse una collocazione al centro dei lati della cassa, senza il condizionamento dato dalla presenza dei pannelli retrostanti, attingono ad una dimensione pienamente statuaria), quanto da quello della liturgia (il lettore del Vangelo è rivolto più accentuatamente verso i laici che occupano la navata, quello dell'Epistola, al contrario, si volge verso i chierici all'interno del recinto del coro, ma entrambi risultano comunque ben visibili e comprensibili sui due lati).

Se, dunque, vi è certezza su come dovessero comporsi le diverse parti dell'antico pulpito, non sono stati finora messi in luce sufficientemente gli aspetti relativi alle diverse inflessioni linguistiche che si osservano nell'insieme dei rilievi, e cosa da ciò si possa dedurre in termini sia di giusta collocazione dell'episodio all'interno del percorso artistico di Guido Bigarelli, sia di divisione del lavoro tra i soggetti coinvolti.

Il pulpito di Pistoia, come di norma accade per le imprese di ampio respiro, è il prodotto di una realizzazione plurale, che - limitando il discorso alle componenti figurate - vide impegnati, a fianco al maestro, alcuni anonimi collaboratori. All'intervento di costoro, comunque piuttosto limitato, è riservata l'esecuzione di alcune parti meno 'nobili' dell'insieme, quelle meno in vista e meno dense di significato. In due dei tre capitelli che sostengono la cassa (figg. 182-188), un variegato insieme di testine si affaccia tra un elegante partito vegetale a foglie d'acanto, accampanandosi al centro, sotto gli abachi, una per lato, o è suscitata nei *crochets* (come accade anche nel battistero di Pisa). In questi brani si squaderna una pluralità di inflessioni. Una testa muliebre e una testa giovanile del capitello di destra - stranamente, quelle sui lati più nascosti, sempre che ciò corrispondesse alla situazione originale - si dimostrano i brani di più stretta osservanza rispetto ai modi del maestro (figg. 200-201): l'ovale pieno dei volti, l'incavo accentuato ma digradante delle

⁶⁶⁶ DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 48.

⁶⁶⁷ TIGLER 2009b, pp. 22-23.

orbite, le labbra dalla tenera carnosità trovano riscontri piuttosto aderenti proprio nella formella con Natività e Presentazione, appena considerata, sebbene qualche debolezza nella conduzione (le pupille della testa di giovane non sono in asse, i capelli sono resi debolmente) suggerisce che l'intervento di Guido si sia limitato all'impianto generale, mentre la finitura è stata delegata agli allievi. Nelle restanti teste del capitello, così come in quello di sinistra, la plastica facciale è meno indagata, ma piuttosto resa graficamente, le fronti si impostano sul piano netto dell'arcata ciliare, le teorie di fori di trapano nelle barbe sono riproposte meccanicamente, con esiti molto distanti dai migliori esempi pisani e lucchesi (figg. 202-205); qua e là, negli occhi torna la cifra della doppia plica, riconoscibile come un tic del Maestro delle storie di san Martino. Forse proprio a costui vanno ricondotte alcune di queste teste, come crede Annarosa Garzelli⁶⁶⁸, senza essere però i suoi saggi migliori (e, sulla base di quanto proposto per Lucca, occorrerebbe pensare che il maestro più anziano abbia ceduto il passo al più giovane, facendosi di fatto assimilare nella bottega del secondo con un ruolo via via sempre più marginale: il che, comunque, non è del tutto inverosimile). Guazzini vi vede piuttosto affacciarsi i modi della maestranza di San Pier Maggiore e di Barga⁶⁶⁹, che tuttavia pare dotata di maggiore forza (figg. 206-207), mentre qui sembra piuttosto di ravvisare gli esiti un poco stanchi della linea post-lanfranchiana pisano-lucchese. Ma si tratta di sceveramenti al limite della cavillosità, che ammettono opinioni differenti e in qualche misura soggettive, e nemmeno troppo rilevanti. In fin dei conti, sono più consistenti gli elementi che fanno pensare che le due linee, pisano-lucchese e pistoiese-barghigiana, non siano che due costole della maestranza di Guido Bigarelli, nutritesi di un *milieu* comune, evidente anche in elementi macroscopici: la compartimentazione dell'architrave di San Pier Maggiore in arcatelle ospitanti una singola figura ricorda da vicino, anche nella scelta dei materiali, l'impaginazione dei Mesi di Lucca, per non citarne che uno. Riportando il focus sull'opera, nessuna delle osservazioni condotte finora si discosta dalle normali logiche di suddivisione del lavoro all'interno di una maestranza.

Molto diverso è il discorso che riguarda i rilievi della cassa del pulpito. La quasi totalità della critica ha da sempre operato la distinzione, in termini stilistici, tra le storie *post mortem*, concordemente attribuite alla mano di Guido Bigarelli, e le storie dell'infanzia

⁶⁶⁸ GARZELLI 2002a, pp. 99-100.

⁶⁶⁹ Non c'è tuttavia motivo di avanzare l'idea che Lucano potesse essere più anziano di Giannino, soltanto sulla base dell'uso del diminutivo per il secondo, e quindi essere un miglior candidato per i due contesti citati. Qualcosa si dirà in seguito sulle presunte tracce dell'autonoma attività di una "compagnia di Lucano e Giannino" tra Pistoia e Barga (GUAZZINI 2011, note 69-70 p. 59). Già Mario Salmi credeva di riconoscere i modi di Lucano tanto a Barga quanto in alcuni ornati vegetali del fonte di Pisa (SALMI 1928, p. 109).

considerate nel loro insieme, e date a un evidentemente meno dotato collaboratore⁶⁷⁰. Soltanto molto di recente Giacomo Guazzini ha riconosciuto, di passaggio, un'evidenza sorprendentemente taciuta, e che merita di essere posta in maggiore evidenza e inserita in una rilettura globale del cantiere bigarelliano in San Bartolomeo in Pantano. Il fatto, cioè, che soltanto una delle due lastre con storie dell'infanzia, quella con Annunciazione e Adorazione dei Magi, è qualitativamente inferiore alle altre, e dunque sicuramente di altra mano⁶⁷¹: quella di un allievo, nemmeno troppo abile, che ripete pedestremente le formule di Guido con assai minore complessità e padronanza della modulazione plastica, con il risultato che, mentre le figure miniaturizzate del maestro mantengono un saldo impianto proporzionale, le sue si risolvono in bozzoli dall'aria imbambolata, fasciati in panneggi troppo gravi, seppure nel complesso non prive di immediatezza narrativa. L'autore di questa formella, anche a livello di tecnica scultorea, da un lato denota una padronanza degli strumenti non altrettanto evoluta rispetto a quella del maestro: le punte del suo trapano non sono mai sottili come quelle di Guido, come dimostra, ad esempio, il confronto tra la barba del re mago inginocchiato nella scena dell'Adorazione con brani

⁶⁷⁰ Tale impostazione è ricorrente in tutti i primi commentatori del pulpito e rimane la più in voga anche negli studi successivi, che danno le scene *post mortem* alla mano di Guido, quelle dell'infanzia a bottega (per i riferimenti bibliografici si faccia riferimento alle note precedenti, di seguito è citata soltanto la parte della critica che si discosta da questo schema). Pilo Turi inspiegabilmente inverte l'ordine, vedendo nelle scene dell'infanzia "rilievo più profondo e maggiore movimento", e dando quindi queste a Guido, e le altre due alla bottega (avanzando i nomi di Luca e Giannino) (TURI 1964, p. 35). Maria Teresa Olivari aggiunge la presenza di un terzo aiuto "piuttosto lontano dall'arte del Bigarelli" e "arcaizzante rispetto al maestro" nei leoni e nel telamone (OLIVARI 1965, p. 41). Anche Gabriele Kopp assegna a Guido le storie dell'infanzia, mentre le altre sarebbero opera del suo maestro della *Maiestas* lucchese, a cui attribuisce anche l'arcangelo di San Michele in Cioncio (KOPP 1981, pp. 128-130). Ma ancora in tempi molto recenti Chiara Bozzoli dimostra grande confusione di giudizio circa i rilievi dell'infanzia, che ritiene sicuramente precedenti e accostabili "con le coeve esperienze emiliane antelamiche e ancor di più campionesi piuttosto che con i precedenti degli stessi lombardi lucchesi" (BOZZOLI 2013, p. 168), quando al contrario non possono esservi dubbi circa il fatto che, in qualunque modo la si pensi, queste sculture rientrano a buon diritto nella produzione della stessa bottega di Guido Bigarelli, da cui nessuno infatti le ha mai allontanate. Vale la pena in proposito riproporre quanto osserva Tigler: "Le formelle figurate poi sono così affini stilisticamente che l'alternativa è solo fra Guido Bigarelli e bottega o uno stretto seguace dello stesso artista" (TIGLER 2001b, p. 93). Mal calibrato appare il giudizio stilistico di Maria Laura Testi Cristiani, che giudica la formella con Annunciazione e Adorazione, assegnandola al 1250 come l'altra con storie dell'infanzia, di molto superiore rispetto alle storie *post mortem*, spendendo i termini di "prefigurazione giottesca" (TESTI CRISTIANI 1979, pp. 225-226).

⁶⁷¹ GUAZZINI 2011, p. 45. La cosa, in verità, era già stata notata da Sebastiano Ciampi si legge che "due quadri sono di mano assai peggiore" (CIAMPI 1810, p. 37), chiaramente intendendo con 'due quadri' non due formelle, bensì una sola con i suoi due episodi, poiché anche poco sopra, dicendo che il pulpito presenta "otto storie del Testamento nuovo", dimostra che la sua unità di misura riguarda i soggetti, non i loro supporti. Di "otto quadri" parlano anche TOLOMEI 1821, p. 74, REPETTI 1841 pp. 434-435 e CAPPONI, *Notizie*, p. 118. Schizofrenico il giudizio stilistico di Cavalcaselle e Crowe, che giustamente -come si dirà- identificano nei reggilibro ("le figure collocate agli angoli") le parti qualitativamente più elevate dell'insieme, mentre, stranamente, tra le cose peggio riuscite annoverano la scena della Natività e quella dell'incredulità di Tommaso (CAVALCASELLE, CROWE 1886, p. 187: "Scendendo alquanto a' particolari, notiamo che le figure collocate agli angoli sono migliori delle altre, e fra queste le più scadenti sono i rilievi dai lati con la Nascita di Cristo e la Confessione dell'incredulo Apostolo").

analoghi delle restanti formelle (figg. 208-209), dall'altro evidenza ancora il debito con i modi della fase giovanile di Guido, sbizzando i volumi delle sue figure per mezzo del trapano⁶⁷², proprio come avviene negli apostoli dell'architrave di Lucca, mentre Guido stesso, per figure delle dimensioni di quelle di Pistoia, dimostra un'ormai completa padronanza del lavoro complementare di punte e lame, non solo nella finitura ma anche nell'impostazione plastica. Potrebbe trattarsi dell'opera di Lucano o Giannino, i due allievi citati insieme a Guido nel 1252, ma niente autorizza ad assegnare a questo maestro una precisa identità. A differenza di quanto, come si vedrà, si può ipotizzare per il cantiere di San Martino a Lucca, non è ammissibile, in questo caso, un discorso di evoluzione stilistica, che pure potrebbe trovare conforto nelle due diverse date riferite al pulpito, come invece opina Tigler⁶⁷³. Non si può infatti pensare che Guido Bigarelli nel 1239 scolpisse secondo i modi appena descritti, che, a voler addurre una motivazione tra le molte possibili, avrebbero rappresentato una notevole involuzione rispetto ai precedenti rilievi lucchesi. L'autore dell'Annunciazione e dell'Adorazione è dunque *tout court* uno scultore più ingenuo e meno dotato di lui, mentre (ed è il fatto davvero degno di nota) di Natività e Presentazione bisogna riconoscere il livello qualitativo molto superiore, che le equipara all'insieme delle scene *post mortem* (seppure con alcuni scarti, dei quali si sta per dare conto, ma che certo non travalicano i limiti di un'unica identità) e quindi restituirle a buon diritto alla piena autografia guidesca.

Bisogna innanzi tutto notare che tale nuova ripartizione è un elemento in più in favore della provenienza di tutti i rilievi da un unico insieme. A tenere distinto il gruppo delle storie dell'infanzia sono sempre stati, congiuntamente, il giudizio stilistico, l'osservazione delle iscrizioni che corredano ed esplicano le scene, che nelle storie *post mortem* possiedono l'estensione di vere e proprie didascalie, mentre in quelle dell'infanzia non sono che semplici *tituli*, e, soprattutto, il diverso ordine di lettura delle scene nei due insiemi (dall'alto verso il basso nel primo gruppo, da destra verso sinistra su due registri nel secondo)⁶⁷⁴. Una volta riconosciuto, però, che la disparità qualitativa è interna al solo gruppo delle storie dell'infanzia, e che le due formelle che lo compongono sono comunque legate proprio dal loro ordine di lettura, il dato si capovolge automaticamente a favore di un'ideazione unitaria dell'intero insieme dei rilievi, e che la presenza di un diverso scultore in una delle formelle non configuri affatto l'esistenza di due diversi complessi, ma vada

⁶⁷² Ciò è evidente, ad esempio, nel piano di fondo tra la coda di uno dei cavalli e le zampe posteriori dell'animale, nello spazio tra i piedi della Vergine e nella manica sinistra, sotto la mano).

⁶⁷³ Di questa opinione TIGLER 1999, p. 79.

⁶⁷⁴ Questi argomenti sono adottati, ad esempio, in MILONE 1999, p. 64.

spiegata altrimenti. Poiché, d'altro canto, è chiaro che se, come si diceva, l'intervento di personalità diverse in alcune parti del pulpito risponde a una ben calibrata ripartizione dell'impegno scultoreo ⁶⁷⁵, l'asimmetria generata dall'intervento di una mano evidentemente diversa in una porzione dei rilievi della cassa non può essere fatta rientrare nella comune prassi di bottega, ma deve essere ricondotta ad eventi contingenti, che rimangono da chiarire.

La presenza di un maestro diverso da Guido Bigarelli in parte dei rilievi della cassa, così come la presenza di due epigrafi, si legano entrambi al problema della cronologia dell'opera, che abbraccia una forbice temporale assai ampia: 1239-1250. Per lungo tempo la questione non è stata affrontata, poiché è evidente come, fino a quando ancorare le due date a due manufatti distinti era l'opzione corrente, non sorgessero particolari impedimenti ad immaginarne la realizzazione a circa un decennio l'uno dall'altro: l'interrogativo si fa più pressante nel momento in cui si riconosca la pertinenza di tutte le componenti ad un unico insieme. L'unico ad essersi confrontato con la questione nell'ottica di un cantiere unitario è ancora Guido Tigler, che la inquadra entro la cornice dei dati storici relativi all'edificio ⁶⁷⁶. Elementi rilevanti in relazione alla commessa del pulpito (che Beani accredita all'abate Simone, probabilmente con ragione) e al suo completamento risultano essere l'affrancamento del monastero (che diventa dunque abbazia) dalla soggezione a San Giovanni Evangelista di Parma, l'1 giugno 1229; l'elezione a operaio, il 10 novembre 1233, di Torrigiano, il cui nome non a caso compare nell'epigrafe del pulpito, che sarà esplicitamente deputato, tra il 1239 e il 1242, a "migliorare" l'aspetto dell'abbazia ⁶⁷⁷; l'erezione del nuovo tracciato murario nel 1240, in seguito al quale San Bartolomeo in Pantano fu inglobata in un nuovo borgo densamente popolato; la scomunica che seguì di lì a poco, nello stesso anno, a cui è stata da più parti ricollegato il dissesto delle finanze

⁶⁷⁵ Guido Tigler ha osservato come ciò accada anche nei due pulpiti di Guglielmo, quello pisano ora a Cagliari e quello della cattedrale di Pistoia, sebbene seguendo schemi differenti nei due casi: a Pisa, Guglielmo si riserva l'esecuzione dei soli leoni stilofori e dei gruppi reggilibro, demandando l'esecuzione delle narrazioni agli allievi, che seguono, comunque, le direttive progettuali del maestro, forse tramite disegni tracciati direttamente sulle lastre, mentre a Pistoia le scene narrative superstiti sono di mano di Guglielmo (TIGLER 2009b, pp. 12-13).

⁶⁷⁶ La storia dell'insediamento benedettino di San Bartolomeo in Pantano è tratteggiata nei contributi di Gaetano Beani ed Emiliano Lucchesi, e riassunta più di recente dallo stesso Tigler (BEANI 1907b, pp. 19-23; LUCCHESI 1941, pp. 63-65; TIGLER 2001b, pp. 87-89).

⁶⁷⁷ TIGLER 2001b, p. 88, che lo dice citato in BORELLI, *Compendio*, ma a causa della scarsa leggibilità del manoscritto non sono riuscita a rintracciarne menzione, così come non ha prodotto risultati in tal senso lo spoglio dei registi delle pergamene del monastero (ASF, *Spogli*, Tomo 18, Rocchettini di Pistoia), che non riportano nulla di attinente per gli anni citati. Segnalo, nello stesso volume, l'indicazione relativa a una decina di documenti del XIII secolo privi di una data precisa, tra i quali potrebbe rientrare il nostro, ma mi pare che nessuna delle pergamene corrispondenti citi Torrigiano. Non sono dunque in grado di stabilire dove sia confluito il documento dopo essere stato visto da Borelli.

dell'Opera e la conseguente sospensione dei lavori al pulpito⁶⁷⁸, ripresi, o, forse più plausibilmente, terminati a un decennio di distanza⁶⁷⁹.

I motivi della dilazione non sembrano però da ricercare in fattori esterni. Maggiori risposte provengono, semmai, dalla carriera di Guido Bigarelli e dalle modalità organizzative con cui egli dimostra di agire sui propri cantieri, che dovevano prevedere, così come accadeva nel caso di Guidetto, la gestione contemporanea di più imprese: anche non volendo accettare la cronologia qui proposta per la prima fase lucchese a partire dal 1238 circa, che la vedrebbe sovrapporsi fin da subito alla commissione pistoiese, rimane comunque il dato incontrovertibile offerto dal fonte del battistero di Pisa, datato 1245 (1246 secondo il computo pisano), che da sola basterebbe a spiegare il dilatarsi dei tempi di Pistoia, allo stesso modo in cui, congiuntamente, i cantieri di Pistoia e Pisa contribuiscono a chiarire le tempistiche ancor più diluite del cantiere dei portali di Lucca, in un gioco di incastri che a tutta prima può sembrare un costruito a posteriori, ma che al contrario traspare in modo chiaro dalla riflessione comparata sulle date offerte dai documenti e sull'evolversi del linguaggio dello scultore. In altre parole, i tempi di realizzazione delle opere di Guido furono in molti casi dovuti alla sua volontà, del tutto comprensibile, di "tener lo campo", perpetuando quella tendenza al monopolio delle commesse che tra le altre cose metteva al riparo gli artefici proprio dalle eventuali stagnazioni dei cantieri imputabili a sopravvenute difficoltà economiche della committenza. Ammesso ciò, bisognerà comunque discutere se sia possibile collegare alcune parti del pulpito al 1239, e consegnarne altre al 1250. La critica, come s'è visto, imputa con poche eccezioni le storie dell'infanzia al presunto pulpito del 1239 e le storie *post mortem* a quello del 1250, per lo più in modo apodittico, senza accompagnare tale assunto ad una riflessione sullo stile dei rilievi. Lo stesso Guido Tigler accetta questa scansione, applicando un criterio forse un po' troppo deterministico, basato sulla posizione delle due epigrafi secondo la sua ricostruzione del pulpito (l'epigrafe datata 1239 starebbe

⁶⁷⁸ Oltre agli studi citati, indicazioni in tal senso si trovano anche in DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 43. Per il documento in cui è citata la scomunica si veda Ad 58. Il regesto dell'atto è contenuto in ASF, *Spogli*, Tomo 18, Rocchettini di Pistoia, n. 313 c. 75v. Non si capisce perché la Badalassi, con riferimento al volume di spogli, segnali un intervallo così ampio di regesti (*Ibid.*, nota 44 p. 43: numeri 281-313), in cui figurano anche strumenti della più varia natura (contratti d'affitto, testamenti, mutui, vendite, donazioni, decime), del tutto estranei al discorso.

⁶⁷⁹ Mi pare un po' forzato leggere la vicenda del pulpito in relazione alle lotte papato-impero e avanzare un rapporto di causalità tra la ripresa dei lavori, nel 1250, e la morte di Federico II (TIGLER 2001b, p. 88). Lo stesso Tigler, qualche anno più tardi, connette il 1239 all'inizio e il 1250 alla fine dei lavori, momenti ricordati dalle due epigrafi (*Id.* 2009a, p. 42; *Id.* 2009c, p. 931) secondo uno scenario che mi sembra più probabile, anche a giudicare dall'intonazione della seconda epigrafe, che mi pare possedere il canonico sapore di suggello apposto al termine dell'impresa.

sotto le storie dell'infanzia, quella del 1250 sotto le scene *post mortem*): ipotesi che, lo si è detto, sembra verosimile, ma da ciò non deve necessariamente discendere un legame tra le date indicate dalle epigrafi e le soprastanti sculture, poiché la concezione delle scene avrà certo seguito un disegno progettuale unitario, concepito a priori, e il montaggio del pulpito sarà avvenuto una volta approntate tutte le componenti, e dunque non prima del 1250. L'unico dato davvero dirimente a cui appellarsi è allora costituito dalla riflessione formale, terreno sul quale Tigler non si spinge per gran tratto, limitandosi a rilevare una "maturazione formale" che si ravviserebbe in atto nei rilievi *post mortem*⁶⁸⁰. L'assunto necessita evidentemente di essere motivato: esistono, nell'insieme dei rilievi, disomogeneità derivanti non dall'intervento di due personalità distinte (il che è accertato), ma dall'evoluzione linguistica di uno stesso maestro - nella fattispecie, il *caput magister* dell'impresa, Guido Bigarelli?

Rispondere alla domanda è assai complesso. Ad eccezione della lastra con Annunciazione e Adorazione, palesemente dovuta ad un diverso scultore, si nota che nel restante insieme dei rilievi i caratteri di uniformità surclassano le disparità, e ci parlano tutti di una fase matura dell'artista. Si rilevano peraltro alcune disparità tra la lastra con Natività e Presentazione e l'insieme degli altri rilievi (scene *post mortem* e gruppi reggilibro, che si devono tenere uniti). Per la prima Guido fa vibrare in massimo grado quelle corde del suo temperamento che lo conducono a esiti di "rarefatta, spirituale eleganza"⁶⁸¹, di cui la composta, algida, ultraterrena fissità della Vergine nella scena della Natività è il più puro distillato (fig. 210). Le figure sono bloccate in espressioni assortite, i gesti (anche i più quotidiani, come quello dell'ancella che versa l'acqua nel bacile per il lavacro del Bambino) rapiti in una dimensione metafisica di eternità. In termini di tecnica scultorea, lo iato tra queste due scene e le restanti quattro, a volerlo cogliere, appare comunque modesto: in entrambi gli insiemi di scene, lo scalpello è capace di finezze maggiori rispetto a Lucca, l'uso del trapano è più equilibrato, meno pervasivo, i panneggi si fanno più laschi, il tessuto è manipolato secondo modulazioni più tenui e materiche, forse, nelle storie dell'infanzia, affetto ancora da rigidità maggiori rispetto all'altro insieme di rilievi; allo stesso modo, i volti delle scene *post mortem* appaiono più indagati sia dal punto di vista plastico, sia da quello psicologico (fig. 208): gli zigomi sono assai più rilevati, il che conferisce alle teste migliori (come sempre accade, ve ne sono poi di

⁶⁸⁰ TIGLER 2001a, p. 128. La stessa idea è ribadita in *Id.* 2001c, p. 413, *Id.* 2009b, p. 22 e *Id.* 2009c, pp. 931-932.

⁶⁸¹ TIGLER 2001c, p. 128.

ripetitive, in nutrita schiera) un impianto più mosso e reale, è in atto una ricerca nella resa delle espressioni che nelle scene di Natività e Presentazione risulta del tutto assente, certo, però, anche in relazione al diverso soggetto. In definitiva, differenze vi sono, ma si percepiscono in modo molto minore nei rilievi pistoiesi che non tra questi (nel loro insieme) e le cose della prima fase di Lucca. Tra i due gruppi non può dunque correre un decennio o poco meno: le scene dell'infanzia non si possono dire più vicine a Lucca che alle scene *post mortem* (tanto più, sarà evidente, se si accetta per Lucca la cronologia qui proposta, un po' posticipata rispetto all'idea di Tigler). Si può dire che il momento pistoiese, nel suo complesso, esprime un fare cordiale e concitato che lo distanzia sensibilmente dalla prima fase lucchese. In essi si coglie, da parte del maestro, un evidente padronanza del proprio mezzo espressivo, chiaro indice di una maturità artistica ormai pienamente raggiunta. Si badi soltanto al dettaglio dei piedi degli apostoli, gli alluci tutti impercettibilmente sporgenti rispetto al filo del riquadro, così come il ginocchio flesso della figura di Adamo: *divertissements* non necessari, notazioni minute di autocompiacimento. Anche in termini di evoluzione della tecnica scultorea, i rilievi di Pistoia si dimostrano in dialogo abbastanza stretto con la fase del fonte di Pisa. Il lavoro minuto del trapano, retaggio ereditato dalla generazione precedente, inizia ad essere flesso a nuove finalità, non più soltanto per creare ritmiche e calligrafiche partizioni, ma per attingere effetti più potentemente chiaroscurali. Allo stesso tempo, si fa più largo uso di abrasivi e pomici: con le sue morbidezze e quel fare eburneo⁶⁸² che già si avverte nei rilievi pistoiesi si lega assai meglio alla fase pisana che alla precedente stagione lucchese, così come già nella direzione di Pisa sembrerebbe proiettata la scelta dei materiali⁶⁸³. Rimandi si avvertono anche all'ultima fase lucchese, quella del portale destro: a Pistoia Guido Bigarelli inaugura la composizione di scene corali orchestrate su due gruppi di astanti rivolti ad una figura centrale, sperimentando qui per la prima volta la posizione di tre quarti

⁶⁸² Interessante a questo proposito l'opinione di Odoardo Giglioli, che parla per i rilievi di San Bartolomeo in Pantano di "artefice bizantineggiante che sembra lavori sull'avorio piuttosto che sul marmo" (GIGLIOLI 1904, p. 49).

⁶⁸³ Con riferimento ai rilievi della cassa del pulpito, la documentazione relativa al rimontaggio parla di "marmo di San Giuliano", tuttavia l'analisi visiva non riesce a convincermi della validità dell'informazione, sembrandomi il materiale piuttosto marmo apuano. Ma sul punto dichiaro di rimettermi a pareri più competenti del mio. Per quanto riguarda invece i sostegni, le due colonne anteriori, come già detto, sono in marmo rosso identificabile con quello di Verona (le carte parlano di "rosso Verona", e in questo caso il dato dell'osservazione collima), mentre quella posteriore è detta in marmo di Serravezza in bibliografia (VITONI, *Guida*, p. 36; BEANI 1907, p. 23; BRUSCHI 1981, p. 43) mentre nei documenti si parla genericamente di "marmo venato chiaro" (per questa e le altre menzioni: ASOPD, Pos. A1, Ins. 41, 22 dicembre 1970). Il marmo di San Giuliano ricompare invece senza dubbio nelle altre due commissioni pistoiesi, in San Michele in Cioncio e Sant'Andrea.

dei tre sostegni, come si è già visto, le due colonne anteriori sono in marmo rosso identificabile anche in questo caso con quello veronese (), quella posteriore risulta essere in marmo di Serravezza ().

delle figure, caratteri che ricompariranno nelle storie di san Regolo, indicati tra gli elementi che dovrebbero far pensare, là, all'intervento di una diversa personalità⁶⁸⁴. A ciò si aggiunga, infine, che anche gli ornati sembrano esprimersi moderatamente a favore dell'appartenenza a una fase successiva alla prima stagione lucchese: si ricordi che l'acanto dei capitelli di Pistoia era parso più vicino a quello del portale destro di Lucca, sebbene quest'ultimo dato sia da considerare con cautela, trattandosi di motivi tratti da un repertorio standardizzato, che per di più appare attestato, per Pistoia, su gradazioni intermedie.

Se, dunque, tutte le parti figurate imputabili a Guido Bigarelli dimostrano sostanziale coerenza, e caratteristiche di stile e di tecnica tali da avvicinarle al 1250, piuttosto che a un momento precedente, a cosa deve riferirsi la prima epigrafe? Una possibile risposta viene dal confronto con Barga, e da quello che sappiamo essere l'impianto canonico delle strutture dei pulpiti medievali in Toscana, che - come si è visto - doveva valere anche nel caso di San Bartolomeo in Pantano. Il cantiere, cioè, non dovette limitarsi al solo pulpito, ma comprendere anche l'erezione del recinto del coro, con la quale il pulpito stesso doveva essere strettamente solidale, proprio come accade a Barga, dove le transenne sono composte da plutei marmorei a specchiature lisce, inquadrare in cornici ornate da un significativo corredo di figurazioni: se ammettiamo che il modello di Barga sia Pistoia, come credo si debba fare, non c'è motivo per negare a San Bartolomeo in Pantano l'esistenza originaria di un'articolazione altrettanto complessa⁶⁸⁵, che sarà stata ripresa dagli scultori barghigiani. La presenza *ab origine* di un simile apparato appare, insomma, un dato certo, come hanno confermato anche gli scavi sotto l'attuale livello del pavimento⁶⁸⁶; vi sono inoltre alcuni elementi utili a fissare le coordinate del suo smantellamento, fatto che risponde alla norma di quanto si sa accaduto in età moderna alla stragrande maggioranza degli arredi medievali delle chiese toscane. Un indizio in tal senso è la realizzazione della cantoria, e dunque si potrebbe collocare la distruzione del coro in anni di poco precedenti il 1591⁶⁸⁷. Il che si accorda con quanto suggerito da due documenti

⁶⁸⁴ GARZELLI 2002a, pp. 20-21, ripreso in TIGLER 2009c, p. 927.

⁶⁸⁵ Guido Tigler pensa a tarsie marmoree sul tipo di quelle del fonte di Lanfranco (ma avrebbe anche potuto trattarsi di plutei lisci con cornici scolpite, come avviene a Barga e a Buggiano Castello, quest'ultimo proprio un cantiere lanfranchiano), e precisa come, analogamente a quanto risulta anche per il duomo e per Sant'Andrea, gli scavi in San Bartolomeo in Pantano hanno accertato che il recinto del coro si impostava non all'altezza dei pilastri presbiteriali, ma delle colonne antistanti (TIGLER 2001b, p. 87, nota 7 p. 97). Letizia Badalassi, come abbiamo visto, cita il recinto del coro della chiesa per la provenienza dei plutei aniconici, che saranno invece da lasciare al corredo del pulpito (BADALASSI 1995, p. 9).

⁶⁸⁶ SECCHI 1966, tavv. XXXIV, XXXVI.

⁶⁸⁷ Di questa opinione anche TIGLER 2001b, p. 89.

del 22 agosto e 9 ottobre 1611⁶⁸⁸, che riferiscono del pagamento per il trasporto di una cospicua quantità di marmi (dodici carrate) da San Bartolomeo in Pantano in cattedrale, dove proprio in quegli anni si lavorava a rifare il pavimento: visto che nessuno degli elementi del pulpito manca, le lastre reimpiegate per tale operazione non potevano essere che quelle della chiusura del coro. I numerosi pagamenti che si leggono nei libri della fabbrica della cattedrale, a partire dal 1610, a “Mariotto scarpellino e suoi compagni”, a “Grosso muratore” e “Giulio segatore di marmi” per “scarpellare”, “segare”, “risegare”, “scalcinare”, “lisciare” marmi per il pavimento della tribuna della cattedrale⁶⁸⁹, non lasciano dubbi sul destino a cui l’antico recinto del coro di San Bartolomeo in Pantano andò incontro, lasciando poche speranze sulla possibilità di futuri ritrovamenti.

Si avanza, perciò, la possibilità che l’epigrafe del 1239 possa riferirsi non al solo pulpito, bensì all’insieme delle strutture che componevano la chiusura presbiteriale, che non ci sono motivi per non ritenere ad esso contestuali e che, come tramanda l’esempio del duomo di Barga, avrebbe potuto ricevere anch’essa una ricca figurazione. Ciò non impedisce di ammetterne il posizionamento sulla fronte occidentale del pulpito, al di sotto delle storie dell’infanzia, per più di una ragione. Innanzi tutto, come fa notare Tigler⁶⁹⁰, la più sicura conferma che le due iscrizioni fossero in origine presenti nello stesso pulpito viene proprio dalla menzione distratta di Giorgio Vasari, che annotando sia la data 1199 (lettura errata, o ricordo impreciso, di 1239, come pare assai probabile), sia il nome di Guido da Como, dimostra di aver avuto sotto gli occhi entrambe le informazioni. Si confanno a quest’idea, poi, le stesse parole dell’epigrafe, che rivolgendosi agli “*advenientes*” e invitandoli ad ammirare l’opera, ne suggeriscono una posizione protesa verso l’ingresso della chiesa, cioè, letteralmente, ad accogliere chi entra. Non sembra, poi, troppo problematico, adattare l’espressione “*in gyrum*” (che comunque, è bene ricordarlo, è frutto di una ricostruzione su base metrica, il che ne rende l’esistenza originaria soltanto assai probabile, non certa)⁶⁹¹ all’intera struttura diaframma che, anche considerata nel suo insieme, e anzi a maggior ragione, necessita di un percorso da parte del riguardante per essere osservata interamente. Da notare, infine, la diversa intonazione generale dei due testi: quello del 1250 rispetta la formula canonica dell’epigrafe posta a compimento dei

⁶⁸⁸ Ad 186, Ad 187.

⁶⁸⁹ ACpt, D 63, 4, cc. 36 ss.

⁶⁹⁰ TIGLER 2001b, p. 94.

⁶⁹¹ Ae 6.

lavori, con il ricordo del committente⁶⁹² e dell'artista, mentre quello del 1239 è un'esuberante lode dell'opera, oltreché di artista e committente (di cui non si specificano le identità), che risulta del tutto consonante rispetto al citato documento ricordato da Borelli, in cui lo stesso Torrigiano è deputato, proprio negli stessi anni (1239-1242) a migliorare l'aspetto del monastero.

Non è il caso di stressare troppo l'idea, stante il fatto che le parti di cui stiamo parlando sono andate interamente perdute, ma la presenza di un programma decorativo più esteso rispetto a quello che conosciamo oggi potrebbe giustificare anche l'affiancarsi a Guido di un altro maestro, quello a cui si devono le scene di Annunciazione e Adorazione, che potrebbe aver lavorato ai plutei della chiusura presbiteriale, ritagliandosi poi una limitata comparsa anche nei rilievi della cassa del pulpito.

Altra materia da dipanare riguarda i riferimenti culturali che si colgono molteplici e sottili nelle sculture del pulpito di Pistoia e parlano di un artista ormai maturo e in grado di attuare una consapevole selezione sul proprio bagaglio visivo. C'è da premettere che, mentre alcuni dei riferimenti che Guido dimostra di citare si spiegano assai facilmente in termini di geografia artistica, altri necessitano di essere ponderati e giustificati.

Nella prima categoria rientra, naturalmente, tutto ciò che può essere analizzato come portato guglielmesco⁶⁹³. Cimentandosi nell'impresa di un pulpito, Guido Bigarelli si pone

⁶⁹² Sebastiano Ciampi aveva creduto che Torrigiano fosse un artista, collaboratore di Guido Bigarelli (CIAMPI 1810, p. 37): ciò è in parte giustificabile a causa della genericità del termine "*superestans*", talvolta assegnato anche agli artisti (è il caso, ad esempio, di Ramo di Paganello per la fabbrica della cattedrale di Orvieto). Tra i primi a chiarire l'equivoco è Vittorio Capponi (CAPPONI, *Notizie*, pp. 118-119), seguito da Gaetano Milanesi nella sua edizione delle *Vite* (VASARI, MILANESI 1878, nota 2 p. 333) e Gaetano Beani (BEANI 1907b, pp. 24-25). Sulla figura storica di Torrigiano fanno luce GIGLIOLI 1904 e BACCI 1910, con la ricognizione dei documenti che lo riguardano, che non lasciano dubbi sul fatto che egli fosse l'operaio di San Bartolomeo al tempo della commessa del pulpito, di tale carica essendo stato investito il 16 novembre 1233 dall'abate Benedetto (si vedano Ad 44, oltre a quanto edito in GIGLIOLI 1904, p. 172 per gli anni 1234, 1245, 1249, 1257, 1259, 1271, a cui aggiungo una menzione del 21 settembre 1240. ASF, *Spogli*, Tomo 18, Rocchettini di Pistoia, nn. 281 c. 69, 315 c. 77v, 325 c. 80, 333 c. 81v, 334 c. 82, 360 c. 86v, 382-383 c. 90, 450 c. 102). È di certo un altro Torrigiano quello citato in un doc del 12 agosto 1235 (Donnadibene, moglie di Torrigiano converso dell'abbazia di S. Bartolomeo, offre se stessa come conversa e fa una donazione in favore dell'abbazia. ASF, *Spogli*, Tomo 18, Rocchettini di Pistoia, n. 288 c. 70).

⁶⁹³ Le connessioni tra la tradizione guglielmesca e poi biduinesca del romanico toscano e le elaborazioni della corrente scultorea bigarelliana non sono ancora state pienamente indagate: le difficoltà oggettive dell'operazione (alcuni tasselli importanti indubbiamente ci mancano, né ci sono speranze di ritrovarli) si percepiscono nell'atteggiamento della critica, presso cui tale discorso non ha mai mostrato di evolversi al di là della ricognizione di elementi puntuali (echi della questione si avvertono in VENTURI 1904, pp. 936-940; PORTER 1923, nota 2 p. 160; DE FRANCOVICH 1952, nota 291 p. 109; BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 21-22; CHIPELLINI NARI 1989, p. 24; BARACCHINI, FILIERI 1992c, p. 92; MILONE 1993a, p. 159; GARZELLI 2004, p. 416; TADDEI 2005, p. 91; TIGLER 2009c, p. 913). Piuttosto isolato il parere discordante di Valerio Ascani, secondo cui "La cultura di Guido sembra dunque basarsi soprattutto sulle opere di Lanfranco e della taglia di Guidetto, più che sul diretto ricordo dell'esperienza guglielmesca", (ASCANI 1992b, p. 510), che mostra in certa misura di riprendere l'impostazione dello studio di Martin Weinberger, ma che appare condensata

in diretto dialogo con gli antecedenti più illustri della tipologia, potendosi confrontare, nella stessa Pistoia, con il pulpito realizzato da Guglielmo per la cattedrale di San Zeno, in anni di poco successivi a quelli del suo pulpito pisano, e cioè probabilmente sulla metà degli anni Sessanta del XII secolo⁶⁹⁴. Echi evidenti della produzione di Guglielmo si notano in San Bartolomeo in Pantano tanto in termini di scelte compositive, quanto di citazioni di dettaglio. Si è già detto qualcosa dei gruppi reggilibro, invenzione guglielmesca a cui Guido imprime un aggiornamento nell'innovativa soluzione angolare, mostrando di applicare a questi elementi il più alto grado di impegno a livello formale: essi sono, infatti, tra le parti qualitativamente più rilevanti dell'insieme, e forse in assoluto i pezzi del catalogo di Guido Bigarelli in cui meglio si avverte il pieno, raggiunto equilibrio tra le componenti di solidità campionesa e di eleganza neoellenica che innervano il suo linguaggio. Nessuno dei reggileggìo conservatisi in Toscana mostra, come i due pezzi bigarelliani, una altrettanto abile e felice articolazione spaziale delle tre figure principali, in pari tempo parzialmente sovrapposte e aperte su un'ampia angolazione, che permette di apprezzarle, in termini percettivi, davvero come gruppi a tuttotondo⁶⁹⁵ (ciò è vero, in particolare, per il lettorile dell'Epistola, che anche in termini di tecnica sopravanza il Tetramorfo - nell'incisività dei volti, nelle sottili eleganze del panneggio, che, a differenza

nell'assunto secondo cui "Guido certainly dominated the stage when Nicola made his first appearance on it but his art was never wholly acclimatized" (WEINBERGER 1960, p. 130). Si tratta, insomma, di un nodo complesso, che meriterà una discussione più approfondita in altra sede: ci si limita, per il momento, ad alcune considerazioni contingenti, utili, forse, ad imbastire un'ipotesi di lavoro.

⁶⁹⁴ Sul pulpito pistoiese di Guglielmo si vedano soprattutto TIGLER 2011a; *Id.* 2001b, poi confluiti in *Id.* 2011c, e da ultimo *Id.* 2017, pp. 37-52. Seguo Tigler nell'idea che i plutei distribuiti tra la cripta di San Zeno e le chiese di San Francesco e San Giovanni Fuorcivitas, resti dell'antico recinto presbiteriale del duomo, vadano anch'essi lasciati a Guglielmo (TIGLER 2006, p. 125, *Id.* 2009c, p. 913, oltre ai contributi sopra citati. Prima di lui si erano espressi in tal senso FILIERI 1988, pp. 129-130, ANTONELLI 1999a, pp. 38-39, e successivamente BARACCHINI, FILIERI 2014, pp. 234-235; TIGLER 2017, p. 50). Il nome di Guido Bigarelli, o di maestranza bigarelliana, hanno continuato a lungo a essere spesi in proposito (talvolta solo per alcune delle lastre di questo insieme), ancora sulla scia di Vasari, ed è assolutamente da escludere (OLIVARI 1966, pp. 33-34; CAROFANO 1998, p. 440; NERI LUSANNA 1998, p. 278:). Più comprensibile l'idea di accreditare questi pezzi a Lanfranco, per le palmari affinità di impianto che essi dimostrano con i plutei del battistero (GARZELLI 2002b, pp. 342-344, nota 78 p. 353; CAVAZZINI 2010, p. 491; BOZZOLI 2013, p. 157). Tali affinità si spiegano, però, a ben vedere, con una strettissima ripresa tipologica, da parte di Lanfranco, dei caratteri della produzione di Guglielmo, naturalmente percepito come un modello illustre anche, e a maggior ragione, dalla prima generazione di comaschi: ma le differenze nella tecnica scultorea e, non da ultimo, nella scelta dei materiali (marmo apuano per i plutei del duomo, calcare di San Giuliano per quelli del fonte in battistero) non lasciano dubbi circa l'esistenza di un profondo discrimine tra i due insiemi. E anche da rigettare, infine, la proposta di Gabriele Kopp, che riferisce queste parti al suo primo maestro Guido del portico di Lucca, cioè il Guido che scolpisce il leone della facciata del duomo di Pisa insieme a Bonfilio e che si firma nel 1188 in Santa Maria Corteorlandini a Lucca (KOPP 1981, pp. 131-132). ACIDINI 2003, p. 106 dà conto di entrambe le posizioni

⁶⁹⁵ L'effetto di tuttotondo dei reggileggìo è, appunto, più percettivo che reale, poiché non sfugge, ad esempio, l'appartenenza del busto e delle gambe del san Paolo ad un unico piano. In questo genere di scelte vediamo riaffiorare il mai trascurato pragmatismo campionesa di Guido, teso sempre a bilanciare – riuscendovi qui felicemente – gli esiti espressivi con l'impiego efficiente delle risorse materiali.

che nell'altro letterile, lascia affiorare con naturalezza le membra)⁶⁹⁶. Una simile riflessione spaziale è introdotta da Guglielmo a Pisa, e c'è forse da supporre che venisse ulteriormente sviluppata nei perduti letterili pistoiesi (ciò che si conserva delle scene narrative manifesta infatti una qualità altissima, all'interno del catalogo del maestro, e una piena autografia), ma nessuno dei suoi epigoni mostra di averla compresa: Filippo, a Capannori, è incapace di articolare il blocco secondo punti di vista alternativi alla visione frontale; a Pescia, le tre figure si aprono a semicerchio replicando ognuna, seppure in direzioni diverse, una simile idea di frontalità, ed evitando di rapportarsi l'una all'altra in profondità⁶⁹⁷. Da Guglielmo, soprattutto, Guido eredita la facoltà di orchestrare scene narrative corali, di cui naturalmente il repertorio di episodi neotestamentari dei pulpiti sono occasioni topiche. Il dato non è irrilevante né scontato, se si parametra sulle tipologie scultoree della prima generazione di lombardi, Guidetto e Lanfranco, che rifuggono quasi sistematicamente dalla narrazione. Da questo punto di vista il comasco Guido Bigarelli è davvero un toscano, nel senso che riallaccia le fila con la tradizione del romanico pisano che poteva dirsi interrotta con Biduino. Non è, a questo proposito, necessario ipotizzare sugli sviluppi dell'arte di Guido l'influenza di un perduto pulpito di Biduino per la cattedrale di Lucca, la cui esistenza è solo congetturale⁶⁹⁸, dal momento che a giustificare tali sviluppi pare più che sufficiente, e anzi assai più consono, l'esempio di Guglielmo: interprete di un classicismo di matrice diversa rispetto a quello del *magister* del pulpito di Pisa, che si era nutrito delle antichità pisane, Guido è comunque in evidente dialogo con Guglielmo, senza il tramite dei suoi epigoni pistoiesi Gruamonte, Adeodato ed Enrico (sebbene affinità si colgano con lo scultore di Pescia, già citato, e con l'autore dell'architrave della stessa San Bartolomeo in Pantano – forse la stessa persona? -, particolarmente nei tipi dei volti), e distante, al contrario, dalle deformazioni barocche di Biduino. Si tratta in una certa misura di uno scambio anche in termini linguistici, al contrario di quanto è stato sostenuto: sebbene non vi sia dubbio che l'avvicinamento di Guido a Guglielmo avvenga in via primaria sul terreno degli “schemi” e delle “tipologie”, dissento sul fatto che ne restino del tutto esclusi aspetti quali l'imitazione del modellato⁶⁹⁹: certo, continuare a farsi schermo dell'ombrello dei ‘Guidi’ impedisce di cogliere nella scultura di Guglielmo uno dei fattori che conducono il linguaggio di Guido Bigarelli ad

⁶⁹⁶ Dalli Regoli e Badalassi parlano di “taglio neo-ellenico degli esangui reggileggio”, rilevandone il livello qualitativo (DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 51).

⁶⁹⁷ Sui due complessi citati si veda ANTONELLI 1999b.

⁶⁹⁸ TIGLER 2009b, p. 22.

⁶⁹⁹ DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 39.

approdi distanti dalle dilatate e semplificate volumetrie di Guidetto. Mutuata da Guglielmo è anche la scelta di impaginare le scene narrative su due registri, inquadrando ognuna entro una cornice su cui corre un'iscrizione esplicativa dei soggetti (fig. 212). In Guglielmo, però, le cornici seguono un criterio di stretta ortogonalità, mentre Guido le articola secondo una modanatura interna tagliata a quarantacinque gradi, in modo analogo a quanto avviene a Lucca, nelle storie di san Martino e in San Pier Somaldi, dichiarando con maggiore nettezza la volontà di isolare le proprie narrazioni in una sorta di spazio scenico. Guglielmo, poi, mostra a Pistoia come a Volterra (non, invece, a Pisa) di alternare lastre bipartite ad altre nelle quali la figurazione è a tutta altezza, mentre Guido vi rinuncia. Venendo poi alle citazioni più puntuali del repertorio di Guglielmo, è da registrare il mascherone diabolico conculcato dal gruppo del Tetramorfo, che rispetto al sostrato lombardo si rivela un'innovazione iconografica calcata su tipi guglielmeschi (figg. 149, 152, 156) ed è replicata da maestranze locali nel pulpito della pieve di San Michele a Gropoli, sullo scadere del XII secolo)⁷⁰⁰, ma tornerà anche a Lucca, in Santa Maria Forisportam, entro un piccolo corpus di sculture che chi scrive ha recentemente proposto di ricondurre alla produzione di Diotaiuti di Marchese⁷⁰¹. Altro particolare alieno alle formule di Guido, in cui si legge la specifica volontà di rifarsi ad un ben preciso modello, è nella scena della Presentazione, in cui la sacerdotessa Anna sfoggia il tipico velo 'a conchiglia' guglielmesco, che le fascia il capo in volute concentriche appena più lasche di quelle proposte da Guglielmo per i suoi caratteri femminili (figg. 213, 214), diversissimo dal tipico velo a falde simmetriche della tradizione campionesa a cui Guido ricorre invariabilmente nel resto della sua produzione, soltanto studiandosi di adattarlo (qui a Pistoia, diversamente che a Lucca) al tipo di struttura cranica che aveva imparato a padroneggiare sull'esempio dei bizantini di Pisa, con più felice resa tridimensionale⁷⁰².

Altri addentellati a raggio regionale sono meno cogenti, ma vale la pena segnalare almeno l'analogia tra il telamone di San Bartolomeo in Pantano e la figura di Nicodemo della Deposizione di Volterra, accomunati nel vestiario: corta tunica fissata in vita da un

⁷⁰⁰ Il pulpito di Gropoli si data 1193, tuttavia è improbabile che sia il modello diretto per San Bartolomeo in Pantano, fatto che ha portato ad ipotizzare la dipendenza di entrambi da un modello cittadino anteriore al 1193 (MILONE 1999, p. 64). Sul pulpito di Gropoli si vedano MILONE-TIGLER 1999, n. 57, p. 184 e TIGLER 2011d.

⁷⁰¹ Nell'ambito del seminario internazionale di studio *Risarcimento dei contesti lacerati: il ruolo della storia dell'arte* (Università dell'Aquila, 13-15 giugno 2019). Su questo si veda la parte dedicata ai plutei in Sant'Andrea.

⁷⁰² Il velo di tipo guglielmesco si ritrova anche in uno dei personaggi femminili dell'architrave del portale est del battistero di Pisa: anche in questo caso si può supporre una citazione di Guglielmo da parte degli scultori greci, che ne avranno conosciuto le cose pisane (fig. 215).

cinturone, stretti calzari chiusi alle caviglie, copricapo dalla caratteristica forma ‘a scodella’ (più simile, a Volterra, a quello indossato da Giuseppe d’Arimatea) (figg. 216, 217). Si tratta di un costume che evidentemente connota chi eserciti le arti meccaniche, opportuno, dunque, tanto per Nicodemo, colto nell’atto di svellere i chiodi servendosi di una tenaglia, quanto per la funzione che è chiamato a svolgere un telamone: è certo questo sembiante ‘quotidiano’ ad aver indotto alcuni a identificare in questo personaggio il ritratto dell’artista⁷⁰³, ricorrendo a un *topos* largamente usato e abusato. Si noti come le analogie tra il gruppo ligneo di Volterra, databile al 1228, e la scultura bigarelliana non si limitino al dato particolare, ma possano leggersi in termini di un sostrato culturale comune: per Volterra, infatti, se non è nuovo il riferimento alla produzione dei maestri lombardi di Lucca (lo scultore della Carità di san Martino, in particolare: tra i motivi per cui Tigler propone il 1228 come *ante quem*⁷⁰⁴ per il gruppo lucchese) e al filone antelamico che anche in Toscana manifesta diverse risorgive, più di recente è stata messa a fuoco la componente greco-pisana⁷⁰⁵.

Ma esiste, per Pistoia, un problema di influenze a più ampio raggio, che ha come protagonista la scena della Presentazione al Tempio (per la quale, sia detto per inciso, la possibilità di rintracciare certo genere di portato culturale è ulteriore indizio, se ancora ve ne fosse bisogno, a favore di un intervento diretto del maestro). È ormai storicizzato il confronto della Presentazione di Pistoia con l’analoga scena proveniente dal pulpito smembrato del duomo di Ferrara, dovuta a un anonimo scultore campione e situabile sul 1230 (fig. 219)⁷⁰⁶. La maggior parte della critica si è espressa a favore dell’idea di un

⁷⁰³ MOTHEs 1883, p. 736; BEANI 1907b, p. 23.

⁷⁰⁴ TIGLER 2009c, p. 926.

⁷⁰⁵ BURRESI 2000, p. 28, che legge però le due componenti come alternative, mentre proprio il caso di Guido Bigarelli dimostra come esse possano coesistere.

⁷⁰⁶ Le due sculture sono messe a paragone per la prima volta in BIEHL 1926, nota 46 p. 122, che tuttavia si dimostra fuori strada attribuendo il rilievo di Ferrara a un epigono di Guido. Il confronto è riproposto in DE FRANCOVICH 1952, pp. 103-105; OLIVARI 1965, p. 42; GRANDI 1984, p. 556, tutti a vario titolo concordi su un rapporto diretto tra il testo pistoiense e quello emiliano, così come anche TIGLER 2009c, p. 930, secondo cui Guido Bigarelli, durante il suo soggiorno emiliano degli anni Trenta, avrebbe ammirato il rilievo ferrarese citandolo poi “alla lettera” a Pistoia. Di parere diverso SALVINI 1966b, p. 175, che parla, per Pistoia e per Ferrara, di comune discendenza campione su modelli bizantini (riguardo a Ferrara, specifica trattarsi di un maestro campione non antelamico): su questa linea, meno strettamente consequenziale e più corretta, si attestava anche TIGLER 2001c, pp. 413-415, le cui osservazioni sono riprese qui di seguito. Una delle ultime menzioni è in TESTI 2013, p. 214, che dice il maestro di Ferrara più vicino al Maestro del Diacono. Nel discorso sulla scultura campione di Ferrara rientra anche un pezzo che meriterebbe forse di essere studiato più a fondo: il rilievo con Cristo Benedicente che affianca la Presentazione nelle sale del Museo del Duomo. Si tratta a mio parere di una scultura piuttosto enigmatica, per la quale, se va bene il *pedigree* campione, la datazione alla prima metà del XIII dovrebbe essere rivista: nessun campione a questa altezza cronologica mi pare possa aver ordito un pannello di quel genere, che è l’elemento che più di altri dichiara l’alterità (e la posteriorità) di questo maestro rispetto all’autore della Presentazione, al quale tuttavia bisogna ammettere lo avvicina in modo sorprendente la vicinanza dei tipi facciali (si confronti il volto di Cristo con quello di del

legame di derivazione diretta della scena di Pistoia da quella di Ferrara: scenario che sembra opportuno qui ridiscutere. Bisogna ammettere che il confronto tra i due rilievi è indotto in misura preponderante dall'inegabile affinità compositiva, mentre poco o nulla dello scultore di Ferrara è recepito nel glossario di Guido a livello stilistico. Non il canone proporzionale delle figure, più aulico e slanciato nel testo ferrarese, compreso in effetti miniaturistici, pure non privi di grazia, in quello bigarelliano. Non la concezione del rilievo, a Ferrara giocato su passaggi di piano più tenui, mentre proiettata verso più possenti effetti plastici a Pistoia (il Bambino è un minuscolo saggio di tuttotondo). Non lo studio dei panneggi, che, sottilmente indagati a Ferrara, con una sobrietà che trova una minima deroga soltanto nei lembi della veste della Vergine - che perdono l'«*plomb*» per sciogliersi in una serpentina sinuosa attorno alle caviglie -, si fanno a Pistoia paludamenti insieme semplificati e debordanti, che impacciano la gestualità dei personaggi: si guardi ancora al velo della Vergine, in Guido ossequioso dei modelli campionesi quanto di quelli bizantini, come si diceva, reso in uno scorcio virtuoso che non dimostra interesse nel battere gli stessi tasti di naturalistica semplicità del brano ferrarese. Lo stesso dicasi per la capigliatura e la barba di Simeone, irrigidite in percorsi calligrafici forzati a Pistoia, naturalmente fluenti a Ferrara. La distanza tra le due opere è, poi, manifesta nel dettaglio deflagrante dei piedi nudi in primo piano del sacerdote di Ferrara, da cui erompe la schiettezza del romanico emiliano, particolare accuratamente espunto nella compita dizione di Guido Bigarelli.

Tutto ciò parla della presenza di modelli visivi comuni, più che di un nesso diretto tra le due opere. Guido Tigler propone, tanto per la Ferrara quanto per Pistoia, confronti che battono la pista della connessione con modelli bizantini e di area veneta, suggerendo con ciò un percorso parallelo dei due maestri. L'idea che la cultura del maestro padano possa essersi nutrita di *exempla* bizantini appare pienamente giustificabile dal punto di vista geografico: e infatti Tigler riconosce la più stretta aderenza del testo ferrarese a tali modelli⁷⁰⁷, rispetto al dettato di Pistoia (da cui si condivide debba discendere Barga, dove

sacerdote della Presentazione). Ma di una diversa temperie parlano comunque anche altri elementi, dal lasco cercine dei capelli, già 'gotico' (in senso forse francese più che toscano) alle profonde operazioni a trapano nella barba: lo stesso elemento che nella Presentazione si risolve in ondulazioni complanari disciplinate dallo scalpello.

⁷⁰⁷ TIGLER 2001c, pp. 413-415. Lo studioso propone, tra i modelli dei rilievi di Pistoia, con riferimento alla scena della Presentazione, alcune tavolette d'avorio mediobizantine dei secoli X e XI, tra cui quelle già nella collezione di Robert von Hirsch a Basilea, nella Staatsbibliothek di Berlino e nella Walters Art Gallery di Baltimora, mentre dettagli della Natività come la presenza della "collinetta" sono messi in parallelo con alcuni esempi scultorei del Duecento veneziano, come i rilievi erratici della Cappella Zen in San Marco e quelli di San Giovanni Elemosinario.

nel riproporre le iconografie di Pistoia i modi si vanno occidentalizzando in ancora maggior misura)⁷⁰⁸. Accanto agli esempi citati, però, l'altro prototipo per Ferrara è la Presentazione al Tempio che Benedetto Antelami scolpisce nella lunetta interna del portale meridionale del battistero di Parma (fig. 220): rispondono al modello le proporzioni e la postura del Bambino, la presa salda della Vergine, il gesto di Simeone dalle mani coperte dal manto. La scena di Parma è più distesa, gli elementi che la compongono sono impaginati diversamente (la mensa dell'altare è alle spalle del sacerdote invece che al centro della composizione, i personaggi sono disposti in modo speculare rispetto a Ferrara), cionondimeno, negli ingredienti essenziali della rappresentazione la rispondenza è evidente. Il connotato antelamico è invece del tutto assente a Pistoia. L'iconografia delle due scene differisce anche in alcuni significativi dettagli: ad esempio, nelle tavolette mediobizantine citate da Tigler (il riferimento più calzante è quella di Atene, fig. 221) l'altare è sgombro, o occupato da un volume: ciò accade anche a Ferrara, dove la mensa dell'altare è sgombra, mentre Guido vi introduce, un po' a sproposito, un calice centrale, evidentemente non funzionale rispetto alla scena rappresentata, e che dobbiamo credere una sua libera iniziativa. Soprattutto, poi, nella scena di Guido il sacerdote si protende verso i piedi di Cristo reggendo sugli avambracci un ampio panno, che ricade in pieghe corpose, come accade nella tavoletta di Atene (ma il dettaglio si ritrova con sorprendente somiglianza anche in esempi pittorici), particolare del tutto assente a Ferrara, dove il sacerdote accoglie le mani del Bambino coprendo ossequiosamente le proprie con i lembi della veste, e che torna, invece, nell'analoga scena del pulpito pisano di Guglielmo, altro testo che Guido dovrà sicuramente aver studiato (fig. 222).

Le affinità tra Ferrara e Pistoia si arrestano dunque alla composizione d'insieme (pure assai simile, c'è da riconoscerlo), ma i dettagli dell'iconografia, così come lo stile dei rilievi, ne restano esclusi.

Il che è doppiamente rilevante ai fini di inquadrare correttamente il percorso di Guido Bigarelli. Da un lato, infatti, libera dalla necessità di immaginarne un soggiorno ferrarese, che, sebbene rimanga possibile, pare difficile possa essere avvenuto contestualmente al viaggio giovanile che abbiamo immaginato essersi svolto sulla direttrice Modena-Verona-Trento, rispetto a cui Ferrara è piuttosto defilata. Dall'altro, soprattutto, colloca nella giusta

⁷⁰⁸ Lo studioso cita ad esempio le proporzioni delle teste, a Pistoia ancora "moderatamente" bizantine nelle alte proporzioni di fronti e calotte, sul modello del portale est del battistero di Pisa, mentre a Barga ormai decisamente occidentali, e il brano dei Magi a cavallo, presente tanto a Pistoia che a Barga ed estraneo alla produzione bizantina, i cui riferimenti andranno invece ricercati in "correnti della scultura francese, tedesca e del meridione federiciano" che costituiscono il sostrato anche per la Carità di san Martino e per le storie di san Regolo (TIGLER 2001c, p. 415).

prospettiva il rapporto di Guido con i propri modelli, di cui dimostra di servirsi liberamente e con un discreto grado di autonomia, cosa che l'idea di vedere nelle sue sculture ingenui citazioni letterali deprime immotivatamente. Di un processo di autonoma rielaborazione linguistica rimane traccia, a Pistoia, negli echi modenesi: i modelli del pulpito campionesse della cattedrale, dissimulati e rifunzionalizzati, sono nondimeno avvertibili (figg. 223, 224).

Questa sembra la corretta visuale da cui osservare il pulpito di San Bartolomeo in Pantano, un'opera appartenente ormai alla piena maturità dell'artista, che dimostra, accanto alla raggiunta padronanza di un linguaggio e di tecnica scultorea personali, e al raggiungimento di esiti qualitativamente davvero rimarchevoli, il dominio di una dimensione intellettuale ricca, sfaccettata e aperta a condizionamenti culturali ad ampio raggio, felicemente bilanciati. Un'opera, è doveroso sottolinearlo a conclusione di queste riflessioni, che meriterebbe di essere altrimenti messa in valore. Se i progressi in campo scientifico avessero tra le loro ricadute la sempre più efficace valorizzazione del patrimonio artistico, come dovrebbe accadere, in questo caso la lunga e sofferta tradizione di studi sul pulpito di Pistoia dovrebbe valere – e si augura che ciò si possa prima o poi attuare – a intraprendere una ricomposizione del complesso che rispecchi le più recenti acquisizioni e che permetta finalmente di riallacciare nella giusta ottica i rapporti tra le sue diverse componenti, e tra il manufatto e l'edificio che, fin dalla sua realizzazione, lo ha accolto: legami che, in questo momento, risultano spezzati.

I plutei in Sant'Andrea a Pistoia (ca. 1246-1252)

Nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, collocati lungo il muro della nave destra, si conservano sei plutei erratici (cat. 5a-d, 20, figg. 225-230). Si tratta di lastre marmoree scolpite e intarsiate di dimensioni approssimativamente quadrate. In ognuna di esse, entro una cornice fogliacea che segue il profilo esterno della lastra, al centro di un gioco di tarsie a motivi concentrici, si inquadra un rosone su cui si affacciano testine di uomini e animali, in quell'elegante connubio di figurazione e decorazione ricco di varianti sul tema che ottiene i suoi massimi raggiungimenti nel fonte di Pisa, rispetto al quale questi pezzi denunciano una stretta prossimità di modi. L'analisi di questi pezzi, ricondotti unanimemente all'ambito di Guido, necessita di alcune non secondarie precisazioni di natura formale, e, trattandosi di opere non contestualizzate, di una riconsiderazione della loro storia materiale al fine di inquadrarne ipoteticamente il complesso di provenienza.

Alberto Chiappelli, che scrive nel 1895, è tra i primi a fare menzione dei plutei, e ne suppone la provenienza dall'antico pulpito della cattedrale di Pistoia⁷⁰⁹. Caduta questa ipotesi, si è ormai concordi nel ritenerli pertinenti alla stessa chiesa di Sant'Andrea fin dall'origine. La maggior parte di coloro che se ne sono occupati li ha considerati i resti dell'antico recinto del coro. Meno di frequente i plutei sono stati messi in relazione a un fonte battesimale⁷¹⁰. Giuseppe Dondori, alla metà del Seicento, è l'unica fonte diretta su questi fatti, e dice che il recinto del coro di Sant'Andrea, che occupava buona parte della navata maggiore, fu smantellato attorno al 1619, al tempo del pievano Bartolomeo Cellesi⁷¹¹. Purtroppo, il Dondori non offre nessuna informazione circa l'aspetto del recinto del coro, atta a potervi ricollegare i plutei in esame. Le loro vicende materiali sono note soltanto a partire da epoca recente, da quando cioè si trovavano murati al di sotto della balaustrata del presbiterio. Il primo a dare notizia di questa sistemazione è Giuseppe Tigri nel 1853⁷¹², ma è probabile che le formelle si trovassero in tale assetto fin dal riattamento dell'area presbiteriale al tempo del pievano Cellesi. Ristrutturazione non troppo attenta nei confronti dei pezzi antichi, che vediamo murati per il verso sbagliato in due vecchie fotografie (figg. 231, 232)⁷¹³. La descrizione più accurata di questa sistemazione è offerta

⁷⁰⁹ CHIAPPELLI 1895, p. 162. Idea ripresa qualche anno più tardi da Cornelius von Fabriczy e Gaetano Beani (FABRICZY 1896, p. 245, BEANI 1903, p. 17).

⁷¹⁰ L'idea della provenienza dalla recinzione presbiteriale ricorre senza variazioni presso la parte più cospicua della critica (PAPINI 1909, p. 438; TURI 1962, p. 40; *Id.* 1964, p. 31; SECCHI 1966, p. 106; ASCANI 1991, p. 120; *Id.* 1992, p. 512). Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri esprimono ancora qualche riserva in merito alla provenienza da Sant'Andrea, evidenziando il fatto che un osservatore attento come Tolomei non ne faccia menzione, ma finiscono per avallare l'ipotesi di una loro provenienza dal distrutto coro della chiesa (BARACCHINI, FILIERI 1992b, p. 195). Di provenienza ignota parla anche Annarosa Garzelli, avanzando dapprima l'idea della provenienza da una recinzione presbiteriale, ma subito dopo riflettendo sul fatto che le dimensioni delle lastre invitano a crederle parte del corredo di una vasca battesimale, o almeno ad essa destinato (GARZELLI 2002a, pp. 20-21 e nota 48, p. 23). Guido Tigler le dice provenire dalla recinzione presbiteriale o "meno probabilmente" dal fonte (TIGLER 2009c, p. 927).

⁷¹¹ DONDORI 1666, p. 27. Giuseppe Dondori (1586-1650) fu un erudito e frate cappuccino pistoiese. La sua formazione avvenne tra Pisa e Bergamo, tra il 1613 e il 1621, data attorno alla quale stabilì come sua prima residenza il convento "dei Cappuccini Alti" di Pistoia, presso Arcigliano. Negli anni successivi la sua predicazione lo portò in numerose città dell'Italia centro-settentrionale. Nel 1628 fu eletto Guardiano del convento di Lucca, dove due anni dopo, in occasione della peste del 1630, organizzò in città una solenne processione del Crocifisso dei Bianchi. Negli anni successivi estese la sua predicazione sul territorio della Penisola. Nel 1649, a un anno dalla morte, fu eletto Provinciale della Toscana. *La Pietà di Pistoia* è data alle stampe dopo la sua morte per volontà di Clemente IX. Nel 1619, dunque, il Dondori ha trentatré anni, e stando a quanto suggeriscono le sue tappe biografiche è assai probabile che abbia potuto trovarsi nella sua città natale proprio a questa data, o poco tempo dopo, ed essere testimone diretto, o quasi, dello smantellamento del coro di Sant'Andrea. Per queste notizie si veda BRACCINI 2014, pp. 3-6.

⁷¹² "Intorno al presbiterio sono delle formelle di marmo a rosoni, con ornamenti in basso rilievo, di pregiato lavoro del sec. XIII" (TIGRI 1853, p. 258).

⁷¹³ Ulteriore menzione di questo assetto, questa volta indiretta, è data da Vittorio Capponi. Scritte nella seconda metà dell'Ottocento, le sue *Notizie* delle chiese di Pistoia attingono a piene mani da Dondori. Dalle parole del Capponi apprendiamo quindi che "[la chiesa d' Sant'Andrea] Ebbe poi dei restauri nel 1619 per cura del Pievano Bartolomeo Cellesi, il quale tolse il coro che occupava gran parte della navata di mezzo, che aveva un bell'imbasamento con formelle a intaglio e a mosaico, distruggendo così un notevole monumento

da Gaetano Beani, che certifica la presenza di tutti e sei i plutei oggi conservati, cosa che dalle fotografie non si è in grado di dedurre⁷¹⁴. Le cose rimangono invariate fino al 1930, quando il pievano Teofilo Barbini intraprende un intervento di risistemazione della zona presbiteriale, facendo demolire la balastrata e rimuovendo i sottostanti plutei, che vengono inviati all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per non meglio precisati restauri. Contestualmente si elimina il vecchio altare, proponendo in quello nuovo il riallestimento dei plutei appena rimossi dal gradino del presbiterio⁷¹⁵. In questo assetto i plutei risultano ancora nel luglio del 1961, mentre una fotografia dell'agosto dell'anno successivo li documenta collocati, tre per parte, alle pareti delle testate delle navatelle, sostituiti presso l'altare da una lastra tombale trecentesca⁷¹⁶. La menzione documentaria più recente è del

d'arte; (...)” (CAPPONI, *Notizie*, p. 49). Capponi aggiunge alla sua cronaca degli eventi una nota sulla decorazione marmorea del coro che non avrebbe potuto ottenere dalle parole del Dondori, ma che più probabilmente gli sarà stata suggerita da quanto vede nel momento in cui scrive: egli dunque trasla -un po' ingenuamente- i caratteri presenti alla situazione originaria. Imputo ad una svista quanto si riporta in TIGLER 2006, p. 282, e cioè che Capponi scriva poco dopo il 1619: gli estremi biografici di Vittorio Capponi, infatti, sono 1844-1902, ed egli scrive sicuramente dopo Ciampi, poiché lo cita (CIAMPI 1810), nonché dopo i restauri in duomo del 1838, anch'essi citati. La semplice visione del manoscritto evidenzia senza possibilità di dubbio una grafia recente.

⁷¹⁴ “Ai lati del presbiterio sono sei formelle, tre per parte, di marmo bianco a rosoni con ornamento in basso rilievo a intaglio e mosaico, pregiato lavoro del secolo XIII”. Beani continua poi citando le notizie che ricava da Capponi: “Esse, secondo che scrive il Capponi, appartenevano al chiuso del coro di questa chiesa, che occupava gran parte della navata di mezzo, demolito nel 1619 quando il Pievano Cellesi la restaurò (...)” (BEANI 1907, p. 23). Ancora il Chiappelli, il Giglioli e Roberto Papini testimoniano di questa situazione, citando succintamente le lastre “incastrate nel presbiterio di Sant'Andrea” (CHIAPPELLI 1895, p. 162), “nel presbiterio” (GIGLIOLI 1904, p. 31), “nel gradino del presbiterio” (PAPINI 1909, pp. 438-439). Papini aggiunge la menzione di danni recenti a cui le formelle sarebbero state esposte, non specificandone tuttavia la natura.

⁷¹⁵ Il 29 agosto del 1930 il pievano Teofilo Barbini illustra al soprintendente Giovanni Poggi il progetto dei lavori in Sant'Andrea, tra cui figura la “rimozione dell'attuale balastrata e collocazione in suo luogo delle formelle romaniche attualmente immurate nei lati sottostanti al presbiterio” (ABAP, A1/21, n. 2894/1532). Il 14 ottobre 1930 il Barbini chiede l'autorizzazione a eliminare il vecchio altare, che sarà trasferito nella chiesa di Maresca, nella diocesi di Pistoia (ABAP, A1/21, n. 3387/1762). Sembra che il pievano fosse mosso da intenti di restituzione filologica dell'antico arredo liturgico della chiesa, poiché contestualmente alla demolizione della balastrata e alla rimozione dell'altare avvia una campagna di saggi esplorativi del presbiterio, documentato a partire da una lettera di Poggi del 28 novembre 1930: “Dopo il sopralluogo compiuto ieri 26 Novembre dallo scrivente e dall'Arch. Ezio Cerpi, si autorizza la S. V. Illma, a fare eseguire saggi nel presbiterio di codesta chiesa, al fine di concretare un progetto di sistemazione del presbiterio stesso, in modo più consono alle rimanenti parti della chiesa. Il soprintendente Fto. G. Poggi” (ABAP, A1/21, n. 3872/1857). In una lettera del 12 dicembre 1930 il pievano informa l'allora soprintendente Giovanni Poggi che la balastrata del presbiterio è stata demolita, e che alcune delle formelle che ne sono state rimosse necessitano di restauro (ABAP, A1/21, s.n.), e inoltre che “eseguito lo sterro del presbiterio, sono apparse le tracce di quello antico, molto più stretto e di forma poligonale. Nessuna traccia né avanzo dell'altare primitivo.” Il 15 gennaio 1931 lo stesso Barbini scrive di aver spedito le sei formelle all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (ABAP, A1/21, n. 190/91), e che “Sono ultimati i lavori di demolizione e di escavazione, senza che si sia scoperto alcun elemento di costruzione dell'antico altare. L'architetto Giannini ha eseguito e disegni (...)”. Non è stato possibile trovare traccia dei disegni citati, ragione per cui le notizie delle antiche strutture presbiteriali scoperte al tempo di Barbini restano assai imprecise. Per quanto riguarda i plutei, il progetto iniziale del parroco dovette essere ripensato in corso d'opera poiché, come detto, essi non vennero reimpiagati in luogo della balastrata, ma nel nuovo altare.

⁷¹⁶ Sembra che a un primitivo altare consacrato nel 1292 se ne fosse sostituito un altro all'epoca dei restauri di Bartolomeo Cellesi, come informa Bernardino Vitoni (DI ZANNI 2003, p. 166). Notizia della nuova

1989, quando il parroco Grazzini scrive alla Soprintendenza di Firenze lamentando il ritrovamento di una delle formelle caduta a terra e spezzatasi in due⁷¹⁷. Sebbene non venga specificato, si deve credere che si tratti della formella con teste virili barbute e testa giovanile, l'unica su cui siano visibili nell'angolo superiore sinistro i segni di una rottura. È forse in seguito a questo incidente che le formelle sono spostate dalle testate delle navatelle al muro della navata destra, al di sotto della statua trecentesca di Sant'Andrea proveniente dalla facciata della chiesa, dove si trovano tuttora.

La pieve di Sant'Andrea è eretta nelle forme romaniche attuali su un precedente e più modesto edificio altomedievale, di cui si hanno scarse notizie a partire dal 1166⁷¹⁸. In epoca moderna è ricordata come chiesa collegiata e poi semplicemente come parrocchia⁷¹⁹. La pieve mantiene uno speciale primato sulle chiese di Pistoia, tanto da aver originato l'erronea tradizione secondo cui sarebbe stata la più antica cattedrale. Pur scartando questa ipotesi, senza dubbio la dignità di Sant'Andrea è sempre stata seconda soltanto a quella della cattedrale: il suo pievano viene immediatamente dopo il vescovo nelle processioni, e soprattutto, ciò che qui maggiormente ci interessa, a Sant'Andrea si riserva il diritto di battezzare durante tutta l'Ottava di Pentecoste, periodo in cui il battistero di San Giovanni rimane chiuso⁷²⁰.

sistemazione dell'altare è data in VALIANI 1932, che ci informa della sua consacrazione il 7 febbraio di quell'anno, e successivamente in GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968a, pp. 88-89: "nel 1932 fu eliminato l'altare barocco e ne fu posto un altro su disegno dell'architetto Ezio Cerpi, riutilizzando elementi antichi", che ricostruiscono l'avvicendamento degli altari in Sant'Andrea con qualche differenza rispetto a Vitoni: si dice, infatti, che a un altare in legno dorato del XVI secolo se ne sostituì uno in marmi e stucchi nel XVIII secolo, non facendo accenno ad una risistemazione al tempo del Cellesi. Presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze si conserva una fotografia che ci mostra l'altare nel nuovo assetto voluto dal Barbini (fig. 233): nella fronte, da sinistra verso destra, sono inseriti tra colonnine il pluteo con testa giovanile, ariete, leone e asino, quello con teste giovanili e leoni e quello con testa giovanile, leoni e bove, mentre una fotografia conservata presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Firenze mostra in uno dei fianchi, probabilmente il sinistro, anch'essa tra colonnine, il pluteo con teste virili barbute e testa giovanile (AFBAP, 22415). Nel fianco opposto doveva quindi essere inserito un quinto pluteo, non si sa se quello con teste giovanili, aquile e ariete o quello con bovi, mascherone demoniaco e capra; allo stesso modo non si è certi di che destinazione venisse provvisoriamente assegnata al rimanente pluteo, che dobbiamo ritenere fosse escluso dall'insieme, a meno di non supporre –ma pare improbabile– che esso si trovasse magari murato al centro del lato di tergo dell'altare. Quanto, infine, all'altare nel suo aspetto attuale, del trasferimento della lastra tombale si dà notizia in TURI 1962, p. 40; *Id.* 1964, p. 31; SECCHI 1966, p. 106.

⁷¹⁷ Lettera del parroco Grazzini al soprintendente datata 21 febbraio 1989: "Alcuni giorni fa ho trovata, a terra, spezzata in due, una delle preziose formelle di Guido da Como: una triste conseguenza della assoluta mancanza di custodia del tempio. Il lavoro di restauro potrebbe essere effettuato presso la fortezza S/Barbara?" (ABAP, A1/21, 3303).

⁷¹⁸ Sulle vicende storiche e artistiche di Sant'Andrea per il periodo medievale si faccia riferimento alla sintesi di TIGLER 2006, pp. 279-282. Per quanto riguarda l'epoca moderna si veda il contributo di BRUSCHI 1984.

⁷¹⁹ Visita del 7 gennaio 1597: "*Ecclesiam Parrocchiam olim colligiatam*" (Ad 184).

⁷²⁰ "Antica Chiesa in Pistoia decorata del titolo di Pieve, la più insigne fra quelle della città, dopo la Cattedrale." (CAPPONI, *Notizie*, p. 39). Lo *status* privilegiato di Sant'Andrea per quel che riguarda il diritto battesimale è regolarmente registrato dai visitatori apostolici, e descritta da Dondori: "[la pieve di Sant'Andrea] ha le fonti Battesimali dalla Vigilia della Pentecoste infino a tutto il seguente Sabato; solennemente viene qui il Clero della Cattedrale a benedire le fonti: e in detto tempo altrove nella Città non si

È naturale, dunque, credere che la pieve fosse provvista *ab antiquo* di un fonte battesimale. Quello che vi si vede oggi è un piccolo fonte a pianta quadrangolare in marmo bianco profilato da un listello di serpentino, che si trova addossato alla parete della navata sinistra in prossimità dell'ingresso laterale, in una posizione in cui, come tra poco si dirà, è testimoniato fin dalle attestazioni seicentesche (fig. 234). Una fotografia del 1961 lo mostra sormontato da una statua del Battista entro una nicchia, in seguito rimossa. Il bassorilievo marmoreo sul fronte, raffigurante il battesimo di Cristo, lo dichiara opera trecentesca di qualità piuttosto dimessa, per la quale si sono proposti i nomi dei senesi Agnolo di Ventura e Agostino di Giovanni⁷²¹. L'attribuzione è evidentemente inappropriata. Ciò che non è in discussione, tuttavia, è la cronologia del manufatto, da cui deriva un'ovvia constatazione: nascendo Sant'Andrea come pieve battesimale, non c'è dubbio che possedesse, in epoca precedente il Trecento, un fonte diverso da questo.

Sulla vicenda dei due fonti di Sant'Andrea contribuiscono a gettare luce i resoconti delle visite apostoliche cinque e seicentesche. Come ci si aspetterebbe, i legati si dimostrano sempre molto attenti alla registrazione delle componenti fondamentali dell'arredo e delle suppellettili liturgiche, e non tralasciano mai di fare menzione del fonte battesimale. La prima testimonianza è quella di Pier Francesco da Galliano del 1547, in cui si menzionano *fontes baptismales*, e si precisa che il sacramento non vi è amministrato *continue*, cioè non durante l'intero anno liturgico, ma soltanto *per otto dies*⁷²². Qui, come anche altrove, si parla di *fontes baptismales* al plurale. Non pare, tuttavia, che con questo si faccia riferimento a due fonti battesimali distinti, ma piuttosto, forse, a qualcosa di simile ai pozzetti angolari il cui uso doveva risultare connesso all'amministrazione del rito, dei quali i principali fonti romanici di cui si hanno testimonianze risultano provvisti: quello di

battezza" (DONDORI 1666, p. 27) e ripresa in REPETTI 1841 p. 435 e poi da Capponi: "Ha ancora il Fonte Battesimale, dove in memoria e riconoscimento dell'antichità e supremazia di questa Pieve, costumasi per vetusta consuetudine, di amministrarvi il battesimo, per tutta l'Ottava della Pentecoste. La vigilia di questa festività, il clero della Cattedrale vi si reca processionalmente a benedirlo, e per tutto cotesto spazio di tempo non si battezza nel tempio di San Giovanni che rimane chiuso." (CAPPONI, *Notizie*, p. 44). Si veda anche quanto riportato da Pilo Turi: "Da allora [XII secolo] questa Pieve crebbe tanto di splendore da essere chiamata 'plebs magna' e 'prima dignitas post Cathedralē'; da essere presa nel 1174 sotto il patrocinio del Capitolo stesso di S. Zeno; da fungere addirittura da Cattedrale quando questa dovette rimaner chiusa a seguito di ingenti rovine, come quelle provocate dal tremendo incendio del 1202 [...] E forse da questa circostanza originò l'erronea voce che in tempi molto remoti la Pieve di S. Andrea fosse stata la più antica Cattedrale di Pistoia: come forse da ciò le fu conservato il diritto di somministrare il Battesimo durante l'Ottava della Pentecoste." (TURI 1962, p. 39). La consuetudine di amministrare il battesimo in Sant'Andrea è presa in considerazione più di recente da Mauro Ronzani (RONZANI 1990, pp. 40-41).

⁷²¹ "Nel fonte Battesimale, un antico basso-rilievo d'ignoto Scultore rappresenta S. Gio., che battezza il Salvatore: potrebbe essere uno dei molti lavori di Gio. Pisano, in cui furono da lui impiegati (...) Agostino, e Angiolo Senesi." (TOLOMEI 1821, p. 141), attribuzione ripresa da Pilo Turi: "opera di Giovanni o dei suoi coadiutori Agostino ed Angelo senesi" (TURI 1962, p. 40; *Id.* 1964, p. 31).

⁷²² Ad 177.

Pisa, quello del battistero di Pistoia, e certamente anche il perduto fonte del battistero di Firenze, i cui pozzetti sono resi celebri dalla ben nota vicenda dantesca⁷²³. Dalle parole, laconiche, del Galliano, sembra di poter desumere che il fonte che ha ispezionato si trovasse in condizioni buone: valuta il suo stato, infatti, con l'avverbio *optime* e non fa alcun accenno alla necessità di riparazioni. Diversamente accade a tre anni di distanza, il 30 maggio 1550, quando lo stesso prelado pretende dagli operai presenti alla visita l'impegno che il fonte sia riparato entro tre mesi, per scongiurare il pericolo che l'acqua consacrata si riversi fuori dalla vasca⁷²⁴. La stessa prescrizione è ripetuta in un *Sunto* della stessa visita, in cui si menzionano gli operai di Sant'Andrea, che si impegnano a far "resanare el vaso del fonte del baptesimo [affinché] non sia pericolo che il sacramento caschi fuor dal vaso"⁷²⁵ entro tre mesi. A quanto pare, tuttavia, l'obbligo non fu assolto, se a distanza di qualche anno, il 10 maggio 1557, lo stesso Pier Francesco da Galliano alla sua terza visita pastorale trova il fonte in condizioni che gli appaiono addirittura peggiori, e cioè sporco e non sicuro, al punto – dice – che l'acqua battesimale è conservata in una certa *manicula lapidea* immonda e pericolosa a sua volta. Al pievano Bernardo e agli operai è quindi ingiunto di riparare il fonte entro due mesi⁷²⁶. Qualche anno dopo, nel 1561, il fonte battesimale è citato di sfuggita come "chiuso con buona chiusura": non è chiaro se con ciò si intenda che sia stato riparato o messo fuori uso⁷²⁷. Nel 1569, il visitatore Giovan Battista Ricasoli trova il fonte senz'acqua poiché "in detta pieve non si battezza se non nell'Ottava di Pentecoste"⁷²⁸, e in effetti la visita è del 26 settembre: niente viene quindi precisato sulle condizioni fisiche del fonte e la sua manutenzione. Per tutto il decennio successivo i visitatori tacciono a proposito del fonte di Sant'Andrea, mentre se ne torna a parlare diffusamente in occasione della visita di monsignor Angelo Peruzzi, il 18 novembre 1582⁷²⁹. La testimonianza del Peruzzi è davvero dirimente, in quanto non lascia dubbi sul fatto che il fonte di cui parla non debba essere identificato con l'attuale. *Fons ipse baptismalis pulcherimus quidem est*, cioè: c'è in Sant'Andrea un fonte battesimale

⁷²³ Potrebbe comunque, più semplicemente, trattarsi dell'abitudine di designare al plurale il fonte battesimale, comunemente in uso nelle fonti storiche francesi, come mi segnala Guido Tigler. A Genova, nel 1142, si dice che l'arcivescovo passava in processione attraverso il portale di San Giovanni, recandosi "*ad benedicendos fontes*" nel vicino battistero paleocristiano, ma in questo caso Clario Di Fabio ipotizza che all'uso del plurale corrispondesse effettivamente la presenza di più di una vasca (MONTAGNI, DI FABIO 2011, p. 11).

⁷²⁴ Ad 178.

⁷²⁵ Ad 179.

⁷²⁶ Ad 180.

⁷²⁷ Ad 181.

⁷²⁸ Ad 182.

⁷²⁹ Ad 183.

bellissimo, testimonianza dell'antichità della chiesa⁷³⁰ e protagonista, dal sabato di Pentecoste al sabato dell'Ottava, della complessa liturgia battesimale, che viene descritta diffusamente, ragione per cui deve credersi che a questa data l'antico fonte fosse stato completamente riabilitato alle sue funzioni. Non ci sono dunque dubbi che il Peruzzi non stia parlando del piccolo fonte trecentesco, al quale riesce davvero difficile credere che si potesse riservare un'aggettivazione tanto generosa. In un luogo come Sant'Andrea, per di più, dove – è appena il caso di farlo presente - la categoria di 'bellezza' va inevitabilmente soggetta al metro di paragone dei rilievi di Giovanni Pisano, che il visitatore dovette certo avere sotto gli occhi. Se ciò non bastasse, ad ogni modo, soccorrono anche dati oggettivi: il Peruzzi dà conto della posizione del fonte, trovandolo *ad cornu epistole ipsius altaris maioris*, e precisa l'impossibilità di spostarlo, non essendoci altro luogo in chiesa dove possa essere comodamente collocato, in modo da potervisi disporre attorno durante l'amministrazione del sacramento. Il fonte si trovava dunque a destra dell'altare, secondo il punto di vista dei fedeli, in tutt'altra zona della chiesa rispetto al fonte attuale, e a giudicare dalla descrizione della liturgia battesimale sembra trattarsi di una struttura libera nello spazio, mentre evidentemente il fonte trecentesco è concepito per essere addossato alla parete, poiché reca la decorazione soltanto sul lato principale⁷³¹. Altra testimonianza cruciale è quella di Ottavio Abbiosi, che visita Sant'Andrea il 7 gennaio del 1597. In questa occasione il visitatore descrive attentamente il fonte, che "è marmoreo, ha forma simile all'altare –cioè è quadrangolare- ed è ornato esternamente su ogni lato da figure scolpite di vario genere (*variis figuris*). La vasca è anch'essa di pietra, solida di modo che l'acqua non possa uscire, ha un coperchio di pietra e di lamine di ferro. Il fonte si trova vicino al coro, dalla parte dell'epistola, e non si dovrà spostare *a cornu evangelii* o in altra parte della chiesa, considerate le caratteristiche della chiesa, la sua angustia, tali per cui se

⁷³⁰ Forse proprio in virtù di ciò si sarà creduto opportuno, una volta smantellato, conservarne le componenti, sottratte in questo modo al destino di molti degli arredi marmorei medievali, reimpiegati capovolti come elementi per la pavimentazione quando non scalinati, secondo pratiche che proprio a Pistoia sono altrove testimoniate: tale fu il destino del recinto del coro di San Bartolomeo in Pantano, come abbiamo visto.

⁷³¹ La collocazione del fonte presso il recinto del coro, dunque in una porzione delle navate più prossima all'area presbiteriale che non all'ingresso dell'edificio, è certo un fatto inconsueto e liturgicamente incongruo: nella simbologia cristiana, infatti, il rito battesimale si configura come il primo passo nel percorso del neofita dalle tenebre verso la luce, che si fa corrispondere concretamente al percorso dall'ingresso della chiesa fino alla zona dell'altare. Presso l'ingresso della chiesa, dunque, si trova nella maggior parte dei casi il fonte battesimale. Sono tuttavia noti anche altri esempi di fonti battesimali collocati in posizione simile a quello in esame, a circa metà della navata laterale: è il caso, ad esempio, della pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu, in cui sono emerse, per la fase romanica, le tracce di un fonte battesimale addossato al coro, anche in questo caso nella parte meridionale dell'edificio (DE MEGLIO 1997, p. 277), mentre qualcosa di simile, per l'epoca paleocristiana, si ritrova nel caso della basilica esterna della Santissima Trinità di Venosa (CIRSONE 2011, si veda in particolare alle pp. 140-141). Per la segnalazione dei due esempi appena menzionati ringrazio Fabio Coden.

fosse mosso da lì la chiesa sarebbe senz'altro deformata"⁷³². Particolarmente significativa la menzione dell'ornamentazione scultorea: sia perché sembrerebbe interessare esternamente diversi lati del manufatto, e questo, di nuovo, porta a escludere che fosse addossato a una parete, sia perché nella menzione di "figure di vario genere" è più appropriato leggere un rimando alle testine bigarelliane, piuttosto che al soggetto ben preciso del fonte trecentesco⁷³³.

Nel 1602 si ha l'ultima menzione reperita del fonte duecentesco, nel resoconto della visita di Alessandro Del Caccia, del 26 aprile, che si limita a rilevarne nuovamente la posizione *in medio ecclesie a latere destro in ingressu choru*⁷³⁴. A partire dalla visita del 5 ottobre 1640 dello stesso vescovo Del Caccia, viene descritto un fonte battesimale che è, con ogni evidenza, quello trecentesco, sistemato già allora come è visibile oggi: *in ingressu ecclesie a latere sinistro cornu Evangelii*, lapideo e fornito di un coperchio ligneo di noce foderato di una lamina di stagno⁷³⁵. L'acqua non vi era conservata all'interno, ma in un vaso posto lì accanto. Nella successiva visita di Francesco Nerli, del 1651, si aggiunge che il fonte non è circondato da cancelli, poiché in quel luogo sarebbero di impedimento per coloro che entrano in chiesa, il che ne conferma la posizione molto vicina all'ingresso, corrispondente all'attuale⁷³⁶. Analoghe citazioni di questo fonte si ritrovano diverse altre volte fino alla fine del secolo⁷³⁷: quella del vescovo Gherardo Gherardi, ad esempio, del 1679, nella quale si aggiunge che la vasca del fonte è bipartita al suo interno⁷³⁸: dettaglio che chi scrive ha potuto verificare e che conferma, una volta di più, che ormai si menziona regolarmente il fonte trecentesco.

Apparirà ora chiaro il problema che deriva dal supporre che ancora nella prima metà del Seicento si registrino menzioni del fonte duecentesco. La prima questione è, ovviamente, la contemporanea presenza di quello trecentesco, mai menzionato fintanto che risulta in funzione quello più antico, ma che doveva ben essere presente in Sant'Andrea anch'esso.

⁷³² Ad 184.

⁷³³ Di parere diverso Guido Tigler (comunicazione orale), secondo cui difficilmente nelle fonti moderne si parlerebbe di *figuris* per designare un genere di rappresentazioni come quelle scolpite sui plutei, poiché il termine si intende in riferimento alla rappresentazione di veri e propri corpi, come quelli della scena rappresentata a rilievo sul fonte trecentesco. Recepisco e tengo conto dell'obiezione, pur mantenendo a riguardo qualche riserva: non vedo motivi per cui con il termine *figuris* non si possano intendere anche le teste dei plutei bigarelliani, alle quali mi pare attagliarsi assai bene.

⁷³⁴ Ad 185.

⁷³⁵ Ad 188.

⁷³⁶ Ad 189. Nerli ripete la descrizione del fonte già offerta da Del Caccia, e inoltre menziona un'immagine *in muro* raffigurante San Giovanni Battista che battezza Cristo. Non sono però certa che la si possa identificare nel bassorilievo del fonte, il riferimento sembrerebbe piuttosto ad una pittura.

⁷³⁷ Ad 190, Ad 192, oltre a numerose altre in cui del fonte si fa soltanto menzione.

⁷³⁸ Ad 191.

Si tratta certo di un nodo da risolvere. Difficile supporre la provenienza da un'altra chiesa di Pistoia, poiché, come è ben noto, nessun'altra chiesa cittadina godeva del diritto di battezzare. La cosa più probabile è che il fonte trecentesco avesse inizialmente una funzione 'supplente', o 'aggiuntiva' – il che collimerebbe con il suo aspetto, in rapporto ad una chiesa come Sant'Andrea che, lo si è già ricordato, aveva potuto fregiarsi di arredi liturgici di qualità ben superiore -, e che proprio in virtù del suo ruolo ausiliario esso non venga tenuto in considerazione se non dal momento in cui, con lo smantellamento del fonte precedente, assume per così dire la piena titolarità. Resta comunque una terza eventualità, e cioè la sua provenienza da una pieve extracittadina, ipotesi resa credibile dalla qualità davvero dimessa del manufatto, che, come si è già notato, stride visibilmente con il tenore della committenza dimostrato dai pievani di Sant'Andrea, e orienta verso l'idea di un'acquisizione tarda⁷³⁹.

Si deve tornare ora al fonte duecentesco. La forbice cronologica entro cui deve esserne avvenuto lo smembramento si colloca, come si è visto, tra il 1602 e il 1640. Come si ricorderà, la distruzione del coro di Sant'Andrea cade proprio tra questi due estremi, attorno al 1619⁷⁴⁰, e non è improbabile che i due eventi siano stati concomitanti. Bisogna citare, a questo proposito, i già ricordati restauri del 1961-62. L'intervento è assai poco documentato: ne manca una relazione scritta e anche le fotografie sono scarse. Gli unici dati certificabili sono forniti dal disegno della pianta della chiesa, in cui si riporta la posizione delle strutture rinvenute al di sotto del livello del pavimento, pubblicato nel 1966 da Albino Secchi, responsabile dei lavori insieme a Ugo Procacci (fig. 235). Secchi in quell'occasione menziona diversi saggi esplorativi effettuati durante la ricostruzione del pavimento, grazie ai quali era emersa l'icnografia dell'antica chiesa, di cui in particolare si era messa in luce l'abside. Ma, soprattutto, emersero le fondazioni del coro, di cui in pianta fu evidenziato il perimetro rettangolare⁷⁴¹. Non specificando il Secchi a che altezza delle navate arrivasse la chiusura del coro, le indicazioni del disegno risultano a tutta prima equivocabili. Proprio in questo equivoco cade Pilo Turi, il primo a dare notizia dei restauri

⁷³⁹ Una ricerca più approfondita in questa direzione rimane per il momento da compiere.

⁷⁴⁰ Giuseppe Dondori rimane l'unica fonte per la vicenda. Sorprendentemente, questi lavori non sembrano aver lasciato traccia nei registri dell'Opera di Sant'Andrea, di cui si conserva un libro di entrata e uscita che copre gli anni 1602-1621 (ASP, *Patrimonio Ecclesiastico*, A 10). In esso si dà notizia di opere della più varia natura ed entità, da restauri al campanile (1602) a non meglio precisati interventi al tetto (pagamenti negli anni 1613-1614), fino alle spese più minute, come quelle per la riparazione di un messale o per spazzare la chiesa. È dunque quasi incredibile che non rimanga traccia di pagamenti a nessuno dei muratori, scalpellini, scalcinatori che dovettero essere responsabili dei lavori. Per un quadro di massima dei rifacimenti moderni in Sant'Andrea si veda TIGLER 2006, pp. 279, 282.

⁷⁴¹ SECCHI 1966, p. 106 e tav. XXXVI; GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968a, p. 89.

in un intervento del 1962, che infatti non menziona il ritrovamento delle fondazioni del coro, ma solo quelle dell'antica chiesa, che dice di dimensioni assai più modeste dell'attuale e a navata unica⁷⁴². Osservando il disegno si può ben intuire il motivo dell'errore. Non c'è dubbio che queste fondazioni non indichino affatto il perimetro della pieve altomedievale, ma siano, invece, pertinenti al coro dell'edificio romanico. Per convincersene basta il confronto con altre due piante pubblicate da Secchi nello stesso intervento, quella della cattedrale e quella di San Bartolomeo in Pantano, in cui strutture analoghe sono riferite univocamente al recinto del coro (figg. 236, 237)⁷⁴³. Se non bastasse, Secchi precisa che la chiesa altomedievale era già a tre navate⁷⁴⁴. Ciò conferma dunque la descrizione del Dondori, che parlava di un coro molto prominente sulla navata centrale: precisamente, il recinto doveva arrivare all'altezza della terzultima coppia di sostegni⁷⁴⁵. Nessuno parla, invece, delle due strutture a pianta centrale poste in evidenza ai due lati del recinto, nelle navate laterali: chiaramente, in una delle due sono da identificare le tracce del fonte duecentesco. A giudicare dal disegno, si direbbe che la struttura corrispondente all'antico fonte battesimale sia quella di sinistra, dove si vede quello che dovrebbe essere l'impianto di una vasca circolare. Ciò, tuttavia, non collima con le parole dei visitatori apostolici, i quali, come si è visto, lo dicono invariabilmente sito *ad cornu epistole*, vale a dire a destra dell'altare secondo la visuale dei fedeli. Anche volendo ammettere un qualche tipo di confusione fra la destra e la sinistra liturgiche - comunque poco probabile - nelle fonti moderne, resta il fatto che, come si è visto, il fonte trecentesco è invece attestato *ad cornu evangelii*. Quindi, comunque lo si voglia intendere, i due fonti non dovrebbero essersi mai trovati sullo stesso lato, come invece implicherebbe la pianta pubblicata da Secchi. In mancanza di una precisa documentazione relativa alla campagna di saggi esplorativi degli anni Sessanta, non resta allora che supporre un'imprecisione da parte del disegnatore, a cui farebbe pensare anche il fatto che – come si è detto - tracce del tutto analoghe sono indicate anche nella pianta di San Bartolomeo in Pantano, che di certo non possedeva un fonte battesimale⁷⁴⁶. Ciò su cui comunque non si possono avere dubbi è il posizionamento del fonte nei pressi del recinto del coro, non addossato ad esso, bensì libero nello spazio della navata laterale destra.

⁷⁴² TURI 1962, pp. 39-40.

⁷⁴³ SECCHI 1966, tavv. XXX, XXXIV.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 106; GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968a, p. 89.

⁷⁴⁵ Guido Tigler parla invece della penultima coppia di sostegni, non so se sulla base di questo stesso disegno o di altre informazioni che lo studioso non cita (TIGLER 2006, p. 282).

⁷⁴⁶ Guido Tigler mi segnala che si tratta verosimilmente di una sommaria indicazione di altari, senza nessuna connessione, quindi, con la struttura del fonte.

Cosa può dirsi, ora, del suo originario aspetto? Innanzi tutto che, proprio come nel caso del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, dell'insieme delle parti figurate superstiti non avanzi e non manchi niente. Nessuno dei sei plutei, infatti, seppure stilisticamente variegati, può essere agevolmente scartato dal complesso: le dimensioni sono perfettamente uniformi, fatto che parla chiaramente in favore di una provenienza univoca e di una medesima destinazione d'uso. Il che lascia aperto il campo a due ipotesi. La prima è che si trattasse di un fonte a pianta rettangolare, così come lo descrive la visita del 1597 e così come sarà poi il fonte trecentesco, fornito di due formelle sui lati lunghi e di una per parte sui lati brevi. In alternativa, avrebbe potuto trattarsi in origine di un piccolo fonte esagonale, recante una formella per ogni lato (magari inquadrata entro listelli di serpentino e di marmo rosso) e sopraelevato rispetto al livello del pavimento per mezzo di una breve gradinata, secondo una soluzione analoga, benché in scala ridotta, a quella della grande vasca battesimale di Pisa. Quest'ultima opzione è quella che trovo più affascinante e convincente: sia perché i fonti battesimali toscani di epoca medievale che sono noti, pur presentando una certa variabilità nel numero dei lati (il solo fonte di Pisa si attiene alla simbologia connessa alla forma ottagonale), hanno di norma pianta centrale, sia perché una simile soluzione configura un'opera di maggiore dignità, che pare adattarsi meglio ad un maestro quale l'autore del fonte di Pisa, che anche in Sant'Andrea dichiara la sua piena maturità. Fonti esagonali si trovano anche a Brancoli e a Barga, e quest'ultimo è il prodotto di una corrente scultorea che, come si è detto, mostra significativi addentellati con quella cui appartiene Guido Bigarelli. Vero è che il vescovo Abbiosi parla di una forma simile a quella dell'altare, e cioè quadrangolare, ma il fonte originario avrebbe ben potuto esservi ridotto tra il 1557 – quando lo si ricorda in pessime condizioni - e il 1597, quando, appunto, Abbiosi lo trova ripristinato in modo soddisfacente.

Dal punto di vista formale, si diceva, i sei plutei compongono due insiemi ben distinti: dato di fatto, questo, che è passato il più delle volte sorprendentemente inosservato⁷⁴⁷. Quattro di essi (cat. 5a-d) sono senza dubbio da ricondurre a Guido Bigarelli, e sono stati per lo più dichiarati prodotti di bottega⁷⁴⁸. E certamente la definizione è giusta, nella

⁷⁴⁷ Si vedano BIEHL 1926, p. 86, SALMI 1928, p. 71, MASTROPIERRO 1972, p. 19; ASCANI 1991, nota 32 p. 120; *Id.* 1992, p. 512. Anche in tempi assai più recenti le sei lastre in Sant'Andrea sono state oggetto di menzioni onnicomprensive (CAVAZZINI 2010, p. 492, che ne ricorda cinque invece che sei; GUAZZINI 2011, p. 49).

⁷⁴⁸ Mario Salmi notava la vicinanza dei plutei di Sant'Andrea alla "maniera di Guido da Como", accostandoli a un suo "grossolano seguace" (SALMI 1928 p. 71). Di opinione simile già BIEHL 1926, p. 86, come faranno anche MASTROPIERRO 1972, p. 19; ASCANI 1991, nota 32 p. 120; *Id.* 1992, p. 512. Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri scorgono nei plutei di Sant'Andrea l'anello di congiunzione tra le creazioni lanfranchiane e quelle di Guido Bigarelli per il fonte di Pisa, assegnandole anche loro a "maestranza bigarelliana"

misura in cui l'intero catalogo di Guido Bigarelli è frutto del lavoro di una compatta e ben addestrata maestranza. Nondimeno, nei plutei di Sant'Andrea l'impronta del maestro risulta evidentissima in termini qualitativi, tecnici e di coerenza progettuale: elementi unificanti che legano efficacemente in sintonia l'emergere di diverse mani.

I confronti più immediati, che inseriscono a buon diritto questi rilievi entro il quadro della produzione bigarelliana matura, sono da individuare nelle sculture per il pulpito di San Bartolomeo in Pantano, nella stessa Pistoia. Le due teste virili di uno dei plutei di Sant'Andrea, ad esempio, trovano riscontro puntuale in alcuni volti del pulpito, quello del san Paolo sul lettorile di destra e quello del telamone (figg. 238-241). La somiglianza delle fisionomie, nel rilievo degli zigomi, si evidenzia al di là della profonda differenza nella modulazione dei piani (bassorilievo in Sant'Andrea, tuttotondo in San Bartolomeo), ed è estesa anche a peculiari elementi scritti: nei due cantieri pistoiesi le fronti si aggrondano in ondine regolari che non ritornano mai altrove con altrettanta evidenza. Vi sono, poi, in Sant'Andrea, anche fisionomie decisamente diverse, che trovano riscontri più o meno puntuali in altri brani della produzione bigarelliana, o di ambito bigarelliano, e che testimoniano, qui come altrove, della presenza di più mani, tra cui forse anche quella dello scultore responsabile della formella con Annunciazione e Adorazione dei Magi del pulpito di San Bartolomeo in Pantano (figg. 243, 244). Raffronti convincenti si possono tracciare anche con alcune testine del fonte di Pisa, le quali, a loro volta, si tengono bene con alcuni brani scultorei in San Bartolomeo (fig. 242). Non c'è dubbio che a Pisa Guido Bigarelli spinga la sua abilità di cesellatore fino al virtuosismo, e sicuramente gli interventi degli aiuti vi hanno un peso minore. Non è da sottacere, poi, che lo scultore modella i sottili intagli pisani nel marmo apuano, mentre il calcare di San Giuliano dei plutei pistoiesi gli oppone resistenza maggiore.

Non sembra, invece, di poter confermare una somiglianza altrettanto marcata, come ha proposto Annarosa Garzelli, con le fisionomie lucchesi dell'architrave con la Disputa di san Regolo⁷⁴⁹, nelle quali si leggono una diversa resa della carnosità dei volti, un maggiore impegno di indagine psicologica, e una tecnica scultorea in parte diversa. Semmai, i confronti con i rilievi lucchesi riconosciuti al cosiddetto Maestro di san Regolo saranno da orientare sul versante della decorazione vegetale e delle scelte tecniche: in Sant'Andrea,

(BARACCHINI, FILIERI 1992a, p. 179, *Id.* 1992b, p. 195). Posizioni più specifiche sono espresse da Annarosa Garzelli, che riferisce i rilievi a uno o forse due maestri, uno dei quali sicuramente identificabile con il Maestro di san Regolo (GARZELLI 2002a, pp. 20-21). Guido Tigler parla inizialmente di un artista vicino a Guido Bigarelli, per poi seguire Garzelli sull'attribuzione al Maestro di san Regolo (TIGLER 2006, p. 282; *Id.* 2009, p. 927).

⁷⁴⁹ GARZELLI 2002a, p. 20.

similmente a quanto accade nel portale destro del duomo di Lucca, le foglie d'acanto sono larghe e piatte, versione semplificata dei fregi più chiaroscurali degli altri due portali lucchesi - a San Bartolomeo in Pantano, come abbiamo visto, si elaborano soluzioni intermedie - (figg. 245, 246). Al portale destro di Lucca rimanda anche la presenza di un particolare tecnico, là usato estensivamente, che appare in Sant'Andrea in modo circoscritto, nel pluteo con teste virili: alle teorie di fori di trapano singoli e poco profondi, tipiche del trattamento di barbe e capelli dei rilievi bigarelliani, si sostituiscono in questo caso rientranze più profonde e dai margini meno regolari, ottenute dalla sequenza parzialmente sovrapposta di diversi colpi di trapano dalla punta leggermente più spessa, intervallate a ponticelli di marmo che vengono risparmiati. L'origine di questa tecnica è da rintracciarsi nelle sculture dell'architrave del portale est del battistero di Pisa, dove un maestro bizantineggiante imita gli effetti del trapano corrente nella scultura antica. Il fatto che a Pistoia questa tecnica compaia in un brano limitatissimo del rilievo non deve far supporre che si tratti di un incerto saggio iniziale, poiché a ben vedere essa vi è pienamente padroneggiata⁷⁵⁰: se a Lucca, infatti, i singoli buchi di trapano affiancati rimangono comunque visibili, in questo caso essi sono fusi con maggiore attenzione a creare un unico incavo. Ritrovare questo elemento a Pistoia, svolto in modo pienamente maturo e tuttavia affiancato, nel medesimo brano di barba, alla tecnica a buchi singoli, parla, una volta di più, in favore dell'altissimo grado di interazione tra gli artefici vigente all'interno della maestranza di Guido Bigarelli.

In definitiva, dunque, si può dire che i plutei testimoniano dello stile maturo della bottega di Guido, e non siano quindi da collocare sugli anni Venti, come a più riprese è stato proposto; non si possono accreditare, cioè, al momento dell'ipotetico apprendistato di Guido presso la bottega dello zio Lanfranco, evento poggiate - come si è visto - su basi storiche tutt'altro che stabili e comprovate. Riprova ne sia il fatto che niente di queste quattro lastre lascia supporre l'intervento di Lanfranco o almeno il fresco ricordo della sua lezione. Si dovrà invece pensare ad anni assai più vicini a quelli delle due opere con cui i confronti risultano più convincenti, e cioè con il pulpito di San Bartolomeo in Pantano (1239-1250) e con il fonte di Pisa (1245), e sulla base di ciò datare il fonte di Sant'Andrea

⁷⁵⁰ D'altra parte, l'aver ritrovato questa stessa tecnica anche in alcuni brani dei capitelli del battistero di Pisa, opere degli anni Venti, conferma come la maestranza di Guido Bigarelli guardò a determinati modelli già a partire dalla sua fase embrionale, quando ancora veniva distaccandosi dalla taglia di Guidetto e Lanfranco. Lo stesso Lanfranco e l'ultima stagione della scultura guidettesca mostrano di aver pienamente recepito e di padroneggiare questa tecnica (si vedano alcune delle teste dei capitelli del battistero di Pisa, il pluteo con Sansone che smascella il leone e l'altro pluteo con teste virili e draghi affrontati di Villa Guinigi, provenienti il primo dal recinto del coro della cattedrale, il secondo da Santa Maria Forisportam).

agli anni Quaranta. Non vi sono, per il momento, indizi utili a leggere a Pistoia una prova generale, o non piuttosto una ripresa in tono minore, del fonte pisano: non sono, cioè, in grado di chiudere con argomenti definitivi la forbice cronologica sulla prima o sulla seconda metà del decennio, anche se si deve propendere per giudicare la commissione pistoiese una conseguenza di quella pisana e quindi collocarla piuttosto nella seconda metà del decennio, in parallelo con la realizzazione del pulpito⁷⁵¹. Si potranno dunque tenere per buoni gli estremi del 1246, l'anno successivo alla realizzazione del fonte pisano, e del 1252, data a cui, come s'è visto, Guido e i suoi allievi sono ancora attestati a Pistoia per lavori in cattedrale.

Si devono considerare ora le altre due formelle. Come si diceva, sorprende quanto spesso esse siano state equiparate *de plano* alle precedenti quattro, rispetto alle quali si differenziano visibilmente. Quanti vi hanno scorto un linguaggio diverso si sono in linea di massima orientati in direzione 'guglielmesco-lanfranchiana'⁷⁵². La prima definizione è assai inflazionata presso la storiografia artistica pistoiese, portata a parametrare le esperienze scultoree del romanico cittadino sull'ineluttabile termine di paragone costituito dai resti del pulpito e della recinzione del coro della cattedrale, tra le maggiori vette

⁷⁵¹ Strette analogie tra le formelle di Sant'Andrea e quelle di Pisa erano già state notate da Roberto Papini, a cui le tre che assegna a Guido Bigarelli paiono "quasi identiche a quelle del fonte battesimale di Pisa" tanto dal punto di vista compositivo che da quello della tecnica impiegata (PAPINI 1909, p. 438), il che lascia supporre che lo studioso immaginasse per le formelle pistoiesi una cronologia vicina al fonte di Pisa. Anche Valerio Ascani rileva la correlazione tra le formelle pisane e quelle pistoiesi, che ne costituirebbero un diretto precedente, così come la vicinanza con i rilievi di San Bartolomeo in Pantano (che lo studioso attribuisce a due pulpiti diversi, del 1239 e 1250) e tuttavia attribuisce le formelle in Sant'Andrea alla fase giovanile dell'attività di Guido, immediatamente successiva alla formazione con Lanfranco (ASCANI 1991, p. 120). Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri propongono una datazione agli anni Trenta e leggono le formelle pistoiesi come un antecedente diretto di quelle pisane (BARACCHINI, FILIERI 1992b, p. 196). Nella bibliografia di Annarosa Garzelli, invece, le formelle di Sant'Andrea costituiscono un precedente del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, sulla cui cronologia la studiosa muta opinione, ancorando il pulpito dapprima al 1239, per poi aderire al partito del 1250, il che le consente di suggerire per Sant'Andrea una contiguità cronologica anche con il fonte pisano (GARZELLI 1969, nota 16 p. 35, *Id.* 2002a, pp. 20-21). Anche Laura Cavazzini sostiene la precedenza dei rilievi pistoiesi su quelli pisani, notandovi una maggiore dipendenza dai modelli lanfranchiani (CAVAZZINI 2010, p. 492).

⁷⁵² Già Roberto Papini, le cui indicazioni non sono recepite negli studi successivi, separava le lastre in due insiemi distinti, pur non del tutto coincidenti con quelli che si sono venuti stabilendo successivamente: per lo studioso, infatti, tre delle lastre (non si specifica peraltro quali) sarebbero bigarelliane, mentre le altre tre trovano confronto con quelle di San Francesco e del battistero di Pistoia (PAPINI 1909, p. 438). Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri parlano di "un lato ricordo dei temi guglielmeschi", pur non giungendo a una netta differenziazione (BARACCHINI, FILIERI 1992b, pp. 195-196). Annarosa Garzelli ritiene che i due plutei non bigarelliani si debbano al lavoro di "un tagliapietre in assenza dello scultore", cosa che sostanzierebbe l'intervento nei primi quattro del Maestro di san Regolo, successivamente impegnato nei rilievi lucchesi. L'ipotesi è francamente insostenibile, poiché è del tutto evidente anche in questi due plutei l'opera di uno scultore di figura ben conscio dei suoi mezzi, che esprime, semmai, un linguaggio diverso da quello bigarelliano (GARZELLI 2002a, p. 21). Anche Guido Tigler si limitava inizialmente a rilevare nel secondo insieme una qualità più modesta (TIGLER 2009c, p. 927), mentre è venuto successivamente affinando il suo giudizio, giungendo a ipotizzare una suddivisione delle lastre tra Lanfranco, Guido Bigarelli e il Maestro di San Regolo (TIGLER 2011a, nota 13 p. 24), per poi escludere quest'ultimo dal novero degli autori di questi pezzi e ripartire le lastre tra Guido Bigarelli e Lanfranco (TIGLER 2017, pp. 49-50).

qualitative di Guglielmo, datati alla metà degli anni Sessanta del XII secolo⁷⁵³. La suggestione esercitata da quest'opera cardine del Medioevo pistoiese, e toscano, amplificata dalla confusione che vi getta intorno Vasari, di riflesso alla questione del pulpito in San Bartolomeo, e dalla condizione frammentaria in cui versa, si è tradotta in attrazione gravitazionale sugli altri plutei e transenne erratici distribuiti tra San Francesco, San Giovanni Fuorcivitas e, per l'appunto, Sant'Andrea, non di rado ricondotti anch'essi entro il comodo 'contenitore' del cantiere guglielmesco⁷⁵⁴. Eppure, bisognerà ammettere che l'opera di Guglielmo per il duomo si configura come un episodio qualitativamente eccezionale, da cui certo scaturiscono declinazioni che, pur ritenendone l'impronta tipologica, si distanziano via via dal modello tanto sotto il profilo qualitativo quanto in termini cronologici.

L'influsso di una cultura di matrice pistoiese post-guglielmesca è evidente nei due plutei in Sant'Andrea, che trovano confronto, in particolare, con quelli in San Giovanni Fuorcivitas. Paragone che, se da un lato evidenzia, soprattutto in un caso, affinità iconografiche e tipologiche strettissime, dall'altro pone in risalto differenze linguistiche e tecniche che impediscono di consegnare i due episodi ad una stessa maestranza, evidenziando, piuttosto, in Sant'Andrea, la ripresa, fedele ma semplificata (in termini di rilievo e modellato) di un prototipo (figg. 247, 248).

⁷⁵³ Su cui si vedano ANTONELLI 1999a; TIGLER 1999, pp. 78-79, MELCHER 2000, pp. 338-340; TIGLER 2011a; *Id.* 2011b; *Id.* 2011c; *Id.* 2016, pp. 44-45; *Id.* 2017, pp. 35-52. La datazione proposta per il pulpito è stata collocata tra il 1162 e il 1166, subito dopo al pulpito dello stesso Guglielmo per la cattedrale di Pisa (1158-1162), e prima che la stessa maestranza di Guglielmo, composta da Gruamonte, Adeodato ed Enrico, desse avvio al cantiere della facciata di Sant'Andrea.

⁷⁵⁴ Il ricorso alla categoria 'guglielmesca' inserisce le due lastre in Sant'Andrea in un ampio discorso di equivoci e fraintendimenti che coinvolge in sostanza tutti i pezzi pistoiesi appartenenti a questa tipologia, da quelli in duomo e in battistero a quelli in San Francesco e San Giovanni Fuorcivitas. Esula da questa sede dipanare l'intricata questione: mi limiterò, pertanto, a rilevare i casi in cui le lastre in Sant'Andrea siano state accostate al nome di Guglielmo, per il tramite del confronto con altri pezzi cittadini. Questo tipo di confronti è stato sostenuto, come si è detto, da Roberto Papini (PAPINI 1909, p. 438), e prima di lui da Odoardo Giglioli, che include in un unico, disorganico, insieme i plutei del battistero di Pisa, quelli in Sant'Andrea e in San Francesco a Pistoia (GIGLIOLI 1904, p. 171), poi smentito da George Crichton, che si accorge della posteriorità delle formelle in Sant'Andrea rispetto a quelle in San Francesco (CRICHTON 1938, p. 115), ma già, implicitamente, da Mario Salmi, che giustamente data i plutei al XIII secolo (SALMI 1928, p. 71). L'idea di ricondurre indistintamente l'insieme dei plutei erratici distribuiti in diverse chiese di Pistoia all'arredo guglielmesco del duomo continua ad avere corso ancora al principio degli anni Sessanta, tanto che Pilo Turi deve rimarcare l'incongruenza, tornando a proporre per quelli in Sant'Andrea una datazione assai più convincente al XIII secolo (TURI 1961, p. 320, *Id.* 1962, p. 40), mentre Sabatino Ferrali non rinuncia, seppure con qualche riserva, all'ipotesi di una comune provenienza dalla cattedrale anche per i pezzi in Sant'Andrea (FERRALI 1962, p. 44). Più accettabile quanto proposto in BARACCHINI, FILIERI 1992b, pp. 195-196, che, come si è detto, per Sant'Andrea pongono la questione in termini di un "lato ricordo" di Guglielmo. Ultima, curiosa, eco della vicenda si ritrova presso Enrica Neri Lusanna, che all'opposto riferisce alla maestranza di Guido Bigarelli le formelle in duomo, in San Francesco e in San Giovanni Fuorcivitas, tralasciando le uniche che gli si possano davvero accreditare, cioè appunto quelle in Sant'Andrea, ma testimoniando comunque della tendenza a riunire l'insieme dei plutei intarsiati e scolpiti delle chiese di Pistoia in un unico *corpus* (NERI LUSANNA 1998, p. 278).

Nemmeno fare il nome di Lanfranco è dirimente, a mio avviso, a circoscrivere la cultura di questi rilievi: gli esiti espressivi tra il divertito e il grottesco ostentati dallo scultore di Sant'Andrea mi paiono tutto sommato distanti dalla lezione di Lanfranco, che, tramite composizioni più misurate e meno esuberanti, aveva a sua volta offerto a Pistoia una personale sintesi del modello guglielmesco, innestandovi in modo intermittente la depurazione dei volumi che il suo sostrato lombardo gli imponeva e le astrazioni calligrafiche che sono il suo tratto più caratteristico. È probabile che proprio la confusione tra il piglio vagamente caricaturale dello scultore di Sant'Andrea e i tratti arcaizzanti della scultura pistoiese precedente a Guido Bigarelli abbia indotto a spostare la cronologia di tutto l'insieme ad una fase di Guido più vicina alla stagione di Lanfranco.

Il linguaggio dei due plutei non riferibili a Guido, in effetti, è espressione di una corrente scultorea a lui coeva, di cui si trova riscontro a Lucca, nella facciata di Santa Maria Forisportam: qui, almeno due capitelli e una mensola si possono attribuire allo scultore dei due plutei pistoiesi (figg. 249-256), mentre la restante decorazione mostra caratteri di maggiore obbedienza alla lezione di Guidetto e di Lanfranco. L'esperienza di questo artefice è certamente secondaria ed esente da significativi sviluppi, cionondimeno si potrà provare ad equipaggiarlo di qualche coordinata, avanzando l'idea che possa trattarsi di Diotaiuti di Marchese, il cui nome è stato con qualche oscillazione associato appunto al cantiere lucchese di Santa Maria Forisportam, o di un artefice del suo ambito. Come s'è visto, maestro Diotaiuti di Marchese da Como è registrato in numerosi documenti lucchesi negli anni tra il 1231 e il 1264, e in particolare il 23 ottobre 1245 sta approntando marmi per la chiesa appena citata⁷⁵⁵, dove presumibilmente ricopriva il ruolo di *caput magister*. Nulla osta, perciò, a che gli si possa accreditare la responsabilità dell'intera facciata, compresa la decorazione delle loggette, dalla quale si ricava il profilo di uno scultore di impronta ancora sostanzialmente guidettesca. Si sono già ricordati gli stretti rapporti tra Diotaiuti e Guidobono Bigarelli, che, sebbene si inquadrino nella fitta rete di relazioni che univa i maestri lombardi a Lucca, depongono comunque in favore dell'ipotesi di una possibile collaborazione di Diotaiuti (o di uno scultore a lui vicino) con la bottega dei Bigarelli, le cui tracce sembra di poter cogliere non tanto nei rilievi del portico di San Martino, come è stato ipotizzato, abbiamo visto, tutto sommato immotivatamente, da Graziano Concioni⁷⁵⁶, quanto piuttosto, per l'appunto, in Sant'Andrea a Pistoia.

⁷⁵⁵ Ad 82.

⁷⁵⁶ Non escluderei, tuttavia, un ruolo di Diotaiuti sul cantiere di San Martino, dati appunto i suoi rapporti con i Bigarelli, sebbene certo non si possa in quel caso accreditargli un ruolo di scultore di figura, come invece fa

Il fonte di Sant'Andrea fu dunque frutto del lavoro di due botteghe, entrambe di artefici lombardi, le cui discrepanze si mantengono con tutta evidenza nei tratti stilistici, tecnici e di registro linguistico dei due insiemi di formelle, che tuttavia dialogano strettamente in termini di impaginati decorativi (fatto evidentissimo nel repertorio delle tarsie e nell'impianto proporzionale dei rosoni, ma si noti anche l'identico motivo dell'acanto spinoso nella formella con *testa giovanile, aquile e ariete*, di Guido Bigarelli, e in quella con *teste giovanili e leoni*, dell'altro scultore) ulteriore riprova della loro originaria pertinenza ad un unico manufatto. Tenendo per fermo che la genesi progettuale dell'opera spetti a Guido Bigarelli - fatto di cui non c'è da dubitare - resta aperta l'alternativa tra l'ipotesi di un subentro della bottega di Diotaiuti a quella di Guido, che dovette forse a un certo punto abbandonare il campo per volgersi ad un'altra più corposa commissione (quella del fonte di Pisa o, forse, la ripresa dei lavori in San Bartolomeo in Pantano, a seconda, come si è detto, che si voglia datare Sant'Andrea alla prima o alla seconda metà degli anni Quaranta), e quella di una *societas* tra le due botteghe, posta in essere fin dal momento della commissione: certo, le dimensioni tutto sommato limitate del fonte rendono questa eventualità abbastanza peculiare, tuttavia, data la fortissima coerenza progettuale che si impone nei sei plutei al di sopra delle differenze linguistiche, essa non è da scartare⁷⁵⁷. È ovviamente impossibile fare rilievi su eventuali discrepanze nella messa in opera che avrebbero potuto testimoniare dell'avvicinarsi delle due botteghe, ma che in ogni caso, qualora presenti, sarebbero da considerarsi di certo limitate a elementi di raccordo secondari, vista la strettissima uniformità nelle dimensioni dei plutei.

Non è agevole cogliere in qual misura il linguaggio di Diotaiuti sia stato influenzato da quello di Guido, se lo fu, mentre un'eco - seppure attutita - sembra sussistere del rapporto inverso: di quanto, cioè, di quell'esperienza ritenne Guido, per il quale, come accade a tutte le personalità complesse, da ogni nuova interazione deriva una riflessione linguistica e formale, un arricchimento. Certamente, il rapporto di Guido con i tratti della produzione di

Concioni (CONCIONI 1995, pp. 68, 105). Non si possono, infatti, indicare analogie tra i rilievi di Santa Maria Forisportam e quelli di San Martino, tutti di stretta osservanza bigarelliana: e vediamo, proprio nel caso dei rilievi pistoiesi, come questo artefice si dimostri poco incline a rinunciare al suo linguaggio per allinearsi a quello di un altro *magister*. Guido Tigler propone di assegnare a Diotaiuti anche alcuni dei leoni guardiani delle porte di Lucca (TIGLER 2004, p. 160) sulla base del confronto con quelli (leoni e draghi) al colmo della facciata di Santa Maria Forisportam, che tuttavia qualche anno dopo tende ad assegnargli solo ipoteticamente, così come quelli di Diecimo (TIGLER 2009c, p. 905), che già Ghilarducci aveva messo in parallelo con quelli di Santa Maria Forisportam (GHILARDUCCI 1990, p. 39).

⁷⁵⁷ Le *societates* tra diverse botteghe di artisti al fine di accaparrarsi un numero maggiore di commissioni e di ottimizzare la divisione del lavoro sono assai frequenti tra i pittori, e non è detto che casi analoghi, benché meno documentati, non potessero verificarsi anche tra i maestri di pietra. A ben vedere, la fluidità dei rapporti tra gli artefici lombardi a Lucca per tutto il Duecento suggerisce naturalmente l'instaurarsi di questo tipo di pratiche lavorative. Ringrazio Andrea De Marchi per aver portato la mia attenzione sul tema.

Diotaiuti si istituì a partire dai prodotti lucchesi della maestranza di quest'ultimo. Si direbbe che dell'influenza del registro espressivo e del repertorio di caratteri degli scultori di Santa Maria Forisportam, a fianco del già indagato portato guglielmesco, sia felicissimo frutto il mascherone demoniaco conculcato dal tetramorfo nel lettorile attualmente collocato a sinistra nel pulpito di San Bartolomeo in Pantano: aggiunta piuttosto inconsueta alla tipologia dei gruppi lettorili dei pulpiti toscani (lo si vede ricomparire a Groppoli), che trova il suo compagno in una delle teste in base d'arco delle loggette di facciata di Santa Maria Forisportam (figg. 256, 257). Certamente in Guido Bigarelli la ricerca plastica è ben più complessa – anche a causa della diversa destinazione, i volumi sono depurati ed assoggettati a quella rigorosa *loi du cadre* proporzionale che è tra le sue cifre più tipiche, i dettagli grotteschi come la lingua estroflessa e i tratti marcatamente camusi della testa di Santa Maria Forisportam sono omessi, o meglio limitati alle labbra dischiuse. Nondimeno, bisogna riconoscere che un elemento di questo genere non trova riscontri altrettanto aderenti né nel repertorio guidettesco e lanfranchiano, né tantomeno nel classicismo bizantineggiante degli esempi pisani, fonti primarie del linguaggio di Guido Bigarelli.

I plutei di Sant'Andrea, dunque, che qui si propone di ricondurre al perduto fonte battesimale della pieve, paiono tra i frutti maturi della produzione di Guido Bigarelli, in cui, a fianco all'ostensione ormai evoluta di un repertorio personale di temi e di forme, è in atto l'equilibrato connubio tra influssi culturali di matrice differente, dai prestiti guglielmeschi ai rimandi ai modelli bizantini pisani.

San Michele in Cioncio a Pistoia (ca. 1246-1252)

Notevole corollario alle maggiori opere pistoiesi di Guido Bigarelli è la figura dell'arcangelo Michele che conculca il drago nell'oratorio di San Michele in Cioncio⁷⁵⁸ (cat. 6, fig. 258). La scultura si trova attualmente esposta a parete all'interno dell'edificio, ma la sua collocazione originaria era in alto, al centro della facciata, sotto gli spioventi del tetto.

Si tratta di un'opera sotto molti aspetti emblematica della produzione matura dell'artista, accostatagli a partire da Schmarsow, non senza che la critica successiva abbia

⁷⁵⁸ Sulla vicenda storica dell'edificio, di cui si hanno elementi prevalentemente per l'epoca moderna, si può ancora fare riferimento a BEANI 1908, pp. 27-29. Il titolo dell'edificio viene a un certo punto mutato in San Giuseppe, come lo registra buona parte della critica.

sollevato alcune problematiche, tanto relativamente al grado autografia, quanto alla collocazione cronologica⁷⁵⁹.

Ciò che maggiormente colpisce del Michele è la dimensione monumentale che lo scultore riesce a imprimervi, nonostante le misure non modeste ma comunque contenute (si tratta di una scultura grande al vero, o poco meno). Il dato è rilevato con fermezza dai primi commentatori, che parlano di “concetto più grandioso e monumentale” rispetto al resto della produzione bigarelliana, di “larghezza della modellatura”⁷⁶⁰, di “un’opera monumentale ed astratta, lontana dai tentativi naturalistici”⁷⁶¹. Nell’analisi di Roberto Salvini e Annarosa Garzelli ciò si tramuta in equivalente di superiore qualità, ma mentre il primo riconduce comunque l’opera a Guido Bigarelli, la seconda la ritiene “troppo solenne e monumentale” per essergli accreditata direttamente, sebbene il confronto che la stessa studiosa propone con il reggileggio dell’Epistola di San Bartolomeo in Pantano valga a dimostrare in modo eloquente il contrario, nella palmare affinità di quelle “pieghe ad imbuto rovesciato” descritte da Odoardo Giglioli, che ambo le opere mostrano⁷⁶².

Non si tratta di un pezzo problematico del *corpus* di Guido Bigarelli, ma semmai di un testo profondamente esplicativo di alcuni tratti del suo linguaggio e della sua prassi artistica. Sarà dunque da mettere da parte l’idea di assegnarlo ad un seguace davvero

⁷⁵⁹ Tra i primi a darne conto CAPPONI, *Notizie*, p. 197, che la vede ancora nella collocazione originaria, sul cornicione in facciata: fuorviante la sua indicazione a “scuola pisana”, ripresa in TIGRI 1853, p. 175. SCHMARSOW 1890, pp. 72-74 la riconduce per primo a Guido da Como, nome sotto cui, come sappiamo, sono ancora riunite le personalità di Guido Bigarelli e di Guidetto, con le distorsioni che ne discendono. Si allineano a Schmarsow ZIMMERMANN 1897, p. 203, GIGLIOLI 1904, p. 74 (ripreso in BEANI 1908, p. 26), che ritiene incontrovertibile il confronto con l’angelo dell’Annunciazione di San Bartolomeo in Pantano, e BODE 1905, p. 15, mentre BIEHL 1910, pp. 23-29, Id. 1926, p. 80 fa più specificamente il nome del maestro di san Regolo. Adolfo Venturi inserisce l’opera in un insieme di pezzi post-guglielmeschi in cui trova posto anche l’architrave di San Pier Maggiore, avvicinandola a Guido da Como ma anche, in pari grado, ai mesi della pieve di Arezzo (VENTURI 1904, pp. 968-970). Del tutto fuori strada Karl Frey, che annovera il san Michele tra i primi lavori di Fra Guglielmo, di cui significativamente ipotizza una prima formazione presso Guido da Como, precedente alla collaborazione con Nicola Pisano (VASARI, FREY 1911, p. 895). Mario Salmi riconduce l’opera entro le giuste coordinate, parlando di Guido Bigarelli o un suo strettissimo seguace, e collocandola temporalmente vicina alla fase lucchese precedente al pulpito (SALMI 1928, p. 110), seguito da SALVINI 1966b, p. 176, SECCHI 1966, p. 109, BELLIBARSALI 1968, p. 394 e TESTI CRISTIANI 1987, p. 55 (la stessa, in *Id.* 1979, p. 226 non escludeva del tutto l’idea di Fra Guglielmo), mentre più decisamente verso un epigono si orientava OLIVARI 1966, p. 37, avallando la cronologia proposta da Salmi. Al contrario, Annarosa Garzelli dichiara la qualità dell’opera troppo alta per potersi pensare a Guido Bigarelli (RAGGHIANI 1969, coll. 676-677; Garzelli 2002a, nota 9 p. 112, in cui precisa come spettanti a Guido il volto e la parte superiore del panneggio). KOPP 1981, pp. 128-130 riferisce l’opera al suo Maestro della *Maiestas*, in parallelo con le scene *post mortem* di San Bartolomeo in Pantano, mentre è ratificata ormai concordemente l’attribuzione a Guido Bigarelli in ASCANI 1991, p. 128 (che la ritiene vicina ai rilievi della lunetta e al simbolo di Matteo di Lucca, datandola attorno al 1250); *Id.* 1992, p. 512; TIGLER 2001b, p. 94 (che propende piuttosto per una datazione sugli anni Trenta, vedendola strettamente legata alle storie dell’infanzia di San Bartolomeo in Pantano); *Id.* 2009c, p. 928; CERVINI 2011, p. 31; GUAZZINI 2011, p. 52 (che ne ribadisce una cronologia agli anni Trenta).

⁷⁶⁰ GIGLIOLI 1904, p. 74.

⁷⁶¹ SALMI 1928, p. 110.

⁷⁶² GIGLIOLI 1904, p. 74.

troppo vicino al maestro per essere altri che lui: allievi, aiuti ed epigoni non sono un fattore che si possa moltiplicare *ad libitum* con il fine di giustificare discrepanze anche minime nel catalogo di uno scultore medievale. Sul fatto che si sia di fronte a un'opera del maestro non paiono in ogni caso doversi essere dubbi. Lo dimostra con immediata evidenza il raffronto visivo con il resto della sua produzione. Oltre agli esempi già adottati (angelo di san Matteo di Lucca, reggileggio di Pistoia, figg. 286, 175-177), assai aderente è il confronto del volto dell'arcangelo – senza dubbio tra i brani qualitativamente più alti della scultura - con quello di alcuni tra quelli di Pistoia (la testa femminile di uno dei capitelli, la Vergine nella scena della Natività) e con alcuni dei volti delle storie lucchesi di san Regolo (figg. 259-261). Nel primo caso l'affinità riguarda la forma dell'ovale, piena e compatta (altrove Guido suscita visi più incavati, dove maggiore rilievo è dato alla prominenza degli zigomi), nel secondo, il tratto comune risiede soprattutto nel dato delle palpebre gravi e carnose: in ciò si distingue un altro dei prestiti dai modelli bizantini del battistero, che, se nell'arcangelo non toglie in fondo nulla alla fissità iconica dell'espressione (rimarcata dalla piega un po' dura della bocca, qui ancora ermeticamente serrata), nelle storie di Lucca, come si dirà meglio, è tra i caratteri in cui si evidenzia lo sforzo di indagine psicologica dei personaggi, ai cui sguardi è impresso, anche per questa via, un sembiante di mesta pensosità. La comparsa di tale elemento, del tutto assente nella prima produzione di Guido, porta a concordare con quanti propongono per quest'opera una datazione sugli anni Cinquanta, in concomitanza con il termine dei lavori al pulpito, con ciò implicando la sua appartenenza alla piena maturità dell'artista, e tuttavia in un momento precedente rispetto ai suoi ultimi raggiungimenti, che si constateranno, appunto, nei rilievi del portale destro di San Martino. Non osta a questo la rilevazione di affinità linguistiche con una delle due formelle delle storie dell'infanzia che, come si è già chiarito, è difficile ritenere precedenti le storie *post mortem* di addirittura un decennio. Allo stesso modo, non sembra irrinunciabile legare la commissione dell'opera al rinnovamento architettonico della facciata dell'edificio, consistito nel riattamento del portale e nell'apertura di una bifora, in cui, come giustamente notato da Giacomo Guazzini, è da distinguersi l'intervento di una maestranza lombarda (lo denuncia l'impiego degli archi a tutto sesto bicromi e modanati)⁷⁶³; in ogni caso, non crea difficoltà neanche ammettere la contestualità della commessa architettonica e scultorea, dal momento che non vi sono motivazioni stringenti per ancorare la prima necessariamente agli anni Trenta: come spiega lo stesso Guazzini,

⁷⁶³ GUAZZINI 2011, pp. 49-52. Alcune sommarie note sull'architettura dell'edificio erano già contenute in IL PATRIMONIO 1967, n. 28 pp. 37-38 e in RAUTY 1986, pp. 127-128.

questo tipo di partiture è introdotto a Pistoia negli anni Venti circa, e replicato fino agli anni Cinquanta⁷⁶⁴. Bisogna precisare, comunque, che di una datazione sulla metà del secolo convince l'analisi formale dell'opera, mentre non si dà la necessità di legarla ad una delle due fasi individuate per i lavori al pulpito, che sembra invece essere sentita da tutti quanti abbiano preso in considerazione l'arcangelo pistoiese. Non si dimentichi che Guido Bigarelli è attestato a Pistoia ancora nel 1252 per lavori in cattedrale, e nulla impedirebbe, allora, di ancorare l'arcangelo piuttosto a questo momento: non si tratta che di opzioni, considerato il fatto che Lucca, polo gravitazionale primario dell'attività dello scultore in questi anni, non è poi così distante da Pistoia, verso cui si possono ammettere spostamenti anche reiterati (almeno, appunto, fino al 1252), ma anche che la commessa per San Michele in Cioncio, a differenza di quelle di maggiore impegno per San Bartolomeo in Pantano e Sant'Andrea, non presuppone affatto l'apertura di un cantiere, e non è escluso possa essere stata condotta a termine senza allontanarsi da Lucca.

Dal punto di vista qualitativo, si tratta di un'opera diseguale. Come si diceva, nel volto dell'arcangelo, pur costretti a giudicarlo in uno stato di conservazione problematico, si riconosce il Guido migliore, che mette in atto un equilibrio, ormai perfettamente raggiunto e metabolizzato in un linguaggio personale, tra emulazione di modelli di classicismo 'greco' e nuova ricerca plastica di naturalezza. Sintesi felicemente espressa nelle parole di Mario Salmi: "l'Arcangelo di San Giuseppe a Pistoia [...] non è l'aulico messo palliato dei bizantini, non il guerriero dei carolingi, ma la robusta immagine di un giovane eroe, lombarda nel suo volume."⁷⁶⁵ Oltre a quanto già osservato, si prenda nota delle pieghe che indagano la carnosità del collo, altro dato inedito nella produzione dello scultore di Arogno, tendenzialmente parco nell'elargire notazioni 'non necessarie', tra cui certo questa è da annoverarsi. Spiace, invece, rassegnarsi all'idea che quella che ora percepiamo come la fossetta del mento non dovette essere tra le sue originarie intenzioni, sembrando piuttosto frutto dell'interazione tra il degrado superficiale del calcare e una probabile integrazione. Evoluto appare, poi, l'impiego della solita partitura a fori di trapano, eseguita con tecnica analoga a quanto avverrà nelle storie di san Regolo, qui non troppo insistita e limitata alla porzione inferiore della capigliatura, al di sotto delle tempie, a definire pittoricamente le volute delle ciocche che ricadono sulle spalle del giovane emissario divino. La "fattura dei capelli, così sciolti e per così dire liquidi" che Roberto Salvini

⁷⁶⁴ Forse, anzi, ciò che spinge lo studioso a situare il tutto agli anni Trenta non sono le scelte architettoniche ma proprio il giudizio sulla scultura dell'arcangelo.

⁷⁶⁵ SALMI 1928, p. 110.

ravvisa qui come, con riferimento generico, in altre opere di Guido⁷⁶⁶, sarà da situare più precisamente tra i caratteri della parte a maggiore componente monumentale della sua produzione, in cui si tengono uniti, trasversalmente alla cronologia, il Redentore di Modena (fig. 51), l'arcangelo di Pistoia (fig. 258) e il Cristo della lunetta di Lucca (fig. 285). Paralleli con la capigliatura, gonfia 'alla bizantina' e realisticamente morbida a un tempo, si ritrovano soprattutto con l'esempio modenese, rispetto al quale, tuttavia, l'evoluzione di Guido si evidenzia, in modo particolare, nei lineamenti del volto: si tratta di due differenti declinazioni del concetto di ieraticità, che a Modena si risolve in formula astratta, mentre a Pistoia coesiste con un modellato morbido e, si può dire, naturale – benché i volti di Guido rimangano sempre tipizzati, mai 'veri'. Altro pezzo di bravura si distingue nelle spire del rettile fantastico (più simile, come s'è già detto, ai sinuosi lucertoloni biduineschi che non agli zannuti dragoncelli di Guidetto), meticolosamente descritte nel digradare di piumaggio, squame e orbicoli a profilature concentriche, in quello che è in larga parte dispiego di compiacimento autoreferenziale, data la posizione originaria della figura, molto distante rispetto ai punti di vista ammissibili. Con i brani appena descritti, non si può negare coesistano, nella figura del Michele, soluzioni corsive, abbreviazioni e ingenuità, almeno apparenti. Tali sono la secchezza degli arti e la conduzione non felice della manica del braccio destro, che dà luogo ad una vistosa sproporzione, l'assenza di un vero corpo al di sotto del panneggio (l'intera porzione inferiore della figura appare come depressa, anche in termini proporzionali); soprattutto, le ali, larghe e piatte, 'scontornate' su un loro autonomo piano di fondo discretamente aggettante su quello della figura, secondo una soluzione assente a Lucca, dove le remiganti sono lasciate libere contro il piano del setto murario.

A livello di tecnica, torna qui, come nelle prime cose di Lucca, l'uso strutturale del trapano, a stondare le masse dei panneggi e stagliare le figure sul fondo, modalità che si direbbe obliterata in San Bartolomeo e soprattutto a Pisa in virtù di un fare miniaturistico, in cui si ricercavano effetti di cesello da scultura eburnea, ma mai del tutto dimenticata.

In termini di riferimenti tipologici, è interessante notare come Guido Bigarelli rinunci alla soluzione degli arcangeli monumentali collocati sul colmo del tetto già sperimentata a Modena (che torna in San Michele in Foro a Lucca), adattandosi a una categoria di immagini che vantano un retroterra nella Toscana di Biduino, dall'angelo per il duomo di Pisa al san Michele della pieve di Groppoli. Si tratta, tuttavia, di un acclimatarsi tenendo a

⁷⁶⁶ SALVINI 1966b, p. 176.

mente *exempla* di scultura monumentale a tuttotondo, tecnica che Guido, nel suo Michele, efficacemente simula. È suggestivo affiancare l'arcangelo pistoiese al Gabriele del gruppo dell'Annunciazione sulle colonne che affiancano il portale centrale all'interno del narcece di San Marco a Venezia, che passa in termini abbastanza aleatori per 'bizantino'⁷⁶⁷ (fig. 262). La complessione della figura, la costruzione del volto e dei capelli impostano il discorso in termini non generici, così come il panneggio, che non trova confronto a Pistoia, ma torna con notevole affinità di soluzione in un'altra opera di cultura affine, se non propriamente ascrivibile alla corrente bigarelliana, anche in questo caso la figura di un angelo: quella del Tetramorfo di Arena (fig. 163). Il confronto della scultura di Guido Bigarelli con esempi veneziani attende certo di essere verificato e sostanziato, e sembra dover comprendere anche alcuni pezzi erratici, appena più tardi (seconda metà del XIII secolo), che fondono caratteri spiccatamente bizantini con volumetrie e iconografie occidentali e padane, come il frammentario angelo di Calle Magno, che benedice alla latina, e presenta nei dettagli del panneggio singolari attinenze con le sigle bigarelliane (la manica risvoltata, che avevamo trovato nelle cose emiliane, e soprattutto il tema del manto che, trattenuto dalla mano, forma un'ansa sul petto, ricorrente nella produzione di Guido e presente anche, nella stessa Venezia, nell'angelo turiferario di San Felice); o, ancora, il Pantocratore del campanile di San Canciano, anch'esso ridotto a frammento (figg. 263-265)⁷⁶⁸: l'archivio, come si è visto, ha forse offerto una prima traccia in tal senso⁷⁶⁹.

Volendone dare un giudizio complessivo, si dovrebbe dire che emergono, nell'arcangelo di Pistoia, i due poli tra cui oscilla la personalità artistica di Guido Bigarelli: l'anima campionesese, mai tradita, affiancata semmai, in modo funzionale, all'afflato verso modelli culturali ampi e alle suggestioni da scultore proto-gotico, fornito di intenti e mezzi espressivi più avveduti e coraggiosi di quelli che avrebbe potuto indicargli il suo corredo 'genetico'. Se della seconda si è detto, in termini di indagine naturalistica, il Guido Bigarelli campionesese affiora, qui, nell'adozione di precauzioni legate all'economia sui mezzi materiali e alla logica del minimo oggetto del rilievo sul piano di fondo. Logica portata a segno in questo caso con esiti felicissimi. Impressiona constatare la profondità

⁷⁶⁷ Ne trovo un riferimento fugace in TIGLER 2007, p. 60, ma la coppia di sculture meriterebbe di essere altrimenti indagata e riprodotta.

⁷⁶⁸ Le sculture sono catalogate in RIZZI 1987, n. 141 pp. 186-187, n. 377 pp. 305-306; per gli angeli di Calle Magno e San Felice si veda anche DORIGO 1999, pp. 475-476, con bibliografia precedente sull'argomento.

⁷⁶⁹ Alla pista veneziana per Guido Bigarelli, in termini di ricezione linguistica, accenna Guido Tigler, che però la colloca negli anni della maturità dell'artista, attorno al 1250, e la crede mediata su esempi in avorio, impostando quindi il discorso in termini di circolazione di modelli; lo studioso accenna però anche alla possibile influenza di mosaici veneziani, come quelli dell'atrio di San Marco, il che risulta in perfetto accordo con l'idea che qui si suggerisce (TIGLER 2001b, pp. 94-95).

irrisoria del blocco da cui lo scultore è stato in grado di ottenere, in termini percettivi, un simile grado di monumentalità, in quella che non è una scultura a tutt'ondo, bensì un grande altorilievo: l'inganno è ben orchestrato in funzione della visione frontale, siamo in grado di smascherarlo soltanto ponendoci di lato, secondo una visuale che, ovviamente, non era prevista. In termini conservativi non si può che dare ragione ad una simile logica, non appena si prenda nota delle cadute, tra cui la mano destra e la testa del drago sono le due più significative: le parti, cioè, di maggiore aggetto. A Guido era insomma ben evidente che una più complessa elaborazione dei volumi avrebbe inciso troppo negativamente sulle esigenze di robustezza richieste al pezzo in rapporto alla posizione cui era destinato.

San Pier Somaldi a Lucca (1248)

Il portale maggiore della chiesa di San Pier Somaldi a Lucca mostra, in forme ormai codificate, linguaggio, repertori ornamentali e scelte compositive della maestranza di Guido Bigarelli (cat. 7, figg. 266, 267). L'architrave del portale presenta, nel riquadro centrale, la scena della *Traditio clavium*, inquadrata entro due specchi decorati a girali fogliacei. Al di sopra di esso, ai due lati dell'imposta dell'arco, sono collocate due mensole con leoni guardiani. Quello di San Pier Somaldi a Lucca è un altro dei cantieri datati di Guido Bigarelli⁷⁷⁰. Non c'è ragione, come suppongono alcuni, di leggere diversamente o ritenere errata la data riportata sull'architrave della chiesa: 1248, senza possibilità di equivoco⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ Sul punto la critica si dimostra concorde, al di là delle diverse opinioni sul grado di autografia delle sculture, con l'eccezione di Isa Belli Barsali, che inspiegabilmente parla di un "omonimo Guido da Como, che nel 1248 eseguiva il rilievo con la Consegna delle chiavi a s. Pietro della porta maggiore della chiesa di S. Pietro Somaldi a Lucca" (BELLI BARSALI 1968, p. 394). Non essendo l'architrave firmato, non è chiaro su che basi la Belli Barsali parli di un omonimo: si tratta probabilmente soltanto di un equivoco.

⁷⁷¹ MATRAIA, *Guida*, I, p. 287 e BARONI 1886, p. 13 leggevano 1203, scambiando l'ultima L per una I. La lettura corretta si trova già in BIEHL 1926, nota 31 p. 121. Che la lettura corretta sia proprio 1248, anche se la dizione è, per così dire, 'spuria' (MCCIIIL, in luogo di MCCXXXXVIII) è del tutto evidente dalla distribuzione della punteggiatura, che separa il resto delle lettere, ma non le ultime tre, che dunque devono essere lette insieme. Tra l'altro, la scelta non è priva di senso: il lapicida fa principiare l'iscrizione nella porzione di architrave oltre il capitello sottostante, che con il suo lieve aggetto ne avrebbe compromesso la visibilità, ma in questo modo non rimane sufficiente spazio per tutti i caratteri della corretta datazione latina, tenuto conto che l'indicazione "S.PE" (*Sanctus Petrus*) avrebbe dovuto per forza trovarsi dov'è, al di sotto del personaggio rappresentato, motivo per cui non resta che optare per un dettato compendiaro. Ancora Valerio Ascani ritiene di leggere MCCIII invece che MCCIIIL, collocando comunque alla metà del secolo il cantiere di Guido, che avrebbe trascritto la data di un'epigrafe precedente (ASCANI 1991, nota 50 p. 128). Guido Tigler è incerto sulla data ricordata dall'epigrafe, che nella sua opinione potrebbe essere 1203, 1252 o 1248, propendendo però per l'ultima lettura (TIGLER 2009c, nota 265 p. 931). La datazione del cantiere al 1248, tra l'altro, si accorda bene con la presenza di un documento di due anni prima, del 17 gennaio 1246, contenente la trascrizione di una bolla di Innocenzo IV con cui si conferma un beneficio alla chiesa di San

In termini stilistici, l'opera deve essere senza dubbio essere assegnata a Guido Bigarelli, potendosi prendere in considerazione la presenza di esecutori diversi dal maestro, non certo quella di un anonimo allievo-imitatore che vi opera in modo indipendente. Va detto, certo, che l'architrave di San Pier Somaldi si annovera tra gli episodi di impegno minore, il grado di autografia non si dimostra qui altrettanto alto che nel fonte di Pisa o nel pulpito di Pistoia. Si tratta, insomma, di un'opera 'di bottega', in termini, comunque, differenti rispetto alla lastra con Annunciazione e Adorazione di San Bartolomeo in Pantano: là si configurava, l'intervento, probabilmente in assenza del maestro, di uno scultore che cerca di adeguarsi ai suoi modi riuscendovi soltanto in parte, mentre qui l'aderenza al dettato di Guido è strettissima, gli indizi dell'intervento di una mano diversa sono, a tutta prima, assai meno evidenti⁷⁷². Infondo, non si può nemmeno escludere di trovarsi di fronte a Guido stesso, che qui lavora investendo meno risorse in termini sia di invenzione che di conduzione. La differenza rispetto alle opere 'autografe' va dunque indagata in termini di qualità, non certo di linguaggio. Come si è più volte ribadito, le oscillazioni del livello qualitativo entro la produzione di un artista medievale costituiscono un fattore strutturale, che, qui come altrove, non ne configurano scissioni nel catalogo. Rispetto alle vette della produzione di Guido, l'architrave di San Pier Somaldi si dimostra più debole e corsivo tanto nella complessione delle figure quanto nei dettagli della tecnica scultorea: i tre personaggi della rappresentazione si accampano rigidi entro la specchiatura centrale, i gesti bloccati nella volumetria espansa e piatta dei corpi, tanto nel Cristo e nel san Pietro che eseguono meccanicamente il passaggio di consegne senza incrociare gli sguardi, quanto nel san Matteo, astante inanimato dell'episodio tramandato nel suo Vangelo⁷⁷³ (le carenze

Pier Somaldi (ACL, *LL*, 21, c. 10): possibile indizio di un periodo di floridezza economica, presupposto per l'apertura del cantiere dei portali.

⁷⁷² È interessante, a questo proposito, richiamare il giudizio del Toesca: "Guido da Como operò lungamente in Toscana; vi trovò seguaci, mediocri nel pergamino di Pistoia, affini anche all'anonimo suo maestro nel portale di S. Pietro Somaldi a Lucca (1248) (...)" (TOESCA 1927, p. 804). Nell'opinione di Mario Salmi, Guido Bigarelli in San Pier Somaldi sarebbe "aiutato nelle parti ornamentali, da un suo compagno men fine ma più plastico, più vicino alla tradizione lucchese (...)" (SALMI 1928, p. 113). Una parte della critica successiva inclina per differenziare il portale di San Pier Somaldi dalle cose di diretta autografia guidesca, pur riconoscendo in esso i modi della tua taglia (MASTROPIERRO 1972, p. 21).

⁷⁷³ L'identificazione con san Matteo, che qui si propone, è nuova. Giuseppe Matraia, seguito da Bartolommeo Baroni, indica il personaggio come la Vergine (MATRAIA, *Guida*, I, p. 287; BARONI 1886, p. 13). Essendo impossibile pensare che la figura barbata potesse essere scambiata per quella della Madonna, si affaccia una sola ipotesi: l'architrave, realizzato in un unico blocco di marmo, reca gli evidenti segni di una rottura, che corre proprio tra il margine inferiore destro della sezione centrale e la testa di Cristo, attraversando la figura dell'apostolo all'altezza delle ginocchia e seguendone per un tratto il profilo esterno, tra la mano destra e il gomito. È possibile che il danno si sia verificato proprio all'epoca in cui scrive Matraia, e che in conseguenza di ciò la porzione di destra dell'architrave sia stata temporaneamente smurata al fine di approntare un intervento di consolidamento (di cui restano tracce evidenti nella malta che riempie la frattura saldando nuovamente i due tronconi, rimasti impercettibilmente disallineati, e nella putrella in ferro inserita a sostegno al di sotto della lastra): se così fosse, l'autore avrebbe visto in opera soltanto la parte sinistra dell'architrave,

nello studio delle proporzioni sono evidenti, in particolare, in quest'ultima figura, che ricorda alla lontana gli arcangeli di Modena, dai fianchi similmente tondeggianti); le espressioni sono generiche e imbambolate, il panneggio piuttosto fiacco e convenzionale, poco studiato. Di ciò tenuto conto, proprio la figura dell'apostolo si presta bene a dimostrare che, se l'architrave di San Pier Somaldi non è forse, o non interamente, uscito dallo scalpello migliore di Guido, esso tuttavia si dichiara realizzato sotto la sua stretta supervisione, e dunque di sua competenza e responsabilità⁷⁷⁴. Si mettano a confronto, a questo proposito, il san Matteo di questo architrave con l'altro Matteo, quello dell'architrave del portale centrale di San Martino - con il quale condivide, certo non casualmente, la fisionomia - e con uno degli apostoli della scena di Emmaus di San Bartolomeo in Pantano (figg. 268-270). Si tratta chiaramente di tre teste uscite dallo stesso *atelier*: nella prima in ordine di tempo, quella in San Martino, le rigidità della fase giovanile di Guido non impediscono di cogliere un testo di grande impegno; a Pistoia una testa dello stesso tipo è indagata con nuovi strumenti linguistici, e con i già descritti esiti di più soffuso pittoricismo; in San Pier Somaldi si torna al primo dettato lucchese, evidentemente il riferimento visivo più diretto di chi ha condotto il rilievo, di cui si ripropone la tecnica a fori minuti di trapano, rinunciando tuttavia a quella potenza di modellato e quella resa espressiva.

Un fare più puntuto e come cristallizzato si evidenzia nel listello a girali che sovrasta l'architrave, che replica lo stesso partito decorativo comparso negli stipiti di San Martino e, ben altrimenti esuberante, nel fonte di Pisa, ma lo popola di una flora più nitida e meno

con i piedi di Matteo soprastanti le iniziali S.M., che, data anche l'iconografia piuttosto infrequente, avrebbe sbrigativamente interpretato come "Sancta Maria", senza curarsi di osservare l'altro pezzo della lastra, che certo non avrà potuto trovarsi in un luogo troppo distante. Si deve invece a un errore superficiale la menzione di Venturi, che, non vedendo le iniziali sottostanti, parla di "Cristo fra i santi Pietro e Paolo" (VENTURI 1904, p. 970): l'apostolo di destra non potrebbe comunque identificarsi con Paolo, raffigurato sempre calvo, come avviene anche nel pulpito di Pistoia. Maria Teresa Olivari opta invece per l'identificazione con San Giacomo (OLIVARI 1966, p. 31), come anche Guido Tigler (TIGLER 2009c, p. 931), probabilmente a causa della presenza del libro, che lo connota come un evangelista. Ma che la corretta identificazione debba essere con Matteo è confortato, oltre che dall'iniziale e dallo stesso libro, anche da un elemento di 'iconografia bigarelliana', e cioè la rispondenza tipologica con l'omologo in San Martino, su cui si tornerà, e, su un piano più generale di significati, dal fatto che, come si è detto, l'iconografia discende dal Vangelo di Matteo (Mt 16, 13-20).

⁷⁷⁴ È del tutto fuori strada Maria Laura Testi Cristiani giudicando quest'opera in termini evolutivi rispetto alla precedente produzione bigarelliana, in linea con la sua idea di un aggiornamento di Guido Bigarelli su Nicola Pisano e la cultura da questi trapiantata in Toscana, ravvisabile, semmai, soltanto limitatamente agli ornati, come si sta per dire (TESTI CRISTIANI 1979, p. 225). Gabriele Kopp attribuisce i rilievi di San Pier Somaldi al suo Maestro della *Maiestas*, *alias* Lombardo (KOPP 1981, p. 133), mentre il giudizio stilistico della Testi Cristiani è ripreso da

Valerio Ascani, che pensa, per le sculture di San Pier Somaldi, a uno degli allievi pistoiesi di Guido, Luca o Gianni, a cui si dovrebbero anche i lettori di San Bartolomeo in Pantano, e colloca il cantiere lucchese oltre la metà del secolo (ASCANI 1991, pp. 128-129).

viva. Non si può dire, però, che l'amore per questo tipo di impaginati sia venuto meno, osservando dettagli come le foglioline alternate a piccoli fiori visti da tergo – trovata piuttosto sofisticata - che intersecano i margini superiori e inferiori dei girali con compiaciuta modulazione di piani. I fori di trapano, distribuiti con oculata parsimonia alle giunture di foglie e petali, emergono con nettezza un po' rude, generando il dubbio che la superficie non abbia ricevuto la levigatura finale, che pare tuttavia essere fugato, altrove, dalle sottigliezze delle nervature. La stessa attitudine nel trattamento del marmo si può notare anche nelle modanature che scompartiscono la lastra in tre quadri, eseguite con cura, pulizia di dettaglio e gusto della misura molto più fine rispetto a quanto si vede in San Martino e in San Bartolomeo in Pantano nello stesso tipo di elementi.

Dei motivi vegetali elaborati a Pisa, sia nel fonte di Guido che nei portali, è una riproposizione anche il tralcio dell'archivolto, che la tecnica meno sensibile e il piglio ripetitivo rivelano di mano di un collaboratore, così come avviene per le foglie d'acanto dei capitelli, rese per scanalature secche, e dai caulicoli sviluppati sommariamente, senza eccessive preoccupazioni plastiche. Un valido confronto per questi fogliami è quello, individuato da Mario Salmi, con lo pseudo-capitello del gruppo letterile dell'Epistola in San Bartolomeo in Pantano, seppure in questo caso la resa sia migliore (fig. 109)⁷⁷⁵. Lo stesso elemento presenta, negli intarsi del reggileggio, un repertorio simile a quello della decorazione vegetale di San Pier Somaldi e di alcuni dei plutei di Pisa (tutti imparentati con le tarsie pistoiesi di Guglielmo), il che le conferma realizzazioni degli stessi anni (figg. 109, 133-148, 149-156)

I leoni di San Pier Somaldi sono sicuramente delegati ad aiuti. Rispetto ai guardiani del portale destro di San Martino, questi due, emersi soltanto per i quarti anteriori dalla muratura, sono di fattura assai più debole e affrettata: l'indagine anatomica è assente nei corpi cilindrici dei felini, la criniera, che in San Martino è esuberante, qui è piatta e descritta corrivamente, il muso del leone destro (quello di sinistra è ingiudicabile poiché in buona parte caduto) è inespressivo: il corrugamento dell'arcata ciliare concepito in forme simili da Guido nei leoni di San Martino e nel Tetramorfo di San Bartolomeo in Pantano, qui è ridotto a veloce sigla; la chiostra dei denti è resa in modo approssimativo, mentre in San Martino le fauci, i canini e in un caso la lingua dei leoni sono indagate realisticamente, evocando con buona riuscita il ruggito dell'animale (figg. 271-273).

⁷⁷⁵ SALMI 1928, nota 56 p. 120.

È possibile, come suggerito da più parti, che in San Pier Somaldi la maestranza di Guido Bigarelli si dimostri aggiornata sugli esempi di cultura cistercense e federiciana che andava sviluppandosi in Toscana, nei cantieri di San Galgano e del castello di Prato, tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Duecento, e c'è chi ha visto negli ornati di San Pier Somaldi il frutto di una precoce collaborazione tra la bottega di Guido e Nicola Pisano⁷⁷⁶. Si devono invece parimenti abbandonare tanto l'idea di Maria Laura Testi Cristiani, secondo cui i capitelli del castello di Prato (fig. 107) si debbano a Guido Bigarelli negli stessi anni del fonte di Pisa⁷⁷⁷, quanto la recente proposta di Valerio Ascani di attribuire direttamente a Guido Bigarelli l'architrave del portale maggiore di San Galgano (cat. 21, fig. 274)⁷⁷⁸. Per quanto riguarda i capitelli di Prato, in essi si dispiegano istanze di naturalismo notevolmente più aggiornate rispetto agli esempi bigarelliani, per non dire poi che la presenza di Guido a Prato contemporaneamente a Pisa non è dimostrabile per altre vie, e nemmeno troppo verosimile. Quanto all'architrave di San Galgano, come si diceva, di esso sono già stati notati i richiami presenti, in San Pier Somaldi, nei due tabelloni che rinserrano la porzione centrale dell'architrave, in cui si accampa un partito a rosoni entro girali, che in effetti evoca l'esempio di San Galgano, tanto a livello compositivo, che per la stessa idea di inscenarlo su un architrave, estranea a Guido fino a questo momento. Non si dovrà, tuttavia, stressare troppo l'idea, dal momento che, a livello formale e di resa scultorea, quel partito rientra negli orizzonti della taglia di Guido Bigarelli, ancora distanti dell'assai più naturalistica vegetazione cistercense: le forme più vicine a quelle di San Pier Somaldi si trovano infatti, comodamente, nell'archivolto del portale centrale di San Martino che presentano gli stessi viluppi spaziati, in cui il fondo rimane visibile tra l'elemento centrale e il tralcio che lo contorna (figg. 275). Tipologicamente, poi, il comune modello degli esempi citati è ancora quello delle colonne del battistero di Pisa. Tantomeno appare sostenibile l'idea di un intervento diretto di Guido a San Galgano. Al di là delle attinenze compositive, la tecnica scultorea di Guido, che abbiamo imparato a conoscere, non si ritrova nell'architrave dell'abbazia cistercense, giudicabile malgrado lo stato di conservazione non ottimale (di ciò è complice il diverso materiale, una pietra tufacea la cui superficie ha sopportato i processi di erosione in modo assai peggiore rispetto al calcare di Santa Maria del Giudice dei rilievi lucchesi). In San Pier Somaldi, come si è detto, si assiste in massimo grado a quella nitida definizione delle masse plastiche che è cifra tipica

⁷⁷⁶ TESTI CRISTIANI 1979, p. 221-227; *Id.* 1987, pp. 43-44, 50-51; *Id.* 1995, pp. 407-408; ASCANI 2000, pp. 272-273; TESTI CRISTIANI 2009, pp. 255-258; ASCANI 2014b, p. 279.

⁷⁷⁷ TESTI CRISTIANI 1987, p. 43.

⁷⁷⁸ ASCANI 2019, pp. 212-216.

della concezione scultorea bigarelliana, tale per cui i girali fogliacei, turgidi e perfettamente condotti, appaiono però in pari tempo bloccati e privi di vita. Tutto il contrario vediamo nei fogliami di San Galgano, inquieti, animati da un interno senso di vita organica, di vegetazione, dal chiaroscuro più tenue e sensibile; i volumi risentono di ben differenti moti e vibrazioni, sono scomposti da colpi di vento, percorsi da un tessuto continuo di slabbrature, asimmetrie e irregolarità tipiche del mondo naturale. I piccoli fiori che inframezzano i girali, a San Pier Somaldi sorretti da steli tubolari potentemente plastici, a San Galgano si tengono a filamenti stiacciati appena suscitati, qua e là guarniti di sottili fogliette lanceolate, quasi inavvertibili. Indipendentemente dal fatto di riconoscere o meno lo scalpello di Guido nella decorazione vegetale di San Pier Somaldi, è chiaro come quel tipo di decorazione risponda ai suoi orizzonti mentali; quella di San Galgano ne dichiara di completamente diversi: in essa, e in modo analogo negli interni capitelli delle navate, è la rappresentazione di quella nuova natura di pietra del gotico cistercense, in cui non si può credere che Guido abbia preso, a queste date, parte attiva. Quanto, appunto, al problema delle date, non sembra saldamente motivata la proposta di Ascani di datare l'architrave di San Galgano al 1247, data pensata in perfetto accordo rispetto ai cantieri bigarelliani del fonte di Pisa e di San Pier Somaldi, tra i quali San Galgano andrebbe così ad inserirsi, ma che dovrebbe essere sostanziata da una riflessione sulle fasi costruttive dell'abbazia cistercense, per le quali, se, come è noto, non possediamo termini assoluti di datazione, recenti contributi hanno elaborato ipotesi di cronologia relativa⁷⁷⁹.

Un discorso analogo va fatto per la coppia di mensole che sostengono i leoni del portale di San Pier Somaldi (figg. 276, 277). In esse si ravvisa la presenza di un partito vegetale fino a questo momento estraneo alla produzione di Guido Bigarelli e degli scultori lombardi che lo avevano preceduto sui cantieri lucchesi, che può essere messa in parallelo ad alcune mensole del castello di Prato, in cui è presente la stessa tipologia di foglie larghe e piatte a terminazione lanceolata, scandite da larghi occhielli, che si originano dalla base del sostegno occupandone per intero l'altezza (figg. 278, 279). Da ciò, tuttavia, non sembra ci si debba spingere a ipotizzare la cooperazione, in un cantiere di limitate dimensioni e impegno come quello di San Pier Somaldi, tra la maestranza di Guido e gli artefici di cultura federiciana che lavorano a Prato negli stessi anni (probabilmente a partire dal

⁷⁷⁹ La porzione dell'edificio che comprende la facciata dovrebbe essere stata realizzata entro una forbice cronologica compresa tra il 1240 e il 1270 (NAZZARO 2003, p. 346); una proposta di datazione *ad annum* per uno dei suoi elementi dovrebbe dunque almeno tenere conto della lettura stratigrafica avanzata ultimamente da Fabio Gabbrielli, con l'ipotesi che l'architrave non sia contestuale alla muratura del portale, ma possa essere stato sostituito a posteriori, come sembrano indicare discontinuità tessiturali (GABBRIELLI 2001, nota 127 p. 55).

1240)⁷⁸⁰, e che si dimostrano comunque in grado di padroneggiare tale tipologia di ornato con più cosciente resa plastica rispetto all'astratta riproposizione che ne eseguono gli artefici lucchesi, gli stessi all'opera nel listello sopra l'architrave, il cui cespite centrale, dal rilievo più basso rispetto allo sviluppo del tralcio, esibisce lo stesso tipo di fogliami. A maggior ragione bisognerà pertanto usare cautela nell'immaginare una cooperazione a date così alte tra Guido Bigarelli e Nicola Pisano, tantopiù volendo riconoscere a quest'ultimo le parti migliori della decorazione scultorea di Prato, e cioè i leoni acquattati sulle mensole ai lati del portale d'ingresso: se Guido Bigarelli avesse davvero avuto Nicola Pisano nelle disponibilità della sua bottega, per quale seria ragione (che non fosse invidia!) non avrebbe dovuto assegnare a lui, ad esempio, i due leoni, che sono invece lasciati ad anonimo e mediocre esecutore? Lo scalpello di Nicola appare insomma troppo sfuggente in San Pier Somaldi, e scompare del tutto nell'ultima realizzazione di Guido, il portale destro di San Martino⁷⁸¹, perché l'ipotesi di un suo coinvolgimento nell'*équipe* bigarelliana in un momento così precoce appaia motivatamente sostenibile: è più prudente confermare l'idea di un 'passaggio di consegne' avvenuto soltanto a un decennio circa di distanza dal cantiere di San Pier Somaldi, nel portale sinistro della cattedrale di Lucca.

Il cantiere bigarelliano di San Pier Somaldi si limita al registro inferiore della facciata, che coinvolge per intero, come chiariscono gli stipiti dei portali laterali: nel portale di destra è presente il motivo delle foglie ripiegate e affrontate, che troviamo, condotto in forme più eleganti, anche in uno dei capitelli di San Bartolomeo in Pantano, mentre in quello di sinistra ritorna, semplificato, il motivo classico del doppio elice al di sopra delle foglie, impiegato in forme del tutto analoghe nella decorazione dei portali di San Martino, con l'unica differenza (qui, come nel portale di destra) della sostituzione delle foglie d'acanto con più semplici foglie d'acqua (figg. 280, 281 186-187). È, invece, da situare in un momento successivo la realizzazione del loggiato superiore, nei cui due ordini si vede in opera un apparato di capitelli dalle morfologie estranee al repertorio di Guido Bigarelli⁷⁸². Seppure mal giudicabili a causa del degrado, negli esempi meglio conservati si può cogliere un trattamento dell'acanto più sciolto e compendiario rispetto al fine lavoro cui vanno soggetti i fogliami bigarelliani, e l'utilizzo ormai pienamente codificato del tema

⁷⁸⁰ Sul cantiere architettonico federiciano di Prato si vedano da ultimo i contributi di Andrea Bacci e Giuseppe Alberto Centauro (BACCI 2013; CENTAURO, BACCI 2016).

⁷⁸¹ A meno di non supporre un'equa spartizione dei lavori, e dunque la contemporaneità dei cantieri dei portali destro e sinistro, anticipando di qualche anno la cronologia del secondo, cosa che tuttavia non è mai stata avanzata, e che ci sono buone ragioni per non fare, prima fra tutte la vicinanza delle sculture di Nicola a Lucca con quelle del pulpito di Pisa, che ne presuppongono la realizzazione in anni molto vicini.

⁷⁸² BELLI BARSALI 1970 p. 183, ritiene i loggiati superiori del XIV secolo, mentre TESTI CRISTIANI 1979, p. 225; *Id.* 1987, p. 55 assegnava anche queste parti al cantiere del 1248.

dei *crochets* (figg. 282-284), elaborati in forme, tra il naturalistico e l'abbreviato, che denunciano un linguaggio a metà strada tra i capitelli del battistero di Pisa e quelli di San Michele a Guamo e di San Giorgio in Pelleria, nella stessa Lucca (figg. 37-39)⁷⁸³, e gli esempi federiciani o cistercensi; nella produzione accertata di Guido Bigarelli, come si è visto, il tema del *crochet* compare una volta soltanto, in uno dei capitelli del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, che presenta un trattamento molto distante da quelli in esame (figg. 182-185). Le loggette della facciata si devono dunque probabilmente ascrivere ad una stagione più tarda, che potrebbe essere posta sul 1280: è emerso, infatti, un documento del 14 dicembre 1279, in cui un maestro Guido da Como, che va ad ingrossare le fila degli omonimi, riceve dagli operai di San Pier Somaldi la commessa per la lavorazione venticinque carrate di pietre per la chiesa, da identificarsi forse con i marmi destinati alle loggette della facciata⁷⁸⁴. Se così fosse, il documento costituirebbe un dato importante non soltanto per la cronologia della facciata di San Pier Somaldi, ma come ulteriore testimonianza della continuità di operato dei *magistri* lombardi sui cantieri lucchesi ancora nel tardo Duecento, e della loro risposta, dai tempi assai blandi, al repertorio di forme del gotico cistercense, che nel nono decennio del Duecento non può ormai dirsi nuovo.

Il portale destro di San Martino a Lucca (ca. 1250-1257)

Come si è esposto nel capitolo dedicato alla prima maturità di Guido Bigarelli, la decorazione architettonico-scultorea dei portali di San Martino è stata condotta con tempi di realizzazione lunghi, e che devono aver compreso diverse interruzioni, eventualità che rientra nella norma degli sviluppi di questo tipo di cantieri, per uno svariato novero di ragioni, *in primis* di natura economica. Una prolungata interruzione dei lavori deve essersi verificata tra la messa in opera delle parti inferiori del portale centrale (elementi degli strombi e architrave, figg. 100-101), che si è immaginato possa essere avvenuta a ridosso degli anni del fonte di Pisa, e l'approntamento delle sue parti culminanti, nonché del

⁷⁸³ Il confronto con San Michele a Guamo è già osservato in CALDERONI MASETTI 1982a, p. 53: anche in questo caso si data al 1248 l'intero cantiere di San Pier Somaldi, proponendo l'idea dell'interazione tra la bottega di Guido Bigarelli e Nicola Pisano. Quanto alla datazione dei capitelli di Guamo e di San Giorgio in Pelleria, nel primo caso esiste un dubbioso indizio al 1277 (*Ivi*), nel secondo risulta da chiarire il rimando al 1246 contenuto nel pannello illustrativo del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca, dove attualmente si conservano parte delle colonnine e dei capitelli provenienti dal chiostro di San Giorgio.

⁷⁸⁴ Il testo dell'atto (Ad 174) contiene il riferimento ad un'altra chiesa che sembra doversi prendere a modello: sembra di potervisi leggere "*Sancti Macarii*", con riferimento, quindi, alla chiesa di San Macario Monte, nel territorio di Lucca, di cui si conserva nelle sue forme originarie soltanto il campanile, ma la grafia del notaio non permette di averne la certezza.

corredo scultoreo del portale di destra (cat. 8, 9, figg. 285-287, 288-292). L'insieme di questi rilievi si deve collocare negli anni finali del percorso della maestranza di Guido Bigarelli, e cioè tra l'ultima data nota per il pulpito di Pistoia, il 1250, e il momento della morte del maestro, nel 1257, configurandosi come punto d'arrivo della stagione della scultura bigarelliana.

A premessa del discorso è necessario chiarire il fatto che si tratta di un insieme di opere strettamente solidali tra loro, condotte sotto la direzione di un'unica personalità, colta in un momento unitario del suo percorso artistico. L'esame ravvicinato delle sculture non lascia dubbi sul fatto che il cosiddetto "Maestro di san Regolo", al di là delle possibili identificazioni, sia lo stesso autore dei rilievi della lunetta del portale centrale: andrà dunque, preliminarmente, sgombrato il campo dall'idea di assegnare quest'ultimo insieme a un ipotetico "Maestro della *Maiestas Domini*", che parte della critica ha creduto possibile isolare⁷⁸⁵. Tra l'insieme del Cristo in Maestà e angeli, e i rilievi narrativi della vita di san Regolo non intercorrono, infatti, disparità linguistiche se non residuali. A mutare, oltreché il registro proporzionale, sono i toni, e non potrebbe essere diversamente: nel primo caso prevalgono la componente iconica e simbolica, che porta con sé l'adozione di un cifrario stilistico teso a privilegiare le categorie, insieme contenutistiche e formali, di fissità, immobilità, frontalità, distanza; nel secondo caso, al contrario, la dimensione corale e narrativa delle scene consente il ricorso ad una diversa tastiera, in cui trova maggiore spazio l'indagine psicologica dei personaggi – che costituisce uno dei tratti di maggiore modernità dei rilievi dell'architrave – e lo studio delle pose e delle composizioni, in cui si porta ad un livello più evoluto un discorso intrapreso in alcune delle scene del pulpito pistoiese. La differenza più macroscopica tra le sculture della lunetta del portale centrale e l'insieme dei rilievi del portale destro riguarda un aspetto tecnico, vale a dire il partito decorativo delle capigliature operate da teorie di fori di trapano, sigla della maestranza di Guido, che abbiamo già osservato altrove, declinata in diverse varianti. Nei personaggi della lunetta maggiore, questo elemento segue i modelli bigarelliani più precoci, e in particolare quanto si vede nelle figure del sottostante architrave, disponendosi in filari continui di fori minuti e ravvicinati. Nel portale di destra, al contrario, la decorazione è organizzata secondo la ripetizione di agglomerati formati da due o tre fori di trapano fusi insieme, più profondi ed eseguiti con una punta più grossa, intervallati da un ponticello che

⁷⁸⁵ La diatriba storiografica relativa alla suddivisione dei rilievi del portico di San Martino tra differenti personalità di scultori è già stata tratteggiata nella parte relativa alla prima stagione lucchese di Guido Bigarelli, a cui si faccia riferimento anche per la proposta di datazione delle diverse fasi del cantiere che qui si avvanza.

viene risparmiato, soluzione che produce effetti chiaroscurali più aderenti al modello del portale est del battistero di Pisa. Ma si tratta in fondo, come si è detto, dell'impiego di una diversa tecnica di lavorazione in un partito decorativo, evidentemente demandato a esecutori diversi, il primo dei quali non avrà forse partecipato alla recente impresa del fonte pisano, a differenza del secondo, che mostra di replicare il dettato dei maestri greci, in modo, a ben vedere, insistito e un poco meccanico rispetto all'elaborazione, più sciolta e naturalistica, che ne aveva offerto Guido stesso nelle opere pistoiesi⁷⁸⁶. I due insiemi di rilievi si rivelano, però, di concezione unitaria nelle componenti strutturali di linguaggio scultoreo. Il brano delle gambe flesse di san Regolo nella scena della Decollazione offre un confronto parlante con le gambe degli angeli della lunetta centrale, in posizione analoga, nonché con quelle del Redentore: del tutto simile appare l'emergere dell'anatomia al di sotto del panneggio e la circostante organizzazione delle pieghe (figg. 285, 290). Una delle qualità spesso evidenziate del Maestro di san Regolo è la migliore gestione della resa spaziale, di come, cioè, egli riesca a scalare in modo convincente i suoi gruppi di figure secondo diversi piani in profondità, facendo uno sfoggio più disinvolto delle pose di tre quarti. Anche in questo caso, non si può certo dire che lo studio dei corpi nello spazio sia assente dalle figure della lunetta, come mostrano il deciso aggetto sul piano di fondo della figura del Redentore (elemento su cui si tornerà) e alcuni brani di dettaglio, come i piedi degli angeli, quello in posizione anteriore completamente libero dal piano: elementi linguistici depressi dal normale punto di vista di queste sculture, che si colgono, invece, appieno soltanto adottando una visuale della lunetta ravvicinata e laterale (figg. 293-295), e che nell'architrave del portale destro risultano invece più evidenti anche dal basso per via dei più articolati rapporti tra le diverse figure. Un tipo di composizione che, comunque, non è affatto una novità apparsa per la prima volta in quest'architrave, poiché essa si ritrova nelle già menzionate scene dell'Apparizione e dell'Incredulità di Tommaso del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, nelle quali, tra le figure di apostoli realisticamente affastellate ai lati di Cristo, spesseggiano in egual misura le notazioni spaziali e i visi colti di tre quarti (figg. 296-298). Dirimente risulta, poi, il confronto tra le teste dei due insiemi,

⁷⁸⁶ Bisogna tenere presente che si tratta di una tecnica con in cui gli scultori lombardi si erano cimentati già dai primi del secolo, entro la bottega di Guidetto, andata soggetta anch'essa all'influenza dei portali del battistero di Pisa. Esempi guidetteschi di trapanature aderenti a questo particolare schema si trovano nel pluteo raffigurante Sansone che smascella il leone di Villa Guinigi (nel trattamento della criniera del leone), nella mensola con suonatore di corno della facciata di San Martino e in una delle teste dei capitelli di San Giovanni e Reparata (cat. 17, figg. 312-313): capitelli in cui Guido Tigler ha proposto dubitativamente di vedere l'intervento, su modelli guidetteschi, di Guidobono Bigarelli, che menziona la chiesa nel suo testamento (TIGLER 2009c, pp. 916-917), ma che paiono invece da lasciare *tout court* entro il catalogo della scultura di Guidetto, come dimostra in modo eloquente proprio il confronto con le mensole della cattedrale.

che denunciano una somiglianza evidente, pur se quelle della lunetta sono purtroppo da giudicarsi al netto dei risarcimenti (che hanno interessato soprattutto il volto di Cristo, mentre nei due angeli il tessuto originario è più integro). Anche da questo punto di vista, il discorso può essere esteso ad alcune figure dell'architrave del portale centrale. In queste ultime si evidenziano brani di qualità diseguale, e certo non tutti i volti possiedono la stessa finezza di modellato, le stesse morbidezze e un simile sforzo di individuazione psicologica; tuttavia, le più belle tra queste teste non sono poi enormemente distanti dai modi dello scultore del portale destro (figg. 299-301). Venendo, infine, all'analisi dei panneggi, si è già detto della solidarietà tra quelli delle due lunette. Nell'architrave del portale destro, notiamo, intanto, una certa adattabilità di elaborazione, studiata anche in funzione della resa materica: nel gruppo di sinistra, quello dei seguaci di san Regolo e del santo stesso, il tessuto rigido delle casule è solcato da pieghe poco profonde, che ne increspano appena la superficie, in una sintassi che ricorda alla lontana il bolognese Maestro del Diacono (figg. 302, 303) mentre il più consueto partito tubolare affiora nei lembi inferiori della veste; a destra, invece, le toghe degli ariani recuperano il repertorio di pieghe dell'architrave del portale centrale, tra appiombi decisi, ampi occhielli e serpentine, ma in forme più evolute e meno rigidamente tubolari, memori delle più recenti elaborazioni pistoiesi (dove, tuttavia, il pannello era più agile e scivolato). Tale varietà di *pattern*, tuttavia, non testimonia se non l'abilità di rifarsi ad un repertorio di forme diversificato, ma di elaborazione evidentemente unitaria.

Si spera, a questo punto, di aver provato non soltanto che la lunetta del portale centrale e i rilievi del portale destro sono opera dello stesso maestro, ma che anche le figure dell'architrave del portale centrale dimostrano significativi legami di parentela rispetto a questo insieme. Legami che evidenziano la possibilità concreta di trovarci in presenza dello stesso scultore, che i tempi del cantiere, per come sono stati discussi in questa sede (in termini comunque non rivoluzionari rispetto alle idee precedenti: si è visto infatti, come buona parte della critica si fosse già andata orientando verso l'ipotesi di lavori assai dilazionati nel tempo), presuppongono di aver colto ad una fase iniziale della propria carriera nei rilievi del portale centrale, e al suo ultimo atto in quelli della lunetta dello stesso portale, e nel portale destro. Il Maestro di san Regolo non sembra dunque destinato a rimanere un illustre anonimo, prestandosi piuttosto ad essere identificato con l'ultimo Guido Bigarelli. I paralleli che si possono tracciare tra l'insieme delle sculture che stiamo considerando, e la sua produzione precedente, coinvolgono, in primo luogo, aspetti stilistici e compositivi: se ne è appena dato conto, rispettivamente, con riferimento

all'architrave del portale centrale, e ad alcuni dei rilievi del pulpito di Pistoia. Alla scultura di Guido Bigarelli rimanda anche la tecnica scultorea, tanto nel suo impianto di base quanto in notazioni di dettaglio. Le tre figure della lunetta confermano come il maestro utilizzi il trapano come strumento propriamente scultoreo, non limitato alle finiture (per le quali, in questo caso, se ne fa un uso parsimonioso) ma impiegato nell'estrazione delle masse dal blocco, processo in cui Guido dimostra di preferirlo rispetto agli effetti meno controllabili delle punte, che era già rintracciabile nelle figure dell'architrave centrale e nell'arcangelo di San Michele in Cioncio (vale a dire, laddove il maestro si confronta con la scala monumentale del rilievo): ne rimangono tracce evidenti lungo i bordi interni delle pieghe, in cui si notano i ponticelli lasciati dalla serie dei fori. Lo scalpello è utilizzato in seconda battuta, per rompere i ponticelli all'interno della piega e arrotondarla sul lato frontale. Nel novero delle notazioni minute si consideri poi, ad esempio, in una delle ancelle addette al lavacro del Bambino nella Natività pistoiese, il profilo che rimane celato alla vista non è condotto a termine, vi manca del tutto l'occhio, in modo analogo a quanto accade nel carnefice della Decollazione di Lucca (figg. 304, 305). Ma alla conclusione che il Maestro di San Regolo sia Guido Bigarelli ci conduce, anche, un discorso di citazione di modelli: mi riferisco a un dettaglio invisibile ad un'osservazione dal basso, e cioè la precisa connotazione dei capi tonsurati degli epigoni del santo. Dettaglio addirittura non necessario dal punto di vista iconografico, poiché, appunto, del tutto celato all'osservatore, nel quale ritornano gli echi del pontile campioneso di Modena, dove le tonsure di Sant'Agostino e San Gregorio Magno sono esposte con una altrettanto netta evidenza (figg. 306, 307). Si tratta forse di poco più che una suggestione, che non sembra tuttavia da sottacersi, poiché, come si è visto, rimandi episodici al testo di Anselmo e Ottavio da Campione paiono percorrere l'intera carriera di Guido, che qui sembra rievocare un ricordo giovanile, tanto discretamente celato quanto puntuale.

Il linguaggio di Guido si dimostra, nelle sue ultime cose lucchesi, maturo e rivitalizzato dalla rilettura recente dei modelli pisani, da un lato, ma altresì improntato ad una nuova vitalità di matrice oltralpina. In tale direzione si esprime la caratterizzazione dei volti, nella quale si riconosce in atto un tentativo di individuazione psicologica finora assente dalle ricerche di questa corrente artistica. La scultura assurge ad una dimensione interna autonoma, slegata dalla necessità di offrire un messaggio al riguardante: i personaggi delle storie di san Regolo non soltanto 'significano', ma 'sono', in ciò coadiuvati da un modellato che è andato via via ammorbidendosi e avviandosi alla resa naturalistica (le labbra sono sensibili, il viso mosso dalla sporgenza degli zigomi). Nessuno di questi volti

può dirsi generico, nemmeno quello del san Regolo della Decollazione, interamente celato alla vista dal basso, eppure connotato da una precisa espressione (figg. 308, 309).

Ai due capi della carriera di Guido Bigarelli si pongono dunque due figure di Cristo Redentore, tra le quali è possibile misurare la portata dell'evoluzione stilistica dello scultore. Dei riferimenti linguistici e culturali del Cristo modenese abbiamo già detto: essi si esplicano, sostanzialmente, in una rosa di riferimenti non eccessivamente estesa (la scultura di Guidetto, il pulpito di Modena, alcune cose emiliane e veronesi), come è normale non siano troppo ampi i parametri di confronto di un giovane artista, che rielabora i suoi testi di formazione, dimostrandosi comunque in grado di trarne una sintesi nuova. Il Redentore di Lucca è, invece, sia dal punto di vista tecnico, sia da quello linguistico, un maturo sunto dei riferimenti a un certo filone di 'classicismo campionese', di cui si potrebbero indicare i frutti, scalati tra la fine del XII secolo e l'inoltrato Duecento, in sculture come quelle, già prese in considerazione, di Brioloto per il rosone di San Zeno e il fonte battesimale di San Giovanni a Verona, gli Apostoli del duomo di Milano, il Virgilio scriba di Mantova, il santo Stefano del già menzionato Maestro del Diacono, il Cristo Redentore della cattedrale di Fidenza, già citato tra i riferimenti di Guido a Modena, fino al problematico Redentore del duomo di Treviso: opere, in molti casi, non indagate appieno, e che sarebbe forse utile inquadrare in una prospettiva unitaria⁷⁸⁷. Riferimenti di questo tipo, tuttavia, chiariscono soltanto in parte le ascendenze culturali della lunetta di Lucca, che, se nella tipologia trova antecedenti selezionati nella tradizione antelamica, nell'impianto monumentale della concezione scultorea si dimostra piuttosto consonante con testi d'Oltralpe⁷⁸⁸. L'idea di rappresentare nella lunetta di un portale il Redentore in mandorla, attorniato dal Tetramorfo, idea che Guido modifica esautorando i simboli degli Evangelisti dallo spazio della lunetta, dove sono rimpiazzati dai due angeli, raccoglie la

⁷⁸⁷ Sulle sculture di Brioloto si vedano CUPPINI 1972; MELLINI 1995; LUCCHINI 2004; MUSETTI 2013, *Id.* 2015. Sulle due lastre raffiguranti ciascuna quattro gruppi di Apostoli del duomo di Milano, provenienti da Santa Maria Maggiore, si vedano BOSSAGLIA 1992, p. 83 e il contributo di Marco Rossi in COLOMBO, ROSSI 2009 (pp. 818-826). Sul cosiddetto 'Virgilio' di Mantova si vedano TIGLER 2009c, p. 933; L'OCCASO 2011. Del Maestro del Diacono si è occupata recentemente Sonja Testi, a cui si rimanda per la fortuna critica (TESTI 2013, pp. 161-182). Per le sculture di Fidenza, introdotte nel filone degli studi antelamici da Geza De Francovich, sarebbe forse da riconsiderare l'inclusione al catalogo del Maestro di Abdon e Sennen proposta da Arturo Carlo Quintavalle (DE FRANCOVICH 1952, pp. 375-376; QUINTAVALLE 1969, p. 126; *Id.* 1990, pp. 137-140). Il Redentore di Treviso è stato segnalato a più riprese in studi catalografici e considerato sinteticamente in una recente tesi di laurea (COLETTI 1935, nn. 315-316 pp. 172-173; *Id.* 1956, p. 7; MANZATO 1991, p. 420; BERNARDI 2012-2013, pp. 33-35, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia).

⁷⁸⁸ Influenze francesi sulla lunetta di Lucca erano già rilevati agli albori della sua vicenda storiografica: PORTER 1923, p. 184 la riteneva di estrazione borgognona, e di influssi francesi hanno parlato anche BIEHL 1926, p. 80 e SALMI 1928, p. 120.

casistica più nutrita nelle cattedrali francesi. Ne è un esempio il portale meridionale della cattedrale di Bourges, il cui Cristo, cavato, come a Lucca, nel blocco centrale dei tre che compongono la lunetta, presenta nella fisionomia somiglianze, nemmeno troppo generiche, con quello lucchese. Tra le cattedrali ‘francesi’ può rientrare anche quella di Genova, per le parti che ci interessano. Il Redentore del portale centrale di San Lorenzo è un altro dei possibili termini di riferimento per Guido Bigarelli⁷⁸⁹, a cui lo accomuna, al di là delle ovvie differenze linguistiche, un particolare tecnico-espressivo tutt’altro che secondario: a Genova come a Lucca la mano benedicente del Redentore non è ripiegata sul petto, o contro il piano di fondo, come nella maggior parte degli esempi della tipologia, ma proiettata in avanti nello spazio, verso i destinatari di quel gesto. In ciò è insita una ricerca della terza dimensione inaugurata già a Modena, ma qui spinta alle massime conseguenze: la mano di Cristo, così come le ginocchia, aggetta in modo considerevole rispetto al piano di fondo; il che significa, tecnicamente, immaginare una sbazzatura che ha sacrificato almeno la metà, se non i due terzi, del blocco in cui è stata cavata la figura. L’impegno che lo scultore vi profonde è dunque patente anche in termini materiali, ed economici. Ricordiamo, infatti, che l’approvvigionamento del marmo è documentato tra le specifiche responsabilità delle maestranze, che si mostrano, di norma, interessate a ottimizzare la resa del materiale.

Anche quest’ultimo particolare concorre ad inserire a pieno titolo il Redentore di Lucca, così come le storie di san Regolo, nel cammino di rinnovamento in senso gotico della scultura Toscana, i cui prodromi sono da riconoscere, proprio qui, appena prima di Nicola Pisano. Bisognerà pertanto dissentire da Valerio Ascani quando afferma che “La sostanziale inefficacia della risposta a questi stimoli”, quelli, cioè, del gotico francese mediato dalle officine cistercensi, “con l’opera delle botteghe ticinesi in Toscana a partire dalla seconda metà del Duecento ne inizia a causare la progressiva, lenta perdita di influenza (...)”⁷⁹⁰. Guido Bigarelli - le “botteghe ticinesi in Toscana” alla metà del secolo, come si sarà a questo punto dimostrato, rispondono sostanzialmente al suo nome - offre,

⁷⁸⁹ Una linea di influenza genovese-antelamica per il Redentore di Lucca è avanzata in BARACCHINI, CALECA 1973, n. 217 pp. 111-112: non è chiaro, tuttavia, se gli autori si riferiscano al Redentore di Genova o al repertorio di Benedetto Antelami quando affermano: “Da lì può averlo tratto il maestro operoso a Lucca”. Tra i modelli di cultura oltralpina che Guido aveva a disposizione a corto raggio è necessario citare anche il perduto, monumentale stucco raffigurante Cristo in trono tra due figure di monaci un tempo murato nella torre del Colombaione dell’abbazia cistercense di Badia a Settimo, nel territorio di Firenze, databile al 1240 circa. Se, tuttavia, quest’opera può essere indicata tra i riferimenti tipologici, si rivela molto distante da Lucca nell’impianto plastico, motivo per cui non sembra opportuno enumerarla tra gli esempi che Guido tiene presenti direttamente. Su quest’opera si veda CERVINI 1999.

⁷⁹⁰ ASCANI 2014b, p. 279.

nelle sue opere estreme, una potente e per nulla inefficace risposta agli stimoli giustamente individuati in opere come quella di Badia a Settimo. L'esclusione dei lombardi dalla scena artistica toscana non si deve quindi ad una loro refrattarietà all'aggiornamento (idea che va forse fin troppo d'accordo, in sede storiografica, con le etichette di "ticinese", "campionese")⁷⁹¹, e non sarà affatto lenta, quanto piuttosto repentina, e dovuta a eventi puntuali e pressappoco concomitanti: la morte di Guido e la deflagrante comparsa di Nicola.

⁷⁹¹ Lo studioso sviluppa ulteriormente l'idea di una poco permeabile specificità dei lombardi sul panorama artistico toscano in un recente contributo, in cui, pur coniato la definizione di "scultori toscano-ticinesi", che sembrerebbe andare nel verso opposto, sostiene la precipua volontà di questi artefici di "garantire la continuità dell'attività all'interno del medesimo gruppo etnico (...) mantenere la specificità culturale legata alla propria origine", *in primis* attraverso la pratica dell'"interscambio di giovani artisti, inviati dai maestri presso colleghi di medesima etnia – e spesso anche dello stesso gruppo familiare (...)", portando avanti in tal modo una "operazione di rinnovamento nella salvaguardia della cultura e dell'etnia originarie" (ASCANI 2018, p. 82). Non condivido l'impostazione del discorso su basi antropologiche: l'interscambio tra gruppi familiari è pratica comune e documentata, ma che rientra nell'ambito socioeconomico, e dunque entro la categoria dell'opportunità, piuttosto che in quella di una volontà predeterminata.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



Corso di Dottorato *Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale*

Curriculum *Storia e conservazione dei Beni Culturali artistici e architettonici*

XXXII ciclo

“DOCTUS IN ARTE”

GUIDO BIGARELLI DA COMO

II

CATALOGO E APPARATI

Dottoranda
Aurora Corio

Tutor
Prof. Clario Di Fabio

Anno accademico
2018-2019

VOLUME I

PREMESSA	7
PARTE PRIMA	
<i>Stato degli studi</i>	15
I. Guido da Como nelle <i>Storie</i> dei conoscitori	17
II. La scoperta della corrente lombarda in Toscana e la “questione dei Guidi”	19
III. Guido Bigarelli: mettere a fuoco l’individuo	28
IV. Guido Bigarelli: comporre un <i>corpus</i>	35
V. Nodi critici, orientamenti recenti, problemi aperti	52
PARTE SECONDA	
<i>Profilo d’artista</i>	57
I. Individualità dell’artista medievale. Interesse e limiti del modello monografico	59
II. Guido Bigarelli e compagni: <i>magistri</i> , apprendisti, imprenditori, usurai nelle fonti duecentesche	74
PARTE TERZA	
<i>Percorso, modelli, linguaggio</i>	143
I. Formazione	
Il chiostro di San Ponziano a Lucca (1203)	145
La facciata di San Martino a Lucca e i capitelli del battistero di Pisa (ca. 1211-1230)	148
II. Prima maturità	
Il duomo di Modena (ca. 1230-1238)	161
Le storie di san Martino, il ciclo dei Mesi, il portale centrale di San Martino a Lucca (ca. 1238-1246)	174
III. Maturità	
Il fonte del battistero di Pisa (1245)	199
Il pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (1239-1250)	214
I plutei in Sant’Andrea a Pistoia (ca. 1246-1252)	237
San Michele in Cioncio a Pistoia (ca. 1246-1252)	254

San Pier Somaldi a Lucca (1248)	260
Il portale destro di San Martino a Lucca (ca. 1250-1257)	267

VOLUME II

CATALOGO	5
Opere firmate	7
Opere certe	11
Opere di bottega e <i>sub iudice</i>	15
Opere espunte	17
APPARATI	19
Tavole	21
Indice delle tavole	23
Appendice documentaria	39
Appendice epigrafica	71
Indice dei nomi notevoli	77
Bibliografia	81

CATALOGO

AVVERTENZA

Nella redazione del catalogo, nel caso di complessi articolati in più elementi, le singole schede fanno riferimento a tali complessi nel loro insieme (es. “pulpito”, “portale”); le parti scultoree sono individuate da sottoschede, distinte da una lettera che accompagna il numero della scheda, mentre non sono prese in considerazione le parti architettoniche, dando per inteso che esse siano solidali rispetto alle parti scolpite (non si sono evidenziati, infatti, casi contrari).

Le informazioni relative ai materiali, che corredano ogni sottoscheda, sono dunque da riferirsi alle parti scultoree, mentre si omettono relativamente alle parti architettoniche, di cui si è comunque dato conto nei testi.

Per ragioni di uniformità si è scelto di omettere i dati dimensionali, poiché per alcuni complessi non è stato possibile reperirli.

1. Fonte battesimale

figg. 132-148

Guido Bigarelli

1245

Pisa, battistero di San Giovanni, interno

1a. Formella con *figure femminili e leoni* (lato E)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1b. Formella con *Tetramorfo* (lato E)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1c. Formella con *cavalli e arieti* (lato N-E)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1d. Formella con *orsi e bovi* (lato N-E)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1e. Formella con *aquile e leoni* (lato N)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1f. Formella con *figure di giovani con berretto e figure virili barbate* (lato N)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1g. Formella con *figura di giovani con cuffia, figura di giovane con cuffia e berretto, figure virile barbata con turbante, figura virile barbata con copricapo* (lato N-O)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1h. Formella con *asini, scimmia e lupo* (lato N-O)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1i. Formella con *grifi e lupi* (lato O)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1l. Formella con *figure di giovani e capre* (lato O)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1m. Formella con *falconi e figure di giovani* (lato S-O)

Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1n. Formella con *aquile e leoni* (lato S-O)
Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1o. Formella con *figura di giovane, figura virile barbata e leoni* (lato S)
Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1p. Formella con *figure virili barbate e leonesse* (lato S)
Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1q. Formella con *segugi, green man e cinghiale* (lato S-E)
Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

1r. Formella con *figure di giovani, cavallo e ariete* (lato S-E)
Marmo bianco apuano, marmo nero, marmo rosso

Bibliografia: MARTINI 1705, pp. 100-104; DA MORRONA 1812, I, pp. 386-390; GRASSI 1837, p. 86; 207-235; RONCIONI 1844, p. 283; SCHMARSOW 1890, pp. 56-59; TANFANI CENTOFANTI 1897, pp. 69-70; VENTURI 1904, pp. 828, 830, 938, 984-987; SUPINO 1905, p. 42; PAPINI 1909, pp. 440-441; BACCI 1910, nota 2 p. 5; WATERS 1911, p. 60; PAPINI 1912, p. 239; BELLINI PIETRI 1913, pp. 156-157; SALMI 1914; SUPINO 1916, nota 3 p. 11; BIEHL 1926, p. 84; SALMI 1928, pp. 60, 109; CRICHTON 1938, p. 112; SALMI 1939, p. 60; CALZECCHI 1940, pp. 105-106; OLIVARI 1965, pp. 34-37; BELLI BARSALI 1968, p. 394; RAGGHIANI 1969, coll. 671-672; SMITH 1978, pp. 140-146; TESTI CRISTIANI 1987, p. 43; ASCANI 1991, nota 48 pp. 125-126, 130; ASCANI 1992b, p. 510; BARACCHINI, FILIERI 1992b, p. 179; DALLI REGOLI 1992, pp. 168-171; ROMANELLI 1997; DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 52; BANTI 2000, pp. 65-66; ZINGONI 2000-2001; DALLI REGOLI, ZINGONI 2002; GARZELLI 2002a; CORSI MASI 2002; CIPRIANI 2002; BANTI 2009; TESTI CRISTIANI 2009, p. 254; TIGLER 2009c, p. 860; BANTI 2010; ASCANI 2014a, pp. 51-54.

2. Pulpito

figg. 168-196

Guido Bigarelli

1250

Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano, navata sinistra

2a. Formella con *Natività e Presentazione al Tempio*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2b. Formella con *Cristo al Limbo e Cristo in Emmaus*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2c. Formella con *Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2d. Gruppo letterile con Tetramorfo
Calcare di Santa Maria del Giudice

2e. Gruppo letterile con Paolo, Tito e Timoteo
Calcare di Santa Maria del Giudice

2f. Capitello a foglie d'acanto e protomi
Calcare di Santa Maria del Giudice

2g. Capitello a *crochets* e protomi
Calcare di Santa Maria del Giudice

2h. Capitello a foglie d'acanto
Calcare di Santa Maria del Giudice

2i. *Leone stiloforo*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2l. *Leone stiloforo*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2m. *Telamone stiloforo*
Calcare di Santa Maria del Giudice

2n. Cornice a girali vegetali e protome leonina
Calcare di Santa Maria del Giudice

2o. Cornice intarsiata a girali vegetali
Calcare di Santa Maria del Giudice, marmo nero

Bibliografia: DONDORI 1666, p. 34; ZACCARIA 1754, p. 7; VITONI, *Aggiunta*, c. 17v; VITONI, *Guida*, pp. 35-36; VITONI, *Il Forestiere*, p. 42; CIAMPI 1810, p. 73-75; TOLOMEI 1821, pp. 73-74; REPETTI 1841, pp. 434-435; TIGRI 1853, pp. 192-193; SEMPER 1871, p. 358; VASARI, MILANESI 1878, p. 333; MOTHEs 1883, p. 736; CAVALCASELLE, CROWE 1886, p. 187; CHIAPPELLI 1895; ZIMMERMANN 1897, p. 203; CAPPONI, *Notizie*, pp. 117-119; SCHMARsOW 1890, pp. 59-72; GIGLIOLI 1904, pp. 3-4, 32, 35-38, 48-51; BEANI 1907b; PAPINI 1909, p. 441; BACCI 1910, pp. 5-7, 11-20, 27; SALMI 1914, pp. 88-89; PORTER 1923, nota 2 p. 160; TOESCA 1927, p. 804; SALMI 1928, pp. 109-110; CRICHTON 1938, p. 112-113; LUCCHESI 1941, p. 63-70; DE FRANCOVICH 1952, pp. 103-105; TURI 1961; PASSAMANI 1963, pp. 72-74; TURI 1964, p. 31-35; OLIVARI 1965, pp. 37-44; BRUNETTI 1966; OLIVARI 1966, pp. 36-37; SALVINI 1966b, pp. 174-176; SECCHI 1966, pp. 105-106; *Il Patrimonio* 1967, p. 142; GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968b, pp. 90-91; GARZELLI 1969, p. 21; RAGGHIANI 1969, coll. 674-676; SWARZENSKI 1970, p. 182; MASTROPIERRO 1972, p. 19; CONTI 1971, p. 109-

112; BARACCHINI, CALECA 1973, nota 19 p. 58; TURI 1975; BRUNI 1976; BRUSCHI 1981; KOPP 1981, pp. 128-130; ASCANI 1991, nota 32 p. 120, 125, nota 48 p. 131; CALECA 1991, pp. 71-95; REDI 1991, p. 178; DALLI REGOLI 1992a, p. 104; ASCANI 1992b, pp. 511-512; BADALASSI 1995; BADALASSI 1996, pp. 106-107; NERI LUSANNA 1998, p. 278; DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, pp. 40-51; MILONE 1999, pp. 61-64; MILONE, TIGLER 1999, pp. 181-183; TIGLER 1999, pp. 77-80; MELCHER 2000, cat. B63, pp. 333-338, 430; TIGLER 2001a, p. 128, nota 110 pp. 139-410; TIGLER 2001b; DALLI REGOLI 2001; TIGLER 2001c; GARZELLI 2002a, pp. 99-100; ANTONELLI 2003, p. 237-239; TIGLER 2006, p. 282; NERI LUSANNA 2008, p. 353-354; TIGLER 2009a, p. 31-32, 42; TIGLER 2009b, pp. 22-23; TIGLER 2009c, nota 266 pp. 930-932; DALLI REGOLI 2011, p. 131; GUAZZINI 2011, p. 45; TIGLER 2011b, pp. 29-30; BOZZOLI 2013, p. 168; SGARRELLA 2015, p. 12.

3. Redentore entro mandorla

figg. 51, 63

Guido Bigarelli

ca. 1230-1238

Modena, cattedrale di San Geminiano, facciata

Pietra locale

Bibliografia: DE FRANCOVICH 1952, pp. 103-105; GRANDI 1984, pp. 556-558, n. C3 p. 566; LOMARTIRE 1992, p. 77, nota 85 p.81; FANTINI 1999a; CAVAZZINI 2008, pp. 622-623; TIGLER 2009c, p. 934; CAVAZZINI 2010, p. 492; TESTI 2013, pp. 44, 128, nota 144 p. 129; ASCANI 2014b, nota 9 p. 277.

4. Portale centrale

fig. 100

Guido Bigarelli

ca. 1238-1246

Lucca, cattedrale di San Martino, portico

Calcere di Santa Maria del Giudice, Marmo rosso di Verona, marmo nero

4a. Architrave con *Vergine tra gli apostoli*

Calcere di Santa Maria del Giudice

4b. Colonne e stipiti intarsiati e scolpiti con decorazione fito-zoomorfa

Calcere di Santa Maria del Giudice, Marmo rosso di Verona, marmo nero

4c. Fregio capitellare con decorazione a foglie d'acanto

Calcere di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: CIAMPI 1810, pp. 34-35; RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95; CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186; SCHMARSOW 1890, pp. 75-81; VENTURI 1904, pp. 974-982; BACCI 1910, P. 3, 11; SUPINO 1916, pp. 11-12; PORTER 1923, p. 184; BIEHL 1926, pp. 79-81; TOESCA 1927, p. 784, 802-804; SALMI 1927, p. 273; SALMI 1928, pp. 89, 112-113; SINIBALDI 1935, pp. 54-55; CRICHTON 1938, p. 112; OLIVARI 1966, pp. 31-32; GARZELLI 1969, p. 37; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI, CALECA 1973, p. 22, nn. 208, 210, 212, 215, 218-221 pp. 111-112; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26; KOPP 1981, p. 129; ASCANI 1991, p. 127; ASCANI 1992b, p. 510; ASCANI 1996, p. 165; TIGLER 2001a, p. 121; TIGLER 2001b, p. 94; GARZELLI 2002a, p. 98; TADDEI 2005, p. 89, 98-91; TIGLER 2006, pp. 107-108; CAVAZZINI 2008, p. 625; TIGLER 2009c, pp. 896-898, 920-934; CAVAZZINI 2010; ASCANI 2014b, nota 10 p. 278; BOZZOLI 2014, p. 265.

5. Formelle

figg. 225-228

Guido Bigarelli

ca. 1246-1252

Pistoia, chiesa di Sant' Andrea, interno

5a. Formella con *testa giovanile, leoni e bove*

Calcare di Santa Maria del Giudice

5b. Formella con *testa giovanile, ariete, leone e asino*

Calcare di Santa Maria del Giudice

5c. Formella con *teste virili barbute e testa giovanile*

Calcare di Santa Maria del Giudice

5d. Formella con *testa giovanile, aquile e ariete*

Calcare di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: TIGRI 1853, p. 258; CAPPONI, *Notizie*, p. 49; CHIAPPELLI 1895, p. 162; FABRICZY 1896, p. 245; BEANI 1903, p. 17; GIGLIOLI 1904, pp. 31, 171; BEANI 1907, p. 23; PAPINI 1909, pp. 438-439; BIEHL 1926, p. 86; SALMI 1928, p. 71, nota 29 p. 76; VALIANI 1932, p. 30; CRICHTON 1938, p. 115; TURI 1961, p. 320; FERRALI 1962, p. 44; TURI 1962, p. 40; TURI 1964, p. 31; SECCHI 1966, p. 106; GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968, p. 89; GARZELLI 1969, nota 16 p. 35; MASTROPIERRO 1972, p. 19; ASCANI 1991, p. 120, note 31, 32; ASCANI 1992b, p. 512; BARACCHINI, FILIERI 1992a, p. 179; BARACCHINI, FILIERI 1992b, pp. 195-196; NERI LUSANNA 1998, p. 278; GARZELLI 2002a, pp. 20-21 e nota 48, p. 23; TIGLER 2006, p. 282; TIGLER 2009c, p. 927; CAVAZZINI 2010, p. 492; GUAZZINI 2011, p. 49; TIGLER 2011a, nota 13 p. 24; TIGLER 2017, pp. 49-50.

6. Arcangelo Michele

fig. 258

Guido Bigarelli

ca. 1246-1252

Pistoia, oratorio di San Michele in Cioncio, interno (dalla facciata)

Calcare di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: CAPPONI, *Notizie*, p. 197; TIGRI 1853, p. 175; SCHMARSOW 1890, pp. 72-74; ZIMMERMANN 1897, p. 203; GIGLIOLI 1904, p. 74; BEANI 1908, p. 26; BODE 1905, p. 15; BIEHL 1910, pp. 23-29; BIEHL 1926, p. 80; VENTURI 1904, pp. 968-970; VASARI, FREY 1911, p. 895; SALMI 1928, pp. 110, 113; OLIVARI 1966, p. 37; SALVINI 1966b, p. 176; SECCHI 1966, p. 109; BELLI BARSALI 1968, p. 394; RAGGHIANI 1969, coll. 676-677; BARACCHINI, CALECA 1973 n. 213 p. 111; TESTI CRISTIANI 1979, p. 226; KOPP 1981, pp. 128-130; TESTI CRISTIANI 1987, p. 55; ASCANI 1991, p. 128; ASCANI 1992b, p. 512; TIGLER 2001b, p. 94; GARZELLI 2002a, nota 9 p. 112; TIGLER 2009c, p. 928; CERVINI 2011, p. 31; GUAZZINI 2011, p. 52.

7. Architrave con *Traditio clavium* alla presenza di Matteo

figg. 266-267

Guido Bigarelli

1248

Lucca, chiesa di San Pier Somaldi, portale centrale

Bibliografia: MATRAIA, *Guida*, I, p. 287; BARONI 1886, p. 13; FONTANA 1898, p. 413; VENTURI 1904, p. 970; BIEHL 1926, p. 80; TOESCA 1927, pp. 576, 804; SALMI 1928, p. 113, nota 56 p. 120; OLIVARI 1966, p. 31; BELLI BARSALI 1968, p. 394; GARZELLI 1969, p. 37; MASTROPIERRO 1972, p. 21; TESTI CRISTIANI 1979, pp. 221-277; KOPP 1981, p. 133; TESTI CRISTIANI 1987, pp. 43-55; ASCANI 1991, pp. 126-129; ASCANI 1992b, p. 512; TESTI CRISTIANI 1995, pp. 407-408; TESTI CRISTIANI 2009, pp. 255-258; TIGLER 2009c, p. 931; ASCANI 2014b, p. 279.

8. Portale centrale

figg. 285-287

Guido Bigarelli

ca. 1250-1257

Lucca, cattedrale di San Martino, portico

8a. Lunetta con *Cristo Redentore in mandorla tra due angeli*

Calcare di Santa Maria del Giudice

8b. Simbolo di *Matteo*

Calcare di Santa Maria del Giudice

8c. Simbolo di *Giovanni*

Calcare di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: CIAMPI 1810, pp. 34-35; RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95; CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186; SCHMARSOW 1890, pp. 75-81; VENTURI 1904, pp. 974-982; BACCI 1910, p. 3, 11; SUPINO 1916, pp. 11-12; PORTER 1923, p. 184; BIEHL 1926, pp. 79-81; SALMI 1927, p. 273; TOESCA 1927, p. 784; SALMI 1928, pp. 89, 111-113; SINIBALDI 1935, pp. 54-55; CRICHTON 1938, p. 112; OLIVARI 1966, pp. 31-32; GARZELLI 1969, p. 37; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI, CALECA 1973, p. 22, nn. 209, 213, 214, 217 pp. 111-112; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26; KOPP 1981, p. 129; ASCANI 1991, pp. 127-128; ASCANI 1992b, p. 510; ASCANI 1996, p. 165; TIGLER 2001b, p. 94, nota 65 p. 102; GARZELLI 2002a, p. 98; TADDEI 2005, p. 91; TIGLER 2006, pp. 107-108; CAVAZZINI 2008, p. 625; TIGLER 2009c, pp. 896-898, 920-934; CAVAZZINI 2010; ASCANI 2014b, nota 10 p. 278.

9. Portale destro

figg. 288-292

Guido Bigarelli

ca. 1250-1257

Lucca, cattedrale di San Martino, portico

9a. Architrave con *Disputa tra san Regolo e gli ariani*

Calcicare di Santa Maria del Giudice

9b. Lunetta con *Decapitazione di san Regolo*

Calcicare di Santa Maria del Giudice

9c. Leone

Calcicare di Santa Maria del Giudice

9d. Leone

Calcicare di Santa Maria del Giudice

9e. Fregio capitellare con *decorazione a foglie d'acanto*

Calcicare di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: CIAMPI 1810, pp. 34-35; RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95; CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186; SCHMARSOW 1890, pp. 105-110; TSCHUDI 1891, p. 510; VENTURI 1904, pp. 974-982; BACCI 1910, P. 3, 11; SUPINO 1916, pp. 11-12; BIEHL 1926, pp. 79-81; TOESCA 1927, p. 784-785, 864; SALMI 1927, p. 273; SALMI 1928, pp. 89, 112; SINIBALDI 1935, pp. 54-55; CRICHTON 1938, pp. 109-110; RAGGHIANI 1969, col. 668; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI, CALECA 1973, nn. 222-223 p. 112; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26; KOPP 1981, pp. 38, 104-117; ASCANI 1991, pp. 122-130; ASCANI 1992b, p. 510; DALLI REGOLI 1992, p. 163; ASCANI 1996, p. 165; TIGLER 2001b, p. 94; GARZELLI 2002a, pp. 99, 103; TADDEI 2005, p. 91; TIGLER 2006, pp. 107-108, 282; CAVAZZINI 2008, p. 625; TIGLER 2009c, pp. 896-898, 920-934; CAVAZZINI 2010; ASCANI 2014b, nota 10 p. 278.

10. Arcangelo Michele

fig. 52

Bottega di Guido Bigarelli

ca. 1230-1238

Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (facciata)

Pietra locale

Bibliografia: DONDI 1896, p. 22; DE FRANCOVICH 1952, pp. 103-105; GRANDI 1984, pp. 556-558; LOMARTIRE 1992, p. 77, nota 85 p. 81; FANTINI 1999b; CAVAZZINI 2008, pp. 622-623; TIGLER 2009c, p. 934; CAVAZZINI 2010, p. 492; TESTI 2013, pp. 44, 128, 215; ASCANI 2014b, nota 9 p. 277

11. Arcangelo Gabriele

fig. 53

Bottega di Guido Bigarelli

ca. 1230-1238

Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (pseudotransetto)

Pietra locale

Bibliografia: BORGHI 1845, p. 66; CAPPELLETTI 1859, p. 263; DONDI 1896, p. 22; DE FRANCOVICH 1952, pp. 103-105; GRANDI 1984, pp. 556-558; LOMARTIRE 1992, p. 77, nota 85 p. 81; FRANZONI 1999; CAVAZZINI 2008, pp. 622-623; TIGLER 2009c, p. 934; CAVAZZINI 2010, p. 492; TESTI 2013, pp. 44, 128, 215; ASCANI 2014b, nota 9 p. 277

12. Antefissa con teste virili barbute entro arcate

fig. 54

Bottega di Guido Bigarelli

ca. 1230-1238

Modena, Museo Lapidario del Duomo, dalla cattedrale di San Geminiano, pseudotransetto, lato nord

Pietra locale

Bibliografia: DE FRANCOVICH 1940-41, p. 251; TROVABENE 1984, n. 7 p. 25; FANTINI 1999e

13. Ciclo dei Mesi

figg. 88-99

Maestro delle storie di san Martino

ca. 1233-1238

Lucca, cattedrale di San Martino, portico

Calcare di Santa Maria del Giudice, serpentino verde

Bibliografia: CIAMPI 1810, pp. 34-35; RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95; CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186; SCHMARSOW 1890, pp. 97-99, 103-104; TSCHUDI 1891, p. 510; VENTURI 1904, pp. 974-982; BACCI 1910, P. 3, 11; SUPINO 1916, pp. 11-12; BIEHL 1926, pp. 79-81; SALMI 1927, p. 273; SALMI 1928, pp. 111-112; TOESCA 1927, pp. 784-785, 864; SINIBALDI 1935, pp. 54-55; CRICHTON 1938, p. 111; RAGGHIANI 1969, col. 668; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 22-24, nn. 190, 200-207 p. 111; SILVA 1973, pp. 96-

99; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26; KOPP 1981, pp. 109-117, 122; ASCANI 1991, p. 127; ASCANI 1992b, p. 510; ASCANI 1996, p. 165; TIGLER 2001b, p. 94; TADDEI 2005, pp. 89, 91; TIGLER 2006, pp. 107-108; GARZELLI 2002a, pp. 99-100; CAVAZZINI 2008, p. 625; TIGLER 2009c, pp. 896-902, 920-934; CAVAZZINI 2010; ASCANI 2014b, nota 10 p. 278.

14. Storie di san Martino

figg. 84-87

Maestro delle storie di san Martino

Lucca, cattedrale di San Martino, portico

Calcere di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: CIAMPI 1810, pp. 34-35; RIDOLFI 1882, pp. 18-19, 95; CAVALCASELLE, CROWE 1886, pp. 185-186; SCHMARSOW 1890, pp. 97-99, 103-104; TSCHUDI 1891, p. 510; VENTURI 1904, pp. 974-982; BACCI 1910, P. 3, 11; SUPINO 1916, pp. 11-12; BIEHL 1926, pp. 79-81; SALMI 1927, p. 273; SALMI 1928, pp. 89, 111-112; TOESCA 1927, pp. 784-785, 864; SINIBALDI 1935, pp. 54-55; CRICHTON 1938, pp. 109; RAGGHIANI 1969, col. 668; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 22-24, nn. 190-199 pp. 110-111; BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978, p. 26; KOPP 1981, pp. 109-117, 122; ASCANI 1991, p. 127; ASCANI 1992b, p. 510; ASCANI 1996, p. 165; TIGLER 2001b, p. 94; GARZELLI 2002a, pp. 99-100; TADDEI 2005, pp. 89, 91; TIGLER 2006, pp. 107-108; CAVAZZINI 2008, p. 625; TIGLER 2009c, pp. 896-898, 920-934; CAVAZZINI 2010; ASCANI 2014b, nota 10 p. 278.

15. Pulpito

figg. 169, 190, 191

Bottega di Guido Bigarelli

1250

Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano, navata sinistra

15a. Formella con *Annunciazione e Adorazione dei Magi*

Calcere di Santa Maria del Giudice

15b. Formella con rosone e decorazioni vegetali

Calcere di Santa Maria del Giudice

15c. Formella con rosone e decorazioni geometriche

Calcere di Santa Maria del Giudice

15d. Formella con rosone e decorazioni geometriche

Calcere di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: v. cat. 2

16. Formelle con Lapidazione di santo Stefano

figg. 310-311

Maestro campionesse (Adamo da Arogno?)

Prima metà del XIII secolo

Trento, cattedrale di San Vigilio, abside sud

16a. Formella con *Lapidatori*

Marmo rosso di Verona

16b. Formella con *Martirio di santo Stefano*

Marmo rosso di Verona

Bibliografia: ASCANI 1991, pp. 122-124; TIGLER 2009c, pp. 915, 932-933; SIRACUSANO 2010, pp. 4-5.

17. Capitelli

figg. 312-313

Bottega di Guidetto

1204-1220

Lucca, chiesa di San Giovanni e Reparata, navata destra

17a. Capitello con *aquile*

Calcere locale

17b. Capitello con *draghi e arpie*

Calcere locale

Bibliografia: BARACCHINI, FILIERI 1992c, p. 90; GARZELLI 2004, p. 423; TIGLER 2009c, pp. 916-917; BARACCHINI, FILIERI 2014, p. 246.

18. Reggileggio con Tetramorfo

fig. 163

Maestro del Tetramorfo di Arena

Prima metà del XIII secolo

Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, dalla pieve di San Giovanni di Arena

Calcere di San Giuliano

Bibliografia: SALMI 1928, p. 104; NICCO FASOLA 1946, p. 101; CARLI 1947, p. 50; RAGGHIANI 1969, col. 677; CARLI 1974, n. 4 pp. 15-16; TESTI CRISTIANI 1987, p. 56; ASCANI 1991, p. 130; ASCANI 1992b, p. 512; MILONE, TIGLER 1999, n. 52 p. 179; TIGLER 1999, p. 81; MELCHER 2000, n. B46 pp. 315-316; TIGLER 2006, p. 108; TIGLER 2009b, p. 17; TIGLER 2009c, pp. 929-930; COLLARETA 2014, p. 293.

19. Reggileggio con *san Paolo*

fig. 164

Scultore lombardo

Prima metà del XIII secolo

Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, dalla chiesa di San Iacopo in Orticaia

Calcare di San Giuliano

Bibliografia: TOESCA 1927, pp. 844-846; SALMI 1928, nota 23 p. 117; MILONE 1993b; MILONE, TIGLER 1999, n. 50 p. 178; MELCHER 2000, n. B47 pp. 316-317; TIGLER 2009b, p. 17; TIGLER 2011b, p. 29; TIGLER 2011c, p. 51; TIGLER 2016, p. 45.

20. Formelle

figg. 229-230

Bottega di Diotaiuti di Marchese

ca. 1246-1252

Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, interno

20a. Formella con *bovi, rapace e capra*

Calcare di Santa Maria del Giudice

20b. Formella con *teste giovanili e leoni*

Calcare di Santa Maria del Giudice

Bibliografia: v. cat. 5

21. Architrave

fig. 274

Scultore cistercense

ca. 1240-1270

Chiusdino, abbazia di San Galgano, portale centrale

Pietra locale

Bibliografia: GABBRIELLI 2001, nota 127 p. 55; NAZZARO 2003, pp. 245-346; ASCANI 2013, pp. 268-270; ASCANI 2019, pp. 212-216

APPARATI

TAVOLE

INDICE DELLE TAVOLE

I

- 1 Alberi genealogici di Guidetto e dei Bigarelli

II

- 2 Bonagiunta Bigarelli e Giannino, Lucca, San Ponziano, chiostro piccolo, capitello, ca. 1203, particolare
- 3 Guidetto, Lucca, San Martino, facciata, registro delle arcate, terza mensola da destra, ca. 1204, particolare
- 4 Biduino, San Casciano a Settimo, Santi Ippolito e Cassiano, architrave del portale maggiore, 1180, particolare
- 5 Biduino, Lucca, San Ponziano, chiostro piccolo, colonnetta istoriata, ca. 1181, particolare
- 6 Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, San Michele, ca. 1250, particolare
- 7 Bottega di Lanfranco, Lucca, San Martino, facciata, primo ordine, terz'ultima imposta d'arco da destra, protome leonina, 1204-1211
- 8 Guidetto, Lucca, San Cristoforo, facciata, prima cornice marcapiano, ca. 1190-1200, particolare
- 9 Lanfranco, Pistoia, battistero, fonte battesimale, formella con *teste giovanili, leone e ariete*, 1226, particolare
- 10 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, gruppo reggileggio di sinistra, 1239-1250, particolare
- 11 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, cornice, 1239-1250, particolare

III

- 12 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, facciata, primo ordine, ottava imposta d'arco da destra, *testa virile barbata*, 1204-1211
- 13 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, facciata, secondo ordine, undicesima imposta d'arco da destra, *testa virile barbata*, post 1211
- 14 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, facciata, terzo ordine, terza imposta d'arco da destra, *testa giovanile*, post 1211
- 15 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, facciata, terzo ordine, sesta imposta d'arco da destra, *testa giovanile*, post 1211
- 16 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, atrio, storie di san Martino, 1233-1239, particolare
- 17 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, San Martino, atrio, storie di san Martino, 1233-1239, particolare
- 18 Guidetto, Lucca, San Martino, facciata, primo ordine, ultima colonna da destra, post 1211, particolare
- 19 Guidetto, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (da San Michele in Foro), colonna, post 1211, particolare
- 20 Guidetto, Pisa, battistero, mensola, ca. 1215-1220
- 21-23 Lanfranco, Pisa, battistero, capitelli, ca. 1220-1225, particolari

IV

- 24-28 Lanfranco, Pisa, battistero, capitelli, ca. 1220-1225, particolari
- 29-30 Maestro delle storie di san Martino, Pisa, battistero, capitelli, ca. 1220-1225, particolari
- 31 Maestro delle storie di san Martino, Pistoia, battistero, portale est, *testa virile*, ca. 1226
- 32-35 Bottega di Lanfranco, Pisa, battistero, capitelli, ca. 1220-1225, particolari

V

- 36 Bottega di Lanfranco, Pisa, battistero, capitello a foglie d'acanto, ca. 1220-1225
- 37 Bottega di Lanfranco, Pisa, battistero, capitello a *crochets*, ca. 1220-1225
- 38 Maestranza locale, Guamo (Lucca), San Michele, chiostro, capitello a *crochets*, secondo quarto del XIII secolo (fotografia CALDERONI MASETTI 1982a, fig. 22)
- 39 Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, dal chiostro di San Giorgio in Pelleria, capitello a *crochets*, secondo quarto del XIII secolo
- 40 Maestranza niocola, Piacenza, cattedrale di Santa Maria Assunta e Santa Giustina, protiro del portale sinistro, capitello destro a *crochets*, *post* 1122
- 41 Maestranza niocola, Piacenza, Sant'Antonino, porta del Paradiso, telamone della mensola destra, *post* 1122, particolare
- 42 Lanfranco, Pisa, battistero, capitello, ca. 1220-1225, particolare
- 43 Bottega di Lanfranco (Guido Bigarelli?), Pisa, battistero, capitello, ca. 1220-1225, particolare
- 44-45 Bottega di Lanfranco (Guido Bigarelli?), Pisa, battistero, capitello a *crochets* abitati, ca. 1220-1225, particolari
- 46-47 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati, 1250, particolari
- 48 Maestranza cistercense, Chiusdino, abbazia di San Galgano, capitello a foglie abitate, ca. 1218-1230, particolare
- 49 Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, capitello della Palangada, ca. 1208-1225 (fotografia TESTI 2013, fig. 102 p. 26)
- 50 Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, ghiera esterna, ca. 1208-1225, particolare (fotografia Testi 2013, fig. 102 p. 26)

VI

- 51 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)

VII

- 52 Bottega di Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (facciata), *Arcangelo Michele*, ca. 1230-1238 (fotografia in FRUGONI 1999, *Atlante fotografico*, I, n. 174 p. 135)
- 53 Bottega di Guido Bigarelli, Modena, cattedrale di San Geminiano, tetto (pseudotransetto), *Arcangelo Gabriele*, ca. 1230-1238 (fotografia in FRUGONI 1999, *Atlante fotografico*, I, n. 545 p. 300)
- 54 Bottega di Guido Bigarelli, Modena, Museo Lapidario del Duomo, dalla cattedrale di San Geminiano, pseudotransetto, lato nord, Antefissa con *teste virili barbate* entro arcate, ca. 1230-1238 (fotografia in FRUGONI 1999, *Atlante fotografico*, II, n. 1539 p. 778)

- 55 Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, pseudotransetto, lato sud, *busto virile barbato* entro arcata, XIII secolo (fotografia in FRUGONI 1999, *Atlante fotografico*, I, n. 441 p. 254)
- 56 Bottega campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, pseudotransetto, lato sud, *busto giovanile* entro arcata, XIII secolo (fotografia in FRUGONI 1999, *Atlante fotografico*, I, n. 442 p. 254)
- 57 Brioloto, Verona, basilica di San Zeno, rosone di facciata, *figura virile barbata*, ca. 1189-1215, particolare (fotografia MUSETTI 2013, p. 40)
- 58 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, *Giuda Taddeo*, ca. 1238-1246, particolare

VIII

- 59 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)
- 60 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)
- 61 Maestranza cistercense, Chiusdino, abbazia di San Galgano, navata sinistra, capitello con fogliami a colpo di vento, ca. 1218-1230
- 62 Maestro campionesa, Fidenza, cattedrale di San Donnino, catino absidale, *Cristo Redentore*, primo quarto del XIII secolo (fotografia QUINTAVALLE 1990, tav. 262 n. 437)
- 63 v. 49
- 64 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *Re Mago offerente*, 1250, particolare
- 65 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *Cristo al Limbo*, 1250, particolare
- 66 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *Natività*, 1250, particolare
- 67 Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, *Arcangelo Michele*, ca. 1246-1252

IX

- 68 Anselmo e Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, pulpito, *Pietro nell'orto degli ulivi*, ca. 1208-1225, particolare (fotografia GRANDI 1997, p. 119)
- 69 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, architrave del portale centrale, *Pietro*, ca. 1238-1246, particolare
- 70 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite destro del portale centrale, tarsia con *cane che vomita un tralcio*, ca. 1238-1246, particolare
- 71 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite destro del portale centrale, tarsia con *leone che vomita un tralcio*, ca. 1238-1246, particolare
- 72 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)
- 73 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo sinistro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare
- 74 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale centrale, terminazione fogliata, ca. 1238-1246, particolare
- 75 Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, strombo destro del portale sinistro, terminazione fogliata, ca. 1258, particolare
- 76 Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, *ante* 1231 (fotografia SALVINI 1966a, fig. 204c)

- 77 Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, Porta Regia, decorazione degli strombi, ante 1231, particolare (fotografia TESTI 2013, fig. 91 p. 23)

X

- 78 Maestranza campionesa, Modena, cattedrale di San Geminiano, architrave della Palangada, fregio, ca. 1208-1225, particolare (fotografia TESTI 2013, fig. 106 p. 27)
- 79 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, stipite sinistro del portale centrale, *canè che vomita un tralcio*, ca. 1238-1246, particolare
- 80 Brioloto, Verona, basilica di San Zeno, capitello del rosone di facciata, ca. 1189-1215, particolare (fotografia MUSETTI 2013, p. 37)
- 81 Maestranza di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (depositi), da Santa Maria Forisportam, facciata, leone guardiano, ca. 1245, particolare
- 82 Maestranza di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (depositi), da Santa Maria Forisportam, facciata, drago, ca. 1245, particolare

XI

- 83 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portali, ca. 1233-1258

XII

- 84 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *San Martino resuscita un defunto*, ca. 1233-1238
- 85 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *San Martino è ordinato vescovo*, ca. 1233-1238
- 86 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Messa di san Martino*, ca. 1233-1238
- 87 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *San Martino libera un indemoniato*, ca. 1233-1238

XIII

- 88 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Dicembre*, ca. 1233-1238
- 89 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Novembre*, ca. 1233-1238
- 90 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Ottobre*, ca. 1233-1238
- 91 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Settembre*, ca. 1233-1238
- 92 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Agosto*, ca. 1233-1238
- 93 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Luglio*, ca. 1233-1238
- 94 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Giugno*, ca. 1233-1238
- 95 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Maggio*, ca. 1233-1238
- 96 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Aprile*, ca. 1233-1238
- 97 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Marzo*, ca. 1233-1238
- 98 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Febbraio*, ca. 1233-1238

- 99 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Gennaio*, ca. 1233-1238
- XIV
- 100 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, ca. 1238-1246
- XV
- 101 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, architrave con *Vergine tra gli apostoli*, ca. 1238-1246
- XVI
- 102 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale sinistro, fregio capitellare a foglie d'acanto dello strombo sinistro ca. 1258
- 103 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale sinistro, decorazione a foglie d'acanto, ca. 1258
- 104 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, fregio capitellare a foglie d'acanto dello strombo sinistro e della lesena, ca. 1238-1246
- 105 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, decorazione a foglie d'acanto, ca. 1238-1246
- 106 Nicola Pisano, Pisa, battistero, pulpito, capitello, 1258-1260
- 107 Maestranza federiciana, Prato, Castello dell'Imperatore, portale, decorazione vegetale a foglie d'acanto, ca. 1240-1250
- 108 Maestranza bizantineggiante, Pisa, battistero, portale nord, capitello a foglie d'acanto, ca. 1204
- 109 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, decorazione vegetale del reggileggio di destra, 1250, particolare
- 110 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a foglie d'acanto, 1250, particolare
- 111 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati, 1250, particolare
- 112 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, fregio capitellare a foglie d'acanto dello strombo destro, ca. 1250-1257
- 113 Maestranza di Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, decorazione vegetale a foglie d'acanto, ca. 1250-1257
- XVII
- 114 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, Storie di san Martino, ca. 1233-1238, particolare
- 115 Maestro delle storie di san Martino, Lucca, cattedrale di San Martino, portico, *Febbraio*, ca. 1233-1238, particolare
- 116 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale maggiore, architrave, ca. 1238-1246, particolare della *Vergine*
- 117 Maestro bizantino, Pisa, battistero, portale est, architrave, ca. 1204, particolare della *Vergine*
- 118 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, architrave, ca. 1238-1246, particolare (*san Matteo*)
- 119 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, architrave, ca. 1238-1246, particolare (*sant'Andrea*)
- 120
- XVIII

- 120 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, strombo destro, ca. 1238-1246, particolare
- 121 Maestranza bizantineggiante, Pisa, battistero, portale est, colonna sinistra, ca. 1204, particolare
- 122 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, strombo sinistro, ca. 1238-1246, particolare
- 123 Guidetto, Pisa, battistero, mensola con *sirena bicaudata*, ca. 1215-1220
- 124 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, stipite sinistro, *protome di canide*, ca. 1238-1246, particolare
- 125 Ambito di Nicola Pisano, Piombino, Museo del Castello e delle Ceramiche Medievali (dalla Fonte dei Canali), *protome di equino*, 1248

XIX

- 126-131 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, stipiti, ca. 1238-1246, particolari

XX

- 132 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, 1245

XXI

- 133 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato est, formella con *figure femminili e leoni*, 1245
- 134 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato est, formella con *Tetramorfo* 1245
- 135 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord-est, formella con *cavalli e arieti*, 1245
- 136 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord-est, formella con *orsi e bovi*, 1245
- 137 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord, formella con *aquile e leoni*, 1245
- 138 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord, formella con *figure di giovani con berretto e figure virili barbate*, 1245

XXII

- 139 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord-ovest, formella con *figura di giovani con cuffia, figura di giovane con cuffia e berretto, figure virile barbata con turbante, figura virile barbata con copricapo*, 1245
- 140 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato nord-ovest, formella con *asini, scimmia e lupo*, 1245
- 141 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato ovest, formella con *grifi e lupi*, 1245
- 142 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato ovest, formella con *figure di giovani e capre*, 1245
- 143 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud-ovest, formella con *falconi e figure di giovani*, 1245
- 144 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud-ovest, formella con *aquile e leoni*, 1245

XXIII

- 145 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud, formella con *figura di giovane, figura virile barbata e leoni*, 1245
- 146 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud, formella con *figure virili barbate e leonesse*, 1245
- 147 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud-est, formella con *segugi, green man e cinghiale*, 1245
- 148 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud-est, formella con *figure di giovani, cavallo e ariete*, 1245

XXIV

- 149 Guglielmo, Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, formella con *protomi demoniache*, ca. 1170
- 150 Guglielmo, Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, formella con *teste di orientali*, ca. 1170
- 151 Guglielmo, Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, formella con *capra, rapace e bovi*, ca. 1170
- 152 Guglielmo, Pistoia, San Francesco, formella con *protomi demoniache*, ca. 1170
- 153 Guglielmo, Pistoia, San Francesco, formella con *arieti, leoni e rosone abitato*, ca. 1170
- 154 Guglielmo, Pistoia, San Francesco, formella con *arieti e leoni*, ca. 1170
- 155 Guglielmo, Pistoia, cattedrale di San Zeno, formella con *aquile*, ca. 1170
- 156 Guglielmo, Pistoia, cattedrale di San Zeno, formella con *protomi demoniache*, ca. 1170
- 157 Lanfranco, Pistoia, battistero, fonte battesimale, formella con *testa giovanile, aquila, leone e bove*, 1226
- 158 Lanfranco, Pistoia, battistero, fonte battesimale, formella con *teste giovanili, leone e ariete*, 1226

XXV

- 159 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato est, formella con *figure femminili e leoni*, 1245, particolare
- 160 Maestri bizantini, Pisa, battistero, portale est, colonna sinistra, *suonatrice di cetra*, ca. 1204, particolare
- 161 Guido Bigarelli, Pisa, battistero, fonte battesimale, lato sud-est, formella con *segugi, green man e cinghiale*, rosone, 1245, particolare
- 162 Maestri bizantini, Pisa, battistero, portale nord, architrave superiore, rosone, ca. 1204, particolare

XXVI

- 163 Maestro del Tetramorfo di Arena, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, reggileggio con *Tetramorfo*, prima metà del XIII secolo

XXVII

- 164 Maestro lombardo, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, reggileggio con *san Paolo*, prima metà del XIII secolo

XXVIII

- 165 Maestro lombardo, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, reggileggio con *san Paolo*, prima metà del XIII secolo
- 166 Maestro del Diacono, Paris, Musée du Louvre, *angelo turiferario*, prima metà del XIII secolo (fotografia TESTI 2013, fig. 7 p. 60)
- 167 Maestro campionesse, Fidenza, cattedrale di San Donnino, catino absidale, *angelo*, primo quarto del XIII secolo (fotografia QUINTAVALLE 1990, tav. 262 n. 437)

XXIX

- 168 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, 1239-1250

XXX

- 169 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Annunciazione e Adorazione dei Magi*, 1239-1250
170 Guido Bigarelli, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Natività e Presentazione al Tempio*, 1239-1250

XXXI

- 171 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus*, 1239-1250, particolare
172 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus*, 1239-1250, particolare
173 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso*, 1239-1250, particolare
174 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso*, 1239-1250, particolare

XXXII

- 175-177 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, gruppo reggileggio con *san Paolo, Tito e Timoteo*, 1239-1250

XXXIII

- 178-181 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, gruppo reggileggio con *Tetramorfo*, 1239-1250

XXXIV

- 182-185 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, 1239-1250
186-188 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a foglie d'acanto e protomi, 1239-1250
189 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a foglie d'acanto. 1239-1250

XXXV

- 190 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con rosone e decorazioni vegetali, 1239-1250
191 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formelle con rosoni e decorazioni geometriche, 1239-1250
192 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, stiloforo, *leonessa*, 1239-1250
193 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, stiloforo, *leone*, 1239-1250
194 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, stiloforo, *telamone*, 1239-1250

- 195 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, cornice a girali vegetali e protome leonina, 1239-1250
- 196 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, cornice intarsiata a girali vegetali, 1239-1250

XXXVI

- 197-199 Maestri lombardi, Barga, cattedrale di San Cristoforo, pulpito, ca. 1250

XXXVII

- 200 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, *testa muliebre*, 1239-1250, particolare
- 201 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, *testa giovanile*, 1239-1250, particolare
- 202 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, *testa virile barbata*, 1239-1250, particolare
- 203 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, *testa virile barbata*, 1239-1250, particolare
- 204 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a foglie d'acanto e protomi, *testa virile barbata*, 1239-1250, particolare
- 205 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a foglie d'acanto e protomi, *testa giovanile*, 1239-1250, particolare

XXXVIII

- 206 Maestri lombardi, Barga, cattedrale di San Cristoforo, capitelli del pulpito, *testa virile barbata*, ca. 1250, particolare
- 207 Maestri lombardi, Barga, cattedrale di San Cristoforo, capitelli del pulpito, *testa muliebre*, ca. 1250, particolare
- 208 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Annunciazione e Adorazione dei Magi*, 1239-1250, particolare
- 209 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *Cristo al Limbo*, 1250, particolare
- 210 Guido Bigarelli, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Natività e Presentazione al Tempio*, 1239-1250, particolare

XXXIX

- 211 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso*, 1239-1250, particolare
- 212 Guglielmo, Pistoia, cattedrale di San Zeno, formella con *Ultima Cena e Tradimento di Cristo*, ca. 1170

XL

- 213 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Natività e Presentazione al Tempio*, 1239-1250, particolare
- 214 Guglielmo, Pistoia, cattedrale di San Zeno, formella con *Visitazione*, ca. 1170, particolare
- 215 Maestro bizantino, Pisa, battistero, portale est, architrave, ca. 1204, particolare
- 216 Maestranza pisana, Volterra, cattedrale di Santa Maria Assunta, 1228, particolare (fotografia BURRESI 2000, fig. 12 p. 29)
- 217 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *telamone*, 1239-1250

XXI

- 218 Maestro campionesese, Ferrara, Museo del Duomo, *Presentazione al Tempio*, ca. 1230
- 219 Benedetto Antelami, Parma, portale meridionale, lunetta interna, *Presentazione al Tempio*, post 1196, particolare
- 221 Intagliatore bizantino, Atene, Museo Benaki, tavoletta con *Presentazione al Tempio*, XII secolo (fotografia TIGLER 2001c, fig. 2 p. 413)
- 222 Guglielmo, Cagliari, cattedrale di Santa Maria Assunta e Santa Cecilia, pulpito, formella con *Presentazione al Tempio*, 1159-1162, particolare (fotografia CASTELNUOVO 1992, fig. 2 p. 112)

XXII

- 223 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Discesa al Limbo e Cristo in Emmaus*, 1239-1250, particolare
- 224 Anselmo e Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, pulpito, *Cristo nell'orto degli ulivi*, ca. 1208-1225, particolare (fotografia GRANDI 1997, p. 119)

XXIII

- 225 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *testa giovanile, leoni e bove*, ca. 1246-1252
- 226 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *testa giovanile, ariete, leone e asino*, ca. 1246-1252
- 227 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *teste virili barbate e testa giovanile*, ca. 1246-1252
- 228 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *testa giovanile, aquile e ariete*, ca. 1246-1252
- 229 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *bovi, rapace e capra*, ca. 1246-1252
- 230 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *teste giovanili e leoni*, ca. 1246-1252

XXIV

- 231 Pistoia, Sant'Andrea, formelle murate nella balaustrata del presbiterio (fotografia FKHI 40081)
- 232 Pistoia, Sant'Andrea, formelle murate nella balaustrata del presbiterio (fotografia FKHI 40082)
- 233 Pistoia, Sant'Andrea, formelle reimpiegate nel nuovo altare (fotografia FKHI 174849)
- 234 Scultore senese, Pistoia, Sant'Andrea, fonte battesimale, XIV secolo
- 235 Pistoia, Sant'Andrea, disegno della pianta con fondazioni di strutture precedenti (in SECCHI 1966, fig. 8 tav. XXXVI)
- 236 Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, disegno della pianta con fondazioni di strutture precedenti (in SECCHI 1966, fig. 6 tav. XXXIV)
- 237 Pistoia, cattedrale di San Zeno, disegno della pianta con fondazioni di strutture precedenti (in Secchi 1966, fig. 2 tav. XXX)

XXV

- 238-239 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *teste virili barbate e testa giovanile*, ca. 1246-1252, particolari
- 240 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *telamone*, 1239-1250, particolare

- 241 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, reggileggio con *san Paolo, Tito e Timoteo*, 1239-1250, particolare
- 242 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *testa giovanile, leoni e bove*, ca. 1246-1252, particolare
- 243 Bottega di Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Annunciazione e Adorazione dei Magi*, 1239-1250, particolare

XLVI

- 245 Guido Bigarelli, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *testa giovanile, leoni e bove*, ca. 1246-1252, particolare
- 246 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, fregio a foglie d'acanto, ca. 1250-1257, particolare
- 247 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *bovi, rapace e capra*, ca. 1246-1252
- 248 Guglielmo, Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, formella con *capra, rapace e bovi*, ca. 1170

XLVII

- 249-251 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Santa Maria Forisportam, facciata, secondo ordine, terzo capitello da sinistra, ca. 1245
- 252-253 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Santa Maria Forisportam, facciata, secondo ordine, terzo capitello da sinistra, ca. 1245, particolari
- 254 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Pistoia, Sant'Andrea, formella con *teste giovanili e leoni*, ca. 1246-1252, particolare
- 255 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Santa Maria Forisportam, facciata, primo ordine, ottavo capitello da sinistra, ca. 1245
- 256 Bottega di Diotaiuti di Marchese, Lucca, Santa Maria Forisportam, facciata, primo ordine, nona imposta d'arco da sinistra, ca. 1245
- 257 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, *mascherone diabolico*, 1239-1250, particolare

XLVIII

- 258 Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, *Arcangelo Michele*, ca. 1246-1252

XLIX

- 259 Guido Bigarelli, Pistoia, San Michele in Cioncio, *Arcangelo Michele*, ca. 1246-1252, particolare
- 260 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, capitello a *crochets* abitati e protomi, *testa muliebre*, 1239-1250, particolare
- 261 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, *Disputa di san Regolo*, ca. 1250-1257, particolare
- 262 Maestro bizantino (?), Venezia, basilica di San Marco, portale centrale, colonna sinistra, *Arcangelo Gabriele*, XIII secolo
- 263 Scultore veneziano, Venezia, Calle Magno, *angelo*, seconda metà del XIII secolo (fotografia RIZZI 1987, p. 187)
- 264 Scultore veneziano, Venezia, San Felice, *angelo turiferario*, seconda metà del XIII secolo (fotografia DORIGO 1999, fig. 2 p. 475)
- 265 Scultore veneziano, Venezia, campanile di san Canciano, *Cristo Pantocratore*, XIII secolo (fotografia RIZZI 1897, p. 306)

L

266 Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, 1248

LI

267 Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, architrave con *Traditio clavium*, 1248

LII

268 Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, architrave con *Traditio clavium*, 1248, particolare

269 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, architrave, ca. 1238-1246, particolare

270 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Cristo in Emmaus*, 1239-1250, particolare

LIII

271 Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, leone guardiano di destra, 1248

272 Guido Bigarelli, Lucca, San Martino, portale destro, leone guardiano di destra, ca. 1250-1257

273 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, leone del *Tetramorfo*, 1239-1250, particolare

274 Maestranza cistercense, Chiusdino, abbazia di San Galgano, portale centrale, architrave, 1240-1270

275 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, archivolt, ca. 1238-1246, particolare

LIV

276 Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, mensola destra, 1248

277 Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, portale centrale, mensola sinistra, 1248

278-279 Maestranza federiciana, Prato, Castello dell'Imperatore, mensole, ca. 1240-1250

280 Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, mensola del portale destro, 1248

291 Bottega di Guido Bigarelli, Lucca, San Pier Somaldi, mensola del portale sinistro, 1248

282-284 Guido da Como (?), Lucca, San Pier Somaldi, facciata, capitelli delle loggette, 1280

LV

285 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, lunetta con *Cristo Redentore tra due angeli*, ca. 1250-1257

LVI

286 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, simbolo di *Matteo*, ca. 1250-1257

287 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, simbolo di *Giovanni*, ca. 1250-1257

LVII

288 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, ca. 1250-1257

LVIII

289 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave con *Disputa di san Regolo*, ca. 1250-1257

LIX

290 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, lunetta con *Decollazione di san Regolo*, ca. 1250-1257

LX

291-292 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, leoni guardiani, ca. 1250-1257

LXI

293-295 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, lunetta, ca. 1250-1257, particolari

LXII

296 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, ca. 1250-1257, particolare

297-298 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Apparizione agli apostoli e Incredulità di Tommaso*, particolari

LXIII

299 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, ca. 1250-1257, particolare

300 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, lunetta, ca. 1250-1257, particolare

301 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale centrale, architrave ca. 1238-1246, particolare

LXIV

302 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, ca. 1250-1257, particolare

303 Maestro del Diacono, Bologna, Museo del monastero di Santo Stefano, *Santo Stefano*, prima metà del XIII secolo

304 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, lunetta, ca. 1250-1257, particolare

305 Guido Bigarelli, Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito, formella con *Natività e Presentazione al Tempio*, particolare

306 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, ca. 1250-1257, particolare

307 Anselmo e Ottavio da Campione, Modena, cattedrale di San Geminiano, pulpito, *sant'Agostino e san Gregorio Magno*, ca. 1208-1225, particolare (fotografia GRANDI 1997, p. 115)

LXV

- 308-309 Guido Bigarelli, Lucca, cattedrale di San Martino, portale destro, architrave, ca. 1250-1257, particolari

LXVI

- 310-311 Maestro campionesse (Adamo da Arogno?), Trento, cattedrale di San Vigilio, abside sud, formelle con *Lapidazione di santo Stefano*, prima metà del XIII secolo
- 312 Bottega di Guidetto, Lucca, San Giovanni e Reparata, navata destra, capitello con *draghi e arpie*, prima metà del XIII secolo
- 313 Bottega di Guidetto, Lucca, San Giovanni e Reparata, navata destra, capitello con *aquile*, prima metà del XIII secolo

APPENDICE DOCUMENTARIA*

* La presente appendice non pretende di possedere caratteri di esaustività, né una rigorosa osservanza di criteri archivistici nelle trascrizioni, che sono state accluse, di seguito al regesto, laddove si ritenga utile il raffronto diretto sul testo del documento. La non sempre facile lettura dei documenti duecenteschi rende probabile che in alcune di esse si sia insinuata qualche inesattezza, che non sempre è stato possibile rettificare consultando il parere di un archivista. Nonostante questi limiti, ho creduto opportuno ordinare come segue il materiale documentario su cui si è svolta la mia ricerca e accluderlo all'elaborato in forma di appendice, ritenendola in ogni caso un utile, seppure provvisorio, strumento di consultazione per il lettore.

1
1183, ottobre 20 (Pisa)
Alcherio e Turchio, arbitri dei pisani e dei lucchesi, emettono sentenza a favore di Guido *magister lapidum* circa un reclamo contro Ranuccino di Baccio per un credito di 8 lire e 12 soldi. Fatto alla presenza di Rolando lucchese e di altri. (ASPi, *Diplomatico, Roncioni*, 1183 ottobre 20)
Bibliografia: TANFANI CENTOFANTI 1897, pp. 292-293; CONCIONI 1995, p. 48.

2
1189, luglio 18 (Lucca)
Il primicerio Damiano lascia una coltra di terra *ad opus sacristie* e 20 lire *ad edificandum refectorium et ibi expendendum et non alibi* (ACL, *Pergamene capitolari*, 1189 luglio 18)
Bibliografia: GUIDI, PARENTI 1933, n. 1592, p. 45; CONCIONI 1995, p. 53.

3
1190, gennaio 17 (Lucca)
Studiato q. Viviano e Martino speziale, consoli e *clavarii* dell'Opera del frontespizio della chiesa di S. Martino, per sé e per i loro soci, a nome della suddetta opera investono Brunetto q. Ficarello di due pezze di terra della suddetta opera. (ASLu, *Enti Ecclesiastici, Opera di S. Croce*, 2, c. 17; trascritto in ASLu, *Enti Ecclesiastici, Opera di S. Croce*, 3, c. 3)
Bibliografia: RIDOLFI 1882, p. 15; GUIDI 1929, n. 1 p. 216; TIGLER 2009c, p. 843.

4
1190, marzo 29 (Lucca)
Il vescovo Guglielmo dona a prete Matteo, canonico di S. Martino, due pezzi di terra *ad opus refectorii*. (ACL, *Pergamene capitolari*, 1190 marzo 29)
Bibliografia: GUIDI, PARENTI 1933, n. 1607, p. 59; CONCIONI 1995, p. 53.

5
1191, agosto 23 (Lucca)
Il capitolo dei canonici di S. Martino stipula un accordo con la comunità di Massarosa circa la rendita di 100 staia di frumento e 100 di vino che il popolo aveva promesso di pagare annualmente al capitolo. Fatto nel chiostro della canonica, testimoni Bigarello q. Ricco e maestro Guido della predetta Opera della chiesa di S. Martino. (ACL, *LL*, 6, c. 59v, copia dell'anno 1229)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 216; GUIDI, PARENTI 1933, n. 1642, pp. 99-100; CONCIONI 1995, pp. 48-49; BOZZOLI 2010, p. 288; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, I, p. 403.

6
1192, luglio 22 (Lucca)
L'arcivescovo Guido, maestro Ermanno suddiacono, i preti Giaffari, Tolomeo e Alberto, Ungaro e Palmario diaconi, Bulgarino suddiacono e maestro Guido, membri del capitolo di San Martino, si impegnano con i preti di SS. Giacomo e Cristoforo *de Arcu*, e con i consoli e operai della predetta chiesa, per sé e per i propri successori, di andare a celebrare una messa nella predetta chiesa la vigilia della festa di detti santi, e di fare una solenne processione attraverso la via pubblica che conduce a S. Frediano la mattina seguente. (ACL, *Pergamene capitolari*, † 14)
Bibliografia: GUIDI, PARENTI, 1933, n. 1654, pp. 111-112.

7
1193, gennaio 30 (Lucca)
Accordo tra Bornetto q. Gerbino, sua moglie Pepa q. Richinaldo Pepe e i canonici di S. Martino circa il possesso di un podere. Fatto nella canonica di S. Martino, testimoni maestro Armanno, prete Enrico, maestro Guidone e altri. (ACL, *Pergamene capitolari*, B 26)
Bibliografia: GUIDI, PARENTI 1933, n. 1672, p. 131; CONCIONI 1995, p. 49; BOZZOLI 2010, p. 288.

8
1193, gennaio 30 (Lucca)
Il maestro Palmario, camerario del capitolo della cattedrale, rinuncia ad ogni pretesa circa la condizione di manenti nei confronti di Bornetto q. Gerbino e di Pepa sua moglie. Fatto nella canonica di S. Martino, *signum manus* di maestro Palmario, maestro Armanno, prete Enrico, maestro Guido e altri. (ACL, *Pergamene capitolari*, G 70)
Bibliografia: GUIDI, PARENTI 1933, n. 1673, p. 131; CONCIONI 1995, p. 49; BOZZOLI 2010, p. 288.

9
1194, novembre 22 (Lucca)

Il priore della chiesa di San Bartolomeo in Silice, dichiara di aver ricevuto dai rettori della Compagnia di San Bartolomeo delle sette Arti 15 lire da impiegare a vantaggio del monastero, e promette di non vendere il calice e il libro detto i Morali che i loro antecessori hanno donato allo stesso monastero dei benedettini di Lucca. (BSL, ms. 746)

Bibliografia: LAZZARESCHI 1937, pp. 78-79.

10

1198, settembre 15 (Lucca)

Guido, vescovo di Lucca, ammalato, autorizza Carone arciprete di S. Martino ad investire Giovanni maestro di pietra del possesso della chiesa di SS. Maria, Andrea, Stefano e Giorgio Martire in Massa Pisana, nel luogo detto Monte Moricone, ovvero Spilunca, dando a lui e a prete Dolce l'amministrazione spirituale e temporale di essa. (ASLu, *Diplomatico, S. Maria Corteorlandini*, 1198 settembre 15)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, I, p. 422.

11

1198, ottobre 4 (Lucca)

Atto stipulato tra Guido Boddori e Guidone da Tassignano q. Sciulbitello, testimoni Beneveni q. Guidino e maestro Pratese. (ACL, *Pergamene capitolari*, N 57)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 210; GUIDI, PARENTI 1933, n. 1797, p. 245; CONCIONI 1995, p. 56; TIGLER 2009c, p. 904.

∴

12

1203, febbraio 20 (Lucca)

Giovanni, abate di S. Ponziano, confessa di aver ricevuto 12 lire da Roberto di Coselle per la vendita di una terra del monastero di S. Ponziano in Coselle, e con tale somma paga Guido *magister lapidum*, che fa l'opera del chiostro.

In nomine Domini nostri Iesu Christi anno ab eius nativitate millo ducento tertio decimo kl martii ind sexta. Manifestus sum ego Johannes in Christi nomine sacerdos et abbas atque rector ecclesie abbacie atque monasterii Sancti Ponthiani qua exprovisa et bene cognita ut ego abbas affero meliorationem et novationum pro solvendo Guido magistro lapidum qui facit operam ipsi claustris consilio quoque et assensu atque vountate Venture

*prioris (...) Lanfranchi Martini Johanni sacerdotum Henrigi Soriane subdiaconi Gregorii fratrem et monachorum ipsius ecclesie et Bernardini Gimine et Monroelli quondam Signoretti Leccamolinis advocatorum eisdem ecclesie per hanc cartam vendo et trado tibi Ruberto de Coselle q. Riccii Ciottorem unam videlicet petiam de terra iure proprietario pro dicte ecclesie et abbacie pertinentem que est cum casa et capanna et curia et terravaqua et olivis et ficus et pergula super se posita in villa de Coselle quem ab utroquem capitem et laterem coheret terre Sacti Ponthiani ut designata et terminata est. (...) Pro qua venditione ego Johannes abbas confiteor recepisse pretium a te Ruberto libre duodecim denarios lucensis et que dari debet predicto Guido magistro pro dicta opera. (...). Actum in claustro predictae ecclesie et abbacie. Donatus scribe filius Hubertelli q. Vetthi. Guido scribe q. Hubertelli q. Hubaldini. Ranerius filius Bernardi Sciaborditi. Tolomeus q. Morelli de Coselle que omnes rogati testibus interfuerunt manusque imposuerunt. Orlando notarius domini Frederigi imperatoris et eius filius regi Henrigi (...). (ACL, Fondo Martini, *Diplomatico*, 1203 febbraio 20)*

Bibliografia: BELLI BARSALI 1977, p. 145; DALLI REGOLI 1986, p. 118; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, p. 99; CONCIONI 1995, p. 49; BOZZOLI 2010, p. 288; BOZZOLI 2014, p. 263.

13

1203, novembre 17 (Lucca)

Concessione di livello. Fatto nel chiostro del monastero di S. Ponziano, testimoni Giannino e Bonagiunta *magistri lapidum* e Bonoste cuoco. (ASLu, *Diplomatico, S. Ponziano*, 1203 novembre 17)

Bibliografia: DALLI REGOLI 1986, p. 118; TIGLER 2009c, p. 904; BOZZOLI 2010, p. 288; *Id.* 2014, p. 263.

14

1204, agosto 22 (Lucca)

Atto rogato nel coro di S. Martino, testimoni Pratese q. Gianni e Bonansegna q. Orlandino. (ACL, *Pergamene capitolari*, N 19)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56.

15

1204, novembre 11 (Lucca)

Giovanni prete e canonico lascia una terra alla chiesa per vestire e ornare in perpetuo tutti gli altari, fare il pavimento e le altre cose necessarie all'interno della cattedrale. (ACL, *Pergamene capitolari*, S 40)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 54; TIGLER 2009c, nota 75 p. 855.

16

1204, novembre 30 (Lucca)

La badessa del monastero di S. Giustina alloga in perpetuo a Guido *magistrum petrarum* che sta nel borgo di Ponte S. Pietro un campo con alberi in detto luogo per un canone annuo di 5 staia di grano e 5 di miglio. Fatto nel portico delle case basse presso il forno entro il recinto del monastero. (ASLu, *Diplomatico*, S. *Giustina*, 1204 novembre 30)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 49.

17

1209, luglio 12 (Lucca)

Pratese, operaio della chiesa del beato Martino, chiede ragione a Querceto di Carignano delle decime dovute alla chiesa di S. Martino. Querceto impugna la cosa davanti a Pietro, priore di S. Reparata, nominato arbitro della lite dal papa, che dichiara Querceto decimale di S. Martino, condannandolo al pagamento delle decime dovute. (ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 1209 luglio 12)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 23.

18

1209, settembre 7 (Lucca)

Guerriscio q. Bertraimo della pieve di S. Stefano vende a Enrico, canonico di S. Martino, un campo in località Guinolfi per 12 lire. Fatto a Lucca nella canonica di S. Martino, in camera dell'arciprete Carone, testimoni lo stesso Carone, *Guidonis magistri petrarum q. Aaron* e altri. (ACL, *Pergamene capitolari*, F 2)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 216; CONCIONI 1995, pp. 49-50; BOZZOLI 2007, pp. 39-41; *Id.* 2010, pp. 288-289; TIGLER 2009c, p. 855; ASCANI 2014a, pp. 46-47; BOZZOLI 2014, pp. 261-263.

19

1210, luglio 31 (Lucca)

I consoli della cappella di S. Maria di Carignano e di S. Andrea di Busdagno promettono a Pratese, operaio di S. Martino, a prete Solerio di S. Maria di Carignano e a prete Giovanni di Busdagno di raccogliere ogni anno le decime delle rispettive vicinanze e, della metà, darne tre parti all'Opera ed una parte alle chiese suddette. (ASLu, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 1210 luglio 31)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 29.

20

1210, dicembre 22 (Lucca)

Riccomo giudice di Orbicciano e i consoli treguani investono prete Ubaldo, cappellano e rettore della chiesa di Ponte S. Pietro, del possesso di un pezzo di terra in località Vignola, con diffida dall'entrarvi rivolta a vari proprietari di fondi circostanti, tra cui maestro Guido. (ACL, *Pergamene capitolari*, B 92)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 217; CONCIONI 1995, p. 50; TIGLER 2009c, p. 855.

21

1211, giugno 4 (Prato)

I rappresentanti dei canonici, degli operai e i consoli del comune e dei mercanti di Prato, e tutto il comune di Prato, affidano a maestro Guido, marmorario di S. Martino di Lucca, l'incarico di costruire la pieve di S. Stefano a Prato. Maestro Guido promette di stabilirsi presso l'opera di S. Stefano e lavorarvi lui stesso, con opere di muratura e di intaglio del marmo, fino al completamento dei lavori, cioè fino a che l'operaio di detta pieve lo riterrà opportuno, impiegando i maestri e i discepoli che riterrà necessari per il buon avanzamento del cantiere. A maestro Guido sarà consentito recarsi a Lucca quattro volte all'anno, e non più, a spese dell'opera di S. Martino. I committenti si impegnano a dare a maestro Guido e i suoi successori 3 soldi in totale, oppure 36 denari e il vitto, per ogni giorno che lavoreranno alla detta opera.

In Dei nomine, amen. MCCXI, pridie nonas iunii, indictione XIII. Actum Prati in claustro Sancti Stephani, presentibus magistro Strinato, Uliverio q. Fanti de Colonica et Diodato clerico Sancti Bartholomei ecclesie de Coiano, testibus rogatis. Ex hac publica litterarum serie omnibus sit manifestum, quod magister Guido, marmorarius Sancti martini

de Luca, promisist et convenit et pactum fecit domino Henrico, dei gratia plebis Sancti Stephani de Prato preposito, magistro Bonaguidae, Henrico de Castello et Zonghello, canonicis dicte plebis, et Guidonis Guazaloti et Guidaloclo q. Gualfredi Grecci, tunc temporis Pratensium consulibus, atque Strambo et Mainecto q. Tignosi consulibus mercatorum, et Ardicioni operario eiusdem plebis, recipientibus vice et utilitate operis dicte plebis et totius comunis de Prato, bona fide sine omni fraude et malitia, stare in opere Sancti Stephani et suis manibus operare et facere quos voluerit laborare, donec dictum opus, auxiliante Domino, completum fuerit; cum illis magistri sive discipulis quos in illo opere operare placuerit pro competenti pretio, sicut melius ei videbitur expedire; cum istis pactis et conventionibus infrascriptis, scilicet, quod in murando in dicto opere et in intalliando lapides sive marmor semper interesse debet et promisit. Et quodcumque prepositus vel eius capitulus, sive consules vel potestas Pratensium, aut operarius dicti operis, ipsum magistrum pro faciendo dictum opus inquisierint, promisit venire et stare atque operare in illo opere, donec operarius dicti operis ipsum tenere voluerit; salvo tamen quod sit licitum dicto magistro ire Lucam III^{or} vicibus in anno, expensis illius operis in eundo et reddeundo, et non plus. Item, si opus quod fecerint in dicto opere non videbitur bonum et congruum maiori parti hominum, promisit ipsum reficere sicut melius potuerit, expensis dicti operis. Hec autem omnia suprascripta et singula, tactis sacrosantis evangeliis, idem magister corporaliter iuravit observare, complere et facere in omnibus et per omnia, ut suprascriptum est, bona fide, sine omni fraude et malitia. Et taliter suprascripti prepositus, canonici atque consules vice et utilitate dicti operis et totius comunis de Prato investierunt ipsum magistrum Guidonem de dicto opere, et dederunt et concesserunt ei dictum opus ad faciendum, ut predictum est. Insuper vero dictus Ardicione, pro parabola dictorum prepositi, canonicorum atque consulum, promisit dicto magistro, pro se suisque successoribus, dare et solvere ei, pro omni die quo in opere illo laborabit, III solidos in summa, vel XXXVI denarios et commestionem: et hoc debet esse in arbitrio dicti operarii quodcumque istorum capere placuerit: et in omnibus diebus dominicis promisit ei

commestionem dare; et si in edomada erunt duo festivitates vel plures, debet ei commestionem dare tantum in una festivitate et non plus, et XII salmas lignorum ad faciendum ignem ei dare promisit et convenit per annum et non plus. Ego Ildiprandus imperiali auctoritate iudex atque notarius omnibus suprascripti interfui, eaque rogatus publice scripsi. (ASLu, Diplomatico, Opera di S. Croce, 1211 giugno 4)

Bibliografia: MILANESI 1880, pp. 144-145; RIDOLFI 1882, p. 17; BACCI 1910, pp. 4-5; FANTAPPIÈ 1983, pp. 12-14; CONCIONI 1995, p. 50; BOZZOLI 2007, pp. 220-221; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 30; BOZZOLI 2014, p. 263.

22

1214, maggio 19 (Lucca)

Michele q. Martino, speciale di S. Cristoforo, vende a maestro Ugone, canonico e sacrista della cattedrale, che acquista per conto della sacrestia in ragione di $\frac{3}{4}$, e a Ubaldo, canonico, q. Gerardino Castagnacci, che acquista per $\frac{1}{4}$, un orto con alberi e capanna in Lucca, accanto alle mura. Fatto in S. Martino, in canonica, testimone Pratese q. Giovanni, operaio. (ACL, Pergamene capitolari, P 76)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 49

23

1220, dicembre 4 (Lucca)

Il maestro Ugo q. Ursico, canonico lucchese, tutore e curatore delle figlie di Oddo, vende a Pratese operaio di S. Martino terra in Sorbano per il prezzo di 179 lire meno 5 soldi conteggiato in ragione di 65 lire per coltra. (ACL, Pergamene capitolari, E 102)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 210; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 71.

24

1223, maggio 20 (Lucca)

Cecio, maestro di pietra, è menzionato tra i proprietari di poderi sottoposti a decima da parte di prete Bonaventura, cappellano della chiesa di S. Michele *de Campiliano*. (AAL * A 41)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 80.

25

- 1225, gennaio 4 (Lucca)
Bonaccorso e Bartolomeo q. Piero di Massa Macinaia confessano a Pratese, operaio dell'opera di S. Martino. (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1225 gennaio 4)
Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56.
- 26
1226 (Pistoia)
Il *Liber focorum districtus Pistorii* menziona un Rubeus mattonaio *qui fuit de Lombardia*, della cappella di S. Sebastiano a Piuvica; un Pratese *qui fuit lombardus*, di Canapale; un *magister* Guido, della pieve di Carmignano; un Guido *qui fuit de Lombardia e nichil habet*, della cappella di S. Michele a S. Marcello; un Guglielmo marmorario di Pitellio. (ASPt, ms. 40)
Bibliografia: SANTOLI 1956, pp. 45, 79, 175, 185.
- 27
1226, gennaio 29 (Lucca)
Pratese, operaio dell'opera di S. Martino, allivella un campo a Bonaccorso e Bartolomeo q. Piero della cappella di S. Lorenzo di Massa Macinaia, per una metà, e a Bonaiuto q. Ciuffardo dello stesso luogo, per l'altra metà, con l'obbligo di rendere annualmente 30 soldi. Fatto nella casa di S. Reparata. (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1226 gennaio 29)
Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 56; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 91.
- 28
1227, aprile 15 (Lucca)
Atto rogato *sub cambio, ante portam Sancti Martini*. (ACL, *LL*, 3, c. 16v)
Bibliografia: MEYER 1994, n. 80 p. 274; *Id.* 2005, p. 170.
- 29
1228, marzo 12 (Lucca)
Stefania q. Marco, vedova del q. Diotalvi e ora moglie di Iacopo q. Toscio vende a Pratese q. Giovanni, operaio di S. Martino in Lucca, i suoi diritti su Vitale q. Diotalvi, in particolare sopra una vigna in S. Giovanni di Scheto. (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1228 marzo 12)
Bibliografia: Concioni 1995, p. 57; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 108.
- 30
1228, marzo 21-22 (Lucca)
Perino *magister petrarum* della contrada di S. Cassiano, Boninsegna *murator* e Massese *magister lapidum* della contrada di S. Maria Corteorlandini compaiono nei giuramenti dei cittadini lucchesi che siglano la pace con Pisa. (ASLu, *Diplomatico*, Biblioteca F. M. Fiorentini, ad dies)
Bibliografia: BENDINELLI, *Abbozzi*, c. 316; CORSI 1975-1976, pp. 203-205
- 31
I
1229, novembre 5 (Lucca)
Giuramento di affiliazione al Popolo e ordinamenti dei maestri di legname della città di Lucca.
II
1235, settembre 6
Cfr. Ad 45
(ASLu, *Diplomatico, F. M. Fiorentini*, 1229 novembre 5)
Bibliografia: MINUTOLI 1847, pp. 13-15; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, pp. 100-101; POLONI 2007, pp. 453-455.
- 32
1229, dicembre 10 (Lucca)
Inghizo, canonico lucchese, dona ai suoi figli alcune case che possiede in Lucca, nei suoi borghi e sobborghi. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Pratese operaio e Benvenuto suo inserviente. (ACL, *LL*, 5, c. 13)
Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 57; MEYER 2005, n. C 49 p. 206.
- 33
1230, luglio 2 (Lucca)
Atto rogato alla presenza di Pratese operaio (ACL, *LL*, 5, c. 60)
Bibliografia: MEYER 2005, C 242 p. 308.
- 34
1230, novembre 3 (Lucca)
Graziano q. Piero e sua moglie Giordana donano i loro beni alla chiesa di S. Martino e si offrono come conversi. Fatto nella cappella di S. Apollinare, presso l'altare, testimoni il cappellano del capitolo e Pratese operaio (ACL, *LL*, 6, c. 28v)
Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 57.

35

1230, dicembre 19 (Lucca)
Atto rogato alla presenza di Pratese e Baldiccione. (ACL, LL, 5, c. 94)
Bibliografia: MEYER 2005, C 383 p. 384.

36

1231, gennaio 31 (Lucca)
Cecio q. Ugolino e Orlandino di Arrigo da Brancoli depositano 5 soldi di denari lucchesi sopra l'altare di S. Martino, e dichiarano essere soliti rendere tale somma annualmente ai figli di Orlandino Malciabatti e consorti per una porzione di casa in S. Cristoforo *de Arcu*. Testimone Pratese operaio di S. Martino. (ACL, LL, 8, c. 7)
Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 57; MEYER 2005, D 26 p. 400.

37

1231, febbraio 26 (Lucca)
Romeo *magister lapidum* riceve 3 lire e 17 denari di moneta lucchese da Orlando *magistro lignaminis*. Fatto a Lucca nella casa dello stesso Romeo, ai piedi della torre dei figli di Gualtrotto, alla presenza di Viviano di Marlia e di maestro Amannato. (ACL, LL, 8, c. 12)
Bibliografia: MEYER 2005, D 50 p. 411.

38

1231, maggio 19 (Lucca)
Benvenuto q. Ugolino di Lombardia, del luogo detto Rio di Lunata, inserviente di prete Alamanno rettore dell'Ospedale di S. Martino, dichiara di aver ricevuto da questi 4 lire e 7 soldi, tra denari ed indumenti, per aver servito lui e l'ospedale per diciotto mesi. Fatto a Lucca nell'ospedale di S. Martino, testimoni Aringhiero q. Rustico del comitato di Pistoia e Diotaiuti q. Marchese del vescovato di Como. (ACL, LL, 8, c. 94v)
BIBLIOGRAFIA: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, nota 14 p. 22; *Id.* 1995, p. 60; MEYER 2005, D 387 p. 578.

39

1231, maggio 24 (Lucca)
Teodora moglie di Bonaiuto *magister lapidum* richiede a Deodato di S. Michele in Foro un appezzamento di terra nel luogo detto Corte Orlandinga. (ACL, LL, A † 2, c. 52)
Bibliografia: inedito.

40

1231, maggio 28 (Lucca)

Bonansegna *magister lapidum* rende testimonianza in una vertenza. (ACL, LL, 7, c. 95v)

Bibliografia: inedito.

41

1232, agosto 8 (Lucca)

I fratelli Iacopo e Albertino q. Rustico Guinigi donano alla chiesa di S. Maria Maddalena dei frati minori e a fra Simone ministro e priore del convento una terra situata presso la detta chiesa, dove vivono i frati minori. Testimoni Riccardo q. Graziano, Sardo tintore e Bonagiunta *petraio*. (ASLu, *Diplomatico*, S. Francesco, 1232 agosto 8)

Bibliografia: TIRELLI, TIRELLI CARLI 1993, p. 43; DONATI 2009, p. 25.

42

1233, gennaio 22 (Lucca)

Bonansegna *magister lapidum* riceve da Usacco q. Simeone un mutuo di 20 soldi di denari lucchesi, impegnandosi a restituirli entro tre mesi. Fatto nella torre di Passavante, testimoni il medico Bonagiunta e Bonaventura di Bonconsiglio. (ACL, LL, 4, c. 32v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 62.

43

1233, agosto 26 (Lucca)

Bonansegna *magister lapidum* q. Benencasa riceve in prestito da Usacco q. Simeone 20 soldi di buoni denari lucchesi. (ACL, LL, 4, c. 38)

Bibliografia: inedito.

44

1233, novembre 16 (Pistoia)

L'abate Benedetto di San Bartolomeo in Pantano, con il consenso di tutti i monaci presenti, elegge maestro Torrigiano q. Benivieni rettore, operaio, decano e amministratore dell'opera di S. Bartolomeo, consegnandogli le chiavi dell'opera. Torrigiano accetta l'incarico e si impegna a svolgere degnamente il compito assegnatogli, secondo la volontà dell'abate e dei confratelli e successori. Fatto nella sacrestia di S. Bartolomeo. (ASF, *Diplomatico, Rocchettini*, 1233 novembre 16)

Bibliografia: GIGLIOLI 1904, pp. 172; BACCI 1910, pp. 6-7; LUCCHESI 1941, nota 1 p. 66; BRUSCHI 1981, p. 44; TIGLER 2001b, p. 88.

45

1235, settembre 6 (Lucca)

Marchese q. Adiuto e altri *magistri lignaminis* di Borghicciolo sottoscrivono il giuramento di affiliazione al Popolo e ordinamenti dei maestri di legname della città di Lucca. (ASLu, *Diplomatico*, F. M. Fiorentini, 1229 novembre 5)

Bibliografia: MINUTOLI 1847, pp. 13-15; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, pp. 100-101; POLONI 2007, pp. 453-455.

46

1236, aprile 24 (Lucca)

Rassacanello q. Tignosino fa una cessione a Sigherio, chierico di S. Quirico di Capannori. Fatto davanti alla porta di S. Martino, testimone Pratese operaio e Bonconsilio. (ACL, LL, 11, c. 21v)

Bibliografia: inedito.

47

1236, dicembre 10 (Lucca)

Pratese operaio di S. Martino confessa al priore e all'opera di essere soddisfatto della decima ricevuta da Vignale, Iacopo q. Bonfiglio e Domenico di Graziano, tutti di S. Martino in Vignale, i quali si dichiarano decimali della chiesa e della sua opera. (ACL, LL, 11, c. 53)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 57.

48

1237, febbraio 14 (Lucca)

Elenco dei testimoni di Pratese operaio di S. Martino contro Guido q. Uguccio del piviere di S. Stefano, Viso q. Bellomo ed altri decimali di S. Martino in Vignale, obbligati a corrispondere la decima all'opera della cattedrale ed al suo operaio. (ACL, LL, 16, c. 3)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 229.

49

s.d. (1237, dicembre) (Lucca)

Benencasa *magister lapidum* esige da Uberto priore di S. Alessandro il pagamento di 7 soldi e 6 denari lucchesi per la costruzione di un muro. (ACL, LL, 13, c. 2)

Bibliografia: inedito.

50

1237, dicembre 20 (Lucca)

Provinciale *magister lapidum* esige da Uberto priore di S. Alessandro il pagamento di 13 soldi per la costruzione di un muro. (ACL, LL, 13, c. 3)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 62.

51

1238, aprile 9 (Lucca)

Marsilio, abate del monastero di Quiesa, contrae un mutuo con Benvenuto magiscola. Fatto in Lucca nella casa dello stesso Benvenuto, testimone maestro Lombardo. (ACL, LL, 11, c. 173v)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 221-222; CONCIONI 1995, p. 63.

52

1238, agosto 9 (Lucca)

Bonaventura del Vecchio riceve a mutuo da maestro Lombardo q. Guido maestro di Como 10 soldi veneziani grossi, che si impegna a restituire entro la festa dell'Esaltazione della Croce. Testimone Giunta di Giovanni, mattonaio. (ACL, LL, 11, c. 235)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 217; CONCIONI 1995, pp. 63, 72; TIGLER 2009c, nota 157 p. 888.

53

1238, agosto 21 (Barga)

Il maestro Guido da Como, costituitosi alla presenza di Parmisiano, giudice del comune di Garfagnana per conto della chiesa romana, chiede conto a Donato di Tereglio di 3 lire lucchesi, richieste per mezzo del nunzio della curia, a motivo di pena e rimborso di spese giudiziarie. Fatto a Barga, nella chiesa di S. Cristoforo, testimoni Simone notaio di Barga, Bozzo di Barga, Bicaro nunzio di Barga.

Anno nativitatis MCC trigesimo octavo, temporibus domini Gregorii papae noni, mense augusti, die XI exeunte, indicione undecima. (...) ante Parmisiano iudice comunis Carfagnane et domini Gotifredi prefecti, dominus pape subdiaconi et capellani et pro romana ecclesia Carfagnane rectoris Magister Guido Guidus de Como petebat a Donato de Terelio tres libras lucensis pro pena et nomine pene (...) Latum Barge in ecclesia Sancti Cristofani coram subscriptis testibus. Simone notario de Barga rogatus est testis, Botzus de Barga rogatus est testis, Bicarum nuntius de Barga rogatus est testis. Et ego Guilielmus imperialis aule notarius (...).

(AAL, *Decanato di S. Michele*, 1238 agosto 21)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 217-218; CONCIONI 1995, p. 50; CALECA 1996b; MEYER 2000, p. 618; DALLI REGOLI 2001, p. 406; BOGGI 2004, p. 472; TIGLER 2001a, p. 129; *Id.* 2009, p. 906.

54

1238, ottobre 12 (Lucca)

Il maestro Aiuto e don Paolino, canonici e camerari del capitolo di Lucca, concedono al maestro Lombardo le case e casupole che il capitolo stesso possiede accanto al campanile di S. Martino, dove fu solito abitare il q. Pratese, e lo stesso Lombardo potrà risiedervi ed abitarvi. (ACL, *LL*, 12, c. 41)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 4 pp. 211-212, nota 1 p. 222; CONCIONI 1995, p. 63; ERCOLINO 2003, p. 198.

55

1238, novembre 5 (Lucca)

Genovese Antico riceve a mutuo da maestro Guido q. maestro Bonagiunta 40 soldi veneziani grossi. Fatto in casa di Aldibrandino Malagallia, testimoni lo stesso Aldibrandino e maestro Lombardo. (ACL, *LL*, 11, c. 257v)

Genovese Anticus coram me notario et testibus infrascriptis mutuo recepit a Magistro Guido quondam Magistri Bonaiuncte solidos XL venetianorum grossorum renuntiando exceptioni non numeratorum denariorum quaerere promisit et convenit ei que a proximo venturo festo Sancti Martini ad unum proximum annum solvet et dabit ei vel eius heredibus aut cuius praeceperit solidos XL bonorum venetianorum grossorum vel quam datum vellet eos infra praedictum terminum praedictendo V diebus ante. Et pro his omnibus observandis et pro omni dampno et expensis emendandis obligavit se et suos heredes et bona sua omnia presentia et futura iure pignoris et ypothece ad pena dupli et consulum et treuguanorum et potestatis lucanorum presentium et futurorum et constituti portarum. Actum Luce in domo Aldibrandini Malagalie iudice coram eodem Aldibrandino et Magistro Lombardo. MCCXXXVIII none novembris indictione XII Ciabattus iudex et notarius hoc scripsi. Cancellatum per abola magistri Guidi quia vocavit se solum.

Bibliografia: inedito.

56

1238, dicembre 6 (Lucca)

Crescebene da Como q. Ardiccione riceve da Genovese Nontifalli un prestito di 15 lire di denari lucchesi e pisani e tre armi di ferro. Garantisce per lui suo zio Leone maestro di muri. Fatto nella casa di maestro Leone.

*Crescebene de Como quondam Ardiccione de Gerlo coram me notario et testibus infrascriptis recepit a Genovese Nontifalli de Fracta lib. XV denariorum. lucensis. mon. et pisani (...) Item recepit similiter III arma ferrea videlicet unum usbergum completum cum manicis et capparone. Item unam Guarnatiam coretti cum manicis sodis separatis a guarnatia. Item unum corettum cum manicis usque ad gubitum (...) Leoni magistro recipiens pro Crescebene suo nepoti. (...) Actum luce in domo magistri Leoni suprascripto. (...) (ACL, *LL*, 11, c. 263v)*

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 71; TIGLER 2009c, p. 908.

57

1239-1242 (Pistoia)

L'operaio Torrigiano del monastero di San Bartolomeo in Pantano di Pistoia è deputato a migliorare l'aspetto del monastero stesso. (?)

Bibliografia: Borelli, *Compendio, ad annum*; Tigler 2001b, p. 88.

58

1240, maggio 2 (Pistoia)

Ugolino arciprete di Empoli e canonico fiorentino, incaricato da di Ugo cappellano del papa e auditore deputato sopra la questione vertente tra Graziadio vescovo di Pistoia e il monastero di S. Bartolomeo, ordina al suddetto vescovo di Pistoia che non faccia denunciare la scomunica comminata contro il suddetto monastero. (ASF, *Diplomatico, Rocchettini*, 1240 maggio 2)

Bibliografia: DALLI REGOLI, BADALASSI 1999, p. 43; TIGLER 2001b, pp. 88-89.

59

1242, agosto 4 (Lucca)

Don Bene canonico lucchese fa testamento e lega 30 lire al capitolo della cattedrale, 20 lire al monastero di Guamo, 20 lire alle monache di S. Quirico di Casale, 10 lire al monastero di S. Pantaleone, 21 lire alle monache di S. Cerbone, 9 soldi all'ospedale di S. Martino, 40 soldi all'opera di maestro Lombardo. (ACL, *LL*, 16, c. 31)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 274.

60

1242, agosto 11 (Lucca)

Maestro Lombardo, operaio di S. Martino, riceve dall'arciprete Ranuccio, a beneficio dell'opera, i 40 soldi del legato testamentario di don Bene. (ACL, LL, 16, c. 29v)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 222; CONCIONI 1995, p. 63; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 274.

61

1242, agosto 11 (Lucca)

Prete Pagano, cappellano del monastero di S. Quirico di Casale, riceve 20 lire dal legato disposto nel testamento del canonico don Bene. Testimone maestro Lombardo. (ACL, LL, 16, c. 31v)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 274.

62

1242, agosto 22 (Lucca)

Maestro Lombardo, operaio di S. Martino, confessa a don Ranuccio, che agisce per conto del capitolo, di aver ricevuto 147 lire per l'opera della sacrestia nuova, per la quale si dichiara soddisfatto e pagato. Fatto nella casa dello stesso maestro Lombardo. (ACL, LL, 16, c. 30)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 222; CONCIONI 1995, p. 63; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 274.

63

1242, agosto 22 (Lucca)

Astolfo q. Tignoso rilascia quietanza di pagamento al capitolo della cattedrale per 40 lire ricevute. Testimone maestro Lombardo. (ACL, LL, 16, c. 30)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 274.

64

1243, gennaio 21 (Lucca)

Bonfigliolo q. Robertino *magister lapidum* di Villa Collemandina e sua moglie Bonasera di Bonanno vendono al subdiacono Benassai q. Barile tutte le terre che hanno nella detta villa per il prezzo di 20 lire di denari lucchesi. (ACL, LL, 17, c. 4)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 72.

65

1243 maggio 23 (Lucca)

Bonfigliolo q. Roberto di Parlascio, maestro di pietra di Villa Collemandina, e Bonasera q. Bonanno, sua moglie da oltre 12 anni senza dichiarazione di dote e di antefatto, dona a Mazzuolo, fratello della moglie, un pezzo di terra con casa solarata nella contrada lucchese di Parlascio e confessa di aver a suo tempo avuto in dote alcune terre che ha successivamente venduto. (ACL, LL, 17, c. 42v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 72.

66

1243, giugno 19 (Lucca)

Bonfigliolo q. Robertino, maestro di pietra di Parlascio già di Villa Collemandina, confessa a Bonagiunta q. Useppo di Colognora, fratello della q. Aimellina, già moglie dello stesso Bonfigliolo, ed a Modanese proprio figlio, di aver avuto in dote circa 23 anni prima 20 lire tra denaro, derrate e corredi. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Lanfranchetto q. Alberto da Como e Gualandretto. (ACL, LL, 17, c. 55)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 72-73.

67

1243, luglio 27 (Lucca)

Don Bonaccorso, canonico e camerario, anche per don Armanno sul collega, allivella a prete Orlando, rettore della chiesa di S. Pietro di Meati, terra nella detta cappella, presso la chiesa di S. Andrea, per il censo annuale di 2 soldi di denari lucchesi. Testimoni Leone maestro di muri, Aliotto scudiero, don Guido di Anagni. (ACL, LL, 12, c. 214)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 71; TIGLER 2009c, p. 908; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 282.

68

1243, settembre 1 (Lucca)

Bonasera q. Bonanno, moglie di Bonfigliolo maestro di pietra, ratifica la vendita fatta al diacono Benassai con atto di ser Ciabatto del 21 gennaio 1243. Fatto in Lucca, nella casa dove abita il detto Bonfigliolo, *apud Parlascium*. (ACL, LL, 17, c. 75v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 73.

69

1243, settembre 14 (Lucca)

Alberto q. Gerardo maestro di legno fa testamento e lega 12 denari all'opera di maestro Lombardo, 12 denari all'altare di S. Martino, 12 denari alla luminara di olio di S. Martino, 12 denari alle monache di Gattaiola, 12 denari ai lebbrosi di S. Lazzaro e 5 soldi ai frati predicatori. (ACL, LL, 17, c. 84v)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 284-285.

70

1244, febbraio 4 (Lucca)

Aicardo q. Ventura di Barga, anche a nome di Arrigo e altri suoi soci, riceve 4 lire di denari lucchesi e confessa di aver ricevuto da maestro Lombardo, operaio di S. Martino, 10 lire di denari lucchesi ricevute in Lucca e 4 lire e 10 soldi in Barga, a pagamento di 4 travi di abete acquistati dal suddetto Lombardo. Fatto in Lucca nella torre di Passavante, testimoni maestro Arrighetto e Bernardo Baldinelli. (ACL, LL, 18, c. 10)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 222, 228-229; CONCIONI 1995, pp. 63, 73; TIGLER 2009c, p. 908 CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 290.

71

1244, febbraio 6 (Lucca)

Marco q. Piero di Gattaiola riceve a mutuo da Aiuto maestro di muri 10 soldi di denari lucchesi, e promette di restituirli entro la festa di s. Regolo. (ACL, LL, 18, c. 12v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 73.

72

1244, febbraio 13

Genovese Antico riceve in accomandigia da Guidobono di Lombardia 43 soldi e 4 denari di mezzane grosse, che corrispondono a 13 lire. (ACL, LL, 18, c. 18v)

Bibliografia: inedito.

73

1244, marzo 12 (Lucca)

Diotaiuti q. Marchese di Lombardia e Lanfranco di Anselmo promettono al fornaio Regabene q. Denario di costruire un forno, per il quale garantiscono la fornitura e la messa in opera di *marmora convenientia et sufficientia*. Restano a carico del committente la terra, la rena e il manovale. Il prezzo è di 100 soldi. (ACL, LL, 18, c. 30v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 60, 75.

74

1244, aprile 21 (Lucca)

Rolenso q. Bonfigliolo de Lunata promette al maestro Lombardo q. Guido di far sì che il proprio figlio Iacopo stia con lui e con suo figlio Guido per i successivi otto anni ad imparare l'arte ed a servire lui e la sua famiglia. Lombardo si impegna a fornire all'allievo vitto e vesti nonché a dotarlo dei ferri del mestiere: un mazzuolo seghettato, due picchi, una sega, un mazzuolo di ferro, 3 scalpelli, 2 scalpelli appuntiti e una cazzuola, strumenti che rimarranno di sua proprietà al termine dell'apprendistato. È stabilito che se maestro Lombardo dovesse morire entro i quattro anni seguenti Iacopo e suo padre sarebbero liberi da ogni obbligo, se invece dovesse morire dopo i tre anni seguenti, Iacopo dovrà terminare il suo alunnato secondo quanto stabilito.

Rolensus de Lunata quondam Bonfilioli promisit et convenit magistro Lumbardo quondam Guidi facere et procurare, ita quod Iacobus suus filius stabit cum eo et Guido suo filio hinc ad VIII annos ad addiscendum artem suam, quam facit, et ad serviendum ei et suis heredibus et familie in domo ex extra, secundum suam possibilitatem et facultatem et in toto suprascripto termino non debet facere fugalasciam, ita quod maneat ultra XV dies, nec furtum vel subtractam aliquam de rebus suis vel sue domus, nec de illis, que ad suas manus devenerint ultra denariorum XII in anno, nec illos studiose et si sciverit qui fecerit vel facere voluerit, faciet remanere, sin autem manifestabit suo domino. Et si furtum fecerit ultra denariorum XII in anno, nec illo studiose vel affugerit, cum reducet ad servitium suum vel redire faciet et res ablatas restituet vel emendabit. Et promisit facere, ita quod ipse Iacobus faciet hinc ad unum annum iuramentum salvitatis, ut moris est. Et dictus magister promisit sibi dare victum et vestitum condecenter et Artem suam eum docere sine fraude, et dabit sibi, expleto termino, seu in fine termini, ferramenta, scilicet massapichium segulatum, picchiarellum, unum pichium grossum, sciagam, massuolum de ferro, III scarpella, duo scarpella cum puntis et unam cassuolam. Et sic attendere facere et observare iner se pro et contra, obligando se et suos heredes et bona sua omnia (...). Pactum et conventum fuit inter eos expressum, quod si dictus magister decederet hinc ad IIII annos, sit liber ipse

Iacobus et pater a predictis ex toto. Et si viveret ultra IIII annos et decederet ante terminum superscriptum VII annos et non plus seu si vixerit pater tantum, quantum est terminus, stare debeat et servire in toto termino, sicut superius est expressum. Actum Luce, in turre Passavantis, coram Ugucione Maghiari et Ubaldo notarius et Guaitrocto Parghia. MCCXLIII, XI kalendas mai, indictione secunda. (ACL, LL, 18, cc. 45v-46)
Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 222, 229-230; CONCIONI 1995, pp. 63-64, 74, 75; TIGLER 2009c, nota 157 p. 888, p. 907; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, 292.

75

1244, maggio 12 (Lucca)

Diotaiuti *magister lapidum* si dichiara soddisfatto dei 25 soldi e 4 denari ricevuti da Regabene fornai per 5 opere da lui fornite e 6 opere fornite dal suo discepolo per la muratura del forno, della volta, del camino e delle pareti. Il maestro Lanfranco si dichiara soddisfatto dei 28 soldi ricevuti per la stessa opera. I due maestri confessano di aver ricevuto 6 lire *de marmoribus et pro marmoribus spassi* venduti e messi in opera. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Lombardo q. Benivieni e Benivieni q. Guglielmino. (ACL, LL, 18, c. 52)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 60, 75-76.

76

1244, novembre 26 (Lucca)

Il maestro Guido del q. maestro Bonagiunta di Arogno, nell'episcopato di Como, confessa di aver ricevuto in accomandigia da Martino q. Inolfo, dello stesso luogo, 4 lire di mezzane piccole, che si impegna a restituire entro il primo di aprile.

Magister Guido quondam magistri Bonaiuncte Bigarelli, de episcopatu Comi, de Arog(na), confessus fuit, Martino eiusdem terre quondam Inolfi, se suum esse debitorem et dare debere eidem libras IIII de meçanis parvis, quos ab eo in acomandisiam seu depositum habuit et recepit, renuntiando (...), quare promisit et convenit ei, quod hinc ad proximas kalendas aprilis solvet et dabit ei vel suis heredibus aut cui preceperit libras quattuor de bonis meçanis parvis, Luce vel ubi placuerit eis. Et pro hiis omnibus observandis, obligavit se et suos heredes et bona sua omnia presentia et futura (...). Actum Luce in turre Passavantis, coram Pelegriano Gai et

Genovese Antico, MCCXLIII, VI kalendas decembris, indictione III. (ACL, LL, 18, c. 113v)

Bibliografia: BACCI 1910, pp. 30-31; SALMI 1914, p. 88; CALECA 1996b; CONCIONI 1995, p. 76; BOGGI 2004, p. 472; TIGLER 2009c, p. 906; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 299.

77

1244, novembre 26 (Lucca)

Bonaventura q. Berlinghiero promette al canonico don Paolo che inizierà a dipingere tutta la camera che fu dell'arcidiacono don Opizo ed il relativo solaio entro 3 giorni da quando gliene sarà fatta richiesta. Promette inoltre di portare a termine l'opera senza interruzioni eseguendola *ad aves et ad alia depiscturas sicut dicunt se composuisse cum magistro Lombardo*. Il pittore si impegna a mettere in proprio i colori mentre don Paolo dovrà fornire la calce, i manovali e, se ce ne sarà bisogno, l'azzurro. Il compenso viene stabilito in 6 lire di buoni denari lucchesi. L'atto è stipulato nella curia della scuola. (ACL, LL, 18, c. 114v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 64; GARZELLI 2004, p. 416; ASCANI 2009, pp. 62-63; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 299.

78

1244, dicembre 2 (Lucca)

Ubaldo q. Simone fa testamento e lega 5 soldi all'altare di S. Martino e 5 soldi a maestro Lombardo, operaio, per la sua opera. (ACL, LL, 18, c. 117v)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 299.

79

1244, dicembre 21 (Lucca)

Gilberto del q. Piero, albergatore inglese, fa testamento e lega 20 soldi ai frati Minori, 5 soldi alle monache di Gattaiola, 10 soldi ai lebbrosi di S. Lazzaro, 5 soldi alle monache dei colli, 5 soldi alle monache di Montemagno, 40 soldi ai lebbrosi, 5 soldi all'altare di S. Martino, 5 soldi all'opera di maestro Lombardo e 2 soldi al frontespizio, 2 soldi alla luminara di S. Croce, 2 soldi alla luminara dell'altare di S. Maria. (ACL, LL, 18, cc. 124v-125)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 300.

80

1245, aprile 25 (Lucca)

Aliotto q. Ragnoso *magister petrarum*, davanti all'arciprete della cattedrale, sposa Cristiana q. Barontino, confessando di aver ricevuto una dote di oltre 10 lire tra panni e altre cose. (ACL, *LL*, 21, c. 51v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 78.

81

1245, agosto 11 (Lucca)

Il maestro Lombardo, rettore dell'opera di S. Martino, riceve per conto di essa da prete Salvestro, fidecommissario del defunto Ubaldo q. Simeone, 5 soldi del legato disposto dallo stesso Ubaldo. (ACL, *LL*, 20, c. 96)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 64; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 309.

82

1245, ottobre 23 (Lucca)

Il maestro Diotaiuti di Lombardia q. Marchese di Como dichiara al cambiatore Vezio q. Diotifeci, che agisce per conto degli operai della chiesa di S. Maria Forisportam, di aver avuto 7 lire meno 4 soldi per 71 braccia ed una quarra *spassi marmorum facti in dicta ecclesia* in ragione di 5 soldi per braccio quadrato. Fatto presso il banco di Vezio, testimoni Salomone e Pellegrino, fratelli. (ACL, *LL*, 20, c. 119)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, pp. 22, 105; *Id.* 1995, pp. 60-61; TIGLER 2009c, p. 905.

83

1245, ottobre 23 (Lucca)

Il maestro Diotaiuti si accorda con Aiuto, operaio della chiesa di S. Maria Forisportam, per eseguire 50 braccia *spassi marmorum* per la stessa chiesa, similmente ai precedenti, entro Pasqua, su compenso di 5 soldi al braccio. Fatto nella casa dell'opera, testimoni Bartolomeo q. Orlando e Benvenuto q. Romano. (ACL, *LL*, 20, c. 119)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 61.

84

s.d. (marzo 1246) (Lucca)

Guidotto *magister lapidum* q. ___ confessa di dovere a Dato, Paganello e altri soci 30 soldi di buoni denari lucchesi per 8 copertoni di

porpora. (ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 1, reg 1 (Filippo Notti), 1246, c. 16v)

Bibliografia: inedito.

85

s.d. (1246) (Lucca)

Ventura *magister lapidum* di Brancoli q. Benigno e Vita di S. Gimignano q. Gimignano confessano di dovere a Gerardino q. Oddo Benenato 5 lire di buoni denari lucchesi. (ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 1, reg 1 (Filippo Notti), 1246, c. 36v)

Bibliografia: inedito.

86

(1246) (Lucca)

Ugolino *magister lapidum* di Pescaglia q. Ghetto confessa di dovere a Iacopo Lunardi 40 soldi di buoni denari lucchesi *pro brachia* (...). Fatto alla presenza di Guerriscio *magister lapidum* di Pescaglia q. Taveredo. (ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 1, reg 1 (Filippo Notti), 1246, c. 45v)

Bibliografia: inedito

87

1246, febbraio 10 (Lucca)

Vita, *magister lapidum* q. Buondi e Bonaventura Rosso *magister* q. Ubaldino confessano a Gerardo Maghiari, che agisce per conto del Prefetto Schiatta, un debito di 100 soldi che promettono di restituire entro la festa di s. Regolo. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Ugucione e Piero pisano. (ACL, *LL*, 21, c. 15v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 81.

88

1246, marzo 10 (Lucca)

Guido da Bissone figlio di Gianni di Amistade dell'episcopato di Como confessa di aver ricevuto da Guidobono Bigarelli di Fuxima di Arogno q. maestro Lanfranco, nominato nunzio e procuratore di Bizone, padre del q. Pietro e suocero dello stesso Guido, dal notaio Alberto Forlenti l'11 febbraio 1246, con l'incarico di recuperare tutto ciò che è rimasto presso Guido del defunto Pietro: 100 soldi di denari pisani tra moneta, panni e cose, in parte ricavati dalla vendita di averi e indumenti dello stesso Pietro; 34 soldi della stessa moneta, ricavati dalla vendita di alcuni ferri dello stesso Pietro. Guidobono confessa altresì di aver ricevuto da Bizone alcuni ferri dello stesso Pietro. Fatto nella torre di Passavante,

presenti Gennaio, fratello di Guido da Bissone, Montisiano e Ubaldo Malga.

Guido, de Bithone, filius Ianni de Amistade, episcopatus Comi, gener Biçonis Guidobono Bigarelli, de Fuxima de Arognia, quondam magistri Lanfranchi, procuratori et nuntio speciali Biçonis ad petendum et recipiendum, procuratorio nomine, pro eo ea omnia que remanserunt apud eundem Guidonum, que fuerunt quondam Petri, filii suprascripti Biçonis, sicut de procuratore apparet in practica manu Alberti Forbendi notarius cuius annus sit MCCXLVI die dominice XI die intrante februarii indictione IIII confessus fuit se recepisse et habuisse a dicto Guidobono in una parte solidos C pisanos de quibus in parte remanserunt sibi indifferenter et partem habuit de pannis et rebus venditis quondam dicti Petri item recepisse se confessus fuit in alia parte solidos XXXIII suprascripte monete et quo habuit de pretio quorundam ferramentorum venditorum, que fuerunt ipsius Petri. Item confessus fuit similiter se recepisse ab eo quedam ferramenta ipsius Petri et alia (...). Actum Luce, in turre Passavantis, coram Genario fratre ipsius Guidi de Bithone et Montisiano et Ubaldo Malga. MCCXLVI, VI idus martii, indictione IIII. (ACL, LL, 21, c. 29)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 220, 225; CONCIONI 1995, pp. 78-79; TIGLER 2009c, p. 910.

89

1246, giugno 13 (Lucca)

Atto stipulato ai piedi del campanile di S. Martino, testimone maestro Guidobono q. maestro Arrigo. (ACL, LL, 21, c. 65v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 2 p. 220; CONCIONI 1995, p. 81; TIGLER 2009c, p. 909.

90

1246, agosto 24 (Lucca)

Loteringo q. Turchio della posterula del fiume riceve a mutuo da Guidobono q. Lanfranco di Como una somma in denari grossi d'argento lucchesi, fiorentini, senesi, aretini e monete senesi e pisane per l'equivalente di 40 lire di monete lucchesi piccole, con obbligo di restituzione entro 15 giorni dalla richiesta. Fatto nella casa di maestro Lombardo, testimoni lo stesso maestro Lombardo, Arrigo di Martino e il chierico Lotterio. (ACL, LL, 21, c. 88v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 221; CONCIONI 1995, pp. 64, 73, 79; TIGLER 2009c, p. 908; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 317.

91

1246, settembre 1 (Lucca)

Castellano q. Aldibrandino da Castelnuovo confessa al maestro Lombardo ed a Guidobono q. maestro Lanfranco di essere stato soddisfatto di quanto doveva ricevere da loro per il trasporto di marmi rossi a Borgo a Mozzano da Castelnuovo. Dichiara poi nulla ed inefficace la scrittura dei patti e delle convenzioni redatta tempo prima dal notaio Bonaventura di Sassorosso.

Castellanus de Castelnuovo q. Aldibrandini confessus fuit magistro Lombardo et Guidobono q. magistri Lanfranchi sibi esse satisfactum ab eis de omnibus denariorum quos ei dare debebant pro reducitura marmorum rubeorum, que reducere debebat eis ad burgum Moçani a Castronovo, quamvis non sint reducta modo, sicut continetur in publica scriptura de pactionibus et conventionibus et promissionibus, manu Bonaventure notarius de Sassorosso, et in eo, quod in dicta scriptura continetur facta ad eis ipsi Castellano, vult quod sit pro inutili et cancellata et nullius valoris; et per istam scripturam clamavit se solutum et pagatum et, salva illa scriptura promissionis et obligationis facte ab ipso Castellano ipsis magistris, quousque fuerint reducta, et faciet cancellari scripturam eorum in termino ibidem comprehenso. Actum Luce, in turre Passavantis, coram Uguiccione Maghiari et Soldano, ipsa die kalendis septembris MCCXLVI, indictione V. (ACL, LL, 21, c. 93v)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 222, 230; CONCIONI 1995, pp. 64, 79; TIGLER 2009c, p. 907; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 317.

92

1246, novembre 10 (Lucca)

Il cambiatore Vezio q. Diotifeci riceve in deposito dal maestro Riccardo di Como, *de Lugnatio* dell'episcopato di Como, q. Arrigo 50 lire di denari lucchesi in grossi d'argento. Fatto nella casa dell'opera di S. Croce, dove abita il maestro Lombardo, testimoni lo stesso Lombardo e Guidobono q. __ (ACL, LL, 21, c. 117)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 222; CONCIONI 1995, pp. 64-65, 81; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 319.

93

1246, novembre 12 (Lucca)

Don Guido di Anagni, canonico lucchese, padovano e novarese, costituisce procuratore il maestro Giovanni di Ottobello *de Campillione* con il mandato di riscuotere da don Baldovino, canonico novarese, i frutti ed i denari della sua prebenda. Fatto nel chiostro di S. Martino, testimoni Guidobono, Arrigo q. Martino e Guido da Maroggia. (ACL, *LL*, 21, c. 117)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 73; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 320.

94

1246, novembre 12 (Lucca)

Il maestro Lombardo, operaio dell'opera di S. Martino, riceve in deposito dal maestro Giovanni *de Campillione* 10 lire di mezzane. Fatto nel chiostro di S. Martino, testimoni Guidobono, Arrigo q. Martino e Guido da Maroggia. (ACL, *LL*, 21, c. 117v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 65, 78; TIGLER 2009c, p. 909; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 319.

95

1247, novembre 7 (Lucca)

Bonaiuto q. Casalese Ballura di Massa Pisana promette a don Baliante, canonico lucchese e sacrista, di far restaurare entro il mese di gennaio il mulino cha ha in concessione dal capitolo. L'esecuzione dei lavori sarà sottoposta al giudizio dei maestri Lombardo e Bonaccorso, o a uno dei due, e riguarderà acquedotto, canale, tetto, ruote grandi e piccole, tremogge e altre parti dove siano necessari, secondo il giudizio dei predetti maestri. Fatto nella canonica di S. Martino, testimoni Bianco Mannini e Burietto inserviente di don Baliante. (ACL, *Pergamene capitolari*, G 100)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 65; TIGLER 2009c, p. 907.

96

1248, luglio 8 (Lucca)

Bonaventura di Pietro Manetti riceve da maestro Lombardo, operaio di S. Martino, un prestito di 30 lire di denari lucchesi, che

furono del defunto Domenico da Bissone, dell'episcopato di Como. Fatto nella casa di maestro Lombardo, testimoni Arrigo q. Martino di Arogno di Como e Guglielmo q. Gianni (ACL, *LL*, 22, c. 86v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, pp. 65, 73-74; TIGLER 2009c, p. 908.

97

1248, agosto 5 (Lucca)

Rustichello, rettore dell'ospedale di Rimortori, e don Guidone, pievano di Segromigno, ricorrono contro il pagamento di collette. Fatto nella canonica di S. Martino, testimoni Uberto q. Chianni, maestro Guido lombardo e Benvenuto q. Amato. (ACL, *LL*, 22, c. 94)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 219; ASCANI 1991, nota 50 p. 128; CONCIONI 1995, p. 76; TIGLER 2009c, p. 906.

98

1248, agosto 22 (Lucca)

Il maestro di legno Abbracciabene di Gante della contrada di S. Pietro maggiore sposa Vezzosa q. Lavoratore, maestro di pietra, e confessa una dote di 10 lire di corredo. (ACL, *LL*, 22, c. 107v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 82.

99

1248, settembre 14 (Lucca)

Aldibrandino q. Accurso riceve in prestito 6 lire e 10 soldi da maestro Lanfranco q. Anselmo. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Provinciale e Perino calzolaio. (ACL, *LL*, 22, c. 116)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 76; TIGLER 2009c, p. 908.

100

s.d. (1248, settembre) (Lucca)

La sorella di Castellano, maestro di pietra, prende accordi con suo fratello in merito alla sua dote. (ACL, *LL*, 24, c. 27v)

Bibliografia: inedito.

101

1248, settembre 29 (Lucca)

Maestro Lombardo operaio dell'opera di S. Martino riceve in accomandigia da maestro Lutterio q. Guido, *de Corniola* di Arogno, dell'episcopato di Como, 15 lire di denari lucchesi in grossi d'argento che si impegna a

restituire entro 3 giorni da quando gliene sarà fatta richiesta. (ACL, *LL*, 22, c. 120v)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 222-223; CONCIONI 1995, pp. 65, 82; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 329.

102

1248, novembre 3 (Lucca)

Maestro Lombardo compare tra i testimoni di un atto. (ACL, *LL*, 22, c. 129v)

Bibliografia: inedito.

103

1248, dicembre 12 (Lucca)

Gilberto albergatore affida a Guntiero q. Ruggero, merciaio francese, alcuni beni avuti in pegno. Fatto nella torre di Passavante, testimoni maestro Leone e Guidotto di Passavante. (ACL, *LL*, 22, c. 153v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 71; TIGLER 2009c, p. 908.

104

1248, dicembre 27 (Lucca)

Maestro Iacopo è citato tra i testimoni di un atto. (ACL, *LL*, 22, c. 139)

Bibliografia: inedito.

105

1249, gennaio 7 (Lucca)

Bonaventura q. Manetti di Lunata, che abita in Borghicciolo, riceve a mutuo da Guido, figlio del maestro Lombardo, 30 lire in grossi d'argento. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Guidobono *de* __ e altro Guidobono *de Campillione*. (ACL, *LL*, 23, c. 35v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, pp. 65, 74; TIGLER 2009c, pp. 908-909.

106

1249, febbraio 4 (Lucca)

Iacopo, figlio del maestro di pietra Bonansegna q. __, si accorda con Guido, padre della sua sposa Guida e suo suocero, per una dote di 20 lire tra denari e beni. (ACL, *LL*, 23, c. 46)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 62.

107

1249, marzo 6 (Lucca)

Maestro Lombardo e __ suo figlio compagno tra i testimoni di un atto. (ACL, *LL*, 22, c. 39v)

Bibliografia: inedito.

108

1249, maggio 6 (Lucca)

Giacomino q. Oddo del vescovato di Como da Bissone, fratello del defunto Domenico morto in Lucca in casa di Arrighetto Balbanese, riceve dal maestro Lombardo q. Guido, operaio di S. Martino, 51 lire di denari lucchesi in grossi d'argento per la cura e tutela dei figli del suddetto Domenico. (ACL, *LL*, 22, c. 80v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, pp. 65-66; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 336.

109

1250, gennaio 24 (Lucca)

Maestro Diotaiuti e Alberigo, fratelli e figli del q. Marchese, originari dell'episcopato di Como, del luogo detto Maroggia, ora abitanti a Lucca, costituiscono loro procuratori e nunzi speciali Guglielmo e Suscio q. Gerardo *de Castignora*, dello stesso episcopato, per recuperare e riportare tutto ciò che devono ricevere e dare nel suddetto episcopato, nonché per sistemare le loro cause. Fatto nella torre di Passavante, testimoni maestro Leone q. Uberto e Bonaventura q. Simeone da Verona. (ACL, *LL*, 25, c. 76)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 61.

110

1250, gennaio-febbraio (Lucca)

Marco pittore q. Berlinghieri riceve un mutuo. (ACL, *LL*, 25, c. 78v)

111

1250, febbraio 13 (Lucca)

Il primicerio Corrado fa testamento e lega 40 soldi all'opera di S. Martino, retta da maestro Lombardo. (ACL, *LL*, 24, c. 73)

Bibliografia: inedito.

112

1250, aprile (Lucca)

Bonaventura Berlinghieri pittore contrae un mutuo. (ACL, *LL*, 25, c. 14)

113

1250, aprile 16

Orabuono q. Simeone, Rosselmino q. Bonamore, entrambi di Barga, e Bonaccorso di Lucca, maestro di legno q. Motrone, promettono al maestro Lombardo, operaio della chiesa di S. Martino, di consegnare 40 subbielli doppi di abete della lunghezza di

nove braccia meno una quarra, ben squadrati, conformi a due misure una delle quali è presso il maestro Lombardo e l'altra presso i venditori. Dovranno consegnare il legname entro la festa di s. Iacopo e trasportarlo fino al ponte di S. Quirico di Lucca, per il corrispettivo di 12 soldi la coppia.

Orabuonus, de Barga, q. Simeonis et Rosselminus, eiusdem loci, q. Bonamoris et Bonacursus, de Luca, magister lignaminis, q. Motronis similiter et in solidum promiserunt et convenerunt magistri Lombardo operario ecclesie Sancti Martini, pro ipsa opera recipiendi, dare ei pro ipsa opera et ipsi opere subiellos XL duplos de abeto, quorum quilibet debeat esse longus brachia VIII, minus quarta, bene quadros, et de grossitudine et amplitudine debent esse sicut continentur in duabus mensuris, una quarum remansit apud magistrum Lombardum et alia apud predictos venditores et hec debent facere et complere de hinc ad proximum festum sancti Jacobi et hec reducere usque sub ponte Sancti Quirici Lucani, expensis omnibus dictorum venditorum. Pro qua venditione pretium receperunt solidos XII pro qualibet coppia et de qua summa tota medietatem receperunt coram me notarium et testibus infrascriptis et alia medietate dare debet reducto lignamine. Actum in domo, quam inhabito ego notarius, coram magistro Beneficante (...). MCCL, XVI kalendas mai, indictione VIII. (ACL, LL, 25, c. 87v)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 223, 230; CONCIONI 1995, p. 66; TIGLER 2009c, p. 907; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 344.

114

1250, maggio 8 (Lucca)

Cigorino q. Ugolino da Sorbano del Giudice promette di dare al maestro di muri Leone otto lire di denari lucchesi entro il primo di ottobre ad estinzione di un prestito ricevuto. Testimoni maestro Lanfranco di Lombardia e Diotaiuti q. Marchese. (ACL, LL, 25, c. 33)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 61, 72, 76; TIGLER 2009c, p. 908; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 345.

115

1250, maggio 8 (Lucca)

Cigorino q. Ugolino di Sorbano del Giudice promette di dare al maestro Lanfranco di Lombardia 14 soldi ad estinzione di un

prestito. Sono testimoni Diotaiuti ed il maestro Leone. Lanfranco da licenza al notaio Ciabatto, rogante, di cedere il presente credito ad Arrighetto Balbanese, verso il quale era debitore. (ACL, LL, 25, c. 33)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 61, 72, 76; TIGLER 2009c, p. 908; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 345.

116

1250, giugno 28 (Lucca)

Riccomo q. Morettone di via Mezzana riceve a mutuo da Maestro Leone q. Uberto 20 soldi che si impegna a restituire entro la festa di s. Regolo. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Bonaccorso q. Bono e Gherardo scudaio. (ACL, LL, 25, c. 106v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 71.

117

1250, luglio 31 (Lucca)

Ranieri di Orabuono di Barga riceve da maestro Lombardo, operaio di S. Martino, 6 lire e 10 denari a saldo di pagamento per la fornitura di legname, a nome di Orabuono e Rosselmino di Barga. Lombardo confessa di aver ricevuto tutto il legname. (ACL, LL, 25, c. 108)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 66; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 346.

118

1250, agosto 25 (Lucca)

Pietro di Modena q. Gandolfo di Amadore contrae un mutuo di 23 lire da Arrigo di Ottavio. Fatto a Lucca nella casa di maestro Lombardo. (ACL, LL, 25, c. 96v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223.

119

1250, novembre 3 (Lucca)

Rogero q. Gilberto d'Inghilterra, infermo, fa testamento dichiarando di avere con sé per viaggio fatto *ad partes ultramarimas* una croce d'argento dorato e del denaro. Dichiaro di voler lasciare 2 sterlini al comune di Lucca, a prete Ugo di S. Donnino che gli ha somministrato la penitenza 12 sterlini per messe cantate in suffragio della sua anima, 6 sterlini ai frati minori, 6 ai frati predicatori, 3 all'altare di S. Martino, 3 all'opera del maestro Lombardo di S. Martino, 3 alla luminara di S. Croce, 10 ai poveri, 6 a Soldano suo ospite, 12

a Giliberto ed a sua moglie. (ACL, LL, 25, c. 109v)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 347.

120

1251, gennaio 11 (Lucca)

Giunta q. Bartolomeo di Pescia mette il figlio Valente in alunnato presso maestro Lombardo, operaio di S. Martino, ad imparare la sua arte ed a servirlo per quattro anni. Dovrà ricevere vitto, vesti, calzari e, al termine del periodo convenuto, un mazzuolo, due picconi, una sega, un seghetto, un mazzuolo di ferro, 4 scalpelli e 2 subbie.

Iuncta de Pescia q. Bartholomei posuit Valentem filium suum cum magistro Lombardo operario Sancti Martini, ad addiscendum artem suam et ad serviendum sibi et sue familie, a proximis preteritis kalendis januarii ad quattuor annos, et in toto superscripto termino non debet aufugere nec de suis rebus vel sue domus abstulere ultra denarios XII in anno nel illos studiose et si affugerit vel de suis rebus abstulerit, ultra quod dictum sit, eum ad servitium dicti magistri reducet vel redire faciet et res ablatas restituet vel emendabit; et si sciret qui de suis rebus vel sue domus subtractam facere vellet, faciet remanere vel suo domino manifestabit; et sic attendere facere et observare dictus Valentem ad sancta Dei evangelia iuravit; et dictus debet eum tenere in superscripto termino et suam artem eum bona fide docere sine fraude, et sibi dare debet victum et vestitum et calciamentum convenienter; et expleto termino, dare debet ei massapichium, duos picchios, unam sciamam, unum segulare, unum matholum ferri, IIII scarpellos et duos subbios. Et sic attendere facere et observare inter se pro et contra obligando se et suos heredes et bona sua omnia presentia et futura (...) Actum Luce, in turre Passavantis, coram Passavante Guidotti et Lambertucio germano Valentis. MCCLI, III idus ianuarii, indictione VIII. (ACL, LL, 25, c. 70)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 223, 230-231; CONCIONI 1995, pp. 66, 83; TIGLER 2009c, nota 212 pp. 907-908; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 348.

121

1251, agosto 12 (Lucca)

Cristofano q. Martino da Compito, della cappella di S. Pietro, riceve 20 soldi in mutuo da maestro Leone. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Bartolo Perfettucci e Genovese Perfettucci. (ACL, LL, 26, c. 33)
Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 71-72.

122

1251, settembre 11 (Lucca)

Rosselmo q. Bonamore di Barga, per sé e per i soci Orabuono, Mezzo, Riccobaldo, Iacopo Sassi, Ventura Rainaldi, Bongiovanni, Notto e Testa, promette a maestro Lombardo operaio di S. Martino di consegnare 40 subbielli di abete preparati e portati nella città di Lucca, cioè al fiume, entro il mese di marzo. Ognuno di essi dovrà possedere misure prefissate. Per il prezzo di 12 lire, di cui 6 pagate presso il notaio e le restanti 6 una volta condotto il legname. I soci si dichiarano successivamente soddisfatti e pagati.

*Rosselminus de Barga qd Bonamoris pro se et sociis suis Crabono Mezzo Riccobaldo Jacobo Sassi Ventura Rainaldi Boni Johanne Noc et Testa promiserunt Magistro Lombardo operario Sancti Martini pro ipsa opera recipientis dare ei vel cui preceperit XL subiellos de habeto tractos et paratos ad civitatem lucensem id est ad flumen. Quorum de hinc percotum mense martii quorum quilibet debet esse amplius una spannam et duos digitos et alium unum sommessum et duos digitos ad spannam maggiori et longum VIII brachiorum et hoc pro pretio libbras XII denariorum de quibet me notario vidente et testibus infrascriptis recepit libre VI denariorum lucenses. Renuntiando et alias libras VI darebet eidem vel cuius mandaverunt lignamine reducto ut super contra passagus tamen ipsi magistri et pro is omnibus observandis (...) Acum Luce in turre qd passavantis coram Bonafede fabro et Paganello de Orselli. MDDLI, III idus septembris indic X. Ciabattus (...). Cancellavi per abola superscriptorum qui adnotaverunt se solutos et pagatos. (ACL, LL, 26, c. 95v)
Bibliografia: GUIDI 1929, p. 223, 231; CONCIONI 1995, p. 66; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 356.*

123

1252, marzo 8 (Lucca)

Bonaventura di Vecchio *lograiolus* presta per due mesi a maestro Guido lombardo q. Bonagiunta una piccola corazza a maglia

metallica del peso di 28 libbre, con una maglia di oricalco sul petto. Guido si impegna a pagare 3 soldi ogni mese, oppure il valore della corazza, stimato concordemente in 6 lire e 10 soldi di buoni denari lucchesi.

Bonaventura de Vethio lograiolus coram me notarium dedit ad vetturam magistro Guido lumbardo quondam Bonaiuncte unum corettum cum manicis. Usque ad manus sadis qui ponderat libre XXVIII, pro ut dixit habens unam mallia de auricalco in pettore et quod debet habere et tenere hinc ad duas menses et tanto plus vel minus quod tunc fuerint in concordia et de quo dare debet sibi singulo mense per vettura solidos III. Et quo promisit sibi reddere et si reddere non posset quam misit dare sibi pro precondicti coretti libre VII et solidos X bonorum denariorum lucensis. Pro extra valere et pretium dicti coretti cum tantum valeat ut dicunt. Et pro his omnibus observandis obligavat se et suos heredes et bone sua omnia (...) Actum Luce in turre quondam Passavantis. Coram Bonifacio Bacori et Bonaventura Raii. MDDLII, VIII idus martii, indic X. Ciabattus iudex et notarius haec scripsit. Cancellari pro abola suprascriptorum Bonaventura et Guido. (ACL, LL, 26, c. 29)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 219, 223-224; CONCIONI 1995, pp. 76-77.

124

1252, giugno 3 (Lucca)

Maestro Guido q. Bonagiunta Bigarelli da Como confessa ad Ardiccione q. Cruara di riva San Vitale di Como il debito di 10 lire di denari lucchesi che promette di restituire entro due mesi. (ACL, LL, 27, c. 82)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 219, 224; CONCIONI 1995, p. 77; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 361.

125

1252, ottobre (Pistoia)

Spese fatte da Ranuccino e Rainelmo, operai di S. Iacopo, per la stessa opera nel mese di ottobre.

Maestro Guidone da Como riceve per sé e tre maestri 7 lire e 16 soldi per 15 giorni durante i quali hanno approntato marmi e murato e riattato gli scalini della porta della chiesa maggiore dal lato di s. Maria, e sotto il ciborio di s. Iacopo e sotto il ciborio della porta della chiesa maggiore dal lato di s. Maria. Maestro Guidone da Como riceve 4 soldi per un giorno

in cui ha racconciato il condotto dell'acqua del fonte di S. Giovanni. Giannino e Lucano maestri e discepoli di maestro Guidone ricevono 10 soldi per due giorni in cui hanno racconciato il condotto dell'acqua suddetto. Altri manovali e assistenti sono pagati per l'opera prestata.

Hec sunt expense quas fecerunt Ranucinus et Rainelmus operarii Sancti Jacobi pro ipso opera de mense octubris.

[Magistro] Guidoni de Como, recipienti pro se et tribus magistris pro mercede ipsorum pro XU diebus steterunt et operati sunt in conciandis marmoribus et murandis et actandis gradibus ad portam ecclesie ma[ioris, ex latere] sancte Marie et subtus civorium sancti Iacobi et subtus civorium porte ecclesie [maioris, ex latere] sancta Marie VII libras et XVI solidos. Allegre[tt]o (...) [pro spegnit]jura calc[ine] et pro III diebus quibus stetit pro manoali cum dictis magistris (...) pro [sua] mercede V solidos et VI denarios. Cambio fornaciario, pro (...) scaff[iliis] calcine (...) [pro di]cto opere XXXVIII denarios. Bianco fabro, sotillatura ferrorum magistrorum pro dicto opere XXI denarios. Bonfiliolo fabro sotillatura ferrorum magistrorum pro dicto opere XLIII denarios. Magistro Guidoni de Como, pro una die quo stetit ad reconciandum conductum aqu[e] fontibus sancti Johannis III solidos. Giannino, Luchano magistris et discipulis magistri Guidonis pro mercede eorum pro II diebus, quibus steterunt ad reconciandum conductum aque suprascripte X solidos. Diedi Franceschini, pro oleo lini pro actando conducto aque suprascripte XII denarios. Puccio, nuntio comunis, eunti Pratum et Florentiam pro reinveniendis seu reinveniendo furto facto in Sacrestia sancti Jacobi VI solidos. Ricco, nuntio Comunis, eunti Bononiam pro dicto furto reinveniendo XII solidos. Diedi portatori spazature facte in ecclesia maiori pro dicto opere gradium actatorum in ecclesia maiori pro ipsa spazatura portanda XXX denarios. Rustichello predicto, pro plumbo operato in lambadis sancti Jacobi XII denarios. Cenni filio Pacis, pro VII salmis pro dicto opere XVIII denarios. Summa expensarum predictarum factarum de mense octubris pro dicto opera, et X libras et X solidos et V denarios. (ASPt, Opera di S. Jacopo, 373, c. 16v)

Bibliografia: BACCI 1910, pp. 33-35; ASCANI 1991, p. 129; CONCIONI 1995, pp. 50-51; CALECA 1996b; TIGLER 2009c, p. 911.

126

1252, novembre (Pistoia)

Spese fatte da Ranuccino e Rainelmo, operai di S. Iacopo, per la stessa opera nel mese di novembre.

I maestri Luca e Giovannino vengono pagati in solido 30 soldi per 12 giorni in cui sono stati occupati a fare le grate e le finestre della chiesa di S. Zeno.

Hec sunt expense quas fecerunt domini Ranucinus et Rainelmus [operarii Sancti] Jacobi pro ipso opere, de mense novembris.

Dolcepto fabro, pro pretio LXXV [librarum] de plumbo operato in fenestris port trefunes Sancti Zenoni, in ecclesia maiori XIII solidos.

Magistro Biasio fabro, pro duabus tuppis hostii dicte sacrestie, et pro alia tuppa porte, ex latere sancti Nicholai, quas ruperunt latrones et pro IIII aliis tu[ppis] ecclesie Sancti Jacobi IIII libras. Magistro

Gualterocto, Magistro Ventura reconciaturation ostii abotece Palani pro una die V solidos. Duobus manoalibus, qui steterunt cum dictis magistris et pro merenda III solidos et III denarios. Diedi Franceschini [pro] pretio XLIII librarum plumbi operati ad fenestras port trefunes ecclesie Sancti Zenonis XVIII solidos minus I denario. Sclacte Stizalfoco, pro custodia quam fecit in ecclesia Sancti Jacobi per XXII noctes quando fecerunt refici tuppas sacristie et fenestras Sancti Zenonis XV solidos. Bondato fabro et Curradino, pro pretio CCCCLXXIII libras ferri operati ad fenestras ecclesie sancti Zenonis ad rationem VIII denarios quelibet libbra XVIII libras et II solidos. Piero Sercioni pro complemento feodi sui totius anni XVII solidos. Magistro qui fecit fenestras pro filo ferreo empto pro dictis fenestris XX denarios. Siribuono, pro plumbo operato ad dictas fenestras XV solidos. Luche, Jovannino magistris, pro XII diebus quibus steterunt ad faciendas craticolas et fenestras ecclesie Sancti Zenonis XXX solidos. Item, pro merenda et vino dictorum magistrorum et manoalium III solidos. Filio Franceschini, Siribuono medico pro pretio plumbi operati ad dictas fenestras et fuerunt IIII libbre plumbi XVIII denarios. Item, in ritortis operatis ad pontes factos pro dictis fenestris VI denarius. Item, in una fune operata ad stangas hostii abotece opere V

denarios. Item, Sclacte Stizalfuoco pro VII diebus quibus stetit pro manoali cum magistris ad craticolas dictarum fenestrarum VIII solidos. Item, Sclacte Stizalfoco pro custodia quam fecit de ecclesia sancti Jacobi per VI noctes IIII solidos. Summa expensarum quas fecerunt dicti operarii pro opera Sancti Jacobi est XXX libras et XVI solidos et I denarios. (ASPt, Opera di S. Jacopo, 373, c. 17)

Bibliografia: BACCI 1910, pp. 35-36.

127

1253, gennaio 10 (Lucca)

Maestro Lombardo è testimone alla stipula di un atto. (ACL, LL, 25, c. 131v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67.

128

1253, marzo 3 (Lucca)

Don Uberto, canonico e sacrista, immette i canonici di S. Martino nel corporale possesso di tutti i beni del comune di Massarosa fino alla concorrenza della somma di 50 lire di capitale e 12 degli interessi di due anni, dovute per l'obbligazione stipulata con don Gerardino e don Ildebrando. Fatto nella canonica di S. Martino, testimone maestro Guido Bigarelli. (ACL, LL, 27, c. 26v)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 219; CONCIONI 1995, p. 77; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 366.

129

1253, marzo 3 (Lucca)

Cruccio q. Boto ciabattaio, Bella sua moglie ed il maestro Guido q. Bonagiunta Bigarelli ricevono in solido a mutuo da Arrigo fenaiolo q. Vivenzio e Arriga sua figlia 13 lire meno 2 soldi di denari lucchesi. Ne promettono la restituzione entro la festa di s. Regolo. (ACL, LL, 27, c. 38v)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, pp. 291, 224; CONCIONI 1995, p. 77; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 233.

130

1253, marzo 17 (Lucca)

Don Ermanno canonico lucchese fa testamento legando 40 soldi a maestro Lombardo per l'opera del tetto di S. Martino. È testimone lo stesso maestro Lombardo. (ACL, LL, 27, c. 145)

Bibliografia: CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, pp. 368-369.

131

1253, aprile 26 (Lucca)

Rodolfino *magister petrarum* di Fratta q. Gianni dell'episcopato di Luni sposa Contessa q. Guglielmo di Versilia. (ACL, *LL*, 27, c. 115-115v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 84.

132

1253, maggio 20 (Lucca)

Vitale q. Bonsignore di Carrara anche a nome di Lupardo e Ghisello q. Cecio vende a Guido maestro di marmi figlio del maestro Lombardo, operaio di S. Martino, un campo in Pieve S. Paolo, in località Campolungo, per 42 lire pagate in grossi d'argento. Fatto nella casa dell'opera di S. Martino. (ACL, *Pergamene capitolari*, D 40)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 74; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 370.

133

1253, maggio 20 (Lucca)

Guido di Lombardo concede a livello a Vitale q. Bonsignore, a Lupardo e a Ghisello q. Cecio la terra acquistata per un canone annuo di 17 staia tra grano e miglio. Fatto nella casa dell'opera di S. Martino. (ACL, *Pergamene capitolari*, D 40)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 74-75.

134

1253, giugno 5 (Lucca)

Gerardino q. Grande, maestro di pietre della diocesi di Luni, vende al notaio Soffredo di Iacopo Federici, che acquista per Guido figlio del maestro Lombardo, i diritti che vanta nei confronti di Vitale q. Bonsignore di Carrara per 3 lire e 10 soldi. (ACL, *Pergamene capitolari*, D 40)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 218; CONCIONI 1995, pp. 75, 85; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 370.

135

1253, giugno 6 (Lucca)

Villano q. Ranieri, procuratore del fratello Orlando, vende per 20 lire i diritti che ha su Vitale da Carrara al notaio Soffredo, il quale acquista in nome e per conto del maestro

Guido, figlio del maestro Lombardo. (ACL, *Pergamene capitolari*, D 40)

Bibliografia: GUIDI 1929, p. 218; CONCIONI 1995, p. 75.

136

1253, luglio 21 (Pisa)

Atto dotale di donna Jacopa q. Guglielmo, sposa del maestro di muri Guido q. Emmerico. Fatto in Porto Pisano. (ASPi, *Diplomatico, Primaziale*, 1253 luglio 21)

Bibliografia: TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 293; CONCIONI 1995, p. 50.

137

1253, agosto 6 (Lucca)

Maestro Lombardo, operaio di S. Martino, paga a Iacopo e Paganello di Pellegrino Vitali 19 lire, 7 soldi e 6 denari per 6 fette e 46 misure di calcina ricevuta. Gli stessi fratelli ricevono inoltre 18 lire per altre 6 fette di calcina che promettono di consegnare entro 12 giorni. Lombardo si impegna anche ad ottenere l'assenso di Gerardetto da Chiatari e Perfetto Ricciardi. (ACL, *LL*, 28, c. 17)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, pp. 66-67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 372.

138

1254, marzo 25 (Lucca)

Arrigo q. Vivenzio fienaiolo e Arriga sua figlia ricevono dal maestro Guido Bigarelli e da Bella vedova di Crucio 8 lire di denari lucchesi della somma di 13 lire meno 2 soldi dovuta loro. (ACL, *LL*, 28, c. 76v)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, p. 219, 224-225; CONCIONI 1995, p. 77; CALECA 1996b; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 374.

139

1254, agosto 28 (Lucca)

Gilberto q. Piero albergatore fa testamento e lega 100 soldi ai frati minori di Lucca per la fabbrica della loro chiesa, all'opera del tetto 5 soldi, all'opera del frontespizio 5 soldi, 5 libbre d'olio a Tesco custode della luminara di S. Martino per la lampada ordinata dal testatore sopra la porta maggiore, davanti all'immagine di S. Maria *pro lumine faciendo ante dictam dominam*. (ACL, *LL*, 28, c. 124v-125)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 70; TIGLER 2009c, p. 906; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 377.

140

1254, novembre 28 (Lucca)

Baldovino q. Benvenuto di Massa Pisana vende per 6 lire al maestro Lombardo, operaio dell'opera della chiesa di S. Martino, del tetto e delle altre cose, per la detta opera, un campo in Massa Pisana della superficie di poco meno di due staia, in nella località Silicana della cappella di S. Maria del Giudice. L'acquirente allivella quindi la terra a Baldovino per il censo annuale di 2 libbre d'olio. I denari sono quelli del legato di Bonifazio Pestamacchi e di sua moglie. (ACL, LL, 28, c. 169v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 381.

141

1254, novembre 28 (Lucca)

Maestro Lombardo è testimone alla stipula di un atto. (ACL, LL, 28, c. 169v)

Bibliografia: inedito.

143

1254, dicembre 17 (Lucca)

Maestro Lombardo, operaio dell'opera di S. Martino, riceve a mutuo da Gerardino Tacchi 100 soldi in grossi d'argento per l'acquisto di indumenti. (ACL, LL, 28, c. 179v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 381

144

1255, dicembre 23 (Lucca)

Iacopo, figlio di maestro Lombardo, è testimone alla stipula di un atto. (ACL, LL, 30, c. 28v)

Bibliografia: inedito.

145

1255, dicembre 26 (Lucca)

Tedicio Clavelli vende a Giovanni q. Bono da Como, maestro di pietra, tutti i suoi diritti contro gli eredi e i beni del q. Barba per 7 lire di denari lucchesi. (ASLu, *Diplomatico, Opera di S. Croce*, 1255 dicembre 26)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 90.

146

1256, febbraio 5 (Lucca)

Arduino q. Andrea di Lombardia, di Lodi, sposa Beatrice q. Pepo di Corvaia. Fatto nel capitolo della cattedrale, testimone maestro Lombardo. (ACL, LL, 30, c. 10v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 391.

147

1256, febbraio 11 (Lucca)

Il notaio Nigozante fa testamento e offre *pro remedio anime* un terreno alla chiesa di S. Maria Maddalena dei frati Minori di Lucca. Fatto nel luogo dei suddetti frati, testimone Giannino maestro di pietre lombardo. (ASLu, *Diplomatico, S. Francesco*, 1256 febbraio 11) *Bibliografia:* TIRELLI, TIRELLI CARLI 1993, p. 76.

148

1256, novembre 22 (Pistoia)

Bointadoso q. Baroccio, maestro di pietra, si impegna con gli operai di S. Iacopo a rifare il fonte battesimale marmoreo di S. Giovanni, che si era guastato, e di compiere il lavoro entro le prossime calende di febbraio. Riceve 30 lire e 10 denari pistoiesi a pagamento della suddetta opera.

In nomine Domini Amen. Cum fontes marmorei qui sunt in ecclesia beati Johannis Battiste essent devastati et rupti tali modo que aqua ibi missa finebat foras ita que non remanebat intus tempore Battismatis Magister Bointadosus quondam Baroccii Magister lapidis promisit et convenit Guidalosti Mingarde et Foresi Bencinenni operaris operis Beati Jacobi pro ipso opere recipientibus dictos fontes aptare suis expensis hinc ad kalendas februarii proximi tali modo que tenebant bene totam aquam que in eos mittetur tempore Battismatis vel alio tempore tanto tempore quanto ibi dimissa fuerit. Et si dissiparentur ita que non bene tenerent aquam promisit dictis operariis pro dicto operis recipientes eos reapare suis expensis bene et diligenter hinc ad X annos. [Maestro Bointadoso] confessus fuit se habuisse et recepisse a dictis operariis solventibus pro dicto opere libras III et solidos X bonorum denariorum pro pretio et magisterio dicti operis faciendi. (...) Apud ecclesiam maiorem Sancti Zenoni. (...) Anno domini a nativitate MCCLVI indictione XV X kalendas decembris. Ego Amadinus filius Guidalostes imperialis auctoritate notarius

pro dictis (...) scripsi. (ASF, *Diplomatico, Pistoia, Comune (e S. Iacopo, opere)*, 1256 novembre 22)

Bibliografia: FIORAVANTI 1758, p. 188; ROSATI, *Notizie*, p. 14; REPETTI 1841, IV, p. 436; CAPPONI, *Notizie*, pp. 348-349; BEANI 1904, p. 7; SALMI 1972, pp. 297-298; GURRIERI 1975, p. 11.

148bis

1256, dicembre 16 (Lucca)

Atto di locazione di un terreno. Testimone Guidobono Bigarelli. (ACL, *LL*, 30, c. 126v)

Bibliografia: inedito.

149

1257, aprile 21 (Lucca)

Guido Bigarelli, maestro di marmi di Lombardia, riceve da Gerardino Tacchi 6 lire di denari lucchesi, con i quali potrà lucrare comprando, vendendo e commerciando, e si impegna a restituire tale somma entro il primo gennaio seguente, con una parte degli interessi. Fatto in casa dei suddetti, testimoni Castracane e Ranieri nunzio. (ACL, *LL*, 31, c. 5v)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 219, 225; CONCIONI 1995, p. 77; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 398.

150

1257, aprile 28 (Lucca)

Pietro canonico lucchese contrae un mutuo di 10 lire dal cambiavalute Gerardino Tacchi. Fatto a Lucca *apud locum ubi marmi laborantur*, testimoni Tedesco e maestro Guido Bigarelli. (ACL, *LL*, 31, c. 4)

Bibliografia: GUIDI 1929, pp. 219-220; CONCIONI 1995, pp. 77-78.

151

1257, giugno 8 (Lucca)

Maestro Lombardo operaio di S. Martino riceve in prestito da Gerardino Tacchi 3 lire per l'acquisto di legname utile all'opera, che promette di restituire entro la festa di S. Regolo. (ACL, *LL*, 31, c. 18)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 406.

152

1257, giugno 16 (Lucca)

Maestro Lombardo operaio di S. Martino costituisce suo procuratore *ad lites* e

rappresentante dell'opera Ugolino q. Tignosino. Fatto nella corte della casa dell'opera, testimoni Rummo q. Arrigo da Como e Giacometto di Castello. (ACL, *LL*, 31, c. 18v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 409.

153

1257, giugno 19 (Lucca)

Bonaventura Rubeo e Bongiorno, maestri di pietra, sono nominati arbitri in una controversia relativa al rifacimento di un muro comune tra due case in S. Pier Cigoli, di proprietà di don Gerardino q. Guglielmo, canonico lucchese, del fratello don Ubaldo, dei nipoti e di Bonaiuto q. Orlando Parronzetta. Fatto nella canonica di S. Martino, testimoni Aldibrando q. Martino e Bonansegna q. Orabuono. (ACL, *LL*, 31, c. 27)

Bibliografia: CONCIONI 1995, pp. 88-89.

154

1257, luglio 15 (Lucca)

Bonansegna q. Angiolello e Iacopo di Bianco da Maggiano fanno compromesso delle loro differenze. Fatto nella camera del q. Guidone da Porcari, nella canonica di S. Martino, testimoni maestro Lombardo e Gualtrone. (ACL, *LL*, 31, c. 28v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 67.

155

1257 luglio-agosto (Lucca)

I maestri di pietra e di muri Bonaventura Rubeo e Bongiorno sono nuovamente citati come arbitri. (ACL, *LL*, 31, c. 29)

Bibliografia: inedito.

156

1257, agosto 16

Valente di Pescia q. Bonagiunta nomina Ugolino Tignosini suo procuratore in ogni causa, lite o questione che ha o potrà avere. Testimoni maestro Lombardo e Guido q. Lanfranco. (ACL, *LL*, 31, c. 46v)

Bibliografia: inedito.

157

1257, agosto 18 (Lucca)

Guidobono q. maestro Lanfranco paga 33 soldi e 4 denari ad Arrigo q. Folco Antelminelli, per conto del suo q. *fratre*

maestro Guido q. maestro Bonagiunta, per la difesa contro una sanzione minacciata dal Comune di Lucca nei confronti del suddetto Guido. Fatto nella torre di Passavante, testimoni Boncristiano q. Bonatto e Uberto Bonfanti.

Arrigus, filius Fulchi Antelminelli, coram me notario et testibus infrascriptis, recipit a Guidobono q. magistri Lanfranchi solidos XXXIII et denarios IIII, dante pro q. magistro Guido q. magistri Bonaiuncte suo fratre pro condemnatione de ipso facta ex eo, quod non ivit in hostem da Serrallia, ut continetur in pulissa manu Gerardi notarii camere tempore Tomasi Malattis, et quam pulissam dedit dictus Arrigus suprascripto Guido pro sua defensione et promisit dictus Arrigus dicto Guido a predicta condemnatione et datione denariorum et den. a communi Lucani et omnia alia persona conservare eum et suos heredes et bona sine aliquo suo dampno vel dispendio, obligando se et suos heredes et bona sua omnia (...) et sic facere et attendere dictus Arrigus ad sancta Dei evangelia iuravit. Actum Luce, in turre q. Passavantis, coram Boncristiano q. Bonatti et Uberto Bonfantis. MCCLVII, XV kalendas septembris, indictione XV. (ACL, LL, 31, c. 38v)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, pp. 220, 225-226; ASCANI 1991, nota 34 p. 121; CONCIONI 1995, p. 79; CAVAZZINI 2010, p. 491.

158

1257, agosto 25 (Lucca)

Ranieri, nunzio del capitolo di S. Martino, fa testamento e lascia 5 soldi all'altare di S. Martino e 5 soldi all'opera di maestro Lombardo, operaio di S. Martino. (ACL, LL, 31, c. 42v)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 67.

159

1257, settembre 27 (Lucca)

Maestro Guidobono Bigarelli q. Lanfranco affitta a partire dal primo di ottobre per un anno a maestro Diotaiuti q. Marchese terreno e soffitta della sua casa in Cerbaiola, a fianco di quella di Marzucco, per stare e abitare, per un canone di 50 soldi di denari lucchesi. Fatto a Lucca nel detto luogo, testimoni Bonaventura e Benvenuto Guarisio. (ACL, LL, 31, c. 49v)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, pp. 221, 226; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994, nota 16 p. 22; *Id.* 1995, pp. 61, 79; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 413.

160

1257, ottobre 20 (Lucca)

Maestro Lombardo, operaio di S. Martino, riceve a mutuo da Gerardino Tacchi 100 soldi che promette di restituire entro il primo aprile. Con tali denari deve comprare piastre, legname, chiodi ed indumenti per sé. (ACL, LL, 31, c. 55)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 67; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 414.

161

1257, ottobre 30 (Lucca)

Guidobono, maestro di marmi q. maestro Lanfranco, riceve da Gerardino Tacchi 6 lire di denari lucchesi da impiegare nel commercio dei marmi e di altre merci. Fatto nella curia di S. Martino, alla tavola di Gerardino, testimoni Passavante q. Rustichino e Benetto Maghiari. *Guidobono magister marmorum q. magistri Lanfranchi, coram me notario et testibus infrascriptis, recepit a Gerardino Tacchi libras VI denariorum lucensis (...) et quos recepit ad partem lucri et cum quibus possit lucrari et mercadantiam facere in emendo et vendendo marmora et alias mercadantiles. Quare promisit et convenite idem Gerardino dare et solvere ei vel suis heredibus, aut cui preceperit, hinc ad IIII proximos menses libras VI bonorum denariorum lucensis et, si Deus bene fecerit ei cum ipsi bene faciet sibi ad suum velle. Et pro his omnibus observandis et dampnis et expensis (...) obligavit se et suos heredes et bona sua omnia. Actum Luce, in curia Sancti Martini, ad tabulam ipsius G., coram Passavante q. Rustichini et Benetto Maghiari. MCCLVII, III kalendas novembris, indictione prima. (ACL, LL, 31, c. 58)*

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; SALMI 1928, p. 113; GUIDI 1929, pp. 221, 226-227; CONCIONI 1995, p. 79; CALECA 1996b; BOGGI 2004, p. 472 CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 414.

162

1257, ottobre 30 (Lucca)

Diotaiuti *magister lapidum* q. Marchese promette a Guidobono *magister lapidum* q.

maestro Lanfranco, di restituire a lui o ai suoi eredi, entro 4 mesi, 6 lire di denari lucchesi a estinzione del prestito ricevuto. Fatto nella curia delle scuole, testimoni Valente q. Giunta e Franco Guarisio. (ACL, LL, 31, c. 58)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, p. 221; CONCIONI 1995, pp. 61, 79-80; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 414.

163

s.d. (1257, ottobre-dicembre) (Lucca)

Menzione di Arrigo maestro q. Guido. (ACL, LL, 31, c. 68v)

Bibliografia: inedito.

164

1258, gennaio 12 (Lucca)

Maestro Bonaccorso e Gigliolo, suo inserviente, sono testimoni alla stipula di un atto. (ACL, LL, 31, c. 79v)

Bibliografia: inedito.

165

1258, gennaio 13 (Lucca)

Maestro Lombardo è testimone alla stipula di un atto. (ACL, LL, 31, c. 79v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223.

166

1258, aprile 5 (Lucca)

Guidobono Bigarelli q. Lanfranco fa testamento, nominando suo erede universale il figlio Giannibono, che, insieme agli esecutori testamentari, dovrà provvedere alle doti delle figlie Giacometta e Donzella. Deigrasia, sua moglie, ha facoltà di rimanere in casa con i figli in qualità di usufruttuaria, mentre se vorrà andare via potrà rientrare in possesso della sua dote di 50 lire di mezzane piccole. Tutto ciò che è pervenuto ingiustamente o tramite usura da parte del fratello dovrà essere interamente restituito alle persone a cui è stato sottratto. 9 lire sono da restituire agli eredi di Loteringo cuoiaio e 20 soldi agli eredi di Genovese Antico. Si lasciano 10 soldi all'altare di S. Giovanni Maggiore, 20 soldi all'opera dei muri di S. Martino, 5 soldi all'opera di S. Giovanni di Pisa, 20 soldi all'altare di S. Romano. Maestro Lombardo di S. Martino e maestro Arrigo sono istituiti fidecommissari e procuratori dei beni e affari che il suddetto Guidobono ha a Lucca, Pisa e nel territorio delle due città. Maestro Diotaiuti deve restituire 6 lire, secondo l'accordo stipulato di

comune accordo tra lo stesso Diotaiuti e maestro Guidobono, maestro Arrigo deve restituire un prestito di 3 lire e un altro prestito di 5 soldi per un suo amico. A Gianni, marito di Marchesana, devono essere dati 20 soldi, a maestro Nicola di Pisa 18 soldi. Si istituiscono mundualdi e tutori testamentari dei figli Giannibono, fratello, e Giannibono cognato del maestro: questi dovranno richiedere 242 lire veronesi all'opera e agli operai di S. Vigilio di Trento, di questa somma dovranno essere lasciati 40 soldi ai frati Predicatori e 40 soldi ai frati Minori dello stesso luogo. All'opera di S. Vigilio si lasciano 100 soldi veronesi. Rummo q. Arrigo, inserviente del maestro. Non sarà più tenuto ad abitare in casa sua e riceverà una parte dei ferri del maestro, per l'equivalente di 34 soldi. A Marchesino q. Brigoncio, altro suo inserviente, si lasciano 27 soldi di mezzane piccole, che gli erano dovute. Ai figli di Bertramo di Revi (?) soldi di mezzane piccole, che erano loro dovute per i loro ferri. I restanti ferri del maestro sono lasciati a Gigliolo suo nipote, secondo la sua volontà. Si lasciano 20 *folidata* di olio per la luminara di Santo Stefano, della terra d'origine del maestro. Fatto a Lucca, nella casa del suddetto maestro, testimoni Gerardo e Benvenuto dei frati predicatori, Diotaiuti q. Marchese, Lutterio Bianchi e Ughetto q. Iacopo.

Guidobonus Bigarelli q. magistri Lanfranchi, infirmus corpore, sanus tamen mente et recte loquens, statum humane fragilitatis precogitans, timens ne decederet ad intestatu, tale condidit testamentum seu ultimam voluntatem. In primis dixit: si decessero de ista infirmitate, volo, instituo et ordino, quod Giannibonus filius meus sit meus heres in bonis meis omnibus et subcedat mihi in hereditate meorum bonorum mundualdi infrascripti seu tutores testamentarii teneantur et debeant de bonis meis una cum ipso filio meo dotare filias meas Iacomettam et Donçellam de bonis meis secundum quod invenerint facultates meas et prout videbitur eis conveniens; item volo quod Deigratia uxor mea, si stare vult in domo cum filiis meis et suis et caste custodire lectum meum et filios, quod sit domina usuffructuaria meorum bonorum, et si stare noluerit, volo ipsam rehabere de bonis meis rationem sue dotis, quod est libras quinquaginta de meçanis parvis. Item dico et volo quod quicquid pervenit ad me vel familiam meam de

fructibus, quos frater meus percepit iniuste vel usurario modo et expendit in ipsa familia, restituatur ad plenum personis, a quibus accepti fuerunt. Item relinquo libras VIII restituendas per manu fratris Gerardi et fratri Benvenuti heredibus Lotringhi coiarii de Luca. Item volo, quod restituantur solidos XX heredibus quondam Genovesis Antichi. Itam iudico altari Sancti Iohannis Maioris solidos X. Item solidos XX opere murorum Sancti Martini. Item solidos V opere Sancti Iohannis de Pisis. Item solidos XX altari Sancti Romani. Item instituo fidecommissarios ad dandum et distribuendum suprascripta iudicia magistrum Lombardum Sancti Martini et magistrum Arrigum de meis bonis et do eis bailiam et potestatem sic dandi eos procuratores facio ad petendum et recipiendum omnes denarios et res, quos et quas recipere habeo Luce vel Pisis et in eorum districtu et possint agere, respondere, causare et sententiam audire et appellare et omnia facere in predictis, que ego facere possem, et promitto habere firmum, quod factum fuerit per eos, et specialiter petendum a magistro Deotaiuto libras VI rogatus manu mea, magistro presente et confitente. Item debeo recipere a magistro Arrigo libras III, quas mutuavi ei et solidos V in alia parte pro quodam suo amico. Item a Gianni viro Marchesane solidos XX. Item a magistro Nicolao de Pisis solidos XVIII. Item instituo et ordino mundualdos et tutores testamentarios filiorum meorum, videlicet Giannibonum meum fratrem et Giannibonum meum cognatum, quibus do bailiam et potestatem, quamvis absentes, faciendi et ponendi et tractandi negotia et facta filiorum meorum utilia et inutilia pretermittere bona fide sine fraude et vendendi et alienandi et obligandi bona dictorum meorum filiorum pro eorum voluntate; et ut debeant et possint petere et requiere illos denarios, quos recipere habeo ab opera et operariis Sancti Vili de Trenta, qui sunt libras CCXLII veronentium et de ipsis rehabitis seu rehabendis iudico fratribus Predicatoribus dicti loci solidos XL eiusdem monete et fratribus Minoribus solidos XL veronensis. Item iudico opere Sancti Vili solidos C veronensis. Item dico, quod si decessero de ista infirmitate, volo quod Rumo q. Arrigi, serviens meus, sit liber a mora, quam facere debebat mecum et habeat tot de ferramentis meis, que valeant solidos XXIII. Item volo, quod detur Marchesino q. Brigoncii

quondam suo servienti solidos XXVII de meçanis parvis quia teneor sibi dare. Item filiis Bertrami de Revi solidos (...) meçanis parvis, quos teneor sibi dare de suis ferramentis. Item dimitto ferramenta mea, que restant, Giliolo nepoti meo, ad voluntatem suam. Item iudico luminarie Sancti Stefani mee terre folidatas XX olei. Hec omnia valere volo et iubeo, sicut unquam melius valere possunt iure testamenti vel codicilli seu ultime voluntatis et sicut unquam melius valere possunt. Actum Luce, in domo suprascripti Guidi. MCCLVIII, none aprilis, indictione prima. Coram fratribus Gerardo et Benvenuto de Predicatoribus et Deotaiuti q. Marchi et Benvenuto et Lutterio Bianchi et Ughetto q. Iacobi. (ACL, LL, 31, c. 105v-106)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 1 p. 11; GUIDI 1929, pp. 221, 227-228; ASCANI 1991, p. 122; CONCIONI 1995, pp. 61, 67-68, 74, 80; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 421.

167

1258, aprile 17 (Lucca)

Maestro Benencasa, canonico e sacrista, investe Valente q. Giunta, inserviente del maestro Lombardo, del possesso dei beni di Valenzano da Fibbiolla per il credito di 3 libbre di olio. (ACL, LL, 31, c. 109v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 422.

168

1258, novembre 20 (Lucca)

Gigliolo di Como, figlio di Giannibono Bigarelli, e Arrigo q. Martino, dello stesso luogo, maestri di pietra, si accordano, obbligandosi Gigliolo a non procedere contro Arrigo, fidecommissario del q. Guidobono Bigarelli, prima dell'arrivo a Lucca di Giannibono, fratello della moglie di Guidobono, e Giannibono Bigarelli.

Giliolus de Como filius Gianniboni Bigarelli et Arrigus eiusdem loci quondam Martini magistri lapidum (...) in concordia quod dictus Giliolus non debeat nec possit procedere contra suprascriptum Arrigus, fidecommissarius q. Guidiboni Bigarelli testamenti facti per me notarius aliquo modo vel occasione donec veniat Giannibonus fratre uxoris dicti Guidoboni quondam et Giannibonus Bigarelli (...). (ACL, LL, 31, c. 158v)

Bibliografia: SUPINO 1916, nota 2 p. 11; GUIDI 1929, nota 1 p. 221; CONCIONI 1995, pp. 74, 80-81, 98; TIGLER 2009c, p. 908.

169

1259, febbraio 21 (Lucca)

Maestro Lombardo operaio dell'opera di S. Martino riceve da Gerardino Tacchi 40 soldi di denari lucchesi per finire il tetto e la gronda del tetto di detta chiesa. Fatto a Lucca nella curia di S. Martino, testimoni Castracane e Genovese q. Ferruccio. (ACL, LL, 32, c. 20v)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 68; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, p. 440.

170

1259, marzo 16 (Lucca)

Gianni q. Bono, originario di Como, abitando ora a Lucca in Cerbaiola, maestro di pietra, anche a nome di Marchesana sua moglie, costituisce suo procuratore e nunzio speciale Baldiccione q. Ubertello. Fatto a Lucca, presso la casa dei figli di Pulito, testimoni Perfetto e Ubaldo calzolaio. (ACL, LL, 32, c. 34)

Bibliografia: GUIDI 1929, nota 1 p. 223; CONCIONI 1995, p. 90.

170bis

1259, settembre 12 (Lucca)

Maestro Lombardo operaio di S. Martino confessa a Cilliano di Lutterio della pieve di S. Paolo di essere stato soddisfatto della rendita dovuta annualmente da Vitale di Bonsignore di Carrara. (ACL, LL, 32, c. 60)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 68; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, II, 2013, p. 444.

171

1260, maggio 3 (Lucca)

Castellano q. Bonifacio, maestro di pietra, riceve un mutuo di 40 soldi da Gerardino Tacchi, per lucrare e commerciare (ACL, LL, 32, c. 98)

Bibliografia: inedito.

172

1260, giugno 3 (Pistoia)

Gherardo di Genovese e Baldetto di Ugolino, operai dell'opera di S. Iacopo, pagano 3 lire a maestro Lugano, come residuo del credito di 6 lire che il maestro aveva nei confronti

dell'opera per un lavoro di marmi. (ASPt, *Opera di S. Jacopo*, 1, c. 207)

Bibliografia: BACCI 1910, pp. 26-27.

173

1264, ottobre 21 (Lucca)

Crescia, maestro di pietra q. Melano, cittadino milanese, vende un pezzo di terra ereditato da suo zio materno, Diotaiuti q. Marchese, maestro di pietra e di marmi, di Como in Lombardia, che lo aveva acquistato con atto pubblico dell'8 maggio 1254 per il prezzo di 50 lire di buoni denari lucchesi pagati in grossi d'oro. (ASLu, *Diplomatico, Serviti*, 1264 ottobre 21)

Bibliografia: CONCIONI 1995, p. 62; TIGLER 2009c, p. 905.

174

14 dicembre 1279

Maestro Guido da Como promette agli operai di San Pier Somaldi di lavorare i marmi, e di fare una finestra per la detta chiesa, entro il prossimo mese di giugno.

Magister Guido qui fuit de Commo et qui moratur in contrada Sancti Petri Maioris sollemni stip(ulatione) interposita promisit et convenit Proficatio quondam Bonaventure Buosi et Cristiano Buti et Bartholomeo Moriconis et Pacino Arbusciani operariis ecclesie Sancti Petri Somaldi pro ipsa ecclesia recipientibus quod ipse picchiabit et laborabit (...) suis expensis carra XXV lapidum et eas picchiabit et laborabit ut sunt lapides ecclesie Sancti Macari et facere cantones et laborare (...) et facere fenestram ad eorum voluntatem hinc per totum proximum venientem mensem iunii (...) quodlibet (...) esse solidos V et denarios VI dictos lapides omnes debere consulere (...) cum expleverit laborare (...) pro his omnibus observandis (...) 14 decembris 1279, indictione VII

(ASLu, *Archivio dei Notai parte I*, filza 8 (Giunta Renieri), c. 169)

Bibliografia: inedito.

175

1293, agosto 30 (Orvieto)

Maestro Guido da Como, con i maestri Orlando e Martino, anch'essi da Como e con maestro Gino da Siena, lavora alla loggia dell'opera del duomo per il compenso di 6 soldi a giornata. (?)

Bibliografia: FUMI 1891, pp. 92, 97; BACCI 1910, p. 8; CONCIONI 1995, p. 51.

1295, gennaio 9 (Trento)

Il maestro Zanebono *murarius* della chiesa di San Vigilio q. maestro Enrico da Fono d'Arognio (diocesi di Como), abitante a Trento, fa testamento, lasciando la parte che gli spetta (230 lire) di un vecchio credito che il padre vantava nei confronti del *laborerium* di S. Vigilio, di 600 lire di piccoli veronesi, e che il *laborerium* deve a lui e al fratello Adamo, al *laborerium* della chiesa di San Vigilio, salvo le 50 lire delle 230 che spettano al nipote Zanebono del fu Videbono Bigarelli da Arognio; lasciando poi, tra l'altro, un affitto di 12 staia di vino bianco con il dominio diretto del vigneto per cui vengono pagate, posto nelle pertinenze di Rovereto, per il quale devono l'affitto gli eredi di Rivano e di Tasca dalla Piazza suo genero, al capitolo per la celebrazione del suo anniversario; istituendo erede dei beni posti a Trento la figlia Grana ed erede dei beni posti nella diocesi di Como e in quella di Milano Zambonino suo nipote della fu Giacoma da Bissone (diocesi di Como) sua figlia. Testimoni: don Giacomo canonico nipote di Gozalcus decano, maestro Floriano medico del fu Gabriele de la Bona, don Ventura notaio da Viarago abitante a Trento, Bertoldo *sailerius*, Rodolfo e Trentino fratelli del fu Ancio Mayerus dal Borgonuovo, Bartolomeo notaio da Albiano ora abitante a Trento.

Anno domini Millesimo due __ Inditione VIII die dominico VIII intrante ianuarii Tridenti in domo habitationis infrascripti magistri Zaneboni testatoris. In praesentia domini Iacobi canonici tridentini nepotis domini Gotçalchi decani ecclesie tridenti, magistri Floriani medici quondam domini Gabrielis Delabona, domini Venture notarii de Viarago habitatoris Tridenti, domini Bertoldi Saylerii, Rodulfi et Tridentini fratrum quondam Ancii M__ de Burgo Novo, Bertolamei notarii de Albiano nunc habitatoris Tridenti testium rogatorum et ad hoc specialiter convocatorum et aliorum testium. Ibiq. magister Zanebonus murarius de Sancto Vigilio habitator Tridenti filius quondam magistri Henrici de Fono de Arognio Cumane diocesis, sedens super bancum unum iuxta ignem quadam sua infirmitate oppressus, bone ac sane mentis existens et recte loquens, timens humane fragilitatis naturam ad intestato decedere nolens tale in hunc modum per

nuncupationem condidit testamentum, suamque ultimam voluntatem declarando sic dixit. In primis lego ac relinquo laborerio ecclesie Sancti Vigilii de Tridento partem mihi contingentem residui unius debiti sexcentarum libras denariorum veronensium parvis, quod residuum dicti debiti recipere debeo et habere una cum fratre meo magistro Adam a predicto laborerio dicte ecclesie Sancti Vigilii de quondam debito veteri quod habere debebat quondam pater meus predictus henricus ab ipso laborerio dicte ecclesie Sancti Vigilii que pars mihi contingens predicti debiti sexcentarum libras veronensis parvis, est ducentarum librarum et XXX libras denariorum veronensium parvis et plus, salvo eo quod Zanebonus nepos meus quondam Videboni Bigarelli de Arognio Cumane diocesis recipere debet et habere de dicta parte mihi contingenti predicti debiti quinquaginta libras denariorum veronensium parvis vel circa. Et inter cetera legata et ordinamenta que fecit et ordinavit predictus magister Zanebonus testator sic dixit. Lego ac relinquo dominis canonicis et capitulo ecclesie Tridenti duodecim staria tridentina vinus albi collati de vasa ficti perpetualis cum perpetuali et directo dominio unde solvitur ipsum fictum, quod vero fictum solvitur et datur et solvi debet per haeredes quondam magistri Rynani et eius generi Tasche a platea omni anno in festo Sancti Michaelis vel eius octava de una pecia terre vineate iacente in pertinenciis Roveredi. Ad hoc ut ipsi domini canonici et capitulum et eorum successores semper et perpetuo facere teneantur et debeant anniversarium meum. In quo testamento dictus magister Zanebonus testator instituit filiam suam Granam sibi haerem in omnibus suis bonis mobilibus et immobilibus et actionibus quae et quas habet, tenet et possidet et quae sunt et reperiri possent in civitate et episcopatu Tridenti et in eorum pertinenciis ubicumque sunt et inveniri possint tam in monte quam in plano in predictis civitate et episcopatu Tridenti et in eorum pertinenciis. Item in omnibus aliis suis bonis mobilibus et immobilibus et actionibus, quae et quas dictus testator habet et quae ad ipsum testatorem pertinent in episcopatu et diocesis Cumane et mediollanensi et in illorum pertinentiis ubicumque sint et inveniri possint tam in monte, quam in plano in dicto episcopatu et diocesi Cumane et mediollanensi et in illorum pertinenciis, sibi

heardem instituit Zamboninum nepotem suum filium quondam Jacobe filie sue de Bissuno Cumane diocesis. Et hoc volo quod sit meum ultimum testamentum meaque ultima voluntas et si non potest valere iure testamenti et ultime voluntatis, volo quod valeat iure codicillorum et nomine donationis causa mortis, omnique alio quo melius valere potest, volo quod valeat et teneat et quod perpetuum obtineat firmitatem. Ego Henricus dos de Viarago palatii notarius interfui et rogatus scripsi. (Archivio Capitolare di Trento, *capsa testamenti, rotoi corti/b*, n. 3)

Bibliografia: ZANOLINI 1899, pp. 155-156; ASCANI 1991, p. 133; Curzel 2016, n. 592 p. 379.

∴

177

1547, agosto 1 (Pistoia)

Prima visita apostolica di Monsignor Pier Francesco da Galliano, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) Successive ad fontes baptismales accessit, que habent se optime, non ad ea baptizatur continue, sed (tantum) per otto dies in solemnitate santi ipsius. (AVPt, *Visite pastorali*, 3-6 (ex I-B 1/12), c. 20)

Bibliografia: inedito.

178

1550, maggio 30 (Pistoia)

Seconda visita apostolica di Monsignor Pier Francesco da Galliano, pieve di Sant'Andrea, fonte battesimale.

(...) Deinde accessit ad fontes baptismatis aqua cuius bene retinetur s. cum in baptizando de facili possit cadere ex vas (...) Iohannis Baptiste Petri Stephani Bernardino de dettis Bartolomeo (...) Contis (...) Bartolomeo fornario (...) operariis dicte opere presentibus exaudiendo pro se et suis successoribus in tres menses proxim. fut. debeant resarcire dictu vas fontis seu aliud de novo conticiant. ita et (...) in baptizando non sit periculum quod sacrum cadat ex vas sub pena (...). (AVPt, *Visite pastorali*, 3-6 (ex I-B 1/12), c. 265)

Bibliografia: inedito.

179

1550, maggio 30 (Pistoia)

'Sumpto della visita dell'anno 1550', pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

S. Andrea † Collegiata. Sancto Andrea. Pieve ad. 30 maggio 1550. Comandato ad op(era) Piero di Stephano, a p(ieva)no detti Bano di Antonio di Conte et Pasquino di Bartho(lomeo) fornaro (...) infra 3 mesi prossimi habbino fatto resanare el vaso del fonte del baptesimo (...) non sia pericolo che il sacramento caschi fuor dal vaso. (AVPt, *Visite pastorali*, 4-1 (ex I-B 2/1), c. 2)

Bibliografia: inedito.

180

1557, maggio 10 (Pistoia)

Terza visita apostolica di Monsignor Pier Francesco da Galliano, pieve di Sant'Andrea, fonte battesimale.

(...) Successive visitavit fontes baptismales quem vidit et invenit satis male mundus et non secure tantum que aqua baptismalis tenetur in quadas manicura lapidea immunda et periculosa ne ipsa aqua dum baptizatur cadat in loco indecenti. (...) mandavit (...) domino Bernardo plebano quamdicte opere operariis (...) ut infra duos menses proximos futuros debeant ita et taliter fontem prefatus (...) ne ita male permaneat et secure possit in eo baptizari sub pena (...). (AVPt, *Visite pastorali*, 4-7 (ex I-B 2/4, fascicolo 5), cc. 5-5v)

Bibliografia: inedito.

181

1561, marzo 21 (Pistoia)

Visita apostolica, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) Fontes battisimales quos reperivit clausos in bona clausura nitidos et bene vetustos. (AVPt, *Visite pastorali*, 4-12 (ex I-B 2/8b), c. 1v)

Bibliografia: inedito.

182

1569, settembre 26 (Pistoia)

Terza visita apostolica di Monsignor Giovan Battista Ricasoli, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) Deinde accessit ad fontes baptismi quos reperiit sine aqua attento quod in dicta plebania non baptizatur nisi in octava Pentecostes. Veditque libri baptismatis retentum iuxta formam Concilii Tridentini. (AVPt, *Visite pastorali*, 5-1 (ex I-B 3.1/1), c. 1)

Bibliografia: inedito.

183

1582, novembre 18 (Pistoia)

Visita apostolica di Monsignor Angelo Peruzzi vescovo di Sarsina al tempo del vescovo Lattanzi, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Deinde visitavit fontem baptismalem qui habetur in eadem ecclesia in memoriam sue antiquitatis et eum privilegio quod a die sabbati Pentecostes usque ad aliam diem sabbati ad octava infantes ad baptismum in ea differuntur et ad eum fontes baptizantur et non ad alias. (...) Fons ipse baptismalis pulcherimus quidem est et sit ad cornu epistole ipsius altaris maioris. Si inde amoveretur nullius haberetur locus in ecclesia cum sit nimis aperto(?) ubi possit comode locari et fortasse plurimus deformaretur (...) supra cooperculum ipsius fontis ornatus cum piramide lignea depicta (...).* (AVPt, *Visite pastorali*, 6-1 (ex I-B 4.2), c. 85-85v, trascritta in AVPt, *Visite pastorali*, 7-1 (ex I-B 5.1), c. 89-90)

Bibliografia: inedito.

184

1597, gennaio 7 (Pistoia)

Visita apostolica del vescovo Ottavio Abbiosi, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Ecclesiam Parrochiale olim colligiatam S. Andree (...) Deinde visitavit Fontem Baptismalem quod invenit esse marmoreum ad Instar navicule et exhibet formam altaris extra (omnis?) parte variis figuris ibi sculptis ornatum, vasque est lapideum ita solidum ut aqua nullo modo efflueri potest. Habet operimentum lapidibus immo laminibus ferreis ita constructum, et clave fida clausum ut aqua benedicta (...) pura et nitida conservatur, et habet clavis dicti Baptisterii suam cordulam sericiam viridi coloris, ut in decretis generalibus visitatori apostolici fuit ordinatum; et quamvis Baptisterium sit situm prope chorum ad cornu epistole altaris maioris, nec fuerit translatum ad cornu evangelii in alia parte ecclesie iuxta ordinationem apostolicam, tamen considerata qualitate ecclesie, ita (...) et angustie, ut facile si ibi removeretur ecclesia diformaritur (...).* (AVPt, *Visite pastorali*, 7-9 (ex I-B 5.6 IV), cc. 21v-22v)

Bibliografia: inedito.

⋈

185

1602, aprile 26 (Pistoia)

Visita apostolica al tempo del vescovo Alessandro del Caccia, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Visitavit deinde fonte baptismale, quem invenit esse collocatus in medio ecclesie a latere destro in ingressu choru. (...).* (AVPt, *Visite pastorali*, 7-11 (ex I-B 5.7), cc. 27v-28, trascritto in AVPt, *Visite pastorali*, 8-1 (ex I-B 6.1), c. 27)

Bibliografia: inedito.

186

1611, agosto 22 (Pistoia)

Maestro Domenico, muratore, è pagato per il trasporto di marmi da San Bartolomeo in Pantano e San Paolo in cattedrale.

A maestro Domenico Marclavi(?) muratore per vettura di numero dodici carrate di marmi da Badia di S. Bartolomeo alla nostra Canonica e per vettura di numero tre carrate di marmi da S. Paolo alla nostra Canonica soldi sette e denari dieci (...). (ACPt, D 63, 4, c. 43v)

Bibliografia: FERRALI 1956, p. 57; ANTONELLI 2001, p. 89 nota 19.

187

1611, ottobre 9 (Pistoia)

I canonici regolari di San Bartolomeo in Pantano sono pagati per i marmi acquisiti per la fabbrica della cattedrale.

Ai Padri e Canonici Regolari di S. Bartolomeo soldi trecentoquindici (...) per il prezzo di più marmi (...) da loro più giorni sono per la nostra fabbrica. (ACPt, D 63, 4, c. 44v)

Bibliografia: FERRALI 1956, p. 57; ANTONELLI 2001, p. 89 nota 19.

188

1640, ottobre 5 (Pistoia)

Visita apostolica al tempo del vescovo Alessandro del Caccia, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Visitavit fontem Baptismale quem invenit in ingressu ecclesie a latere sinistro cornu Evangelii. Fons est lapideus et aqua semel adhibita non decidit in eundem fontem sed in alio vasculo ibi prope dictum fontem bene adaptato et decenter se fluit in Sacrarium et cooperculum habet ligneum, ex nuce internus fodratum banda stannea.* (AVPt, *Visite pastorali*, 10-6 (ex I-B 8/5), cc. 2v, trascritto

in AVPt, *Visite pastorali*, 11-1 (ex I-B 9/1a), c. 3v)

Bibliografia: inedito.

189

1651, giugno 12 (Pistoia)

Visita apostolica al tempo del vescovo Francesco Nerli, pieve di S. Andrea, fonte battesimale e altare maggiore.

(...) *Visitavit fonte Baptismale, qui est positus prope porta in navi ad cornu evangelii, fons est lapideum et aqua semel adhibita non eccedit in eundem fonte sed in alio recipiente (...) cum fonte bene adaptato, et de ipse fluit in Sacrarium. Coperculum habet ligneum nucem intrernus fodratus lamina stamnea, quod custoditer sub sera, et clavi. Habet aliud operculum ad modum pyramidis cum sua Cruce depicta cum imagine in muro S. Johannis Baptistam Christus D. N. baptizantis, non est circumdatus cancellis, quia in illo loco essent impedimento ingredientibus in ecclesia (...). Altare est positum in loco eminenti, et circumvallatum a cancellis lapideis bene dispositis, que cancella sunt distantia ab altari spaciis tres vel quattuor passus, et (?) ab una ad alia pariete (?) et intra dicta cancella ingreditur a tribus partibus, et omnia sunt bene disposita. A cornu Epistole dicti Altari adest janua in qua societate S. Josephi laicorum ingreditur, et a latere Evangelii alia similis janua ficta cum suis adornamentis lapideis, et super dicte januis adsunt pulpita ficta cum Balaustis (...).* (AVPt, *Visite pastorali*, 11-3 (ex I-B 9/3a), c. 3-3v)

Bibliografia: inedito.

190

1656, gennaio 28 (Pistoia)

Visita apostolica al tempo del vescovo Giovanni Gerini, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Deinde fontes baptismati est contra prope portam pma dicta ecclesia (...).* (AVPt, *Visite pastorali*, 11-6 (ex I-B 9/6), c. 11 v)

Bibliografia: inedito.

191

1679, dicembre 13 (Pistoia)

Prima visita apostolica al tempo del vescovo Gherardo Gherardi, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Fons baptismalis est in ingressu ecclesiae et non habet aqua, quia non administratur baptismus nisi in (?) Pentecostes, (...). Fons est bipartitus et vascula angula(?) et omnia bene.* (AVPt, *Visite pastorali*, 14-1 (ex I-B 12/1), c. 27)

Bibliografia: inedito.

192

1691, luglio 30 (Pistoia)

Visita apostolica al tempo del vescovo Leone Strozzi, pieve di S. Andrea, fonte battesimale.

(...) *Fons baptismalis est in ingressu ecclesiae a latere sinistro et in eo administratur Baptismus in Octava Pentecostes. habentur omnia reqta q. debet tantum fieri sacrarium cum operculo et vascula debent retineri magis munda.* (AVPt, *Visite pastorali*, 18-2 (ex I-B 16/1), cc. 16-16v)

Bibliografia: inedito.

APPENDICE EPIGRAFICA

1

XII secolo, secondo terzo

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

† D(omi)NI ET BEATE MA|RIE GENITRICEM EIUS|DEM D(omi)NI IH(eu)U (Christi) |
BONFILIO ET GUIDO PRO | D(e)I AMORE(m) FECER(un)T ISTU LEONE(m)

Bibliografia: TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 293; BARACCHINI 1993, pp. 313-314; CONCIONI 1995,
p. 48.

2

1188

Lucca, Santa Maria Corteorlandini, corridoio presso la porta della sacrestia

† ANNO D(omi)NI M. C. OCTUAG(esim)O SEPTIMO | SEPULCRU(m) TE(m)PLU(m) ET
CRUCE(m) (Christi) SARA|CENI CEPERUNT P(er)FIDI SUB SALADINO | MILITE | ANNO
P(ro)XIMO SEQUENTI DIE K(a)L(endas) | AGOSTO HEC HECCL(esi)A DE NOVO
REFU(n)DARI | CEPIT A SOLO. QUE LAUDAT D(eu)M (Christi) | BEATE MARIE. | VITU(m).
BL[A]SIU(m) CONCOR|DIU(m) CERBONIUM ET ALEXIUM | GUIDUS MAIS[T]ER
EDIFICAVIT O[PUS]

Bibliografia: BACCI 1910, p. 3; SALMI 1914, p. 81; BELLI BARSALI 1970, p. 206; CONCIONI 1995,
p. 48; SILVA 2001, p. 57.

3

1204

Lucca, San Martino, primo ordine di loggette della facciata

MILL(ESIMO) CC | IIII . | CONDI|DIT ELE|CTI . T(am) PUL|CRA(s) DE(x)T(ra) | GUIDECT(i)

Bibliografia: RIDOLFI 1882, p. 82; BACCI 1910, p. 4; MASTROPIERRO 1972, p. 20; BARACCHINI,
CALECA 1973, p. 19, nota 14 p. 57, n. 79 p. 104; CONCIONI 1995, p. 49; SILVA 2001, p. 57;
CAVAZZINI 2010, nota 10 p. 493; CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013, p. 436.

4

1226

Pistoia, Battistero, fonte battesimale (interno)

† HOC OP(us) ORNATU(m) MIRA FUIT ARTE PATRATU(m) ::
ANNI CU(m) (Christi) CURREBANT SCILICET ISTI ::
QUI TIBI SINT M(en)TI BONE LECTOR MILLE DUCE(n)TI ::
VIGINTI IUNCTIS SEX ANNIS N(on) SINE PU(n)CTIS ::
ET Q(ui)S M(en)SIS ERAT SI DICI TU TIBI QUERAS ::
UNDEN(us) VERE QUO TALIA FACTA FUERE ::
ET SI NOSSE PARES INDICTIO Q(uae) VOLITARET ::
CERTA Q(ui)NDENA PRUDENTI N(on) ALIENA ::

T(un)C ONDINEUS N(ec) N(on) BONAIUNCTA NERONIS ::

HUI(us) ERA(n)T OPERIS RECTORES FULGIDIORIS ::
QUE TA(m) PRUDENTER TA(m) MIRE P(ro)SPICIS ACTA ::
DE COMO GESSIT LANFRANCI SIC MANU(s) APTA ::

Bibliografia: GARZELLI 1969, pp. 20-21; MASTROPIERRO 1972, p. 19; TURI 1978, n. 27 pp. 143-144.

5

1233

Lucca, San Martino, portico, quinta arcata

† H(oc) OP(us) CEP(it) FIERI . A BELENATO . ET | ALDIBRA(n)DO . OP(er)ARIIS A. D.
M.CC.XXXIII.

Bibliografia: MATRAIA, *Guida*, I, pp. 18-19; BARACCHINI, CALECA 1973, n. 172 pp. 108-109;
CAVAZZINI 2010, nota 11 p. 493.

6

1239

Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, navata sinistra

A.D.M.CC:X O(mne)S GAUDE(n)TES FAC(it) H(oc) OP(us) ADVENIE(n)TES: NO(n) T(ame)N
XX.VIII: E(st) MIRU(m) C(um) SIT SPECTA[BILE IN GYRUM] | ILLI(us) ORNA(tus) EX
O(mn)I PARTE PROBATUS: EI(us) FACTORE(m) LAUDAT PA[RITERQUE
DATOREM]

Bibliografia: TURI 1961, p. 323, tav. XV; *Id.* 1964, p. 35; BRUNETTI 1966, p. 377; TIGLER 2001b, p.
92.

7

1245

Pisa, Battistero, fonte battesimale

† A.D.M.CC.XLVI. SUB IACOBO RECTORE LOCI GUIDO BIGARELI D(e) CUMO FECIT
OPUS HOC | QUO GAUDIA CELI . DET BAPTICATIS TOTIUS FONDS . BONITATIS : ET QUI
TAM | MIRO LAVACRO PIA DONA DEDERE : ET QUI CONSILIUM PRECOR [H]OS
BAPTISTA TUERE | PER DOMINUM CRISTUM FONTEM QUI PROTEGAT ISTUM : AMEN:

Bibliografia: DA MORRONA 1812, I, p. 389; SCHMARSOW 1890, p. 57; MERZARIO 1893, pp. 193-
194; BACCI 1910, p. 5; MASTROPIERRO 1972, p. 19; BANTI 2000, pp. 65-66; *Id.* 2009, p. 31; *Id.* 2010.

8

1248

Lucca, San Pier Somaldi, architrave del portale maggiore

† A.D.M.CC.III.

Bibliografia: MATRAIA, *Guida*, I, p. 287; BARONI 1886, p. 13; BIEHL 1926, nota 31 p. 121; ASCANI
1991, nota 50 p. 128; TIGLER 2009c, nota 265 p. 931.

9

1250

Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, pulpito

A.D. M.C.C.L :: EST. OP(er)I SAN(us). SUP(er)ESTA(n)S. TURRISIAN(us). ::
NA(m)Q(ue). FIDE. P(ro)NA. VIGIL. H(in)C. D(eu)S IN(de). CORONA ::
SCULPTOR. LAUDAT(ur). Q(ui). DOCT(us). IN. ARTE. P(ro)BAT(ur) ::
GUIDO. DE. COMO. QUE(m). CU(n)CTIS. CARMINE. PROMO ::

Bibliografia: BACCI 1910, pp. 5-6; BRUNETTI 1966, nota 3 p. 376; CONCIONI 1995, p. 50; TIGLER 2001b, p. 91.

INDICE DEI NOMI NOTEVOLI*

* Il presente indice dei nomi è strutturato al fine di consentire una consultazione più agevole delle appendici, non prefiggendosi, quindi, di risultare esaustivo rispetto all'intera trattazione: si riportano qui esclusivamente i nomi dei maestri di pietra incontrati per i secoli XII e XIII (Ad 1- Ad 176, per quanto riguarda l'appendice documentaria), omettendo quelli degli altri soggetti che compaiono negli stessi documenti, e quelli contenuti nei documenti relativi all'epoca moderna.

Aiuto, *magister murorum*, Ad 71
 Alberigo q. Marchese, *de Marogia*, Ad 109
 Alcherio, giudice, Ad 1
 Aliotto q. Ragnoso, *magister petrarum*, Ad 80
 Arrighetto, *magister*, v. Arrigo q. Martino
 Arrigo q. Martino *de Aronia*, *magister lapidum*,
 Ad 70, Ad 90, Ad 93, Ad 94, Ad 96, Ad 166,
 Ad 168
 Arrigo q. Guido, *magister*, Ad 163
 Benencasa, *magister lapidum*, Ad 49
 Bointadoso q. Baroccio, *magister lapidis*, Ad 148
 Bonaccorso q. Bono, *magister*, Ad 95, Ad 116,
 Ad 164
 Bonagiunta
magister lapidum, Ad 13
petraiolo, Ad 41
 Bonaiuto, *magister lapidum*, Ad 39
 Bonansegna
 q. Benencasa, *magister lapidum*, Ad 40, Ad
 42, Ad 43
magister petrarum, Ad 106
 Bonaventura q. Berlinghieri, *pictor*, Ad 77, Ad
 112
 Bonaventura Rubeo q. Ubaldino, *magister
 petrarum, lapidum et murorum*, Ad 87, Ad
 153, Ad 155
 Bonfigliolo q. Roberto, *magister lapidum*, Ad 64,
 Ad 65, Ad 66, Ad 68
 Bonfilio, Ae 1
 Bongiorno, *magister petrarum, lapidum et
 murorum*, Ad 153, Ad 155
 Boninsegna, *murator*, Ad 30
 Castellano, *magister lapidum*, Ad 100, Ad 171
 Cecio, *magister petrarum*, Ad 24
 Crescebene *de Como* q. Ardiccione, Ad 56
 Crescia, *magister petrarum*, Ad 173
 Diotaiuti q. Marchese *de Marogia*, *magister
 lapidum*, Ad 38, Ad 73, Ad 75, Ad 82, Ad 83,
 Ad 109, Ad 114, Ad 115, Ad 159, Ad 162, Ad
 166, Ad 173
 Domenico *de Biscione*, Ad 96, Ad 108
 Giacomino q. Oddo *de Biscione*, Ad 108
 Gianni/Giovanni q. Bono, *magister petrarum e
 operarius*, Ad 145, Ad 166, Ad 170
 Giannibono
/Zanebono di Videbono, Ad 176
 Bigarelli, *frater* di Guidobono, Ad 166
cognatus di Guidobono Bigarelli, Ad 166, Ad
 168, Ad 176
 Giannino,
magister lapidum, Ad 13
/Giovannino, magister et discipulus, Ad 125,
 Ad 126
magister petrorum, Ad 147
 Gigliolo, *nepos* di Guidobono Bigarelli, *magister
 lapidum*, Ad 164, Ad 166, Ad 168
 Giovanni, *magister petrarum*, Ad 10
 q. Ottobello *de Campillione*, *magister*, Ad 93,
 Ad 94
 Giunta di Giovanni, *matonarius*, Ad 52
 Guerriscio q. Taveredo, *magister lapidum*, Ad 86
 Guglielmo, *marmorarius*, Ad 26
 Guidetto, Ae 3
 Guido
 Ae 1
magister, Ad 6, Ad 8, Ad 20, Ad 26, Ad 53,
 Ad 97, Ad 175, Ae 2
magister, de Como, Ad 174
marmolarius, Ad 21
magister lapidum, Ad 12
magister petrarum, Ad 16
 Bigarelli q. Bonagiunta, *magister marmorum*,
 Ad 55, Ad 76, Ad 97, Ad 123, Ad 124, Ad
 125, Ad 128, Ad 129, Ad 138, Ad 149, Ad
 150, Ad 157, Ae 7, Ae 8
 q. Emmerico, *magister murarum*, Ad 136
 q. Gianni, *de Bithone*, Ad 88
 di Lombardo, *magister marmorum*, Ad 74, Ad
 105, Ad 132, Ad 133, Ad 134, Ad 135
de Marogia, Ad 93, Ad 94
 Guidone, *magister*, Ad 5, Ad 7
 Guidone, *magister lapidum*, Ad 1
 Guidone, *magister petrarum*, Ad 18
 Guidone, *magister de Como*, Ad 125
 Guidotto, *magister lapidum*, Ad 84
 Guidobono
de Lumbardia, Ad 72
 Bigarelli q. Lanfranco, *magister*, Ad 88, Ad
 90, Ad 91, Ad 92, Ad 93, Ad 94, Ad 105, Ad
 148bis Ad 156, Ad 157, Ad 159, Ad 161, Ad
 162, Ad 166
de Campillione, Ad 105
 Iacopo
 di Bonansegna, Ad 106
 di Lombardo, Ad 144
 di Rolenso, Ad 74
magister, Ad 104
 Lanfranchetto *de Como* q. Alberto, Ad 66
 Lanfranco *de Como*, *magister*, Ad 88, Ae 4
 Lanfranco q. Anselmo, *magister*, Ad 73, Ad 75,
 Ad 99, Ad 114, Ad 115
 Lavoratore, *magister petrarum*, Ad 98
 Leone q. Uberto, *magister*, Ad 56, Ad 67, Ad 103,
 Ad 109, Ad 114, Ad 115, Ad 116, Ad 121
 Lombardo, *magister e operarius*, Ad 51, Ad 52,
 Ad 54, Ad 55, Ad 59, Ad 60, Ad 61, Ad 62,

Ad 63, Ad 69, Ad 70, Ad 74, Ad 77, Ad 78,
 Ad 79, Ad 81, Ad 90, Ad 91, Ad 92, Ad 94,
 Ad 95, Ad 96, Ad 101, Ad 102, Ad 107, Ad
 108, Ad 111, Ad 113, Ad 117, Ad 118, Ad
 119, Ad 120, Ad 122, Ad 127, Ad 130, Ad
 137, Ad 140, Ad 141, Ad 143, Ad 144, Ad
 146, Ad 151, Ad 152, Ad 154, Ad 156, Ad
 158, Ad 160, 165, Ad 166, Ad 167, Ad 169,
 Ad 170bis

Lucano/Luca/Lugano, *magister et discipulus*, Ad
 125, Ad 126, Ad 172

Lutterio q. Guido, *de Corniola de Arogna*,
magister, Ad 101

Marchese q. Adiuto, *magister lignaminis*, Ad 45

Marchesino q. Brigoncio, *serviens*, Ad 166

Marco q. Berlinghieri, *depictor*, Ad 110

Massese, *magister lapidum*, Ad 30

Modanese di Bonfigliolo, Ad 66

Nicolao, *magister de Pisis* (Nicola Pisano), Ad
 166

Perino, *magister petrarum*, xx, Ad 30

Pietro di Bizone, Ad 88

Pratese
lombardus, Ad 26
 q. Gianni/Giovanni, *magister e operarius*, Ad
 10, Ad 14, Ad 17, Ad 19, Ad 22, Ad 23, Ad
 25, Ad 27, Ad 29, Ad 32, Ad 33, Ad 34, Ad
 35, Ad 36, Ad 46, Ad 48, Ad 54

Provinciale, *magister lapidum*, Ad 50, Ad 99

Riccardo q. Arrigo, *magister*, Ad 92

Rodolfino q. Gianni, *magister petrarum*, Ad 131

Romeo, *magister lapidum*, Ad 37

Rubeus, *matonarius*, Ad 26

Rummo q. Arrigo, *serviens*, Ad 166

Torrigiano q. Benivieni, *operarius*, Ad 44, Ad 57

Turchio, giudice, Ad 1

Ugolino q. Ghetto, *magister lapidum*, Ad 86

Valente di Giunta, Ad 120, Ad 156, Ad 162, Ad
 167

Ventura q. Benigno, *magister lapidum*, Ad 85

Vita q. Buondì, *magister lapidum*, Ad 87

Zambonino da Bissone q. Iacopa, Ad 176

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

ARFERUOLI, *Historie*

Arferuoli, P., *Historie delle cose più notabili seguite in Toscana et altri luoghi, et in particolare in Pistoia*, I (1628), Pistoia, Archivio Capitolare, ms. C 49

BENDINELLI, *Abbozzi*

Bendinelli, F., *Abbozzi di alcuni successi d'Italia e Toscana*, I (XVII secolo), Lucca, Biblioteca Statale, ms. 2587

BORELLI, *Compendio*

Borelli, G., *Compendio, ovvero sunto di tutti i documenti che sono in carta pergamena dell'antico Archivio dei Canonici Regolari Lateranensi di San Bartolomeo di Pistoia* (1759), Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, ms. E 360

CAPPONI, *Notizie*

Capponi, V., *Notizie intorno alle Chiese della Diocesi di Pistoia esistenti o sopprese, contenenti ancora la storia dei Monasteri, Conventi ec: raccolte da Vittorio Capponi* (XIX sec), Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, *Fondo Forteguerriano*, ms. F.434

Degli abbozzi

Degli abbozzi di Francesco Bendinelli, V (XVII secolo), Lucca, Biblioteca Statale, ms. 2591

FIORAVANTI, *Vacchettone*

Fioravanti, C., *Vacchettone* (XVI secolo), Pistoia, Archivio di Stato, *Documenti vari*, 16

MATRAIA, *Guida*

Matraia, G., *Guida Monumentale della città e Diocesi di Lucca fino a tutto il 1860* (1860), Lucca, Biblioteca Statale, mss. 553-557

ROSATI, *Notizie*

Rosati, A.M. *Notizie più interessanti estratte dalle cartepecore della comunità di Pistoia, rappresentante diversi luoghi pii soppressi, rimesse all'Archivio Diplomatico di Firenze* (XVIII secolo), Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, *Giovacchini Rosati Rinaldo*, I.2

VITONI, *Aggiunta*

Vitoni, B., *Aggiunta e correzioni al Diario di Pistoia in Bozze del Forestiere istruito in Pistoja* (XVIII secolo) Biblioteca Comunale Forteguerriana, *Fondo Forteguerriano*, ms. B 142

VITONI, *Guida*

Vitoni, B., *Guida del Forestiere in Pistoia* (XIX secolo), Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, *Fondo Forteguerriano*, ms. B 133

VITONI, *Il Forestiere*

Vitoni, B., *Il Forestiere Istruito in Pistoia* (XIX secolo), Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, *Fondo Forteguerriano*, ms. E 348

Dattiloscritti

SALVINI 1960-61

Salvini, R., *Appunti tratti dalle lezioni di "Storia dell'arte medioevale" tenute dal chiarissimo Prof. F. R. Salvini nell'anno accademico 1960-1961* (1961), Firenze, Biblioteca universitaria di Storia dell'Arte, IV A 516

Opere a stampa

ACETO 2013

Aceto, F., *Nicola Pisano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 453-460

ACIDINI 2003

Acidini, C., *La cattedrale di San Zeno a Pistoia*, Milano 2003

ANTONELLI 1999a

Antonelli, A., *Sul pergamo di Guglielmo nel Duomo di Pistoia: problemi vecchi e nuovi*, in "Antichità viva", XXXVI, 1997 (1999), pp. 36-48

ANTONELLI 1999b

Antonelli, A., *Sculture del XII secolo. Il pulpito medioevale della pieve di Pescia*, Pisa 1999

ANTONELLI 2003

Antonelli, A., (Recensione) G. Tigler, *Il Pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, "Arte Cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 87-102, in "Bullettino storico pistoiese", CV, 2003, pp. 236-240

ARIAS, CRISTIANI, GABBA 1977

Arias, P.E., Cristiani, E., Gabba, E., *Camposanto monumentale di Pisa*, I, Pisa 1977

ASCANI 1991

Ascani, V., *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 1991, pp. 107-134

ASCANI 1992a

Ascani, V., *Biduino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 502-506

ASCANI 1992b

Ascani, V., *Bigarelli*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 508-513

ASCANI 1996

Ascani, V., *Guidetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 160-165

ASCANI 2000

Ascani, V., *Toscana*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma 2000, pp. 264-281

ASCANI 2009a

Ascani, V., *Guidetto*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, LXV, München-Leipzig 2009, pp. 156-158

ASCANI 2009b

Ascani, V., *Progettare a colori: la policromia 'costitutiva' nell'architettura gotica in Toscana*, in P.A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli, a cura di, *Il colore nel Medioevo: arte simbolo tecnica; pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 22-24 novembre 2007), Lucca 2009, pp. 47-69

ASCANI 2013

Ascani, V., *Architettura gotica*, in M. Collareta, a cura di, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 267-296

ASCANI 2014a

Ascani, V., *Da Guidetto ai Bigarelli. Gli scultori-architetti di Arogno nel Battistero di Pisa*, in "Arte & storia", XIV, 2014, pp. 40-59

ASCANI 2014b

Ascani, V., *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in C. Bozzoli, M.T. Filieri, a cura di, *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca 2014, pp. 275-286

ASCANI 2018

Ascani, V., *Scultori toscano-ticinesi a Diecimo e a Barga nel Duecento*, in A. Ducci, a cura di, *Arte nella Valle del Serchio: tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, Lucca 2018, pp. 81-106

ASCANI 2019

Ascani, V., *I maestri di Arogno: architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Pressagona-Lugano 2019, in "Arte e cultura", IV, 2019 (numero monografico)

AUTENRIETH 1984

Autenrieth, H.P., *Il colore nell'architettura*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 241-264

B-N 1858

B-N, E., *Guido da Como*, in J.C.F. Hofer, A. Firmin-Didot, a cura di, *Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, XXII, Paris 1858, coll. 556-557

BACCI 2013

Bacci, A., *L'architettura del castello di Prato: progetto e realizzazione di un monumento medioevale*, in "Prato", CXIII, 2013, pp. 39-61

BAGNOLI 1985

Bagnoli, A., a cura di, *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo – 31 ottobre 1985), Firenze 1985

BACCI 1910

Bacci, P., *Documenti toscani per la storia dell'arte*, I, Firenze 1910

BACCI 1919

Bacci, P., *Per la istoria del battistero di Pisa*, Pisa 1919

BADALASSI 1995

Badalassi, L., «Auxit, transtulit, decoravit»: il pulpito di Guido da Como di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia e le sue trasformazioni, in "Arte Lombarda", CXII, 1995, pp. 6-11

BADALASSI 1996

Badalassi, L., *Peregrini, Pauperes et Infirmi. Appunti per una ricognizione iconografica sul tema del Viator*, in Cenci, A., *L'ospitalità in Altopascio: storia e funzioni di un grande centro ospitaliero; il cibo, la medicina e il controllo della strada*, catalogo della mostra (Altopascio, Sale dei Granai, Piazza Ospitalieri, 21 settembre 1996 – 6 gennaio 1997), Lucca 1996, pp. 104-116

BANTI 2000

Banti, O., *Monumenta Epigraphica Pisana Saeculi XV Antiquiora*, Pisa 2000

BANTI 2009

Banti, O., *Il Battistero di Pisa, tra degrado e restauri al tempo dell'Operaio Pietro della Seta (1539-1558), e la vicenda dell'epigrafe del Fonte*, in S. Bruni, a cura di, "Ex merito laudare tuo te..." *Per Emilio Tolaini*, Pisa 2009, pp. 19-32

BANTI 2010

Banti, O., *L'epigrafe del fonte del Battistero di Pisa. Una novicia dalla storia molto particolare*, in "Critica d'arte", LXXI, 2009 (2010), pp. 49-60

BARACCHINI 1993

Baracchini, C., a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (30 luglio – 31 ottobre 1993), Firenze 1993

BARACCHINI 1997

Baracchini, C., *Lucca. Scultura* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 14-19

BARACCHINI, CALECA 1973

Baracchini, C., Caleca, A., *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973

BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978

Baracchini, C., Caleca, A., Filieri, M.T., *Problemi di architettura e scultura medievale in Luccesia*, in “Actum Luce. Rivista di studi lucchesi”, VII, 1978, pp. 7-30

BARACCHINI, FILIERI 1992a

Baracchini, C., Filieri, M.T., “*De ore leonis libera me domine*”, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova 1992, n. 37, pp. 126-129

BARACCHINI, FILIERI 1992b

Baracchini, C., Filieri, M.T., *I plutei*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova 1992, pp. 176-179

BARACCHINI, FILIERI 1992c

Baracchini, C., Filieri, M.T., *La Chiesa altomedievale*, in G. Piancastelli Politi Nencini, a cura di, *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, Lucca (1992), pp. 79-97

BARACCHINI, FILIERI 1992d

Baracchini, C., Filieri, M.T., *Pluteo*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova 1992, n. 37, pp. 195-196

BARACCHINI, FILIERI 2014

Baracchini, C., Filieri, M.T., *Armonie di pietra. Scultura a Lucca, XI-XII secolo*, in C. Bozzoli, M.T. Filieri, a cura di, *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca 2014, pp. 225-246

BARTALINI 1991

Bartalini, R., *Agostino di Giovanni e compagni: I. Una traccia per Agnolo di Ventura; II. Il possibile Domenico d'Agostino*, in “Prospettiva”, LXI, 1991, pp. 21-37

BARONCELLI, BERTOLUCCI, GIANNINI 1990

Baroncelli, B., Bertolucci, P., Giannini, M., *Interpretazione del Duomo di Lucca*, in *Architetture medievali a Lucca*, catalogo della mostra (Lucca – San Micheletto, aprile-maggio 1990), Lucca 1990, pp. 26-48

BARONI 1886

Baroni, B., *Le iscrizioni della chiesa di S. Pietro Somaldi*, Lucca 1886

BARRALI ALTET 2000

Barral i Altet, X., *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Le vie del Medioevo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 28 settembre – 1 ottobre 1998), Milano 2000, pp. 138-140

BEANI 1903

Beani, G., *La cattedrale pistoiese: l'altare di S. Jacopo e la sacrestia de' belli arredi; appunti storici documentati*, Pistoia 1903

BEANI 1904

Beani, G., *S. Giovanni in Corte (Battistero in Pistoia). Appunti storici documentati*, Pistoia 1904

BEANI 1907a

Beani, G., *La pieve di S. Andrea in Pistoia: memoria storica*, Pistoia 1907

BEANI 1907b

Beani, G., *S. Bartolomeo apostolo*, Pistoia 1907

BEHNE 1919

Behne, A., *Der Inkrustationsstil zu Lucca*, in "Zeitschrift für Geschichte der Architektur", VII, 1914-19 (1919), pp. 14-26

BELLI BARSALI 1967

Belli Barsali, I., *Berlinghieri, Bonaventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1967, pp. 120-121

BELLI BARSALI 1968

Belli Barsali, I., *Bigarelli, Guido (Guido da Como)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 393-395

BELLI BARSALI 1970

Belli Barsali, I., *Guida di Lucca*, Lucca 1970 (prima ed. 1953)

BELLI BARSALI 1977

Belli Barsali, I., *Guida di Lucca*, Lucca 1977 (prima ed. 1953)

BELLI BARSALI 1986

Belli Barsali, I., *Guida di Lucca*, Lucca 1986 (prima ed. 1953)

BELLINI PIETRI 1913

Bellini Pietri, A., *Guida di Pisa*, Pisa 1913

BÉRIOU, LA MASNE DE CHERMONT, BOURGAIN 2001

Bériou, N., La Masne de Chermont, I., Bourgain, P., *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise (1253 - 1277)*, “Sources et documents d’histoire du Moyen Âge”, 3, Roma 2001

BERNARDI 2012-2013

Bernardi, V., *Il complesso episcopale di Treviso tra XII e XIII secolo: gli edifici e le opere pittoriche e scultoree*, tesi di laurea, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2012-2013, rel. M. Agazzi

BERTAUX 1905

Bertaux, E., *La sculpture en Italie de 1070 a 1260*, in A. Michel, a cura di, *Histoire de l’art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours*, I, 2, Paris 1905, pp. 670-710

BERTELLI 1999

Bertelli, F., *Documentazione sui restauri dell’opificio delle pietre dure di Firenze a pergami medievali in Toscana*, in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 193-203

BERTELLI 2010

Bertelli, C., n. 102, in C. Baracchini, a cura di, *Lucca e l’Europa: un’idea di Medioevo, V-XI secolo*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 25 settembre 2010 – 9 gennaio 2011), Lucca 2010, pp. 222-226

BERTOLINI CAMPETTI, MELONI TRKULJA 1968

Bertolini Campetti, L., Meloni Trkulja, S., a cura di, *Museo di Villa Guinigi. La villa e le collezioni*, Lucca 1968

BIANCHI 1996

Bianchi, G., *Maestri costruttori lombardi nei cantieri della Toscana centro-meridionale (secoli XII-XV). Indizi documentari ed evidenze materiali*, in S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, a cura di, *Magistri d’Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del convegno (Como 23 – 26 ottobre 1996), Como 1996, pp. 155-166

BIEHL 1910

Biehl, W., *Das toskanische Relief im 12, 13 und 14 Jahrhundert*, Leipzig 1910

BIEHL 1926

Biehl, W., *Toskanische Plastik des Frühen und Hohen Mittelalters*, Leipzig 1926

BLOMQUIST 1971

Blomquist, T.W., *Commercial Association in Thirteenth-Century Lucca*, in “Business History review”, XLV, 1971, pp. 157-178

BLOMQUIST 1979

Blomquist, T.W., *The Dawn of Banking in an Italian Comune: Thirteenth-Century Lucca*, in *The Dawn of Modern Banking*, Los Angeles 1979, pp. 53-75

BLOMQUIST 1985

Blomquist, T.W., *The Early History of European Banking: Merchant, Bankers and Lombards of Thirteenth-Century Lucca in the County of Champagne*, in “Journal of European Economic History”, XIV, 1985, pp. 521-536

BLOMQUIST 1994

Blomquist, T.W., *Alien coins and foreign exchange banking in a medieval commune: Thirteenth-century Lucca*, in “Journal of medieval history”, XX, 1994, pp. 337-346

BODE 1905

Bode, W. von, *Die italienische Plastik*, Berlin 1905

BOGGI 2004

Boggi, F., *Guido da Como*, in C. Kleinhenz, a cura di, *Medieval Italy: an encyclopedia*, I, New York 2004, p. 472

BONGI 1892

Bongi, S., a cura di, *Antica cronichetta volgare lucchese già della Biblioteca di F.M. Fiorentini*, Lucca 1892 (Atti della R. Accademia Lucchese, 26)

BONNERY 2000

Bonnery, A., *L'église Sainte-Marie de Rieux Minervois*, in A. Bonnery, a cura di, *Le maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban 2000, pp. 32-47

BORELLI 1754

Borelli, G., *Fondazione, e progressi della venerabile abbazia di S. Bartolomeo di Pistoja*, Pistoia 1754

BORGHI 1845

Borghi, C., *Il duomo ossia cenni storici e descrittivi della Cattedrale di Modena*, Modena 1845

BOSSAGLIA 1992

Bossaglia, R., *La scultura campionesa a Milano*, in R. Bossaglia, G.A. Dell'Acqua, a cura di, *I maestri campionesi*, Bergamo 1992, pp. 83-102

BOZZOLI 2007

Bozzoli, C., *Magister Guido, marmolarius sancti Martini de Luca*, tesi di dottorato, Università di Pisa, rel. V. Ascani, 2007

BOZZOLI 2010

Bozzoli, C., *Guido/Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, in "Bollettino storico pisano", LXXIX, 2010, pp. 287-289

BOZZOLI 2012

Bozzoli, C., "Suis manibus operare et facere quos voluerit". *Artisti e committenti attorno ad una bottega del XIII secolo*, in "Art History Supplement", V, 2012, pp. 16-28

BOZZOLI 2013

Bozzoli, C., *Oltre l'anno 1200: presenze lombarde in Toscana alle soglie del gotico*, in M. Collareta, a cura di, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 155-170

BOZZOLI 2014

Bozzoli, C., "Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione": *scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo*, in C. Bozzoli, M.T. Filieri, a cura di, *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca 2014, pp. 261-274

BOZZOLI, DUCCI 2011

Bozzoli, C., Ducci, A., *Lucca città comunale*, in M.T. Filieri, a cura di, *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, Lucca 2011, pp. 42-101

BOZZOLI, FILIERI 2014

Bozzoli, C., Filieri, M.T., a cura di, *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca 2014

BRANNER 1976

Branner, R., "Fabrica, opus" and the dating of Mediaeval monuments, in "Gesta", XV, 1976

BRUNETTI 1966

Brunetti, G., *Indagini e problemi intorno al pulpito di Guido da Como in San Bartolommeo a Pistoia*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I Convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, Montecatini Terme, 27 settembre - 3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 371-377

BRUNI 1976

Bruni, B., *Il celebre pulpito di Guido da Como in S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia*, in "L'Osservatore Romano", 16 ottobre 1976

BRUSCHI 1981

Bruschi, M., *Il complesso abbaziale di S. Bartolomeo in Pistoia*, Pistoia 1981

BRUSCHI 1984

Bruschi, M., *Note d'archivio per la storia della pieve di Sant'Andrea*, in "Bullettino storico pistoiese", XIX, 1984, pp. 93-106

BURRESI, CALECA 2000

Burresti, M., Caleca, A., *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in M. Burresti, a cura di, *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 – 8 aprile 2001), Milano 2000, pp. 24-43

BURRINI 1995

Burrini, M., *Tre capitelli del Maestro di Cabestany nel chiostro del Duomo di Prato*, in "Prato storia e arte", XXXVI, 1995, pp. 49-64

BURRINI 1997

Burrini, M., *I restauri del chiostro del duomo di Prato (1917-1955)*, in "Prato storia e arte", XXXVII, 1996 (1997), pp. 85-97

CAFFARO, BELGRANO 1890

Belgrano, L.T., a cura di, *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MXCIX al MCCXCIII*, I, Genova 1890

CAFFIERO, MEI 2017

Caffiero, M., Mei, S., *La chiesa di San Bartolomeo in Pantano e le vicende del pulpito di Guido da Como. Un racconto di sguardi lungo sette secoli*, in N. Begliomini, a cura di, *Pistoia città dei pulpiti. Avvicinatevi alla bellezza*, Pistoia 2017, pp. 77-101

CALDERONI MASETTI 1977

Calderoni Masetti, A.R., *Anselmo da Baggio e la cattedrale di Lucca: contributi e precisazioni*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", VII, 1977, pp. 91-116

CALDERONI MASETTI 1978

Calderoni Masetti, A.R., *Sul portico del San Martino a Lucca*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", VIII, 1978, p. 1435-1453

CALDERONI MASETTI 1979

Calderoni Masetti, A.R., *Per l'arredo del duomo di Lucca nel XII secolo*, in A.R. Calderoni Masetti, a cura di, *Arte e cultura artistica a Lucca*, Pisa 1979 (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, 3), pp. 21-33

CALDERONI MASETTI 1982a

Calderoni Masetti, A.R., *La committenza pulsanese in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine*, in "Storia dell'arte", XLIV-XLVI, 1982, pp. 45-56

CALDERONI MASETTI 1982b

Calderoni Masetti, A.R., *Puglia e Toscana nei secoli XII-XIII*, in H. Belting, a cura di, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna 1982, pp. 257-263

CALDERONI MASETTI 1984

Calderoni Masetti, A.R., *L'Exultet duecentesco del Museo Nazionale di Pisa*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 211-220

CALECA 1986

Caleca, A., *Frammenti lapidei medievali provenienti dal Battistero*, in G. De Angelis d'Ossat, a cura di, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisiello Balsamo 1986, pp. 79-82

CALECA 1989

Caleca, A., *Il battistero: architettura e scultura romaniche*, in E. Carli, a cura di, *Il duomo di Pisa*, Firenze 1989, pp. 179-182

CALECA 1991

Caleca, A., *La dotta mano: il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991

CALECA 1992

Caleca, A., *Bonaventura Berlinghieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 621-623

CALECA 1996a

Caleca, A., *Guidetto*, in J. Turner, a cura di, *The Dictionary of Art*, XIII, New York 1996, pp. 813-814

CALECA 1996b

Caleca, A., *Guido da Como*, in J. Turner, a cura di, *The Dictionary of Art*, XIII, New York 1996, p. 817

CALZONA 2015

Calzona, A., *La Cattedrale di Piacenza tra mito e realtà* in T. Fermi, a cura di, *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza 2015, pp. 35-72

CALZECCHI 1940

Calzecchi, C., *Sculture romaniche del Duomo di Pistoia, rinvenute durante recenti lavori*, in "Le Arti", II, 1940, pp. 104-106

CAMPETTI 1909

Campetti, P., *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Lucca (nel Palazzo Ducale)*, Lucca 1909

CAPPELLETTI 1859

Cappelletti, G., *Chiese degli stati parmensi*, “Le chiese d’Italia dalla loro origine sino ai nostri”, 15, Venezia 1859

CAPUCCI 1976

Capucci, M., *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze, 2 - 8 settembre 1974) Firenze 1976, pp. 299-320

CARLI 1935

Carli, E., *Guida – catalogo. Museo dell’Opera della Primaziale Pisana*, Pisa 1935

CARLI 1947

Carli, E., *La mostra dell’antica scultura pisana*, in “Emporium”, CV, 1947, pp. 47-57

CARLI 1974

Carli, E., *Il museo di Pisa*, Pisa 1974

CARLI 1989

Carli, E., *Il duomo di Pisa, il battistero, il campanile*, Firenze 1989

CAROFANO 1998

Carofano, P., *Pistoia*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 435-447

CASTELNUOVO 1987

Castelnuovo, E., *L’artista*, in J. Le Goff, a cura di, *L’uomo medievale*, Roma-Bari 1987, pp. 237-269

CASTELNUOVO 1992

Castelnuovo, E., a cura di, *Niveo de marmore. L’uso artistico del marmo di Carrara dall’XI al XV secolo*, catalogo della mostra (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova 1992

CASTELNUOVO 2000

Castelnuovo, E., *L’artista itinerante è l’equivalente dell’esperimento di laboratorio (P. Frankl): qualche considerazione in margine ai viaggi degli artisti*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Le vie del Medioevo*, I convegni di Parma, I, Atti (Parma, 28 settembre – 1 ottobre 1998), Milano 2000, pp. 319-322

CASTELNUOVO 2004

Castelnuovo, E., a cura di, *Artifex bonus: il mondo dell’artista medievale*, Roma 2004

CASTELNUOVO 2008

Castelnuovo, E., *I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte*, in M.M. Donato, a cura di, *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 – 19 novembre 1999), “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni”, 16, Pisa 2003 (2008), pp. 3-10

CATTINI 2001

Cattini, M., *La regolazione degli scambi. Luoghi, tempi e modi nella Modena dei secoli XI-XVIII*, in C. Cattini, a cura di, *I banchi del mercato. I mercati ambulanti modenese dal Medioevo ai giorni nostri*, Modena 2001, pp. 15-80

CATUREGLI, BANTI 1974

Caturegli, N., Banti, O., *Le carte arcivescovili pisane del secolo XIII, I (1201-1238)*, “Regesta chartarum Italiae”, 37, Roma 1974

CAVALCASELLE, CROWE 1886

Cavalcaselle, G.B., Crowe, J.A., *Storia della pittura in Italia, I*, Firenze 1886

CAVAZZINI 2008

Cavazzini, L., *Il Maestro della loggia degli Osii: l'ultimo dei campioni?*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: arte e storia*, I convegni di Parma, X, Atti (Parma, 18 – 22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 621-630

CAVAZZINI 2010

Cavazzini, L., *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: le officine*, I convegni di Parma, XII, Atti (22 – 27 settembre 2009), Milano 2010, pp. 481-493

CAVAZZINI 2018

Cavazzini, L., *Appunti per la fortuna europea del marmo apuano in età gotica*, in A. Galli, A. Bartelletti, *Nelle terre del marmo. Scultori e lapidici da Nicola Pisano a Michelangelo*, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 45-61

CAZES 2008

Cazes, Q., nn. 15-17, in M.A. Castiñeiras, J. Camps, *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa 1120 – 1180*, catalogo della mostra (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febbraio – 18 maggio 2008), Barcelona 2008, pp. 256-259

CENTAURO, BACCI 2016

Centauro, G.A., Bacci, A., *Il Castello federiciano di Prato: le chiavi di lettura dell'architettura del Castello dell'Imperatore (dalle strategie di insediamento al progetto dell'edificio)*, in “Tabulae del Centro Studi Federiciani”, L, 2016, pp. 139-160

CERVINI 1999

Cervini, F., *Prima di Nicola. Il respiro classico di un rilievo che era a Badia a Settimo*, in “Artista”, n.n. (XI), 1999, pp. 76-87

CERVINI 2011

Cervini, F., *Problemi di architettura e scultura fra XII e XIII secolo*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 13-39

CHELUCCI 1993

Chelucci, G., *L'identità perduta. Il complesso di S. Francesco nel XIX e XX secolo tra ipotesi di destinazione civica e recupero “mistico”-devozionale*, in L. Gai, a cura di, *S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, Ospedaletto (Pistoia) 1993, pp. 227-246

CHIAPPELLI 1895

Chiappelli, A., *Guido da Como e l'antico pergamo della Cattedrale di Pistoia*, in “Arte e storia”, XIV, 1895, pp. 161-163

CHIAPPELLI 1910

Chiappelli, L., (Recensione) Bacci Pèleo, *Documenti Toscani per la storia dell'arte*, I, in “Bullettino storico pistoiese”, XII, 1910, pp. 166-168

CHIELLINI NARI 1989

Chiellini Nari, M., *Le sculture nel Battistero di Pisa. Temi e immagini dal Medioevo: i rilievi del deambulatorio*, Ospedaletto 1989

CIAMPI 1810

Ciampi, S., *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV: raccolte ed illustrate dal Professor Ciampi*, Firenze 1810

CICOGNARA 1823

Cicognara, L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Prato 1823, edizione a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa 2007

CIPRIANI 2002

Cipriani, L., *Lo stato di conservazione. Nota tecnica*, in A. Garzelli, *Il fonte del battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, Pisa 2002, pp. 130-131

CIRSONE 2011

Cirsonone, G., *La basilica della SS. Trinità di Venosa dalla Tarda Antichità al Medioevo*, in “La Capitanata”, IL, 2011, pp. 125-180

CLAUSSEN 1992

Claussen, P.C., *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in M. Winner, O. Bätschmann, a cura di, *Der Künstler über sich in seinem Werk*, simposio internazionale della Biblioteca Hertziana (Roma 1989), Weinheim 1992, pp. 19-54

CLAUSSEN 2008

Claussen, P.C., *L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito*, in M.M. Donato, a cura di, *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 – 19 novembre 1999), “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni”, 16, Pisa 2003 (2008), pp. 283-297

COCCHETTI PRATESI 1975

Cocchetti Pratesi, L., *La decorazione plastica della Cattedrale di Piacenza*, in *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza 1975, pp. 53-72

COLETTI 1935

Coletti, L., a cura di, *Treviso*, “Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia”, 7, Roma 1935,

COLETTI 1946a

Coletti, L., *Il problema di Nicola Pisano I*, in “Belle Arti”, I, 1946, pp. 9-18

COLETTI 1946b

Coletti, L., *Il problema di Nicola Pisano II*, in “Belle Arti”, I, 1946, pp. 65-75

COLETTI 1956

Coletti, L., *Intorno a qualche scultura romanica del Veneto*, II, in “Arte veneta”, IX, 1955 (1956), p. 7-16

COLLARETA 2014

Collareta, M., *D'oltremare e d'oltralpe. Esempi d'arte straniera a Lucca e dintorni*, in C. Bozzoli, M.T. Filieri, a cura di, *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, Lucca 2014, pp. 287-294

COLOMBO, ROSSI 2009

Colombo, S., Rossi, M., *Tra magistri antelami e campionesi*, 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), II, Spoleto 2009, pp. 803-826

CONCIONI 1995

Concioni, G., *San Martino di Lucca: la cattedrale medioevale*, Lucca 1995 (Rivista di archeologia, storia e costume, XXII), 1994 (1995)

CONCIONI 1996a

Concioni, G., *Gli Architetti della Cattedrale Lucchese*, in “Bollettino dell’Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti”, VII, 1996, pp. 21-22

CONCIONI 1996b

Concioni, G., *Lucani campsores: i Malagallia*, in “Rivista di archeologia, storia, costume”, XXIV, 1996, pp. 3-96

CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 1994

Concioni, G., Ferri, C., Ghilarducci, G., a cura di, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994

CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2013

Concioni, G., Ferri, C., Ghilarducci, G., a cura di, *Lucensis ecclesiae monumenta. A saeculo VII usque ad annum MCCLX, III, Cattedrale di San Martino*, Lucca 2013

CONTI 1971

Conti, A., *Appunti pistoiesi*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, I, 1971, pp. 109-124

CORSI 1975-1976

Corsi, D., *La legazione del cardinale Giuseppe Castiglioni a Pisa ed a Lucca ed il giuramento dei Lucchesi del 1228*, in “Bollettino Storico Pisano”, XLIV-XLV, 1975-1976, pp. 175-223

CORSI MASI 2002

Corsi Masi, F., *Sondaggi archivistici. Nota critica*, in A. Garzelli, *Il fonte del battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, Pisa 2002, pp. 126-129

CRICHTON 1938

G.H. Crichton, G.H., *Romanesque sculpture in Italy*, London 1938

CUPPINI 1972

Cuppini, M.T., *Brioloto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, p. 319

CURZI 2012

Curzi, G., *Le Madonne in Maestà: forma e funzione*, in S. Nocentini, P. Refice, a cura di, *Mater amabilis: madonne medievali della diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 4 maggio – 2 settembre 2012), Firenze 2012, pp. 29-41

D’ONOFRIO 2012

D'Onofrio, M., *L'artista medievale nell'immaginario romantico*, in R. Alcoy, D. Allios, a cura di, *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art*, Paris 2012, pp. 1029-1039

DALLI REGOLI 1986

Dalli Regoli, G., *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi: contributi per lo studio della scultura medievale a Lucca*, Lucca 1986

DALLI REGOLI 1992a

Dalli Regoli, G., *Coerenza, ordine e misura in una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi*, in "Arte medievale", VI, 1992, pp. 91-111

DALLI REGOLI 1992b

Dalli Regoli, G., *I Guidi, "magistri marmorum de Lombardia"*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova 1992, pp. 163-171

DALLI REGOLI 1999

Dalli Regoli, G., *Una componente di rilievo nell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stiloforo*, in A. Cadei, a cura di, *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, Roma 1999, pp. 373-380

DALLI REGOLI 2001

Dalli Regoli, G., *Pulpiti medievali toscani: una discussione. I Guidi: una storia infinita*, in "Arte cristiana", LXXXIX, 2001, pp. 405-412

DALLI REGOLI 2011

Dalli Regoli, G., *L'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia. Articolazione compositiva e struttura iconografica*, in O. Banti, G. Garzella, a cura di, *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, Ospedaletto (Pisa) 2011, pp. 129-136

DALLI REGOLI 2012

Dalli Regoli, G., *I Leoni custodes*, in "Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 51-59

DALLI REGOLI, BADALASSI 1999

Dalli Regoli, G., Badalassi, L., *Pulpiti toscani fra XII e XIII secolo. Il contributo dei Guidi*, in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 31-53

DALLI REGOLI, ZINGONI 2002

Dalli Regoli, G., Zingoni, M., *Uomini e animali nel fonte del Battistero di Pisa: un problema aperto*, in “Critica d’arte”, XLV, 2002, pp. 27-42

DA MORRONA 1812

Da Morrona, A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, I, II, Livorno 1812 (prima ed. 1787, 1792)

DE ANGELIS D’OSSAT 1986

De Angelis d’Ossat, G., a cura di, *Il Museo dell’Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 79-82

DE FRANCOVICH 1952

De Francovich, G., *Benedetto Antelami architetto e scultore e l’arte del suo tempo*, Milano 1952

DELL’AMICO 2008

Dell’Amico, G., *Tra politica e pastorale. I trentacinque anni dell’arcivescovo Vitale nella diocesi di Pisa (1217-1252)*, in “Reti Medievali Rivista”, IX, 2008, pp. 1-36

DEL PUNTA 2004

Del Punta, I., *Mercanti e banchieri lucchesi nel Duecento*, Pisa 2004

DE MEGLIO 1997

De Meglio, P., *Note preliminari sull’indagine archeologica alla Pieve di San Giovanni di Mediliano a Lu (Al)*, in S. Gelichi, a cura di, *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Auditorium del Centro Studi della Cassa di Risparmio di Pisa (ex Benedettine), Pisa, 29 - 31 maggio 1997), Firenze 1997, pp. 275-279

DE ROOVER 1963

de Roover, R., *The Organization of Trade*, in M.M. Postan, E.E. Rich, E. Miller, a cura di, *Cambridge Economic History*, Cambridge 1963, III, pp. 42-118

DE STEFANI 1894

De Stefani, C., *Frammento inedito degli statuti di Lucca del 1224 e 1232*, in “Archivio storico italiano”, XIII, 1894, pp. 249-255

DIETL 1987

Dietl, A., *In arte peritus: zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos*, in “Römische historische Mitteilungen”, XXIX, 1987, pp. 75-125

DI FABIO 2008

Di Fabio, C., *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore. Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in A.C. Quintavalle, a

cura di, *Medioevo: arte e storia*, I convegni di Parma, X, Atti (Parma, 18 – 22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 609-620

DI FABIO cds

Di Fabio, C., *I maestri Antelami a Genova fino al primo Duecento. Origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *La storia dell'arte: secoli XI-XV*, "Storia di Parma", in corso di stampa, pp. 74-93

DI ZANNI 2003

Di Zanni, L., a cura di, *Pistoia inedita: la descrizione di Pistoia nei manoscritti di Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldo*, Pisa 2003

DONATI 2009

Donati, G., *Arte e architettura in San Francesco di Lucca fino alle soglie del Cinquecento*, in M.T. Filieri, G. Ciampoltrini, a cura di, *Il complesso conventuale di San Francesco in Lucca: studi e materiali*, Lucca 2009, pp. 13-133

DONATO 2004

Donato, M.M., *Kunstliteratur monumentale: qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista dal Medioevo al Rinascimento*, in "Letteratura & arte", I, 2003 (2004), pp. 23-47

DONATO, MANESCALCHI 2000

Donato, M.M., Manescalchi, M., a cura di, *Le opere e i nomi. Prospettive sulla "firma" medievale; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*, Pisa 2000

DONDI 1896

Dondi, A., *Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena*, Modena 1896

DONDORI 1666

Dondori, G., *Della Pietà di Pistoia in grazia della sua patria*, Pistoia 1666, riedizione a cura di T. Braccini, "Fonti storiche pistoiesi", 20, Pistoia 2014

DORIGO 1999

Dorigo, W., *Angeli veneziani del XIII-XIV secolo*, in Cadei, A., a cura di, *Arte d'Occidente, temi e metodi: studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, Roma 1999, pp. 473-481

ERCOLI 1986

Ercoli, G., *Precursori, maestri e 'chompagni' nella pittura del Duecento e del Trecento*, in "Antichità viva", XXV, 1986, pp. 5-13

ERCOLINO 2003

Ercolino, M.G., *Guidetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Roma 2003, pp. 196-199

FABRICZY 1896

Fabriczy, C. von, *Der Nachweis eines bisher unbekanntes Werkes von Guido da Como*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XIX, 1896, pp. 245-246

FANTAPPIÈ 1983

Fantappiè, R., *Il bel Prato*, II, Prato 1983

FANTINI 1999a

Fantini, M.P., n. 171, in C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (Mirabilia Italiae, 9), p. 215

FANTINI 1999b

Fantini, M.P., n. 174, C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (Mirabilia Italiae, 9), p. 216

FANTINI 1999c

Fantini, M.P., n. 441, in C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (Mirabilia Italiae, 9), p. 240

FANTINI 1999d

Fantini, M.P., n. 442, in C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (Mirabilia Italiae, 9), p. 240

FANTINI 1999e

Fantini, M.P., n. 1539, in C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (Mirabilia Italiae, 9), pp. 435-436

FERRALI 1962

Ferrali, S., *Briciole di storia: a proposito d'un'antica iscrizione* in "Bullettino storico pistoiese", IV, 1962, pp. 42-44

FERRALI 1964

Ferrali, S., "*Aenigmata pistoriensia*". *Indagini e quesiti intorno alla Cattedrale di Pistoia*, in "Bullettino storico pistoiese", VI, 1964, pp. 21-39

FERRI 2004

Ferri, C., *L'archivio dei notari di Lucca: spoglio degli atti relativi alle attività artigiane, mercantili, finanziarie con riferimento ai Magistri e professioni simili; inoltre a comunità, contrade, acque e mappe dal 1245 al 1499*, Lucca 2004 (Strumenti per la ricerca, 6)

FILIERI 1988

Filieri, M.T., *L'ambone della chiesa abbaziale di Buggiano*, in Associazione Culturale Buggiano Castello, a cura di, *Atti del Convegno sulla organizzazione ecclesiastica della Valdinievole*, (Buggiano Castello, giugno 1987), Buggiano 1988, pp. 113-139

FILIERI 2012

Filieri, M.T., *Il Medioevo lucchese rivisitato a Villa Guinigi*, in “*Conosco un ottimo storico dell'arte...*”. *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 61-68

FIORAVANTI 1758

Fioravanti, J.M., *Memorie storiche della città di Pistoja*, Lucca 1758

FONTANA 1898

Fontana, P., *Alcune osservazioni intorno al Duomo di Pisa*, in “*Rassegna settimanale universale*”, III, 1898, pp. 409-413

FORTI 2014

Forti, B., *Vasari e la 'ruina estrema' del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea*, in “*Arte medievale*”, IV, 2014, pp. 231-252

FRANZONI 1999

Franzoni, C., *Schede 545-546*, in C. Frugoni, a cura di, *Il Duomo di Modena. Testi*, Modena 1999 (*Mirabilia Italiae*, 9), pp. 248-249

FREY 1890

Frey, K., (Recensione) A. Schmarsow., *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, in “*Mitteilungen aus der historischer Literatur*”, XVIII, 1890, p. 316

FRUGONI 1999

Frugoni, C., *Il duomo di Modena*, “*Mirabilia Italiae*”, 9, Modena 1999

FUMI 1891

Fumi, L., *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri: monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891

GABBRIELLI 2001

Gabbrielli, F., *La chiesa dell'abbazia di San Galgano: stereotomia degli archi e maestranze (II)*, in “*Archeologia dell'architettura*”, V, 2000 (2001), pp. 25-62

GARZELLI 1969

Garzelli, A., *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Firenze 1969

GARZELLI 2002a

Garzelli, A., *Il fonte del Battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, Ospedaletto (Pisa) 2002

GARZELLI 2002b

Garzelli, A., *Modelli di strutture di arredo nelle chiese della Toscana prima e dopo il Duecento*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 330-354

GARZELLI 2004

Garzelli, A., *Componenti lombarde nelle facciate lucchesi. San Giusto, San Cristoforo: dal Maestro di Adamo ed Eva a Guidetto*, in *Medioevo: arte lombarda*, I convegni di Parma, IV, Atti (Parma, 26 – 29 settembre 2001), Milano 2004, pp. 415-433

GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968a

Ghelardi Frasca, M.G., Secchi, A., *Chiesa di S. Andrea*, in *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele Firenze* (settembre – ottobre 1968), Firenze 1968, n. 48, pp. 88-90

GHELARDI FRASCA, SECCHI 1968b

Ghelardi Frasca, M.G., Secchi, A., *Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano*, in *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele Firenze* (settembre – ottobre 1968), Firenze 1968, n. 49, pp. 90-91

GHERARDUCCI 2001-2002

Gherarducci, F., *Nuove ricerche sul Fonte Battesimale di San Frediano a Lucca*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, rel. A. Garzelli, a.a. 2001-2002

GHILARDUCCI 1990

Guilarducci, G., *Diecimo. Una pieve, un feudo, un comune, I: Il Medioevo*, Lucca 1990

GIGLIOLI 1904

Giglioli, O.H., *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze 1904

GIOVANNINI 1989

Giovannini, F., *Il monastero di San Ponziano in Lucca: 1489-1989*, Lucca 1989

GNUDI 1980

Gnudi, C., *Introduzione a Chartres*, in “Storia dell’arte”, XXXVIII-XL, 1980, pp. 107-124.

GRANDI 1984a

Grandi, R., *I campionesi a Modena*, in E. Castelnuovo, a cura di, *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 545-559

GRANDI 1984b

Grandi, R., n. C. 3, in E. Castelnuovo, a cura di, *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena 1984, p. 566

GRANDI 1997

Grandi, R., *Il balcone di Dio. I Maestri campionesi nel Duomo di Modena*, in “FMR: rivista trimestrale d’arte e cultura visiva”, XVI, 1997, pp. 103-125

GRASSI 1837

Grassi, R., *Descrizione storica e artistica di Pisa e de’ suoi contorni*, II, Pisa 1837

GUAZZINI 2011

Guazzini, G., *Il cantiere di San Pier Maggiore nel quadro dell’architettura e scultura romanica pistoiese tra XII e XIII secolo*, in “Commentari d’arte”, XVII, 2011, pp. 34-60

GUIDI 1919

Guidi, P., *La chiesa di San Paolino in Lucca (alla ricerca dei suoi più antichi documenti conservati nei nostri archivi)*, in “Atti della Reale Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti”, XXX, 1919, pp. 3-111

GUIDI 1929

Guidi, P., *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel XIII secolo: appunti d’archivio per la loro biografia e per la storia dell’arte*, in *Archivio storico italiano*, XII, 1929, pp. 209-231

GUIDI 1932

Guidi, M., *Dizionario degli artisti ticinesi*, Modena 1932

GUIDI, PARENTI 1910

Guidi, P., Parenti, O., a cura di, *Regesto del Capitolo di Lucca*, I, Roma 1910 (Regesta Chartarum Italiae, 6)

GUIDI, PARENTI 1912

Guidi, P., Parenti, O., a cura di, *Regesto del Capitolo di Lucca*, II, Roma 1912 (Regesta Chartarum Italiae, 9)

GUIDI, PARENTI 1933

Guidi, P., Parenti, O., a cura di, *Regesto del Capitolo di Lucca*, III, Roma 1933 (Regesta Chartarum Italiae, 18)

GUIDI, PELLEGRINETTI 1921

Guidi, P., Pellegrinetti, E., *Inventari del vescovato della cattedrale e di altre chiese di Lucca*, I, “Studi e testi”, 34, Roma 1921

GURRIERI 1975

Gurrieri, F., *Il battistero di S. Giovanni in Corte a Pistoia*, Pistoia 1975

GURRIERI 1999

Gurrieri, F., *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture. Nota introduttiva*, in in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 9-15

HAINES, RICCETTI 1996

Haines, M., Riccetti, L., a cura di, *Introduzione*, in *Opera: carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, Atti della tavola rotonda (Firenze, Villa I Tatti, 3 aprile 1991), Firenze 1996

IL PATRIMONIO 1967

Il patrimonio artistico di Pistoia e del suo territorio: catalogo storico descrittivo, I, Pistoia 1967

KEHR 1908

Kehr, P.F., *Regesta pontificum Romanorum*, III, *Etruria*, Weidmann 1908

KOPP 1981

Kopp, G., *Die Skulpturen der Fassade von San Martino in Lucca*, Worms 1981

KOPP-SCHMIDT 1983

Kopp-Schmidt, G., *Die Dekorationen des Ostportales am Pisaner Baptisterium*, in "München Jahrbuch der bildenden Kunst", XXXIV, 1983, pp. 25-58

KOSEGARTEN 1967

Kosegarten, A., *Nicola Pisano a Lucca*, in "Antichità viva", VI, 1967, pp. 19-32

KRIS, KURZ 1934

Kris, E., Kurz, O., *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934, edizione italiana Torino 1980

L'OCCASO 2011

L'Occaso, S., n. 2, in V. Farinella, a cura di, *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012), Milano 2011, pp. 185-186

LAZZARESCHI 1937

Lazzareschi, E., *Fonti d'archivio per lo studio delle corporazioni artigiane di Lucca*, in "Bollettino storico lucchese", XV, 1937, I, pp. 65-81.

LAZZARESCHI CERVELLI 1999

Lazzareschi Cervelli, I., *L'arredo scultoreo*, in *San Martino di Lucca. Gli arredi della cattedrale*, Lucca 1999 (Rivista di archeologia, storia e costume, XXVI, 1998), pp. 25-86

LEONE, STEINDL, VENTURI 2007

Leone, F., Steindl, B., Venturi, G., a cura di, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, III, Prato 1823, Bassano del Grappa 2007

LOMARTIRE 1991

Lomartire, S., *Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza*, in "Bollettino storico piacentino", LXXXVI, 1991, pp. 197-222

LOMARTIRE 1992

Lomartire, S., *I campionesi al duomo di Modena*, in R. Bossaglia, G.A. Dell'Acqua, a cura di, *I maestri campionesi*, Bergamo 1992, pp. 37-81

LOMARTIRE 2010

Lomartire, S., *L'apparato scultoreo e le fasi di costruzione della Ghirlandina*, in R. Cadignani, a cura di, *La torre Ghirlandina. Storia e restauro*, II, Roma 2010, pp. 60-142

LOMARTIRE 2015

Lomartire, S., *Anselmo da Campione y los inicios de la actividad de los maestros campioneses en el duomo de Módena*, in "Románico", XX, 2015, pp. 150-159

LOPEZ 1952

Lopez, R.S., *The Trade of Medieval Europe: the South*, in M.M. Postan, E.E. Rich, a cura di, *Cambridge Economic History*, Cambridge 1952, II, pp. 257-354

LOPEZ 1971

Lopez, R.S., *The Commercial Revolution in the Middle Ages, 950-1350*, Upper Saddle River (New Jersey) 1971

LUCCHESI 1941

Lucchesi, E., *I monaci benedettini Vallombrosani nella diocesi di Pistoia e Prato: note storiche*, Firenze 1941

LUCCHINI 2004

Lucchini, E., *Il fonte battesimale del battistero del duomo di Verona*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26 - 29 settembre 2001), Milano 2004, pp. 261-264

MAINONI 2007

Mainoni, P., *Sperimentazioni fiscali e amministrative nell'Italia settentrionale. Per una rilettura delle fonti del XII secolo*, in G. Andenna, a cura di, *Pensiero e sperimentazioni*

istituzionali nella 'Societas Christiana' (1046-1250), Atti della sedicesima Settimana internazionale di studio (Mendola, 26-31 agosto 2004), Milano 2007, pp. 705-759

MANSI, BARSOCCHINI 1836

Mansi, G.D., Barsocchini, D., *Diario sacro delle chiese di Lucca*, Lucca 1836

MANZATO 1991

Manzato, E., *Architettura, pittura e scultura nel Medioevo trevigiano (secoli XI-XIV)*, in E. Brunetta, a cura di, *Storia di Treviso*, II, Venezia 1991, pp. 399-412

MARTINI 1705

Martini, J., *Theatrum Basilicae pisanae*, 1705

MASTROPIERRO 1972

Mastropiero, F., *Elementi lombardi nella scultura lucchese intorno al XII secolo*, in "Arte lombarda", XVII, 1972, pp. 17-22

MATTEUZZI 2016

Matteuzzi, N., *Sacri simboli di luce: tarsie marmoree del periodo romanico a Firenze e in Toscana*, Empoli 2016

MAZZAROSA 1847

Mazzarosa, A., *Sulla condizione delle Arti e degli artigiani in Lucca dai primi del secolo fino al 1847*, Lucca 1847

MELANI 1899

Melani, A., *Manuale di architettura italiana antica e moderna*, Milano (1899)

MELCHER 2000

Melcher, R., *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000

MELLINI 1995

Mellini, G.L., *Il fonte battesimale di S. Giovanni a Verona*, in "Labyrinthos", XIV, 1995, pp. 3-33

MENACCI, ZECCHINI 1982

Menacci, P., Zecchini, M., *Lucca romana*, Lucca 1982

MERZARIO 1893

Merzario, G., *I maestri comacini*, I, Milano 1893

MEYER 1994

Meyer, A., *Der Luccheser notar ser Ciabatto und sein Imbreviaturbuch von 1226-1227*, in “Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken”, LXXIV, 1994, pp. 173-293

MEYER 2000

Meyer, A., *Felix et inclitus notarius. Studien zum italienischen Notariat vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, Tübingen 2000

MEYER 2005

Meyer, A., *Ser Ciabattus. Imbreviature Lucchesi del Duecento. Regesti, I, anni 1222-1232*, Lucca 2005 (Istituto storico Lucchese, Strumenti per la ricerca, 7)

MEYER 2010

Meyer, A., *I registri notarili di ser Ciabatto. Una fonte straordinaria non solo per il Duecento lucchese*, in S. Pagano, P. Piatti, a cura di, *Il patrimonio documentario della Chiesa di Lucca. Prospettive di ricerca*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, Archivio Arcivescovile, 14-15 novembre 2008), Firenze 2010, pp. 341-354

MILANESI 1880

Milanesi, G., *Documenti inediti dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, in “Il Buonarroti: scritti sopra le arti e le lettere”, XIV, 1880, pp. 141-151

MILANESI 1893

Milanesi, G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte Toscana dal XII al XVI secolo*, Roma 1893

MILANESI 2015

Milanesi, G., *La bottega di Nicolo tra i cantieri padani e Königsutter*, in *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza 2015, pp. 153-180

MILONE 1993a

Milone, A., n. 9, in C. Baracchini, a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (30 luglio – 31 ottobre 1993), Firenze 1993, pp. 157-159

MILONE 1993b

Milone, A., n. 10, in C. Baracchini, a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (30 luglio – 31 ottobre 1993), Firenze 1993, pp. 159-160

MILONE 1993c

Milone, A., n. 32, in C. Baracchini, a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (30 luglio – 31 ottobre 1993), Firenze 1993, pp. 190-191

MILONE 1993d

Milone, A., n. 37, in C. Baracchini, a cura di, *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (30 luglio – 31 ottobre 1993), Firenze 1993, pp. 194-195

MILONE 1999

Milone, A., *Pergami medievali in età moderna. Alcuni casi di ricomposizione e riuso*, in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 55-76

MILONE, TIGLER 1999

Milone, A., Tigler, G., *Catalogo dei pulpiti romanici toscani*, in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 157-191

MINUTOLI 1847

Minutoli, C., a cura di, *Documenti*, in G. Tommasi, *Sommario della storia di Lucca dall'anno MIV all'anno MDCC compilato sui documenti contemporanei*, in "Archivio storico italiano", X, 1847

MONTAGNI, DI FABIO 2011

Montagni, C., Di Fabio, C., a cura di, *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, Genova 2011

MORETTI 1997

Moretti, I., *Lucca. Architettura* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 10-14

MOREY 1919

Morey, C.R., *Reproductions of Romanesque and Gothic Art for the College Museum and Art Gallery*, in "The Art Bulletin", I, 1919, pp. 53-57

MOTHES 1883

Mothes, O., *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüte*, Jena 1883

MUSETTI 2011

Musetti, S., *Brioloto "de Balneo": una riconsiderazione sui documenti*, in "Annuario storico zenoniano", XXI, 2011, pp. 21-46

MUSETTI 2013

Musetti, S., *Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni*, in “Annuario storico zenoniano”, XXIII, 2013, pp. 31-50

MUSETTI 2015

Musetti, S., *Il fonte battesimale*, in F. Agostini, a cura di, *San Giovanni in Fonte nel complesso episcopale veronese. Storia e architettura*, Verona 2015, pp. 113-145

NANNI 1948

Nanni, L., *La Parrocchia studiata nei documenti lucchesi dei secoli VIII-XIII*, Roma 1948 (Analecta Gregoriana, 47)

NAZZARO 2003

Nazzaro, B., *L'abbazia di San Galgano: le origini, la decadenza, i restauri tra XIX e XX secolo*, in “Il tesoro della città”, I, 2003, pp. 344-357

NERI LUSANNA 1998

Neri Lusanna, E., *Le arti figurative a Pistoia*, in G. Cherubini, a cura di, *Storia di Pistoia*, II, Firenze 1998, pp. 275-316

NERI LUSANNA 2008

Neri Lusanna, E., *Pistoia, le città toscane e l'Europa: rapporti artistici*, in P. Gualtieri, a cura di, *La Pistoia comunale nel contesto toscano ed europeo*, Pistoia 2008, pp. 349-382

NOVELLO 1995

Novello, R.P., *Bigarelli*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, X, München-Leipzig 1995, pp. 599-601

OLIVARI 1965

Olivari, M.T., *Le opere autografe di Guido Bigarelli da Como*, in “Arte lombarda”, X, 1965, pp. 33-44

OLIVARI 1966

Olivari, M.T., *Ancora su Guido Bigarelli*, in “Arte lombarda”, XI, 1966, pp. 31-38

PAPINI 1909

Papini, R., *Marmorari romanici in Toscana*, in “L'arte”, XII, 1909, pp. 423-442

PAPINI 1912

Papini, R., a cura di, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, II, Roma 1912

PASSAMANI 1963

Passamani, B., *La scultura romanica nel Trentino*, Trento 1963

PERONI 2001

Peroni, A., *Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa*, in K. Bergdolt, G. Bonsanti, a cura di, *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 59-66

PIANCASTELLI POLITI NENCINI 1992a

Piancastelli Politi Nencini, G., a cura di, *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, Lucca (1992)

PIANCASTELLI POLITI NENCINI 1992b

Piancastelli Politi Nencini, G., *Le ultime fasi costruttive del Battistero*, in G. Piancastelli Politi Nencini, a cura di., *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, Lucca (1992), pp. 133-149

PIANCASTELLI POLITI NENCINI 1992c

Piancastelli Politi Nencini, G., *La storia dei restauri*, in G. Piancastelli Politi Nencini, a cura di, *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, Lucca (1992), pp. 153-173

PIEROTTI, BENASSI 2001

Pierotti, P., Benassi, L., *Deotisalvi. L'architetto pisano del secolo d'oro*, Ospedaletto-Pisa 2001

POISSON 2008

Poisson, O., n. 87, in M.A. Castiñeiras Gonzáles, J. Camps i Sòria, a cura di, *El románico y el Mediterráneo, Cataluña, Toulouse y Pisa 1120 – 1180*, catalogo della mostra (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febbraio – 18 maggio 2008), Barcelona 2008, pp. 370-371

POLONI 2007

Poloni, A., *Strutturazione del mondo corporativo e affermazione del Popolo a Lucca nel Duecento*, in "Archivio Storico Italiano", CLXV, 2007, pp. 449-486.

POLONI 2009

Poloni, A., *Lucca nel Duecento. Uno studio sul cambiamento sociale*, Pisa 2009

POLONI 2010

Poloni, A., *La mobilità sociale a Lucca nel Duecento. Qualche riflessione sul ruolo delle istituzioni religiose*, in S. Pagano, P. Piatti, a cura di, *Il patrimonio documentario della Chiesa di Lucca. Prospettive di ricerca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, Archivio Arcivescovile, 14-15 novembre 2008), Firenze 2010, pp. 131-156

PORTER 1923

Porter, A.K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, I, Boston 1923

PREDELLI 1872

Predelli, R., *Il Liber Communis detto anche Plegiorum del R. Archivio Generale di Venezia. Regesti*, in “Archivio Veneto”, II, 1872 (numero monografico)

QUINTAVALLE 1947

Quintavalle, A.O., *Antelami* sculptor, Milano 1947

QUINTAVALLE 1965

Quintavalle, A.C., *Il Duomo di Modena*, “Forma e colore”, 50, Firenze 1965

QUINTAVALLE 1969

Quintavalle, A.C., *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze 1969

QUINTAVALLE 1982

Quintavalle, A.C., *Le strade: modello evolutivo e modello antropologico*, in A.C. Quintavalle, a cura di, *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, Parma, 26 ottobre – 1 novembre 1977), Parma 1982, pp. 9-25

QUINTAVALLE 1990

Quintavalle, A.C., a cura di, *Benedetto Antelami*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 31 marzo – 30 settembre 1990), Milano 1990

QUINTAVALLE 2008

Quintavalle, A.C., “Nomen et imago”. *Officine e artefici al tempo della riforma gregoriana*, in M.M. Donato, a cura di, *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 – 19 novembre 1999), 2003 (2008) (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni, 16), pp. 251-268

QUIRÓS CASTILLO 2000

Quirós Castillo, J.A., *Architettura altomedievale lucchese: la cattedrale dei Santi Giovanni e Reparata*, in “Archeologia dell'architettura”, V, 2000, pp. 131-154

RAGGHIANI 1969

Ragghianti, C.L., a cura di, *L'arte in Italia*, III, Roma 1969

RANUCCI 2001

Ranucci, C., *Giorgio da Como*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, pp. 361-363

RAUTY 1986

Rauty, N., n. 20, in A. Aiardi, a cura di, *Scipione De' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento. Immagini e documenti*, Pistoia 1986, pp. 127-128

REDI 1975

Redi, F., *Notizie sulla distruzione della pieve di Arena. Destinazione del materiale costruttivo di alcune chiese della bassa Valdisechio*, in "Antichità pisane", II, 1975, pp. 40-46

REDI 1991

Redi, F., *Chiese medievali nel Pistoiese*, Pistoia 1991, pp. 178-193

REPETTI 1833

Repetti, E., *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, I, Firenze 1833

REPETTI 1841

Repetti, E., *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, IV, Firenze 1841, ristampa anastatica Firenze 1972

REYMOND 1897

Reymond, M., *La sculpture florentine*, I, Firenze 1897

RIDOLFI 1877

Ridolfi, E., *Guida di Lucca*, Lucca 1877

RIDOLFI 1882

Ridolfi, E., *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882

RIZZI 1987

Rizzi, A., *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987

ROMANELLI 1997

Romanelli, R., "Grandi e straordinari restauri" al battistero di Pisa: l'intervento di Vincenzo Carmignani, in "Bollettino storico pisano", LXVI, 1997, pp. 105-137

ROMANINI 1985

Romanini, A.M., *Introduzione*, in A.M. Romanini, a cura di, *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario in memoria di Cesare Gnudi (Ferrara, 21 -24 settembre 1981), Ferrara 1985, I, pp. 11-25.

RONCIONI 1844

Roncioni, R., *Delle istorie pisane libri XVI*, in "Archivio storico italiano", 6, 1844, Firenze 1844

RONZANI 1986

Ronzani, M., *Pisa nell'età di Federico II*, in S. Gensini, a cura di, *Politica e cultura nell'Italia di Federico II*, Pisa 1986

RONZANI 1990

Ronzani, M., *La problematica della pieve urbana in Italia centro-settentrionale fra il IX e il XIV secolo*, in C. Violante, C.D. Fonseca, a cura di, *Chiesa e città*, "Commissione italiana per la storia delle pievi e delle parrocchie. Studi e Ricerche", 3, Galatina 1990, pp. 23-43

RUIZ MORALES 1961

Ruiz Morales, J.M., a cura di, *L'art roman. Exposition organisée par le gouvernement espagnol sous les auspices du conseil de l'Europe; catalogue*, Barcelona 1961

SALMI 1914

Salmi, M., *La questione dei Guidi*, in "L'arte", XVII, 1914, pp. 81-90

SALMI 1926

Salmi, M., *L'architettura romanica in Toscana*, Milano 1926

SALMI 1927

Salmi, M., (Recensione) W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, in "L'arte", XXX, 1927, pp. 271-274

SALMI 1928

Salmi, M., *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928

SALMI 1939

Salmi, M., *Maestri comacini e maestri lombardi*, in "Palladio", III, 1939, pp. 49-62

SALMI 1972

Salmi, M., *Due note pistoiesi*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, Atti del II convegno internazionale di studi (Pistoia, 24 – 30 aprile 1966), Pistoia 1972, pp. 295-307.

SALMI 1973

Salmi, M., *Pietre e marmi intarsiati e scolpiti*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I Convegno sulle Arti Minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze 1973, pp. 113-120

SALVINI 1963

Salvini, R., *Nicola Pisano a Lucca*, in *Jean Alazard. Souvenirs et mélanges*, Paris 1963, pp. 219-233

SALVINI 1966a

Salvini, R., *Il Duomo di Modena e il romanico nel Modenese*, Modena 1966

SALVINI 1966b

Salvini, R., *La scultura romanica pistoiese*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi Medioevali di Storia e d'Arte (Pistoia – Montecatini Terme, 27 settembre – 3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 165-179

SANTOLI 1956

Santoli, Q., *Liber focorum districtus Pistoriis*, “*Fonti per la storia d'Italia*”, 93, Roma 1956

SANPAOLESI 1949

Sanpaolesi, P., *La Piazza dei Miracoli, il Duomo, il Battistero, il Campanile, il Camposanto di Pisa*, Firenze 1949

SARTORI 2007

Sartori, R., *Alberese. Zone di estrazione, suoi impieghi nel passato e sue varietà*, in “*Bollettino degli ingegneri*”, XII, 2007, pp. 15-19.

SAUERLÄNDER 1985

Sauerländer, W., *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in A.M. Romanini, a cura di, *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario in memoria di Cesare Gnudi (Ferrara, 21 -24 settembre 1981), Ferrara 1985, I, pp. 51-92

SAUERLÄNDER 1995

Sauerländer, W., *Benedetto Antelami. Per un bilancio critico*, in A. Dietl, C. Frugoni, a cura di, *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino 1995, pp. 3-69

SCHMARSOW 1890

Schmarsow, A. von, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890

SCHMARSOW 1892

Schmarsow, A. von, *Nochmals S. Martin von Lucca*, in “*Repertorium für Kunstwissenschaft*”, XV, 1892, pp. 170-181

SECCHI 1966

Secchi, A., *Restauro ai monumenti romanici pistoiesi*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi Medioevali di Storia e d'Arte (Pistoia – Montecatini Terme, 27 settembre – 3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 101-111

SEGAGNI MALACART 1998

Segagni Malacart, A., *Piacenza. Scultura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 347-363

SEMPER 1871

Semper, H., *Über die Herkunft von Niccolo Pisano's Stil*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", VI, 1871, pp. 356-368

SGARRELLA 2015

Sgarella, A., *Un ciclo scultoreo poco noto a Pistoia*, in "Commentari d'arte", XXI, 2015, pp. 5-17

SIRACUSANO 2010

Siracusano, L., *Alcune riflessioni sulla presenza di Guidobono Bigarelli nel Duomo di San Vigilio a Trento*, in "Studi trentini di scienze storiche", LXXXIX, 2010, pp. 17-36

SILVA 1973

Silva, R., *Aspetti e problemi iconografici della scultura "romanica" lucchese*, in "Actum Luce. Rivista di studi lucchesi", II, 1973, pp. 81-101

SILVA 2001

Silva, R., *Architettura medievale e fonti scritte a Lucca*, in M. Seidel, R. Silva, a cura di, *Lucca città d'arte e i suoi archivi: opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Venezia 2001, pp. 51-98

SILVESTRI 2013

Silvestri, E., *Una rilettura delle fasi costruttive del duomo di Modena*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", XXXV, 2013, pp. 117-149

SINIBALDI 1935

Sinibaldi, G., *La scultura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1935

SMITH 1978

Smith, C., *The baptistery of Pisa*, New York 1978

SMITH 1980

Smith, C., *A comacine sculptor in late twelfth-century Pisa*, in "Antichità viva", XIX, 1980, pp. 11-15

SPUFFORD 1988

Spufford, P., *Money and its use in medieval Europe*, Cambridge 1988

STIAFFINI 1992

Stiaffini, D., a cura di, *Il fondo diplomatico*, in Piancastelli Politi Nencini, G., *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, Lucca (1992), pp. 253-290

SUPINO 1905

Supino, I.B., *Pisa*, Bergamo 1905

SUPINO 1916

Supino, I.B., *La patria di Niccola Pisano*, Bologna 1916

SWARZENSKI 1926

Swarzenski, G., *Nicola Pisano*, Frankfurt am Main 1926

SWARZENSKI 1970

Swarzenski, H., *Before and after Pisano*, in "Boston Museum Bulletin", LXVIII, 1970, pp. 178-196

TABARRINI 1876

Tabarrini, M., a cura di, *Annales Ptolemaei Lucensis ab anno MLXI ad annum MCCCIII*, in *Cronache dei secoli 13. e 14.: Annales Ptolemaei Lucensis, Sanzanome iudicis gesta Florentinorum, Diario di ser Giovanni di Lemmo da Comugnori, Diario d'anonimo fiorentino, Chronicon Tolosani canonici faventini*, Firenze 1876 (Documenti di storia italiana, 6), pp. 7-115

TADDEI 2005

Taddei, C., *Lucca tra XI e XII secolo: territorio, architetture, città*, Parma 2005 (Quaderni di storia dell'arte, 23)

TANFANI CENTOFANTI 1897

Tanfani Centofanti, L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897

TARGIONI TOZZETTI 1774

Targioni Tozzetti, G., *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa*, VII, Firenze 1774

TESTI 2013

Testi, S., *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*, tesi di dottorato, Università di Genova, rel. C. Di Fabio, 2013

TESTI CRISTIANI 1979

Testi Cristiani, M.L., *Itinerari toscani di Niccola Pisano*, in M. Giustarini, a cura di, *Studi per Enrico Fiumi*, Pisa 1979, pp. 217-231

TESTI CRISTIANI 1987

Testi Cristiani, M.L., *Nicola Pisano, architetto scultore: dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa*, Pisa 1987

TESTI CRISTIANI 1991

Testi Cristiani, M.L., *Il battistero di Pisa da Diotisalvi a Nicola Pisano*, in "Critica d'arte", LVI, 1991, pp. 73-80

TESTI CRISTIANI 1995

Testi Cristiani, M.L., *La Toscana da Federico II "Puer Apuliae" a Nicola "De Apulia"*, in M.S. Calò Mariani, R. Cassano, a cura di, *Federico II: immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio – 17 aprile 1995), Bari 1995, pp. 405-410

TESTI CRISTIANI 2005

Testi Cristiani, M.L., *Arte medievale a Pisa. Tra Oriente e Occidente*, Roma 2005

TESTI CRISTIANI 2009

Testi Cristiani, M.L., *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme e il battistero di Pisa da Diotisalvi a Nicola Pisano*, in M.S. Calò Mariani, a cura di, *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*, Atti del I convegno internazionale di studio (Bari, Matera, Barletta, 19 - 22 maggio 1994), Bari 2009, pp. 239-266

TESTI CRISTIANI 2011

Testi Cristiani, M.L., *"Fatti lucchesi" di San Martino e il Povero. Guido da Como e le congiunture lombardo-bizantine e franco-germaniche nel XIII secolo tra Pisa e Lucca*, in "Critica d'arte", LXXII, 2010 (2011), pp. 89-114

THIÉBAUT, BESSEYRE 2013

Thiébaud, D., Besseyre M., *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parism Musée du Louvre, 18 aprile – 15 luglio 2013), Paris 2013

THIERY 1976

Thiery, A., *Il Medioevo nell'introduzione e nel Proemio delle Vite*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze, 2 - 8 settembre 1974) Firenze 1976, pp. 351-381

TIGLER 1990

Tigler, G., *Ancora a Sorbano del Giudice*, in "Antichità viva", XXIX, 1990, pp. 29-38.

TIGLER 1999

Tigler, G., *Pulpiti romanici toscani: prime valutazioni di un censimento*, in D. Lamberini, a cura di, *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), Firenze 1999, pp. 77-94

TIGLER 2001a

Tigler, G., “*Carfagnana bonum tibi papa Scito patronum*”: committenza e politica nella Lucchesia del Duecento; pergami, cancelli, fonti battesimali e un’acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga, in M. Seidel, R. Silva, a cura di, *Lucca città d’arte e i suoi archivi: opere d’arte e testimonianze documentarie da Medioevo al Novecento*, Lucca 2001, pp. 109-140

TIGLER 2001b

Tigler, G., *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, in “Arte cristiana”, LXXXIX, 2001, pp. 87-102

TIGLER 2001c

Tigler, G., *Pulpiti medievali toscani: risposta*, in “Arte cristiana”, LXXXIX, 2001, pp. 412-416

TIGLER 2004

Tigler, G., *Der Fall Lucca. Erwähnungen und bislang teilweise unveröffentlichte Fragmente der verlorenen kommunalen Statuten vor 1308 als Quellen zur architektonischen und politischen Entwicklung des Stadtstaats*, in M. Stolleis, R. Wolff, *La bellezza e la città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004, pp. 135-203

TIGLER 2006

Tigler, G., *Toscana romanica*, Milano 2006

TIGLER 2007

Tigler, G., *La facciata Ovest di San Marco a Venezia: progetto e decorazione*, in Calabi, D., Bardati, F., Rossellini, A., a cura di, *Arte e architettura. Le cornici della storia*, Milano 2007, pp. 41-74

TIGLER 2009a

Tigler, G., *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa, I*, in “Commentari d’arte” XIV, 2008 (2009), pp. 30-55

TIGLER 2009b

Tigler, G., *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa, II*, in “Commentari d’arte” XV, 2009, pp. 5-37

TIGLER 2009c

Tigler, G., *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), II, Spoleto 2009, pp. 827-935

TIGLER 2011a

Tigler, G., *Alla ricerca dell'aspetto originario del coro e del pulpito di maestro Guglielmo nel duomo di Pistoia*, I, in "Commentari d'arte", XVII, 2011, pp. 8-28

TIGLER 2011b

Tigler, G., *Alla ricerca dell'aspetto originario del coro e del pulpito di maestro Guglielmo nel duomo di Pistoia*, II, in "Commentari d'arte", XVII, 2011, pp. 21-42

TIGLER 2011c

Tigler, G., *Pulpiti romanici in Toscana: la ricostruzione del pulpito smembrato del Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 41-59

TIGLER 2011d

Tigler, G., *Vicende di pulpiti romanici toscani: Volterra e Groppoli riflessi di Pistoia (Duomo)*, in "Commentari d'arte", XVII, 2011, pp. 11-33

TIGLER 2016

Tigler, G., *Ricostruzioni di pulpiti romanici toscani (1997-2011): sguardo d'insieme agli arredi di Guglielmo e dei suoi seguaci (1158-1194)*, in N. Matteuzzi, a cura di, *Arte magistri: intarsio marmoreo in Toscana nel XII-XIII secolo*, Atti del convegno di studi (Empoli, 30 ottobre 2015), Empoli 2016, pp. 36-81

TIGLER 2017

Tigler, G., *La ricostruzione del Duomo di San Zeno a Pistoia nel XII secolo* in "Incontri a Palazzo – quaderni", I, 2017 (numero monografico)

TIGRI 1853

Tigri, G., *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1853

TIGRI 1878

Tigri, G., *Guida della montagna pistoiese*, Pistoia 1878

TIRABOSCHI 1774

Tiraboschi, G., *Storia della letteratura italiana*, IV, Modena 1774

TIRELLI, TIRELLI CARLI 1993

Tirelli, V., Tirelli Carli, M., a cura di, *Le pergamene del convento di S. Francesco in Lucca (secc. XII-XIII)*, Roma 1993

TOESCA 1927

Toesca, P., *Il Medioevo*, II, Torino 1927, II ed. 1965

TOESCA 1933a

Toesca, P., *Guidetto*, in *Enciclopedia italiana*, XVIII, Roma 1933, p. 250

TOESCA 1933b

Toesca, P., *Guido da Como*, in *Enciclopedia italiana*, XVIII, Roma 1933, p. 254

TOLOMEI 1821

Tolomei, F., *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti: con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821

TOSCO 1997

Tosco, C., *Un problema storiografico: la formazione degli architetti nell'età romanica*, in *Id., Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997, pp. 237-248

TROVABENE 1984

Trovabene, G., a cura di, *Il Museo Lapidario del Duomo*, Modena 1984

TSCHUDI 1891

Tschudi, H. von, (Recensione) A. Schmarsow., *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XIV, 1891, pp. 510-522

TURI 1961

Turi, P., *I restauri della Chiesa di S. Bartolomeo in Pantano ed il pergamo di Guido da Como*, in "Bullettino storico pistoiese", III, 1961, pp. 317-326

TURI 1962

Turi, P., *La chiesa di S. Andrea restaurata*, in "Bullettino storico pistoiese", IV, 1962, pp. 38-41

TURI 1964

Turi, P., *Le chiese romaniche rinnovate di S. Andrea e di S. Bartolomeo*, in *Chiese romaniche e moderne in Pistoia e diocesi*, Pistoia 1964, pp. 27-37

TURI 1975

Turi, P., *Corpus Inscriptionum Pistoriensium*, I, in "Bullettino storico pistoiese", X, 1975, pp. 129-137

TURI 1978

Turi, P., *Corpus Inscriptionum Pistoriensium*, III, in "Bullettino storico pistoiese", XIII, 1978, pp. 135-146

UNFER VERRE 2017

Unfer Verre, G.E., *Mille anni di documenti: la raccolta diplomatica donata da Giuseppe Martini*, in E. Barbieri, a cura di, *Da Lucca a New York a Lugano. Giuseppe Martini libraio tra Otto e Novecento*, atti del convegno (Lucca, 17-18 ottobre 2014), Firenze, 2017 (Biblioteca di bibliografia. Documents and Studies in Book and Library History, 206), pp. 145-164.

VAIANI 2008

Vaiani, E., *Il topos della 'dotta mano' dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscizioni medievali*, in M.M. Donato, a cura di, *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 – 19 novembre 1999), “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni”, 16, Pisa 2003 (2008), pp. 345-364

VALENZANO 2000a

Valenzano, G., *Il duomo di Modena dal 1099 al XIII secolo*, in G. Lorenzoni, G. Valenzano, a cura di, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona 2000, pp. 37-120

VALENZANO 2000b

Valenzano, G., *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in G. Lorenzoni, G. Valenzano, a cura di, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona 2000, pp. 131-224

VALIANI 1932

Valiani, G., *I restauri alla Pieve di S. Andrea*, in “Bullettino storico pistoiese”, XXXIV, 1932, 1, pp. 29-31

VANUCCI 1987

Vannucci, M., *La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI-XIII*, in “Bollettino Storico Pisano”, LVI, 1987, pp. 119-138

VASARI, FREY 1911

Frey, K., a cura di, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, I, München 1911

VASARI, MILANESI 1878

Milanesi, G., a cura di, *Le opere di Giorgio Vasari. Le Vite. Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I, Firenze 1878

VENTURI 1904

Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904, ed. Nendeln 1967

WANNENES 2016

N. 696, in Wannenes Art Auctions, *Da una nobile Dimora italiana: arredi, sculture, ceramiche, oggetti d'arte* (Genova, 16 novembre 2016), Genova 2016, pp. 64-67

WATERS 1911

Waters, W.G., *Italian sculptors*, London 1911

WEINBERGER 1960

Weinberger, M., *Nicola Pisano and the tradition of Tuscan pulpits*, in "Gazette des beaux-arts", LV, 1960, pp. 129-146

WIRTH 2004

Wirth, J., *La datation de la sculpture médiévale*, Genève 2004

WULFF 1911

Wulff, O., *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke; T. 2, Mittelalterliche Bildwerke*, "Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen", 3.2, Berlin 1911, n. 1782 p. 35

WUNDRAM 1997

Wundram, M., *Nicola Pisano*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 687-695

YARZA LUACES 2008

Yarza Luaces, J., *Protocolli notarili nella corona d'Aragona: dati per il profilo del pittore*, in M.M. Donato, a cura di, *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17 – 19 novembre 1999), "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", 16, Pisa 2003 (2008), pp. 175-191

ZACCARIA 1754

Zaccaria, F.A., *Excursus literarii per Italiam ad anno MDCCXLII ad annum MDCCLII*, I, Venezia 1754

ZAGNONI, BADIALI 2017

Zagnoni, R., Badiali, F., *Gli ospitali nonantolani di San Giacomo di Val di Lamola e di San Bartolomeo di Spilamberto nel Medioevo (secoli XII-XIV)*, Pievelego 2017

ZIMMERMANN 1897

Zimmermann, M.G., *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897

ZINGONI 2000-2001

Zingoni, M., *Il fonte del Battistero di Pisa: fortuna critica, restauri, problemi iconografici*, tesi di laurea, Università degli studi di Pisa, a.a. 2000-2001, rel. G. Dalli Regoli