

© 2022 Cierre edizioni

via Ciro Ferrari 5  
37066 Sommacampagna (VR)  
tel. 045 8581572  
edizioni@cierrenet.it  
edizioni.cierrenet.it

ISBN 978-88-5520-165-0

*Coordinamento editoriale*

Gerardo Gerard, Marco Girardi

*Progetto grafico e impaginazione*

Andrea Dilemmi

*In copertina:* particolare della Crocifissione, Verona,  
Museo di Castelvecchio.

*Nei risguardi:* particolare della tomba di Cangrande della Scala,  
Verona, Arche scaligere; particolare di Santa Caterina, Verona,  
Museo di Castelvecchio.

#### CREDITI FOTOGRAFICI

Per tutte le fotografie del volume

© BAMSphoto di Basilio e Matteo Rodella

ad eccezione di:

tav. 14, Padova, Musei civici;

tav. 30, Washington, National Gallery of Art;

tav. 60, Riva del Garda (Tn), Museo Alto Garda, foto N. Caliaro;

tavv. 64-65, Londra, Victoria and Albert Museum;

tavv. 82-83, Verona, Biblioteca Capitolare;

tav. 121, Hansjörg Zuech;

tavv. 122-123, Vicenza, Musei civici.

#### RINGRAZIAMENTI

Per la presente pubblicazione si ringraziano il Comune di Verona e Francesca Rossi, dirigente dei Musei civici di Verona, che hanno sostenuto questa proposta editoriale; Paola Arduini, sindaco di Caprino veronese; Franco Zeni, Caprino veronese; don Pietro Pasqualotto, parroco di Illasi; Donato Cafagna, prefetto di Verona; Daniela Chemi, Prefettura di Verona; Antonella Arzone e Stefano Pisani, Musei civici di Verona; Cristiana Beghini, Ufficio beni culturali della Diocesi di Verona; Claudio Paschetto, Associazione chiese vive di Verona; don Corrado Ginami, parroco di Santo Stefano, Verona; don Maurizio Viviani, parroco di San Fermo, Verona; Damiano Pellicari, ristorante Arche, Verona; Andrea Campalto, Biblioteca civica di Verona; monsignor Fabio Sottoriva, Ufficio beni culturali della Diocesi di Vicenza; Manuela Mantiero, Museo diocesano di Vicenza; Mauro Passarin, Musei civici di Vicenza; Tiziana Lain, Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza.

Gian Lorenzo Mellini

SCULTORI  
VERONESI  
DELTRECENTO

Prefazione di Ettore Napione

Fotografie di Basilio e Matteo Rodella (BAMSpoto)

CIERRE EDIZIONI

## PREFAZIONE

**S**CULTORI VERONESI DEL TRECENTO DI GIAN LORENZO MELLINI USCÌ NEL 1971 CON L'ENERGIA di un libro militante. Mellini, nato a Verona nel 1935, era stato allievo e poi collaboratore di Carlo Ludovico Ragghianti, di cui aveva interpretato il metodo complesso, nel quale l'indagine sul "pensiero visivo" che anima la mente degli artisti convive con lo studio dei contesti e con il recupero dialettico di grandi lezioni storiografiche (per esempio il concetto di "arte di corte" di Julius von Schlosser, di cui Mellini aveva tradotto e pubblicato la saggistica nel 1965, sotto il titolo *L'arte di corte del XIV secolo*, per le prestigiose Edizioni di comunità, fondate da Adriano Olivetti). L'azione di studioso e di critico d'arte di Mellini fu spesso diretta verso chiavi di lettura ambiziose e, talvolta, radicali. Mellini era, a suo modo, un esploratore. Sembrava guidato dall'imperativo categorico di giungere, sempre e comunque, a una scoperta, fosse essa una novità attributiva o, più sovente, una diversa possibilità di guardare agli artefici e alle opere. Spesso trasformava le intuizioni dell'occhio dello storico dell'arte e le tracce documentarie sugli artisti e sulle opere, in sicure acquisizioni, anche concettuali. Lo studioso tesseva una ragnatela di sottili legami tra fatti e ipotesi (anche di grande suggestione) che poi difendeva come inoppugnabili. Il suo metodo assumeva i contorni di un'ideologia cucita su misura e mostrava dei caratteri battaglieri che, alla distanza, appaiono coraggiosi e, nella loro tenacia, suscitano un moto di simpatia. Questo spirito pugnace riguardò anche la docenza all'Università degli studi di Torino, a cui si dedicò con passione, considerando, però, la vita accademica popolata di «vessatori, parassiti e sicofanti» (come ricorda Arabella Cifani in un articolo su «Il Giornale dell'arte» del 2020). Questo spirito pugnace è fondamentale per capire lo studioso.

Nel libro del 1971, Mellini aveva compreso la forza e l'originalità degli scultori impegnati a Verona nel XIV secolo rispetto al panorama italiano. L'autore aveva anche sottolineato l'importanza della signoria degli Scaligeri, la cui "arte di corte" era il perno di una vitalità artistica in grado di confrontarsi e competere sullo scenario europeo, pur distinguendosi per autenticità e qualità. L'Introduzione al volume trasmette ancora questa tensione positiva e rimane una lettura di riferimento per chi studia il Trecento veronese. Il nocciolo delle proposte melliniane era apparso, tuttavia, subito impervio ed è, ormai, superato. La scultura veronese, agli occhi di Mellini, andava interpretata come un'esperienza culturale ed espressiva di valore assoluto, parallela e alternativa a quella della scuola toscana (da Nicola Pisano a Tino di Camaino), ovvero di quella "scuola" imposta sul lungo periodo dalla letteratura artistica (dalle edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari in poi) come il percorso fondativo e unico in Italia per le esperienze dell'Umanesimo e del Rinascimento. Questa interpretazione storiografica "veronese" era stata costruita dallo studioso a partire dallo scultore, noto col nome convenzionale di Maestro di Santa Anastasia, la cui identità artistica e il cui catalogo furono delineati tra gli anni Cinquanta e Sessanta, da Fernanda De Maffei, Luciano Cuppini e Maria Teresa Cuppini. Mellini ipotizzava che il Maestro di Santa Anastasia fosse stato in vita il *magister lapidum* Rigino d'Enrico, menzionato tra i testimoni di una cerimonia del 1343, nonostante non si conservino opere firmate o documentate che autorizzino il collegamento tra Rigino e il Maestro. L'identificazione di Rigino d'Enrico col Maestro di Santa Anastasia era (ed è) possibile, ma era (ed è) ancora del tutto arbitraria. Rigino potrebbe

essere, infatti, altrettanto legittimamente, un altro ignoto scultore veronese contemporaneo (per esempio, il Maestro dell'arca Dussaimi). Mellini, tuttavia, fissava l'ipotesi di lavoro come fosse un'indiscutibile acquisizione e associava alla ricostruzione della carriera di Rigino quella di suo figlio, Giovanni, notaio e *magister lapidum*, che, nel 1971, era conosciuto soltanto quale autore di una statua di San Procolo nella chiesa eponima a Verona (giusta l'iscrizione datata 1392) e di un rovinatissimo capitello firmato, ma non datato, in San Pietro in Carnario (probabilmente degli anni Ottanta del Trecento). L'autore considerava che il linguaggio del Maestro di Santa Anastasia *alias* Rigino d' Enrico avesse avuto la propria naturale evoluzione stilistica nell'artista bravissimo e anonimo chiamato, sempre per convenzione, Maestro dell'arca di Mastino II, autore delle arche funebri monumentali di Cangrande I e di Mastino II della Scala presso la chiesa di Santa Maria Antica. A parere di Mellini, il Maestro dell'Arca di Mastino II altri non era che Giovanni figlio di Rigino, promosso a inventore e artefice dei due sepolcri sormontati da una statua equestre (ovvero di due dei monumenti principali dell'arte gotica europea). Mellini imponeva così alla storiografia del medioevo veronese la bottega familiare di Rigino e del figlio Giovanni, dichiarando ed esaltando la loro corrispondenza in chiave scaligera (pur slittata in avanti di almeno due decenni) con quanto aveva rappresentato in Toscana la bottega di Nicola e Giovanni Pisano.

La debolezza dell'impianto storico-documentario sulla bottega familiare di Rigino andava di pari passo con l'opinabilità e, più spesso l'inconsistenza, dei confronti di stile e di lessico tra il supposto Rigino/Maestro di Santa Anastasia e il presunto figlio Giovanni/Maestro dell'arca di Mastino II. Il catalogo delle opere offerto da Mellini, ancorché molto utile, era a servizio delle sue tesi. I confronti furono orientati e forzati nel libro del 1971, come si legge nell'Introduzione, anche da fotografie eseguite «con metodo archeologico (le varie vedute per giustapposizione), montato senza alcuna casualità, cioè attraverso una selezione e una sequenza, tali che possano fornire un ulteriore contributo di lettura critica, oltre che filologica». Sul piano meramente critico il taglio della fotografia in bianco e nero è ancora fascinoso rispetto alla sua temerarietà concettuale, come testimone di un mondo scomparso. Da un lato sono fotografie per ingrandire il dettaglio, con un chiaroscuro molto accentuato. Dall'altro sono riprese che nel fotogramma statico sembrano porsi sulla scia dei *critofilm* di Ragghianti. Gli scatti perseguivano lo scopo, rubando le parole a Ragghianti, di «riporsi nella maniera più vicina possibile nella situazione dell'artista operante, e direi quasi rifare il suo gesto, ricondursi alle visuali che ha tracciato ed imposto per la visione ed il gusto, seguire le sue scelte del punto o dei punti di vista, del vincolo statico o dal tracciato dinamico delle visuali» (*Arti della visione*, I, Einaudi, Torino, 1975). Alla stessa stregua il volume accoglieva gli impeccabili disegni ricostruttivi di Francesco Arduini sui gruppi scultorei ormai smembrati (come la Crocifissione di Cellore d' Illasi), che enfatizzano le relazioni geometriche e proporzionali con linee di compasso e diagonali. Lo scopo di quelle immagini tendenziose sfida ormai la comprensibilità, fuori dal suo contesto negli incipienti anni Settanta. L'editore Cierre ha scelto di ripubblicare il volume del 1971 con un apparato fotografico rinnovato dagli scatti di Basilio e Matteo Rodella. Un bel tributo e (soprattutto) una sfida implicita per il catalogo di Mellini. Dopo la sua uscita, *Scultori veronesi del Trecento* entrò nelle biblioteche di molti storici dell'arte e nelle case della borghesia colta veronese. Editorialmente superava di gran lunga ogni proposta precedente e con il suo repertorio consentiva di vedere delle opere pressoché inedite o mal pubblicate. Il libro, tuttavia, non fu accolto secondo le aspettative del suo autore. Venne addirittura ignorato dagli specialisti, come se non fosse mai esistito. Giovanni Previtali nell'articolo del 1975 *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii* («Prospettiva», I, pp. 18-24) e Carlo Volpe nel saggio del 1983 *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»*, (in *Storia dell'arte italiana*, I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 301-302) esposero le loro proposte organiche

sulla scultura “lombarda” fino alle Arche Scaligere, come punto di arrivo (pur discutibile) di un “naturalismo” iniziato dalla bottega del Maestro della Loggia degli Osii, senza citare e magari contrastare, almeno in nota, la posizione di Mellini. Lo studioso rispose ovviamente da par suo. Nel 1982 fondò «Labyrinthos», definita «rivista di ermeneutica delle arti figurative dal Medioevo al Novecento», che per la difesa delle posizioni sulla scultura veronese fu un orgoglioso fortino, dove pubblicò e fece pubblicare degli articoli di approfondimento a sostegno delle sue proposte. Le perplessità sul libro del 1971 segnarono anche gli studi successivi, da Peter Seiler a Maria Monica Donato, finché toccò a chi scrive disinnescare (crediamo definitivamente) il marchingegno melliniano sul protagonismo assoluto della bottega di Riginò e di Giovanni, fragile sul piano storico, molto forzato su quello filologico. I riferimenti bibliografici a cui si rimanda chi vorrà approfondire, sono il volume del 2009 *Le Arche Scaligere di Verona* e l'articolo *I confini di Giovanni di Riginò. notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento*, (in «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica», 1, 2009, pp. 137-172).

Questa riedizione di *Scultori veronesi del Trecento* consente, in ogni modo, agli appassionati di avere nuovamente a disposizione un libro che ha segnato la storia dell'arte veronese. L'occasione vale anche come ricordo generale di Gian Lorenzo Mellini, scomparso nel 2002 a Firenze, sua città di adozione, dove aveva vissuto con la moglie Stella Rudolph, studiosa del Seicento, fuori dagli schemi. Mellini merita questo tributo “veronese”: con il libro *Altichiero e Jacopo Avanzi* del 1965, il nostro *Scultori* del 1971 e gli interventi nel catalogo *Le stoffe di Cangrande* del 1983 ha esercitato (al di là delle discussioni anche ferventi suscitate tra gli studiosi) un ruolo indiscutibile e, sotto certi aspetti, fondamentale, per la valorizzazione di Verona nel periodo aureo della signoria degli Scaligeri.

Ettore Napione

Scultori veronesi  
del Trecento



# INTRODUZIONE

## *Primato della scultura*

**L**A SCULTURA VERONESE DEL TRECENTO RAPPRESENTA UN CAPITOLO FONDAMENTALE della storia delle arti in Italia e ciò vale anche sul piano europeo, nel cui contesto essa va restituita per una ambientazione e una valutazione rispondente: le notizie e le immagini, raccolte in queste pagine, lo dovrebbero facilmente dimostrare.

Così si chiarisce e conferma, direi in modo perentorio, stante la evidenza massiccia dei fatti, la genealogia o, meglio, la continuità e saldatura (troppe volte e troppo oziosamente contestata) di essa col genio di Altichiero e di Avanzo, di Stefano e di Pisanello; sullo sfondo della grande Verona capitale di stato e internazionale di cultura, che rappresentò nella sua lunga vicenda artistica non solo il punto più alto del Norditalia, ma certamente anche uno dei fuochi più intensi e germinanti per il futuro d'Europa. La tesi del primato della scultura, del resto, rientra in una situazione generale, storicamente accertata in epoca romanica e gotica; che è quella del rinnovamento della cultura visiva, prodotto dovunque dalle arti plastiche in netto anticipo sulla pittura, la quale guarderà dunque ai modelli di pietra; più che alla cosiddetta Natura (come capita ancora di udire in talune deserte aule accademiche), in sé affatto indistinta, rifacendosi invece al tramite delle sue configurazioni storiche, cioè alle precedenti ipotesi linguistiche a tre dimensioni.

Un fenomeno, questo anticipo, che ha catalizzato anche l'interesse dei moderni cultori di discipline recenti, come per esempio i teorici e osservatori dei mass-media, studiosi, per dire nel loro gergo, delle macchine per comunicare simulacri.

Tutte le citazioni d'altro canto, tra le due arti, come vedremo nei successivi commenti, sono a senso unico anche a Verona, dove evidentemente un precedente arredo di pietre lavorate è stato progressivamente sostituito da pitture, giusta un preciso cambiamento del gusto, che ha radici evidentemente socio-letterarie, quali quelle che appunto riemergono nel paragone teorico di fine secolo, registrato dal Cennini, in cui si nota che il progresso della pittura ha dipeso da un fenomeno abbastanza complesso di emancipazione tecnologica, di vera (o presunta) spiritualizzazione dell'arte. Il rapporto corrisponde solo in parte a quello che, a cominciar dall'Alberti, fu tema di disputa vivace nel mondo degli artisti, cioè quello del paragone, che fa il paio con l'altro dei generi delle arti: si trattava di stabilire la supremazia tra pittura e scultura, un problema evidentemente di lana caprina, poiché la distinzione, sia nelle definizioni antiche, avviate pure dall'Alberti, sia in quelle moderne, più sofisticate, da Lessing a Hegel, poggia su basi empiriche, di una labilità sconcertante; giustamente rifiutate da certa estetica teorica, pur accanto all'accettazione della differenza delle tecniche, le quali peraltro non sono certo tre o cinque o qualche centinaio, ma tante quante le opere originali, perché esclusive e individue come esse: per cui il problema astratto dei limiti delle arti si riduce a quello della storia delle arti.

Ciò non toglie tuttavia che nell'ambito appunto di codesta storia si verifichino, a un'analisi strutturale, particolari fasci di relazioni, tra sculture e pitture, quasi sempre unidirezionali, di cui si potrebbero fornire molti esempi; tra essi citiamo i primi che ci vengono alla memoria, cioè i casi di Giovanni Pisano e Simone Martini, di Arnolfo e Giotto, di Tino di Camaino e Pietro Lorenzetti, dei dittici eburnei e la pittura riminese, di Donatello e Mantegna, della scultura negra e Picasso,

che son casi a dir il vero i più vari e complessi, su cui ovviamente non ci possiamo trattenere qui. Che significa ciò? Se pensiamo parallelamente al tema teorico di fondo delle dottrine estetiche del passato, quello della cosiddetta imitazione della natura, forse si può cavare qualche lume. Dei due il primo termine è più esatto, perché indica comunque un processo spiritualistico e soggettivo, mentre il secondo è affatto inerte e statico. Ma di che imitazione si parla, se essa è sempre diversa e soprattutto di quale natura, che è sempre cangiante? Dunque siamo di fronte a un'evidente prefigurazione metafisica di un concetto dialettico, poiché l'imitazione esiste solo nel suo essere come storicità e così pure la natura non è altro che storia della natura (da non confondersi con la storia naturale, ma viceversa in senso epistemologico), cioè storicità anch'essa, senza residui.

È nell'ambito concreto di tale costante storicità appunto che si verificano questi fenomeni di catalizzazione, questo ruolo primario, questa precedenza delle arti plastiche, rispetto alla spirale dei linguaggi della pittura. Di tale situazione dialetticamente indistinta, ma strutturalmente percepibile, è evidente riflesso nella curiosità del paragone, cui abbiamo accennato, spesso scaduto in termini frivoli (cui reagì, come è noto, in modo lapidario Michelangelo, che tuttavia doveva aver fatto tacitamente una scelta precisa fin da principio), talvolta peraltro pilotato ad aperture teoriche insospettabili, come nel caso della lettera del Cellini al Varchi (dove è indicato che la scultura ha più prospettive, otto per l'esattezza) o delle lezioni d'estetica di Hegel, che alla scultura riconosce il polo di maggior forza del sistema, quello negativo, negazione dell'astrazione intellettualistica dell'architettura e identificazione col principio organico della figurazione, antecedente della pittura. Per cui verrebbe quasi da dire, sempre metaforicamente, che nella scultura c'è in genere e quasi naturaliter più sostanza di realismo, o più semplicemente di realtà tout court. L'ipotesi non contrasta nemmeno con il caso limite del Caravaggio, poiché a monte di lui è pur sempre la scultura di Michelangelo.

Il discorso sul realismo, a questo punto, porterebbe ovviamente troppo lontano; chi scrive lo ha abbozzato in vari luoghi, a proposito di Altichiero, di Maso, di Giotto, di Giovanni Pisano e d'altri. Qui è stato richiamato ex tempore solo come allusione all'atteggiamento critico col quale ci si è accostati anche a questa scultura, i cui problemi non sono solo formali, ma globali; anche se sui primi ci si è di più esercitati, perché simboli più macroscopici di una grafia, finora, diciamolo pure, rimasta muta e quasi indecifrata.

### *Contenuto di questo libro*

Questo volume non è (e non vuol essere) un catalogo ragionato di tutta la scultura gotica a Verona: esso è certo meno di un corpus, in quanto, in tal senso, sarebbe lungi dall'essere completo; ma è anche molto di più, perché contiene non solo un'antologia di opere distinte per qualità, bensì due vere e proprie monografie e l'abbozzo di altre.

Questo lavoro infatti è dedicato ai due grandi protagonisti della scultura locale, due maestri, riconosciuti sia nella loro autonoma personalità artistica, sia nella loro identità anagrafica, personaggi nuovi acquisiti alla storia dell'arte: il probabile Riginò di Enrico e Giovanni di Riginò.

Non si troveranno qui perciò analizzati monumenti cospicui, che fanno parte integrante del paesaggio di Verona gotica, come per esempio il mausoleo di Can Signorio, che è un fatto circoscritto, ma non perciò secondario, di importazione lombarda, o altri, come per esempio l'arca di Giovanni Scaligero, che è cosa veneziana: presenze non estranee, che arricchiscono il già complesso quadro della vicenda veronese, ma che restano affatto tangenziali e decisamente subordinate di fronte agli atti degli artisti locali.



Si troveranno viceversa, raccolte qui, opere che a Verona non sono magari mai state e perciò non consuete, perché commissionate dal di fuori, testimonianza tuttavia del prestigio che questi artefici godettero al loro tempo.

Data l'organicità, l'indipendenza e soprattutto la novità delle parti, non sarà male dichiararne anche subito il sommario. Dopo questa premessa generale, seguiranno le due biografie critiche, risultanti dalla summa dei commenti visivi e letterari e dagli apparati filologici che sono apparsi di prima necessità, per un avvio alla loro ricostruzione. Alcune successive postille sono dedicate ad altri operatori della seconda metà del secolo; mentre in appendice è un primo contributo alla ricostruzione della fortuna critica di questa statuaria. Inutile soggiungere, infine, che questo libro, nonostante le nette partizioni, si presenta come un ragionamento unitario e come tale va inteso.

### *L'elemento autoctono della scultura veronese del Trecento*

A ben guardare, attraverso un'analisi strutturalistica, al di là delle vistose differenze di due personalità (di cui diremo a suo luogo), esistono dei precisi elementi linguistici comuni a tutta la scultura di sapore locale; a cominciare, naturalmente, nella scelta dei materiali, da una fedeltà alla geologia del territorio (tufo e marmi di varia gradazione cromatica), secondo una prassi in vigore già in epoca romana e ripresa in epoca romanica.

Ben più importante, oltre di ciò, e a differenza della scultura precedente, cosa in cui consiste un connotato di modernità, manifestazione prima d'aggiornamento al realismo gotico, sono le nuove tavole anatomiche, fondate sullo studio diretto del vero e caratterizzate da un gusto quasi accademico; mentre la scala è più umana, tendente ormai al naturale.

Comune inoltre è il gusto per la concentrazione psicologica che collima talvolta con tipologie di maschere ineffabili, alternate tuttavia con gli inserti pungenti di ritratti isolati, magari anche immaginari; e, ancora, l'immobilità dell'actio, contenuta, raggelata, sospesa per evidente galateo di sofisticazione, mentre viceversa le epidermidi e le superfici plastiche sono increspate, corrugate, fittamente lavorate, talvolta fino al parossismo da egualmente intenso rovello, dove pur si diramano al massimo le due personalità, poiché esso è in funzione di un realismo, direi quasi pionieristico, nel primo, viceversa squisitamente ornamentale, del tutto cortese, nel secondo maestro.

Nella sostanza si tratta di una scultura fortemente cromatica e materica, che doveva trovare naturale conclusione nella sua dipintura a tinte calde, evidentemente mai postuma o appendicolare. Invece di fondarsi sul concetto tradizionale di massa e volume essa si doveva articolare soprattutto come fatto di 'pelle', in connessione con gli effetti della luce ambiente. Di qui l'apparenza, talvolta, di opaca materialità, lamentata anche dal Toesca, noi diremmo addirittura da cartapesta, dovuta però al deterioramento delle superfici, alla caduta del colore (con esso talvolta delle stesse fisionomie) o anche, più semplicemente, al solo spostamento dai luoghi originari, sufficiente per rompere il sottilissimo equilibrio illusionistico-esistenziale. Peraltro, data la generale degradazione dei manufatti, non è facile stabilire in ogni caso come si realizzasse concretamente tale fronte espressivo.

Questo carattere, come l'uso dei materiali, di cui s'è detto, questo spirito pittoresco, greve e ferigno, è comune con la prima scultura romanica locale, di cui è un'eredità. La scelta di questo passato non immediato, come modello ideale, al di là delle anonime frange tardo-romaniche e bizantino-provinciali dell'ultima ora, è molto significativa, perché indica l'intenzione di inserirsi in una precisa, diversa tradizione, autoctona e popolare e di procurarne un revival; è un ideale crescere su se stessi, un bisogno di fondarsi sulle tradizioni più antiche e sicure, un radicarsi alla

realtà storica globale del territorio, che corrisponde in fondo al contemporaneo disegno politico degli Scaligeri. Dati attuali di diverse esperienze dovevano pur provenire da ogni parte, senza tuttavia mai prevaricare sulla coscienza, sulla mente, sul fare di questi autonomi operatori di cultura, di questi originali costruttori di civiltà, tesi realisticamente a rappresentare ideali concreti del proprio tempo e del proprio stato.

Tali ulteriori e più profonde connotazioni strutturali, accomunano definitivamente la personalità e il temperamento di questi artisti, anzi ne spiegano soprattutto l'imprevedibile svolgimento, che non si lega alla storia dell'arte contemporanea, ma alla storia nella sua globalità e al loro modo particolare di viverla, evidentemente da protagonisti, non da osservatori o intellettuali di servizio. Il ruolo, non irrilevante, di rappresentare nella parte migliore lo spirito di un'epoca è stato tuttavia una delle probabili cause per cui questa produzione cadde prestissimo nell'anonimato dei valori oggettivi, il cui consenso universale li trasforma in comune epopea, fa di quello delle origini un problema omerico, una *res nullius*; mentre, d'altra parte, la difficoltà di una riduzione semplicistica al catasto linguistico italiano accertato, in cui non sono facilmente classificabili, li ha condannati anche ad un limbo dal quale possono uscire solo qualora ci si decida a foggare per essi una categoria storiografica adeguata.

Questa di Verona, va detto a chiari caratteri, è una situazione singolare e originalissima, che non ha paragone al tempo in altre città italiane. Il ruolo storico, d'avanguardia ideologica, assunto dalla scultura, è così importante, a nostro parere, che – da questo punto di vista – le differenze caratteriali, personali, etiche, dei suoi due maggiori rappresentanti, passano quasi in seconda linea, di fronte a quello che essi rappresentano di identico e di mutato, nel giro di due, tre generazioni: i modi cioè di sentire e di pensare, in una parola di essere di una intera nazione urbana; epopea e sogno plebeo che arriva ai più alti vertici di sofisticazione signorile e poi si assesta in un razionalismo prezioso e scontroso.

Scendendo un po' a valle di codesti problemi, così impegnativi, si potranno poi anche notare le interne corrispondenze, o meglio, persistenze morfologiche, di tipo morelliano, di questa statuaria, di cui daremo qualche saggio, dove proprio necessario, nei capitoli successivi.

Qui possiamo, sommariamente, fornire qualche altra indicazione sui parametri comuni, per quanto riguarda i contenuti e le funzioni, anche queste caratterizzate da una certa originalità. Direi, innanzitutto, che a differenza, per esempio, della scultura pisana, sono frequenti a Verona le rappresentazioni storiche, segno di intensa partecipazione agli eventi, si pensi all'arca del Maggi e a quella di Can Grande; difettano in parallelo i racconti moralistico-edificanti della storia sacra. In luogo di queste rappresentazioni abbondano invece simulacri isolati, di divinità, santi e personaggi della cronaca vera, come gli Scaligeri ed altri notabili locali, che appaiono sia in forma di sovrani (come i sacri personaggi) sia (e rispetto ad essi, come tutti i cittadini) di devoti; in un contesto misto, di sentimento non mistico, casomai pietistico e soprattutto feudale e profano. Tra le favole bibliche prevalgono i luoghi comuni della Passione (ciò non è senza significato) di cui restano varie redazioni, ma sempre ridotte all'osso; si tratta, ad evidentiam, anche in questi casi, di rappresentazioni rarefatte, intimistiche e, con ciò, profondamente realistiche, perché profondamente allegoriche, in un clima surriscaldato da spettacolo popolare, da improvvisazione mimata, di partecipazione universale.

Concludendo questo sguardo a volo d'uccello, è chiaro che il nesso fra i protagonisti è dunque assai stretto e poiché essi si collocano lungo l'asse cronologico di due generazioni differenti e successive, il rapporto culturale che spontaneamente si viene a istituire tra loro è quello di maestro e scolaro; discepolo, se vogliamo, che supera il maestro e tale rapporto è così intenso che viene pure il sospetto di un legame anche più intimo, dinastico, di sangue: vedremo come entrambe queste ipotesi potrebbero trovare conferma.

## *La scultura veronese nel contesto italiano*

Quale sia il ruolo della scultura veronese del Trecento nel contesto italico a livello sincronico è un problema di notevole interesse per un aggiornamento dell'atlante linguistico nazionale.

Fino ad oggi la scultura pisana, irradiata dalla bottega di Nicola con tutte le sue propaggini, è stata considerata interprete del generale rinnovamento nella penisola della plastica tardoromanica, l'insula estrema e più vistosa della quale restava quella antelamica. Tutta l'attività del settentrione, da Venezia a Milano, si è sempre cercato di assimilarla all'influenza toscana e in certi casi non senza motivo, stante la diaspora di quei maestri. Ciò è avvenuto anche nel caso di Verona, dove peraltro l'ipotesi non manca di assumere un sapore paradossale. A dire il vero, resisteva, e resiste tuttavia, la favola dei campionesi, sempre chiamati in causa a giustificare, quali famuli, qualche perdita presunta di potenziale; ma si tratta di una mitografia destinata, se gli studi procederanno, ad essere spazzata via a breve scadenza, e tuttavia ombra della verità di una situazione diversa.

Il fatto è che conviene ormai far tranquillamente posto, e un posto alquanto di rilievo, alla scultura propria del Settentrione, nei suoi due filoni principali, cioè quello milanese e il nostro, che tra i due è il più originale: il primo, revival dell'astratta e cubica scultura romanico-tridentina, sbocciato sul ceppo vivacissimo di Nicolò non senza nostalgie germaniche, il secondo.

Quella di Verona è una tipica area di frontiera, equidistante tra Nord e Sud, perciò vi è assai meno classicismo che nella scultura pisana, anche se permane il rapporto con l'antico. Il rinnovamento gotico avviene in modo autoctono, grazie alla grande personalità di 'Rigino', la cui posizione singolare, isolata, di intelligenza sorgiva e di completa autodidattica, può trovare qualche punto in comune col tipo di quella willigelmica, cioè con quella di un protagonista, di uno che fa quasi tutto da sè. Solo ciò può spiegare il comportamento del suo stile, che si afferma subito maturo e non ha praticamente variazioni, se non accademiche, ciò probabilmente perché esso costituiva una tale acquisizione da sembrare definitiva e stabile, tale da esser divulgata e basta, come nuovo verbo.

Lo stile di Giovanni, viceversa, ma siamo nella generazione successiva, a rinnovamento avvenuto, è in grado di aprirsi alle più diverse esperienze, senza rinunciare tuttavia a un'estrema libertà, a una plasticità, mai sclerotizzata, della fantasia.

## *Questioni di metodo critico*

Solo una parola sarà da aggiungere circa il materiale fotografico allegato, inedito per la maggior parte, eseguito con metodo archeologico (le varie vedute per giustapposizione), montato senza alcuna casualità, cioè attraverso una selezione e una sequenza, tali che possano fornire un ulteriore contributo di lettura critica, oltre che filologica. Purtroppo, sia le difficoltà intrinseche all'esecuzione e al reperimento di tale materiale, sia i limiti imposti dalle necessità editoriali, hanno costretto a una severa antologizzazione, che tuttavia non mancherà di giovare allo scerveramento della qualità autentica e, d'altro canto, potrà essere integrata con altro materiale di edizione, di particolare interesse o anche semplicemente documentario, che sarà indicato via via.

Il problema della tradizione visuale di questa statuaria resta dunque aperto e, in fondo, è bene sia così. Potrà essere un ulteriore stimolo a rinnovare l'archivio mnemonico della materia, che è scarso e inadeguato, suggerendo di riviverla soprattutto nei suoi aspetti espressivi rimasti inesplorati o viziati da consuetudini visive tradizionali e non rispondenti.

### *Necessità di salvaguardia e di restauri*

Non si starà qui a insistere sull'opportunità di una serie di interventi protettivi di queste sculture, perché penso che dovrebbe essere chiaro a tutti; sembra comunque inevitabile sottolineare lo stato di precarietà di molte di esse, che giacciono, non riconosciute, in totale abbandono. Si tratta infatti di materiale ancora disperso e solo una piccola parte di esso è entrato nei musei.

Vi è poi, a complicare le cose, un problema di restauro che riguarda la superficie pittorica, che è analogo a quello del restauro dei quadri e degli affreschi; esso vale anche per le opere che godono un sicuro ricovero, ma versano ancora in uno stato di contraffazione scandalosa, a causa degli imbratti coi quali furono troppe volte rinvivate. Questione non semplice, che richiede tra l'altro nuove analisi e studi preliminari.

A parte ciò, vi sono i problemi di manutenzione che riguardano tutte le opere d'arte antica, acuiti dall'attuale situazione di inquinamento atmosferico: tutti questi monumenti sono entrati in fase climaterica e per quelli rimasti all'aperto occorre preoccuparsi del futuro.

Ciò che scrivevo sono anni relativamente alle Arche scaligere, non ha perso attualità, ma è divenuto casomai sempre più urgente e drammatico, perciò lo riporto qui:

Forse pochi sanno in città e fuori che anche questo complesso monumentale versa in uno stato di deperimento spaventoso, anzi che ci è stato consegnato dai secoli in uno stato di conservazione precario e assai problematico, dati i frequenti interventi di restauro (integrazioni, sostituzioni, incatenamenti, ecc.), occorsi per mantenere in vita questa selva lapidea per seicent'anni.

Ricordo, quando ebbi la fortuna qualche anno fa di salire sui ponti costruiti intorno all'arca di Mastino II, l'emozione profonda di quel primo sospirato accostamento, quasi domestico e confidenziale, propria del ristabilirsi di una delle condizioni materiali della genesi dell'opera, cioè il suo diretto contatto, ma anche l'amarissima delusione scaturente da quelle immagini presunte e invece ridotte a larve, scarne e allucinanti, imprevedibili dalla visione a distanza.

L'acqua, il gelo, il solleone, il freddo e il caldo, tutti gli agenti meteorici hanno sferzato per secoli le corrutibili pietre delle Arche come ogni altra pietra naturale di montagna, rimodellandone e violentandone le forme, quasi a smagare il sogno immortale degli Scaligeri.

Il disagio di fronte a questa situazione può essere ancora mitigato dalla profonda suggestione che queste pietre viventi, tolte dal loro regno di natura e collocate nel museo immaginario della fantasia, stimolano in forma impressionante, testimoniando nella loro retrogradazione inesorabile, che le disintegra e ritorna a non-finito, il destino della vita e la forza dell'uomo nel loro eterno contrasto. Ma anche questo spettacolo romantico è transitorio, anche questo stato è mutabile e fra non molto sarà troppo tardi: fra venti, trent'anni al massimo, non si vedrà più nulla: le statue torneranno sassi.

Basti un esempio, anch'esso veronese. Chi guarda oggi il basamento della statua della fontana di Madonna Verona in piazza delle Erbe, scolpito a forma d'asso di coppe, non trova certo più quello che le foto vecchie di trent'anni ancora testimoniano. Allora i bassorilievi di mezze figure entro cornici trilobe erano ancora intatti, in effetti quella pietra oggi appare quasi liscia e senza forme, come chiunque può controllare coi propri occhi.

Non resta proprio, quindi, che rimboccarsi le maniche!

Firenze, 3 luglio 1971