



Arturo Carlo Quintavalle

## Medioevo, mostre e ideologie



### Abstract

Il contributo, pensato esplicitamente come una sorta di diario, ricostruisce il quadro critico e ideologico entro il quale sono state organizzate dallo scrivente le mostre di arte medievale organizzate a Parma tra gli anni Settanta del XX secolo e il primo decennio del XXI secolo. Il saggio è anche l'occasione per mettere in risonanza le grandi iniziative espositive italiane con quelle europee e statunitensi al fine di delinearne i modelli storiografici ed evidenziarne i retroterra ideologici.

The paper, explicitly conceived as a kind of diary, reconstructs the critical and ideological framework within which medieval art exhibitions organized in Parma between the 1970s and the first decade of the 21st century were organized by the writer. The essay is also an opportunity to resonate major Italian exhibition initiatives with those in Europe and the United States in order to delineate their historiographical patterns and highlight their ideological backgrounds.



Ogni indagine storica è anche un diario, un modo per recuperare e collegare la memoria delle ricerche portate avanti e pubblicate, ma anche il modo di segnarne i mutamenti. Mi sia permesso proporre questo diario, questo schematico riassunto dei modelli che sono stati poi applicati nelle quattro grandi mostre che ho coordinato dal 1980 al 2006.

Le mostre sono, prima di tutto, racconto, sono una macchina espositiva, per questo converrebbe analizzarne la struttura, valutare le scelte dell'architetto progettista e il suo rapporto con gli ordinatori, individuare e comprendere le opere esposte e la loro relazione con l'assunto che si evidenzia nel titolo della mostra. Ma le mostre sono altro, comunicano, documentano le ideologie che sono caratteristica determinante del progetto narrativo. L'indagine su queste ideologie non sembra infatti avere guidato i diversi studiosi, salvo forse un testo di Francesco Gandolfo (Gandolfo 2008) pubblicato in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte*

*medievale* (Castelnuovo & Monciatti 2008, fig. 1) dal titolo «La celebrazione dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale, principalmente rivolto ad analizzare il mondo tedesco, francese e italiano». Lo studioso distingueva mostre monografiche su singoli protagonisti e confrontava la ricchezza degli studi collegata a personaggi storici, Carlo Magno, gli Ottoni, Federico II, con la relativa schematicità delle rassegne italiane sul medesimo tema, appunto, ad esempio, a Federico II.



Fig. 1: Castelnuovo E & Monciatti A (eds.) 2008, *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Atti del convegno tenuto a Pisa nel 2004, Edizioni della Normale, Pisa, copertina.

Conviene a questo punto osservare che la consueta ma – come non si ricorda – antica struttura narrativa delle “Vite” degli artisti, utilizzata nel racconto dell’arte medievale e moderna ancora oggi, si deve a due padri, Lorenzo Ghiberti con i suoi *Commentari* (circa 1450) e Giorgio Vasari con le sue due edizioni delle *Vite* (1550 e 1568). Come è noto, Vasari utilizza uno schema a progresso nel racconto delle

diverse età della storia dell'arte, come prima di lui aveva fatto il Ghiberti e, prima ancora, lo stesso Dante Alighieri. Entro questo ampio schema ogni singola "vita" viene costruita come una fabula, un racconto strutturato che si ripete per artisti del secolo XII come del XVI secolo e dove nascita, sviluppo, crescita con il consueto superamento del maestro, infine morte, rispondono alla parabola del processo artistico. Non dimentichiamoci di questo modello, di questa struttura narrativa quando analizziamo le vicende degli artisti nei racconti post-vasariani dal Baldinucci al Bellori, e non dimentichiamocene quando esaminiamo le monografie sugli artefici medievali che non dovrebbero essere costruite secondo quei modelli.

Ma il nodo problematico delle rassegne di arte medievale muove certo, almeno per l'Italia, dall'idealismo crociano e dalla sua impostazione del fare storia, una impostazione che crea un racconto monografico in contesti dove l'individuazione di un artefice-guida resta problematica, come accade normalmente nelle indagini sul tessuto medievale. Il modello tendenzialmente monografico è alla base dell'impostazione data da Adolfo Venturi alla sua *Storia dell'arte italiana*, impostazione poi imitata nei decenni da generazioni di studiosi. Certo, esistono eccezioni alla prevalente assenza di firme nelle opere dell'arte dal tardoantico al XII secolo e non sono molti i casi in cui esiste la firma di un singolo artefice, magari su una sola opera accertata da qualche documento, ed è allora che il metodo post-vasariano viene ripreso con la sua struttura di racconto che peraltro è inapplicabile al funzionamento ben noto dell'officina medievale dove la presenza di diversi artefici, la divisione del lavoro, la mobilità dei modelli e infine la mancanza di notizie e di documenti rende difficile e forzato ogni racconto pseudo-biografico. Spesso, modificando l'impianto post-vasariano, a fine XIX secolo si finisce per utilizzare le teorie positiviste e magari darwiniane dello sviluppo delle forme, dal più semplice al più complesso, o invece dal complesso al semplice, il che permette di comporre su un nuovo modello l'agognata costruzione di un percorso monografico. Si dovrebbe, ripeto, tenere invece conto dei caratteri dell'officina medievale e della presenza accanto a un singolo artefice, del quale raramente conosciamo il nome, di un gruppo di aiutanti, di esecutori senza nome che operano insieme in settori diversi del cantiere, dalle architetture alle sculture, ai dipinti o anche ai codici miniati. Tutto questo rende a volte impossibile e comunque aleatoria e metodologicamente problematica la distinzione di mani. Tale distinzione nasce dalle ricerche positiviste applicate alle opere d'arte soprattutto rinascimentali e dalla proiezione di tali metodologie a opere dell'età medioevale. Modello guida di questo metodo di analisi che unisce il modello positivista alla struttura delle biografie vasariane lo ritroviamo nei cataloghi dei *Florentine Painters of the Renaissance* (1896) cui seguono nei primi decenni del XX secolo i cataloghi dei *Central Italian Painters of the Renaissance* e

molti altri volumi pubblicati con significativi risultati scientifici da Bernard Berenson seguito poi da generazioni di studiosi fino a Roberto Longhi e ai suoi allievi. Saranno proprio i prosecutori dell'indagine longhiana che trasferiranno questo modello anche alla storia dell'arte medievale del tardo Duecento e del Trecento, riproponendo in epoche tanto diverse gli schemi della storia dell'arte rinascimentale e ulteriore, tanto densa di firme da mettere in relazione con la rivoluzione umanistica del XV secolo. Questo modello narrativo organizza la vicenda di ogni artefice formalisticamente individuato ripercorrendo indirettamente la trama delle "Vite" di Giorgio Vasari e modellando il percorso dell'artista dalle origini fino al termine della esistenza. È questa costruzione narrativa, sottilmente romanzesca, una scelta inadeguata a rappresentare la complessità dell'officina medievale e le sue ideologie tanto lontane dai nostri modelli, officina dove le immagini sono sempre simboliche e vivono di stratificazioni di significati. Così raccontare l'arte del medioevo mi è apparso un problema reale del quale tenere conto quando mi sono trovato a progettare alcune grandi rassegne.

Un modo corretto di affrontare i problemi del racconto della storia dell'arte medievale e che viene adottato da molti storici dell'architettura è quello monografico, ma non applicato a una singola personalità bensì a un monumento nel quale si devono rilevare le stratificazioni storiche, i nessi fra il progettista e altri edifici contemporanei o precedenti e magari di altre regioni o contesti, e ancora le officine degli scultori che spesso si trasferiscono da un cantiere all'altro come del resto quelle di pittori e dei miniatori. In questo contesto ho proposto, in un lontano passato, due monografie sulle cattedrali di Modena e di Parma rispettivamente nel 1964 (Quintavalle 1964-1965) e nel 1975 (Quintavalle 1975a); della prima, un amico e maestro, Cesare Gnudi, apprezzava molto il capitolo *Romanitas e arte romanica* dove leggevo la consapevole scelta del sostrato romano al tempo della rivoluzione di Wiligelmo che firma, ad esempio, il sistema delle sculture della facciata, e non solo, della cattedrale modenese. Come allora, ancora penso che sia ben verificabile l'esistenza di un sostrato romano e poi tardoantico che spiega la regionalizzazione dei linguaggi detti romanici e quindi le loro differenze in Occidente fra XI, XII e XIII secolo. Insomma, come nelle lingue romanze, dove il sostrato è il latino, anche nella scultura romanica il sostrato in genere è la scultura antica e tardoantica in Occidente. L'altro volume, dedicato alla cattedrale di Parma, era certo strutturato in maniera tradizionale, ma non mancava di individuare rapporti con altri monumenti, in genere cattedrali precedenti o contemporanee, e di analizzare l'officina degli scultori e di verificarne la presenza in un territorio che andava dalla diocesi di Parma al duomo di Sant'Andrea a Carrara lungo la strada romea che, dalla pianura e attraverso il passo di Monte Bardone porta in Toscana.

Quest'idea di strada, strada del racconto edificato, scolpito, dipinto, veniva sviluppata in tre libri: *Romanico padano, civiltà d'Occidente* (Quintavalle 1969) che prendeva le mosse dall'individuazione delle vie dei pellegrinaggi e quindi delle chiese, dei monasteri riletti da un grande storico dell'arte medievale, Arthur Kingsley Porter che, con i suoi dieci volumi del 1923<sup>1</sup> andava oltre il confronto nazionalistico fra storici dell'arte francese e spagnola sulla primogenitura del romanico in una delle due nazioni, stabilendo invece precisi nessi di scambio fra le diverse officine, ad esempio fra il Saint-Sernin a Toulouse e la cattedrale di Santiago di Compostela; lo studioso proponeva anche lo spostamento di officine di artefici oltre che fra Santiago e Toulouse anche fra Modena al tempo di Wiligelmo e Jaca. Oggi leggiamo molte di queste somiglianze fra cicli scolpiti a cavallo fra XI e XII secolo tenendo conto dell'identità del sostrato romano, ma il contributo filologico del Kingsley Porter sia nei citati volumi del 1923 sia nei quattro volumi della *Lombard Architecture* (Kingsley Porter 1915-1919) rimane fondamentale per superare in Occidente i nazionalismi degli storici dell'arte francesi e spagnoli ma anche tedeschi e italiani.

Proprio sulle strade pubblicavo due volumi, *La strada romea* (Quintavalle 1975b) e *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale* (Quintavalle 1977), che stabilivano un modello di analisi del territorio poi seguito da molti. Nel primo volume analizzavo la grande strada che da nord e da est, dal Brennero al Moncenisio porta a Roma, strada che attraversa l'Appennino dalla pianura al *Munt Bardun*, Monte Bardone, *Mons Langobardorum*, ora la Cisa, fino a Berceto e poi al duomo di Carrara; nel secondo caso analizzavo le vie, le architetture e le sculture sulle vie che traversano gli Appennini da Piacenza a Parma a Reggio Emilia a Modena a Bologna. Dunque, la storia dell'arte medievale è storia di un territorio, delle sue vie, delle architetture, sculture, pitture che si trovano su queste strade e delle loro ideologie. Territorio, città, strada sono i modelli da applicare prima di ogni indagine su singole opere dette d'arte o su singoli autori. Ma il grande tema della committenza permette in certi documentati casi di aggregare architetture e altre opere, sculture, pitture, miniature, attorno alla figura di un importante abate, vescovo, principe e, raramente, a questo committente, corrisponde un identificabile artefice e la sua officina.

Ma come e con chi progettare un'indagine? Quando si fanno ricerche di ampio raggio è importante formare un gruppo, una squadra affiatata di giovani studiosi che poi negli anni diventano colleghi. E ricordo Arturo Calzona, Giusi Zanichelli, Massimo Mussini, ai quali potrei aggiungere numerosi studiosi italiani e stranieri che, nei decenni, hanno collaborato con noi e pubblicato le loro importanti ricerche nei nostri cataloghi ma, ancora di più, nei volumi degli Atti dei nostri quattordici convegni internazionali e ricordo, fra i tanti, Christine Verzar Bornstein, Manuel Castiñeiras

---

<sup>1</sup> Kingsley Porter 1923.

Gonzales, Xavier Barral i Altet. Ma veniamo al problema dell'impostazione di una ricerca, dunque di una mostra che, ripeto, è sempre un racconto; di questo racconto conviene sempre vedere le origini, i modelli, comprenderne l'ideologia.

Faccio un esempio. Nella mostra *L'Art Roman* tenutasi nel 1961 (fig. 2) a Barcellona e a Santiago di Compostela (Gouvernement espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe 1961) una rassegna enorme, di 1908 pezzi il cui catalogo era privo di schede critiche. Nelle introduzioni dei diversi storici dell'arte si sottolineava l'importanza delle vie del pellegrinaggio e soprattutto di quello a Compostela, privilegiato rispetto alle strade di Francia. Così, nonostante l'apparente desiderio di restituire un momento di grande unità della creazione artistica europea, l'accento, in ogni modo, era messo sul peso della creazione artistica in Spagna.

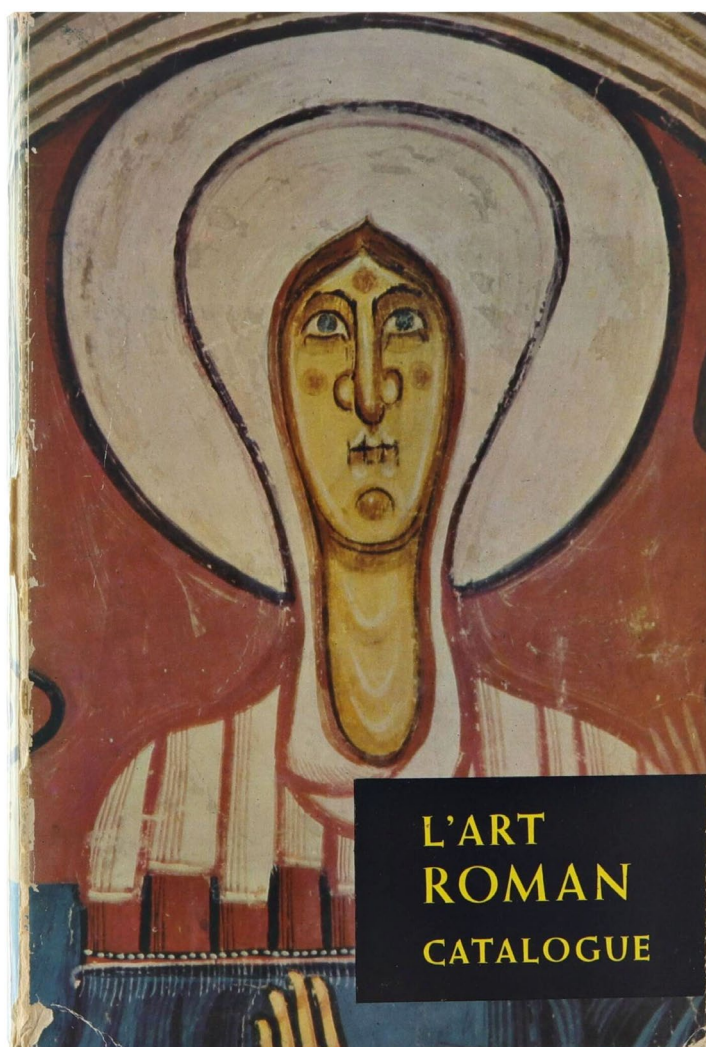


Fig. 2 : Gouvernement espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe 1961, *L'Art Roman*, Barcelona - Santiago de Compostela, copertina.

Si lasciavano inoltre da parte studi determinanti per l'unità del medioevo occidentale come quelli sulla *Chanson de Geste* (Bédier 1908-1913), o quelli di Émile Mâle sull'arte che a Bédier sono strettamente collegati, come prova il suo volume fondamentale sull'arte del XII secolo in Francia (Mâle 1922) dove lo stesso Bédier collega il racconto delle *Chansons de Geste* alle vie del pellegrinaggio in precisi contesti storici e Mâle, a sua volta, collega le *Chansons* alle opere d'arte nei santuari, abbazie, cattedrali, e al culto delle reliquie custodite in questi luoghi. Oggi si ritiene che una parte delle *Chansons de Geste*, ma anche dei resoconti dei miracoli e delle vite dei santi, stia stato commissionato dai possessori stessi delle reliquie, le abbazie, le cattedrali d'Occidente, poli di riferimento quindi del rapporto fra committenti e artefici, luoghi dove la distinzione moderna fra laico e religioso appare improponibile. Si pensi che proprio nella *Chanson de Geste*, e in quella di Roland in particolare, siamo alla fine dell'XI secolo, Roland è considerato santo e con lui i paladini che muoiono per salvare la Francia dall'Islam. Nelle chiese, fino alla seconda metà del XVI secolo, fino al Concilio di Trento, i corpi dei paladini, considerati santi, venivano venerati. Queste le consapevolezze da cui deve avere preso le mosse il Kingsley Porter nei dieci volumi dell'arte sulle vie dei pellegrinaggi.

Tornando alla mostra del 1961, a Barcellona era evidente il tentativo di sfumare l'annosa polemica contro i volumi sulle *Pilgrimage Roads* del Kingsley Porter (fig. 3) condotta dagli storici dell'arte francesi, volumi che, lungi dal fare centro su un solo paese (la Francia come matrice del "romanico") avevano puntato sulla importanza della Spagna dagli avori ai cicli scolpiti, sottolineando la unità e gli scambi fra i vari poli della produzione artistica d'Occidente. Le polemiche contro il Kingsley Porter erano state feroci e Marcel Aubert, Camille Enlart, Paul Deschamps avevano criticato o posto limiti all'opera dell'americano sulla base della supposta antecedenza cronologica dei monumenti di Francia rispetto a quelli di tutto l'Occidente, dunque di Spagna e anche di Italia, secondo una impostazione nazionalistica certo antistorica. Si deve a Pietro Toesca e al suo *Medioevo* (Toesca 1927) il più organico tentativo di riscatto della grande officina italiana dove è dominante nei secoli la tradizione dell'Antico e dove Roma e i suoi monumenti appaiono punto di riferimento e meta dei viaggi della gran parte degli artefici d'Occidente.

La mostra dal titolo *L'Europe Gothique XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles* (Conseil d'Europe 1968, fig. 4) ha una dimensione e carattere molto diversi rispetto a quella di Barcellona; la rassegna infatti propone in tutto 148 opere con schede complete anche di dibattito critico. Una frase della premessa di Pierre Prandel vale la pena di essere riportata: «Per la seconda volta la Francia si offre di organizzare una mostra del Consiglio d'Europa. Nel 1960 essa ha avuto la missione di illustrare le fonti del XX secolo. Oggi il nuovo omaggio reso all'irraggiamento del suo genio [...] colma la

lacuna fra la mostra romanica di Barcellona-Compostela del 1961 e la Mostra di Vienna del 1962 sull'Arte europea attorno al 1400» (ivi, p. XXIII). La mostra mette ai margini, per ragioni espositive, la grande esperienza dell'architettura gotica in Francia e in Occidente puntando soprattutto su pezzi scolpiti, vetrate, miniature, oreficerie. La rassegna distingue l'arte "gotica" nelle varie nazioni e ciascun paese o territorio propone una introduzione specifica. Per l'Italia spetta a Cesare Gnudi offrire un raffinato profilo della vicenda dell'arte nella penisola in quei secoli; lo studioso fissa con acutezza il dialogo tra le officine degli artefici in Italia e Francia e qui converrà riportare solo un passo del suo denso saggio dedicato al rapporto fra Benedetto Antelami e l'Île-de-France: «In contatto con l'arte francese dai suoi anni di formazione, particolarmente attento a quello che di nuovo si faceva al di là delle Alpi, Antelami conobbe l'arte gotica de l'Île-de-France dalla fine del XII secolo e ne seguì lo sviluppo a Parigi e a Chartres nei venti primi anni del XIII secolo» (ivi, p. XLIX). Una visione europea dei temi dell'arte caratterizza quindi l'intero saggio dello studioso.

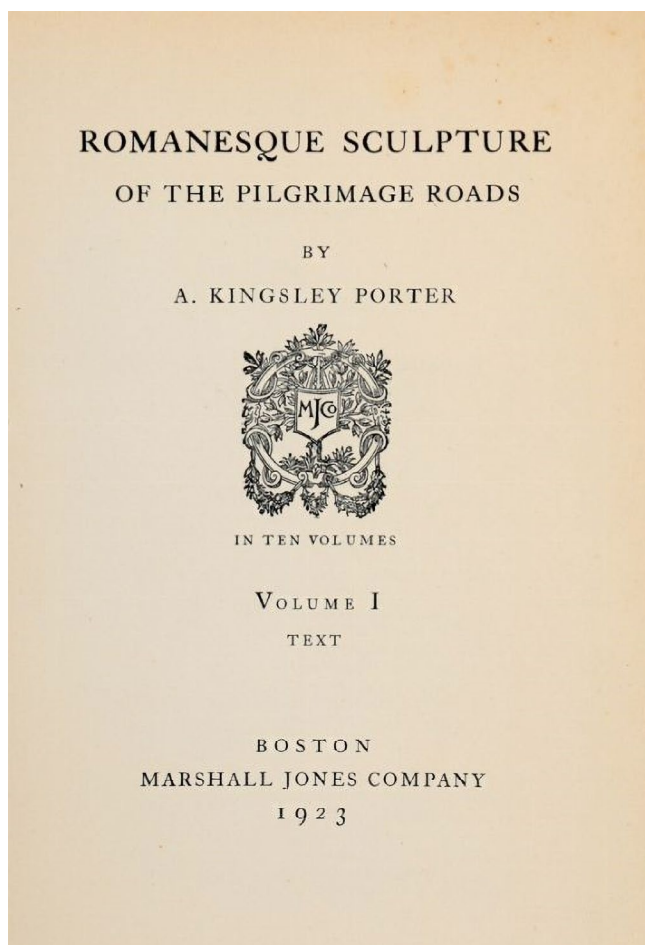


Fig. 3: Kingsley Porter A 1923, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 volumes, Marshall Jones company, Boston, copertina.

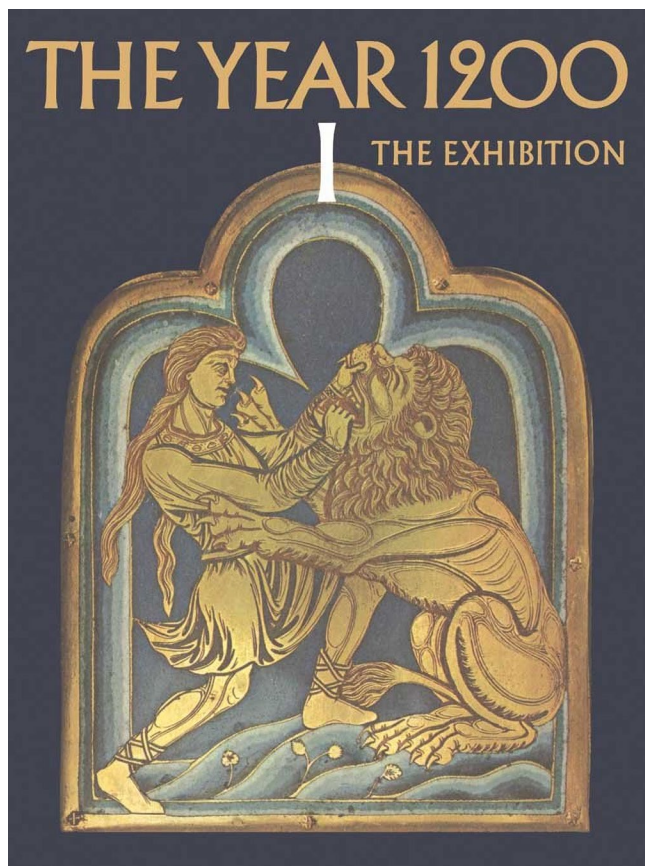
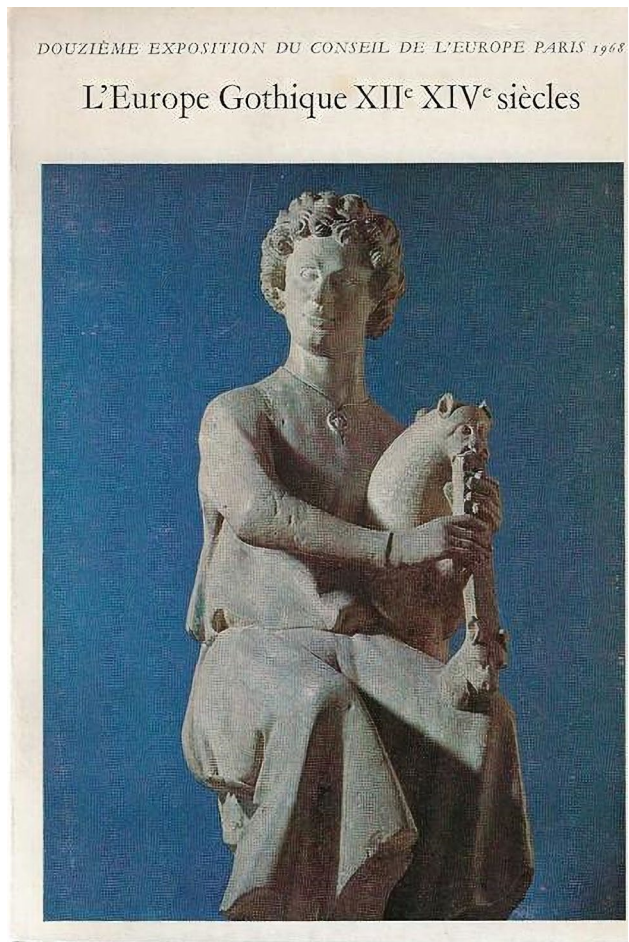


Fig. 4: Conseil d'Europe 1968, *L'Europe Gothique XIIe XIVE siècles*, cat della mostra (Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 avril 1. juillet 1968), Réunion des Musées Nationaux, Paris, copertina.

Fig. 5: Hoffmann K (ed.) 1970, *The Year 1200. A centennial exhibition* cat. della mostra (New York, Metropolitan museum of art, February 12 - May 10, 1970), The Metropolitan museum of art, New York, copertina.



Fig. 6: Quintavalle AC (ed.) 1983, *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, cat. della mostra (Parma, 1977-1978), Università degli studi, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medievali, Parma, copertina.

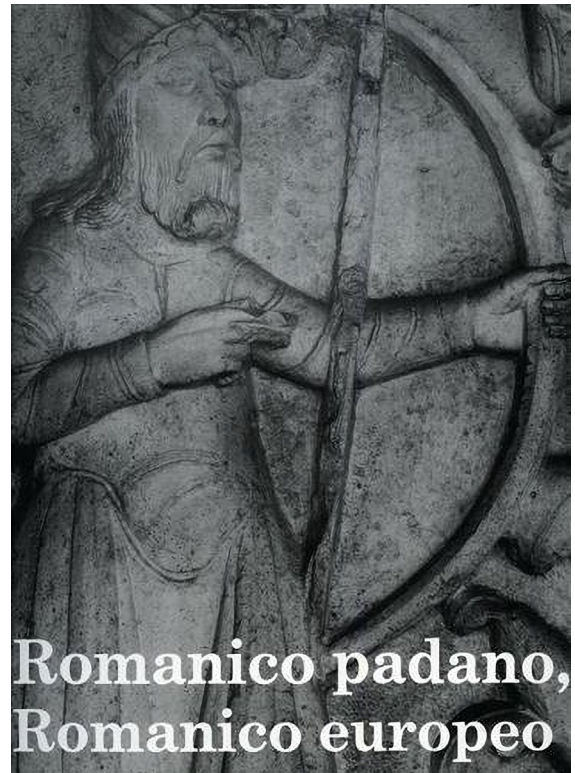


Fig. 7: Quintavalle AC (ed.) 1982, *Romanico padano, romanico europeo*, atti del convegno (Parma, 1977), Università degli studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medioevali, Parma, copertina.

Fig. 8: *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena* 1985, cat. della mostra (Modena, 1985), Panini, Modena, copertina.



Una mostra importante per definire un nuovo modello di rassegna è stata certamente quella organizzata nel 1970 dal Metropolitan Museum di New York col titolo *The Year 1200* (ed. Hoffmann 1970, fig. 5) dove ogni opera viene riprodotta con accanto la relativa scheda critica. Accompagna la rassegna un volume dal titolo *The Year 1200, a Background Survey* (ed. Deuchler 1970). Nel volume si raccolgono numerosi stimolanti saggi: dopo una premessa di Charles J. Liebman sulle arti e le lettere al tempo di Filippo II Augusto di Francia, il saggio di Robert Branner *High Gothic Architecture* imposta il tema della mostra, che cosa significa “*High Gothic Architecture*” e che cosa cambia nella tradizione artistica dell’Occidente. L’altro grande tema, al precedente correlato, è quello della scultura dove il saggio di Eleanor S. Greenhill forse non punta abbastanza sul nodo critico importantissimo del ritorno al classicismo nelle sculture in Francia tra la fine del XII e i primi due-tre decenni del XIII secolo. Tralasciando i numerosi altri saggi possiamo dire che la rassegna muove da un assunto preciso collegato a una data, appunto il 1200, quello di un profondo mutamento dei modelli architettonici e dei sistemi scolpiti e dipinti a cominciare dalla seconda fase di Chartres da confrontare (Branner) con la cattedrale di Reims e con quella di Amiens.

Di fronte a questi modelli si deve collocare la mostra da me curata e aperta a Parma nel 1977 al Salone delle Scuderie in Pilotta, mostra dal titolo *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia* (ed. Quintavalle 1983, fig. 6) e ancora, nello stesso anno, il Convegno internazionale di studi *Romanico padano, romanico europeo* (ed. Quintavalle 1982, fig. 7); inoltre una versione su cento pannelli fotografici della mostra veniva portata a Mosca nel 1978 alla Facoltà di Architettura della Università, con un catalogo da me redatto e certo abbreviato rispetto a quello della esposizione di Parma (Quintavalle 1978). Era evidente che il modello della mostra di Barcellona non poteva essere accolto; quindi, ogni opera doveva avere una sua precisa scheda critica, e così si farà nelle altre mostre da me guidate. La differenza rispetto alla rassegna sulla “*Europe Gothique*” era che la mostra di Parma del 1977 si proponeva di costruire un racconto secondo un preciso progetto, verificare la presenza nel contesto del “romanico” detto lombardo di una diversa immagine improntata alla novità di una precisa committenza, quella della Chiesa della Riforma Gregoriana contrapposta all’Impero. Converrà spiegare la differenza fra il titolo della mostra e il titolo del convegno internazionale di studi.

E iniziamo dal titolo della mostra dove la volontà di proporre il rapporto fra città e strada e quindi territorio è da subito evidente. Non esiste storiografia dell’arte senza contesto storico e proprio al contesto storico si collega il taglio della rassegna che distingue due territori, uno che comprende il settentrione così detto lombardo e uno medio-padano, il primo legato soprattutto ai conflitti fra i comuni con gli

imperatori germanici, il secondo da vedere nel contesto della politica di Matilde di Canossa fedele alleata della Chiesa della Riforma. Le schede del catalogo analizzavano circa 150 pezzi provenienti da tutto il Settentrione italiano, pezzi che andavano dall'età longobarda a Benedetto Antelami a fine XII secolo. La mostra era stata progettata dall'architetto Adriano Braglia utilizzando per la prima volta un sistema di "tubi Innocenti" atti a reggere il forte peso dei pezzi scolpiti, un modello che verrà poi sempre seguito nelle altre tre grandi mostre da me coordinate e che verranno allestite sempre dall'Istituto di storia dell'arte della Università di Parma sia a Mantova che a Parma. Nel catalogo le schede vengono firmate da un gruppo di otto giovani studiosi miei allievi ma anche, in un caso, da Marie Madeleine Gauthier, una grande medievista francese, che ritroveremo anche al convegno internazionale fra i relatori. Il convegno è strettamente legato alla mostra e vede come relatori decine di studiosi italiani e stranieri. Il grande tema dell'arte lombarda, quella che sul piano della analisi delle forme ha caratterizzato i modelli interpretativi degli storici dell'arte medievale, viene adesso ridefinito considerando, almeno per una parte degli interventi, la funzione delle immagini contro l'Impero prodotte dalla Chiesa fra gli ultimi decenni dell'XI secolo e i primi decenni del XII e almeno fino al concordato di Worms (1122). In questa lotta fra Chiesa gregoriana e Impero appare evidente la necessità di organizzare, dalle due parti in conflitto, un adeguato sistema di immagini che propongano un racconto funzionale alle contrapposte tesi politiche.

Si apriva a Modena, a metà anni Ottanta, la mostra *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena* (1985, fig. 8), il cui comitato scientifico era composto da Enrico Castelnuovo, Vito Fumagalli, Adriano Peroni e Salvatore Settis, che si valeva di una importante campagna fotografica e dava conto della scoperta alla abbazia di Nonantola di un ciclo di affreschi degli inizi del XII secolo. La mostra era organizzata per sezioni affidate a specialisti italiani e stranieri. I temi delle sezioni per Modena erano: *Storia, Architettura, Il cantiere, Reimpiego di materiali romani, epigrafia, scultura, scultura campionesa, l'immagine del duomo, miniatura e scriptoria*. Dunque, un panorama analitico riccamente sviluppato da numerosi studiosi che vedeva corrispondenti sezioni anche per Nonantola. Il taglio raffinatamente filologico, che echeggiava il modello della mostra di Parma del 1977, era concentrato sull'analisi di due edifici, il duomo di Modena e il complesso abbaziale di Nonantola e vedeva stampati, solo al termine del volume, i contributi di Arturo Calzona su Nonantola, di chi scrive sulla officina wiligelmica e sul confronto ideologico nella chiesa della Riforma, e di Graziana Pezzini sulla torre di Lanfranco, testi questi ultimi improntati a un modello narrativo diverso dove pesava lo spazio dedicato al territorio e alle sculture legate alla Riforma Gregoriana nelle terre dei Canossa, fino a Cremona e a Piacenza.

La mostra del 1990, sempre al Salone delle Scuderie in Pilotta, porta il titolo *Benedetto Antelami* (ed. Quintavalle 1990, fig. 9); qui il catalogo delle opere è di Arturo Calzona e Giusi Zanichelli. Rispetto alla precedente bibliografia antelamica, nel lungo saggio introduttivo propongo prima di tutto la complessità della cultura dell'architetto e scultore, «*Benedictus Antelami dictus*», e ne indico i rapporti con l'Île-de-France e soprattutto con i portali della fronte occidentale della cattedrale di Chartres che datano dal 1145 al 1155, e ancora con la fronte della abbazia di Saint Gilles e in genere con altri luoghi della Provenza come Beaucaire. Nello stesso tempo noto l'ampia diffusione del ciclo antelamico dei Mesi e dei Segni zodiacali, ad esempio a Cremona, ciclo importante per stabilire la sistemazione dei pezzi antelamici ora al battistero di Parma in una striscia continua da collocare al culmine di un portale inteso come arco di trionfo, portale forse pensato per la facciata della cattedrale di Parma. Modificavo così una mia precedente ricostruzione (Quintavalle 1969) del portale stesso coi mesi ai lati del portale in due file sovrapposte.

La restituzione dei portali della officina antelamica da Parma a Ferrara, ad Arezzo, a Trogir, a San Marco a Venezia, propone un grande sistema narrativo dove la tradizione romana degli archi di trionfo si collega alla necessità di una nuova iconografia quasi sempre proposta sulle facciate o sui fianchi delle cattedrali, nuova iconografia volta a combattere l'eresia, e in particolare quella catara. Del resto, tutti i cicli scolpiti del battistero di Parma nei timpani interni ed esterni sono volti a contrastare le tesi degli eretici che affermavano l'inutilità delle opere di bene e respingevano la Chiesa stessa come struttura gerarchica ma anche come impianto architettonico; gli eretici rifiutavano anche i sacramenti dal battesimo alla eucarestia e rifiutavano la venerazione della Madonna e dei Santi. Non siamo più davanti al confronto fra chiesa riformata e chiesa legata all'Impero, ma ci troviamo in presenza di un enorme conflitto storico, quello fra la chiesa di Roma e una eresia che ne mette a rischio la sopravvivenza. Per questo neppure due generazioni dopo la Lotta delle Investiture s'inventa un nuovo racconto scolpito che caratterizza tutto l'Occidente. Insomma, storia dell'arte come storia politica e creazione di nuove immagini della chiesa motivata dalla lotta contro i catari.

Nel 1991 si apre a Mantova, alle Fruttiere di Palazzo Te, una grande rassegna di oltre 300 opere dal titolo *Wiligermo e Matilde. L'officina romanica* (ed. Quintavalle 1991, fig. 10), catalogo delle opere coordinato da me e da Arturo Calzona. Le schede avevano testi di Gloria Bianchino, Maria Pia Branchi, Giorgio Voltini; l'imponente catalogazione dei codici della abbazia di San Benedetto al Polirone spettava a Giusi Zanichelli. Il sommario del mio ampio saggio introduttivo merita di essere riportato: *Le strategie del racconto, Il monte e la città, Progetto e Riforma, I disegni e le officine della Riforma*. Anche da questi titoli dei capitoli s'intende l'importanza della lettura dei

diversi cicli narrativi nel contesto politico della Riforma Gregoriana; il capitolo *Il monte e la città* mostra bene il rapporto fra il sistema dei castelli a difesa delle terre di Matilde e la distribuzione funzionale dei cicli scolpiti e dipinti, ma anche il peso che assume proprio il monte, l'Appennino, per la difesa del sistema attorno a Canossa. *Progetto e Riforma* analizza l'organizzazione del racconto scolpito, anche in relazione all'ordine di Cluny, all'abbazia di San Benedetto al Polirone, con relativa modifica del sistema narrativo delle chiese nelle terre matildiche (e non solo in quelle). *I disegni e le officine della Riforma* affronta il problema concreto della diffusione delle iconografie riformate attraverso codici miniati e altri strumenti. Le schede di catalogo sono importanti e lo è ancora di più la ricostruzione dello *scriptorium* del Polirone. La mostra, alle Fruttiere di Palazzo Te a Mantova, certo molto complessa e articolata, ha avuto ben 300.000 visitatori, la sola, fra quelle organizzate dall'Istituto di Storia dell'arte della Università di Parma, ad avere questo amplissimo consenso di pubblico.

L'ultima grande mostra ha per titolo *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)* (ed. Quintavalle 2006, fig. 11). La rassegna, con 99 opere esposte, vede, oltre al mio saggio introduttivo, saggi di Arturo Calzona, Xavier Barral i Altet, Manuel Castiñeiras Gonzales, Francesco Gandolfo e Roberto Greci. Inoltre, sono significative le schede delle opere firmate da dieci studiosi alle quali si aggiungono i testi proposti dai direttori o dai responsabili delle sezioni medievali di sette importanti musei del settentrione italiano, da Pavia a Milano, da Cremona a Bobbio. Il mio saggio è diviso in diversi capitoli che vanno dalle *Strategie del racconto medievale a Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*; da *Arredo e simboli fra IX e XII secolo a Officine medievali e Riforma Gregoriana in Lombardia*; da *Immagini della Riforma e dell'Impero in Lombardia a Lastre di Bologna: la cultura della Riforma agli inizi del XII secolo e, dopo, quella di Nicholas*; viene infine il capitolo *Figure della Riforma in occidente*. Il testo introduttivo, nei diversi capitoli, mette a contributo la storia della storiografia medievale, la storia dei restauri, il confronto fra le diverse nazioni sulle origini del "romanico", inoltre affronta il tema dell'arredo in funzione del confronto fra Chiesa e Impero e riconsidera il tema stesso della immagine della Riforma tenendo conto delle due maggiori officine: quella di Wiligelmo, da Modena a San Benedetto al Polirone, a Cremona e in molti altri luoghi; l'altra officina è quella di Nicholas che opera dalla Sacra di San Michele in Val di Susa al duomo di Piacenza, a quelli di Ferrara e di Verona e, qui, ancora al San Zeno, infine in Germania a Königsutter am Elm; l'officina di Nicholas opera anche a Fano e in un portale scomposto ora al Museo di Ravenna.

Il confronto internazionale che ha caratterizzato per oltre quarant'anni, dal 1977, le attività scientifiche dell'Istituto di Storia dell'Arte, come allora si chiamava, poi Dipartimento, è proseguito, per quanto concerne il medioevo, in parte in parallelo con l'attività espositiva, con la organizzazione di un serie imponente di quattordici convegni annuali mediamente di quarantacinque-cinquanta relatori, ai quali hanno partecipato quindi centinaia di studiosi molti dei quali riuniti nella AISAME, Associazione italiana storici dell'arte medievale, che ho presieduto per quasi due decenni; la società si è poi sciolta, ma restano gli atti dei convegni a riprova di una imponente, felice collaborazione fra studiosi italiani di tutte le scuole e di tutte le esperienze scientifiche, e importanti amici studiosi stranieri provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti, ma anche dal Medioriente.

I convegni hanno inteso proporre da una parte il funzionamento delle officine medievali, i loro rapporti, ma anche quelli con la committenza, dall'altra hanno voluto riportare, al di là dei formalismi del passato, uno sguardo attento alla concreta progettazione, alla memoria nel cantiere e quindi ai codici di disegni e ai modelli, e ancora alla diversità funzionale e narrativa dei linguaggi degli artefici e soprattutto alla funzione politica e quindi storica delle opere dette d'arte: da una parte la lotta delle investiture e le sue immagini, dall'altra la lotta contro la eresia catara condotta sempre per immagini in quanto rivolta a un pubblico nella quasi totalità analfabeta.

È del 1998 il primo convegno dal titolo, e non poteva essere altrimenti, *Le vie del medioevo*; seguono, con cadenza annuale, *Medioevo: i modelli*; *Medioevo: immagine e racconto*; *Medioevo: arte lombarda*; *Medioevo: immagini e ideologie*; *Medioevo: il tempo degli antichi*; *Medioevo mediterraneo, l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*; *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*; *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*; *Medioevo: arte e storia*; *Medioevo: immagine e memoria*; *Medioevo: le officine*; *Medioevo: i committenti*; *Medioevo: natura e figura*.

Un'ultima osservazione: i titoli delle mostre e quelli dei convegni fanno rimando a una precisa tradizione storiografica, quella de *Les Annales* di Marc Bloch e Lucien Febvre e naturalmente quella di Jacques Le Goff e Georges Duby. Alla loro concezione della storia e della funzione della cosiddetta arte nella storia questi nostri volumi hanno cercato di collegarsi e di portare gli storici dell'arte italiani, e non solo, a scoprire, forse, nuovi orizzonti e soprattutto a confrontarsi sul piano scientifico, con rispetto e reciproca considerazione, al di là delle antiche contrapposizioni di scuole.

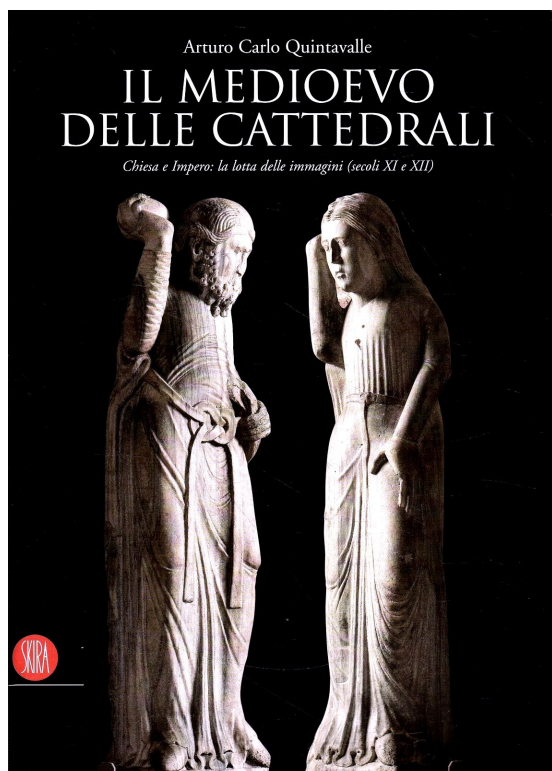
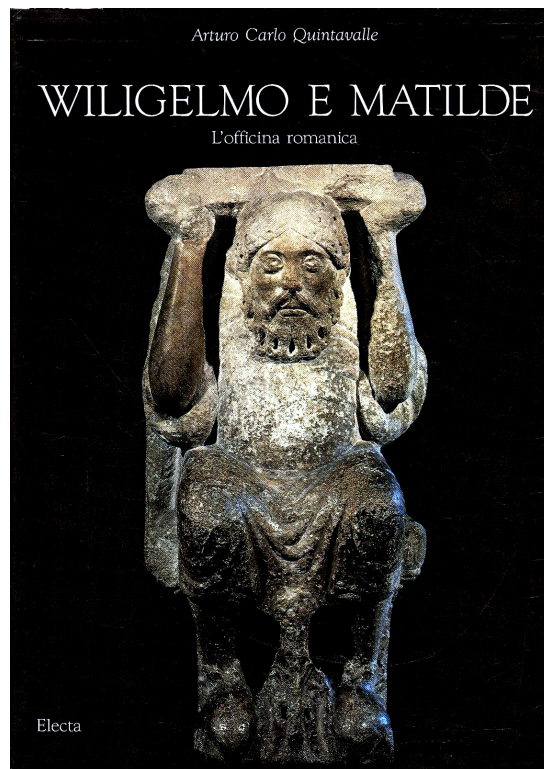


Fig. 9: Quintavalle AC (ed.) 1990, *Benedetto Antelami*, cat. della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, aprile-settembre 1990), Electa, Milano, copertina.

Fig. 10: Quintavalle AC (ed.) 1991, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, cat della mostra (Mantova, Fruttieri di Palazzo Te, 15 giugno-10 novembre 1991), Electa, Milano, copertina.

Fig. 11: Quintavalle AC (ed.) 2006, *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, cat. della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, 9 aprile-16 luglio 2006), Skira, Ginevra-Milano, copertina.

## L'autore

Arturo Carlo Quintavalle (1936) ottiene il diploma di laurea e perfezionamento con lode alla Università e alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Dopo l'incarico come ispettore presso la soprintendenza di Bologna e coordinatore del Museo di Ravenna, nel 1967 intraprende l'attività di docenza universitaria in Storia dell'Arte medievale e moderna presso la Università di Parma, divenendo professore ordinario e ricoprendo numerosi incarichi istituzionali. Ha tenuto seminari e conferenze in diverse università americane ed europee, tra cui Sorbonne, Tafts University, Università di Poitiers, Università di Bonn, New York University, Harvard University, Oxford University. È membro della Society of Archeological Historians di Londra, Socio Corrispondente della Accademia dei Lincei; inoltre è medaglia d'oro conferitagli dal Presidente della Repubblica per i meriti della cultura e d'argento per la tutela dei beni culturali. È nel comitato scientifico di alcune delle maggiori riviste di storia dell'arte, tra cui "Arte Medievale" e "Critica d'arte". Ha presieduto per quattordici anni l' AISAME (Associazione italiana storici dell'arte medievale). Ha fondato nel 1968 e per venti anni diretto il CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) della Università di Parma.

## Riferimenti bibliografici

Bédier J 1908-1913, *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, Champion, Paris.

Castelnuovo E & Monciatti A (eds.) 2008, *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale, Atti del convegno tenuto a Pisa nel 2004*, Edizioni della Normale, Pisa.

Conseil d'Europe 1968, *L'Europe Gothique XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles*, cat della mostra (Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 avril 1. juillet 1968), Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Deuchler F (ed.) 1970, *The Year 1200. A background survey: published in conjunction with the centennial exhibition at the Metropolitan museum of art* (February 12 - May 10, 1970), The Metropolitan museum of art, New York.

Gandolfo F 2008, *Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale* in Castelnuovo & Monciatti 2008, pp. 441-454.

Gouvernement espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe 1961, *L'Art Roman*, Barcelona-Santiago de Compostela.

Hoffmann K (ed.) 1970, *The Year 1200. A centennial exhibition* cat. della mostra (New York, Metropolitan museum of art, February 12 - May 10, 1970), The Metropolitan museum of art, New York.

*Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena* 1985, cat. della mostra (Modena, 1985), Panini, Modena.

Mâle È 1922, *L'art religieux en France au XII<sup>e</sup> siècle. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Armand Colin, Paris.

Kingsley Porter A 1915-1919, *Lombard Architecture*, 4 voll., Yale University Press, New Haven.

Kingsley Porter A 1923, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 volumes, Marshall Jones company, Boston.

Quintavalle AC 1964-1965, *La cattedrale di Modena. Problemi di romanico emiliano*, Bassi, Modena.

Quintavalle AC 1969, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Marchi & Bertolli, Firenze.

Quintavalle AC 1975a, *La cattedrale di Parma e il romanico europeo*, Università di Parma-Istituto di Storia dell'arte, Parma.

Quintavalle AC 1975b, *La strada Romea*, Cassa di risparmio di Parma, Parma.

Quintavalle AC 1977, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Electa editrice, Milano.

Quintavalle AC 1978, *Romanico mediopadano: strada città ecclesia/Middle Po Romanesque Art: road, town «ecclesia»*, Step, Parma.

Quintavalle AC (ed.) 1982, *Romanico padano, romanico europeo*, atti del convegno (Parma, 1977), Università degli studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medioevali, Parma.

Quintavalle AC (ed.) 1983, *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, cat. della mostra (Parma, 1977-1978), Università degli studi, Istituto di storia dell'arte, Centro di studi medievali, Parma.

Quintavalle AC (ed.) 1990, *Benedetto Antelami*, cat. della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, aprile-settembre 1990), Electa, Milano.

Quintavalle AC (ed.) 1991, *Wiligermo e Matilde. L'officina romanica*, cat della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno-10 novembre 1991), Electa, Milano.

Quintavalle AC (ed.) 2006, *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, cat. della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006), Skira, Ginevra-Milano.

Toesca P 1927, *Il Medioevo*, 2 voll., UTET, Torino.