

LORENZO CARLETTI

CRISTIANO GIOMETTI

# *Pietre vecchie ma non antiche*

*Compendio di scultura medievale pisana  
fino all'età di Giotto*



***In copertina***

Lastra scolpita della chiesa di Santa Maria Assunta a Pappiana, San Giuliano Terme

© Copyright 2010 Pacini Editore SpA

ISBN 978-88-6315-240-1

*Realizzazione editoriale e progetto grafico*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto-Pisa  
www.pacineditore.it  
info@pacineditore.it

*Responsabile editoriale*  
Elena Tangheroni Amatori

*Coordinamento produzione editoriale e pre stampa*  
Stefano Fabbri

*Direzione produzione*  
Mauro Pucciani

*Fotolito e Stampa*  
**IGP** Industrie Grafiche Pacini

La redazione dei testi è stata così suddivisa tra i due autori:  
Lorenzo Carletti pp. 21-89; Cristiano Giometti pp. 90-147

*Referenze fotografiche*  
Aurelio Amendola  
Stefano Del Ry  
Aldo Mela  
Francesca Micheli  
Opera della Primaziale Pisana  
Soprintendenza BAPSAE di Pisa e Livorno

*Si ringrazia la Curia Arcivescovile di Pisa, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici per aver autorizzato la campagna fotografica*

*Gli Autori ringraziano*  
Leonardo Alati, Luca Baroncini, Federico Bianchi, Francesca Cecconi, Angela Curreli, Giada Di Cristina, Rossella Feraco, Raffaella Grilli, Maria Pizzi e Severina Russo

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.  
Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

# Indice

---

Prefazione <i>di Clara Baracchini</i>	pag.	5
Introduzione	»	11
L'Alto Medioevo	»	21
<i>Gli strumenti</i>	»	34
<i>I reimpieghi</i>	»	36
Opere nobilissime, mirabili e preziose	»	41
<i>Di pietra e d'acqua</i>	»	52
<i>Ricordi d'oltremare</i>	»	56
Tra maestri lombardi e scultori greci	»	61
<i>Lavori di commesso e tarsie</i>	»	80
<i>I metalli</i>	»	90
La doppia vita di Nicola	»	97
<i>Ambone, pergamo, pulpito</i>	»	110
<i>Iscrizioni trascritte</i>	»	112
Le mani di Giovanni, figlio del fu Nicola	»	115
<i>Legno e avorio</i>	»	130
<i>Scultura sotto assedio</i>	»	138
Quasi una conclusione	»	143
Bibliografia	»	149
Indice dei nomi	»	157

## I metalli

Il III libro del trattato *De diversis artibus* del monaco Teofilo (inizi del XII secolo) è dedicato alla metallurgia ed è più lungo dei due precedenti, rispettivamente sulla pittura e sul vetro<sup>1</sup>. In queste pagine l'autore dimostra una conoscenza tecnica tale da far presupporre una sua diretta esperienza in questo settore e descrive con minuzia tutti i passaggi della lavorazione dei metalli. Oltre alla cera persa, Teofilo tratta della fusione e lavorazione del bronzo e dell'ottone, che nel Medioevo avevano pari nobiltà dell'oro e dell'argento<sup>2</sup>.

Anche Vasari, in una delle teoriche dedicate alla scultura, affronta il procedimento della fusione in bronzo con una parte preponderante riservata alla lavorazione "a cera persa"<sup>3</sup>. Si tratta di una tecnica molto antica, adoperata per realizzare principalmente opere di grandi dimensioni e, riassumendola in pochi passaggi, essa prevede la creazione di un modello in terracotta dal quale, tramite calco in gesso, si ottiene un corrispettivo in cera. Dopo aver riempito l'anima del modello e rivestito anche l'esterno di materiale refrattario, provvedendo a lasciare piccoli canali per lo sfianto dell'aria e dei vapori, si procede alla gettatura del bronzo che, colando, riempie l'intercapedine lasciata vuota dalla cera persa:

[...] si va dando il fuoco a tale cappa ugualmente per tutto, tal che ella venga unita et a poco a poco a riscaldarsi, rinforzando il fuoco sino a tanto che la forma si infuochi tutta, di maniera che la cera che è nel cavo di dentro venga a struggersi, tale che ella esca tutta per quella banda per la quale si debbe gittare il metallo senza che ve ne rimanga dentro niente<sup>4</sup>.

Tramite questo complesso procedimento – completato da rinettatura ed incisione a freddo – sono state realizzate, ad esempio, le *Porte bronzee* di Bonanno e quella donata da Goffredo di Buglione nel 1100, andata distrutta durante l'incendio della cattedrale<sup>5</sup>. Pisa non rappresentava certo un'eccezione, piuttosto si inseriva in una tradizione ormai consolidata, basti pensare alle porte della Cappella Palatina di Aquisgrana o della chiesa patriarcale di Santa Sofia a Costantinopoli.

Opere così complesse nascevano dalla pratica di maestranze altamente specializzate, che seguivano una rigida divisione del lavoro, perciò l'ideatore del modello non necessariamente era lo stesso artefice che ne eseguiva la fusione. A Pisa queste botteghe maturarono una notevole esperienza nella produzione di campane, processo particolarmente difficoltoso descritto da Teofilo<sup>6</sup>. Sin dal 1198 le campane svolgevano la loro funzione sul quarto ordine dell'erigenda torre e persino frate Elia si rivolse ad

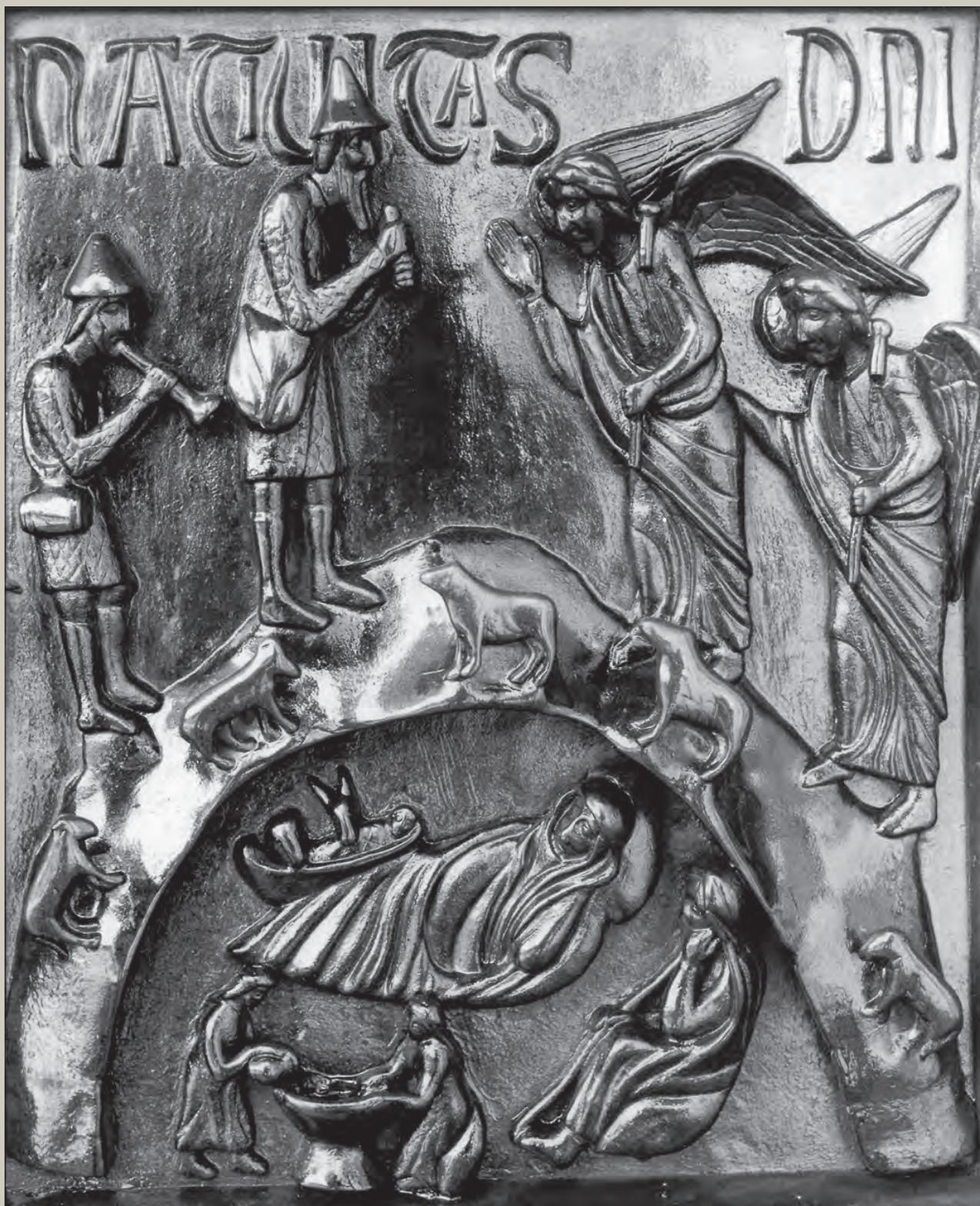
artefici locali per ottenere un esemplare per la basilica assisiense. Tale primato è confermato dalla sopravvivenza in città di circa quindici campane, realizzate tra l'XI e la fine del XIII secolo, alcune delle quali sono datate e firmate: Bartolomeo Pisano (chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, 1213), Lotaringo da Pisa (chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, 1242; cattedrale di Santa Maria Assunta, 1262) e Maestro Giovanni (chiesa di San Matteo, 1272). L'opera di Lotaringo per il campanile del duomo è riccamente figurata con fregi e formelle, su cui sono rappresentati l'*Annunciazione* e sette medaglioni con simboli degli Evangelisti e fiori<sup>7</sup>. Un maestro "Francesco pisano", attivo forse nella seconda metà del XII secolo, è noto per il mortaio bronzeo, oggi al Museo archeologico di Istanbul, da lui firmato<sup>8</sup>.

Le difficoltà della fusione erano strettamente legate alla quantità di materiale utilizzato e spesso le officine che gettavano opere monumentali producevano anche suppellettili liturgiche di piccolo formato. Tra queste la celebre *Croce dei Pisani*, già nel tesoro della cattedrale, eseguita in rame dorato e argento, impostata su una base non pertinente in serpentino verde. Il Cristo, a rilievo sul recto, è raffigurato vivo, fissato al supporto con quattro piccoli chiodi e, mentre per la base si ipotizza l'esecuzione da parte di un orafo pisano dei primissimi anni del XIII secolo, l'autore della croce è ricordato nell'inventario del 1603 di maniera "greca" e più di recente di "maniera bizantina del dugento"<sup>9</sup>. In ogni caso, gli aspetti formali riflettono la conoscenza della coeva pittura cittadina e, oltre ad alcune soluzioni di Giunta Pisano, il raffronto più pertinente rimane con la cosiddetta *Croce di Fucecchio* del volterrano Berlinghiero<sup>10</sup>.

Tuttavia è probabile che l'artefice dell'oggetto in esame fosse a conoscenza anche dei due cofanetti in rame smaltato e dorato, realizzati negli ultimi anni del XII secolo da *atelier* limosini ed entrati proprio allora a far parte del tesoro della cattedrale. Sono due reliquiari del tipo a basilica, destinati il più grande ad ospitare le pietre della terra santa, l'altro un frammento della pilurica di san Ranieri. Soprattutto il primo si distingue per l'eccezionale qualità e raffinatezza dello stile e si ipotizza una sua realizzazione appositamente per la città, in considerazione dei rapporti di Riccardo cuor di Leone con Pisa in preparazione della III Crociata. Si tratta di splendidi esem-



Veduta della cella campanaria della torre di Pisa



Bonanno Pisano, *Natività e Annuncio ai pastori* (particolare della *Porta di San Ranieri*), 1180, bronzo, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Francesco Pisano, Mortaio, seconda metà del sec. XII, bronzo, Istanbul, Museo archeologico

plari in smalto *champlevé* di Limoges, vale a dire un'evoluzione della tecnica bizantina dello smalto alveolato su oro: con puntasecca o bulino si componeva il disegno asportando metallo in superficie per poi riempirlo con paste vitree di tono diverso, a seconda delle necessità<sup>11</sup>. D'altronde, va tenuto presente che anche i metalli, così come gli altri materiali della scultura, erano spesso rivestiti di cromia; lo dimostrerebbe il ritrovamento di tracce di colore sulla statua bronzea di San Pietro nella basilica vaticana<sup>12</sup>.

Più complicata ancora era la lavorazione a niello (*nigellum*), un amalgama nero che include zolfo, rame, argento e piombo, adoperato fin dall'antichità come intarsio nell'incisione dei metalli. I solchi creati dal bulino venivano colmati in questo caso con l'impasto, dopodiché la superficie era accuratamente levigata per far risaltare il disegno scuro, a contrasto con il tono brillante dell'oro e dell'argento. Con questa tecnica è stata realizzata una piccola *Croce reliquiario* (cm 8,1x6,5), oggi nella pieve di Santa Maria a Vicopisano, preziosa opera d'oreficeria datata comunemente al X secolo ed ulteriore tassello nello stretto legame che univa Pisa all'Oriente bizantino.



Manifattura limosina, Reliquiario a basilica, sec. XIII, rame smaltato e dorato, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo





Orafo pisano, *Croce detta dei Pisani*, inizi del sec. XIII, rame dorato, argento e serpentino, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



**Orafo toscano,**  
Placchette  
tradizionalmente  
considerate  
della *Cintola del  
duomo*, ottavo-  
nono decennio  
del sec. XIII,  
argento dorato  
e smaltato, Pisa,  
Museo dell'Opera  
del Duomo

e blu sul verso. Questo esemplare mostra una vasta gamma delle tecniche di lavorazione dell'argento, a partire dalla preparazione della lastra, per passare all'incisione dell'ornato con punta secca e bulino (quello che Teofilo definiva "disegno") e quindi allo sbalzo e al cesello: i personaggi, infatti, sono ottenuti facendo risaltare in negativo la raffigurazione, quindi abbassando la superficie del metallo senza asportare materia, battendo cioè il cesello con il martelletto. Infine, la lamina di giunzione è ornata con l'uso del punzone, stampo che riporta la decorazione da imprimere sulla superficie<sup>13</sup>.

Analogha complessità di tecniche si riscontra nelle cinque placchette per tradizione ritenute della *cintola*, cucite su un frammento di velluto rosso. Nell'inventario del 1603 è menzionata una "adiunta argentea quae circumcingit totam ecclesiam", che potrebbe corrispondere alla lunga fascia con cui si soleva circondare la cattedrale in occasione delle principali feste liturgiche, in particolare l'Assunta<sup>14</sup>. Toesca ne rilevava l'alta qualità,

La grande perizia tecnica raggiunta dagli orafi cittadini è testimoniata invece da due manufatti della seconda metà del Duecento, entrambi fortemente segnati dalla plastica di Nicola: una *Croce astile*, attualmente nella chiesa di San Pietro a Lupinaia presso Fosciandora, in Lucca, e le cinque placchette della cosiddetta *cintola* del duomo di Pisa (Museo dell'Opera). Pur essendo al di fuori

del contesto pisano, la prima presenta il Cristo *patiens* sul recto affiancato dai piangenti, l'angelo della resurrezione e forse San Pietro, mentre sul verso, intorno all'agnello mistico, ruotano i simboli dei quattro Evangelisti. L'anima in legno è rivestita da una lamina in argento sbalzato, cesellato, punzonato, inciso e parzialmente dorato, ma anche da piccoli medaglioni in smalto incavato rosso



Manifattura veneziana, Croce reliquiario processionale, fine del sec. XIII, rame, cristallo di rocca, pergamena, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

riferendo le formelle alla scuola di Nicola Pisano, mentre Raghianti le inserì nel catalogo del Maestro di Convalle, più tardi identificato con Andrea di Jacopo d'Ognabene; tesi, questa, accolta dalla critica più recente solo per quanto riguarda la datazione entro l'ottavo-nono decennio del XIII secolo<sup>15</sup>. Colpisce l'eleganza compositiva delle scene, che si svolgono entro cornici con le figure a bassorilievo su sfondo smaltato, ed il riferimento più immediato è quello di

alcuni brani della *Fontana maggiore* di Perugia, opera di collaborazione tra Nicola e Giovanni Pisano.

Oltre ai metalli preziosi venivano comunemente usati anche materiali di natura minerale, trattati con metodi di lavoro differenti. Seppur non eseguita da orafi pisani, ne è un esempio eclatante la *Croce* di cristallo, che proviene dalla chiesa di San Nicola, ma che fu realizzata forse da maestranza veneziana per il convento di San Francesco, indemaniato nel

1808. Composta da 33 parti in cristallo di rocca imperniate su un'anima in rame dorato, essa custodisce al centro una reliquia della vera croce, e contiene sul *recto* e sul *verso* pergamene con scene della Passione, impreziosite dalla presenza di piccole perle a delineare alcuni dettagli. Le miniature mostrano stretta affinità con quelle di un esemplare conservato al Museo Capitolare di Atri, confronto che aiuta a datare l'opera ancora una volta all'ultimo quarto del Duecento<sup>16</sup>.

<sup>1</sup> Collareta 2004a.

<sup>2</sup> Collareta 2006.

<sup>3</sup> Vasari 1568, vol. I, pp. 37-40.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>5</sup> Banti 1999.

<sup>6</sup> Il Capitolo LXXXV del trattato di Teofilo analizza proprio le complicate modalità di fusione delle campane (Pace 2006).

<sup>7</sup> Lera - Lera 1998, pp. 175-177. Anche la pieve di San Casciano a Settimo, come ricorda Targioni Tozzetti, aveva campane con "iscrizioni molto antiche" e non è da escludere che siano coeve alla costruzione della chiesa, quindi risalenti alla fine

del XII secolo (Carletti 2008, p. 22).

<sup>8</sup> L'iscrizione lungo il collo superiore legge: "IOANES - D E - GIBERTIS. ME. FECIT - FIERI - A MAGISTER - FRANCISCO - PISANO" (Sanpaulesi 1961).

<sup>9</sup> Toesca 1927, p. 1142.

<sup>10</sup> M. Collareta, *Scheda 61*, in Burresi - Caleca 2005, p. 209.

<sup>11</sup> Più antica era la tecnica *cloisonné*, in cui gli alveoli (*cloisons*), formati da sottili fili d'oro piegati con pinze per seguire il disegno e saldati perpendicolarmente alla superficie della lamina, venivano riempiti di smalto in polvere. Quando dall'oro si

passò alla lavorazione del rame, la tecnica cambiò radicalmente e si iniziò a scavare la superficie metallica (Collareta 2006, pp. 175-178).

<sup>12</sup> Angelucci 1990.

<sup>13</sup> Baracchini 1990, p. 14; M. Collareta, *Scheda 66*, in Burresi - Caleca 2005, pp. 214-215.

<sup>14</sup> Barsotti 1959, pp. 10, 27-28.

<sup>15</sup> Toesca 1946; Baracchini 1986b, pp. 115-116; M. Collareta, *Scheda 67*, in Burresi - Caleca 2005, pp. 216-217.

<sup>16</sup> F. Crivello, *Scheda 69*, in Burresi - Caleca 2005, pp. 224-225.



## La doppia vita di Nicola

---

Nel 1550 l'editore granducuale Lorenzo Torrentino pubblicava *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Al termine della biografia di Andrea Pisano – che l'autore fa morire (circa dieci anni prima) nel 1339 –, si dice che lasciò “discepoli assai, fra' quali fu Giovanni Pisano architetto che fece il disegno e la fabbrica del Camposanto di Pisa et il campanile del Duomo; similmente Nicola Pisano, che fece la fonte et il pergamo di San Giovanni”<sup>1</sup>. Lo storiografo aretino, in questa fase non specifica i gradi di parentela tra gli artisti e parla genericamente di una formazione di Nicola e Giovanni presso Andrea, posticipando la cronologia dei primi due di un secolo e oltre. Errore tanto più grossolano, dal momento che Vasari riporta data (1260) e autografia presenti nell'iscrizione del pulpito del battistero (“ANNO MILLENO BIS CENTUM BISQUE TRIDENO/ HOC OPUS INSIGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS”) e, sempre a Nicola, assegna l'esecuzione del fonte di Guido Bigarelli del 1246.

Diciotto anni più tardi, invertendo l'ordine delle arti, Vasari dà alle stampe *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* con l'editore Giunti. Dopo le sue commissioni pisane per la risistemazione della Piazza dei Cavalieri, le informazioni che fornisce su opere e monumenti cittadini diventano numerose e a Nicola e Giovanni, correttamente identificati come padre e figlio, riserva un'intera *Vita*. Alla luce degli studi svolti fino ad oggi, questo testo suona in parte fantasioso, ma vale la pena ricordarne le tappe cruciali perché si tratta della prima organica ricostruzione della storia dei due artisti. La *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* segue le biografie di Cimabue e di Arnolfo di Cambio, che rispettivamente segnano la rinascita della pittura e dell'architettura nella seconda metà del XIII secolo, ma non potendo trattare di Giovanni senza aver parlato delle novità introdotte dal padre, Vasari anticipa il risveglio della scultura di una generazione<sup>2</sup>. Difatti, il racconto della carriera di Nicola esordisce con un'importante commissione a Bologna nel 1225: la celebre *Arca di San Domenico* nell'omonima chiesa, che egli stesso avrebbe ridisegnato assieme al

convento. Quest'incarico gli sarebbe stato affidato perché il giovane scultore aveva acquisito una certa fama, lavorando a fianco dei maestri greci e soprattutto studiando i testi dei sarcofagi classici disseminati nel prato del duomo di Pisa. Vasari sottolinea l'importanza di queste letture per la formazione del nuovo linguaggio di Nicola, in particolare il sarcofago di Fedra con la storia della caccia di Meleagro, che all'epoca era inserito all'esterno della cattedrale nei pressi della porta di San Ranieri<sup>3</sup>. Proseguendo con il racconto vasariano, sei anni dopo lo scultore portò a termine la Badia a Settimo presso Firenze, lasciata incompleta da maestranze “brandenburghe”, quindi, rientrato a Pisa, si adoperò in tre fabbriche di notevole importanza per la città: il Palazzo degli Anziani – lo stesso poi ristrutturato da Vasari –, la chiesa di San Michele in Borgo ed il campanile ottagonale di San Nicola. La scala di quest'ultimo dà la sensazione di una struttura sospesa nel vuoto, poiché i gradini sono infissi nel paramento murario e sorretti da colonne che lasciano a vista lo spazio cilindrico dell'interno; secondo lo storiografico cinquecentesco, tale soluzione architettonica sarebbe divenuta modello per il Belvedere di Bramante e per il pozzo orvietano di San Patrizio, realizzato da Antonio da Sangallo.

“Ma tornando a Nicola, il quale fu non meno eccellente scultore che architetto, egli fece nella facciata della chiesa di S. Martino in Lucca” la lunetta del portale di sinistra con il rilievo della *Deposizione*. Nel 1240 progettò la chiesa di San Iacopo di Pistoia e la chiesetta della Misericordia a Firenze, per la cui facciata avrebbe realizzato anche una *Madonna col bambino tra due santi*<sup>4</sup>. Da questo momento in poi, le opere cominciano a proliferare al punto che se ne perde quasi il conto, costringendo Nicola ad una peregrinazione continua per le principali città della penisola: dopo aver dato il disegno del battistero di Siena e della chiesa di Santa Trinita a Firenze, fu richiamato a Napoli, ove per i troppi impegni mandò “Maglione suo creato, scultore et architetto, il quale fece [...] la chiesa di S. Lorenzo”. Nicola, infatti, nel 1254 era impegnato a Volterra



Nicola Pisano, Architrave e lunetta del portale sinistro del duomo di Lucca, 1258-1260

per ridurre “a miglior forma” il duomo della città, che “fece più magnifico che non era prima”; poi, finalmente a Pisa, si dedicò alla realizzazione del pulpito del battistero, “ponendovi ogni diligenza per lasciare di sé memoria alla patria, e fra l’altre cose intagliando in esso il Giudicio Universale vi fece molte figure, se non con perfetto disegno, almeno con pazienza e diligenza infinita”. Stavolta Vasari restituisce al pulpito la giusta cronologia, ricordando che fu lo stesso maestro, cosciente di aver realizzato un’“opera degna di lode”, ad intagliare l’iscrizione che ne ricordava il nome e la data del 1260<sup>5</sup>. Per emulazione anche i senesi “allogarono a Nicola il pergamano del loro Duomo” e questi lavorò le figure “con molta difficoltà spiccate intorno intorno dal marmo”. Passato poi ad Arezzo, disegnò la chiesa e il convento

di S. Domenico e a Cortona restaurò la Pieve e fondò la chiesa di Santa Margherita; di qui passò a Viterbo, quindi a Napoli, chiamato da Carlo d’Angiò per il progetto della chiesa e della badia del Pian di Tagliacozzo. Da Napoli, dopo aver ricevuto elogi e premi da parte del re, risalì in Toscana fermandosi ad Orvieto, ove lavorò al cantiere del duomo insieme a maestri tedeschi, facendovi per la facciata “alcune figure tonde, e particolarmente due storie del Giudicio Universale et in esse il Paradiso e l’Inferno”<sup>6</sup>. Questa nota finale della vita di Nicola risulta alquanto significativa, dato che la fondazione della cattedrale orvietana risale al 1290, epoca in cui lo scultore era sicuramente morto. Dopo tutte queste fatiche, si sarebbe ritirato a Pisa “e lì vivendo quietamente lasciava d’ogni cosa il governo al figliuolo”.

Al termine del capitolo dedicato ai due Pisano, Vasari sente il bisogno di giustificare la disparità tra la loro quasi incidentale presenza nella prima edizione e le molteplici dettagliate notizie appena ricordate. Invita il lettore a non meravigliarsi della quantità di opere realizzate dai due, né della longevità dei protagonisti, poiché trattandosi dei più importanti maestri attivi in quel tempo in Europa venivano chiamati a sovrintendere moltissimi cantieri ed a realizzare altrettante opere sulle quali rimane la loro firma<sup>7</sup>. Lo storiografo cinquecentesco sembra riconoscere i limiti della ricerca sull'età medievale ed ammette la vulnerabilità dei dati da lui riportati, soggetti a variazioni anche sensibili. Innanzitutto luogo e data di nascita: oggi, infatti, si sa che Nicola nacque attorno al 1220 nell'Italia meridionale. Due contratti erogati a Siena nel maggio del 1266 lo ricordano con l'appellativo "de Apulia", indicando così il regno di Federico II, ove l'artista intraprese la sua formazione, tra gli altri, nel cantiere di Castel del Monte<sup>8</sup>. Com'è noto, la vivacità culturale di quella corte imperiale era fortemente improntata alla riscoperta della classicità attraverso il recupero e la reinterpretazione di modelli antichi; si pensi alla celebre Porta di Capua, tra i cui frammenti superstiti si trova un *Busto di Federico II* (Museo di Barletta), che rappresenta uno dei primi ritratti di personaggi celebri dell'arte post-classica. Al contempo, nella sua opera dedicata alla caccia (*De arte venandi cum avibus*) l'imperatore auspicava l'attenzione al dato reale, scrivendo che le cose si devono rappresentare per quel che sono: *ea quae sunt sicut sunt*<sup>9</sup>. Un invito ad osservare il mondo circostante, attraverso la lente dell'autorevole e nobilitante tradizione del passato.

Federico era solito portare con sé i propri artisti durante i suoi numerosi spostamenti, perciò si è ipotizzato che al castello dell'Imperatore a Prato, fondato nel 1240, abbiano lavorato le stesse maestranze già attive a Castel del Monte. È attraverso le strade dell'Italia ghibellina che Nicola *de Apulia* giunse in Toscana: a partire dal 1245 sono state individuate tracce della sua attività nella decorazione della cupola del duomo di Siena, poi a Piombino (1247) ove scolpì alcuni mascheroni della Fonte ai Canali, quindi a Pisa, ove ritrovò una ricca testimonianza della cultura figurativa classica con cui aveva preso familiarità negli anni immediatamente precedenti<sup>10</sup>. Del resto proprio a Pisa Federico II aveva sollecitato e poi assistito nel 1225 alla disputa matematica tra il palermitano Giovanni ed il pisano Leonardo Fibonacci, al quale era legato da un rapporto di amicizia. La città che Nicola vide al suo arrivo stava vivendo forse il periodo di massimo splendore e la eco delle sue gesta passate e della sua attuale potenza si riverbera nella descrizione coeva del geografo arabo El Edrisi: "celebre è il suo nome, esteso il suo territorio; ha mercati fiorenti e case ben abitate [...]. Il suo stato è possente, i ricordi delle sue gesta terribili; alti ne sono i fortificati, fertili le terre, copiose le acque, meravigliosi i monumenti"<sup>11</sup>.



Nicola Pisano, Pulpito, 1260, Pisa, battistero, foto storica

Gli storici dell'arte ricostruiscono la vita di Nicola, come degli altri artisti medievali, attorno ad alcuni lavori e sporadiche attestazioni documentarie, che rappresentano punti fermi sui quali edificare le proprie ipotesi altrimenti basate su analisi stilistiche. Limitandoci in questa sede alla trattazione delle opere pisane, ci si imbatte subito nel primo dato certo rappresentato dal pulpito del battistero, con la ben nota iscrizione riportata (parzialmente) in entrambe le edizioni delle *Vite*<sup>12</sup>. È il 1260 (forse il 1259 per motivi di calendario) quando Nicola porta a termine l'opera, ma prima di allora si era già conquistato una certa notorietà, avendo cominciato a lavorare, assieme ad una taglia di scultori radunatasi attorno a lui, alla decorazione della cattedrale di Siena e del battistero di Pisa ed alla lunetta con architrave del duomo di Lucca<sup>13</sup>. I suoi rapporti con questa città sono inoltre confermati da un testamento rogato nel 1258 in cui l'artista risultava debitore di 18 soldi del defunto Guidobono Bigarelli, fratello di Guido<sup>14</sup>.

Il pulpito pisano fu commissionato dall'arcivescovo Federico Visconti, probabilmente in coincidenza con la sua consacrazione avvenuta nel 1257 e nei due decenni a venire questa figura segnerà le vicende storiche ed artistiche della città. Fu lui, infatti, a voler ricucire i rapporti con il papato, dopo l'interdizione inflitta a Pisa nel 1241, colpevole della cattura della legazione di cardinali e vescovi diretti a Roma per il Concilio; e ancora nel 1257 il prelado dette avvio ai lavori di costruzione dello Spedale di Santa Chiara. Ricordando i suoi *Sermones*, la critica ha attribuito direttamente all'arcivescovo Visconti



Nicola Pisano, Formella della *Natività* dal pulpito, 1260, Pisa, battistero

l'impostazione teologica del pulpito di Nicola, struttura isolata ed autosufficiente, non più addossata alla parete, la cui pianta esagonale è in stretto rapporto con la circonferenza del battistero. Secondo la concezione agostiniana della *Domus Dei*, s'individuano quattro livelli (*inferior, exterior, interior e superior*) che ne scandiscono la narrazione in senso ascensionale. Nella zona basamentale, a rappresentare le cose create, si incontrano tre leoni stilofori e, a sostegno della colonna centrale, tre telamoni, il veltro, il leone ed il grifo; il secondo livello, che rappresenta la Santa Chiesa, è raffigurato soltanto da sette colonne, in marmi e graniti di diversi colori, che sorreggono la struttura. La *Domus interior* si sviluppa sopra i capitelli e riguarda la fede raggiungibile attraverso la sapienza, dunque prende forma nei *Profeti*, anticipatori della promessa, e negli *Evangelisti*, accovacciati tutti nell'intradosso degli archetti trilobati; ma anche nelle *Virtù*, nel *Battista* e nell'*arcangelo Michele*, scolpiti a figura intera in corrispondenza delle colonne. Tutto ciò sostiene l'ultimo livello, il più alto, costituito da cinque formelle con episodi centrali della vita di Cristo, che ben riassumono il significato profondo di questa costruzione

teologica. Suddivisi da tre colonnine, i pannelli presentano la scena della *Natività* – quasi certamente la prima ad essere stata scolpita –, che si compone in realtà di quattro momenti ad iniziare dall'*Annunciazione* in alto a sinistra, proseguendo con la *Nascita* al centro, il *Bagno del bambino* in basso a sinistra e l'*Annuncio ai pastori* in alto a destra. Domina la scena la Vergine, rappresentata come una matrona romana assisa su un triclinio e affiancata dal figlio, che giace in una culla dai bordi strigliati a mo' di sarcofago. La sua imponente presenza la estranea quasi dal contesto e ciò le conferisce una maestosità del tutto nuova rispetto ai precedenti romanici e bizantini. Tre cavalli, naturalisticamente rappresentati, aprono la lettura della formella successiva, ove si racconta l'*Adorazione dei Magi*. Anche grazie a Vasari si è riconosciuta la stretta dipendenza formale tra la figura di Fedra, del sarcofago oggi in Camposanto, e la Vergine assisa; nel confronto tra le due raffigurazioni, Carli ha sottolineato come Nicola abbia "realizzato con maggiore genuinità e profondità d'intuito gli alti valori della civiltà classica [...] rispetto al modesto autore del sarcofago antico"<sup>15</sup>. Le citazioni dell'antico tornano copiose nella formella



Nicola Pisano, Formella dell'Adorazione dei Magi dal pulpito, 1260, Pisa, battistero

successiva con la *Presentazione al tempio*, episodio centrale nell'impostazione dottrinale del pulpito, ove "la vita umana e quella mistica" si incontrano<sup>16</sup>. Alla teoria di figure in primo piano fa seguito una selva di volti quasi in ombra dei personaggi che assistono alla scena, mentre sullo sfondo si intravedono i dettagli del tempio. Questa scansione del rilievo su diversi piani restituisce un senso di profondità, qui accentuato dall'inquadratura architettonica dalle ridotte dimensioni. La scena successiva è quella della *Crocifissione*, prima ampia trattazione del tema da parte di Nicola dopo l'esperimento lucchese<sup>17</sup>. Se là si rappresentava il momento della "schiavellazione", vale a dire la deposizione dalla croce del corpo del Cristo, nel pulpito pisano siamo al momento precedente, quindi al fulcro drammatico della Passione, quando il Nazareno è attorniato dalla folla che lo osserva suscitando un'ampia gamma di emozioni, dal dolore di Giovanni allo stupore dei più, fino alla pensierosa meditazione del personaggio barbuto sulla destra. A sinistra della croce si assiste alla più antica interpretazione dello svenimento di Maria, tema tratto dalle *Meditationes Vitae Christi*, mentre in alto, alle opposte estremità della formella, è

relegata la tradizionale allegoria dell'*Ecclesia accolta dall'angelo* e della *Sinagoga cacciata*. Il *Giudizio Universale* conclude la sequenza narrativa, poiché sul sesto lato si trova l'apertura per accedere al vano rialzato. La scena è particolarmente affollata, giocata sull'asimmetria conferita dalla posizione del Cristo e dal contrasto tra la statica schiera di santi e le masse di figure che si affastellano in direzioni contrapposte: i reprobri cacciati nell'inferno cercano quasi di uscire dalla composizione, mentre gli eletti, dai nudi corpi atletici, risalgono dal basso, facendo pressione sui gruppi soprastanti. La perdita di circa trenta teste di queste figure può aiutare a comprendere il gran numero di personaggi accalcati ma anche il più difficile stato di conservazione di questa rispetto alle altre formelle<sup>18</sup>. Naturalmente non mancano anche in questo rilievo i riferimenti all'antico, più evidenti tuttavia in alcune delle figure angolari a tutto tondo, impostate sui capitelli. La più nota e più studiata è quella della *Fortezza*, rappresentata da un *Ercole* in posa aggraziata, e ancora della *Carità*, dal morbido panneggio, che intreccia teneramente le dita alla mano di un putтино. Le pupille scure di alcune di queste statue e tracce di pasta vitrea



Nicola Pisano, Formella della *Crocifissione* dal pulpito, 1260, Pisa, battistero

di colore azzurro, ritrovate in particolare sullo sfondo della scena del *Giudizio*, testimoniano come gli elementi figurati del pulpito fossero più animati cromaticamente e non così uniformemente bianchi come oggi appaiono.

Sovrapponendo le sorti dei due pulpiti della piazza del Duomo di Pisa, si è ipotizzato che questo fosse in origine situato dalla parte opposta rispetto al fonte battesimale e che sia poi stato spostato nell'attuale collocazione in ottemperanza ai dettami tridentini<sup>19</sup>. Tuttavia, tranne la scala, sostituita una prima volta nel XVII secolo e di nuovo nell'Ottocento, e tranne la parentesi bellica che nel 1944 ne ha imposto lo smontaggio per motivi di tutela, il pergamo non ha subito sostanziali modifiche strutturali ed anche per questo è unanimemente ritenuto una realizzazione della piena maturità dell'artista, che sostanzia l'affermazione riportata nell'iscrizione in cui lo scultore celebra le virtù della sua "dotta mano"<sup>20</sup>. In quegli anni Nicola era capomastro del battistero, cioè dirigeva il cantiere che, a seguito della morte di Deotisalvi, era fermo all'ordine basamentale; e proprio in "ecclesia Sancti Johannis Baptiste pisana" il 29 settembre 1265 egli stipulò un contratto con l'Operaio del Duomo di Siena che lo vin-

colava rigidamente alla realizzazione di un pulpito per la cattedrale di quella città, lasciandogli solo 15 giorni quattro volte l'anno per tornare a Pisa e "continuare i lavori della cattedrale, per l'Opera di San Giovanni e per i fatti propri"<sup>21</sup>. Per il pergamo senese era previsto da contratto l'utilizzo di suoi aiuti: Arnolfo, Lapo, un altro discepolo (che in questo caso fu Donato) e, se Nicola voleva, il figlio Giovanni. Compagno per la prima volta i nomi degli artisti della sua taglia, che forse lo avevano accompagnato in alcune precedenti imprese e, finalmente, si apre la questione, elusa da Vasari, della collaborazione tra grandi maestri.

Questi certamente lo affiancarono, operando sotto la sua direzione nella seconda fase di edificazione del battistero, che si concluse nel 1278 (stile pisano) come indica l'iscrizione sul muro perimetrale del matroneo<sup>22</sup>. Facendo forse propria un'idea di Deotisalvi, Nicola progettò la prima galleria esterna con il ricco apparato decorativo di sessanta archetti sormontati da trenta pinnaconi, tra i quali si inseriscono altrettanti timpani in cui è ricavata un'edicola con busti di personaggi sacri e, al culmine dei timpani, statue a figura intera. La critica oggi riconosce l'intervento più o meno diretto di Nicola nelle testine

maschili e femminili su cui impostano gli archetti, così come nelle maschere umane e ferine alla sommità degli stessi, soprattutto quelle che richiamano in maniera più esplicita i modelli classici. La compresenza di Nicola e Giovanni si fa invece assai problematica per le figure monumentali – scolpite in marmo di San Giuliano e non più nel duttile marmo di Carrara – che stavano entro le edicole sopra gli archetti; tra questi la *Madonna col Bambino* ricorda alcune espressioni della prima formella del pulpito, ma la sua posa aggettante fa pensare ad una sensibilità più marcatamente gotica. E ancora: mentre gli *Evangelisti* nella loro solida plasticità sembrano appartenere alla mano di Nicola, la figura di *Mosè* con il drappeggio che fende il corpo obliquamente annuncia soluzioni che Giovanni utilizzerà nelle statue del duomo di Siena. Particolarmente complesso l'esercizio attributivo degli elementi scultorei delle loggette centrali della facciata del duomo, ove poi intervenne Giovanni e successivamente gli allievi di questo, Lupo di Francesco e Tino di Camino, nella parte sommitale.

L'impresa del pulpito pisano dovette generare grande clamore, se i senesi, come racconta Vasari, vollero commissionare a Nicola un pulpito per la loro cattedrale. Come detto, il contratto fu firmato a Pisa nel 1265, ma il maestro si riservò di lasciare la città soltanto un anno dopo, in modo da terminare almeno i lavori dell'arca di San Domenico per l'omonima chiesa bolognese<sup>23</sup>. E qui cominciano ad emergere, oltre a Giovanni, le personalità di Arnolfo e Lapo. Nei quattro anni che questi artisti trascorsero a Siena al seguito di Nicola, dettero vita ad un pulpito così diverso dal precedente che per lungo tempo esso è stato assegnato a Giovanni. Le principali novità consistono nell'adozione di una pianta ottagonale, che quindi aumenta il numero delle formelle con l'aggiunta della *Strage degli Innocenti* e la divisione del *Giudizio Universale* in due scene, unite dal *Cristo giudice* al centro. Sculture a figura intera, non più fasci di colonnine, separano le scene, conferendo all'opera una maggiore fluidità ed il senso della continuità di narrazione. Secondo Vasari, prima del ritiro, Nicola avrebbe lavorato a Napoli e ad Orvieto, ma oggi, esclusa questa interpretazione, sappiamo che la sua ultima opera, tra il 1275 ed i 1278, fu la *Fontana* maggiore di Perugia, firmata assieme a Giovanni. In un documento del 13 marzo 1284 Nicola risulta morto lasciando in eredità al figlio "d'ogni cosa il governo".

Pur nella lettura della storia dell'arte per biografie e quindi per grandi personalità artistiche, in assenza di informazioni lo storiografo aretino non sottolizza troppo nell'individuazione delle mani, almeno per le opere di stretta collaborazione tra maestri ed allievi. Nella *Vita di Nicola e Giovanni Pisani*, al contrario, la sua lettura è assai più netta, quasi semplificata, dal momento che l'esperienza condivisa del cantiere, imprescindibile in età medievale, è esclusa in favore di un'attribuzione univoca all'uno o all'altro artista. Eppure, nella *Fontana* di Perugia, per portare l'esempio più eclatante, le personalità di Giovanni ed



Nicola Pisano, *Carità dal pulpito*, 1260, Pisa, battistero

Arnolfo emergono prepotentemente ed i rispettivi timbri, così nitidi, diventano metro di paragone per individuare i primordi di quel canto nelle opere più antiche, anche quelle più corali di Siena, Bologna e Pisa.

La ricerca ossessiva di una cifra stilistica individuale ben si presta ad interpretazioni esasperate, soprattutto in determinati momenti storici. Nel ventennio autarchico e patriottico, ad esempio, Mario Sironi scriveva un artico-



Nicola Pisano, Leone stiloforo dal pulpito, 1260, Pisa, battistero

lo poco noto dal titolo *Terre di Pisa* (1935), pubblicato ancor prima del fondamentale studio di Giusta Nicco Fasola (1941). Nel breve testo, l'evoluzione della scultura tra Due e Trecento è giocata sull'antinomia e raccontata quasi come uno scontro tra condottieri in nome della "grandezza italiana nell'arte":

Fra padre e figlio [...] le divergenze seguono il duplice spirito dei tempi. Il criterio liberale dell'arte di Giovanni è forse l'opposto della rigida ed alta modestia delle composizioni di Nicola. Dove costui vede l'autorità dei principi, dei dignitari, dei santi, la tradizione romana come un imperativo non solo di perfezione, ma di immutabile aspirazione, il figlio si lancia verso la vita con impeto irrefrenabile. [...] Nicola imitava i romani. Li rifaceva alla perfezione [...]. In Giovanni

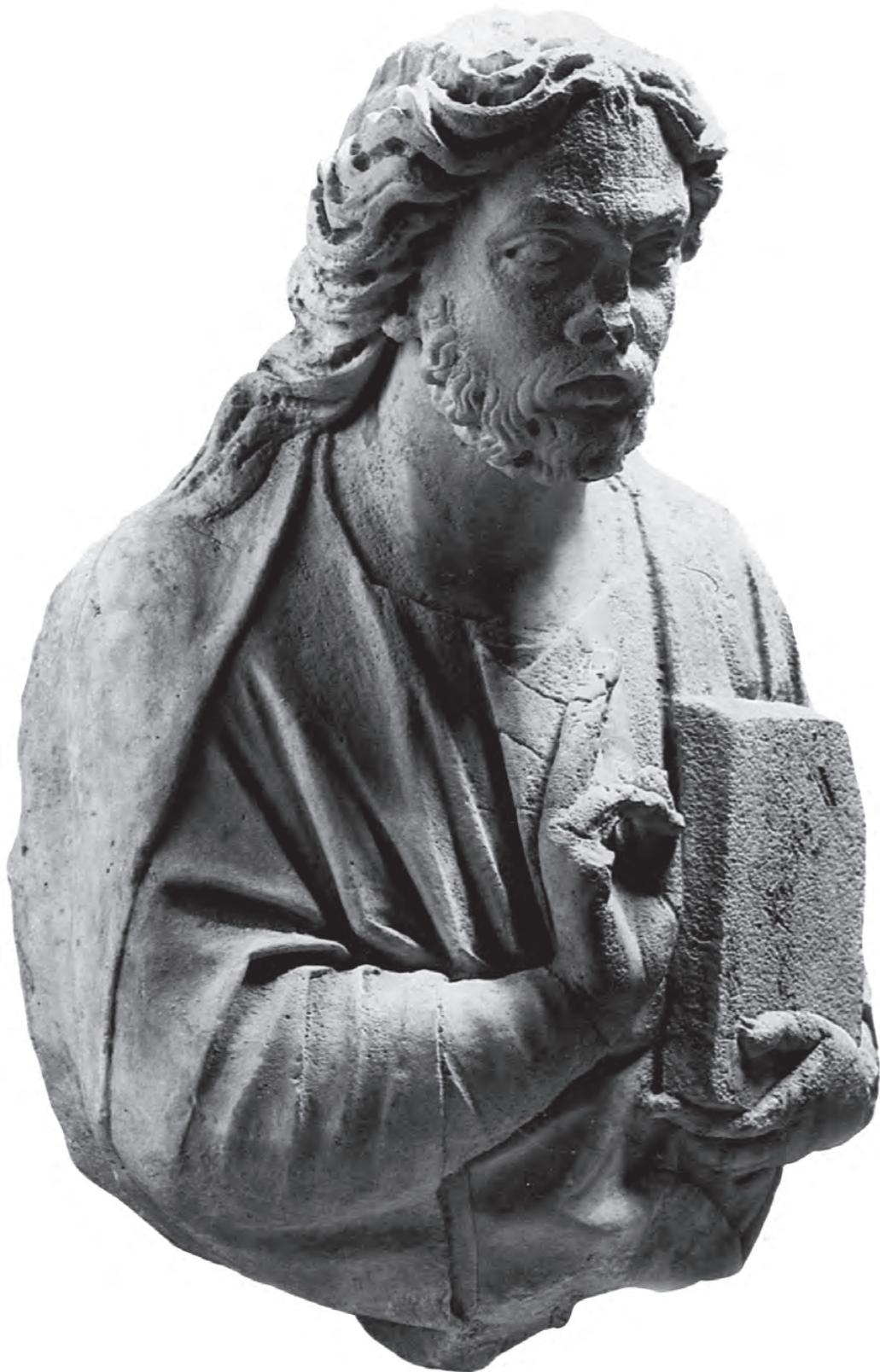


Nicola Pisano, Esterno del battistero di Pisa, terzo quarto del sec. XIII

invece il realismo possente, rapido, audace, si libera dalle formule [...] per compiere quasi ebro di forza, di vita, di energia, il suo ciclo illuminato di fierissimo splendore.

[...] Con i Pisano l'arte italiana si incammina sul sentiero glorioso che doveva concludersi con l'umanesimo e la rinascenza, precorrendo Jacopo, Donato e Michelangelo. L'epoca delle ciclopiche individualità artistiche<sup>24</sup>.

In una simile visione ciclopica si viene a perdere quel momento germinale dell'attività di cantiere, in cui i collaboratori acquisiscono dal maestro le capacità che permetteranno loro di esprimersi con un proprio linguaggio. E nel caso di Giovanni sarà di accenti differenti e nuovi.



Taglia di Nicola Pisano, *Cristo benedicente* dal battistero, settimo decennio del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Taglia di Nicola Pisano, *Madonna col Bambino* dal battistero, settimo decennio del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

## Note

- <sup>1</sup> Vasari 1550, p. 162.
- <sup>2</sup> “Avendo noi ragionato del disegno e della pittura nella Vita di Cimabue e dell’architettura in quella d’Arnolfo Lapi, si tratterà in questa di Nicola e Giovanni Pisani della scultura e delle fabbriche ancora che essi fecero di grandissima importanza; perché certo non solo come grandi e magnifiche, ma ancora come assai bene intese meritano l’opere di scultura et architettura di costoro d’esser celebrate, avendo essi in gran parte levata via, nel lavorare i marmi e nel fabbricare, quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata, et avendo avuto ancora migliore invenzione nelle storie e dato alle figure migliore attitudine” (Vasari 1568, vol. I, p. 97).
- <sup>3</sup> “Trovandosi dunque Nicola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavoravano le figure e gl’altri ornamenti d’intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni, e essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall’armata de’ Pisani alcuni pili antichi, che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n’avea fra gl’altri bellissimo, nel quale era sculpita la caccia di Meleacro e del porco calidonio con bellissima maniera, perché così gl’ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno” (Vasari 1568, vol. I, p. 98).
- <sup>4</sup> Nello stesso frangente, stando a Vasari, Nicola avrebbe compiuto interventi di risanamento urbanistico, escogitando un sistema di distruzione di case-torri in rovina: “Avendo al tempo di Nicola cominciato i Fiorentini a gettare per terra molte torri, già state fatte di maniera barbara per tutta la città, perché meno venissero i popoli mediante quelle offesi nelle zuffe che spesso fra’ Guelfi e’ Ghibellini si facevano o perch’e’ fusse maggior sicurtà del publico, li pareva che dovesse esser molto difficile il rovinare la torre del Guardamorto, la quale era in su la piazza di S. Giovanni, per avere fatto le mura così gran presa che non se ne poteva levare con i picconi, e tanto più essendo altissima; per che, facendo Nicola tagliar la torre da’ piedi da uno de’ lati, e fermatala con puntelli corti un braccio e mezzo e poi dato lor fuoco, consumati che furono i puntelli, rovinò e si disfece da sé quasi tutta; il che fu tenuto cosa tanto ingegnosa et utile per cotali affari che è poi passata di maniera in uso, che, quando bisogna, con questo facilissimo modo si rovina in poco tempo ogni edificio” (Vasari 1568, vol. I, p. 100).
- <sup>5</sup> Nella prima edizione, Vasari scriveva che l’iscrizione non fu realizzata dallo stesso artista, ma da altri: “ad onore del quale Niccola furono intagliati questi versi” (Vasari 1550, p. 162).
- <sup>6</sup> “E si come si sforzo di fare nel Paradiso, della maggior bellezza ch’e’ seppe, l’anime de’ beati ne’ loro corpi ritornate, così nell’Inferno fece le più strane forme di diavoli che si possino vedere, intentissime al tormentar l’anime dannate. Nella quale opera, non che i Tedeschi che quivi lavoravano, ma superò se stesso con molta sua lode. E perché vi fece gran numero di figure e vi durò molta fatica, è stato, non che altro, lodato insino a’ tempi nostri da chi non ha avuto più giudizio che tanto nella scultura” (Vasari 1568, vol. I, p. 101).
- <sup>7</sup> “Né si maravigli alcuno che facessero Nicola e Giovanni tante opere, perché, oltre che vissono assai, essendo i primi maestri in quel tempo che fussono in Europa, non si fece alcuna cosa d’importanza alla quale non intervenissono, come, oltre a quelle che dette si sono, in molte iscrizioni si può vedere” (Vasari 1568, vol. I, p. 106).
- <sup>8</sup> Nei suddetti documenti l’artista viene citato rispettivamente come “Magistrum Nicholam Petri de Apulia” e “magistro Nichola de Apulia” (Nicco Fasola 1941, pp. 214-215).
- <sup>9</sup> Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari 2007.
- <sup>10</sup> Per questi lavori iniziali di Siena e Piombino si vedano rispettivamente Carli 1979; Bucci 1978, pp. 134-145.
- <sup>11</sup> La descrizione, risalente alla metà del XIII secolo, è citata in Tolaini 1992, pp. 48-49.
- <sup>12</sup> L’iscrizione, che corre lungo la cornice a coronamento dell’ordine basamentale, legge: “+ ANNO MILLENO BIS CENTUM BISQ[UE] TRICENO/HOC OP[US] INSIGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS/ LAUDETUR DIGNE TAM BENE DOCTA MANUS”.
- <sup>13</sup> Baracchini - Caleca 1973, pp. 25-113. Tra i lavori pisani antecedenti al pulpito del battistero, si deve ricordare il leggio con Dio padre benedicente, rinvenuto nel pavimento di San Michele degli Scalzi nel Dopoguerra ed ora al Museo di San Matteo (A. Caleca, *Scheda 45*, in Castelnuovo 1992, pp. 240-241).
- <sup>14</sup> Due documenti assicurano che i lavori del pulpito erano già cominciati nel 1258, come testimonia un pagamento registrato nell’estate di quell’anno (Caleca 1991, p. 123).
- <sup>15</sup> Carli 1989, p. 193.
- <sup>16</sup> Nicco Fasola 1941, pp. 98-100. Anche in questa formella Carli sottolinea la presenza di alcune precise citazioni dall’antico: all’estremità destra, il vecchio sacerdote con il braccio sorretto dal putto si ispira alla figura di Dioniso del cratere neoattico meglio noto come Vaso del Talento, oggi al Museo dell’Opera del Duomo; il volto di Simeone è esemplato su quello di Zeus di Otricoli; infine, quello della profetessa Anna, con gli occhi rivolti al cielo in una smorfia di dolore, richiama un volto femminile su un sarcofago del Museo di Capua.
- <sup>17</sup> Una precedente versione miniaturistica è raffigurata sulla coperta di codice, mostrata dall’angelo-telamone, sopra uno dei capitelli del pulpito.
- <sup>18</sup> Michel de Montaigne nel 1581 e successivamente Raffaello Ronicioni alla metà del Seicento riportano la notizia che “Lorenzo che ammazzò il Duca Alessandro si dice che levò le teste d’alcune di queste statuette” per il suo studio (Seidel 1973).
- <sup>19</sup> La tesi si basa sulle analoghe sorti subite non solo dall’esemplare di Giovanni nella cattedrale pisana, ma anche da quelli di Nicola a Siena e di Giovanni a Pistoia (Testi Cristiani 1987, pp. 193, 205, 213).
- <sup>20</sup> Per la scala, sostituita nel Seicento, si veda Milone 1999, p. 73; per quella ottocentesca si veda Middeldorf Kosegarten 1999, p. 95.
- <sup>21</sup> “[...] pro factis ecclesie Sancte Marie Maioris pisane et Opere Sancti Johannis Baptiste de Pisis et etiam pro suis ipsius magistri Nicholi factis propriis” (Archivio di Stato di Siena, *Pergamene dell’Opera del Duomo*, nn° 287-288, citato in Nicco Fasola 1941, pp. 209-214). Il contratto del 29 settembre 1265, stipulato tra Nicola e frà Melano (Operaio del Duomo di Siena), vincolava l’artista a cominciare il lavoro il primo marzo seguente e a risiedere a Siena fino al compimento dell’opera.
- <sup>22</sup> L’iscrizione legge: “ANNO DOMINI MCCLXXVIII AEDIFICATA FUIT DE NOVO”.
- <sup>23</sup> Con tutta probabilità, dunque, Nicola e i suoi collaboratori scolpirono l’arca proprio a Pisa (Gnudi 1948).
- <sup>24</sup> M. Sironi, *Terre di Pisa*, in «La Rivista illustrata del Popolo d’Italia», agosto 1935, in Sironi 1980, pp. 203-205.



Nicola Pisano, Particolare della formella dell'Adorazione dei Magi dal pulpito, 1260, Pisa, battistero

## Ambone, pergamo, pulpito

Alla diversa etimologia dei termini *ambone*, *pergamo* e *pulpito* non corrisponde una sostanziale differenza di significato, tanto che oggi vengono indistintamente adoperati ad indicare la stessa tipologia di opera<sup>1</sup>.

*Ambone* deriva dal greco *αμβων*, "ogni prominenza: sommità di un colle; margine rilevato di un piatto o di una coppa o rialto nel fondo di un vaso; ambone, tribuna, pulpito". Altri ritengono più propria la derivazione da *αναβαλω* (salire). Il lemma sta ad indicare un'architettura, generalmente rettangolare, sostenuta da colonne con tre lati chiusi dal parapetto ed il quarto libero per l'inserimento della scala, o da due lati chiusi e da due scale. L'ambone era collocato all'interno del recinto presbiteriale e le chiese romaniche ne avevano generalmente due ai lati dell'altare: per la lettura del *Vangelo* a sinistra e dell'*Epistola* a destra, come tuttora testimoniano i due esemplari nella basilica di San Clemente a Roma. Con Bernardo di Chiaravalle la predicazione assunse poi una grande importanza e i vecchi amboni, non potendo più assolvere alle nuove funzioni, subirono un graduale spostamento verso l'esterno del coro. Già questi modelli possono definirsi pergami.



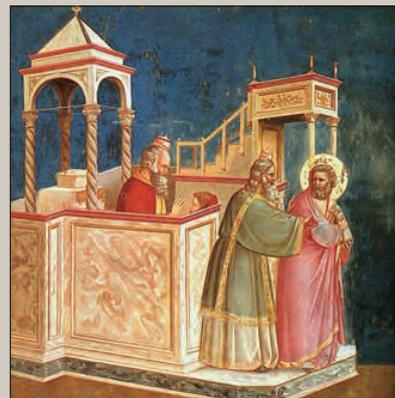
Giotto, *Presepe di Greccio*, 1290-1295, Assisi, basilica superiore

*Pergamo* risale al greco *περγαμον*, che indica una fortezza o una rocca, tra cui quella di Troia. Il termine è solitamente collegato a *πυργος*, vale a dire torre, quindi un luogo sopraelevato. Carli riporta anche una seconda etimologia derivante dal latino *pergula*, ovvero iconostasi. *Pergamo*, nella forma abbreviata *pergum*, compare nell'iscrizione funeraria di maestro Guglielmo al quale si deve la prima di queste strutture del duomo di Pisa (1159-1162). Dante adopera *pergamo*, nell'accezione corrente, già nella *Divina Commedia*, al canto XXIII del *Purgatorio*:

O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica?  
Tempo futuro m'è già nel cospetto,  
cui non sarà quest'ora molto antica,  
nel qual sarà in pergamo interdetto  
alle sfacciate donne fiorentine  
l'andar mostrando con le poppe il petto".

A partire da Ghiberti il termine è entrato nell'uso corrente delle trattazioni storico-artistiche e Vasari definisce con la voce *pergamo* tutti e quattro i pulpiti di Nicola e Giovanni.

*Pulpito*, infine, deriva dal latino *pulpitum*, palcoscenico alto cinque piedi caratteristico dei teatri romani. Per estensione, nelle chiese denota la struttura elevata posta di norma alla metà della navata centrale, collocazione che, dopo il concilio tridentino, diviene la più diffusa. A Pisa, dopo due fugaci comparse



Giotto, *Il sacerdote Ruben caccia Giocchino dal tempio*, 1304-1305, Padova, cappella Scrovegni

sullo scorcio del Trecento nelle declinazioni di *polpite* e *pulbito*, la parola torna ad affermarsi alla fine del XVI secolo ma esclusivamente ad indicare strutture in legno; anche nella cattedrale pisana è attestato un *pulpito* ligneo, ad uso di predica, andato distrutto nell'incendio del 1595.

Una variante di queste tre parole è tuttavia la più diffusa nelle fonti coeve alla realizzazione dei celebri esemplari di Nicola e Giovanni Pisano<sup>2</sup>. Si tratta di *perbio*, dal latino *pervius* (accessibile, praticabile), che compare nella iscrizione sul fianco meridionale del Duomo a ricordare la realizzazione del nuovo pergamo del 1310. È interessante notare che nel Quattrocento le poche fonti che ricordano il capolavoro di Giovanni adoperano indifferentemente le varianti "perbio d'intaglio", "pulbito grande" e "pergamo tutto di marmo sospeso". Nel secolo successivo, invece, Vasari, come già ricordato, adotta il termine *pergamo* mentre l'erudito pisano Raffaello Roncioni, pochissimi anni prima dell'incendio, torna ad adoperare entrambe le parole:

[...] verrommene al pulpito, sopra dal quale si annunziano al popolo le feste di tutto l'anno, e vi si legge il sacrosanto evangelio. Questo pergamo è tenuto, per le molte figure che vi sono, oltradimodo bellissimo".

Anche Montaigne, che scrive in italiano il suo *Journal de voyage en Italie* (1580-1581) parla di *pulpito* per l'esemplare di Nicola in battistero, mentre nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681) compare soltanto il termine *pergamo* con la seguente definizione: "luogo rilevato, fatto



Taglia dei Guidi, Pulpito di Barga, terzo quarto del sec. XIII, foto storica Van Lint



Taglia di Guidetto, Pulpito, metà del sec. XIII, Santa Maria a Monte, collegiata di San Giovanni Evangelista e Santa Maria Assunta

di legname o di pietre, dove si sta per far dicerie<sup>1</sup>.

La definizione baldinucciana non accenna alla collocazione né alla morfologia e mantiene una certa vaghezza nello specificare la funzione di queste strutture. Oggi persino nella letteratura specialistica l'uso dei tre termini è piuttosto indiscriminato, anche se nella parlata comune è invalso l'uso prevalente di *pulpito*. È evidente, invece, che il trasferimento dell'ambone dal recinto presbiteriale verso la navata centrale, passando per la zona di confine dell'addossamento alla transenna, si è accompagnato ad un necessario aggiornamento lessicale. Nel territorio pisano non si conservano amboni veri e propri, mentre non è del tutto fuori luogo la definizione corrente di *pulpito* per l'esemplare di Giovanni nella sua nuova collocazione assunta in seguito alla ricomposizione del 1926 nella navata centrale. Non mancano casi di trasformazione che lasciano aperto il problema identitario: l'esemplare di Santa Maria a Monte, attribuito a Guidetto, proviene da una pieve andata distrutta e non sappiamo quale fosse la sua collocazione originaria; ma attualmente, addossato alla porta laterale e privo di scala di accesso, esso ha perso la sua funzione liturgica pur mantenendo la denominazione di pulpito. Ancor più significativa è la vicenda del pergamo realizzato da Guglielmo per la cattedrale pisana e trasferito nel 1311-1312 nel duomo di Cagliari. Qui, dapprima fu sistemato in un'arcata a destra della navata centrale, seguendo la sua conformazione originaria e, solo nel 1670, fu smembrato e parzialmente rimontato in due piccole architetture addossate alla controfacciata, provocando una metamorfosi che non trova adeguato riscontro nel vocabolario. Queste due nuove creazioni, che per loro ubicazione sono assai più vicine alla cantoria, anche nella più recente letteratura artistica vengono definite più spesso amboni.

<sup>1</sup> Caleca 1992; Glass 1998.

<sup>2</sup> Su morfologia e funzione dei pergami di Nicola e Giovanni si veda Seidel 2001.

## Iscrizioni trascritte

A leggere i versi che Giovanni di Nicola ha voluto lasciare sul pergamano del duomo di Pisa, le altre iscrizioni d'età medievale, che ancora si conservano in città e nei dintorni, paiono perdere di efficacia.

Eppure la firma di Buschetto, che nel 1064 sulla facciata della cattedrale si paragona a Ulisse e a Dedalo, è una delle più antiche e sorprendenti; d'altronde gli architetti avevano un ruolo sociale ben riconosciuto e quindi erano tra i pochi, assieme ad orafi, miniatori e copisti, a valorizzare la propria autografia. Se ampliamo l'ambito d'indagine, però, scopriamo che la prima iscrizione ad oggi conosciuta risale all'VIII secolo ed è quella dello scultore Orso che si firma, e forse si rappresenta con lo scalpello in mano, sul paliotto d'altare dell'abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo<sup>1</sup>. Ciò anticipa di qualche decennio il "Magister phaber Vuolvinus", il celebre orafo che eseguì l'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano, raffigurandosi per ben

due volte. Senza ricordare l'iscrizione di Wiligelmo sulla facciata del duomo di Modena (XI-XII secolo), poco dopo, dalle pietre di San Zeno a Verona il "colto artefice" Niccolò invitava i fedeli a leggere i versi di cui si dichiarava autore, proiettando il suo successo fin nel lontano futuro. Alla metà del XII secolo ci si imbatte, quindi, nei due fratelli Gruamonte e Adeodato, che a Pistoia incidono il proprio nome sull'architrave della chiesa di Sant'Andrea; solo Gruamonte tuttavia riserva a se stesso la qualifica di "bonus": FECIT HOC OPUS GRUAMONS MAGISTER BONUS ET ADEODATUS FRATER EIUS. Altrettanto importante, tanto da essere ricordata anche da Vasari, è la firma di Bonanno sulla porta reale del duomo pisano, perduta nel 1595. Nel descrivere la multiforme bellezza della sua opera, l'autore si vanta di averla realizzata molto rapidamente: "Io Bonanno pisano completai questa porta grazie alla mia perizia in un solo anno di tempo sotto l'operaio Benedetto".

A partire dal XII secolo sono soprattutto le pietre di Pisa a raccontare di una consapevolezza nuova da parte degli sculto-

ri, e chi viene chiamato a misurarsi con il pergamano della chiesa primaziale sembra sentire la responsabilità dell'incarico e prende atto del proprio valore. Una volta portato a termine il suo esemplare nel 1162, Maestro Guglielmo si dichiara "superiore nell'arte ai suoi contemporanei" (HOC GUILLELMUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS), manifestando una solida coscienza di sé. Il primato di Guglielmo pare riconosciuto quasi vent'anni dopo da Biduino, che sull'architrave del portale maggiore della pieve di San Casciano si limita a dire di "aver eseguito il suo lavoro dottamente" (HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT).

Lavorare ad un'opera così importante come un pergamano consacrava la carriera dell'artista che si sentiva investito, quasi per volontà divina, di capacità ineguagliabili per poter svolgere il più delicato tra i compiti. Non a caso, nel pulpito di Pistoia, Giovanni Pisano non esita a definirsi "più dotato del padre Nicola": SCULPSIT IOHANNES QUI RES NON EGIT INANES/ NICOLI NATUS SENSIA MELIORE BEATUS. Nel ricostruito pulpito del duomo di Pisa si leggono due lunghe iscrizioni sulla



Particolare di una delle iscrizioni del Pulpito di Giovanni Pisano, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta



Particolare di una delle iscrizioni del Pulpito di Giovanni Pisano, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta

cornice esterna del gradino basamentale e su quella del catino. Si tratta di rifacimenti novecenteschi, resi possibili grazie a trascrizioni effettuate alla fine del XVI secolo da Raffaello Roncioni, poi dal canonico Paolo Tronci ed alla fine del Settecento da Alessandro Da Morrona; si deve alla curiosità di simili studiosi se oggi possiamo ancora sorprenderci di fronte a questi modernissimi versi. L'autore non sente più il bisogno di confrontarsi con altri maestri, perché lui stesso ritiene di essere il solo interprete della scultura, che delle arti è "la più schietta, la più vicina alla natura". Giovanni tuttavia si lamenta di non essere compreso a sufficienza e quindi di non ricevere adeguato apprezzamento da parte dei suoi contemporanei, proprio lui che si dichiara incapace, "anche se avesse voluto, di scolpire figure brutte o deformi". Entrambe le iscrizioni sono testi letterari di straordinaria intensità, che si è scelto di riportare, per scorrevolezza di lettura, nella traduzione in forma poetica di Ottavio Banti (2006). Vanno comunque ricordate almeno due altre interpretazioni, ugualmente valide ma con sostan-

ziali varianti, di Biagi (1926) e Dianich (1983).

Sulla cornice del catino del pergamo:

Sia lode a Dio che è Verità. Egli, che ha creato perfette tutte le cose: è lui che concesse ad un uomo di scolpire queste immagini bellissime. Quest'opera la portarono a compimento con grande maestria unicamente le mani di Giovanni, figlio del fu Nicola, in questo anno del Signore mille trecento undici ormai quasi trascorso, quando già reggeva Pisa, ora concorde e ora divisa, Federico, conte di Montefeltro. Lui, con l'aiuto di Nello di Falcone, che aveva l'incarico di provvedere a questa impresa e anche di curare gli interessi dell'Opera (del Duomo). Esiste alcuno che, come questo Giovanni, nato in Pisa, sia dotato dell'arte della scultura, che più di tutte le altre arti è schietta? Egli scolpì (con uguale maestria) nella pietra, nel legno e nell'oro opere splendide; se anche avesse voluto non avrebbe saputo scolpire figure brutte o deformi. Molti scultori assegnano a se stessi l'onore della lode: Egli scolpì statue stupende e di vario genere. Chiunque tu sia, se ne apprezzerai la

bellezza, sarai giudicato positivamente per aver dato prova di retto giudizio. O Cristo, sii misericordioso verso colui a cui furono dati tali doni. Amen.

Sulla cornice dello zoccolo della base del pergamo:

In quest'opera Giovanni, cercando per mare e per terra, sperimentò numerose forme espressive d'arte, e propose, seppure con grande fatica, senza chiedere niente in cambio, modelli da imitare. Ora egli lamenta: "Non sono stato abbastanza accorto: più d'una dimostrazione di nuove esperienze, più sperimentavo critiche ostili; ma sopporto questa pena con rassegnazione e con animo sereno". Perché possa cancellare in lui ogni risentimento e mitigargli il dolore, e per implorare che sia trattato con riguardo unisco il conforto con queste parole: «Colui che critica chi è degno di corona dà prova di essere incapace di giudicare; così, palesando la propria inadeguatezza, esalta proprio colui che egli critica».

<sup>1</sup> Dell'Acqua 2004; Castelnuovo 2009, pp. 33-46.



## Le mani di Giovanni, figlio del fu Nicola

L'architettura vasariana della Vita di Giovanni Pisano non si discosta molto da quella del padre, soprattutto per alcune tappe del loro continuo peregrinare. Le due biografie sono narrate senza punti di contatto e i legami tra i due sono risolti quasi esclusivamente sul piano affettivo, non artistico. L'attività di Giovanni viene fatta cominciare a Perugia, ove sarebbe stato chiamato per l'esecuzione, nella cattedrale di San Lorenzo, del monumento funebre di papa Urbano IV, morto nel 1285. Questa sepoltura di marmo "fu poi gettata per terra quando i Perugini aggrandirono il loro Vescovado", ma secondo lo storiografo fu occasione per commissionare allo stesso maestro "gl'ornamenti della fonte, così di bronzo come di marmi, onde egli vi mise mano"<sup>1</sup>. In realtà, se Vasari o qualcuno dei suoi informatori avesse letto l'iscrizione che corre sulla cornice inferiore del secondo bacino della fontana, si sarebbe accorto che questa fu realizzata tra il 1275 ed il 1278. La stessa iscrizione fornisce altre notizie su questa particolare opera pubblica: Boninsegna da Venezia, esperto di idraulica, diresse i lavori di condotta delle acque, fra' Bevignate ideò la struttura delle due vasche sormontate da tazza bronzea, ma i marmi furono scolpiti da Nicola e Giovanni Pisano:

Nicola famoso nell'arte, gradito in ogni cosa/ È fiore degli scultori e il più gradito fra i buoni/ È il genitore il primo e figlio carissimo l'altro/ Il cui nome se non sbaglierai dirai che è Giovanni/ Pisani di nascita vivano a lungo sani"<sup>2</sup>.

È significativo che Vasari, al contrario, assegni "tutti gl'ornamenti della fonte, così di bronzo come di marmi" unicamente a Giovanni che, cosciente del suo eccellente operato, avrebbe voluto lasciarvi il suo nome soltanto<sup>3</sup>.

Il ricorrere nelle *Vite* alla citazione di molte delle iscrizioni auto-celebrative di Giovanni Pisano, sembra quasi sottolineare un passaggio cruciale nell'affermazione del ruolo sociale dell'artista. Pittori e scultori, in particolare, cominciano adesso ad affrancarsi da quella tradizione derivante dalla divisione tra *arti meccaniche* e *arti liberali*, che li voleva meri esecutori materiali, privi cioè di quello status di ideatori riconosciuto ad esempio agli architetti. Alla metà del XIII secolo compaiono i primi nomi incisi nel marmo e dipinti su tavola, spesso accompagnati da giudizi di merito sulle capacità tecniche e sulle qualità creative degli esecutori. Nell'iscrizione di Perugia Giovanni condivide con il padre il nuovo ruolo che la società riconosce agli "eccellenti scultori". Tuttavia nel racconto vasariano egli si sarebbe trovato da solo nella città umbra e fu quindi il desiderio di rivedere l'anziano genitore a spingerlo a tornare a Pisa.

Lo storiografo aretino arricchiò il viaggio di Giovanni con una breve sosta fiorentina durante la quale avrebbe preso parte "insieme con altri all'opera delle mulina d'Arno [...] appresso la piazza de' Mozzi. Ma finalmente, avendo avuto nuove che Nicola suo padre era morto, se n'andò a Pisa, dove fu per la virtù sua da tutta la città con molto onore ricevuto, rallegrandosi ognuno che dopo la perdita di Nicola fusse di lui rimasto Giovanni erede così delle virtù come delle facultà sue." Nella città



Giovanni Pisano, *Gradule*, fine del sec. XIII - inizi del sec. XIV, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Pagina a fronte: Giovanni Pisano, *Crocifisso*, 1300 ca., legno scolpito e dipinto, Pisa, chiesa di San Nicola



Giovanni Pisano, *Gradule*, fine del sec. XIII - inizi del sec. XIV, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

natale, secondo Vasari, Giovanni mise mano alla decorazione della “picciola ma ornatissima chiesa di Santa Maria della Spina”, rendendo omaggio al padre con “il ritratto di Niccola di naturale”. Lo stesso Vasari, però, in entrambe le edizioni delle *Vite* assegna altrettanta importanza all'intervento di Andrea Pisano nel medesimo oratorio della Spina ed oggi la critica ha confermato questa seconda ipotesi, anche se alla cerchia di Giovanni si riconoscono la *Madonna col Bambino* nel tabernacolo di facciata e altre figure di timpani e pinnacoli<sup>4</sup>. Allo stesso periodo Vasari fissa la fondazione del Camposanto pisano, assegnandola a Giovanni sulla base di una celebre iscrizione, che riporta la data del 1278 (stile pisano)<sup>5</sup>. Fu l'arcivescovo Federico Visconti a volere là quell'edificio per ospitare le tante sepolture disseminate attorno al duomo e per celebrare la fine dell'interdizione inflitta a Pisa nel 1241, poiché colpevole della cattura di una delegazione di cardinali e vescovi diretti a Roma per il Concilio<sup>6</sup>. Nel 1278, però, Giovanni era a Perugia, impegnato nella realizzazione della fontana di piazza; come vedremo, un suo intervento in Camposanto ci fu, ma vent'anni più tardi, mentre il responsabile della fondazione è stato identificato con l'architetto Giovanni di Simone secondo una tradizione critica ormai storicizzata<sup>7</sup>.

L'unica opera certa dopo il suo primo ritorno a Pisa è l'attività nel cantiere del battistero, testimoniata da un documento del 13 marzo 1284 che lo ricorda attivo, “ubi marmora sculpebantur”, assieme al maestro Albertino di Tommaso<sup>8</sup>. Siamo alle porte della battaglia della Meloria (agosto 1284), la prima grave sconfitta subita dai pisani per mano dei genovesi. A questa data Nicola risulta morto, mentre Giovanni, ormai trentacinquenne, ha acquisito una certa esperienza sia in campo scultoreo

che architettonico. Tra le opere che realizza in città ci sarebbe il *Crocifisso* ligneo policromo noto con il nome del cardinale Francesco Pannocchieschi d'Elci, che nel 1742 lo volle all'interno del suo monumento funebre nel transetto sinistro del duomo, ove fu scoperto nel 1986 e quindi musealizzato<sup>9</sup>. Nonostante la datazione precoce dell'opera, l'artista dimostra di aver già maturato un linguaggio fortemente originale, che si discosta dall'interpretazione più composta data da Nicola ai suoi Crocifissi. Il corpo del Nazareno si fa ora sofferente, scavato dal dolore, impegnato in una sorta di torsione che si riflette sulle pieghe del perizoma, mentre sul volto si disegna un'espressione grave, accentuata dai solchi irregolari che fendono barba e capigliatura. Si tratterebbe in ogni caso della prima volta in cui Giovanni si misura in legno con questa iconografia<sup>10</sup>. Nello stesso periodo avrebbe scolpito in pietra la cosiddetta *Madonna del colloquio*, forse proveniente dalla lunetta del portale ovest del transetto meridionale del duomo. Segnalata in Camposanto ai primi dell'Ottocento, l'opera sorprende per l'inusuale posizione del Bambino sul braccio destro della Vergine e per la novità del dialogo di sguardi affettuosi tra madre e figlio<sup>11</sup>. Ma, soprattutto, Giovanni prosegue la costruzione del battistero secondo l'impianto già adottato dal padre e sotteso ad un più generale progetto originario, fino all'impostazione della doppia copertura che verrà portata a termine nella seconda metà del Trecento. Assai più intenso fu il suo impegno nella decorazione plastico-architettonica dell'esterno, che plausibilmente si estese fino al terzo ordine compreso.

Questo lavoro si protrasse a lungo e senza interruzioni, anche quando, tra il dicembre del 1284 ed il settembre successivo, Giovanni stabilì nuovamente la sua



Giovanni Pisano, *Gradule*, fine del sec. XIII - inizi del sec. XIV, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

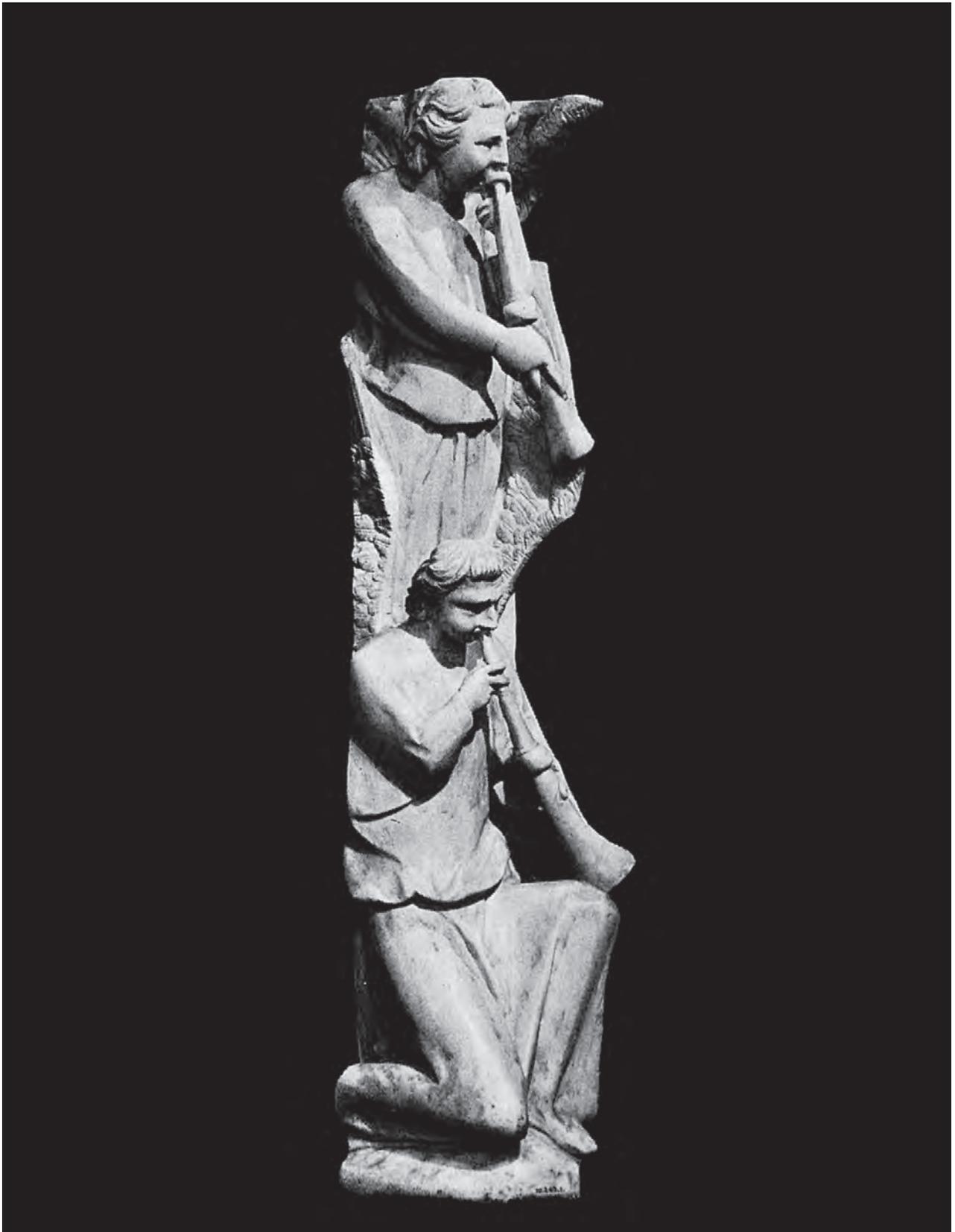
dimora a Siena, dopo avervi soggiornato in gioventù<sup>12</sup>. Secondo Vasari vi sarebbe giunto dopo una lunga sosta a Napoli<sup>13</sup>, per soprintendere ai lavori di ampliamento della cattedrale e quindi della nuova facciata. Come già accaduto al padre nella biografia cinquecentesca, Giovanni fece per parecchio tempo la spola tra i due centri toscani e sembra certo che nel battistero di Pisa abbia diretto l'esecuzione dei trenta busti monumentali per le edicole di coronamento e delle ventisette statue a figura intera e tre busti della *Deesis* – *Cristo benedicente* tra il *Battista* e la *Madonna* –, destinati alla sommità delle vimperghe<sup>14</sup>. Alcune delle statue a figura intera si distinguono per un'accentuazione degli scatti dinamici in pose tanto eleganti quanto innaturali; è questo il caso della figura femminile acefala sbilanciata all'indietro, quasi investita da un'improvvisa folata di vento, e ancora la statua con diadema, dalla testa arditamente protesa in avanti, vicina alla produzione più espressiva di Giovanni per la facciata della cattedrale senese. Il *corpus* di figure, che sembrano impegnate in passi di danza, risulta piuttosto disomogeneo, forse a causa delle difficoltà del capomastro di controllare passo passo l'andamento di

questo cantiere, mentre era vincolato ad una diuturna presenza a Siena.

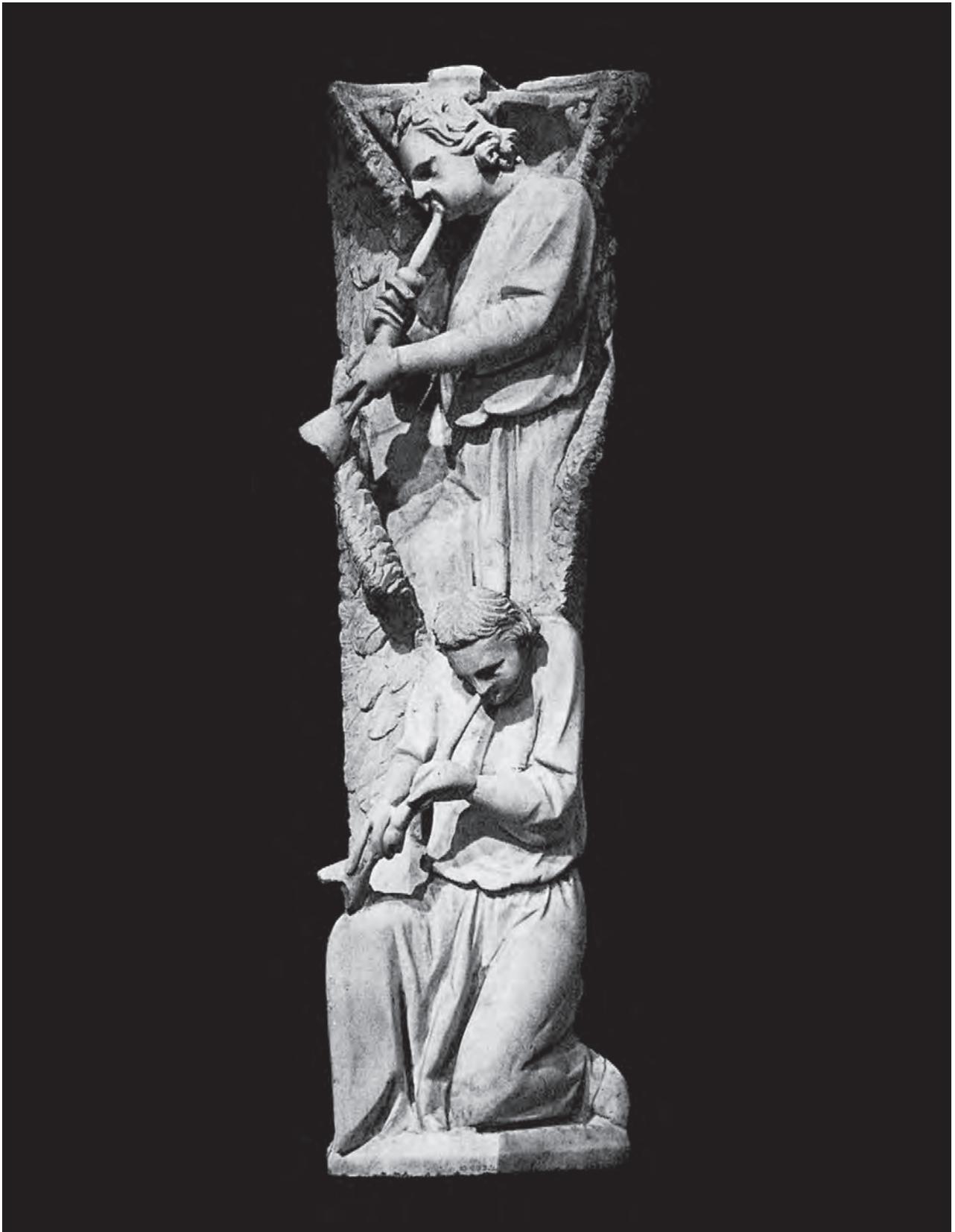
Tuttavia, nel 1297 l'Opera del Duomo senese si accorse che molti dei marmi lavorati per la Cattedrale erano rotti ed altri, essendo trascorso troppo tempo dalla loro esecuzione, risultavano inutilizzabili poiché nessuno ricordava più a quale parte dell'edificio fossero destinati. L'istituzione invitò il capomastro a sanare il danno nel più breve tempo possibile; stranamente non furono previste penali ed il nome di Giovanni non è mai registrato nei documenti. Fatto sta che il 14 dicembre successivo egli risulta già a Pisa, nominato capomastro dal locale Operaio del Duomo, il notaio Borgogno di Lamberto Tadi, che gli concesse tre lire all'anno per la pigione della casa<sup>15</sup>. Borgogno dette nuovo impulso ai lavori nella piazza, nonostante le prime difficoltà che la Repubblica pisana cominciava a patire a seguito della battaglia della Meloria: sfruttando a pieno la presenza in pianta stabile di Giovanni, commissionò una serie di opere a partire dal completamento de "l'ecclesia di Campo s[an]c[t]o da l'archoara in su" per poi proseguire con la decorazione esterna del gradino del duomo, le cosiddette *gradule*<sup>16</sup>.



Giovanni Pisano, Formella della *Natività* dal pulpito, 1302-1310, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta

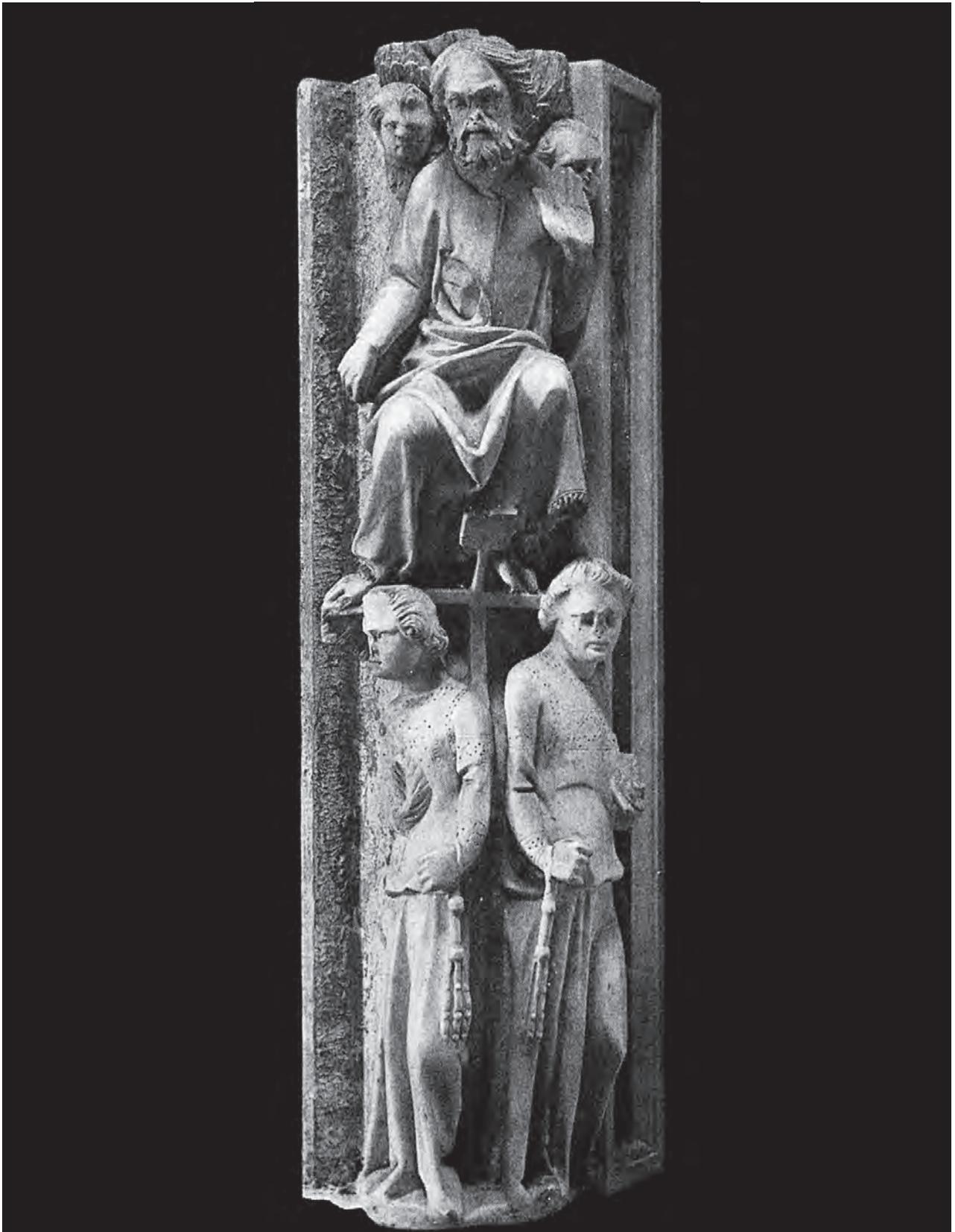


Giovanni Pisano, *Angeli del Giudizio dal pulpito*, 1302-1310, New York, Metropolitan Museum of Art



Giovanni Pisano, *Angeli del Giudizio dal pulpito*, 1302-1310, New York, Metropolitan Museum of Art

*Le mani di Giovanni, figlio del fu Nicola*



Giovanni Pisano, *Cristo giudice dal pulpito*, 1302-1310, New York, Metropolitan Museum of Art



Giovanni Pisano, *Tetramorfo dal pulpito*, 1302-1310, New York, Metropolitan Museum of Art

Come chiarito dai documenti, le due imprese sono strettamente connesse e tennero impegnata la taglia di Giovanni ben oltre i limiti cronologici citati nell'iscrizione che celebra l'esecuzione delle *gradule* (1297-1300)<sup>17</sup>. Per sistemare la nuova cintola marmorea lungo il perimetro dell'edificio era prima necessario finire di liberare il parato murario da monumenti e sarcofagi che si stavano portando all'interno dell'erigendo Camposanto, e quindi accelerare la copertura di quest'ultimo<sup>18</sup>. Rimossa la teoria di piccole formelle tra il 1857 ed il 1858, si contano oggi settantuno rilievi: entro sottili cornici rettangolari si stagliano teste virili e muliebri e profili di animali per i quali è difficile distinguere il lavoro collettivo dalla mano del capomastro, pur all'interno di una concezione unitaria dell'impresa.

I diversi registri della scultura di Giovanni si manifestano, al volgere del secolo, in altre due capolavori in formato ridotto e materiali diversi. Innanzitutto la celebre *Madonna col bambino* in avorio (h 53 cm), commissionatagli dal Capitolo della cattedrale nel 1298, come

starebbe a dimostrare un documento che la contestualizza all'interno di un più ampio polittico a scomparti<sup>19</sup>. La statuetta, unica superstite, oggi si trova al Museo dell'Opera del Duomo e ciò che si ammira è in parte frutto di un attento restauro seicentesco eseguito da Giovanni Battista Riminaldi, che rifece la testa, il collo, il braccio e la mano destra del Bambino, quindi la mano destra ed il panneggio posteriore della Vergine. L'impianto generale e la ritmica scansione delle pieghe della veste annunciano l'eccezionale qualità dell'opera e tradiscono una conoscenza diretta di modelli consimili per materiali e dimensioni della coeva produzione d'oltralpe. Gli accenti delicati si fanno fortemente drammatici nel *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Nicola (h 143 cm), una scoperta recente da parte della critica, che lo assegna al maestro pisano per via stilistica, sottolineando le forti analogie con l'esemplare della chiesa di Santa Maria a Ripalta a Pistoia (oggi in Sant'Andrea)<sup>20</sup>. Al confronto con il già citato *Crocifisso* d'Elci (h 87 cm), riferibile a vent'anni prima, si nota una maturazione nella rappre-



Giovanni Pisano, *Arti liberali* dal pulpito, 1302-1310, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta



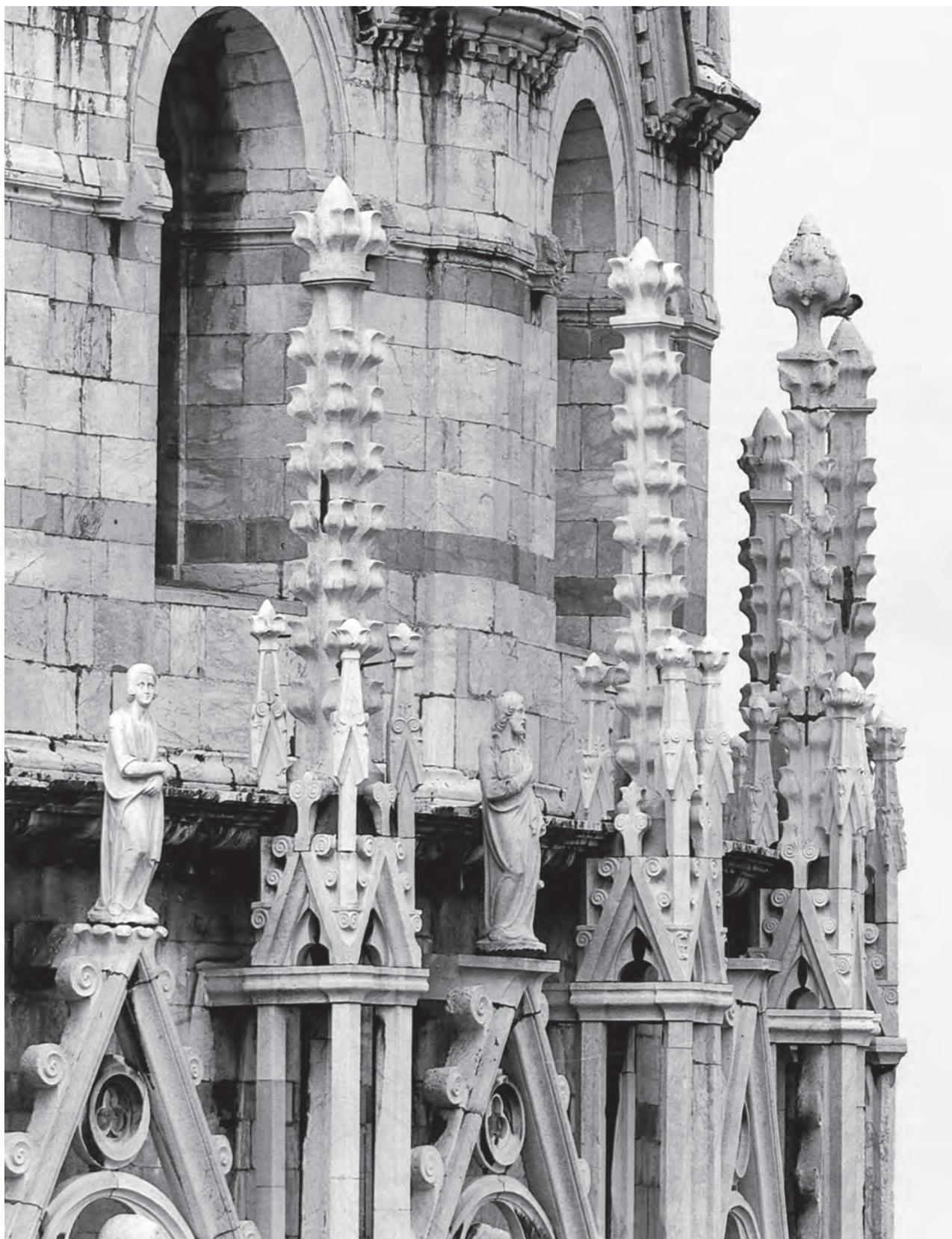
Giovanni Pisano, Formella della *Crocifissione* dal pulpito, 1302-1310, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta

sentazione anatomica che, senza rinunciare agli aspetti più patetici, riesce ad attutire l'esasperazione dei toni<sup>21</sup>.

Il 14 marzo del 1298 il capomastro Giovanni di Nicola, insieme a Guido, figlio di Giovanni di Simone, ed al maestro di legname Ursello compiono una doppia misurazione del Campanile di Pisa sia all'interno che all'esterno, con l'ausilio di un filo a piombo. Nel 1299 l'Operaio Borgogno registra uscite di vino e mosto per lapicidi e manovali impegnati "sopra il campanile della chiesa cattedrale" per il solaio "che ora è stato fatto quasi di nuovo"; un anno dopo annota il trasporto in piazza di "un leccio per sostenere le campane", oggi in numero di sette. Anche in virtù di questo materiale documentario si è propensi ad ipotizzare che Giovanni non si sia limitato alla misurazione, ma abbia sovrinteso i lavori di edificazione della cella campanaria a coronamento della torre<sup>22</sup>. La fitta sequenza di commissioni pisane accavallatesi attorno al 1300 non gli impedì comunque di dedicarsi ad un'impresa importante quale il pulpito di Sant'Andrea a Pistoia (1297-1301) e così pure i già ricordati *Crocifissi* lignei oggi nella stessa chiesa<sup>23</sup>.

Anche Vasari menziona la sua attività pistoiese, ma inserisce l'episodio nel bel mezzo di una serie di pere-

grinazioni che escludono la presenza di Giovanni a Pisa in qualità di capomastro, rimandandola di almeno un decennio. Da Siena l'artista si sarebbe recato, secondo lui, prima ad Arezzo, poi ad Orvieto e di qui sarebbe andato a Firenze "per vedere la fabbrica che Arnolfo faceva di S. Maria del Fiore e per vedere similmente Giotto". Si sarebbe infine spostato a Prato e dopo la sosta pistoiese – sulla quale Vasari si sofferma descrivendo il pulpito con la bella iscrizione<sup>24</sup> – avrebbe proseguito per Perugia per lavorare massivamente nella chiesa di San Domenico. Il desiderio di studiare l'arte classica, come aveva fatto il padre, lo avrebbe spinto fino a Roma, se il trasferimento ad Avignone della corte papale di Clemente V – eletto a Perugia nel 1305 – non lo avesse convinto a rinunciare. Solo allora Giovanni tornò a Pisa richiamato, secondo Vasari, da Nello di Giovanni Falconi per "fare il pergamo grande del Duomo" che, per un errore di lettura dell'iscrizione sulla cornice alla base del catino, egli fa terminare nel 1320<sup>25</sup>. Lo spostamento della data costituisce un evidente errore, anche perché Giovanni muore attorno al 1313, ma il nome di Nello Falconi quale supposto committente dell'opera, trova



Giovanni Pisano, Esterno del battistero di Pisa, ultimo quarto del sec. XIII



Giovanni Pisano, Statua porta-reliquie dal coronamento del secondo ordine del battistero, fine del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino dall'esterno del battistero*, 1277-1284 / 1306 (?), Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

nelle carte d'archivio una spiegazione particolarmente interessante.

I lavori del pulpito, destinato a sostituire quello di Guglielmo, cominciarono infatti nell'autunno del 1302, come risulta dal rimborso a Giovanni delle spese di viaggio sino a Carrara per curare la scelta dei marmi e il loro trasporto<sup>26</sup>. Al 1310, sulla base dell'iscrizione, si fissa invece la data del suo completamento. Appena due anni dopo l'avvio dei lavori, un dissidio tra l'Operaio Borgogno e lo scultore causò l'interruzione del cantiere; alla base dell'attrito era l'insoddisfazione del maestro per l'ingiustificata riduzione della paga giornaliera a 8 soldi e 6 denari, in luogo dei 10 soldi che solo pochi anni prima erano stati corrisposti a Francesco da Pisa ed a Cimabue per il mosaico del catino absidale della cattedrale<sup>27</sup>. Nel 1305 il Comune di Pisa intervenne nel contenzioso, stabilendo che in caso di rottura prolungata dei rapporti tra l'Operaio e il capomastro, il podestà e gli anziani si sarebbero impegnati ad individuare una figura *super partes* per garantire la prosecuzione dei lavori del pergamo<sup>28</sup>. I rapporti effettivamente si logorarono e ciò comportò un probabile rallentamento dell'impresa, tanto che Giovanni trovò il tempo per altri incarichi, tra cui la *Madonna col Bambino e due angeli reggicandelabro* per la cappella del banchiere Enrico Scrovegni a Padova<sup>29</sup>. Nel frattempo il "bonum et legalem virum" fu individuato in Nello di Giovanni Falconi, che verrà citato, lui solo in scorno a Borgogno, nell'iscrizione del pulpito. Ecco quindi spiegata l'interpretazione vasariana<sup>30</sup>.

L'aretino, che ebbe modo di vedere il pergamo prima del suo smontaggio, lo ricorda "a man ritta andando verso l'altar maggiore, appiccato al coro". L'attuale sistemazione è frutto di un'interpretazione novecentesca che, come detto, lascia molti dubbi sulla sua *facies* originaria, ma anche in questa forma l'opera risulta estremamente innovativa. Siamo alla fine di un percorso cominciato proprio a Pisa dal padre, con l'esemplare esagonale in battistero, ma Giovanni, per l'andamento più morbido della struttura architettonica, sembra rifarsi piuttosto al pulpito del duomo senese, alla cui esecuzione egli stesso aveva partecipato. La circolarità della pianta è assecondata dall'adozione di plutei dal fondo leggermente convesso, mentre le usuali arcatelle trilobate degli intercolumni sono per la prima volta sostituite con mensole a volute vegetali abitate da sibille e profeti. Su un basamento rialzato si imposta il primo ordine, popolato da una ricca schiera di figure: a fianco di due leoni stilofori si ergono al centro le *Virtù teologali* e quelle liberali, ai lati le *Virtù cardinali* con la Chiesa, Cristo con gli *Evangelisti*, Ercole e l'*arcangelo Michele*. Anche nelle scene figurate Giovanni introduce sostanziali variazioni narrative, fin dal riquadro iniziale dedicato ad *Annunciazione*, *Visitazione*, *Nascita* ed *Imposizione del nome al Battista*. Le figure sono definite una ad una e si stagliano quasi a tutto tondo, assumendo maggiore sporgenza nelle parti alte del rilievo per permettere una migliore fruizione della scena alla considerevole altezza di un metro e mezzo. Alla *Natività* con il consue-

to *Annuncio ai pastori*, fa seguito l'affastellata formella dell'*Adorazione dei Magi*, con l'angelo che risveglia i re stratonandone uno per il braccio. Dopo la *Presentazione al tempio* e la *Strage degli innocenti*, è significativa l'introduzione, prima della *Crocifissione*, delle *Storie della passione* che Carli definisce "una antologia della nequizia e delle bestialità che si scatenano intorno alla Vittima innocente e rassegnata e dove [...] è dato scorgere uno dei più memorabili «baci di Giuda» dell'arte"<sup>31</sup>. Forse più di ogni altro, l'episodio della *Crocifissione* rivela quanto diverso e ormai lontano sia il linguaggio di Giovanni rispetto a quello che il padre aveva fissato nel pergamano del battistero. Ciò si chiarisce soprattutto nello stacco deciso tra Gesù ed i due ladroni in croce e le figure sottostanti, come a rievocare un fondo oro in anticipo sulle prove pittoriche del primo Trecento. Infine, il *Giudizio finale* si svolge su due riquadri, ancorati all'elemento centrale del *Cristo giudice*, ed un tempo affiancati da pilastri figurati con angeli che suonano le trombe del giudizio, oggi al Metropolitan Museum di New York. Un repertorio, quello delle due ultime formelle, espressione di un lavoro corale, ma ugualmente rappresentativo del linguaggio inconfondibile dell'ultimo Giovanni.

L'impegno costante e prolungato all'architettura del pergamano, non gli impedì di assumere ulteriori incarichi dall'Opera così come da altri committenti. Attorno al 1306, insieme alla sua taglia Giovanni eseguì le colonnette per la parte superiore della facciata di San Paolo a Ripa d'Arno, occupandosi probabilmente dell'ultima fase costruttiva della chiesa<sup>32</sup>. Rimangono due gruppi scultorei di grandi dimensioni, realizzati con certezza dal maestro e dal suo *atelier*, di cui anche Vasari fa menzione. Il primo è quello della *Madonna col bambino tra San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista con il committente inginocchiato*, che lo storiografo aretino, riportando l'iscrizione sul basamento della figura centrale, interpreta come Pietro Gambacorti<sup>33</sup>. Egli ne ricorda la collocazione sul portale principale del duomo, ma in realtà fino al 1935 il gruppo si trovava entro la lunetta del portale maggiore del battistero e proprio l'identificazione di quel Pietro, citato nell'iscrizione, comporta una diversa cronologia con uno scarto di circa venti anni<sup>34</sup>. Se si tratta di Pietro in carica dal 1277 al 1284 si deve

circoscrivere a questo periodo l'esecuzione delle statue, altrimenti la datazione slitta dopo il 15 marzo del 1306, giorno dell'elezione di un omonimo Operaio di San Giovanni<sup>35</sup>. Al di là della questione cronologica, ancora difficile da dipanare, lo scarto tra la figura centrale e le due laterali è del tutto evidente, quasi che Giovanni ne abbia delegato la cura ad alcuni dei suoi collaboratori.

Vasari fa puntualmente coincidere la fine della carriera pisana di Giovanni con un altro gruppo, collocato in origine nella lunetta del portale di San Ranieri: "una Nostra Donna di marmo che ha da un lato una donna innoc[e]hioni con due bambini, figurata per Pisa, e dall'altro l'imperatore Enrico"<sup>36</sup>. Oggi si conservano solo le due statue acefale dell'allegoria della città e della *Vergine col Bambino*, elegantemente seduta ed ispirata con probabilità ad un prototipo francese; diverrà un modello per gli scultori della generazione successiva, che la riprodurranno anche in piccolo formato, a partire da Tino di Camino. La datazione dell'opera stavolta non costituisce problema, perché l'imperatore Arrigo VII fu a Pisa nella primavera del 1312 e poi del 1313, proprio mentre l'artista viveva gli ultimi anni della sua esistenza e appianava i dissapori con l'Operaio Borgogno, con il quale aveva interrotto i rapporti nel bel mezzo della lavorazione del pulpito: sul basamento della Madonna l'Operaio viene definito "benigno", mentre di Giovanni si elogia la "nobile mano" quasi a tenzone con quella "dotta" del padre.

La biografia vasariana conduce infine Giovanni nella città di Prato, a progettare la cappella per la cintola del duomo, per poi farlo morire nel 1320, trovando sepoltura nel Camposanto di Pisa<sup>37</sup>. Le ultime sue notizie risalgono invece all'estate del 1313, quando, sulla base di un atto notarile rogato a Genova, sappiamo che fu pagato per l'esecuzione del sepolcro della regina Margherita di Brabante, moglie di Arrigo VII, defunta due anni prima in quella stessa città<sup>38</sup>. I frammenti superstiti della complessa realizzazione genovese mostrano una fase dell'arte di Giovanni solo in apparenza più distesa, e non rappresentano che una tappa di un lungo e irrequieto percorso alla ricerca di nuove forme d'espressione. Forse troppo moderne e sincopate per la sensibilità cortese del XIV secolo.

## Note

- <sup>1</sup> Vasari 1568, vol. I, pp. 101-102.
- <sup>2</sup> “O tu che passi, guarda la gioconda vita della fonte/ Se bene osser-  
vi, puoi vedere cose meravigliose/ O pio Ercolano, o San Lorenzo  
imploranti/ Che conservi le acque Colui che siede sopra gli astri/  
E il lago [Trasimeno] e i diritti su Chiusi ti stanno a cuore/ Città di  
Perugia, a te felice sia padre/ Il buon fra' Bevignate volto a tutte le  
imprese sapienti/ Egli fu il costruttore di quest'opera e ha diretto  
ogni cosa/ Egli è degno di lode e a buona ragione è chiamato con  
un nome benigno/ Creò questo [lavoro] bene ordinato e lieto per  
il suo fine/ Questi sono i nomi degli eccellenti scultori della fonte/  
Nicola famoso nell'arte, gradito in ogni cosa/ È fiore degli scultori  
e il più gradito fra i buoni/ È il genitore il primo e figlio carissimo  
l'altro/ Il cui nome se non sbaglierai dirai che è Giovanni/ Pisani  
di nascita vivono a lungo sani/ Sappiamo chiaro per ingegno colui  
che condusse le acque/ Fu colui che benignamente si chiama Bo-  
naventura/ Questi eseguì l'opera e fece così tutti i condotti/ Nato a  
Venezia, molto amato dai Perugini/ La fonte è compiuta nell'anno  
mille e duecento/ E vi aggiungerai settanta e due volte quattro/ In  
quel tempo fu papa Niccolò III/ Era imperatore Rodolfo Magno”  
(l'iscrizione è così riportata in traduzione da Carli 1977, pp. 22-23,  
di cui si auspica una nuova edizione).
- <sup>3</sup> La stretta collaborazione tra padre e figlio nella *Fonte* di Perugia,  
quasi un'ideale passaggio di consegne, è stata evidenziata anche  
dalla critica più recente: “A Perugia la sua mano [di Nicola] non è  
più distinguibile: si può, casomai, parlare di qualche consiglio, anzi  
direi qualche freno a Giovanni” (Caleca 1991, p. 157). Una secon-  
da iscrizione, nella lastra con due aquile, rivendica al solo Giovanni  
la realizzazione dell'opera: “M[AGISTER] IOH[ANNES] SCULTOR HUIUS  
OPERIS”.
- <sup>4</sup> Seidel 1972. Sia la *Madonna col Bambino tra due angeli* che le altre  
statue sono state sostituite a partire dal 1996; sulla storia decorati-  
va della chiesa della Spina e in particolare sull'operato di Andrea e  
Nino Pisano si veda Burrelli 1990.
- <sup>5</sup> “A.D. MCCLXXVIII TEMPORE DOMINI FEDERIGI ARCHIEPISCOPI PISANI/  
ET DOMINI TARLATTI POTESTATIS OPERARIO ORLANDO SARDELLA/ IOANNE  
MAGISTRO EDIFICANTE”. L'iscrizione si trova accanto alla porta orien-  
tale del Camposanto, accompagnata dalla presenza di piccoli pesci  
forse a richiamare il cognome dell'Operaio Sardella (Caleca 1996,  
pp. 15, 40-41).
- <sup>6</sup> L'arcivescovo Federico Visconti, già ideatore del pulpito di Nicola  
in battistero, aveva promosso anche la costruzione dello Spedale  
Nuovo (1257-1262) sempre su progetto di Giovanni di Simone, il  
quale aveva già realizzato il campanile pensile della chiesa cittadina  
di San Francesco.
- <sup>7</sup> Peleo Bacci per primo ha identificato il “Magister Iohannes” con  
Giovanni di Simone (Bacci 1918).
- <sup>8</sup> Caleca 1991, p. 206.
- <sup>9</sup> Carli 1986a, p. 84; Seidel 2000a.
- <sup>10</sup> Oltre al Crocifisso d'Elci, si conoscono altri otto esemplari assegna-  
ti a Giovanni: all'Opera del Duomo di Siena, in Sant'Andrea a Pi-  
stoia, in Santa Maria a Ripalta sempre a Pistoia (ma oggi anch'esso  
in Sant'Andrea), nei Musei di Berlino, nel duomo di Massa Maritti-  
ma (ora Museo Civico), nel duomo di Prato, in San Nicola a Pisa,  
ed un ultimo esemplare senese noto solo attraverso riproduzioni  
fotografiche (Seidel 2000a, p. 79).
- <sup>11</sup> A segnalare per primo l'opera fu Rosini 1829 (p. 197), che la ricor-  
dava nel corridoio settentrionale del Camposanto, sotto l'affresco  
della *Vendemmia di Noè* di Benozzo Gozzoli. Nel 1935 entrò nel  
primo Museo dell'Opera (Carli 1935, pp. 27-30). La *Madonna del  
colloquio* per queste sue caratteristiche, al tempo inedite, viene data-  
ta da una parte della critica ai primi del XIV secolo (A. Caleca, *Sche-  
da 41*, in Baracchini 1993, pp. 198-199; Novello 1995b, p. 209).
- <sup>12</sup> La municipalità senese concesse a Giovanni la cittadinanza, stabi-  
lendo che fosse “esonero da tutti e dai singoli Oneri del Comune  
di Siena e dai dazi e dalle collette e dalle esazioni e fazioni e ob-  
blighi militari e da qualunque altra cosa” (Carli 1977, p. 38). Nel  
1295 l'Operaio di San Giovanni, Bonaccorso, riconobbe il debito  
di 55 lire nei confronti di Giovanni Pisano per un lavoro eseguito  
in base ad un contratto stipulato dieci anni prima; ciò conferma la  
continuità dell'attività di Giovanni a Pisa (Caleca 1991, p. 157).
- <sup>13</sup> “Finita questa opera, l'anno medesimo 1283 andò Giovanni a Na-  
poli, dove per lo re Carlo fece il Castel Nuovo di Napoli; e per  
allargarsi e farlo più forte, fu forzato a rovinare molte case e chiese,  
e particolarmente un convento di Frati di S. Francesco che poi fu  
rifatto, maggiore e più magnifico assai che non era prima, lontano  
dal castello e col titolo di Santa Maria della Nuova. Le quali fabri-  
che cominciate e tirate assai bene inanzi, si partì Giovanni di Napoli  
per tornarsene in Toscana; ma giunto a Siena, senza essere lasciato  
passare più oltre, gli fu fatto fare il modello della facciata del Du-  
omo di quella città: e poi con esso [fu] fatta la detta facciata ricca e  
magnifica molto (Vasari 1568, vol. I, p. 103).
- <sup>14</sup> Quasi tutte le figure al culmine delle vimperghe furono sostituite  
da repliche interpretative a partire dal 1846 e gli originali si con-  
servano al Museo dell'Opera. I grandi busti sotto le edicole, invece,  
furono solo in parte sostituiti e subirono drastici rimaneggiamenti  
(Caleca 1991, pp. 168-169).
- <sup>15</sup> Tanfani Centofanti 1897, pp. 394-397. Sul lungo periodo di reggen-  
za dell'Operaio Borgogno di Tado si veda Caleca 1990, p. 252.
- <sup>16</sup> Sul fianco meridionale del duomo vi sono tre iscrizioni elogiative  
dell'operato di Borgogno, per la cui lettura si rimanda a Peroni  
1995, pp. 272-273.
- <sup>17</sup> Su una lesena del prospetto meridionale del duomo si trova l'isc-  
rizione relativa alle gradule: “IN NOMINE D[OMI]NI AMEN/ BORGHOGNO  
DI TADO OPERAIO DELL'OPERA DI S[AN]C[T]A MARIA FECE FARE TUTTI  
QUESTI GRADI LI QUALI SONO INTORNO QUESTA ECCL[ES]IA DELLO DUO-  
MO ET FUNO INCOMINCIATI ANNI D[OMI]NI CUR MCCLXXXVII FURO  
FINITI AN[N]I D[OMI]NI MCCC” (Carli 1974, pp. 21-22; Peroni 1995,  
pp. 621-622). Risulterebbe documentata la realizzazione di un nu-  
mero consistente di formelle delle gradule tra il 1307 ed il 1308  
(Caleca - Fanucci Lovitch 1991, p. 78). Per la segnatura dei registri di  
entrata e di uscita dell'Opera del Duomo si veda Caleca 1996,  
pp. 15, 41.
- <sup>18</sup> L'annuncio della Festa della Santissima Trinità, dato dai bandito-  
ri comunali nel giugno del 1299, può forse considerarsi l'inizio  
dell'ufficiatura della nuova *ecclesia* del Camposanto (Caleca 1996,  
p. 15). Per una diversa interpretazione delle fasi di edificazione del  
Camposanto si veda Ronzani 2005.
- <sup>19</sup> Il documento parla di una “tavola”, che oltre alla *Madonna col bam-  
bino* posta nel tabernacolo centrale, prevedeva la presenza di due  
angeli e “duo petia cum storia Passionis Domini Nostri Jhesu Cristi”  
(Barsotti 1957; Novello 1995b, p. 209).
- <sup>20</sup> Caleca 1972, pp. 60-65; Seidel 2000, pp. 90-91.
- <sup>21</sup> Il supporto originale dell'esemplare di San Nicola è andato per-  
duto, così come l'*arbor vitae* del Crocifisso d'Elci, ma è anche la  
diversità dei supporti ad aver condizionato il diverso andamento  
dei corpi dei due Cristi in croce.
- <sup>22</sup> Caleca 2002 con relativi documenti d'archivio.
- <sup>23</sup> Carli 1986b; Middeldorf Kosegarten 1990.
- <sup>24</sup> “E intorno al detto pergamo, sopra alcune colonne che lo reggo-  
no intagliò nell'architrave, parendogli, come fu invero per quanto  
sapeva quella età, aver fatto una grand' e bell'opera, questi versi:  
HOC OPUS SCULPSIT IOANNES QUI RES NON EGIT INANES/ NICOLI NATUS...  
MELIORA BEATUS/ QUEM GENUIT PISA DOCTUM SUPER OMNIA VISA” (Vasari  
1568, vol. I, p. 104). A Pistoia Vasari attribuisce a Giovanni anche  
la pila acquasantiera in San Giovanni Evangelista ed il modello del  
campanile di San Jacopo (1301).
- <sup>25</sup> “Fu finita questa opera l'anno 1320, come appare in certi versi che  
sono intorno al detto pergamo, che dicono così: LAUDO DEUM VERUM  
PER QUEM SUNT OPTIMA RERUM/ QUI DEDIT HAS PURAS HOMINEM FORMARE  
FIGURAS./ HOC OPUS HIS ANNIS DOMINI SCULPSERE IOHANNIS/ ARTE MANUS  
SOLE QUONDAM NATIQUE NICOLE/ CURSUS UNDENIS TERCENTUM MILLEQUE  
PLENIS. ETC./ con altri tredici versi, i quali non si scrivono per meno  
essere noiosi a chi legge e perché questi bastano non solo a far fede

che il detto pergamo è di mano di Giovanni, ma che gl'uomini di que' tempi erano in tutte le cose così fatti" (Vasari 1568, vol. I, p. 105).

<sup>26</sup> Bacci 1926, pp. 22-32. Per la cronologia più aggiornata dei lavori al pulpito e per la sua storia materiale si veda Novello 1995a.

<sup>27</sup> Trenta 1896, pp. 21-23.

<sup>28</sup> Bonaini 1870, pp. 261-262. Il Comune di Pisa aggiunse al Breve del 1305 una rubrica dal titolo *De mantenendo Magistrum Johannem capomagistrum Opere Sante Marie*.

<sup>29</sup> Flores d'Arcais 2001; Frugoni 2009.

<sup>30</sup> Borgogno, per parte sua, rispose a Giovanni sulla parete esterna del duomo, rivendicando a sé la commissione dell'opera: "IN NO[M][N]E D[OMI]NI AM[E]N./ BORGOGNO DI TADO FE/CE FARE LO PERBIO NUOV/O LO QUALE [È] IN DUOMO./ COMINCIONI CORE[N]TE ANI/ DO[OMI]NI MCC-CII. FU FINIT/O IN ANI D[OMI]NI CORENT/E MCCCXI DEL MESE D/[I] II CIENBRE" (O. Banti, *Scheda VII*, in Baracchini 1993, p. 352; Peroni 1995, pp. 372-373).

<sup>31</sup> Carli 1989, p. 46.

<sup>32</sup> Caleca - Fanucci Lovitch 1991, pp. 77-86.

<sup>33</sup> "Una Nostra Donna ancora, che in mezzo a San Giovanni Batista et un altro Santo si vede in marmo sopra la porta principale del Duomo, è di mano di Giovanni, e quegli che a' piedi della Madonna sta inginocchiato, si dice essere Piero Gambacorti operaio. Comunque sia, nella base dove posa l'immagine di Nostra Donna, sono queste

parole intagliate: SUB PETRI CURA HEC PIA FUIT SCULPTA FIGURA/ NICOLI NATO SCULPTORE IOANNE VOCATO" (Vasari 1568, vol. I, p. 105).

<sup>34</sup> Il gruppo è stato sostituito nel 1935 con una copia dello scultore Küfferle.

<sup>35</sup> Per la prima ipotesi propende Caleca 1991 (pp. 167-168), per l'altra invece Carli 1986a (p. 85).

<sup>36</sup> "Similmente sopra la porta del fianco, che è dirimpetto al campanile, è di mano di Giovanni una Nostra Donna di marmo che ha da un lato una donna ingenoc[h]ioni con due bambini, figurata per Pisa, e dall'altro l'imperadore Enrico. Nella base dove posa la Nostra Donna sono queste parole: AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM/ et appresso:/ NOBILIS ARTE MANUS SCULPSIT IOHANNES PISANUS/ SCULPSIT SUB BURGUNDIO TADI BENIGNO.../ et intorno alla basa di Pisa:/ VIRGINIS ANCILLA SUM PISA QUIETA SUB ILLA/ et intorno alla basa d'Enrico: IMPERAT HENRICUS QUI CHRISTO FERTUR AMICUS" (Vasari 1568, vol. I, pp. 105-106). Secondo la tradizione, il gruppo scultoreo era stato reimpiegato a coronamento della facciata della chiesa cittadina di San Martino e nel 1810 fu colpito da un fulmine che lo ridusse allo stato frammentario in cui oggi si presenta (Peroni 1995, pp. 626-627).

<sup>37</sup> Nel duomo di Prato si conserva la cosiddetta *Madonna della cintura*, unanimemente attribuita a Giovanni, che Carli ritiene sia stata scolpita a Siena (Carli 1977, pp. 136-137).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 133.



Giovanni Pisano, Particolare di una delle *Virtù cardinali* dal pulpito, 1302-1310, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta

## Legno e avorio

A proposito della scultura, Vasari prende in considerazione “tutte le figure di qualunque sorte si siano, o intagliate ne’ marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno”<sup>1</sup>. Egli però considera quest’ultimo un materiale meno nobile rispetto agli altri, troppo legato all’età medievale e ai suoi riti: facilmente reperibile dun-

que adatto ad una produzione più seriale, leggero quindi trasportabile nelle rappresentazioni sacre, capace di creare figure simili al vero grazie all’intervento massiccio della pittura<sup>2</sup>. E già a partire dalla metà del Quattrocento la sfortuna delle statue lignee comportò un loro progressivo camuffamento in materiali diversi, *in primis* bronzo, argento ed oro. Per le sue caratteristiche fisiche, il legno è il materiale che più si avvicina alla pietra: è rigido e può essere lavorato

solo asportando materia, cioè scavando, intagliando e non modellando. Operazione preliminare è la scelta della specie dell’albero, preferibilmente di media durezza e resistente al tarlo: “il migliore – secondo Vasari – è il tiglio, perché egli ha i pori uguali per ogni lato et ubbidisce più agevolmente alla lima et allo scarpello”. In alternativa, nella Toscana occidentale per tutto il XIII secolo è altrettanto diffuso il pioppo, più rari invece gli alberi da frutta<sup>3</sup>. Fondamentale il periodo del taglio, compiuto nelle fasi vegetative dell’autunno e dell’inverno, quando minore è la risalita della linfa. Dopo la grossatura – eseguita con asce, seghe, scortecciatori, piallacci e attrezzi da spacco –, si procedeva quasi sempre allo svuotamento del tronco attraverso una fenditura tergale, soprattutto per le statue a tutto tondo. Tale azione aveva duplice valenza: da un lato alleggerire l’opera, la cui destinazione culturale prevedeva frequenti movimentazioni, dall’altro ridurre il rischio dei naturali movimenti, dovuti a temperatura e umidità, che avrebbero potuto provocare fratture e deformazioni. Pressoché inevitabile era poi l’assemblaggio di diversi pezzi, poiché un singolo tronco difficilmente bastava a contenere la figura nella sua interezza e, in particolare nel caso dei *Crocifissi*, le braccia e a volte la testa erano lavorati separatamente e uniti al busto tramite giunture ad incastro. È ancora Vasari ad illustrarci i dettagli di questa operazione:

Ma perché l’artefice, essendo grande la figura che e’ vuole, non può fare il tutto d’un pezzo solo, bisogna ch’egli lo commetta di pez[z]i e l’alzi et ingrossi secondo la forma che e’ lo vuol fare. E per appiccarlo insieme in modo che e’ tenga, non tolga mastrice di cacio, perché non terrebbe, ma colla di spicchi, con la quale strutta, scaldati i predetti pez[z]i al fuoco, gli commetta e gli serri insieme non con chiovi di ferro, ma del medesimo legno. Il che fatto, lo lavori et intagli secondo la forma del suo modello<sup>4</sup>.

Si passava quindi alla fase della scultura vera e propria, attraverso l’uso di vari strumenti da intaglio: scalpelli, sgorbie e piccole lame per levigare la superficie. Successivamente si rivestiva la statua di uno strato di gesso, che attraverso una variazione dello spessore poteva servire a correggere il modellato; in alcuni casi l’opera veniva ricoperta da una tela sottile che faceva da supporto alla preparazione, attutendo i movimenti della



Agostino di Giovanni,  
*Annunciata*,  
1321, Pisa, Museo  
nazionale di San  
Matteo

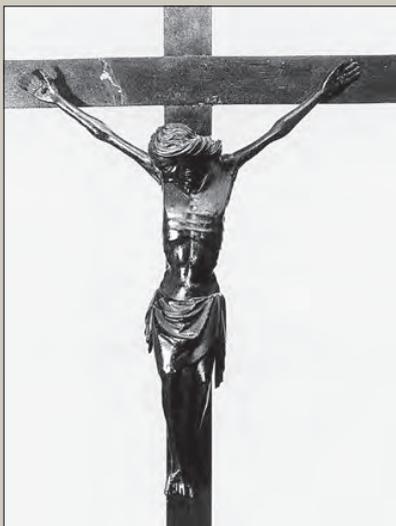


Scultore westfalico, *Crocifisso*, primo quarto del sec. XIV, Pisa, chiesa di San Giorgio ai Tedeschi

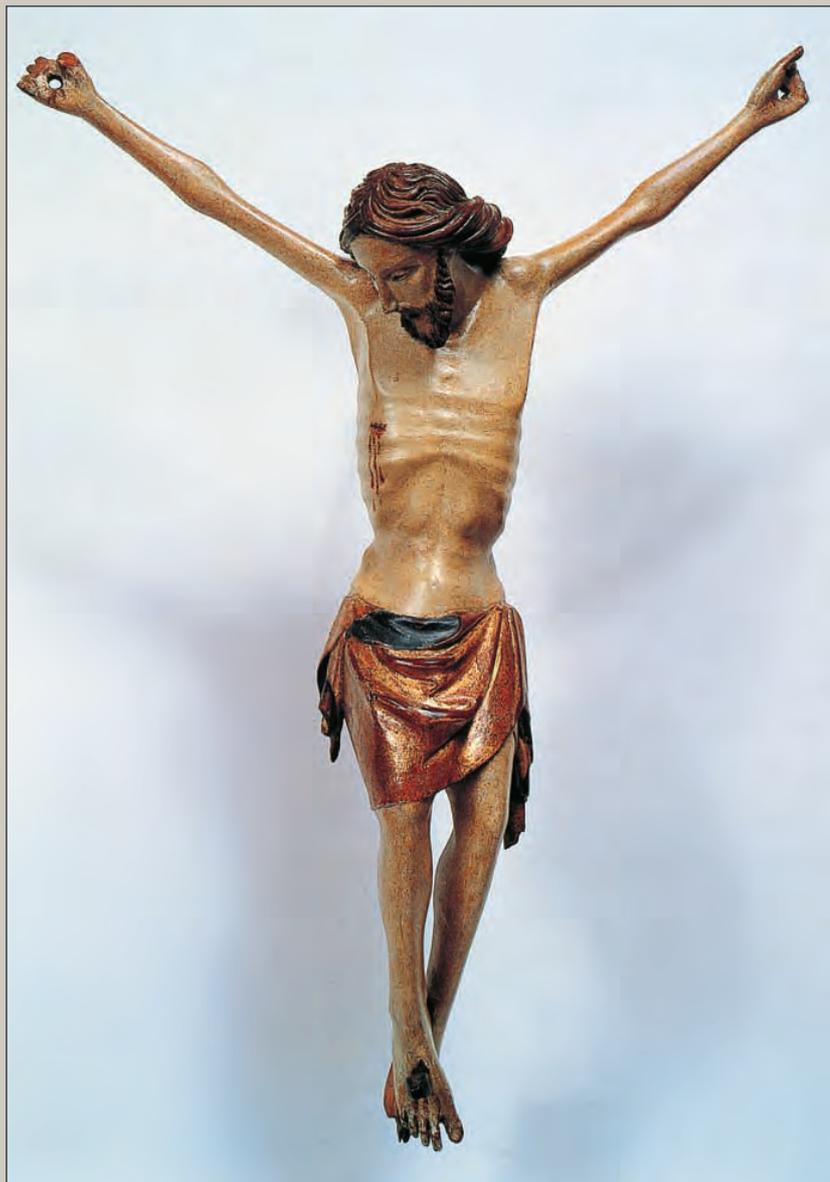


Giovanni Pisano, *Crocifisso d'Elci*, settimo decennio del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

materia viva; a questo punto era pronta per essere dipinta con pittura a tempera e qui, solitamente, interveniva un artista con diversa specializzazione. Così nell'*Annunciata* di Agostino di Giovanni (oggi al Museo di San Matteo), assieme a quella dello scultore compare la firma del pittore Stefano Accolti a significare l'importanza del suo apporto<sup>5</sup>. Oltre ai colori si potevano raggiungere efficaci effetti di mimesi anche grazie a materiali vari, quali panni per perizomi e vesti e parrucche di stoppa per i capelli. Ancora Vasari ricorda la grande maestria soprattutto degli scultori d'oltralpe, che continuarono ad eleggere il legno come materia principe nel pieno Rinascimento ed oltre: "se bene e' non hanno gli stranieri quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gl'Italiani, hanno nientedimeno operato et operano continuamente in guisa che riducono le cose a tanta sottigliezza che elle fanno stupire il mondo"<sup>6</sup>. La pertinenza dell'affermazione vasariana è confermata dal *Crocifisso*, conservato nella chiesa di San Giorgio dei Tedeschi, realizzato nel primo Trecento da maestro westfalico: interpretando il tema del *Christus patiens* con sorprendente intensità patetica, l'anonimo artefice dà vita ad una tradizione che troverà larga diffusione in quest'area, a partire dalle opere del cosiddetto Maestro di Camaione<sup>7</sup>. Questi si confrontò quasi esclusivamente con l'iconografia del *Crocifisso* doloroso, lasciando numerose tracce nelle chiese di provincia tra Pisa e Lucca: nella pieve di Santa Maria a Monte, così come in San Domenico a San Miniato<sup>8</sup>. Con tale iconografia, anche se non specificamente con queste opere, si confrontarono i grandi scultori pisani, a partire da Giovanni, che nel *Crocifisso d'Elci* tende la figura del Cristo fino a deformarne le membra e ne segna il volto con una smorfia di dolore; altrettanto espressivo è l'esemplare di San Nicola, che mostra una diversa soluzione nella posizione delle gambe<sup>9</sup>. Con queste e con analoghe realizzazioni in pietra, sempre di Giovanni Pisano, dovette confrontarsi il suo allievo Giovanni di Balduccio, di cui al Museo di San Matteo si conserva un piccolo *Crocifisso* (cm 50x40), che venne ridipinto a monocromo in età moderna per simulare il bronzo<sup>10</sup>. Dopo il restauro sono riemerse le sue forme eleganti, ma pur sempre sofferenti, e così pure la cromia originaria con tracce d'oro nel perizoma. Fortemente dipendente dal "prototipo" di Giovanni



Giovanni di Balduccio, *Crocifisso* (prima del restauro), secondo decennio del sec. XIV, Pisa, chiesa di Santa Marta (ora al Museo nazionale di San Matteo)



Giovanni di Balduccio, *Crocifisso*, secondo decennio del sec. XIV, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

Pisano in San Nicola è anche il legno scolpito da Lupo di Francesco e collaboratori, oggi conservato nella chiesa cittadina di San Donnino, ulteriore variante in formato ridotto (cm 57x55) dei modi del grande maestro. Decisamente monumentali, invece, e non immuni da una certa serialità sono i *Crocifissi* della chiesa di Santa Maria Assunta a Trecolli (presso Calci) e della moderna chiesa dei Cappuccini a Pontedera, per i quali si è ipotizzata un'attribuzione a Marco Romano, figura di rilievo del primo Trecento senese<sup>11</sup>. Più monumentali ancora ed appartenenti ad una tradizione nord-

ca trapiantata a Lucca, sono i due *Volti Santi* di Santa Croce sull'Arno e della chiesa cittadina di San Sisto<sup>12</sup>. Altri *Crocifissi*, infine, facevano parte di gruppi scultorei animati da sette figure, che rappresentavano la *Deposizione*, iconografia particolarmente frequentata in area pisana tra XII e XIII secolo. La più antica si trovava nel coro del duomo, come testimonia un documento del 1191, ed era probabilmente opera di artista francese; tuttavia se ne conserva solo la figura del Nazareno, che indossa un lungo perizoma ed una corona con pietre preziose, e presenta uno dei bracci già

schiavellato, quindi in procinto di essere liberato dalla croce. Per avere un'idea dell'efficacia dell'insieme di tali gruppi si guardino le *Deposizioni* di Vicopisano e di Volterra, l'una completa di tutti i personaggi, ma riportata a legno nudo da un maldestro restauro ottocentesco, l'altra dotata ancora dell'originaria cromia. Siamo di fronte a sacre rappresentazioni, che coinvolgono il riguardante come parte attiva di uno dei momenti più drammatici della Passione<sup>13</sup>. Un altro livello di lettura impongono la *Deposizione* dell'Arciconfraternita di San Miniato – risalente ancora ai primi del



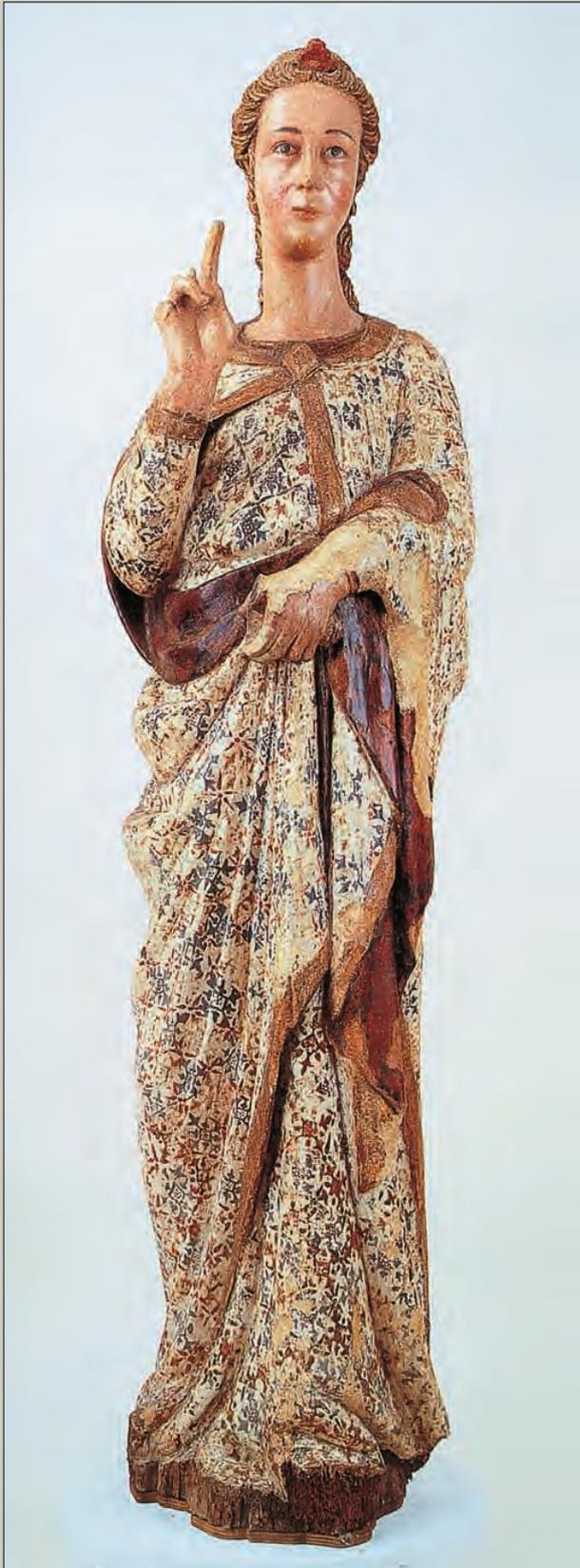
Taglia di Lupo di Francesco, *Crocifisso*, primo quarto del sec. XIV, Pisa, chiesa di San Donnino

Duecento, ma compromessa nella lettura –, e la *Vergine piangente*, attribuita al Maestro di Camaiore, nella chiesa di San Giovanni Battista a Calcinai.

Diffusissimi, almeno dai primi del Trecento in avanti, sono i gruppi dell'*Anunciazione*, composti da due figure. Il più antico superstite in zona è assegnato alla taglia di Lupo di Francesco e si conserva al Museo di San Matteo: l'angelo indossa una veste con raffinata decorazione a teorie di infiorescenze cruciformi, mentre la Vergine, a seguito della frequente vestizione con abiti veri, in varie occasioni dell'anno liturgico, ha subito la rimozione quasi totale della cromia nonché la perdita delle braccia. Nonostante ciò, la sua posa elegante e la definizione delle pieghe dell'abito mostrano le caratteristiche proprie di questo allievo di Giovanni Pisano<sup>14</sup>.

Insieme al *Crocifisso*, l'iconografia più antica e diffusa è quella della *Madonna col Bambino*. Nella pieve di Santa Maria a Monte se ne conserva una declinazione con la Vergine assisa in un trono senza spalliera, lavorato a fasce con decorazioni diverse. L'originaria preziosità delle vesti si intuisce anche dalla presenza di una grande pietra *cabochon* al collo, sotto cui si legge la data del 1250, che segna un punto fermo per questo artefice aggiornato su simili prototipi della scultura d'oltralpe, renana o francese<sup>15</sup>. Da quest'area proveniva sicuramente l'autore della Madonna stante col Bambino, per lungo tempo in una nicchia di facciata del Palazzo Orsini-Baroni (in via Santa Maria) e donata al Museo di San Matteo nel 1970. La statua, intagliata in legno dolce, continua a mostrare la delicatezza della lavorazione, nonostante la lunga esposizione alle intemperie che ne ha gravemente compromesso lo stato di conservazione<sup>16</sup>. D'altra parte, maestri francesi sono documentati nel cantiere del duomo di Pisa già nella seconda metà del XII secolo e la loro abilità è ricordata sempre da Vasari, che parla di "un miracolo di legno, di mano di maestro Ianni francese", il quale a Firenze "fece di taglio una figura d'un San Rocco grande quanto il naturale; e condusse con sottilissimo intaglio tanto morbidi e traforati i panni che la vestono et in modo carnosì e con bello andar l'ordine delle pieghe, che non si può veder cosa più maravigliosa"<sup>17</sup>.

Utilizzando gli stessi strumenti, gli scultori del legno potevano lavorare l'avorio le rare volte che lo avevano a disposizione. In età medievale, data la scarsa



Taglia di Lupo di Francesco, *Annunciazione*, primo quarto del sec. XIV, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Scultore francese, *Madonna col Bambino* detta *Orsini Baroni*, seconda metà del sec. XIII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Scultore francese, *Madonna col Bambino* detta *Orsini Baroni*, seconda metà del sec. XIII, foto storica

reperibilità di zanne d'elefante o di altri animali, ed il conseguente alto valore di mercato, quasi non esistevano maestranze specializzate nella lavorazione di questo materiale. Eppure anticamente era molto ricercato, come riferisce Plinio, e ancora nel IV secolo d.C. tornò in auge, soprattutto a Bisanzio, ove si adoperavano pure zanne di tricheco. In Occidente in epoca carolingia e ottoniana fu poi largamente in uso non solo per oggetti profani, ma anche per suppellettili sacre come pastorali, reliquiari, pissidi ed altro.

Di questa rinnovata fioritura è un esempio il cofanetto del Museo dell'Opera, in seguito riutilizzato come porta-reliquie, dubitativamente assegnato a maestranza italo-bizantina dell'XI secolo. Quindi, a partire dal Duecento, in particolare in Francia si sviluppò una produzione di statuine a tutto tondo, con cui Giovanni Pisano entrò certamente in contatto. In Italia, infatti, è attorno alla sua *Madonna col Bambino* del tesoro della cattedrale di Pisa che si deve partire per ricostruire una storia ancora frammentaria<sup>18</sup>.



Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*, 1300 ca., avorio intagliato, foto storica, ora Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

A sinistra: Scultore toscano, *Madonna in trono col Bambino*, 1250, Santa Maria a Monte, collegiata di San Giovanni Battista e Santa Maria

<sup>1</sup> Vasari 1568, vol. I, p. 32.

<sup>2</sup> "Questa sorte di figure si è usata molto nella cristiana religione, atteso che infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse altre cose" (Ibidem, p. 42). Subito dopo, Vasari traccia una scala gerarchica dei diversi materiali della scultura: "Ma invero non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza che al metallo et al marmo et all'altre sculture che noi veggiamo o di stuc[c]hi o di cera o di terra".

<sup>3</sup> Vasari, ad esempio, ricorda anche altre specie di legno: "E degli artefici di così fatto mestiero si sono vedute ancora opere di bossolo lodatissime et ornamenti di noce bellissimi, i quali, quando sono di bel noce che sia nero, appaiono quasi di bronzo. Et ancora abbiamo veduti intagli in nòccioli di frutta, come di ciregie e meliache, di mano di Tedeschi molto eccellenti, lavorati con

una pazienza e sottigliezza grandissima" (*ibidem*).

<sup>4</sup> *Ibidem*. Il mastice di cacio è un tipo di colla che fanno i legnaioli, a base di acqua, cacio e calcina viva.

<sup>5</sup> L'iscrizione sul basamento legge: "A.D. MCCCXXI. Agustinus [c]honda[m] Giovan[n]i e[t] Stefanus Acolt[i] de Sena" (Caleca 2000a).

<sup>6</sup> Vasari 1568, vol. I, p. 42.

<sup>7</sup> Kalina 2004; Carletti - Giometti 2009, pp. 20-26. Sul Maestro di Camaiore si veda Previtali 1981. Sui Crocifissi lignei si veda il fondamentale studio di Lisner 1970.

<sup>8</sup> Altri esempi di *Crocifissi* dolorosi sono tuttora oggetto di culto nelle chiese di San Pietro Apostolo a Castelfranco di Sotto, dei Santi Giovanni e Stefano a Montopoli Valdarno, infine nel Santuario del Santissimo Crocifisso di San Miniato, la cui effigie è assegnata ad un maestro renano del Trecento (Tomasi

2000, pp. 57-76; Carletti - Giometti 2003).

Per ulteriori interpretazioni sul tema si vedano i saggi in Mor - Tigler 2010

<sup>9</sup> Seidel 2000a, pp. 79-94.

<sup>10</sup> L'opera apparteneva agli arredi della chiesa di Santa Marta (Seidel 2000b).

<sup>11</sup> Bagnoli 1987, p. 31; Previtali 1991; Burresi 2000b.

<sup>12</sup> Caleca 2000c.

<sup>13</sup> Burresi - Caleca 2000.

<sup>14</sup> Sempre al Museo di San Matteo gli viene assegnata una *Santa monaca* dalle proporzioni allungate e sinuose (Burresi - Caleca 2000a). Per comprendere l'uso culturale di questi attori di legno si veda l'*Annunciata* di Agostino di Giovanni, che però già risente dell'età nuova (Caleca 2000a).

<sup>15</sup> Caleca 2000b.

<sup>16</sup> Caleca 2000d.

<sup>17</sup> Vasari 1568, vol. I, p. 42.

<sup>18</sup> Tomasi 2006.

## Scultura sotto assedio

Nel 1935 il patrimonio artistico italiano trovò un importante palcoscenico internazionale al Petit Palais di Parigi con l'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*<sup>1</sup>. Si presentarono oltralpe centinaia di opere, che viaggiarono su strada ferrata, e tra queste i massimi capolavori dell'arte patria: per rimanere al Medioevo, di Giunta di Capentino partì la *Croce processionale* dal monastero delle benedettine di San Paolo a Ripa d'Arno, di Giovanni Pisano la *Madonna in avorio* ed un frammento del sepolcro per Margherita di Brabante, di Tino di Camaino la *Carità* dal Museo Bardini (Firenze), di Arnolfo di Cambio il *Carlo d'Angiò* dai Musei Capitolini ed il *Crocifisso* di Giotto dagli Scrovegni<sup>2</sup>. L'evento era dettato da urgenti motivi politici: il regime fascista voleva garantirsi la desistenza della Francia in previsione dell'imminente invasione dell'Etiopia e la grandiosa esposizione si configurava come un convincente dono diplomatico. Il 7 gennaio di quell'anno il duce e il ministro degli esteri francese Pierre Laval firmarono gli accordi. Appena due giorni dopo la Soprintendenza per l'Arte medievale e moderna per la Toscana sollecitò il direttore del Museo Civico di Pisa a redigere l'elenco di "opere d'arte d'altissimo pregio ed importanza" da sottoporre a particolari provvedimenti di prevenzione e salvaguardia in caso di attacco aereo<sup>3</sup>. L'attività di prevenzione del patrimonio artistico in caso di guerra era stata

sancita il 5 marzo dell'anno precedente. Allora il governo aveva approvato per Regio Decreto il *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile*, presentato dal Ministero della Guerra, vale a dire da Mussolini, che lo dirigeva ad interim. Nel settembre si era costituito un apposito Comitato Provinciale, guidato dal Prefetto, ed era stata individuata la Certosa di Calci come rifugio per tutte le opere del Museo Civico e per quelle, conservate nelle chiese cittadine, che non potevano essere adeguatamente protette *in situ*<sup>4</sup>. Il 15 gennaio del 1935 la Soprintendenza di Pisa finalmente inviava al prefetto l'elenco definitivo degli oggetti d'arte "da difendersi sul posto o da trasferirsi in altre località"<sup>5</sup>. Vi comparivano numerose sculture medievali e manufatti d'oreficeria, cui si è fatto cenno nelle pagine precedenti. Le indicazioni della Commissione prevedevano che "un autoveicolo da fornirsi dall'autorità militare" avrebbe prelevato in duomo i due cofanetti limosini, la cosiddetta *Croce dei pisani* e la *Madonna col Bambino* in avorio di Giovanni Pisano. Sempre di Giovanni, dal Battistero sarebbe dovuto partire il gruppo con la *Vergine* e il *Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Battista ed il committente*; dal Camposanto un'altra *Madonna col Bambino*, il grifo bronzeo ed il tabernacolo sopra la porta orientale (attribuito a Lupo di Francesco). Stessa sorte sarebbe toccata all'edicola, anch'essa attribuita a Lupo, della facciata della chiesa di San Michele in

Borgo, mentre dal vicino Conservatorio di Sant'Anna si sarebbe prelevato il monumentale *Crocifisso* ligneo di scuola borgognona (cm 370x240). Un altro *Crocifisso* ligneo era stato individuato nella piccola chiesa di San Giorgio dei Tedeschi e in San Nicola la preziosa *Croce di cristallo*. Tutte queste opere, assieme a trenta sculture in marmo ed altrettante in legno del Museo Civico, avrebbero preso la via di Calci. Al contrario, una costruzione di impalcature di legno a sostenere sacchi di iuta ripieni di sabbia era destinata a coprire tutte le strutture in pietra ritenute inamovibili, a partire dalla porta di San Ranieri. Il costo di tale operazione ammontava a £ 8.800 (manodopera inclusa), mentre per il portale maggiore del battistero la spesa saliva a £ 13.900 e per il pulpito di Giovanni alla considerevole somma di £ 17.200. Molto meno cari erano stimati gli apparati per il pulpito di Nicola (£ 8.000), per la tomba di Arrigo VII (£ 2.900), per il Fonte battesimale di Guido Bigarelli (£ 8.400) e per il portale di San Michele degli Scalzi (£ 1.300).

Il 3 ottobre del 1935, quando l'esposizione di Parigi era ormai chiusa da qualche mese, le truppe italiane entravano in Etiopia aprendo una terribile stagione di conflitti e distruzione dapprima del patrimonio artistico di altri paesi e poi di quello nazionale<sup>6</sup>. Un inviato del Ministero dell'Istruzione fece allora un sopralluogo nelle più importanti Soprintendenze del regno e nelle sedi distaccate di Genova e di Pisa, annotando che "se malauguratamente una nuova guerra dovesse improvvisamente scoppiare, neppure uno degli uffici che ho visitato sarebbe al caso di mettere in pochi giorni al sicuro il materiale artistico affidato alla sua custodia o alla sua vigilanza"<sup>7</sup>. Agli inizi del 1939 il Soprintendente Nello Tarchiani finiva di predisporre il rifugio di Calci ed ancora nell'anno successivo aggiornava gli elenchi delle opere da proteggere *in situ* e quelle da sgombrare; contemporaneamente, però, l'Opera del Duomo lo metteva al corrente di non avere la possibilità di sostenere spese straordinarie e di riuscire a malapena, e grazie all'"interessamento del duce", a pagare i suoi impiegati<sup>8</sup>. Per questo proponeva di non movimentare alcune statue, tra cui la *Madonna con i Santi Giovanni e il donatore* ed il tabernacolo di facciata del Camposanto. Il 31 maggio del 1940 il Ministero dell'Educazione Nazionale invitava la Soprintendenza ad imballare gli oggetti



Veduta della navata centrale del duomo di Pisa con le protezioni antiaeree attorno al pulpito di Giovanni Pisano, foto storica



Smontaggio del gruppo scultoreo del tabernacolo della facciata di Camposanto, foto storica



Statue del gruppo scultoreo del tabernacolo della facciata di Camposanto nei magazzini dell'Opera Duomo, foto storica

mobili e preparare le impalcature e i sacchi di sabbia (per la sola città di Pisa erano stati messi a disposizione 244.000 sacchetti rinforzati). Il 7 giugno Tarchiani assicurava che l'imballaggio ed il trasporto delle opere a Calci sarebbe avvenuto "in modo da non destare l'allarme nella popolazione". Tre giorni dopo l'Italia entrava in guerra.

Da subito cominciò la processione delle opere verso la Certosa, mentre in cattedrale e in battistero si alzavano le impalcature attorno ai pulpiti di Giovanni e di Nicola. La porta di San Ranieri con i battenti di Bonanno Pisano rimase invece sguarnita di qualsiasi protezione fino a tutto il 1943 e solo nel luglio di quello stesso anno si cominciarono a traslocare i pezzi del Museo Civico poiché, come Sanpaolesi scriveva al Ministero dell'Educazione Nazionale, "le rimozioni e le protezioni, già attuate nel 1940 non riguardavano che una minima parte del patrimonio della Città. Negli anni successivi e fino ad oggi, nessun'altra protezione o rimozione è stata compiuta, mentre d'altra parte si sono sen-

sibilmente aggravati i rischi cui questo patrimonio è esposto"<sup>9</sup>. Il 31 agosto seguente, all'ora di pranzo sulla città si riversarono più di 400 tonnellate di bombe, causando centinaia e centinaia di vittime civili e colpendo gravemente importanti chiese, tra le quali San Giovanni al Gatano, Sant'Antonio e San Paolo a Ripa d'Arno. Questa fu colpita di nuovo a settembre e così pure le chiese di Santa Maria del Carmine e dei Santi Cosma e Damiano. Nel dicembre si individuò Palazzo Pitti come luogo ancora più sicuro e si avviò un primo necessario trasloco degli oggetti nella sede fiorentina. Intanto, il terrore causato dalle incursioni alleate spinse Sanpaolesi a proporre al Ministero dell'Educazione Nazionale la rimozione delle formelle dei pulpiti di Nicola e di Giovanni:

Tale rimozione non presenta difficoltà di rilievo e può essere attuata da abili maestranze. Sarà poi possibile rifugiarle convenientemente in località lontane da possibili offese aeree e da direttrici di traffico di una certa importanza<sup>10</sup>.

Nel gennaio del 1944 si cominciò quindi a smantellare le protezioni ai pulpiti del duomo e del battistero per poi procedere allo smontaggio di cornici e formelle figurate. Alla fine di febbraio gli elementi del pulpito di Giovanni entravano alla Certosa e subito dopo a Pitti, insieme al *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Nicola, dello stesso autore, ommesso nella lista del 1935. Ad aprile, 59 pezzi fra formelle, pilastri ed altri elementi del pulpito di Nicola furono rifugiati a Calci, mentre a Pitti finiva il gruppo scultoreo della *Vergine con i santi* e il *committente* ed il *David citaredo* della cattedrale, anch'esso non compreso nel primo elenco. A maggio furono le quattro formelle del pulpito di San Michele in Borgo (reimpiegate in duomo) ad essere smontate e trasportate alla Certosa, mentre gli elementi del pulpito di Nicola partivano alla volta di Firenze.

In tutto questo tempo, dal luglio del 1943 in avanti, i bombardamenti proseguirono senza sosta, ma con il progressivo arretramento delle truppe tedesche si giunse all'assedio della città. Nei cannoneggia-



Veduta delle sale del Museo nazionale di San Matteo durante la *Mostra della scultura Pisana* del 1946-1947

menti da un fronte all'altro, il 27 luglio del 1944 una scheggia di granata innescò il terribile incendio che devastò la copertura del Camposanto monumentale, provocando la distruzione di parte delle sculture, soprattutto dei sarcofagi e degli affreschi, su cui colò copiosamente il piombo del tetto. Un mese dopo, precisamente il 2 settembre, la città fu liberata ed una relazione di Carlo Ludovico Ragghianti, che era a capo del Comitato di Liberazione Nazionale Toscano, descrive bene lo scenario di rovine e distruzione<sup>11</sup>. Nel settembre del 1945 le formelle del pulpito di Giovanni Pisano fecero ritorno in cattedrale. Viceversa gli elementi del pergamano di Nicola, prima di essere

rimontati nella loro sede naturale, furono esposti alla *Mostra della scultura pisana* che inaugurò nel luglio del 1946 per chiudere i battenti nel novembre. Visto il successo, però, l'esposizione fu riaperta da maggio ad ottobre dell'anno successivo e fu un'operazione talmente meritoria che Roberto Longhi volle ricordarla come "indimenticabile" nel suo *excursus* sulle mostre d'arte<sup>12</sup>. Lo stesso Sanpaolesi, reintegrato come soprintendente subito dopo il conflitto, spiega nella prefazione al catalogo le ragioni di questa eccezionale iniziativa:

L'occasione di così inusitata raccolta, poiché non c'è ricordo di una mostra di scultu-

re antiche di tal mole, importanza e quantità, è stata data dalle rimozioni fatte nel 1940-43 per proteggerle da danni bellici; e poiché queste rimozioni hanno avuto per oggetto soprattutto opere di altissima qualità e spesso da secoli fisse all'aperto [...], la loro ricollocazione in sito non si era potuta compiere anche per ragioni di carattere contingente, non appena cessarono le ostilità<sup>13</sup>.

In tale circostanza il monastero di San Matteo fu recuperato e trasformato in quel Museo Nazionale che ancora oggi accoglie gran parte delle opere rifugiate alla Certosa in uno dei momenti più bui della storia della città e del paese.



Veduta delle sale del Museo nazionale di San Matteo durante la *Mostra della scultura Pisana del 1946-1947*

<sup>1</sup> Si veda il relativo catalogo (Parigi 1935). Sulla mostra di Parigi si rimanda a Braun 2005.

<sup>2</sup> Cinque anni prima alcune di queste opere erano state esposte ad una mostra altrettanto ambiziosa, tenutasi alla Royal Academy di Londra. Mussolini appoggiò entusiasticamente l'iniziativa, promossa da Lady Chamberlain al fine di riabilitare il prestigio internazionale perduto a seguito del delitto Matteotti (Haskell 2008, pp. 147-172).

<sup>3</sup> Archivio delle Gallerie Fiorentine (d'ora innanzi AGF) 387, 1935, posizione 1 (Direzione), *Lettera dell'arch. Oreste Zocchi al Direttore del Museo Civico di Pisa*, 9 gennaio 1935.

<sup>4</sup> Questa decisione anticipava le circolari ministeriali del 31 dicembre 1934 e del

16-19 febbraio 1935 che stabilivano di "trasportare le opere mobili in campagna, in edifici non molto appariscenti e lontani dai luoghi presumibilmente importanti dal punto di vista militare (Franchi 2006, pp. 27-28).

<sup>5</sup> AGF 387, 1935, posizione 1 (Direzione), *Patrimonio artistico nazionale - Difesa da attacchi aerei. Elenco nominativo degli edifici monumentali più importanti e delle opere d'arte d'altissimo pregio ed importanza esistenti nel territorio che richiedono provvedimenti straordinari; da proteggersi sul posto o da trasferirsi in altra località*, 15 gennaio 1935.

<sup>6</sup> Del Boca 1996.

<sup>7</sup> Franchi 2006, pp. 27-28.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>11</sup> C.L. Ragghianti, *Le distruzioni della guerra a Pisa*, 13 settembre 1944, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale AABBA, Div. II, 1940-1945, b. d.137, citato in Franchi 2006, pp. 92-93.

<sup>12</sup> "E da ogni aspetto di quel lavoro urgente sorsero mostre spesso indimenticabili: pensiamo a quelle di Siena e di Pisa per le sculture smontate e protette (Carli, Sanpaolesi, ecc.)" (Longhi 1985, p. 65). Sulla mostra pisana si vedano anche le seguenti recensioni: Nicco Fasola 1946; Carli 1947. Sulla genesi dell'esposizione si rimanda a Tolaini 2008.

<sup>13</sup> Pisa 1946, p. IX.



Tino di Camaino, *Tomba di San Ranieri*, 1305-1306, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

## Quasi una conclusione

Racconta Vasari che Giovanni fu sotterrato in Camposanto “nella stessa arca dove era stato posto Nicola suo padre.” Lasciò molti discepoli “che dopo lui fiorirono, ma particolarmente Tino scultore et architetto sanese, il quale fece in Pisa la capella dove è il corpo di S. Ranieri in Duomo, tutta ornata di marmi, e similmente il vaso del battesimo ch’è in detto Duomo col nome suo”<sup>1</sup>. Dei numerosi allievi è ricordato dunque soltanto Tino di Camaino, che ricoprì la carica di capomastro fino al 1315, mentre non trovano memoria né Lupo di Francesco né Giovanni di Balduccio<sup>2</sup>.

Formati nel cantiere di Pisa agli esordi del Trecento, questi tre artisti maturarono ben presto una personale cifra scultorea, che risente del clima figurativo segnato dalla pittura nuova di Giotto; al contempo, fecero proprie alcune espressioni di respiro internazionale. Se del fonte battesimale, menzionato da Vasari, non rimangono che pochi frammenti ed alcuni resoconti ce lo tramandano di forma circolare, colorato e brulicante di figure, l’altare di San Ranieri, anch’esso frammentario, ben illustra le novità di Tino<sup>3</sup>. La composizione e i piani poco aggettanti del bassorilievo suggeriscono una trattazione pittorica del marmo, evocando una pala d’altare, e la sua stessa struttura rafforza questa similitudine: alla base, il sarcofago che conteneva le spoglie del santo è trattato come una predella con scene relative al culto di Ranieri, nella cuspide è raffigurata la *Madonna col Bambino* adorata da santi e committenti. Anche questo complesso decorativo, commissionato allo scultore senese tra il 1305 ed il 1306 dall’Operaio Borgogno, è stato oggetto di continue manomissioni e peregrinazioni per i principali monumenti della primaziale, poiché dal duomo (navata sinistra) fu trasferito nella cappella Ammannati in Camposanto e quindi ricomposto nella sua parte centrale al Museo dell’Opera<sup>4</sup>.

Ancor più sfortunato il monumento funebre ad Arrigo VII di Lussenburgo, eseguito tra il febbraio ed il luglio del 1315, quando l’artista ebbe l’insolenza di combattere a fianco dei guelfi senesi contro i Pisani nella battaglia di Montecatini. Per questa ragione Tino fu improvvisamente rimosso dalla carica di capomastro e nel 1323 si trasferì a Napoli su invito della corte angioina. Questo sepolcro, che in origine si trovava in duomo al centro dell’abside, è stato smontato e rimontato più volte e dal

1921 si trova parzialmente ricostruito nel transetto destro, ove hanno trovato collocazione il *gisant* ed il sarcofago dal frontale istoriato con i dodici apostoli. Tranne due colonnine al Victoria and Albert Museum, le sculture superstiti sono esposte al Museo dell’Opera, compresi due angeli che fino a poco tempo fa ornavano le estremità del timpano di facciata della cattedrale. Queste figure di dignitari e soprattutto Arrigo VII assiso in trono pagano il debito alla pittura coeva: a dominare sono le forme squadrate e sintetiche, quasi astratte, così come le eleganti geometrie dei volti e delle vesti, su cui aleggia l’aristocratica serenità dell’imperatore, umanissimo nella sua apparente distanza.



Taglia di Lupo di Francesco (attr.), Tabernacolo, 1315 ca., Pisa, Camposanto



L'opera, insieme al monumento funebre realizzato a Genova da Giovanni Pisano per Margherita di Brabante – moglie di Arrigo a lui premorta – costituisce un modello imprescindibile<sup>5</sup>. In breve tempo le chiese cittadine e non solo, l'intera penisola da Napoli a Siena, da Firenze a Milano, si popolarono di simili macchine funebri, sviluppate in altezza, su più ordini e quasi sempre abitate da una schiera di statue. Per rimanere a Pisa l'esemplare più celebre, ma dalle sorti altrettanto infelici, è il sepolcro dei conti della Gherardesca, scolpito dalla taglia di Lupo di Francesco tra il secondo ed il terzo decennio del XIV secolo per la chiesa di San Francesco<sup>6</sup>. Prevale qui, come nei tabernacoli di facciata del Camposanto monumentale e di San Michele in Borgo, un gusto per le strutture slanciate, segnate da colonnine filiformi e archetti trilobi, che accolgono statue imponenti ma sempre in equilibrio instabile. Pure in questo caso il candido marmo è superficie da dipingere con cromie che simulano le preziose stoffe del tempo ed i personaggi di pietra diventano così attori di una rappresentazione vera e propria all'interno di un luogo deputato. La tendenza a cristallizzare momenti delle storie sacre in piccoli spazi scenici ricavati all'interno delle chiese (nicchie, edicole, mense d'altare) si va via via affermando nel corso del Trecento e coinvolge figure di marmo ma anche di legno, cui generalmente era affidato il ruolo dei protagonisti nelle rappresentazioni di piazza<sup>7</sup>.

Il profondo cambiamento culturale che si respira con il nuovo secolo e che assiste al nobilitarsi della lingua volgare attraverso le grandi opere letterarie si rispecchia in campo artistico con le figure di Giotto, che tornano a riappropriarsi dello spazio. Anche Giovanni Pisano, secondo Vasari, avrebbe subito il fascino della sua arte – non si dimentichi che a Pisa attorno al 1300 giungeva la monumentale ancòna con *San Francesco che riceve le stimate* per l'omonima chiesa – tanto che Giovanni si sarebbe recato a Firenze “per vedere la fabbrica che Arnolfo faceva di S. Maria del Fiore e per vedere similmente Giotto”<sup>8</sup>. Se per lo storiografo aretino è con Cimabue ed il suo allievo che si manifesta un repentino cambiamento di parametri, è altresì innegabile che in scultura si sia verificata una radicale trasformazione già a partire dalla metà del Duecento con la creazione da parte di Nicola di una nuova grammatica, fondata sui costrutti latini. Si

Nicola Pisano, *Madonna col Bambino*, 1270 ca., Pisa, Museo nazionale di San Matteo

prendano in esame tre opere di piccole dimensioni e di analoga iconografia, senza firma né data, conservate al Museo di San Matteo: la *Madonna stante col Bambino in braccio* (h 47 cm), attribuita a Nicola, è quasi un'emulazione della statuaria classica, in cui l'antica venustà si addolcisce nei tratti minuti del formato<sup>9</sup>. Nell'esemplare, acefalo in entrambe le figure (h 54 cm), attribuito a Giovanni Pisano, a prevalere sono le cadenze aggraziate del panneggio, che nascondono la posa appena inarcata della Vergine<sup>10</sup>. Un linguaggio autonomo è elaborato a sua volta da Tino in un marmo (h 80 cm) parzialmente rifinito, che nonostante ciò mostra quell'abbreviazione di forme propria dello scultore senese<sup>11</sup>. Tre inflessioni distinte che, giocando sulla sintassi latina, contribuiscono a fondare la moderna lingua poetica della scultura. Ma è con Giotto che questa lingua trova un codice espressivo diverso, una *Weltanschauung* capace di imporsi universalmente.

Ancora nel Cinquecento Vasari fa partire la sua storia per biografie "da Cimabue insino ai tempi nostri", relegando l'età di mezzo ad una parentesi in ombra, tra antichità e rinascita delle arti. Nel programma di ritorno all'età aurea incarnata dal classicismo, come già i tardi umanisti fiorentini egli non poteva che giudicare le testimonianze figurative tra la fine dell'impero romano ed il Trecento come prodotto di un'epoca barbarica, "tedesca", "gotica", "greca". La stessa espressione "pietre vecchie ma non antiche" è per lui un giudizio di valore su opere prive di quella nobiltà che sostanzialmente le sculture classiche. A guardare quei marmi con gli occhi del suo tempo essi risultano incomprensibili, appunto "goffi", "privi di disegno"; persino Nicola e Giovanni, a cui pur riconosce lo "sforzo" e la "fatica", non sono degni di varcare la soglia. Eppure quelle pietre vecchie, oggi che abbiamo a disposizione molteplici strumenti per comprenderne il lessico, raccontano di un'epoca di grande vivacità e di personalità non meno rivoluzionarie, anche se offuscate dalla nebbia dell'anonimato o confuse nella corralità di una taglia. A guardare quelle pietre, quei legni e quei metalli con gli occhi di oggi, essi appaiono vecchi sì, ma portatori di una loro autentica modernità<sup>12</sup>.



Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*, 1310 ca., Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Tino di Camaino (attr.), *Madonna col Bambino*, 1315 ca., Pisa, Museo nazionale di San Matteo

## Note

- <sup>1</sup> Vasari 1568, vol. I, p. 106.
- <sup>2</sup> Carli 1996, pp. 32-52; Novello 1999; Spannocchi 2008.
- <sup>3</sup> Bacci riportò l'iscrizione, individuata nel Codice Orlandi 339 dell'Archivio di Stato di Pisa, che stava alla base del fonte: "Tini sculptoris de Senis arte coloris". Tino stesso voleva evidentemente rimarcare l'importanza cromatica della sua opera (Carli 1986a, p. 94).
- <sup>4</sup> Carli 1986a, pp. 91-94; Novello 1995b, p. 211.
- <sup>5</sup> Seidel 1987.
- <sup>6</sup> Burrelli 1996.
- <sup>7</sup> Molinari 1961; Carletti - Giometti 2003.
- <sup>8</sup> Vasari 1568, vol. I, p. 106.
- <sup>9</sup> A. Caleca, *Scheda 40*, in Baracchini 1993, pp. 197-198.
- <sup>10</sup> A. Caleca, *Scheda 44*, in Baracchini 1993, pp. 214-215.
- <sup>11</sup> A. Caleca, *Scheda 52*, in Baracchini 1993, pp. 224-225.
- <sup>12</sup> Schlosser 1964.



Tino di Camaino, Formella della *Natività*, inizi del sec. XIV, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Maestranza pisana, *Mensola figurata*, terzo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno

# Bibliografia

---

## Ayrton 1969

M. Ayrton, *Giovanni Pisano sculptor*, London 1969.

## Alpatov 1965

M.V. Alpatov, *Sur la chaire de Giovanni Pisano à Pise*, in «Arte lombarda», 10, 1965, 9, pp. 37-50.

## Amaldi 1990

D. Amaldi, *Note su un bacino islamico di Pisa*, in «Egitto e vicino Oriente», XIII, 1990, pp. 193-197.

## Angelucci 1990

S. Angelucci, *Primi risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro di bronzo della Basilica vaticana*, in «Arte medievale», 4, 1, 1990, pp. 51-58.

## Ascani 1991

V. Ascani, *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in Mario Salmi. *Storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studi, Spoleto 1991, pp. 107-134.

## Ascani 1992

V. Ascani, *Biduino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. 502-506.

## Ascani 1996

V. Ascani, *Guidetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 160-165.

## Ascani 2005

V. Ascani, *Prede-reliquie-memorie d'Oltremare e la loro ricezione nella Toscana romanica*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, atti del convegno internazionale di studi di Parma, Milano 2005, pp. 637-657.

## Bacci 1918

P. Bacci, *Il 'Camposanto di Pisa' non è di Giovanni di Nicola Pisano. Nota sulle origini costruttive del Monumento*, Pisa 1918.

## Bacci 1922

P. Bacci (a cura di), *Il duomo descritto da Paolo Tronci*, Pisa 1922.

## Bacci 1926

P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano 1926.

## Bagnoli 1987

A. Bagnoli (a cura di), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena (1250-1450)*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1987.

## Baldelli 1973

I. Baldelli, *La carta pisana di Filadelfia. Conto navale in volgare pisano dei primi decenni del sec. XII*, in «Studi di filologia italiana», XXXI, 1973, pp. 5-33.

## Baldinucci 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze 1681.

## Banti 1995

O. Banti, *L'incendio del Duomo di Pisa (24-25 ottobre 1595) attraverso alcune testimonianze di contemporanei*, Pisa 1995.

## Banti 1999

O. Banti (a cura di), *La porta di Bonanno nel Duomo di Pisa e le porte bronzee medievali europee. Arte e Tecnologia*, atti del convegno internazionale di studi (Pisa 1993), Pontedera 1999.

## Banti 2006

O. Banti, *Poesia a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2006.

## Baracchini 1986a

C. Baracchini, *Sculture del XII secolo pertinenti al Duomo*, in G. De Angelis D'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 64-78.

## Baracchini 1986b

C. Baracchini, *Il tesoro e le argenterie*, in G. De Angelis D'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 115-125.

## Baracchini 1990

C. Baracchini (a cura di), *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra di Lucca, Firenze 1990.

## Baracchini 1992a

C. Baracchini, *Pisa XI secolo*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, Genova 1992, pp. 71-75.

## Baracchini 1992b

C. Baracchini, *I capitelli: analisi di una tipologia*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, Genova 1992, pp. 79-83.

## Baracchini 1993

C. Baracchini, *I marmi di Lasinio: la collezione di sculture medievali e moderne nel camposanto di Pisa*, catalogo della mostra di Pisa, Firenze 1993.

## Baracchini - Caleca 1973

C. Baracchini - A. Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973.

## Baracchini - Caleca 1995

C. Baracchini - A. Caleca, *Presenze islamiche nell'arte a Pisa*, in M. Buresi - A. Caleca, *Arte islamica. Presenza di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogo della mostra di Pisa, Pontedera 1995, pp. 51-63.

## Baracchini - Castelnuovo 1996

C. Baracchini - E. Castelnuovo, *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996.

## Baracchini - Filieri 1992

C. Baracchini - M.T. Filieri, *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 di Sarzana, Genova 1992, pp. 176-179.

## Barsotti 1957

R. Barsotti, *Nuovi studi sulla Madonna eburnea di Giovanni Pisano*, in «Critica d'arte», 19, 1957, pp. 47-56.

**Barsotti 1959**

R. Barsotti, *Gli antichi inventari della Cattedrale di Pisa*, Firenze 1959, pp. 10, 27-28.

**Bassan 1994**

E. Bassan, *Fonte battesimale*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 282-293.

**Bassan 2001**

E. Bassan, *Acquasantiera*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 108-113.

**Bassani Pacht 2006**

P. Bassani Pacht (a cura di), *Igino Benvenuto Supino (1858-1940): omaggio a un padre fondatore*, Firenze 2006.

**Benassi - Pierotti 2001**

L. Benassi - P. Pierotti, *Deotisalvi: l'architetto pisano del secolo d'oro*, Pisa 2001.

**Biagi 1926**

V. Biagi, *La prima storia del pergamino di Giovanni Pisano*, Pisa 1926.

**Biehl 1926**

W. Biehl, *Toskanische Plastik des Frühen und Hohen Mittelalters*, Leipzig 1926.

**Bonaini 1844**

F. Bonaini (a cura di), *Delle Istorie Pisane libri XVI*, in «Archivio Storico Italiano», VI, 1, 1844, pp. 1-975.

**Bonaini 1870**

F. Bonaini (a cura di), *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XV secolo*, vol. II, Firenze 1870, pp. 261-262.

**Braun 2005**

E. Braun, *Leonardo's smile*, in C. Lazzaro - R.J. Crum (a cura di), *Donatello among the Blackshirts: history and modernity in the visual culture of Fascist Italy*, Ithaca 2005, pp. 173-86.

**Brian Scott 1969**

A. Brian Scott (a cura di), *Hildebertus Cenomanensis Episcopi Carmina minora*, Leipzig 1969.

**Bucci 1978**

M. Bucci, *Le fonti della marina*, in I. Tognarini - M. Bucci, *Piombino, città e stato dell'Italia moderna, nella storia e nell'arte*, Piombino 1978, pp. 134-145.

**Bucci - Stefanini 1953**

M. Bucci - P. Stefanini, *Mostra d'arte sacra antica*, catalogo della mostra di Pisa, Pisa 1953, pp. 16-17.

**Burresi 1990**

M. Burresi, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Cinisello Balsamo 1990.

**Burresi 2000**

M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000.

**Burresi 2000a**

M. Burresi (a cura di), *Vicopisano: il patrimonio culturale*, Pisa 2000.

**Burresi 2000b**

M. Burresi, "Celavit Marcus"? *Appunti per un maestro di Trecolli*, in Ead. (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 100-108.

**Burresi 2003**

M. Burresi, *Scultura e pittura a Pisa al tempo della Repubblica*, in A. Zampieri (a cura di), *Pisa nei secoli. L'arte, la storia, la tradizione*, Pisa 2003, pp. 97-155.

**Burresi - Caleca 1995**

M. Burresi - A. Caleca, *Arte islamica: presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogo della mostra di Pisa, Pontedera 1995.

**Burresi - Caleca 2000**

M. Burresi - A. Caleca, *Sacre passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 24-43.

**Burresi - Caleca 2000a**

M. Burresi - A. Caleca, *Armonie e variazioni nella taglia di Lupo di Francesco*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 109-123.

**Burresi - Caleca 2005**

M. Burresi - A. Caleca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa, Pisa 2005.

**Burresi - Carletti - Giometti 2001**

M. Burresi - L. Carletti - C. Giometti, *Scultura lignea pisana: percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 2001.

**Calderoni Masetti 2000**

A.R. Calderoni Masetti, *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Pontedera 2000.

**Calderoni Masetti 2001**

A.R. Calderoni Masetti, *I maestri Guglielmo e Riccio in un documento del 1165*, in «Bollettino Storico Pisano», 70, 2001, pp. 237-244.

**Caleca 1972**

A. Caleca (a cura di), *Mostra del Restauro*, catalogo della mostra di Pisa, Pisa 1972.

**Caleca 1986**

A. Caleca, *Il Cristo ligneo del Duomo*, in De Angelis d'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 76-78.

**Caleca 1989**

A. Caleca, *Architettura e sculture romaniche*, in E. Carli (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Firenze 1989, pp. 15-43.

**Caleca 1990**

A. Caleca, *La lista degli operai del Duomo di Pisa*, in «Bollettino Storico Pisano», LIX, 1990, pp. 249-261.

**Caleca 1991**

A. Caleca, *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo 1991.

**Caleca 1992**

A. Caleca, *I pergami*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, Genova 1992, pp. 208-209.

**Caleca 1996**

A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in C. Baracchini - E. Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996, pp. 13-48.

**Caleca 2000a**

A. Caleca, *L'Annunciata di Agostino di Giovanni*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 124-128.

**Caleca 2000b**

A. Caleca, *Le statue della Madonna in trono*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 44-50.

**Caleca 2000c**

A. Caleca, *L'iconografia del Volto Santo*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 148-151.

**Caleca 2000d**

A. Caleca, *Una Madonna francese*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 77-78.

**Caleca 2001**

A. Caleca, *Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena*, in K. Bergdolt (a cura di), *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 99-104.

**Caleca 2002**

A. Caleca, *La torre di Pisa: viaggio fotografico e storico*, Pisa 2002.

**Caleca 2003**

A. Caleca, *Elogio di Maestro Buschetto*, in A. Zampieri (a cura di), *Pisa nei secoli. L'arte, la storia, la tradizione*, Pisa 2003, pp. 157-169.

**Caleca 2004**

A. Caleca, *I gruppi toscani*, in G. Saporì - B. Toscano (a cura di), *La Deposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*, Milano 2004, pp. 325-337.

**Caleca 2005**

A. Caleca, *Gruppi di Deposizione medievali in Italia centrale*, in F. Flores d'Arcais (a cura di), *Il teatro delle statue: gruppi lignei di deposizione e annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milano 2005, pp. 125-129.

**Caleca-Lenzi 1974**

A. Caleca - L. Lenzi, *Un documento sulla torre pendente*, in «Antichità Pisane», I, 4, 1974, pp. 19-21.

**Caleca - Fanucci Lovitch 1991**

A. Caleca - M. Fanucci Lovitch, *Due nuovi documenti sull'attività artistica a Pisa. Giovanni Pisano (1307), Goro di Gregorio (1326)*, in «Bollettino Storico Pisano», LX, 1991, pp. 77-86.

**Carletti 2002**

L. Carletti, *La Torre nei secoli. Un'antologia con una nota finale*, in A. Caleca, *La torre di Pisa: viaggio fotografico e storico*, Pisa 2002, pp. 43-46.

**Carletti 2003**

L. Carletti, *Et dirimpetto al dicto Duomo si è Santo Giovanni; Et più si v'è in sulla piazza del Duomo uno Champanile tondo; Et appresso tra 'l Duomo e San Giovanni si v'è il Chanpo Sancto; La Piazza. ...ma tutte insur una piazza medesima*, in A. Zampieri (a cura di), *Pisa nei secoli. L'arte, la storia, la tradizione*, Pisa 2003, pp. 178-214.

**Carletti 2004**

L. Carletti, *Testimonianze d'arte medievale tra la Valdera e il Valdarno inferiore*, in Pontedera. *Dalle prime testimonianze al Quattrocento*, Pisa 2004, pp. 125-179.

**Carletti 2008**

L. Carletti, *Risalendo la corrente. Sulle tracce dell'arte medievale*, in Id. (a cura di), *Viaggio pittorico a Bientina e dintorni*, Pisa 2008, pp. 12-43.

**Carletti - Giometti 2003**

L. Carletti - C. Giometti, *Medieval Wood Sculpture and its Setting in Architecture: Studies in some Churches of Pisa and its County*, in «Architectural History», 46, 2003, pp. 37-56.

**Carletti - Giometti 2009**

L. Carletti - C. Giometti, *Una chiesa ai margini. San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, Pisa 2009.

**Carli 1935**

E. Carli, *Museo dell'Opera della Primaziale Pisana*, Pisa 1935.

**Carli 1947**

E. Carli, *La Mostra dell'antica scultura pisana*, in «Emporium», 105, 1947, pp. 47-57.

**Carli 1973**

E. Carli, *Il Campanile di Pisa*, Pisa 1973.

**Carli 1974**

E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974.

**Carli 1975**

E. Carli, *Il pergamino del Duomo di Pisa*, Pisa 1975.

**Carli 1977**

E. Carli, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977.

**Carli 1979**

E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979.

**Carli 1986a**

E. Carli, *Giovanni Pisano e Tino di Camaino*, in G. De Angelis d'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986, pp. 83-101.

**Carli 1986b**

E. Carli, *Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia*, Milano 1986.

**Carli 1989**

E. Carli (a cura di), *Il Duomo di Pisa. Il Battistero, il Campanile*, Pisa 1989.

**Carli 1996**

E. Carli, *Arte senese e arte pisana*, Torino 1996.

**Castelnuovo - Fumagalli - Peroni - Settis 1984**

E. Castelnuovo - V. Fumagalli - A. Peroni - S. Settis, *Quando le cattedrali erano bianche*, catalogo della mostra di Modena, Modena 1984.

**Castelnuovo 1987**

E. Castelnuovo, *L'artista*, in J. Le Goff, *L'uomo medievale*, Bari 1987, pp. 237-269.

**Castelnuovo - Fumagalli - Peroni - Settis 1984**

E. Castelnuovo - V. Fumagalli - A. Peroni - S. Settis, *Quando le cattedrali erano bianche*, catalogo della mostra di Modena, Modena 1984.

**Castelnuovo 1992**

E. Castelnuovo (a cura di), *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, Genova 1992.

**Castelnuovo 2009**

E. Castelnuovo, *Arte della città, arte delle corti*, Torino 2009.

**Castelnuovo - Ginzburg 1979**

E. Castelnuovo - C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, vol. I, Torino 1979, pp. 283-352.

**Cattalini 1982**

D. Cattalini, *Un capitello da Roma a S. Piero a Grado*, in «Prospettiva», 31 (1982), pp. 73-77.

**Ciampoltrini 1991a**

G. Ciampoltrini, *Annotazioni sulla scultura di età carolingia in Toscana*, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 59-66.

**Ciampoltrini 1991b**

G. Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi di età longobarda*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 42-48.

**Ciardi 1985**

R.P. Ciardi, *Gli scultori Francesco Cioli e Giovan Battista Riminaldi restauratori di Giovanni Pisano*, in «Antichità viva», XXIV, fasc. 1-3, 1985, pp. 145-154.

**Clegg - Tucker 1993**

J. Clegg - P. Tucker, *Ruskin e la Toscana*, catalogo della mostra di Londra, Sheffield e Lucca, Sheffield 1993.

**Clérin 1988**

P. Clérin, *Manuale di scultura. Tecniche, materiali, realizzazioni*, Torino 1988.

**Collareta 2004a**

M. Collareta, *Teofilo, "qui et Rugerus": artista e teorico dell'arte*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari 2004, pp. 50-55.

**Collareta 2004b**

M. Collareta, *Una "rinascita" dell'architettura cristiana dopo il Mille? Riflessioni sugli edifici di piazza del Duomo a Pisa*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi di Parma, Milano 2004, pp. 438-440.

**Collareta 2006**

M. Collareta, *Oreficeria e tecniche orafe*, in F. Crivello (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino 2006, pp. 168-179.

**Contadini 2002**

A. Contadini, *Beasts the Roared: the Pisa Griffin and the New York Lion*, in W. Ball - L. Harrow (a cura di), *Cairo to Kabul-Afghan and Islamic Studies*, London 2002, pp. 65-83.

**Crivello 2006**

F. Crivello (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino 2006.

**Dal Borgo 1765**

F. Dal Borgo, *Raccolta di scelti diplomi pisani fatta per appendice dell'Istoria dell'origine della decadenza, e per uso delle due dissertazioni sull'Istoria della Repubblica Pisana*, Pisa 1765.

**Dalli Regoli 1986**

G. Dalli Regoli, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucca 1986.

**Dalli Regoli 1992**

G. Dalli Regoli, *I Guidi, "magistri marmorum de Lombardia"*, in E. Castelnovo (a cura di), *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra di Sarzana, Genova 1992, pp. 163-171.

**Dalli Regoli 2001**

G. Dalli Regoli, *Marmi che si piegano e altri artigiani: note sui rilievi della pieve di San Casciano a Settimo presso Pisa*, in «Arte cristiana», 89, 2001, pp. 1-4.

**Da Morrone 1812**

A. Da Morrone, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, seconda edizione, 3 voll., Livorno 1812.

**De Angelis d'Ossat 1986**

G. De Angelis d'Ossat (a cura di), *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo 1986.

**Del Boca 1996**

A. Del Boca, *Il fascismo e la Guerra d'Etiopia*, Roma 1996.

**Dell'Acqua 2004**

F. Dell'Acqua, *Ursus «magister»: uno scultore di età longobarda*, in Enrico Castelnovo, *Artifex bonus - Il mondo dell'artista medievale*, ed. Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 20-25.

**Dianich 1983**

A. Dianich, *Le epigrafi del Pergamo*, in *Giovanni Pisano e Pisa agli inizi del '300*, Pisa 1983, pp. 59-62.

**Dodds 1992**

J.D. Dodds (a cura), *Al-Andalus: the art of Islamic Spain*, New York 1992.

**Donati 1996**

F. Donati, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in C. Baracchini - E. Castelnovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996, pp. 69-96.

**Ducci 1995**

A. Ducci, *La vasca battesimale di Rigoli tra stile e tipologia*, in «Arte medievale», II, 9, 1995, pp. 27-39.

**Ducci 1999**

A. Ducci, *Culture et art figurative à Pise au XIIe siècle: les fonts baptismaux de Calci*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 42, 1999, pp. 383-395.

**Erlande-Brandenburg 1999**

A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Age XIV-XV siècle*, Paris 1999.

**De arte venandi 2007**

Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari 2007.

**Flores d'Arcais 2001**

F. Flores d'Arcais, *Sulle tre statue di Giovanni Pisano nella cappella degli Scrovegni a Padova*, 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. 105-110.

**Flores d'Arcais 2005**

F. Flores d'Arcais, *Il teatro delle statue: gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno, Milano 2005.

**Foot 1992**

S. Foot, «*By Water in the Spirit: the Administration of Baptism in Early Anglo-Saxon England*», in J. Blair-R. Sharpe (a cura di) *Pastoral Care Before the Parish*, Leicester 1992, pp. 171-192.

**Franchi 2006**

E. Franchi, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa 2006.

**Frugoni 2009**

C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2009.

**Frugoni 2010**

C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.

**Gatti 2003**

V. Gatti, *Battesimo, mistero dell'acqua nella storia della Salvezza: le Scritture, i Padri, la liturgia*, in A. Longhi (a cura di), *L'architettura del battistero. Storia e progetto*, Milano 2003, pp. 17-31.

**Garzelli 1969**

A. Garzelli, *Sculture toscane bel Duecento e nel Trecento*, Firenze 1969.

**Garzelli 2006**

A. Garzelli, *Il fonte del Battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, Pisa 2006.

**Glass 1998**

D.F. Glass, *Pulpito*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Roma 1998, pp. 796-803.

**Gnudi 1948**

C. Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo. L'arca di san Domenico a Bologna*, Firenze 1948.

**Gombrich 1973**

E.H. Gombrich, *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973.

**Gómez-Moreno 1964-1965**

C. Gómez-Moreno, *The Doorway of San Leonardo al Frigido and the Problem of Master Biduino*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 23, 1964-1965, 10, pp. 349-361.

**Gómez-Moreno 1972**

C. Gómez-Moreno, *Giovanni Pisano at the Metropolitan Museum revisited*, in «Metropolitan Museum of Art Journal», 5, 1972, pp. 51-73.

**Haskell 2008**

F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven and London 2000, ed. it.: *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, pp. 147-72.

**Justi 1903**

C. Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 24, 1903, pp. 247-283.

**Kalina 2004**

P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans and the origin of the «crucifixi dololosi»*, in «Artibus et historiae», XXIV, 2003, 47, pp. 81-101

**Kobler 1968**

F. Kobler, *Das Pisaner Affenkapitell in Berlin-Glienicke*, in T. Buddensieg - M. Winner (a cura di), *Munuscula disciplinorum; kunsthistorische Studien*, Berlin 1968, pp. 157-164.

**Lamberini 1999**

D. Lamberini (a cura di), *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studi, Firenze 1999.

**Lamberini - Mason 1999**

D. Lamberini - D. Mason, *Il pergamo smembrato del duomo di Pisa nell'immaginario inglese e il suo calco al Victoria & Albert Museum*, in D. Lamberini (a cura di), *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studi, Firenze 1999, pp. 133-154.

**Lera - Lera 1998**

M. Lera - M. Lera (a cura di), *Sulle vie del primo Giubileo. Campane e campanili nel territorio delle diocesi di Luni, Lucca, Pisa*, Lucca 1998.

**Levi 1993**

D. Levi, *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington Magazine», 1079, 1993, pp. 133-148.

**Lisner 1970**

M. Lisner, *Holzcrucifixe in Florenz und in der Toskana for der zeit um 1300 bis zum frühen 500*, München 1970.

**Longhi 1985**

R. Longhi, *Editoriale mostre e musei*, in Id., *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 59-74.

**Melucco Vaccaro 1971**

A. Melucco Vaccaro (a cura di), *Mostra dei materiali della Tuscia longobarda nelle raccolte pubbliche toscane*, catalogo della mostra di Lucca, Firenze 1971.

**Maddalo 1992**

S. Maddalo, *Battesimo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 207-214.

**Maltese 1973**

C. Maltese, *Le tecniche artistiche*, Milano 1973.

**Maragone (sec. XII) 1930**

B. Maragone, *Annales Pisani*, Bologna 1930.

**Mastruzzo 2003**

A. Mastruzzo, *Il conto navale nel panorama grafico della Pisa altomedievale*, in M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2003, pp. 191-195.

**Melzcer 1987**

W. Melzcer, *La porta di Bonanno a Monreale. Teologia e poesia*, Palermo 1987.

**Melzcer 1988**

W. Melzcer, *La porta di Bonanno nel Duomo di Pisa. Teologia ed immagine*, Pisa 1988.

**Meoli Toulmin 1977**

R. Meoli Toulmin, *Pisan geometric patterns of thirteenth century and their islamic sources*, in «Antichità Viva», XVI, 1977.

**Middeldorf Kosegarten 1969**

A. Middeldorf Kosegarten, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium vom Pisa*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», X, 1969, pp. 14-100.

**Middeldorf Kosegarten 1990**

A. Middeldorf Kosegarten, «Langiolo cholla testa di Sancto Giovanni in mano»: zum Werk Giovanni Pisanos, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 34, 1990, 1/2, pp. 1-68.

**Middeldorf Kosegarten 1999**

A. Middeldorf Kosegarten, *Proposte per il pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa*, in D. Lamberini (a cura di), *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architettura*, atti della giornata di studi, Firenze 1999, pp. 95-112.

**Milone 1999**

A. Milone, *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-architettura*, atti della giornata di studi, Firenze 1999, pp. 55-76.

**Milone 2002**

A. Milone, «Arabitas» pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo, in L.A. Radicati di Brozolo (a cura di), *Fibonacci tra arte e scienza*, Milano 2002, pp. 101-131.

**Milone 2004**

A. Milone, *Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari 2004, pp. 82-89.

**Molinari 1961**

C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento: contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia 1961.

**Mor - Tigler 2010**

L. Mor, G. Tigler, *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010.

**Nicco Fasola 1941**

G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941.

**Nicco Fasola 1946**

G. Nicco Fasola, *Scultura romanica alla mostra di Pisa*, in «Belle Arti», 1, 1946, 2, p. 14.

**Niccolai 1942**

A. Niccolai, *Gli scavi nel camposanto monumentale: 1936*, Pisa 1942.

**Novello 1995a**

R.P. Novello, *Il pergamino di Giovanni Pisano*, in A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, vol. II, pp. 225-262.

**Novello 1995b**

R.P. Novello, *La scultura del Trecento*, in A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, vol. II, pp. 207-223.

**Pace 2006**

V. Pace, *Bronzo e arti della fusione*, in F. Crivello (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino 2006, pp. 63-76.

**Pani Ermini - D. Stiaffini 1985**

L. Pani Ermini - D. Stiaffini, *Il Battistero e la zona episcopale di Pisa nell'alto medioevo*, Pisa 1985.

**Papini 1912**

R. Papini, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, vol. I, Roma 1912.

**Parigi 1935**

*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, catalogo della mostra di Parigi, Parigi 1935.

**Parra 2003**

M. C. Parra, *Marmi romani, marmi pisani. Note sul reimpiego*, in M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2003, pp. 105-111.

**Peroni 1990**

A. Peroni, *I colonnati e una base rilavorata nei matronei del Duomo di Pisa*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», I, 1990, pp. 78-95.

**Peroni 1995**

A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, 3 voll., Modena 1995.

**Peroni 1995a**

A. Peroni, *Architettura e decorazione*, in *Il Duomo di Pisa*, 3 voll., Modena 1995, pp. 13-47.

**Petrucci 2000**

L. Petrucci, *Rassegna dei più antichi documenti del volgare pisano*, in E. Werner-Schwarze (a cura di), *Fra toscania e italianità. Lingua e letteratura dagli inizi al Novecento*, Tübingen-Basel 2000, pp. 15-46.

**Pisa 1946**

*Mostra della scultura pisana*, catalogo della mostra di Pisa, Pisa 1946, p. IX.

**Polloni 1834**

B. Polloni, *Raccolta di vedute della città di Pisa*, Pisa 1834; ed. consultata: Roma 1982.

**Pope-Hennessy 1955**

J. Pope-Hennessy, *An introduction to Italian sculpture*, London 1955.

**Previtali 1964**

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

**Previtali 1981**

G. Previtali, *Il Crocifisso di Camaiore*, in «Bollettino d'arte», LXVI, 1981, pp. 119-122.

**Previtali 1991**

G. Previtali, *Alcune opere "fuori contesto". Il caso di Marco Romano*, in Id., *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino 1991, pp. 115-136.

**Quintavalle 2003**

A.C. Quintavalle, *Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo*, in E. Castelnuovo - G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo. II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino 2003, pp. 235-266.

**Radicati di Brozolo 2002**

L.A. Radicati di Brozolo (a cura di), *Fibonacci tra arte e scienza*, Milano 2002.

**Ragghianti 1954**

C.L. Ragghianti, *La Madonna eburnea di Giovanni Pisano*, in «La Critica d'arte», 54, 4, 1954, pp. 385-396.

**Ragghianti 1960**

C.L. Ragghianti, *Arte a Lucca. Spicilegio*, in «Critica d'arte», VII, 73, 1960, pp. 57-84.

**Ragghianti 1968-1969**

C.L. Ragghianti, *Arte in Italia*, voll. I-III, Roma 1968-1969.

**Ragghianti 1986**

C.L. Ragghianti, *La Torre pendente. Nuove indagini e interpretazioni, in Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo*, Pisa 1986, pp. 73-82.

**Ragghianti 1995**

C.L. Ragghianti, *La Torre pendente di Pisa*, Firenze 1995.

**Rèau 1957**

L. Rèau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957.

**Renzi Rizzo 2001**

C. Renzi Rizzo, *Riflessioni sulla lettera di Berta di Toscana al califfo Muktafi: l'apporto congiunto dei dati archeologici e delle fonti scritte*, in «Archivio Storico Italiano», CLIX, 1, 2001, pp. 3-47.

**Renzi Rizzo 2003**

C. Renzi Rizzo, *Pisarum et Pisanorum descriptiones in una fonte araba della metà del XII secolo*, in «Bollettino Storico Pisano», LXXI, 2003, pp. 1-29.

**Renzi Rizzo 2004**

C. Renzi Rizzo, *Pisa e il mare nell'Alto medioevo*, in M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra di Pisa, Pisa 2004, pp. 121-125.

**Riegl 1959**

A. Riegl, *Spät römische kunstindustrie*, Wien 1901, ed. consultata: *Arte tardoromana*, Torino 1959.

**Righetti 1964**

M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, Milano 1964.

**Rosini 1929**

G. Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa con l'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1829.

**Rockwell 1989**

P. Rockwell, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma 1989.

**Roncioni 1844-1845**

R. Roncioni, *Delle Istorie Pisane Libri XVI*, in «Archivio Storico Italiano», VI, 1844-1845.

**Ronzani 1997**

M. Ronzani, *La formazione della piazza del duomo di Pisa (secoli XI-XIV)*, in L. Riccetti (a cura di), *La piazza del duomo nella città medievale*, Orvieto 1997, pp. 19-134.

**Ronzani 2005**

M. Ronzani, *Un'idea trecentesca di cimitero: la costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, Pisa 2005.

**Rosini 1829**

G. Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa con l'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1829.

**Russoli - Tolaini 1947**

F. Russoli - E. Tolaini (a cura di), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra di Pisa (1946), Pisa 1947.

**Salmi 1928**

M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, 1928.

**Salmi 1933**

M. Salmi, *Un monumento della scultura pisana a Barcellona*, in *Miscelanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, pp. 125-139.

**Salmi 1958**

M. Salmi, *Chiese romaniche della campagna Toscana*, Milano 1958.

**Sanpaolesi 1961**

P. Sanpaolesi, *Un mortaio pisano del XII secolo a Istanbul*, in V. Martignelli (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. I, Roma 1961, pp. 287-289.

**Sanpaolesi 1975**

P. Sanpaolesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975.

**Scalia 1963**

G. Scalia, *Epigraphica Pisana. Testi latini sulla spedizione contro le Baleari del 1113-15 e su altre imprese anti-saracene del secolo XI*, Firenze 1963.

**Scalia 1969**

G. Scalia, *Ancora intorno all'epigrafe sulla fondazione del Duomo pisano*, in «Studi medievali», X, 2, 1969, pp. 483-519.

**Scalia 1972**

G. Scalia, «Romanitas» pisana tra XI e XII secolo. *Le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo*, in «Studi medievali», XIII, 2, 1972, pp. 791-843.

**Scalia 1986**

G. Scalia, *Il Duomo fra secolo XI e XII attraverso le fonti letterarie e documentarie coeve*, in *Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo*, Pisa 1986, pp. 43-59.

**Scalia 2007**

G. Scalia, *Pisa all'apice della gloria: l'epigrafe araba di S. Sisto e l'epitaffio della regina di Maiorca*, in «Studi medievali», 3, XLVIII, 2, 2007, pp. 809-828.

**Schlosser 1961**

J. von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin 1923, ed. consultata: *L'arte del Medioevo*, Torino 1961.

**Schlosser 1964**

J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, ed. consultata: *La letteratura artistica*, Firenze 1964, p. 528.

**Seidel 1971**

M. Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Firenze 1971.

**Seidel 1972**

M. Seidel, *Skulpturen am Aussenbau von S. Maria della Spina in Pisa: Forschungen zur Werkstatt des Giovanni Pisano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 16, 1972, 3, pp. 269-292.

**Seidel 1973**

M. Seidel, *A Sculpture by Nicola Pisano in the 'Studiolo' of Cosimo I de' Medici*, in «The Burlington Magazine», CXV, 844, 1973, pp. 599-600.

**Seidel 1975**

M. Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIX, 3, 1975, pp. 307-392.

**Seidel 1987**

M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra di Genova, Genova 1987.

**Seidel 2000a**

M. Seidel, «Sculpens in ligno splendida». *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in M. Burrelli (a cura di), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 79-94.

**Seidel 2000b**

M. Seidel, *Un'importata ritrovamento: Giovanni di Balduccio in Santa Marta*, in M. Burrelli (a cura di), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 95-99.

**Seidel 2001**

M. Seidel, *Il pulpito come palcoscenico. Sulla funzione dei pulpiti di Nicola e di Giovanni Pisano*, in Id. (a cura di), *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, vol. II, Milano 2001, pp. 127-132.

**Serra 1996**

R. Serra, *Guglielmo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 152-155.

**Settis 1979**

S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, vol. 3, Torino 1979, pp. 175-270.

**Settis 1986**

S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memorie dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, tomo III, Torino 1986, pp. 373-486.

**Sievernich - Budde 1989**

G. Sievernich - H. Budde (a cura di), *Europa und der Orient: 800 - 1900*, Berlin 1989.

**Silva 1979**

R. Silva, *Architettura del secolo XII nel tempo della riforma pregegoriana in Toscana*, in «Critica d'arte», CLXIII-CLXV, 1979, pp. 76-96.

**Sironi 1980**

M. Sironi, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca, Milano 1980.

**Stussi 1990**

A. Stussi, *La tomba di Giratto e le sue epigrafi*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXVI, 1990, pp. 63-71.

**Supino 1892**

I.B. Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, in «Archivio Storico dell'Arte», V, 1892, pp. 65-94.

**Supino 1893**

I.B. Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI, 1893, pp. 419-457.

**Supino 1894a**

I.B. Supino, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894.

**Supino 1894b**

I.B. Supino, *Il pulpito di Giovanni Pisano nel Museo Civico di Pisa*, in «Arte e storia», XIII, 1894, pp. 107-108.

**Supino 1895**

I.B. Supino, *Giovanni Pisano*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1895, pp. 43-69.

**Supino 1896**

I.B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896.

**Supino 1904**

I.B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze 1904.

**Supino 1907**

I.B. Supino, *L'incendio del Duomo di Pisa*, in *Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti nel cinquantesimo anno della sua carriera tipografica*, Pisa 1907, pp. 115-132.

**Tanfani Centofanti 1873**

L. Tanfani Centofanti, *Sulla ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano. Rapporto della commissione istituita dal Consiglio Municipale di Pisa con deliberazione de' 22 marzo 1872*, Pisa 1873.

**Tanfani Centofanti 1897**

L. Tanfani Centofanti, *Notizie d'artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897.

**Tangheroni 2000**

M. Tangheroni, *La prima espansione di Pisa nel Mediterraneo: secoli X-XII. Riflessioni su un modello possibile*, in G. Rossetti - G. Vitolo (a cura di), *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, II, Napoli 2000, pp. 1-23.

**Tangheroni 2003**

M. Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo: uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra di Pisa (13/9-9/12/2003), Ginevra-Milano 2003.

**Tavernor-Perry 1910**

J. Tavernor-Perry, *Some Square Ambons in Northern Italy*, in «The Burlington magazine», 16, 1910, pp. 103-104.

**Tedeschi Grisanti 1995**

G. Tedeschi Grisanti, *Il reimpiego di materiali di età classica*, in A. Peroni (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, pp. 153-164.

**Tedeschi Grisanti 1996**

G. Tedeschi Grisanti, *Note sul grifone bronzeo di Pisa*, in «Bollettino Storico Pisano», LXV, 1996, pp. 189-193.

**Testi Cristiani 1975**

M.L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano e la committenza dell'arcivescovo Federico Visconti*, in «Critica d'Arte», 140, 1975, pp. 17-34.

**Testi Cristiani 1987**

M.L. Testi Cristiani, *L'arte medievale a Cascina e nel suo territorio*, Pisa 1987, pp. 216-231.

**Testi Cristiani 1987**

M.L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano architetto scultore*, Pisa 1987.

**Testi Cristiani 2005**

M.L. Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa*, Roma 2005.

**Tigler 2006**

G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006.

**Tigler 2009**

G. Tigler, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa*, in «Commentari d'arte», 14, 2009, 41, pp. 30-35; 15, 2009, 42/43, pp. 5-37.

**Toesca 1927**

P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927.

**Toesca 1946**

P. Toesca, *Oreficeria della scuola di Nicola Pisano*, in «Arti figurative», II, 1-2, 1946, pp. 34-36.

**Tolaini 1991**

E. Tolaini, *Il mosaico pavimentale del Duomo di Pisa*, in «Bollettino Storico Pisano», LX, 1991, pp. 323-327.

**Tolaini 1992**

E. Tolaini, *Pisa*, Bari 1992.

**Tolaini 2008**

E. Tolaini, *La "Mostra della scultura pisana del Trecento": Pisa 1946-1947*, in E. Castelnuovo - A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni di arte medievale*, Pisa 2008, pp. 213-236.

**Tomasi 2000**

M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del 'Crocifisso doloroso'*, in M. Burrelli (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra di Pisa, Milano 2000, pp. 57-76.

**Tomasi 2006**

M. Tomasi, *Anori*, in F. Crivello (a cura di), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino 2006, pp. 48-63.

**Torri 1841**

A. Torri, *Iscrizione romana del duomo di Pisa e memoria sepolcrale dell'architetto Bonanno*, Pisa 1841.

**Trenta 1986**

T. Trenta, *I mosaici del Duomo di Pisa e loro autori: con appendice sul mosaico di S. Frediano in Lucca: con documenti inediti*, Firenze 1896.

**Tronci 1682**

P. Tronci, *Memorie storiche della città di Pisa*, Livorno 1682.

**Vasari 1550**

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze (Torrentino) 1550.

**Vasari 1568**

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze (Giunti) 1568.

**Wight 1992**

J. Wight, *Bonanno Pisano*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. 616-620.

**Wittkower 1985**

R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolph Wittkover*, Torino 1985.



Taglia dei Guidi, Particolare di capitello, inizi del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo