### Mirabilia Italiæ

## Il Duomo di Pisa

# The Cathedral of Pisa

a cura di / edited by Adriano Peroni

scritti di / text by
Alberto Ambrosini
Clara Baracchini
Claudio Casini
Roberto Coroneo
Antonio Milone
Cinzia Nenci
Roberto Paolo Novello
Adriano Peroni
Salvatore Settis
Giovanna Tedeschi Grisanti

fotografie di / photographs by Alessandro Angeli Angelo Corsini Giovanni Martellucci Aldo Mela

Il Duomo di Pisa The Cathedral of Pisa

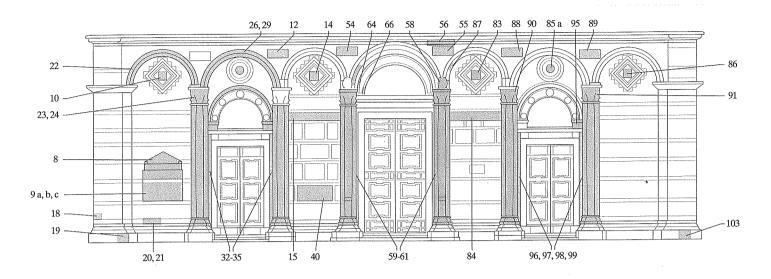
© 1995 FRANCO COSIMO PANINI EDITORE S.p.A. Viale Corassori 24, 41100 Modena - Italy ISBN 88-7686-614-0

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e attraverso qualsiasi mezzo elettronico o meccanico, incluse fotocopie, senza il preventivo permesso scritto di Franco Cosimo Panini Editore.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the written prior permission of Franco Cosimo Panini Editore.

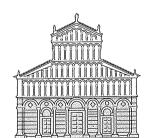
## Schema iconografico della facciata. Livello inferiore

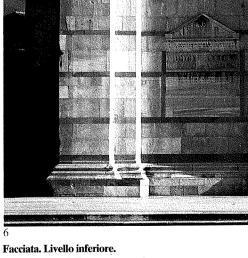
## Diagram of the façade. Lower level



Sono qui evidenziate, nel primo ordine della facciata, le sopravvivenze della decorazione originaria. Sono inoltre indicate le sostituzioni, perlopiù ottocentesche, di parti originali conservate nei Musei pisani. Per questi arredi scultorei si veda l'Appendice di questo volume.

The diagram shows the surviving original decoration on the lower level of the façade. It also shows the replacements, mostly 19th-century, of original parts now in different Museums in Pisa. For these, see the Appendix to the present volume.





6 Sequenza delle arcate con le tre porte.

6 Sequence of the bays with the three doors.

inscriptions (12th century). 9 a Epigrafe delle imprese dei Pisani.

Tomb of Buscheto with celebratory

Inscription relating the deeds of the Pisans.

8 Tomba di Buscheto con iscrizioni celebrative (sec. XII).

9 b Epigrafe del vescovo Guido. Inscription recalling Bishop Guido.

9 c Epigrafe funeraria della Regina Funerary inscription of the Queen of Majorca.

10 Losanga con copia ottocentesca di tarsia. Cfr. 1831. Lozenge with 19th-century copy of the inlay. See 1831.

12 Copia ottocentesca di tarsia. Cfr. 1832. 19th-century copy of inlay work. See 1832.

19 Copia ottocentesca dell'iscrizione della tomba di Guglielmo. Cfr. 1830. 19th-century copy of inscription

from the tomb of Guglielmo. See 1830.

20, 21 Iscrizioni sepolcrali (secc. XII-XIII). Tomb inscriptions (12th-13th century).

> 22 Ghiera dell'arcata (sec. XII). Arched lintel (12th century).

23, 24 Capitello e semicapitelli corinzi con leoni e figure umane della colonna di sinistra (sec. XII). Corinthian capital and halfcapitals with lions and human figures on the left-hand column (12th century).

26-29 Ghiera dell'arcata con draghi e figure umane (sec. XII). Arch decorated with dragons and human figures (12th century).

54, 55 Copie ottocentesche di tarsia. Cfr. 1834, 1835. 19th-century copies of inlay work. See 1834, 1835.

56 Iscrizione con firma di Rainaldo (sec. XII, con integrazioni ottocentesche). Inscription bearing Rainaldo's signature (12th century, with 19th-century additions).

59-61 Colonne del portale maggiore (sec. XII). The columns of the central doorway (12th century).

64 Ghiera dell'arcata con figure umane (sec. XII). Arch decorated with human figures (12th century).

66 Ghiera dell'arco della lunetta (sec. XII). Decorated arch (12th century) above the central door

86 Losanga con copia o di tarsia. Cfr. 1850. Lozenge with 19th-coof inlay work. See 18

87 Ghiera con racemi e (sec. XII con integra Arch decorated with rosettes (12th century century additions).

88, 89 Copie ottocentesche Cfr. 1842, 1843. 19th-century copies of See 1842, 1843.

90, 91 Copia ottocentesca o e di semicapitelli con capitello e di semica putti e festoni. Cfr. 1 19th-century copy of capital and half-capit and of a capital and with cherubs and fest See 1847-1849.



14 Losanga con copia ottocentesca di tarsia. Cfr. 1833. Lozenge with 19th-century copy of inlay. See 1833.

15 Fregio con racemi (sec. XII). Foliated frieze (12th century).

18 Iscrizione sepolcrale (sec. XII). Tomb inscription (12th century). 32-35 Cornice della porta di sinistra (sec. XII). The cornice surrounding the left-hand door (12th century).

40 Epigrafe di fondazione del Duomo e impresa di Palermo (sec. XII). Inscription recording the founding of the Cathedral and the deeds of Palermo (12th century). 83 Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale. Cfr. 1841. Lozenge with 19th-century copy of the central inlay. See 1841.

84 Fregio con racemi (sec. XII). Foliated frieze (12th century).

85 a Copia ottocentesca di tarsia. Cfr. 1846. 19th-century copy of inlay work. 95 Imposta della ghiera (sec. XII). Impost supporting the arch (12th century).

96-99 Cornice della porta d (sec. XII). The cornice of the rig

> 103 Iscrizione frammenta Fragment of an inscrip

See 1846.

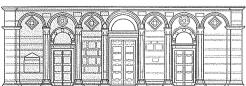


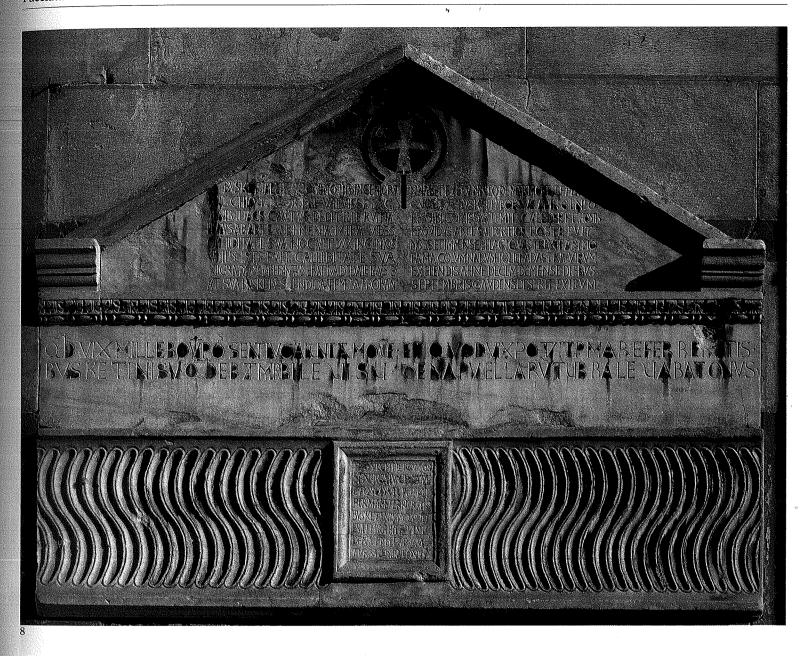
Facciata. Livello inferiore.

7 Le prime tre arcate e il portale di sinistra.

Façade. Lower level.

7 The first three bays and the left-hand door.



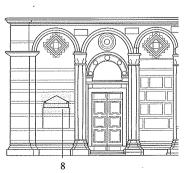


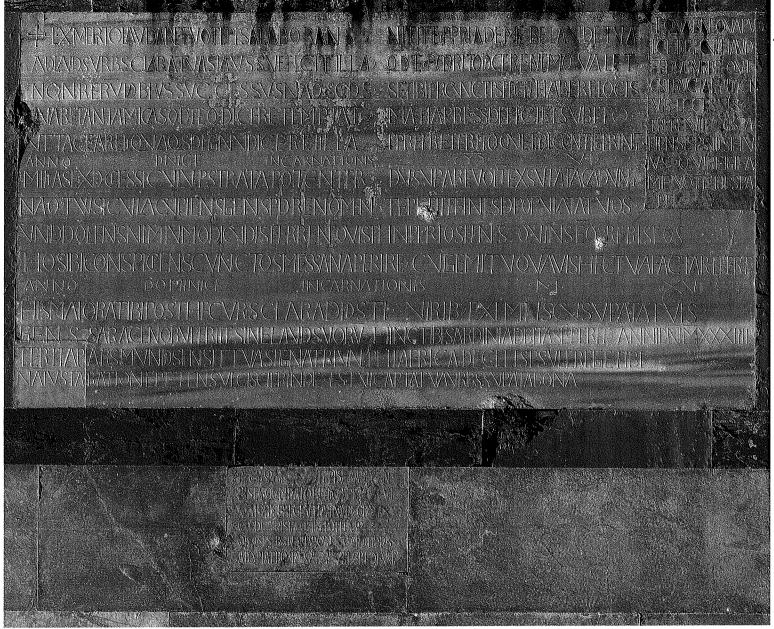
Facciata. Livello inferiore. Prima arcata.

8 Tomba di Buscheto con iscrizioni celebrative (sec. XII) ricavata da un sarcofago di epoca romana.

Façade. Lower level. First bay.

8 Tomb of Buscheto with celebratory inscriptions (12th century), made from a Roman sarcophagus.





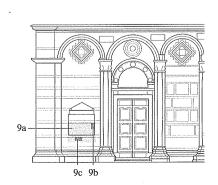
9 a, b, c

## Facciata. Livello inferiore. Prima arcata.

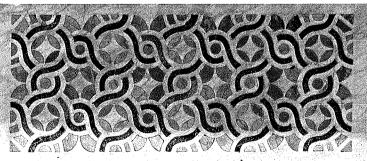
- 9 a, b, c Iscrizioni (secc. XI-XII):
- 9 a Epigrafe delle imprese dei Pisani.
- 9 b Epigrafe del vescovo Guido.
- 9 c Epigrafe funeraria della Regina di Maiorca.

# Façade. Lower level. First bay.

- 9 a, b, c Inscriptions (11th-12th century):
- 9 a Inscription relating the deeds of the Pisans.
- 9 b Inscription recalling Bishop Guido.
- 9 c Funerary inscription of the Queen of Majorca.









11

#### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata.

10 Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale. Cfr. 1831.

#### Pennacchi fra la prima e la terza arcata.

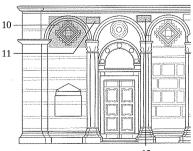
- 11 Copia ottocentesca di tarsia perduta.
- 12 Copia ottocentesca di tarsia. Cfr. 1832.

# Façade. Lower level. First bay.

10 Lozenge with 19th-century copy of the central inlay. See 1831.

#### Spandres between the first and third bay.

- 11 19th-century copy of lost inlay work.
- 12 19th-century copy of inlay work. See 1832.





13 a, b





#### Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata.

13 a Copia ottocentesca dell'oculo intarsiato perduto.

#### Lunetta del portale di sinistra.

Giuseppe Modena (fine del sec. XVIII-inizi del sec. XIX).

13 b S. Reparata (1828-1829), mosaico.

#### Terza arcata.

14 Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale. Cfr. 1833. 15 Fregio con racemi (sec. XII).

### Façade. Lower level. Second bay.

13 a 19th-century copy of the lost circular

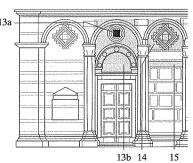
#### Lunette over the left-hand door.

Giuseppe Modena (late 18th - early 19th century).

13 b St Reparata (1828-1829), mosaic.

#### Third bay.

14 Lozenge with 19th-century copy of the central inlay. See 1833. 15 Foliated frieze (12th century).



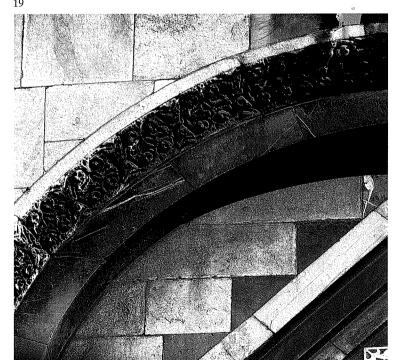














#### Facciata. Livello inferiore. Pilastro di sinistra.

- **16**, **17** Copia ottocentesca di cornice marcapiano e di capitello di pilastro.
- 18 Iscrizione sepolcrale (sec. XII).
- 19 Copia ottocentesca dell'iscrizione della tomba di Guglielmo. Cfr. 1830.

#### Prima arcata.

20, 21 Iscrizioni sepolcrali (secc. XII-XIII).22 Ghiera dell'arcata (sec. XII), particolare.

#### Façade. Lower level. Left-hand pilaster.

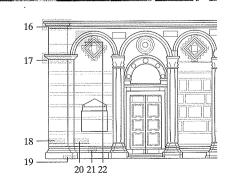
- 16, 17 19th-century copy of cornice and pilaster capital.
- 18 Tomb inscription (12th century).
- 19 19th-century copy of inscription from the tomb of Guglielmo. See 1830.

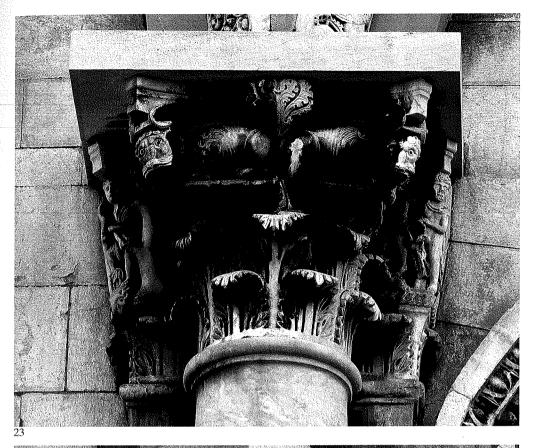
#### First bay.

20, 21 Tomb inscriptions (12th-13th century).

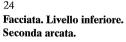
22

22 Arched lintel (12th century), detail.









23, 24 Capitello e semicapitelli corinzi con leoni e figure umane della colonna di sinistra (sec. XII).

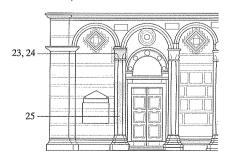
25 Colonna di sinistra, particolare.

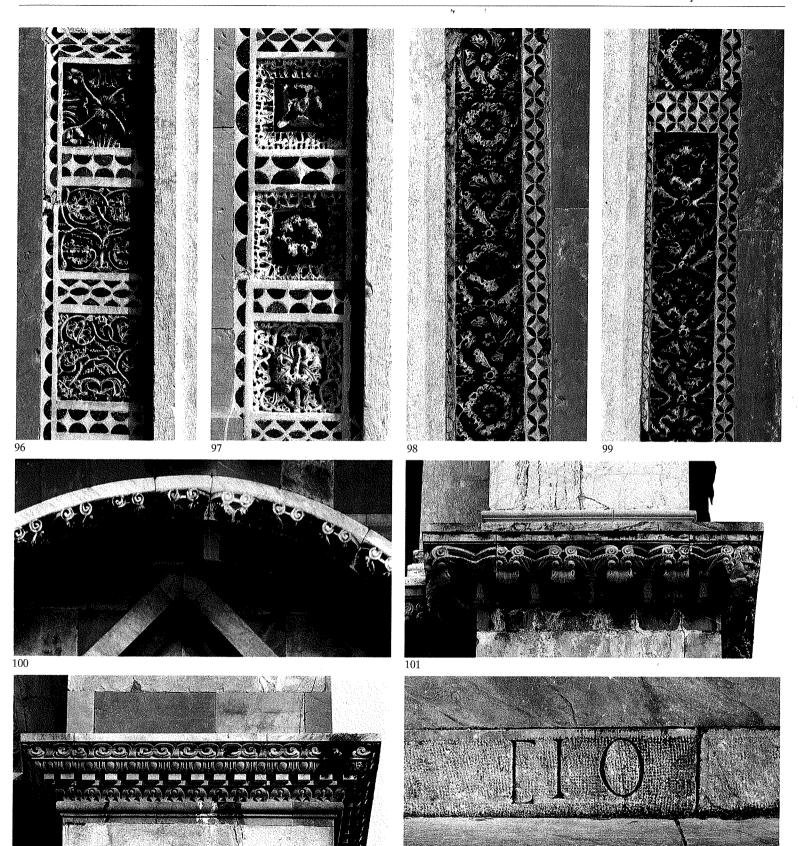
Façade. Lower level. Second bay.

23, 24 Corinthian capital and half-capitals with lions and human figures on the left-hand column (12th century).

25 Detail of the left-hand column.







Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata.

**96-99** Cornice della porta di destra (sec. XII), particolari.

#### Settima arcata.

102

100, 101, 102 Copie ottocentesche di ghiera con foglie di acanto ed elici; di cornice marcapiano con protome umana; di capitello di pilastro.

#### Pilastro di destra.

103 Iscrizione frammentaria.

#### Façade. Lower level. Sixth bay.

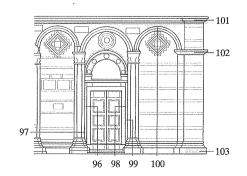
**96-99** Details of the cornice of the right-hand door (12th century).

#### Seventh bay.

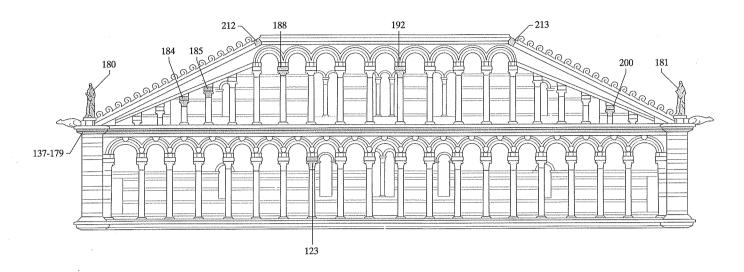
100, 101, 102 19th-century copies of the arch decorated with acanthus leaves and helices; of the string-course cornice with human head; of a pilaster capital.

#### Right pilaster.

103 Fragment of an inscription.



# Schema iconografico del primo e del secondo ordine di loggette della facciata Diagram of the first and second row of arcading in the façade



137-179 Il "Fregio delle cacce" (sec. XII). "Hunting frieze" (12th century).

180, 181 Scultore pisano.

Profeti o Apostoli (prima metà del sec. XIV). Alla base, doccioni zoomorfi.

Pisan sculptor.
Prophets or Apostles (first half of the 14th century). On the bases, animal-shaped gargoyles.

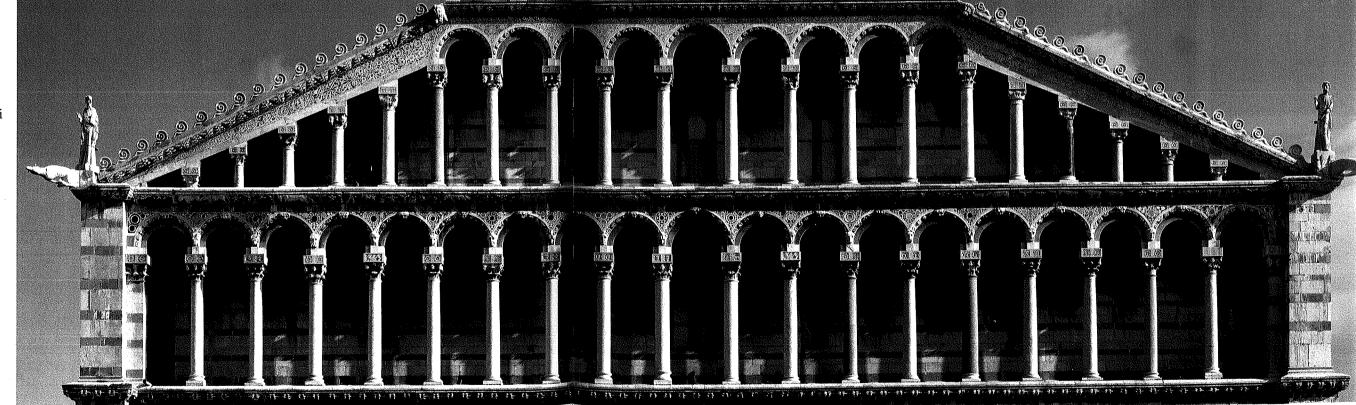
123, 184, 185, 188, 192, 200 Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti. Cfr. 1854, 1855, 1856, 1857, 1859, 1860, 1971.

19th-century copies of lost or damaged capitals and carved heads. See 1854, 1855, 1856, 1857, 1859, 1860, 1971. 212,213 Protomi leonine (sec. X Lion heads (12th century)

I capitelli e le protomi sono in gran parte frutto delle sostituzioni ottocentesche. Si conservano gli originali dei capitelli 184, 185, 188, 200. Per essi cfr. 1855, 1856, 1857, 1859, 1860. Si conserva inoltre la protome di cinghiale sopra la colonna 123 (cfr. 1854).

Il capitello 192 è una copia ottocentesca di un originale del XVI secolo scolpito da Stagio Stagi (cfr. 1971).

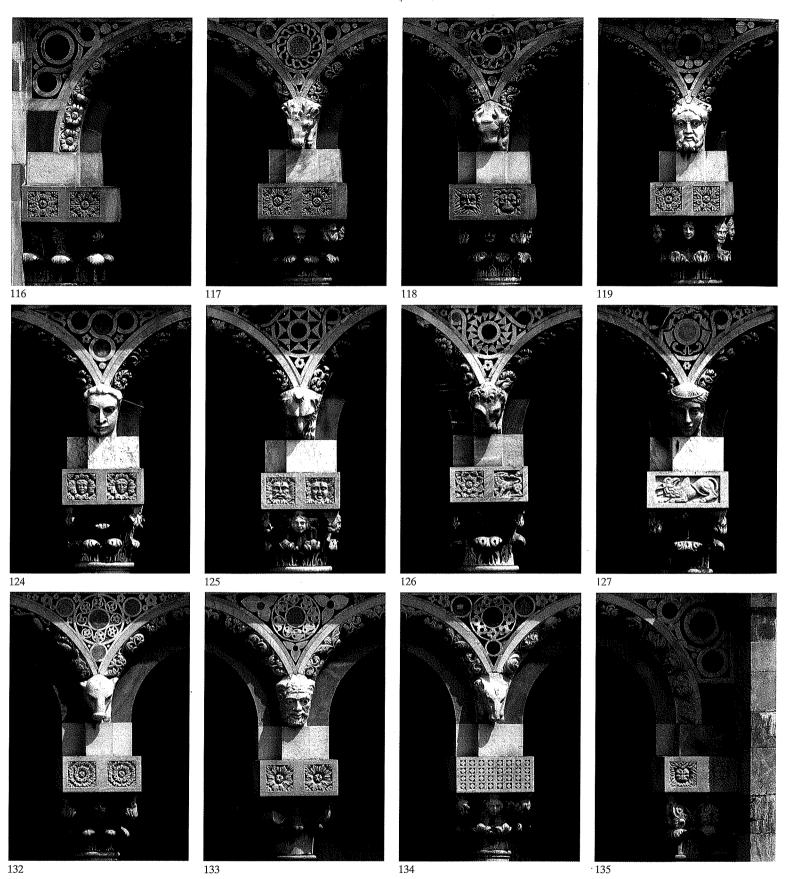
The capitals and the heads are mostly 19th -century restorations. The originals of the capitals 184, 185, 188, 200 are preserved. For these, cf. 1855, 1856, 1857, 1859, 1860. The original of the head of a wild boar on the column 123 (cf. 1854) is preserved. Capital 192 is a 19th-century copy of a 16th-century original sculpted by Stagio Stagi (cf. 1971).



115 Facciata. Primo e secondo ordine di loggette. Veduta d'insieme.

115 Façade. First and second row of arcading.



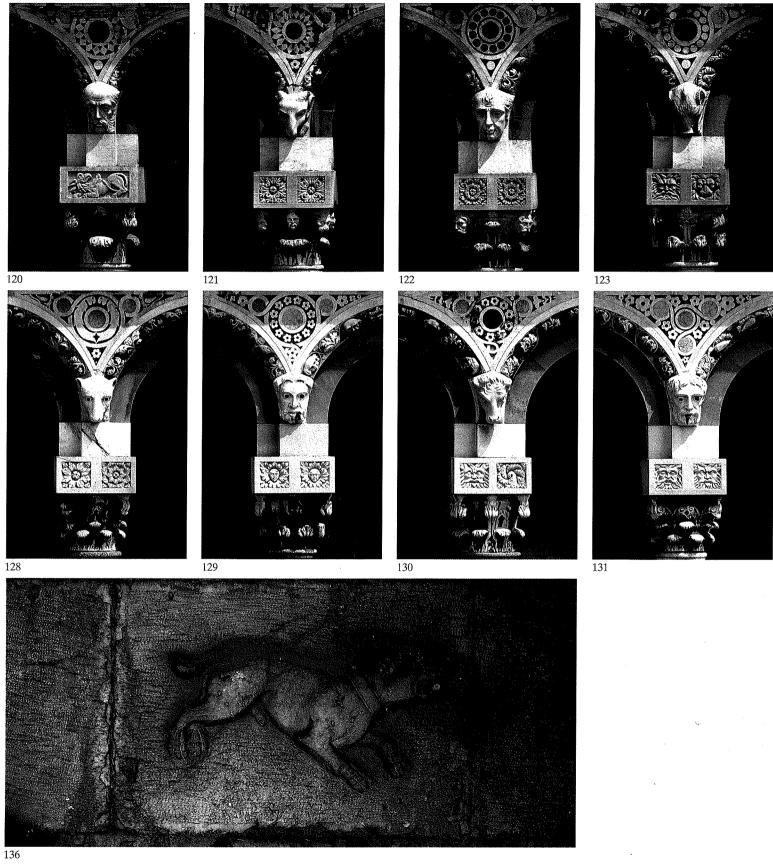


Facciata. Primo ordine di loggette.

116-135 Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti. Cfr. 1854.

Façade. First row of arcading.

116-135 19th-century copies of lost or
damaged capitals and carved animal heads.
See 1854.

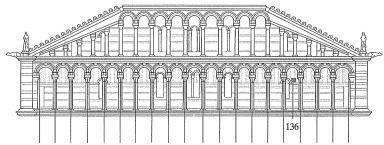


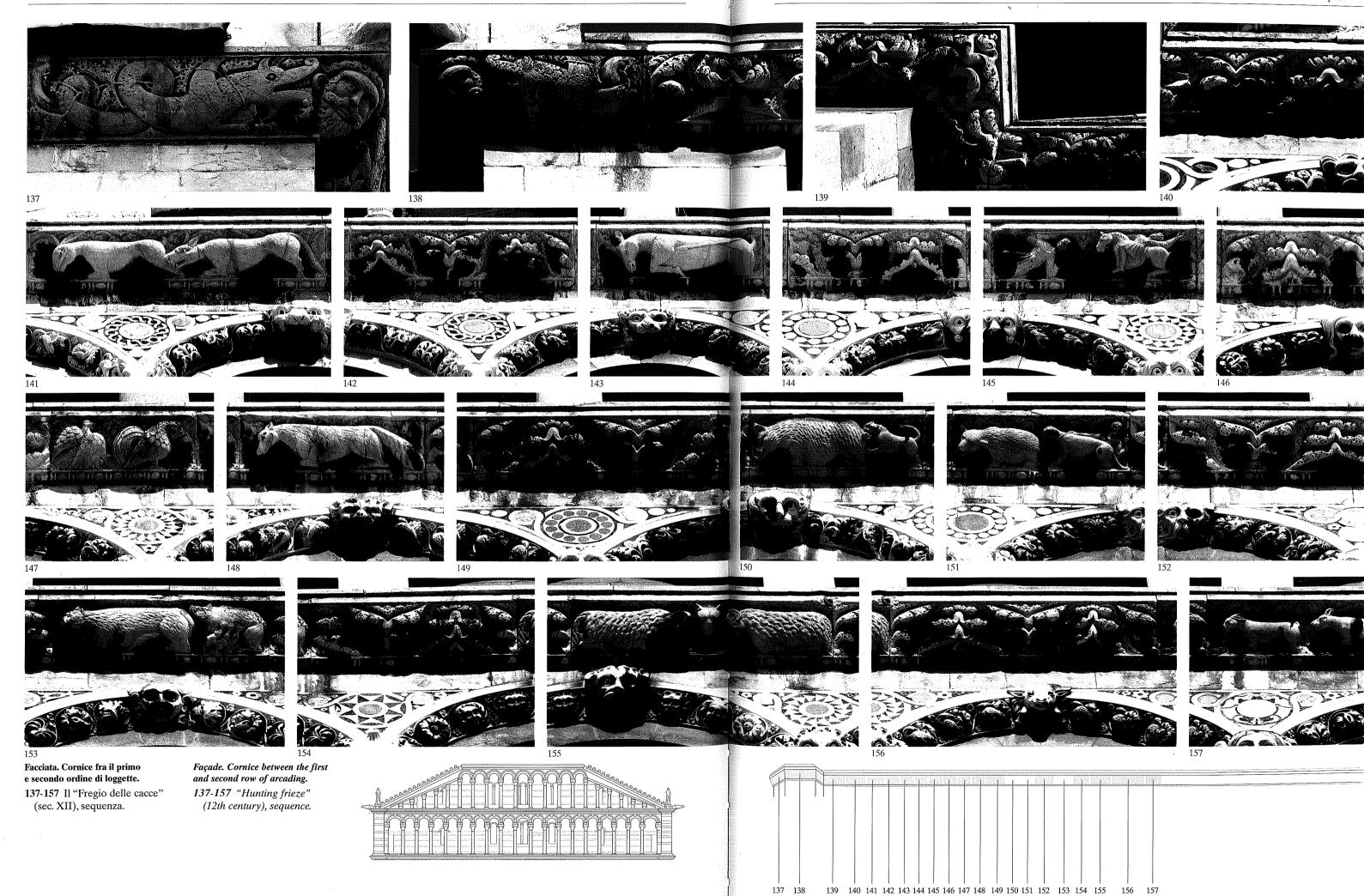
Facciata. Primo ordine di loggette.

136 Concio con animale.

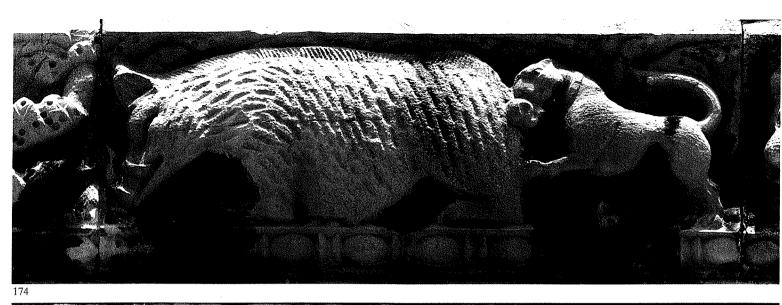
Façade. First row of arcading.

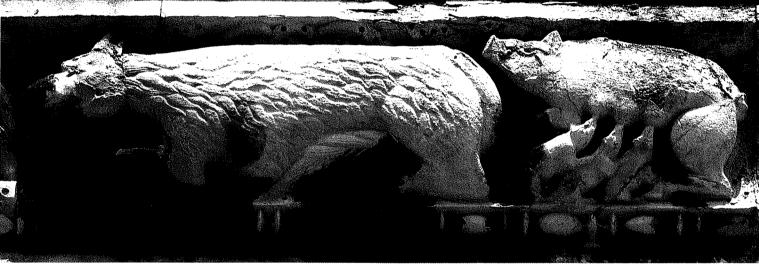
136 Block carved with an animal.



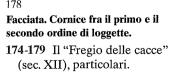






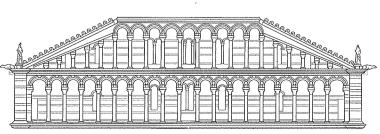




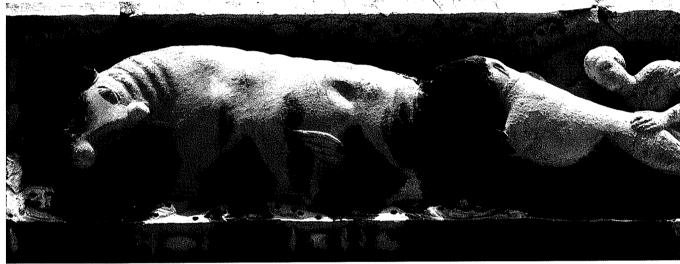


Façade. Cornice between the first and second row of arcading.

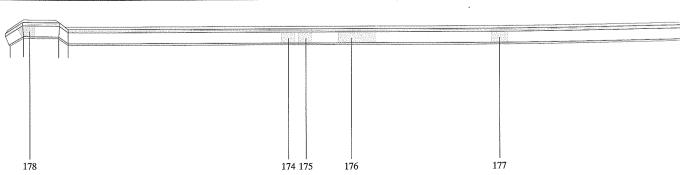
174-179 "Hunting frieze" (12th century), details.

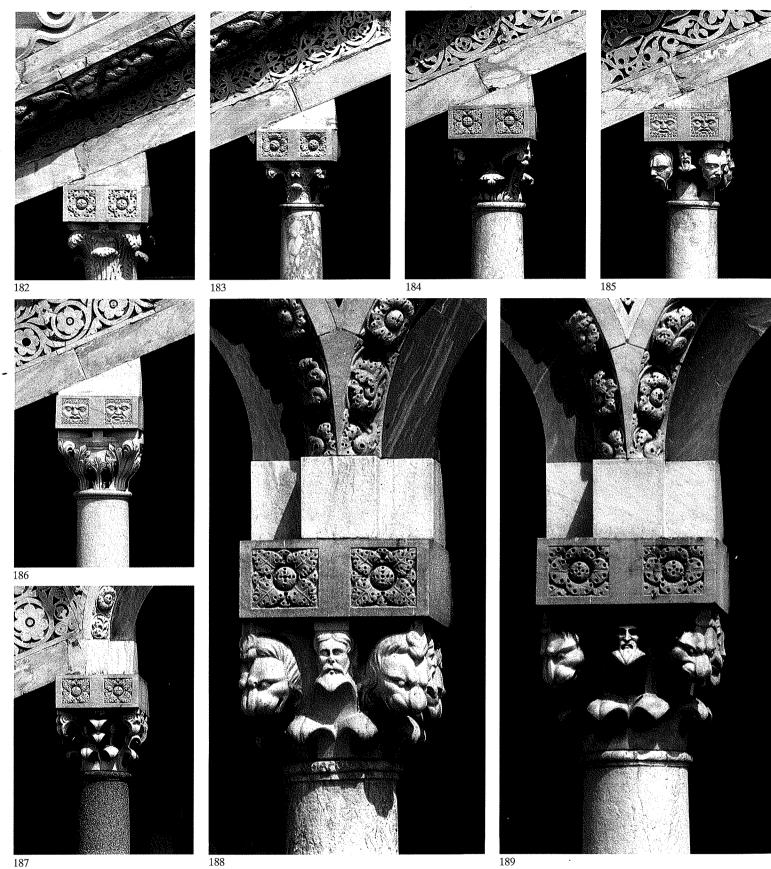










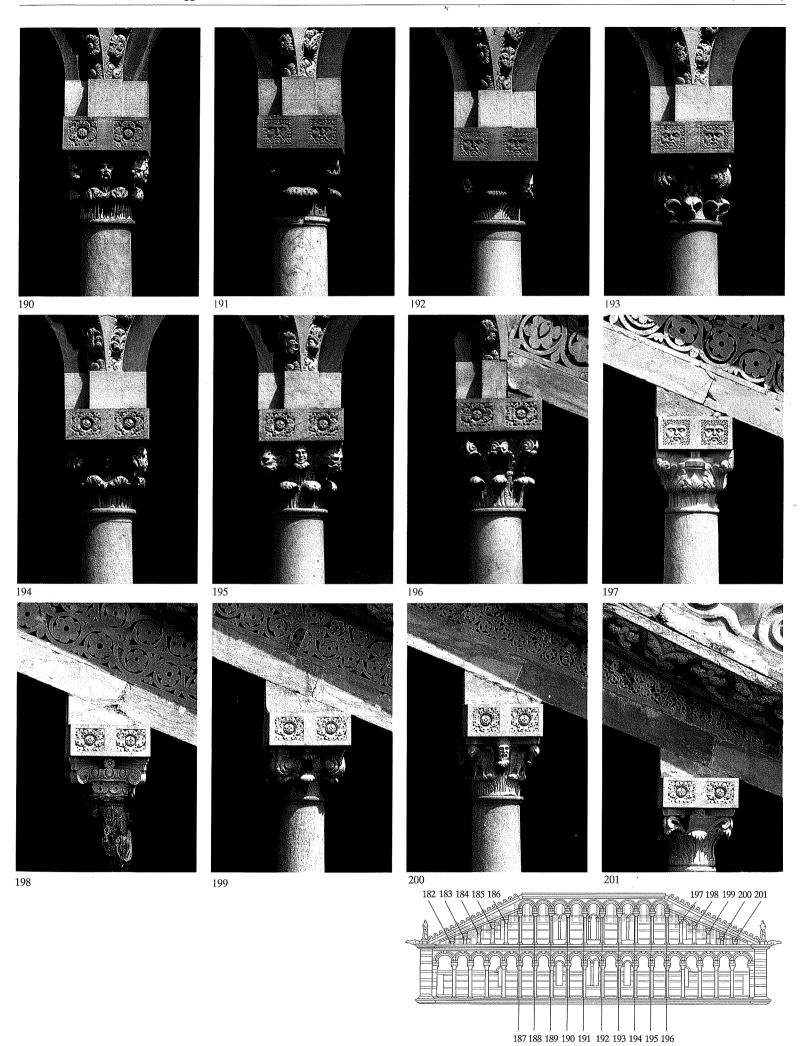


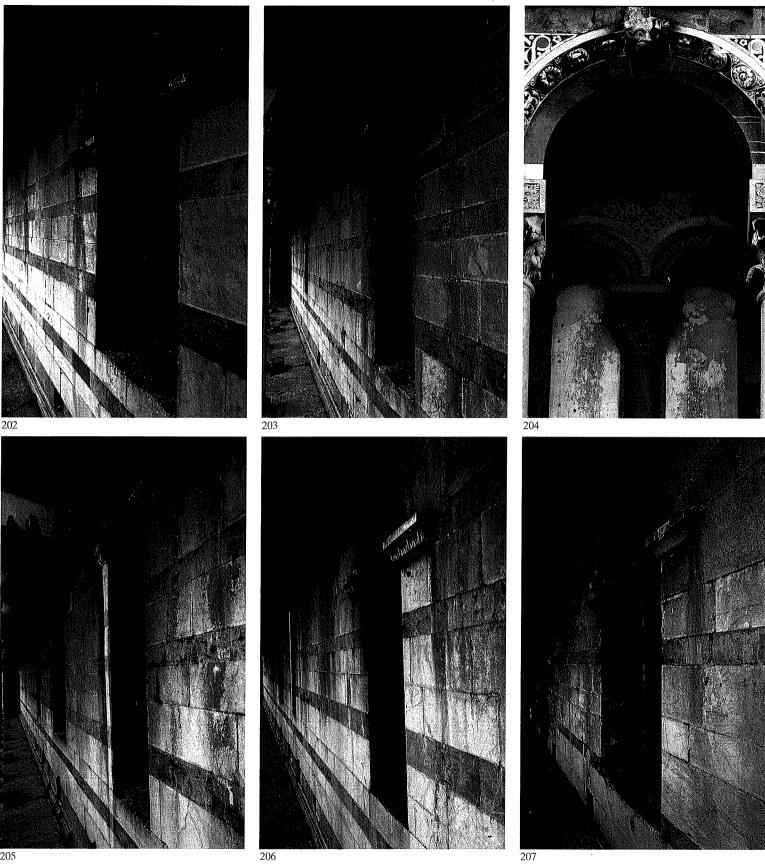
Facciata. Secondo ordine di loggette. 182-201 Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti. Cfr. 1855, 1856, 1857, 1859, 1860, 1971.

Façade. Second row of arcading.

182-201 19th-century copies of lost or damaged capitals and carved heads.

See 1855, 1856, 1857, 1859, 1860, 1971.





Facciata. Primo ordine di loggette.202-206 Bifora e monofore della parete di fondo.

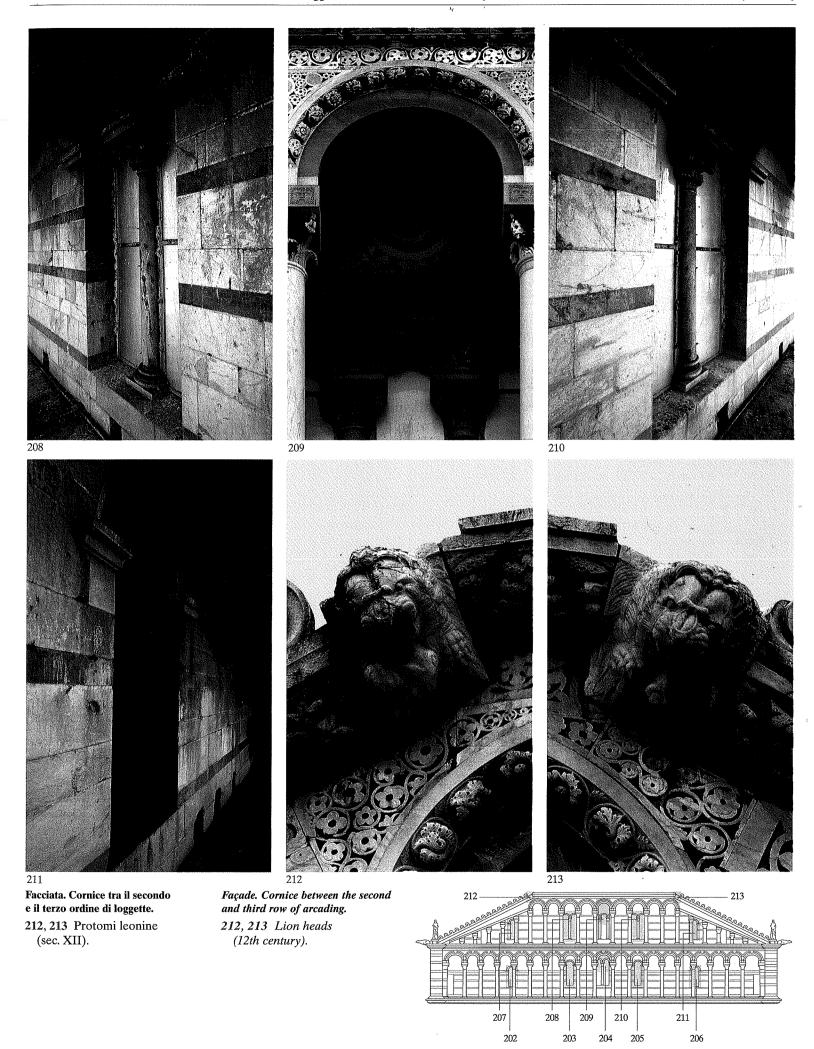
Facciata. Secondo ordine di loggette.207-211 Trifora, bifore e monofore della parete di fondo.

Façade. First row of arcading.

202-206 Single and double light windows on the wall behind the arcading.

Façade. Second row of arcading.

207-211 Windows with three lights, double and single lights on the wall behind the arcading.

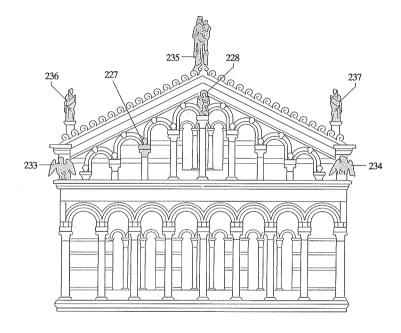


# Schema iconografico del terzo ordine di loggette e del timpano della facciata Diagram of the third row of arcading and the gable of the façade

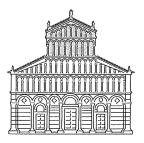
I capitelli e le protomi sono in gran parte dovuti ai restauri ottocenteschi. Si conserva l'originale del capitello 227 (cfr. 1861).

The capitals and the heads are mostly 19th-century restorations. The original of the capital 227 is preserved (cf. 1861).

- 235 Andrea Pisano (1290 circa - post 1348), attribuito. Madonna col Bambino (post 1345). Attributed to Andrea Pisano (c. 1290 - after 1348). Madonna and Child (after 1345).
- 227 Copia ottocentesca di capitello, Cfr. 1861. 19th-century copy of a capital. See 1861.
- 236, 237 Tino di Camaino (1285 circa - 1337). Angeli reggicartiglio (1315). Tino di Camaino (c. 1285 - 1337). Angels bearing scrolls (1315).



- 233 Scultore pisano.
  Busto di Angelo, simbolo
  dell'evangelista Matteo (sec. XII).
  Pisan sculptor.
  Bust of an Angel, symbol of the
  Evangelist Matthew (12th century).
- 228 Copia ottocentesca dell'Arcangelo Michele (sec. XII). Cfr. 1862.
  19th-century copy of the Archangel Michael (12th century). See 1862.
- 234 Scultore pisano.
  Aquila, simbolo dell'evangelista
  Giovanni (sec. XII).
  Pisan sculptor.
  Eagle, symbol of the Evangelist
  John.

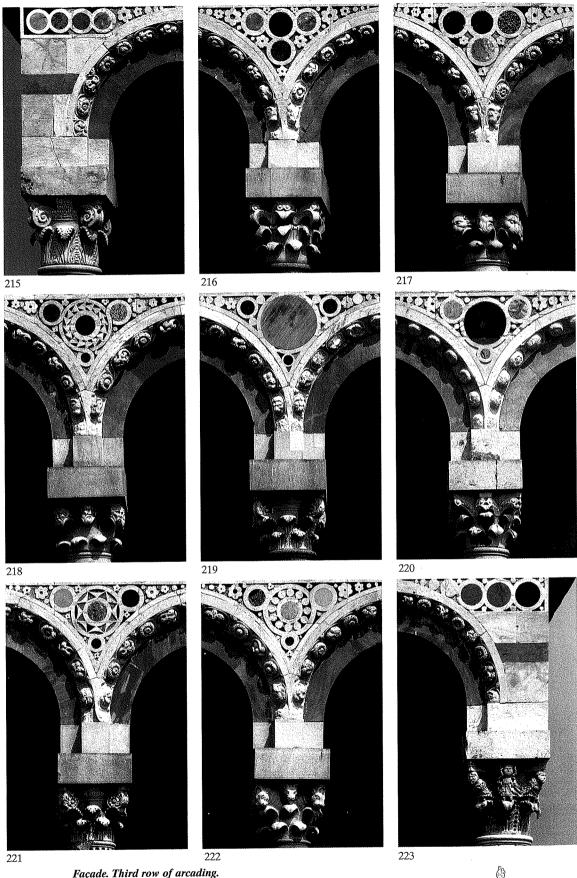




214

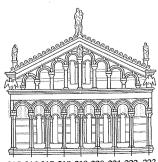
214 Facciata. Terzo ordine di loggette e timpano. Veduta d'insieme.

214 Façade, third row of arcading and gable. General view.

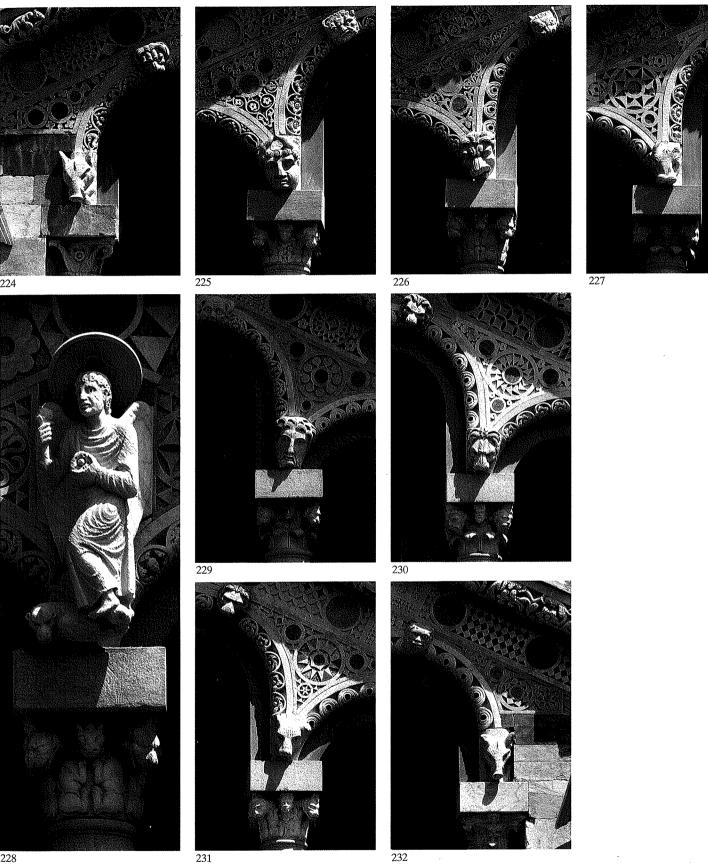


Facciata. Terzo ordine di loggette.215-223 Copie ottocentesche di capitelli in parte perduti.

Façade. Third row of arcading.
215-223 19th-century copies of lost or damaged capitals.



215 216 217 218 219 220 221 222 223



Facciata. Timpano.

224-227 Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti. Cfr. 1861.

228 Copia ottocentesca dell'Arcangelo

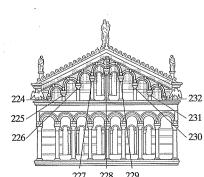
Michele. Cfr. 1862.229-232 Copie ottocentesche di capitelli e protomi perduti.

Façade. Gable.

224-227 19th-century copies of lost or damaged capitals and carved heads. See 1861.

228 19th-century copy of the Archangel Michael. See 1862.

229-232 19th-century copies of lost capitals and carved heads.

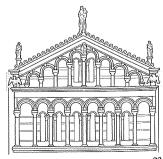




Facciata. Timpano. Scultore pisano.

233 Busto di *Angelo*, simbolo dell'evangelista *Matteo* (sec. XII).

Façade. Gable. Pisan sculptor.
233 Bust of an Angel, symbol of the
Evangelist Matthew (12th century).





Facciata. Timpano. Scultore pisano.

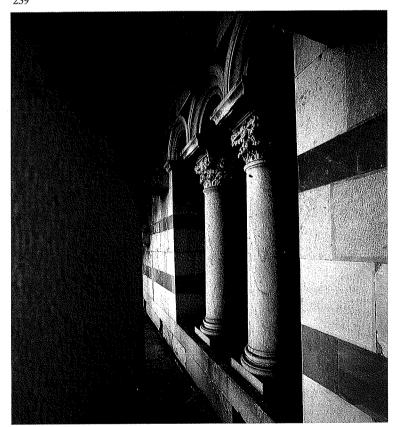
234 Aquila, simbolo dell'evangelista Giovanni (sec. XII).

Façade. Gable. Pisan sculptor.
234 Eagle, symbol of the Evangelist John (12th century).









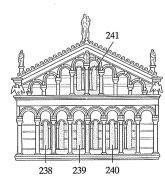
Facciata. Terzo ordine di loggette. 238-240 Trifore della parete interna.

Facciata. Timpano. 241 Trifora.

Façade. Third row of arcading.

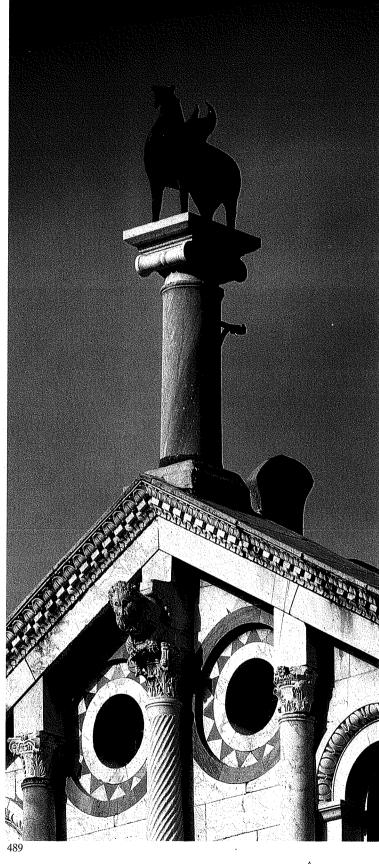
238-240 Windows with three lights on the wall behind the arcading.

Façade. Gable.
241 Window with three lights.



Coro - Testata



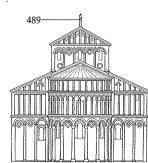


Coro, Testata,

489 Coronamento del timpano. Sulla colonna, copia novecentesca di *Grifo*, arte islamica (sec. XI). Cfr. 1864.

End of the choir.

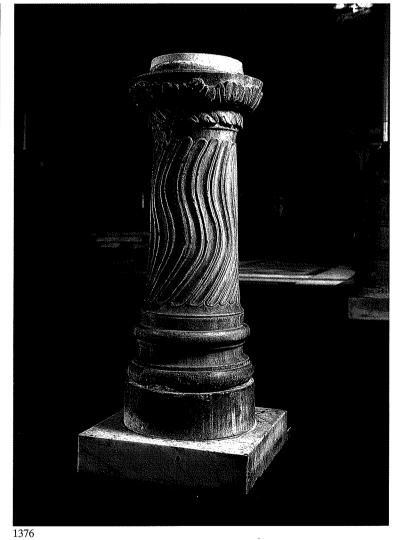
489 Crowning above the apse. On the column, 20th-century copy of a Griffin, Islamic art (11th century). See 1864.





1374





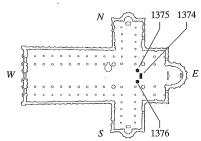
Crociera.

Orafo pisano (sec. XIX). 1374 Paliotto d'argento con Storie di S. Ranieri (1822). Giuseppe Bambi (attivo alla fine del sec. XVII - inizi del sec. XVIII). 1375 Piedistallo con leggio in marmo (1707).

1376 Colonnino reggialtare (sec. XII).

Crossing.

Pisan silversmith (19th century). 1374 Silver altar-frontal with Stories from the Life of St Raynerius (1822). Giuseppe Bambi (active at the end of the 17th to the beginning of the 18th century). 1375 Marble pedestal and lectern (1707). 1376 Column supporting altar (12th century).





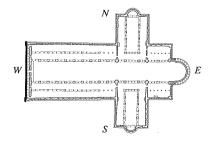
1680 [w11/s0-n0 II]

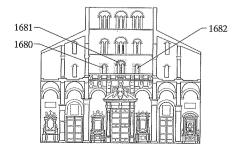


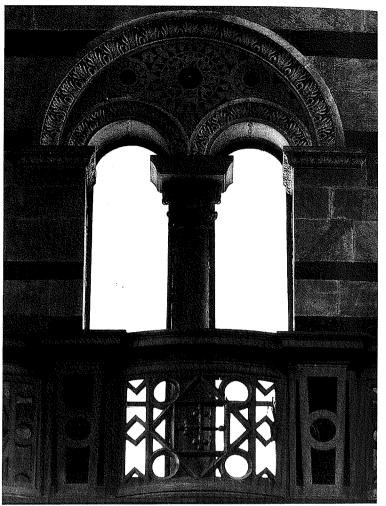
**1680-1682** Monofore e bifora a livello dei matronei.

#### West end.

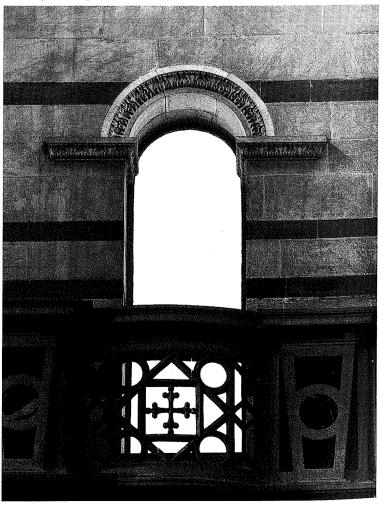
1680-1682 Single and two-light windows on the level of the galleries.



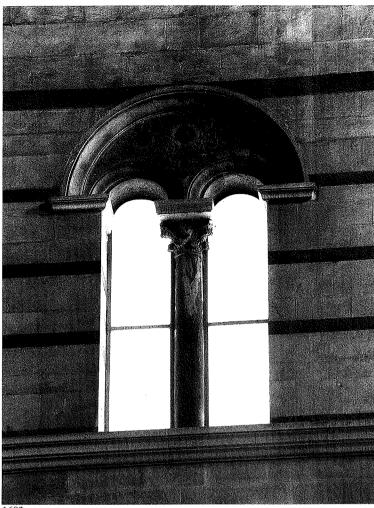




1681 [w11/s0-n0 II]



1682 [w11/s0-n0 II]



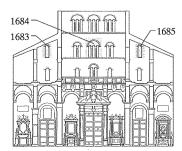
1683 [w11/s0-n0 III]

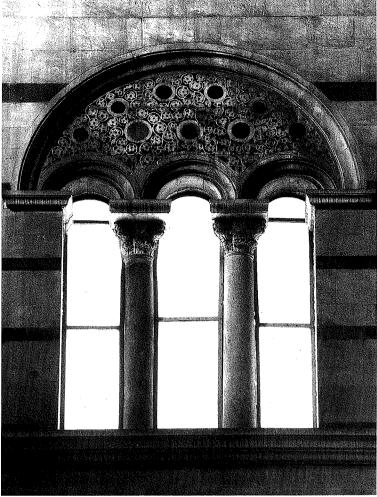


**1683-1685** Bifore e trifora in corrispondenza del secondo ordine di loggette.

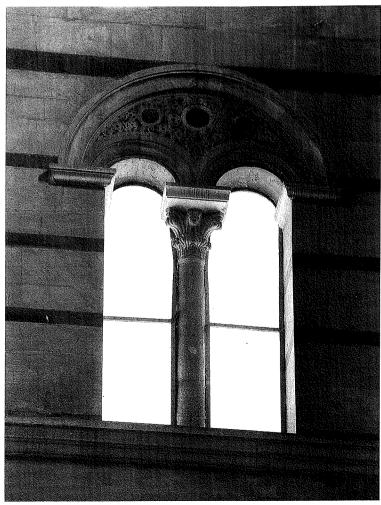
#### West end.

1683-1685 Two-light and three-light windows on the level of the second row of arcading.

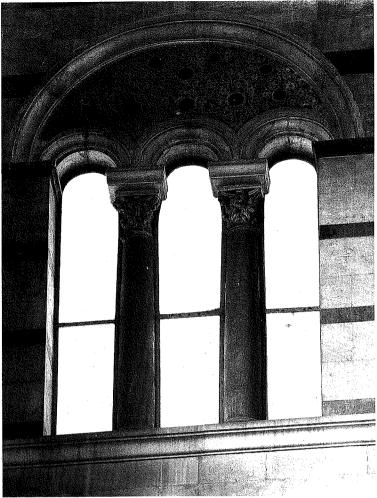




1684 [w11/s0-n0 III]



1685 [w11/s0-n0 III]



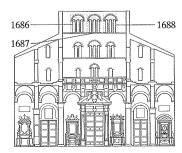
1686 [w11/s0-n0 IV]

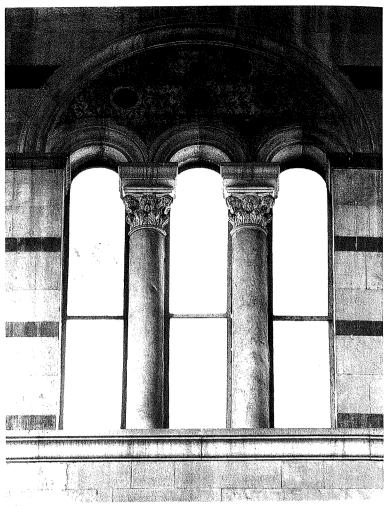


1686-1688 Trifore in corrispondenza del terzo ordine di loggette.

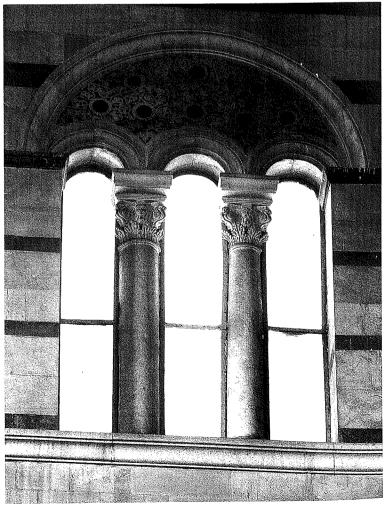
#### West end.

1686-1688 Three-light windows on the level of the third row of arcading.



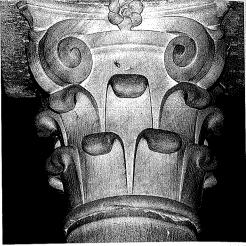


1687 [w11/s0-n0 IV]

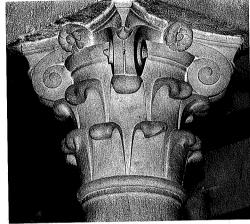


1688 [w11/s0-n0 IV]





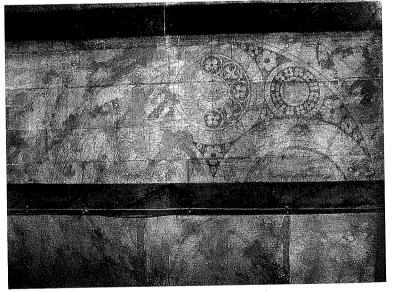
1716 [GN1/GW1-GW2]



1715 [gn1/gw2-gw3]



1717 [GN1-GW2]



1718 [gn1/gw7-gw8], [gn1/gw7]

1719 [gn2/gw10-gw11]

Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali.

1715-1717 Capitelli.

1715 pseudotuscanico (sec. XII); 1716, 1717 compositi (1598-1602).

1718 Base di colonna (sec. XI).

#### Matronei.

Navatella settentrionale laterale.

1719 Disegno per una tarsia di bifora della controfacciata (sec. XIX).

## Galleries. Colonnade between the north aisles.

1715-1717 Capitals.

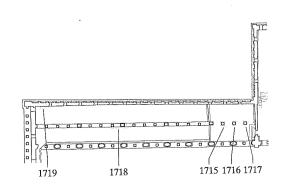
1715 pseudo-Tuscan (12th century); 1716, 1717 composite (1598-1602).

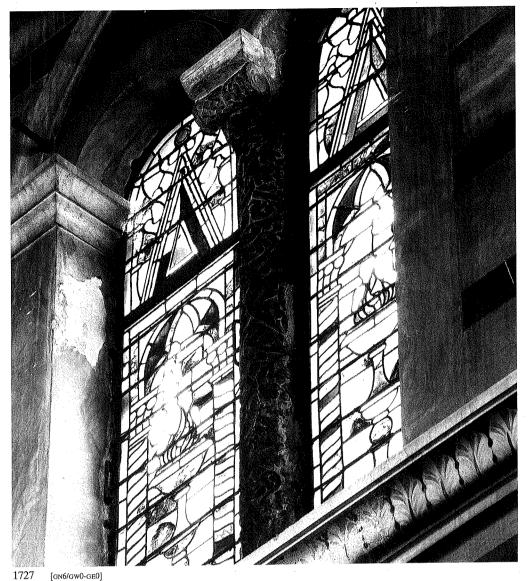
1718 Base of column (11th century).

#### Galleries.

Outer north aisle.

1719 Inlay design for a two-light window of the west end (19th century).





1728 [gw0/gn5-gn6]



1729 [gw0/gn4-gn5]



1730 [gw0/gn3-gn4]

#### Matronei. Transetto settentrionale.

1727 Bifora sulla testata. Tronco di semicolonna (?) a racemi con capitello a stampella (sec. XII).

1728-1732 Capitelli.

1728 composito (1598-1602); 1729 corinzio a foglie lisce (prima metà del sec. II d. c.); 1730 non finito con foglie e delfini; 1731, 1732 compositi a foglie lisce (sec. XI).



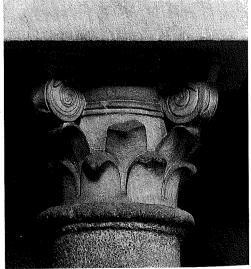
1731 [gw0/gn2-gn3]

#### Galleries. North transept.

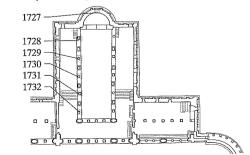
1727 End window with two lights. Shaft of semicolumn (?) decorated with plants motifs, with capital (12th century).

1728-1732 Capitals.

1728 composite (1598-1602); 1729 Corinthian with smooth leaves (first half of the 2nd century A.D.); 1730 with leaves and dolphins, unfinished; 1731, 1732 composite with smooth leaves (11th century).

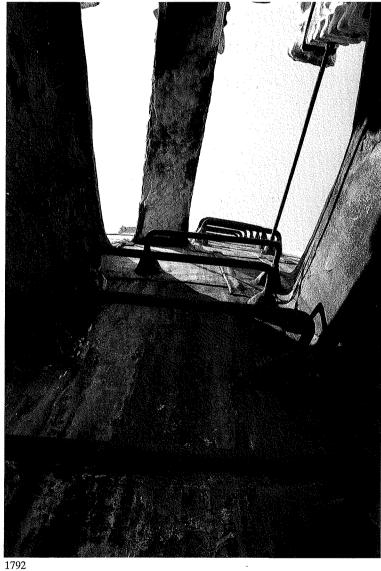


1732 [gw0/gn1-gn2]









La struttura inaccessibile. Loggetta della cupola.

1789 Capitello a stampella figurato (sec. XII). 1790 Capitello figurato (fine del sec. XIII inizi del sec. XIV).

1791 L'interno della loggetta della cupola. 1792 La scala "alla marinara" sul dorso della cupola che conduce alla "mela" del cupolino.

1789×1790: Love sono?

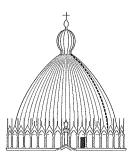
The inaccessible parts. The loggia of the dome.

1789 Capital with carved figures (12th century).

1790 Capital with carved figures (late 13th early 14th century).

1791 Inside of the loggia of the dome.

1792 The steps on the outside of the dome leading to the crowning "globe".











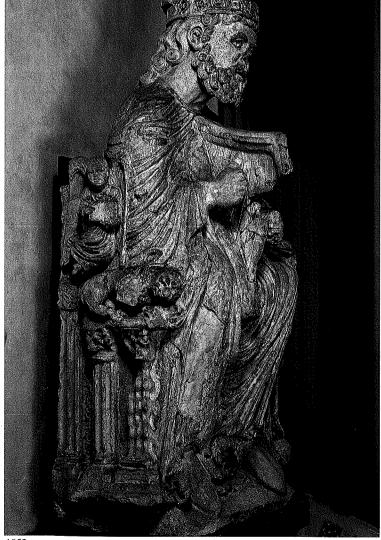
1851

1847, 1848 Capitello e semicapitello composito (sec. XII), già in facciata, livello inferiore.

1849 Capitello e semicapitelli con figure umane e animali (sec. XII), già in facciata, livello inferiore.

1850 Tarsia con lotta di animali (sec. XII), già in facciata, livello inferiore.

1851-1853 David citaredo con simboli evangelici (ultimo quarto del sec. XII), già in facciata, primo ordine di loggette. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.



1847, 1848 Composite capital and half-capital (12th century), formerly on the façade, lower level.

1849 Capital and half-capitals with human figures and animals (12th century), formerly on the façade, lower level.

1850 Inlay with fighting animals (12th century), formerly on the façade, lower level.

1851-1853 David Harping and symbols of the Evangelists (last quarter of the 12th century), formerly on the façade, first row of arcading. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

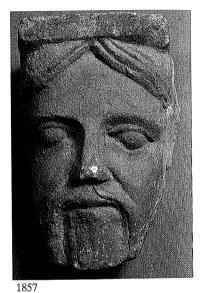
The Cathedral of Pisa





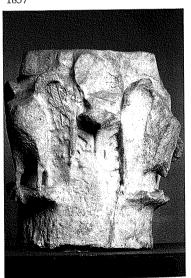






1856





1854 Imposta d'arco con protome di cinghiale (sec. XII), già in facciata. 1855 Capitello corinzio

(sec. XII), già in facciata. 1856, 1857 Capitello con protomi umane barbate (sec. XII) e frammento dello stesso capitello, già in facciata. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo e depositi.

1858 Capitello composito (sec. XII), già in facciata. Pisa, Camposanto Monumentale. 1859 Capitello con protomi umane e leonine (sec. XII), già in facciata.

1859

1860 Capitello con aquile e protomi umane (sec. XII), già in facciata. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

1854 Impost of an arch with boar's head (12th century), formerly on the façade. 1855 Corinthian capital (12th century), formerly on the façade. 1856, 1857 Capital with bearded human heads (12th century) and fragment of the same capital, formerly on the façade. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo and storerooms.

1858 Composite capital (12th century), formerly on the façade.

Pisa, Camposanto Monumentale. 1859 Capital with human and lion heads (12th century), formerly on the façade.

1860 Capital with eagles and human heads (12th century), formerly on the façade. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.



1861

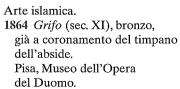


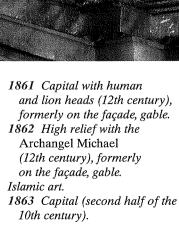
1862



1863

1861 Capitello con protomi umane e leonine (sec. XII), già in facciata, timpano.
1862 Altorilievo con Arcangelo Michele (sec. XII), già in facciata, timpano.
Arte islamica.
1863 Capitello (seconda metà del sec. X).

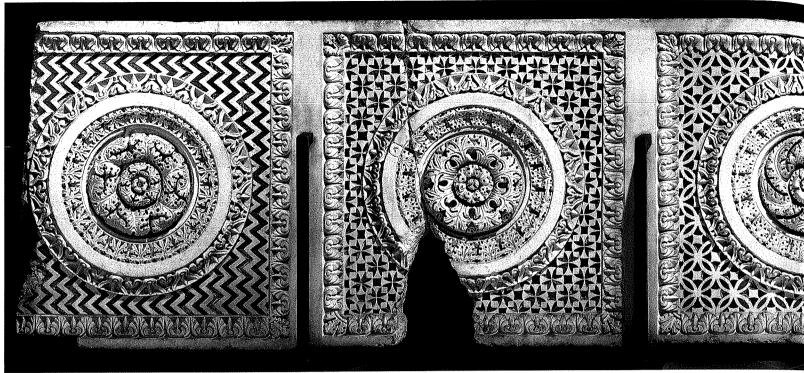




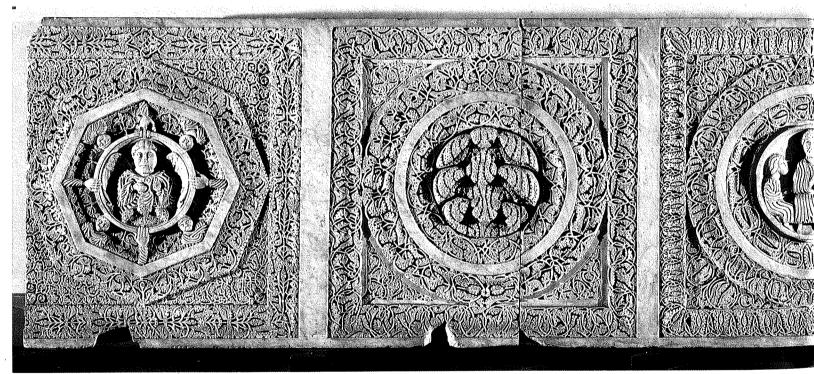
Islamic art.
1864 Bronze Griffin
(11th century), formerly
crowning the gable above
the apse.
Pisa, Museo dell'Opera
del Duomo.



The Cathedral of Pisa



1865



1866

1865 Sequenza di cinque formelle, scolpite (sec. XII) sul retro di un fregio con delfini proveniente dalla *Basilica Neptuni* di Roma (115-127 d. C.), già nel recinto presbiteriale (cfr. (1801), (1802)).

1866, 1867 Tre formelle con tondi figurati, già nel recinto presbiteriale (?) e particolare.

1868 Formella (sec. XII), già nel recinto presbiteriale.

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

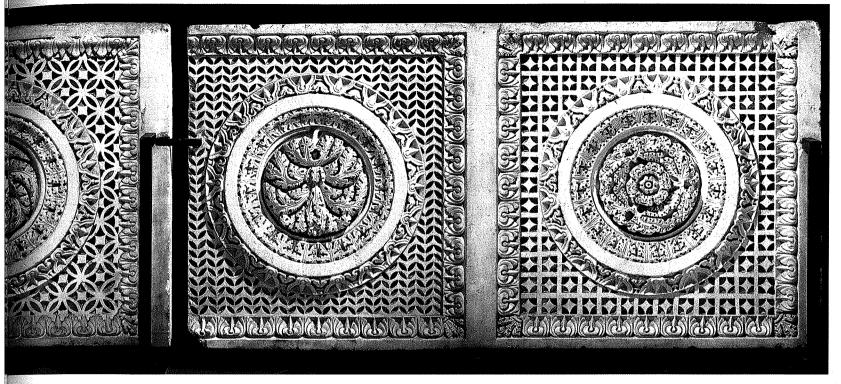
1865 Sequence of five carved panels
(12th century) on the back of a frieze with
dolphins from the Basilica Neptuni in Rome
(115-127 A.D.), formerly part of the
presbytery enclosure (cfr. (1801), (1802)).

1866, 1867 Three panels with circular reliefs carved with figures, formerly in the presbytery enclosure (?) and detail

presbytery enclosure (?) and detail

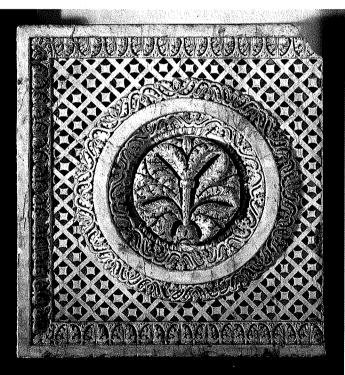
1868 Panel (12th century), formerly in the presbytery enclosure.

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

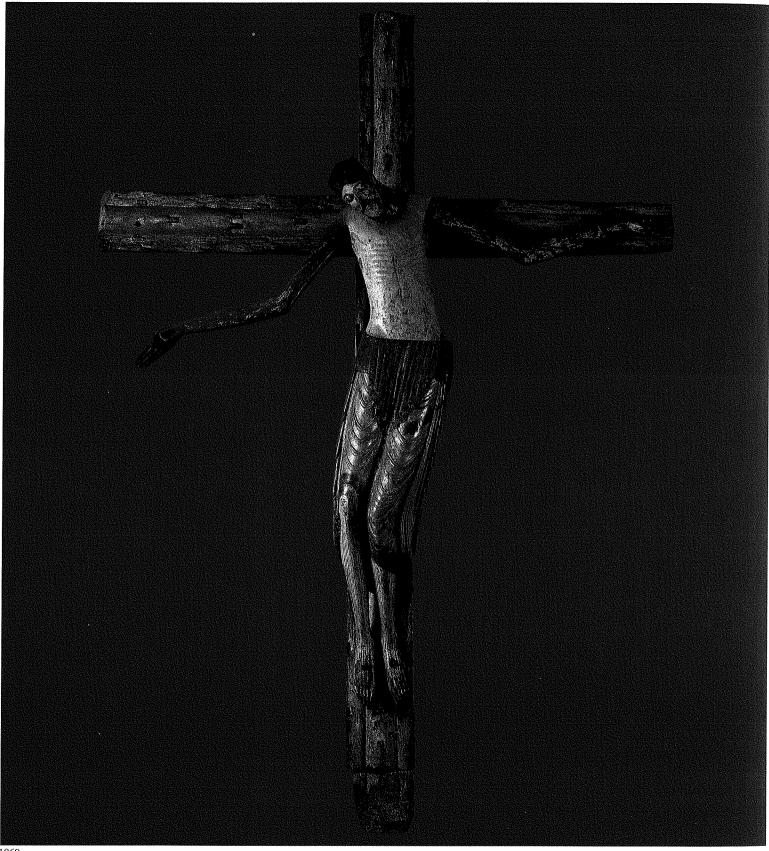








1868



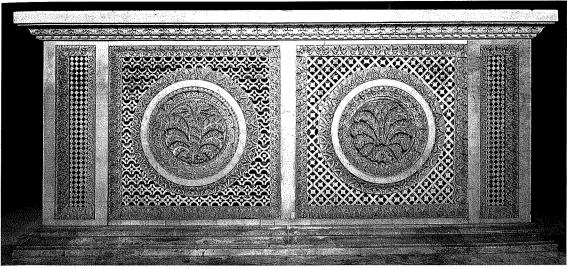
Arte francese. **1869** *Cristo deposto* (sec. XII), legno, già nel presbiterio.

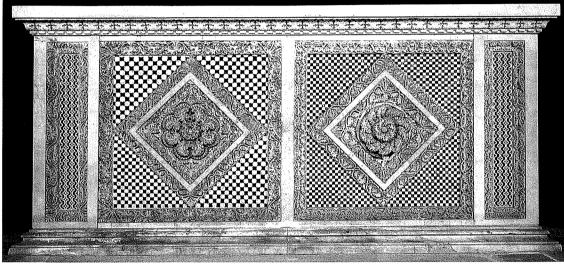
Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

French school.

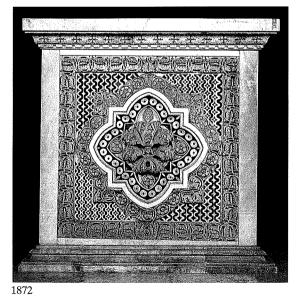
1869 Dead Christ (12th century), wood, formerly in the presbytery.

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

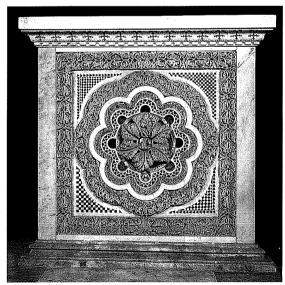




1871

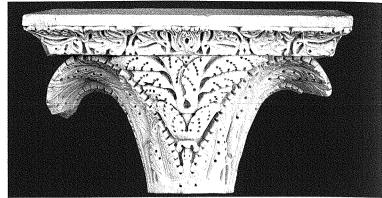


1870-1873 Sei formelle (sec. XII), già nel recinto presbiteriale. Pisa, Battistero, altare maggiore.



1870-1873 Six panels (12th century), formerly part of the presbytery enclosure. Pisa, Baptistery, high altar.





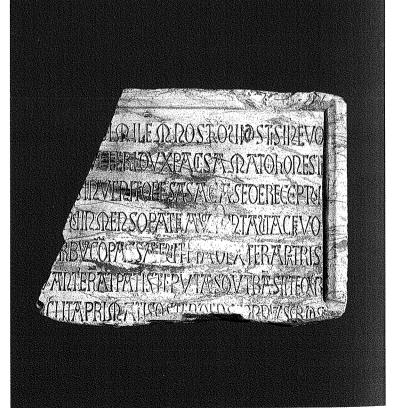






1876 1877 1878





1879

1874 Capitello a stampella.Pisa, Camposanto Monumentale.1875 Capitello a stampella.Pisa, Opera della Primaziale, depositi.

1876 Capitello con busti (sec. XII), già nell'interno, parete perimetrale. Pisa, Camposanto Monumentale. 1877, 1878 Capitello a stampella, recto e verso.
Pisa, Opera della Primaziale,

depositi. 1879 Epitaffio di Ugo (sec. XII). 1880 Epitaffio del vescovo Vitale (1252), già nella Cappella di S. Lucia.

Pisa, Camposanto Monumentale.

1880

1874 Pilaster capital.
Pisa, Camposanto Monumentale.
1875 Pilaster capital.
Pisa, Cathedral Palace, storerooms.
1876 Capital with busts

1876 Capital with busts (12th century), from one of the inner walls.
Pisa, Camposanto Monumentale.

1877, 1878 Pilaster capital, front and back.
Pisa, Cathedral Palace, storerooms.
1879 Epitaph of Ugo (12th century).
1880 Epitaph of Bishop Vitale (1252), formerly in the Chapel

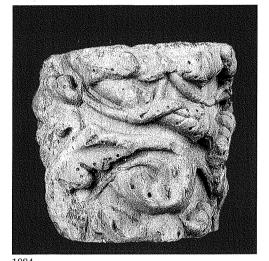
of St Lucy. Pisa, Camposanto Monumentale.















1883

**1881**, **1882** Epitaffio del console Rodolfo e del nipote Bonifazio (sec. XII), recto e verso.

**1883** Tronco di colonna a racemi (sec. XII).

Pisa, Camposanto Monumentale. 1884 Tronco di colonna a racemi (sec. XII).

Pisa, Museo di San Matteo, depositi.

1885 Tronco di colonna a racemi (sec. XII).

Pisa, Sant'Anna, chiostro.

1886 Tronco di colonna a racemi (sec. XII).

Pisa, Opera della Primaziale, depositi.

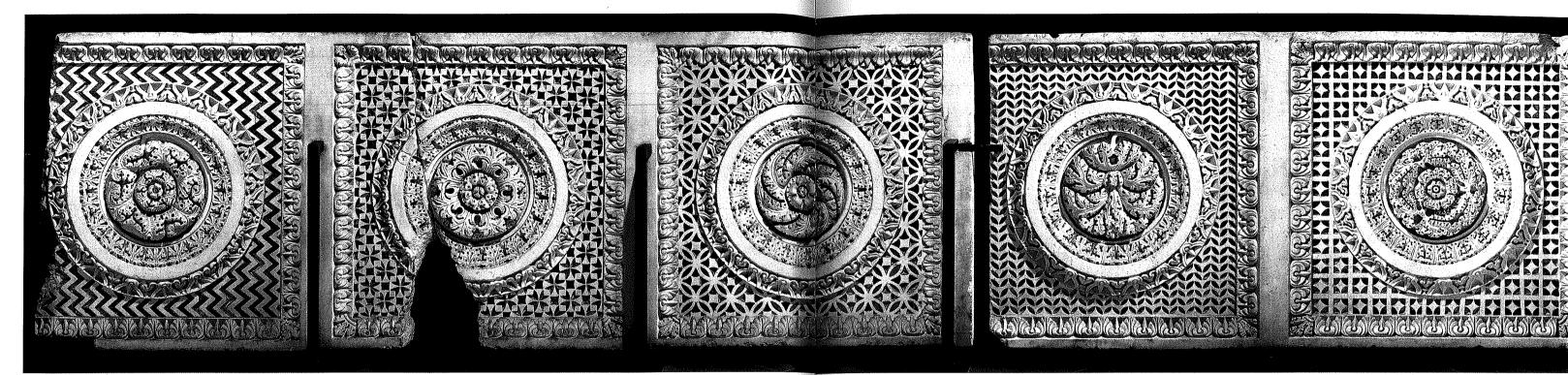
1881, 1882 Epitaph of the Consul Rodolfo and of his nephew Bonifazio (12th century), front and back. 1883 Shaft of decorated column (12th century).

1886

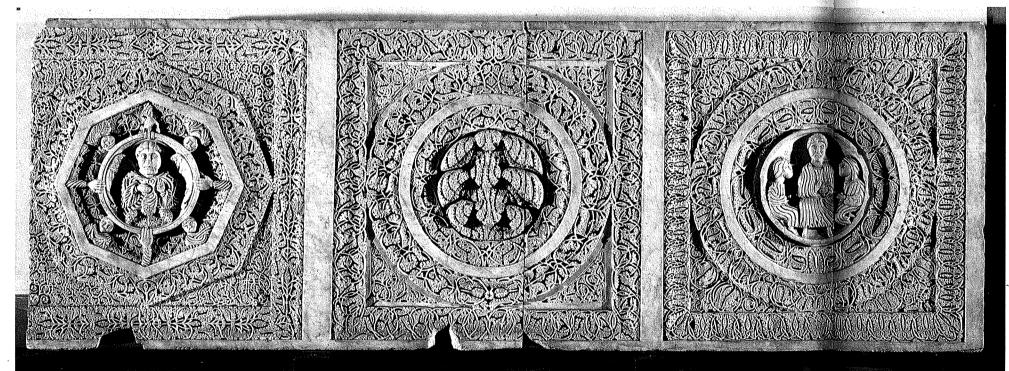
Pisa, Camposanto Monumentale. 1884 Shaft of decorated column (12th century). Pisa, Museo di San Matteo,

storerooms.

1885 Shaft of decorated column (12th century). Pisa, Sant'Anna, cloister. 1886 Shaft of decorated column (12th century). Pisa, Cathedral Palace, storerooms.











1865 Sequenza di cinque formelle, scolpite (sec. XII) sul retro di un fregio con delfini proveniente dalla *Basilica Neptuni* di Roma (115-127 d. C.), già nel recinto presbiteriale (cfr. (1801), (1802)).

1866, 1867 Tre formelle con tondi figurati, già nel recinto presbiteriale (?) e particolare.

1868 Formella (sec. XII), già nel recinto presbiteriale.

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

1865 Sequence of five carved panels
(12th century) on the back of a frieze with
dolphins from the Basilica Neptuni in Rome
(115-127 A.D.), formerly part of the
presbytery enclosure (cfr. (1801), (1802)).
1866, 1867 Three panels with circular
reliefs carved with figures, formerly in the
presbytery enclosure (?) and detail 1868 Panel (12th century), formerly in the

presbytery enclosure. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

# Il Duomo di Pisa

a cura di Adriano Peroni

con la collaborazione di CINZIA NENCI

scritti di
Alberto Ambrosini
Clara Baracchini
Claudio Casini
Roberto Coroneo
Antonio Milone
Cinzia Nenci
Roberto Paolo Novello
Adriano Peroni
Salvatore Settis
Giovanna Tedeschi Grisanti

fotografie di Alessandro Angeli Angelo Corsini Giovanni Martellucci Aldo Mela

rilievi e grafici di Gabriele Berti Giovanna Ciucci Berti Ombretta Dinelli Lauro Giovanetti

fotogrammetria di LAMBERTO IPPOLITO



Il Duomo di Pisa

© 1995 FRANCO COSIMO PANINI EDITORE S.p.A. Viale Corassori 24, 41100 Modena - Italy Tel. 059/343572 - Fax 059/344274 ISBN 88-7686-614-0

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma e attraverso qualsiasi mezzo elettronico o meccanico, incluse fotocopie, senza il preventivo permesso scritto di Franco Cosimo Panini Editore.

## Indice

### Saggi

SALVATORE SETTIS *Mirabilia Italiae*, III pag. 9

Adriano Peroni Architettura e decorazione pag. 13

CINZIA NENCI Le coordinate della decorazione architettonica pag. 148

GIOVANNA TEDESCHI GRISANTI Il reimpiego di materiali di età classica pag. 153

> Cinzia Nenci Le iscrizioni sepolcrali: una schedatura preliminare pag. 165

CINZIA NENCI La decorazione architettonica pag. 169

Antonio Milone Il Duomo e la sua facciata pag. 191

ROBERTO PAOLO NOVELLO La scultura del Trecento pag. 207

ROBERTO PAOLO NOVELLO Il pergamo di Giovanni Pisano pag. 225

CLAUDIO CASINI La scultura dal Quattrocento al Novecento pag. 263

ROBERTO PAOLO NOVELLO I mosaici pag. 285 ROBERTO PAOLO NOVELLO La pittura dal XIII al XV secolo pag. 291

ROBERTO PAOLO NOVELLO Le tarsie lignee pag. 301

Alberto Ambrosini La pittura dal Cinquecento all'Ottocento pag. 313

## Schede

Schede dell'esterno pag. 335

Schede dell'interno pag. 425

Schede dell'*Appendice* pag. 589

**Bibliografia** pag. 661

**Indice dei nomi** pag. 687

## Il Duomo e la sua facciata

ANTONIO MILONE

Vasari aveva già colto l'importanza del ruolo di Pisa e dei suoi monumenti per il "progresso" dell'arte medievale italiana, per lui fondamentalmente opera di artisti toscani irradiatisi nel resto della nazione. A leggere bene nelle pieghe del suo discorso, da questa riflessione lo storiografo aretino aveva potuto cogliere la distinzione tra le opere "tedesche", che noi oggi riteniamo convenzionalmente gotiche, e quelle medievali che si richiamavano alla tradizione classica, vale a dire le architetture romaniche; una distinzione, si badi, presente nella storiografia artistica toscana a partire dalla quattrocentesca Vita di ser Filippo Brunellesco di Antonio Manetti, dove si esaltava la linea continua che legava le architetture fiorentine ritenute dell'età di Carlo Magno (come la chiesa dei Santi Apostoli, del XII secolo) e gli edifici di Brunelleschi.

Tracciato a grandi linee nel Proemio delle Vite della prima edizione (VASARI 1550, pp. 122-123), il discorso sul Duomo e sul suo architetto si approfondisce e diventa più articolato nella seconda edizione delle Vite: "Da cotal principio adunque cominciò a crescere a poco a poco in Toscana il disegno et il miglioramento di queste arti, come si vide l'anno mille e sedici nel dare principio i Pisani alla fabbrica del Duomo loro; perché in quel tempo fu gran cosa mettere mano a un corpo di chiesa così fatto di cinque navate, e quasi tutto di marmo dentro e fuori. Questo tempio, il quale fu fatto con ordine e disegno di Buschetto Greco da Dulicchio, architettore in quell'età rarissimo, fu edificato et ornato dai Pisani d'infinite spoglie condotte per mare, essendo eglino nel colmo della grandezza loro, di diversi lontanissimi luoghi, come ben mostrano le colonne, base, capitegli, cornicioni et altre pietre d'ogni sorte che vi si veggiono. E perché tutte queste cose erano alcune piccole, alcune grandi, et altre mezzane, fu grande il giudizio e la virtù di Buschetto nell'accomodarle e nel fare lo spartimento di tutta quella fabbrica, dentro e fuori molto bene accomodata; et oltre all'altre cose, nella facciata dinanzi, con gran numero di colonne accomodò il diminuire del frontespizio molto ingegnosamente, quello di varii e diversi intagli d'altre colonne e di statue antiche adornando, sì come anco fece le porte principali della medesima facciata" (VASARI 1568, I, p. 78); in questo passo per la prima volta si pone l'accento sulle sculture della facciata del Duomo – il monumento che, per Vasari, svegliò "per tutta l'Italia et in Toscana massimamente l'animo di molti a belle imprese" (VASARI 1568, I, p. 78) –, attribuendole all'età antica e influenzando così il giudizio su di esse fino all'Ottocento.

L'idea della cattedrale pisana come luogo di rac-

colta di oggetti dell'età romana, opere d'arte, frammenti architettonici o iscrizioni che fossero, si radicò a tal punto che anche manufatti di tutt'altra estrazione, come il Grifo bronzeo di produzione islamica (1864) o la statua dell'Ercole del pulpito di Giovanni (1184), vennero ritenuti reliquie antiche: il primo sarebbe stato ritrovato tra le fondamenta del palazzo imperiale di Adriano, sul quale, secondo una poco fondata tradizione, venne innalzato il Duomo; l'altra, portata in città da Cartagine dai Pisani vittoriosi sulle coste africane. Queste credenze durarono a lungo, favorite dagli eruditi locali, che esaltavano l'antichità e la ricchezza dei monumenti cittadini, e dai forestieri, che amplificavano le leggende narrate loro dal cicerone di turno. Questi, incantati dalla distesa marmorea della piazza e dal gran numero di opere d'arte e di sarcofagi antichi posti lungo il perimetro esterno del Duomo, nonché colpiti dai numerosi frammenti di epigrafi antiche collocate in bella vista, vedevano d'improvviso il Duomo tramutarsi in un antico tempio. Sotto questo rispetto, risulta significativa una pagina del taccuino del portoghese Francisco de Hollanda, Os desenhos das Antiualhas (conservato alla Biblioteca dell'Escorial e redatto intorno al 1540), dove la piazza viene disegnata dal lato meridionale e appare come un'immensa cortina marmorea (c. 51 r: O Bautisterio e Domo de Pisa).

Certamente il discorso vasariano non nasceva dal nulla. La piazza del Duomo, con i suoi monumenti, fu fin dall'origine il centro di maggiore richiamo di Pisa e di qui artisti, disegnatori, eruditi e antiquari passarono per apprezzare il luogo e le opere d'arte e di storia che conteneva; le parole di Carlo Cattaneo mi pare suggeriscano bene il sentimento dei visitatori al cospetto degli edifici: "Quella solinga piazza e quei vetusti marmi sono adunque il monumento d'un gran popolo, d'una gente privilegiata a grandi cose". L'interesse per il Duomo, il monumento cardine, manifesto dell'arte pisana dei secoli di mezzo, era già vivo nell'età rinascimentale. Ricordo la riflessione di fra' Luca Pacioli, che nel capitolo del De divina proportione dedicato alle Colonne più debitamente fatte per Italia da li antichi e ancor moderni, afferma che "nel Domo de Pisa, avengaché sieno de più sorti agolupate, e quivi fatto n'è un canneto che si comprende che de diverse parte quivi sonno translatate" (un tema, come si è visto, sviluppato da Vasari). Così Leonardo da Vinci, in una delle tante meditazioni estemporanee sugli edifici a pianta centrale, osserva che sopra la costruzione "non si pò né si debe fare campanile, anzi debe stare se133. Veduta della facciata del Duomo di Pisa, dagherrotipo (1840-1850 circa) appartenuto a John Ruskin (The Ruskin Galleries, Bembridge School, Isle of Wight).

parato, come ha il domo e S. Giovanni di Firenze e così il domo di Pisa, che mostra il campanile per sé, dispiccato in circo, e così il domo, e ognuno per sé pò mostrare la sua perfezione".<sup>2</sup>

Si può ritenere che grazie ai teorici del Rinascimento<sup>3</sup> e alle parole di Vasari, il Duomo pisano non fu più visto come una delle *Mirabilia*, di certo la principale presente nella città tirrenica, simbolo di una

percezione medievale dei monumentil nella quale si fondevano episodi fantastici, culto delle reliquie e gusto dello straordinario e dell'inverosimile. Tuttavia, senza la tradizione, orale o scritta, delle Mirabilia, il genere letterario antesignano delle attuali guide molto diffuso nell'età di mezzo, certamente sarebbe stata diversa la fortuna della cattedrale e della piazza che, con gli altri monumenti, la conteneva. Nella letteratura cronachistica locale, che spesso conteneva questi inserti periegetici, il Duomo viene sempre descritto minuziosamente, sottolineando il numero delle navate, cinque come nelle chiese di Roma, l'altez-

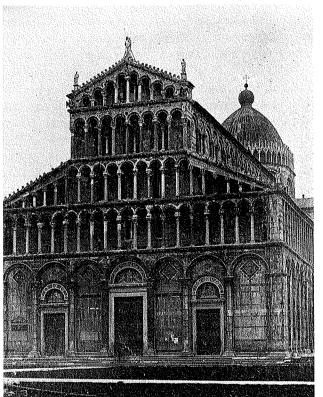
za, il mirabolante numero delle colonne, di vario e prezioso materiale e foggia, l'uso senza risparmio del marmo: "la quale chiesa si è la più bella del tanto che ssi truovi nel mondo [...] Ell'è tucta di marmo ed è coperta tucta di pionbo chon belli edificii d'adornamenti [...] E la faccia dinanzi alla chiesa sono tre porti, magnifiche chose e meravigliose: di sopra alle dicte porti sono quatro fili di cholonne tucti di pietre fini di più cholori l'uno disopra all'altra et incima della faccia dinanzi si v'è una Maestà di nostra Donna chol figliuolo in braccio, tucta di marmo, da ciaschuna parte uno angniolo di marmo molto bellissimo" (la citazione è da una descrizione del primo Quattrocento pubblicata da Supino 1904, p. 305).

La fortuna dell'edificio risaliva poi, ancora più indietro, proprio agli anni della costruzione, quando i Pisani vedevano nella nuova fabbrica del Duomo uno dei motivi di massimo orgoglio per la città che allora dominava su tutto il Mediterraneo. Nella decorazione della cattedrale, accanto alle prede belliche, quali il *Grifo* bronzeo (1864) e il capitello (1863) islamici, posti sui tetti della chiesa, o la porta con intagli lignei, messa nell'accesso settentrionale della facciata, esponevano i doni, come la porta bronzea costantinopolitana, secondo la tradizione regalata da Goffredo di Buglione e

collocata nel portale meridionale. Inoltre, nei punti cruciali disseminarono le opere classiche, che dovevano sottolineare la spinta emulativa di Pisa "seconda Roma" nei confronti dell'antica capitale dell'Impero (più tardi resterà di quest'età florida per la città solo il ricordo e più forte sarà l'esaltazione dei monumenti patrii, uniche reliquie a perpetuare il felice tempo della Repubblica).

L'edificio non è però solo un monumento ma diventa esso stesso documento: quando Maragone, nella seconda metà del XII secolo, raccoglie negli *Annales* la storia della città per la prima volta in maniera organica,

prende di peso dalle iscrizioni della facciata del Duomo notizie da riversare nel testo (da una sua errata interpretazione dell'epigrafe di fondazione [MARAGO-NE, LUPO GENTILE 1930, pp. 5-6] è derivato che l'anno di fondazione della chiesa fosse il 1063, mentre, come ha dimostrato Scalia 1963, pp. 254-256, esso fu il 1064). Il valore documentario dell'edificio è testimoniato soprattutto dalle epigrafi in facciata, amalgama concettuale tra gli avvenimenti del recente passato e il richiamo all'età greco-romana, tra gli spolia classici (vedi i continui riferimenti all'antichità e il confrontoemulazione con essa, presenti ad esempio nell'elogio di Buscheto (8)) e le prede di guerra (le imprese vittoriose dei Pisani nel Mediterraneo contro i Musulmani sono oggetto di una lunga epigrafe (9 a) e ricordi di esse compaiono in quasi tutte); da questo punto di vista, la cattedrale e la sua facciata svolgono lo stesso

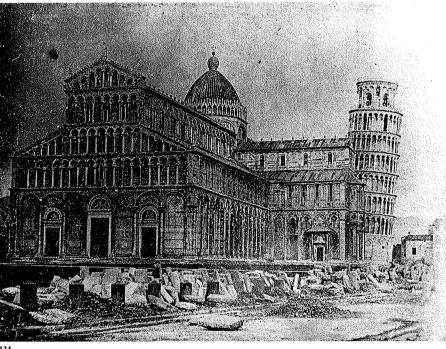


ruolo della coeva letteratura che canta le gesta eroiche dei Pisani alle Baleari o sulle coste spagnole e africane; come affermò Georges Rohault de Fleury nella sua opera su Pisa nel Medioevo, composta nel secolo scorso: Aucun monument ne garde sur ses pierres d'histoire aussi précise de son origine ["Nessun monumento custodisce sulle sue pietre la storia così puntuale della sua origine"] (ROHAULT DE FLEURY 1866-1868, p. 44).

prima edizione tra 1787 e 1793; la seconda è del 1812), muove ancora dal giudizio vasariano sul monumento, anche perché esso coincide con le posizioni di esaltazione campanilistica della produzione artistica pisana. Egli ci dà la prima puntuale descrizione della facciata, già provata da numerosi restauri: "le due colonne corolitiche giustamente collocate dall'architetto a fregiar la regia porta richiaman l'occhio dell'osservatore per l'in-

> taglio a fiorami. Il lavoro è antico, greco o egiziano che sia [...] I capitelli di scultura parimente antichi son degni anch'essi di considerazione; i corinti pel sottile lavoro, ed i compositi per lo stil'egizio. In questi gli animali, i putti ed altre figure geroglifiche fan le veci dei caulicoli [...] Il lavoro dall'acconciatura delle teste sembra un imitazione di quello che sotto gl'Imperatori romani si praticava sovente [...] I capitelli delle quattro indicate loggie sono la maggior parte moderni sostituiti agli antichi guasti dal tempo, fra' quali ne restano alcuni composti di sole quattro teste di leoni, e di uomini di ragionevol dise-

gno sull'indicato stile egizio, e anche etrusco, come alcuni pretendono. Gli archi, e le cornici andanti al di sopra di essi, ed altri fregi son tutti in varie guise nobilmente arricchiti d'intagli. Non resti inosservato l'antico bassorilievo della cornice del second'ordine, dove son bene adattate varie specie di animali, e ciascun pezzo mostra la mano di bravo Scultore. Varie teste di uomini, e di bestie sono scompartite nel centro degli archi, ed altrove; e fra di esse alcuna se ne osserva non ordinariamente delineata. Finalmente due mezzi leoni posando maestosamente sulla cima delle già lodate colonne guardano il principale ingresso [...] Con tali rappresentazioni di figure diverse, maschere, rosoni, e simili altri ornati decorando Buschetto così bell'opera imitò le bellissime degli antichi, i quali con la varietà di sì eleganti forme credettero di dilettar maggiormente; e forse nelle teste umane diverse fra loro imitar volle que' vecchi architetti... Imitò parimenti nei sopraccitati leoni i Greci, e gli Egizi, che studiosi dell'arte simbolica soleano situargli per lo più sulle soglie de' sacri Tempj" (DA MORRONA 1812, I, pp. 145-146, 148-149).



I decenni a cavallo tra i secoli XVIII e XIX segnarono una tappa cruciale per lo studio e la conoscenza della produzione artistica medievale pisana, oggetto di analisi approfondita sia in patria (a opera di Alessandro da Morrona, Ranieri Tempesti e Sebastiano Ciampi) che fuori, a cominciare dai toni elogiativi con cui ne parla padre Guglielmo Della Valle: "Una scuola diversa dalla Fiorentina non si conosceva in Toscana, ed io con i monumenti ve ne provai due, ponendo Pisa per l'Atene de l'arte risorgente, da cui derivarono la Sanese e la Fiorentina". 4 Così l'erudito ecclesiastico apriva la strada a una nuova comprensione del Medioevo artistico toscano (ma non solo); con le Lettere senesi, la sua opera principale, si poté finalmente superare definitivamente il quadro troppo fiorentinocentrico che Vasari due secoli prima, nelle Vite, aveva dato dell'arte italiana "nel tempo de' Gotti".

Il "patrizio pisano" Alessandro da Morrona, maggiore esponente della locale tradizione "filopatride" e autore della principale opera settecentesca sulla città, Pisa illustrata nelle arti del disegno (pubblicata nella 134. Veduta della facciata e del fianco sud del Duomo, dagherrotipo (1840 circa).

Lo studioso pisano, dibattuto tra il dover seguire la tradizione, che a partire da Vasari voleva la facciata composta di pezzi antichi di reimpiego, e il proprio intuito, che gli permette di riconoscere come medievali le opere, sceglie infine la via di mezzo: "Alcune teste, rosoni, maschere e simili ornati far si dovettero da quegli scultori per supplire alla mancanza di pezzi antichi. Rainaldo fu capomaestranza dei medesimi ed insieme operatore esperto. Lavoro loro sono alcune mezze figure di animali e le statue poste sui vertici della facciata" (DA MORRONA 1812, I, p. 348).5

Di tutt'altro avviso si manifesta Sebastiano Ciampi, pistoiese, docente di greco all'Università di Pisa, che con i suoi scritti innesca una lunga polemica con gli eruditi locali sul ruolo svolto dall'arte pisana e, per quel che ci riguarda, sulla datazione del Duomo e sull'unitarietà della sua edificazione. L'abate Ciampi, slegandosi dai giudizi vasariani e dando spazio, assieme all'amico Lasinio, conservatore del Camposanto pisano, all'osservazione puntuale delle sculture medievali, rigetta definitivamente l'interpretazione delle sculture della facciata che le vuole antiche; infatti esse presentano iconografie egizie, greche e romane, ma sono ispirate all'arte cristiana, che mutua da quella greco-romana, costituendo un insieme che mai si sarebbe potuto scambiare per antico, nel suo complesso come nelle singole parti (CIAMPI 1812, pp. 19-26). Inoltre l'erudito, per primo, avanza l'ipotesi che la facciata sia più tarda rispetto al resto dell'edificio e si debba datare intorno al primo Duecento; infatti essa "in molte parti dei suoi ornati superiori, è simigliantissima alla facciata della Pieve d'Arezzo fatta da Marchionne, e a quella del Duomo di Lucca opera di Guidetto del 1204" (CIAMPI 1812, p. 21).6

Questa idea apre la via all'ancora attuale querelle sui tempi e sulle fasi dell'edificazione del Duomo e trovò una prima adesione nel cultore d'arte pisano Ranieri Grassi (GRASSI 1836-1838, II, 1837, pp. 271-272) e una importante conferma nelle osservazioni fatte dall'architetto e storico dell'arte francese Rohault de Fleury nel 1859, quando per i restauri venne rimossa la pavimentazione che correva lungo il perimetro esterno della chiesa; lo studioso poté verificare allora che all'altezza della quinta lesena del fianco meridionale si trovava una parte di muro sottoposta, che egli interpretò come resto della primitiva facciata "projetée et abandonnée" ["progettata e abbandonata"] (ROHAULT DE FLEURY 1866-1868, pp. 45-47; si veda anche Rohault de Fleury 1862, p. 10). Si crearono così due schiere di interpreti che, come nella vexata quaestio omerica, si trovarono divisi tra "unitari" e "analisti": i primi, convinti che la cattedrale fosse stata costruita, senza interruzioni e variazioni del progetto, dal transetto alla facciata; i secondi, che l'edificio fosse stato realizzato in due fasi almeno, essendo stati elevati dapprima le navate e il coro, quindi la facciata e la parte delle navate prossima ad essa (il partito di questi ultimi si divise ulteriormente tra chi vedeva le due fasi costruttive separate da un lungo lasso di tempo e chi invece le pensava contigue).

Il Duomo è una chiesa ingannevole. Al visitatore che lo vede per la prima volta appare come una pura architettura medievale, simbolo di quell'arte che nel XII secolo fece dell'imitazione e dell'emulazione dei monumenti antichi vanto e fine; poi, nel corso della visita, l'occhio attento scopre il velo: oltre la selva di colonne, i capitelli appaiono integrati o sostituiti in età moderna, la zona presbiteriale come pure i transetti e le pareti non conservano alcunché dell'arredo medievale ma presentano una decorazione con tele e altari risalenti ai secoli successivi; la bicromia così perfetta è frutto delle sovradipinture ottocentesche: la pietra nera non è che intonaco; le volte delle navatelle risalgono al Rinascimento; anche monumenti che si giurerebbe originali come il pulpito di Giovanni si ritrovano in una collocazione che non è quella primitiva e in una ricomposizione, novecentesca, in molti punti arbitraria, così come il tamburo della cupola, con i pennacchi a vista, è frutto di un discutibile restauro degli anni cinquanta (SANPAOLESI 1959). L'impianto primitivo si coglie, solo per grandi linee, nella distribuzione degli spazi, nella divisione delle navate, nell'innesto tra le cinque file di colonne del corpo centrale e le tre dei due transetti, nelle polifore dei matronei o nei minimi frammenti della decorazione scultorea originale: capitelli delle navate e dei matronei, bassorilievi murati lungo le pareti.

La facciata, come e forse più del resto dell'edificio, ha subito frequenti restauri, talvolta radicali, nel corso dei secoli. Ricordi degli interventi sono custoditi nei documenti, che l'istituto preposto all'edificazione e alla conservazione degli edifici della piazza del Duomo, l'Opera della Primaziale pisana, ha prodotto durante la sua quasi millenaria esistenza (le prime attestazioni di essa risalgono infatti alla seconda metà dell'XI secolo, quando venne creata in occasione della costruzione della nuova cattedrale). Tracce vive della continua manutenzione all'edificio si vedono passeggiando tra i monumenti della piazza, nei

musei pisani e nei loro depositi. Si pensi all'importante raccolta ottocentesca esposta da Lasinio nel Camposanto, dovuta per la gran parte alla tenacia profusa dall'Opera nella conservazione del materiale che veniva rimosso dai monumenti della piazza (tenacia che venne meno purtroppo nella seconda metà del secolo scorso, un periodo di forte crisi per l'Opera, provocando la perdita della maggior parte dei pez-

bronzee di facciata, di cui si trovano spesso notizie nelle carte dell'Opera, <sup>7</sup> la facciata ha subito, in particolare, due sistematici e radicali restauri. Il primo, in seguito al rovinoso incendio del 1595, interessò soprattutto l'assetto dei tre portali, di cui vennero rifatti gli stipiti e gli architravi, insieme alle porte bronzee (interventi ci furono anche ai mosaici delle lunette). Vennero sostituiti nove colonne e undici capitelli alla pri-

ma loggetta, sette colonne e quattro capitelli alla seconda e una colonna e un capitello al timpano; venne smantellato anche il baldacchino marmoreo posto sul culmine della facciata (dove oggi rimane la sola statua della Madonna (235)) e si rifecero le basi degli Angeli (236)-(237) e le ali del simbolo evangelico dell'Aquila (234) (TAN-FANI CENTOFANTI 1897, p. 128; CALDERONI MASETTI 1983, pp. 808-809; CASINI 1986, pp. 162-163). L'altro intervento, nell'Ottocento, concludeva il restauro dell'intero edificio, promosso dall'Operaio Bruno Scorzi (1824-1839), che aveva interessato dapprima l'interno, tra 1828 e 1830 (SERRI 1830), e

135. E. Cresy, G. L. Taylor,

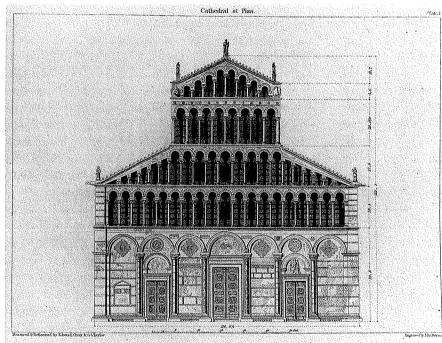
1829, tav. 3).

Alzato della facciata

(da Cresy, Taylor

quindi la facciata, su cui si intervenne sotto l'operariato di Vincenzo Carmignani (1839-1859) e di Gaetano Poggesi (1859-1893), in particolare tra sesto e settimo decennio del secolo. Allora si sostituirono con copie alcune epigrafi e, in maniera integrale o quasi, i pezzi medievali e dei secoli successivi, che presentassero interesse artistico: nel livello dei portali, i capitelli, figurati e non; parti delle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale; i due semileoni che reggono la quarta arcata; gran parte delle ghiere e delle cornici; le lastre intarsiate e alcune iscrizioni (di tutte queste opere, la maggior parte si conserva nel Museo dell'Opera). Nelle loggette si sostituirono tutti (o quasi) i capitelli presenti, assieme agli archetti e alle imposte, nonché le cornici (resta integro solo il "Fregio delle cacce" del primo ordine di arcate), gli intarsi e l'altorilievo dell'Arcangelo (228) al centro del timpano (questo e pochi altri capitelli, dei cinquantotto originali, si conservano nel Museo dell'Opera) (CALDERO-NI MASETTI 1983, pp. 810-818).

Questi radicali restauri non passarono certo sotto



135

zi originali tolti dai quattro edifici nei restauri radicali durati per quasi tutto il secolo).

Tra i primi ricordi di restauri alla facciata troviamo un'ispezione ai monumenti del 1391, ordinata dall'Operaio e compiuta da una commissione di artisti pisani, che doveva segnalare gli interventi da operare. In quell'occasione si ritenne di dover sostituire una colonna e il suo capitello nella zona centrale della prima loggetta in facciata: una colunna marmorea vetus et consumpta que est penes columnam virtuosam supra portam realem dicte ecclesie subito inde cum eius capitello elevetur et ponatur ibi una nova colunna quia illa adeo consumpta est quod ruinam et periculum minatur ["una colonna di marmo, vecchia e consunta, che si trova vicino alla colonna miracolosa sopra la porta reale di detta chiesa, si tolga subito insieme al suo capitello e una nuova vi sia messa poiché quella è troppo rovinata e minaccia di cadere"] (TANFANI CENTO-FANTI 1897, p. 347).

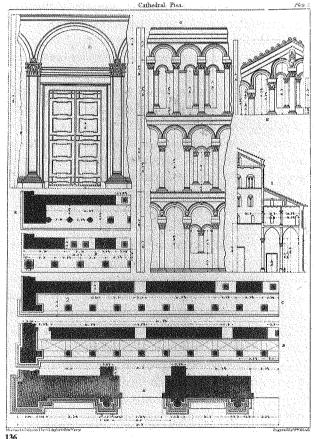
Oltre a singole sostituzioni alle colonne e ai capitelli nelle loggette e a interventi alle porte lignee e

silenzio e molte dovettero essere le critiche nell'ambiente erudito e artistico pisano. Senza scomodare il conservatore Lasinio, che combatté contro questi metodi purtroppo senza esiti (MILONE 1993, p. 59, nota 67), segnalo una sestina della poesia Su la luna, del letterato Antonio Guadagnoli, pastore della Colonia Alfea, letta il 18 giugno 1836 e pubblicata sul "Poligrafo" di Verona, che ironizza sulla situazione pisana contemporanea: "Or da imbiancar che più ci resta? / C'è da imbiancare il Duomo, il Camposanto / e al Campanil raddirizzar la testa. / Raddirizzarla al Campanil soltanto? / Ah che al mondo ogni cosa è storta in guisa / che la più dritta è il Campanil di Pisa" (GUA-DAGNOLI 1836, p. 165). Molte furono le polemiche sulla conservazione delle iscrizioni e delle opere rimosse dalla facciata e di esse sono testimonianza le lamentele dell'anonimo "Archeofilo genovese", probabilmente uno studioso pisano, che, nella lunga diatriba sulla corretta interpretazione della lapide della tomba di Guglielmo (MILONE 1993, pp. 314-315), avendo notato che all'iscrizione originale era stata sostituita una pietra liscia (solo in seguito rimpiazzata dall'attuale copia dell'epigrafe), chiama in causa (ARCHEOFILO 1865, p. 4) l'operaio Poggesi che risponde: "nei grandiosi restauri delle nostre fabbriche monumentali sono state e saranno sempre fedelmente e scrupolosamente riprodotte tutte le iscrizioni, sigle e lettere che di mano in mano rimangono distrutte in conseguenza dei restauri medesimi" (POGGESI 1865, p. 4). Più tardi, nel 1883, quando viene segnalata sul "Giornale dei lavori pubblici e delle strade ferrate" del 24 marzo 1882 la notizia del trafugamento di due colonne a spirali del Duomo, l'Operaio, interpellato dal Sindaco, candidamente risponde che nei precedenti restauri "fu costante sistema di conservare gelosamente tutti quei pezzi che per le subite degradazioni dovevano essere rimpiazzati con pezzi nuovi sempre però perfettamente uguali ai pezzi rimossi, e di questi frantumi nei nostri magazzini esiste una ben numerosa raccolta di quelli specialmente in cui si scorge un qualche resto di una certa importanza artistica, e per quanto io ne sappia niuno può vantarsi di possederne" (AOPP, Filza 15, lettera del 5 gennaio 1883 dell'Operaio al Sindaco di Pisa); fatto certamente indiscutibile perché nessuno ormai, nemmeno l'Opera, poteva vantarsi di conservare la maggior parte dei pezzi rimossi.

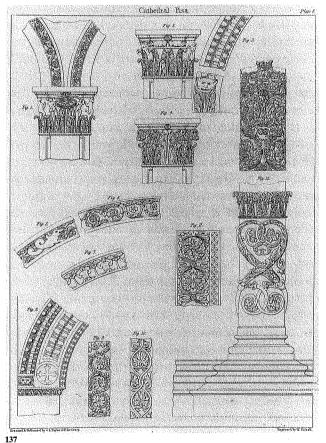
Parlare della facciata del Duomo vuol dire ripercorrere una delle linee principali che accomuna le esperienze plastiche della Toscana occidentale nel XII secolo. La cattedrale pisana è stata, infatti, uno dei centri catalizzatori della rinascita della scultura monumentale e ancor di più dell'architettura romanica della regione. Nella sua costruzione si sono avvicendate le maestranze che hanno dato vita, nel secondo terzo del secolo, a una tradizione che si è affermata in buona parte della Toscana occidentale, lungo l'asse privilegiato Pisa-Pistoia. Gli scultori che si sono formati e hanno operato nei cantieri della piazza del Duomo hanno impresso una svolta fondamentale e un indirizzo deciso allo stile, alle tipologie e ai modelli iconografici che hanno condizionato gli artefici di tutta la regione; tutti i mutamenti significativi avvenuti nella Toscana occidentale fino a Nicola Pisano sono passati, quasi sempre, prima per la piazza del Duomo. Come sottolineava Rohault de Fleury, plus intéressante que l'étude de l'arc de Constantin qui rappelle deux styles antiques, celle du dôme de Pise nous offre trois âges de sculptures juxtaposées ["più interessante dello studio dell'Arco di Costantino, che richiama due stili antichi, quello del Duomo di Pisa ci offre tre fasi della scultura sovrapposte"] (ROHAULT DE FLEURY 1866-1868, pp. 125-126): l'arco imperiale del IV secolo, guida importante per Vasari nell'identificazione di due stili dell'arte antica, nella congerie "neomedievale" ottocentesca agli occhi degli studiosi viene surclassato dalla cattedrale pisana, nuovo faro per la comprensione dei fenomeni artistici.

Nell'approccio alla facciata del Duomo, il primo nodo da dirimere riguarda l'eventuale innalzamento di un prospetto precedente e più arretrato rispetto a quello odierno. Su questo problema, dopo le osservazioni di Rohault de Fleury (ROHAULT DE FLEURY 1862, p. 10; 1866, pp. 45-47), gli scavi di Péleo Bacci (BACCI 1917, p. 2) e le ricognizioni di Giuseppe Scalia (SCALIA 1982, pp. 845-854), un dato certo è l'esistenza di una lunga struttura sotterranea, che corre trasversale al corpo delle navate e che appare indiscutibilmente come una fondazione, collocata a circa 15 metri dall'attuale facciata, all'altezza della quinta lesena dei due fianchi. Ad essa corrisponde una vistosa linea di giustapposizione nel paramento murario, che sale per tutta l'altezza dell'edificio e demarca il mutamento delle cornici e della decorazione di ghiere e losanghe, segno di un allungamento dell'edificio avvenuto durante il XII secolo. Altra differenza tra il corpo più antico e quello dell'ampliamento è la drastica riduzione di reimpieghi in quest'ultimo, dove essi vengono utilizzati come mero materiale costruttivo e pertanto risultano quasi sempre occultati nella muratura (ma si veda qui per tutte le problematiche architettoniche il saggio di Adriano Peroni).

Più difficile è invece determinare la datazione e le caratteristiche dell'antico prospetto. È certo che la facciata così arretrata determinava una diversa percezione dell'interno; si accentuava la funzione centripeta della cupola coi quattro pilastri, punto di snodo dei quattro bracci, specie i due nei transetti; oltre il



grande spazio vuoto della navata centrale, diveniva molto più visibile la selva intricata delle colonne, specie nell'innesto delle cinque navate con le tre dei transetti, che doveva ricordare ai Pisani le architetture a navate parallele delle moschee musulmane, cui Buscheto si dovette ispirare (ciò induce a pensare che l'idea dell'allungamento e della nuova facciata, venendo a stemperare l'effetto delle soluzioni ideate per l'interno, non dové partire da lui ma nacque in un momento diverso). Nell'edificio si fondevano, quindi, linguaggi di diversa origine culturale, geografica e temporale; in esso si ritrovano, ad esempio, echi della spazialità delle antiche basiliche paleocristiane romane. Nella scelta di Buscheto di realizzare una costruzione che in pianta risultasse un'anomala croce latina e quasi una croce greca con un braccio, quello delle navate, di poco più lungo degli altri, probabilmente incisero esigenze anche di natura non propriamente artistica. Sul terreno dove l'edificio si andava innalzando insistevano già numerose costruzioni, in genere altomedievali, tra cui la precedente cattedrale che, più piccola, dovette essere inglobata dalla nuova. Qui inoltre si ergevano l'antico Battistero ottagonale (al centro dell'odierno Camposanto) e resti di edifici antichi, po-



sti proprio davanti all'attuale Duomo, forse già abbandonati o riutilizzati in parte come sede dell'episcopio. Infatti, ai tempi della fondazione e dell'innalzamento del Duomo, l'assetto della piazza doveva essere caratterizzato da un insediamento di tipo contratto, con un accentramento degli edifici della cittadella ecclesiastica, allora posti fuori delle mura e messi l'uno accanto all'altro anche in funzione difensiva. La nuova cattedrale quindi dovette trovare dei limiti proprio negli edifici che la circondavano, disposti secondo un assetto generatosi nei secoli dell'alto Medioevo, che non poteva prevedere l'innesto di una costruzione della mole del Duomo. Questa, se poté allungarsi nella zona presbiteriale, trovò forse un limite a ovest e la prima facciata coincise probabilmente con quella dell'antica cattedrale.

136. E. CRESY,
G. L. TAYLOR,
Porzioni d'alzato
e sezioni a più livelli
della facciata;
a destra alzato interno
della metà nord
della controfacciata
con sezione dei matronei
(da CRESY, TAYLOR
1829, tav. 7).

137. E. CRESY, G. L. TAYLOR, Capitelli e particolari ornamentali della facciata (da CRESY, TAYLOR 1829, tav. 8).

Un aspetto del tutto ignoto è la tipologia dell'antica facciata che, tuttavia, doveva essere già in calcare bianco o marmo, come la parte più recente dei fianchi. Possiamo solo ricordare alcune facciate di chiese pisane e dei dintorni, che si datano nei decenni a cavallo tra i secoli XI e XII, quando l'edificazione del Duomo era in fase avanzata (il confronto può essere utile perché, come l'attuale, anche la precedente facciata dovette servire da modello per gli edifici contemporanei). Tra le poche chiese superstiti, interessanti risultano le facciate della chiesa di San Frediano a Pisa (TOESCA 1927, p. 554, fig. 338) e della pieve di Sant'Ermolao a Calci (Pisa) (SANPAOLESI 1975, tav. LVI b), che presentano prospetti caratterizzati da arcate, rette da pilastri o colonne, con al centro le losanghe, e il particolare analogo delle ghiere zoppe, senza sostegno, in corrispondenza dei portali sottoposti, che mostrano una cesura tra la lunetta e l'apertura con l'architrave e gli stipiti, particolari derivati forse dalla facciata buschetiana del Duomo.

La datazione di questa supposta primitiva facciata, che probabilmente non venne mai del tutto completata, come anche altre parti dell'edificio (il quale vide la sua perfetta conclusione solo nella seconda metà del XII secolo, più di cent'anni dopo la fondazione), è da collocare negli anni a cavallo tra i secoli XI e XII. Proprio allora, secondo la tradizione nel 1099, Goffredo di Buglione donò una porta bronzea di produzione costantinopolitana oggi perduta (essa doveva contenere storie evangeliche eseguite con la tecnica dell'agemina come quella del santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo, in Puglia, della seconda metà dell'XI secolo). A questi decenni risalgono poi le iscrizioni più antiche oggi murate nell'attuale facciata e che, insieme alla tomba di Buscheto (morto non molto dopo il 1110) e relativa epigrafe (8), si dovevano trovare nella primitiva facciata (poteva provenire da essa anche l'epigrafe del console Rodolfo e del nipote Bonifazio, datata al 1108 e reimpiegata dopo la rimozione verso la metà del XII secolo (1881), (1882)).

Nel corso del XII secolo dovettero avvenire profondi mutamenti nella percezione della piazza del Duomo. Probabilmente l'abbattimento di alcuni degli edifici preesistenti nello spazio antistante la cattedrale offrì la possibilità di un ampliamento del corpo delle navate e il rifacimento della facciata, portata più o meno all'altezza del vecchio Battistero, dando vita a una coppia di edifici allineati e con i prospetti affiancati, ma separati dal tracciato della via principale. Ciò dovette avvenire all'inizio del secondo terzo del XII se-

colo e certamente prima del sesto decennio, quando due eventi mutarono profondamente il volto della piazza: la fondazione (1152) del Battistero, di pianta circolare, eretto isolato ma sul prolungamento dell'asse longitudinale del Duomo, e l'edificazione della nuova cinta promossa intorno al 1155 che, partendo proprio dalla piazza con il tratto relativo al lato nord e alla Porta del Leone, la incluse entro le nuove mura (il sito aveva infatti un'importanza strategica ed era il punto di inizio della via per il nord, per la Francia, che correva sul tracciato dell'antica via Aurelia). La piazza si ingrandisce proiettandosi sulla direttrice occidentale, riproducendo e amplificando l'allungamento a ovest del Duomo e le nuove mura ne segnano definitivamente i confini; nel giro di pochi decenni, lo spazio della piazza, curtis altomedievale del potere ecclesiastico, esplode in una nuova e maestosa configurazione, segno tangibile della potenza e della ricchezza raggiunta dalla città, che vuol fare di quel suolo acquitrinoso ai confini della città un unico immenso niveo de marmore templum ["tempio di marmo candido"] alla propria gloria.

L'idea, dunque, di una nuova facciata risale probabilmente agli anni trenta-quaranta del XII secolo, dopo che era trascorso qualche decennio dall'innalzamento del prospetto primitivo. La sua edificazione dovette continuare, contemporaneamente all'erezione delle prime parti del Battistero, almeno fino a tutti gli anni sessanta (è del 1165 il contratto tra l'Opera e gli scultori Guglielmo e Riccio e i loro cinque aiutanti) culminando poco più tardi con l'esecuzione e la posa in opera della porta bronzea per l'accesso principale eseguita da Bonanno nel 1180 (oggi perduta), mentre nel 1173 si dava inizio alla costruzione del campanile del Duomo; dello stesso periodo è la statua del David citaredo (1851)-(1853), di cui non è certa l'ubicazione originaria in facciata, sotto l'arcata centrale della prima loggia, dove sembra stesse alla fine del Cinquecento (SUPINO 1892, p. 76).

La facciata, quindi, non è opera di Buscheto né possiamo determinare se e in che termini essa derivi da quella primitiva. L'ideazione deve risalire molto probabilmente al capomaestro Rainaldo (Operaio anch'egli come Buscheto, secondo la felice interpretazione data dell'epigrafe in facciata da Adriano Peroni), artefice principale della bottega che eseguì tutta la decorazione a tarsie policrome presente in facciata e nei fianchi e molti dei capitelli e delle formelle presenti nella zona dei portali e, all'interno, nei matronei e nelle navate e nel presbiterio. Dal punto di vista ar-

chitettonico, il prospetto presenta la colonna e l'arcata come elementi comuni denominatori; essi si ripetono longitudinalmente, dando vita a una pseudologgia con le colonne addossate alla parete nel livello dei portali e a loggette percorribili, nei piani superiori; nel senso dell'altezza, invece, i due elementi generano una sovrapposizione di ordini, presente già nei fianchi e suggerita probabilmente dall'osservazione di edifici classici. La combinazione di arcata e colonna non è una novità per l'edificio, ma ripete e amplifica le caratteristiche dell'interno buschetiano. Qui la sovrapposizione dei colonnati è evidente nel piano, con le navate parallele e incrociate, e nell'alzato, dove troviamo le bifore che sovrastano le due file di colonne della navata centrale e, sulle arcate inferiori di quelle laterali, le fitte arcate degli pseudomatronei, precedenti diretti della conformazione dell'attuale facciata del Duomo. Le loggette sono appoggiate al vero e proprio muro di facciata; in esso si aprono le finestre che illuminano la navata e il coro, centro dell'attenzione del fedele e del clero, con un meraviglioso effetto di climax dato dall'aumentare, con l'altezza, della luminosità. Le arcate, quindi, si rivelano uno schermo per la luce, sono una sorta di velario, che diffrange i raggi solari, allo stesso modo della parete delle navatelle con gli pseudomatronei, le cui aperture filtrano, frammentano, moltiplicano il volume di luce che penetra dalle finestre dei fianchi a illuminare l'invaso.

La facciata è dunque il momento culminante di una seconda campagna di edificazione del Duomo o, per meglio dire, della fase conclusiva della sua erezione, andata avanti per oltre un secolo senza continuità, ma con fasi alterne di tempi morti e brusche accelerazioni, secondo un processo evidente anche in altre grandi fabbriche. Quindi l'esame del prospetto, specie per quanto riguarda la sua decorazione scultorea, non può essere avulso da quello di altre parti dell'edificio, contigue sia spazialmente che cronologicamente.

Quando la chiesa venne consacrata nel 1118 da papa Gelasio di passaggio per Pisa, l'edificio doveva essere impostato nelle sue grandi linee, con le cinque navate, i transetti, la cupola e la zona absidale e la primitiva facciata; tuttavia il completamento era ancora lungi da venire. Il paramento esterno era, molto probabilmente, poco più che abbozzato, specie nelle rifiniture: nei fianchi e nelle absidi mancavano ancora la decorazione a tarsie e la strutturazione con pilastri o colonne e arcate; nell'interno, la zona presbiteriale si doveva presentare in un allestimento provvisorio, probabilmente senza il pavimento di marmi policromi e

certamente privo delle recinzioni e del pulpito; inoltre credo si possa-ritenere che solo in parte fossero stati realizzati gli pseudomatronei.

Per la decorazione scultorea della facciata, l'analisi può cominciare dall'individuazione degli scultori e delle maestranze che vi intervennero, la cui attività va inserita in un discorso organico più ampio che comprenda la decorazione delle parti dell'ampliamento e dell'area del presbiterio. Sembra di poter riconoscere l'attività di due botteghe principali che lavorano i marmi della facciata; esse si distinguono per le notevoli diversità stilistico-tipologiche messe in evidenza nell'esecuzione delle medesime iconografie (personaggi o animali che siano) e nella resa delle figure; come figure principali di artisti, hanno i capomaestri Rainaldo e Guglielmo (nomi cui convenzionalmente mi riferirò per indicare i due gruppi di scultori).

Un gruppo di opere è riferibile a Rainaldo, che firma in una lastra collocata sopra la ghiera del portale centrale (56). L'iscrizione a lettere intarsiate, in una facciata di marmi incisi, sembra essere una proposizione di intenti e vuole affermare la paternità dell'intera serie di lastre figurate intarsiate collocate in tutta la zona dell'ampliamento sia nella facciata che nei fianchi. Si noti che, invece, risultano di diversa concezione gli intarsi presenti nei quattro ordini di loggette, in special modo quelli con le rosette su campo nero, che ricordano molto da vicino i fondi delle formelle del pulpito di Guglielmo (1822). Caratteristiche principali della bottega di Rainaldo sono la resa anatomica della figura, soprattutto umana, poco naturalistica e dai volti rigonfi ed espansi, e i panneggi dalle pieghe profonde e ripetute (elementi derivati dall'osservazione delle sculture antiche, pratica molto diffusa tra questi scultori e finora non messa appieno in rilievo dalla storiografia). L'autoctonia della bottega di Rainaldo si evidenzia, oltre e più che nell'interesse per l'antico, nel gusto "arabizzante" dei rilievi. Dall'Oriente arrivavano in città numerosi esemplari dell'arte musulmana, come la porta lignea collocata in uno dei portali minori della facciata; essa, credo, dovette servire da modello diretto per i fitti intagli delle tre formelle di recinto figurate (1866). Tale gusto si palesa anche nelle soluzioni adottate per la raffigurazione del drago e del leone, che con i loro caratteri fortemente stilizzati e fantastici, propriamente "orientalizzanti", non trovano riscontro nelle altre maestranze attive al Duomo, che utilizzano modelli "occidentali". Della bottega forse facevano parte anche Guido e Bonfilio, autori del leone sulla colonna a destra del portale cen-

V orphten de un mo Genido)

138. R. DE FLEURY, Particolari della facciata (da DE FLEURY 1866, tav. XLIX). trale (1836) e probabilmente anche del suo pendant, aggi solo in copia (57).

La maestranza che fa capo a Guglielmo, celebrato autore del pulpito del Duomo (1159-1162) oggi a Cagliari (1820)-(1829), è più articolata e complessa di quella rainaldesca. Essa si caratterizza per raffinatezza della tecnica ed elevate capacità, acquisite con uno studio più attento e una comprensione più ampia delle

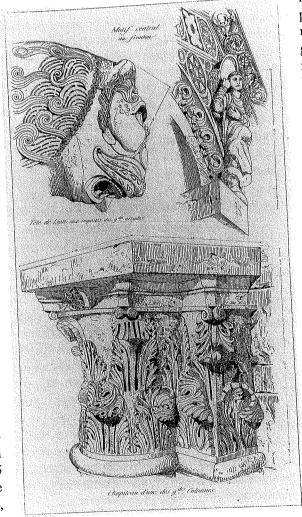
soluzioni, non solo prettamente iconografiche ma anche anatomico-figurali, della scultura antica; raggiungimenti che permettono agli artefici di eseguire opere ad altorilievo, con una resa della figura e del corpo umano sostanzialmente corretta, sia nelle piccole proporzioni che in dimensioni maggiori, come è evidente nei reggileggii e nelle storie del pulpito. Queste capacità si associano a una sorprendente capacità emulativa della produzione classica, che tocca punte vertiginose nelle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale (57)-(61) e nei leoni a sostegno del pulpito (oggi sotto la balaustrata del coro del Duomo di Cagliari (1826)-(1829)). Di tale maestranza facevano parte vari scultori, che possiamo definire grazie al contratto che gli stessi stipularono nel 1165 con l'Opera: c'erano due maestri, Guglielmo e Riccio, che potevano avere rispetti-

vamente tre e due allievi; questo documento, tanto preciso su paghe, numero di operai, giorni di lavoro e festività quanto generico sulle opere da eseguire, permette di definire che in quegli anni sette scultori lavoravano per l'Opera. La bottega rivela, nonostante il numero di artefici, un indirizzo stilistico-tipologico molto omogeneo, palese nelle analogie presenti tra le sculture del pulpito e i frammenti originali della facciata; dal gruppo sembra distinguersi solo l'autore dell'altorilievo dell'Arcangelo Michele sul timpano (1862): si tratta forse dell'altro maestro della bottega, Riccio.

L'aspetto più importante da sottolineare dell'attività in facciata delle due maestranze sopra analizzate è la contemporaneità della loro azione, specie nel livello dei portali. Rispetto alle posizioni della critica precedente (di cui SANPAOLESI 1956-1957 e 1975 sono i contributi fondamentali) che voleva una successione fra le due botteghe, l'odierna analisi della facciata, in connessione con lo studio delle opere scultoree del-

l'interno attribuibili ad esse, permette di riconoscere un'attività parallela dei due gruppi di scultori che, naturalmente, prevede la collaborazione tra di essi, lo scambio di artefici, le influenze incrociate dei modi, l'accavallamento di opere. Tale acquisizione è ancora più importante se si tiene presente che il succedersi nel tempo delle due botteghe veniva postulato sulla base di considerazioni di carattere stilistico: una di esse, quella di Rainaldo, rivelava modi più arcaici e stilizzati e quindi doveva ritenersi precedente in confronto con la seconda, quella di Guglielmo, che presentava soluzioni più aggiornate e una resa complessiva più naturalistica. Tutto ciò dimostra che agli occhi dei Pisani contemporanei le differenze fra i due modi di lavorare, sebbene fossero manifeste, non dovevano apparire determinanti, e Rainaldo, il più at-

tardato secondo i correnti metri di giudizio storico-artistici, poteva benissimo attribuirsi la paternità della facciata, cui collabora in maniera decisiva la bottega di Guglielmo; uno spettatore del XII secolo era attento maggiormente all'aspetto simbolico, contenutistico delle manifestazioni artistiche e doveva dare minor peso alle differenze stilistiche tra le opere, non avendo interesse a cogliere la "non contemporaneità del contemporaneo", un modello utile agli storici dell'arte, attenti più ai modi che ai messaggi, per spiegare la compresenza nelle stesse aree e negli stessi anni di



Dis Flyuny 138

prodotti artistici, diversi sia per stile che per qualità, che palesano linguaggi legati a differenti referenti cronologici e/o geografici.

Naturalmente, la contemporaneità in facciata e nella zona dell'ampliamento tra le due botteghe non è assoluta. Nell'interno, nel tratto di navata e navatelle dell'allungamento, erette più o meno contemporaneamente al prospetto ma probabilmente completate un

po' prima, si manifesta il lavoro comune delle due botteghe, che sembra si dividano le opere per zone d'intervento: la maestranza rainaldesca prevale nella decorazione del matroneo meridionale:9 quasi tutti i capitelli figurati delle navatelle e i rilievi e le ghiere di arcata in controfacciata si devono a quella di Guglielmo. Nel prospetto, il livello dei portali è diviso quasi esattamente a metà tra i due gruppi di scultori, mentre nelle loggette prevale nettamente la bottega di Guglielmo, elemento che induce a pensare che esse siano state le ultime a venire edificate durante l'ampliamento e che a quel tempo la maestranza rainaldesca non doveva più essere operosa in misura determinante nel cantiere del Duomo; ad essa, infatti, nelle loggette e nelle parti alte dei fianchi, sono da attribuire sparute opere: le estremità con dra-

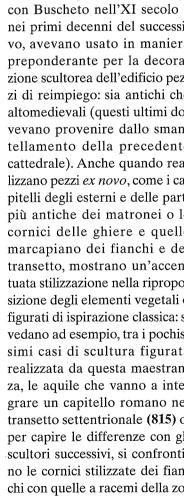
ghi del "Fregio delle cacce", un capitello della terza loggia (223) e, forse, il capitello figurato (261) del fianco sud (ovviamente il quadro dato in queste pagine sulle opere prodotte dalle due botteghe è alquanto schematico; per un'analisi particolareggiata rimando alle schede dei singoli pezzi).

Per dare un quadro cronologico dell'attività di questi scultori e, quindi, dell'edificazione della facciata, occorre considerare la decorazione del prospetto contestualmente a quella dell'interno e, in particolare, della zona del presbiterio. L'allungamento e l'arredo del coro segnano infatti un mutamento radicale nell'uso della scultura nel Duomo; con Rainaldo e Guglielmo compaiono capitelli con animali e figure umane, le ghiere delle arcate presentano protomi, i racemi divengono abitati, vediamo lunghi fregi con narrazioni, lastre che illustrano testi o presentano personaggi, per non parlare della ricchezza iconografica del pulpito.

COURONNEMENT

Gli artefici più antichi, operosi con Buscheto nell'XI secolo e nei primi decenni del successivo, avevano usato in maniera preponderante per la decorazione scultorea dell'edificio pezzi di reimpiego: sia antichi che altomedievali (questi ultimi dovevano provenire dallo smantellamento della precedente cattedrale). Anche quando realizzano pezzi ex novo, come i capitelli degli esterni e delle parti più antiche dei matronei o le cornici delle ghiere e quelle marcapiano dei fianchi e del transetto, mostrano un'accentuata stilizzazione nella riproposizione degli elementi vegetali o figurati di ispirazione classica: si vedano ad esempio, tra i pochissimi casi di scultura figurata realizzata da questa maestranza, le aquile che vanno a integrare un capitello romano nel transetto settentrionale (815) o, per capire le differenze con gli scultori successivi, si confrontino le cornici stilizzate dei fianchi con quelle a racemi della zona dell'ampliamento (269).

Tra i termini cronologici di riferimento, occorre tener conto innanzitutto della datazione del pulpito, eseguito in quattro anni e completato nel 1162: 1159-1162, e del contratto del 1165;10 essi ci permettono di collocare nei decenni centrali del secolo l'esecuzione, contemporanea, dell'arredo presbiteriale e della facciata, cui si riferisce probabilmente il documento, steso quando si stavano eseguendo le loggette e la maestranza di Rainaldo doveva essersi esaurita (forse il contratto venne stipulato proprio per rinnovarne uno precedente, tra l'Opera e Rainaldo). Tra le opere, ap139. R. DE FLEURY, Particolari della facciata (da de Fleury 1866, tav. XLVIII).



togline capille equile (dutino) emany madado (502) e lastre 11130) un chambon revaldados

portano ulteriori contributi, di non facile interpretazione purtroppo, un capitello e una lastra intarsiata. Il primo si trova nel matroneo meridionale, a cavaliere tra la parte antica e il tratto dell'ampliamento, e raffigura quattro scimmie inviluppate nei racemi (1668), (1669). Esso risulta isolato sia stilisticamente che tipologicamente tra i capitelli del Duomo. La scultura trova confronti palmari di quasi assoluta identità con capitelli analoghi del portale occidentale della basilica di Saint-Sernin di Tolosa, databile nel secondo quarto del XII secolo. Siamo dunque in presenza di un artefice straniero, di cultura tolosana, la cui attività a Pisa si può collocare negli anni trenta-quaranta, periodo cui va riferito il tratto di edificio entro cui insiste l'opera. La lastra intarsiata si trova, invece, al centro della prima arcata del terzo ordine del fianco nord (697) e presenta modi e tipologie del tutto diversi da quelli delle altre tarsie; infatti la lavorazione minuta, l'utilizzo di pietre dorate, le forme stellari non ricorrono nella produzione pisana ma trovano confronti nel pavimento del coro che, secondo contributi recenti, sarebbe opera di marmorari romani, presenti a Pisa nel 1158 (To-LAINI 1991) (ma cfr. qui l'intervento di Cinzia Nenci); tale opera, dunque, confermerebbe l'esecuzione negli anni centrali del secolo dell'allungamento e costituirebbe una prova ulteriore della realizzazione negli stessi anni del pavimento a opus sectile del Duomo.

Le due maestranze, di Rainaldo e di Guglielmo, si trovano dunque a operare nel cantiere del Duomo, tra secondo e terzo quarto del XII secolo; con maggior precisione possiamo limitare questo intervento tra gli anni quaranta e sessanta. I due gruppi di scultori rivelano una strettissima collaborazione, un'attività comune nella decorazione di alcune parti, mentre in altre ritroviamo interventi autonomi, dell'una o dell'altra maestranza (gli ultimi lavori, poi, furono eseguiti certamente solo da Guglielmo). Così, viene riconosciuta una priorità a Rainaldo, prudens operator et ipse magister, che da solo firma la facciata, alla cui realizzazione collaborò con pari dignità la bottega di Guglielmo, perché dovette essere lui a idearla; a Guglielmo, praestantior arte modernis, va, invece, l'intera paternità del pulpito e dell'assetto presbiteriale, cui collaborò anche la maestranza di Rainaldo.

Poco dopo il 1165 doveva morire Guglielmo, sepolto in un sarcofago ai piedi della facciata (19) accanto a Buscheto. La sua scomparsa dovette avvenire tra gli anni sessanta e settanta, prima dell'inizio del campanile (1173), la cui decorazione venne affidata a Biduino come rivelano i fregi del piano terra del monu-

mento (del tutto inattendibile è l'attribuzione a Guglielmo, architetto, e a Bonanno, scultore [VASARI 1568, I, pp. 89-90], dell'ideazione e dell'elevazione dell'opera). Probabilmente fu proprio questo scultore, quasi certamente formatosi nel cantiere della piazza con Guglielmo e Riccio, a prendere il posto di capomaestro che dovette mantenere per tutto l'ottavo decennio; quindi, trasferitosi Biduino a Lucca (dove è attestato nel 1181), nella piazza troviamo Bonanno, forse nuovo capocantiere, intento a eseguire, nel nono decennio, le imposte bronzee del portale centrale di facciata (perdute) e di quello di S. Ranieri (393), quasi certamente ultimo atto dell'edificazione del Duomo (agli ultimi decenni del XII secolo risale anche la statua di David citaredo eseguita da un artista di cultura provenzale (1851)-(1853)).

L'innalzamento della facciata dovette avvenire secondo un progetto unitario, il cui principale responsabile fu probabilmente Rainaldo, che si palesa, in particolare, nella forte simmetria dell'insieme e nell'omogeneità della decorazione scultorea e a intarsi. L'analisi della facciata rivela, infatti, una corrispondenza continua tra gli elementi presenti in essa sia nei singoli particolari che nella veduta complessiva. Ad esempio, nel paramento murario entro le arcate, nella prima e nell'ultima di esse sono evidenti i medesimi schemi costituiti da semplici listellature e si colgono stringenti analogie tra la terza e la quinta arcata che inquadrano il portale centrale, la cui decorazione è arricchita da riquadri policromi e da due fregi a racemi posti in corrispondenza. Altri particolari di questa volontà di simmetria si colgono osservando i capitelli, tra i quali sono figurati solo il primo e l'ultimo, e le colonne: a racemi la coppia centrale e listellate le quattro ai fianchi dei portali minori.

Altro aspetto da sottolineare è l'omogeneità della decorazione: come in facciata anche nei fianchi erano previste (ma solo in piccola parte realizzate) le tarsie figurate da porre nei pennacchi tra le arcate (restano, nel fianco sud, una lastra con *Sirene* (258), forse la più bella tarsia che sia giunta a noi, e, in quello nord, una a disegno geometrico (701)). Nella zona dell'ampliamento vengono realizzate lastre riccamente intarsiate nelle losanghe del secondo e del terzo livello dei fianchi, che si distinguono visibilmente da quelle più semplici del resto dell'edificio; nel terzo livello del fianco sud troviamo inoltre due capitelli figurati (il primo (259) e il quarte (261)) in analogia con il programma che veniva sviluppato nelle loggette di facciata. Infine, entrambi i fianchi, in tutti e tre gli ordini,

presentano la listellatura bicroma come nelle parti laterali della facciata, e nel primo ordine di quello sud si ritrovano, più elaborati, i riquadri policromi presenti nelle arcate fiancheggianti il portale centrale. Si noti, inoltre, a sottolineare ancora una volta le differenze tra la zona dell'ampliamento e le parti precedenti del Duomo, che la bicromia, dove è presente nelle pareti esterne più antiche, rivela schemi più arbitrari o, ad

per le loggette, invece, si attese probabilmente il XII secolo inoltrato, quando si effettuò l'ampliamento e si innalzò l'attuale facciata. Qui, infatti, alcuni dei capitelli medievali (ad esempio il (493)) mostrano notevoli affinità con quelli di facciata e medesime soluzioni si trovano in alcuni dadi figurati (507).

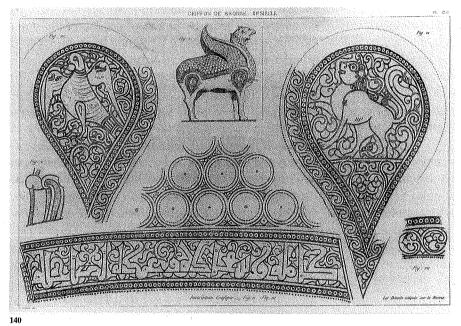
La facciata ci è nota nella sua forma complessiva, ma molti particolari, anche importanti, sono andati

> irrimediabilmente perduti. me fossero i portali originari; cui restano cospicue tracce

Non sappiamo ad esempio cole misure non erano dissimili da quelle attuali, come si coglie dal fedele disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda; la struttura, inoltre, non si doveva discostare di molto dalla tipologia in uso nella Toscana occidentale, che prevedeva stipiti (a volte con strombature e colonne negli sguanci) e architravi lisci o con decorazioni figurate o floreali; essi, molto probabilmente, si presentavano strombati e con listelli intarsiati e scolpiti, di

presso gli stipiti (32)-(35), (96)-(99).11

Non dovette esserci uno specifico e particolareggiato programma iconografico per la facciata, diversamente da quanto si verifica per edifici coevi di altre regioni o, più tardi, per il vicino Battistero e per il prospetto della cattedrale lucchese. Le singole raffigurazioni ruotano sul tema generico della lotta del bene H intorno al contro il male, dei pericoli sempre presenti per il fedele di cadere nel peccato e dell'azione salvifica della Chiesa e dei suoi rappresentanti (purtroppo per la comprensione di tutti i temi presenti in facciata ci mancano elementi essenziali, quali la decorazione primitiva delle lunette e gli episodi raffigurati sulle porte bronzee).12 In questa ottica sono presenti lotte di uomini con draghi, raffigurazioni di animali mostruosi, uomini-mostri, dai lunghi capelli, dal volto deformato, dalle corna appuntite; troviamo poi vari episodi venatori nel lungo "Fregio delle cacce" (137)-(170), l'episodio scultoreo più importante che ci sia giunto integro, posto nella cornice marcapiano del primo ordine di loggette. Tali rappresentazioni sono disseminate sulla facciata senza un preciso ordine: le troviamo sulle ghiere delle arcate, nelle lastre intarsiate, sui capi-



mogeneità del programma decorativo si ritrova anche analizzando l'interno, sempre in corrispondenza della zona dell'ampliamento, fornendo una prova ulteriore dell'innalzamento contemporaneo di tutta quell'area

e una conferma dell'esistenza di un programma unitario, che accomunava l'esterno e l'interno di questa parte. Qui, infatti, troviamo ghiere con decorazione floreale e capitelli figurati di forme analoghe, sia iconograficamente che stilisticamente, a quelli presenti

esempio nel transetto, una semplice linea scura. L'o-

nel livello dei portali.

Altro punto dell'edificio (a parte, naturalmente, il complesso presbiteriale, con il pulpito e le formelle del recinto), che mostra analogie con la zona dell'ampliamento per il tipo di decorazione e le soluzioni stilistico-tipologiche adottate, è l'abside, in particolare le due loggette. Probabilmente l'abside, tra le parti più antiche ad essere state erette, come rivela la presenza di banchina di Livorno nel paramento murario, venne decorata in due tempi: dapprima nel piano inferiore, le cui arcate con colonne presentano capitelli e ghiere realizzati con i modi arcaizzanti e stilizzati tipici della bottega che decorò le parti più antiche del Duomo;

140. R. DE FLEURY. Incisione relativa al Grifo islamico (da DE FLEURY 1866, tav. XLVI). HODI BIARE presence beministrate sof = secc. XI-XI

telli del livello dei portali, su quelli delle loggette, nelle protomi delle imposte o nei fregi delle cornici marcapiano. Nelle parti alte della facciata, che si confondono con il cielo, ai vertici del frontone troviamo personaggi positivi "a guardia" dell'edificio: l'Arcangelo Michele (228) e i due simboli evangelici dell'Angelo (233) e dell'Aquila (234) (che dialogano a distanza con gli altri due segni, il Toro (424) e il Leone (572), posti nella zona presbiteriale, rispettivamente nell'angolo sud-est del transetto meridionale e sul culmine dell'abside). Più tardi si dovette amplificare tale aspetto inserendo, in posizione acroteriale, agli spigoli del prospetto, cinque statue raffiguranti due Profeti (180), (181), due Angeli (236), (237) e la Madonna col Bambino (235) (originariamente collocata entro un baldacchino marmoreo, smantellato con i restauri post-incendio del 1595).

Un aspetto importante del programma di facciata è la presenza di un nutrito gruppo di iscrizioni, che per la loro importanza vennero collocate nella prima e nella terza arcata accanto al portale settentrionale e a quello maggiore. Il primo, decorato da una porta lignea di produzione araba, era infatti l'accesso più frequentato in facciata trovandosi vicino all'asse principale che attraversava la piazza. Tutti quelli che giungevano alla facciata, dopo essere passati per l'angolo presso la porta di S. Ranieri, ricco di spolia antichi e delle guerre contro i Musulmani, dovevano fermarsi e, se potevano, leggere il gruppo di iscrizioni che celebrava le imprese dei Pisani, "novelli Romani", contro gli infedeli. Avrebbero colto così, nei continui richiami alla classicità di cui grondavano le epigrafi, lo spirito di emulazione dei Pisani nei confronti dell'antica Roma e, infine, sarebbe venuti a conoscenza dei principali artefici e dei committenti dell'edificio nonché del contributo fondamentale dei cittadini, ricordati a ogni piè sospinto, nell'elevazione della loro cattedrale, simbolo dell'orgoglio pisano. Si badi, sotto questo rispetto, che la lode tributata agli artisti non nasce dalla volontà di celebrarli per le loro capacità ma serve solo a dare più lustro alla costruzione e, di conseguenza, ai Pisani che l'hanno voluta; quanto più grandi sono l'architetto o lo scultore tanto più s'accresce la gloria della città.

Le iscrizioni sono di periodo diverso e le più antiche (in ordine, quella delle imprese pisane (9 a), quella del vescovo Guido (9 b) e il doppio elogio di Buscheto (8)), risalenti ai decenni a cavallo tra i secoli XI e XII (quella di Buscheto è certamente post 1110), furono collocate prima che qui altrove, molto probabilmente nella primitiva facciata. Quindi, quando si realizzò il nuovo prospetto si ideò l'attuale disposizione, incidendo la nuova lastra della fondazione del Duomo e dell'impresa di Palermo (40), quella della Regina di Maiorca (9 c) e ripetendo con caratteri più grandi il distico celebrativo di Buscheto (8).13 Un'altra prova che l'insieme rappresentato dalla tomba di Buscheto e dalle iscrizioni non abbia una disposizione casuale in facciata e non si sia determinato nel tempo è evidente, ad esempio, dalla disposizione simmetrica della doppia epigrafe delle imprese pisane e del vescovo Guido e di quella della fondazione del Duomo e dell'impresa di Palermo, che hanno le stesse misure oltre a presentare forti analogie contenutistiche (entrambe infatti associano le vittorie pisane e la fondazione della cattedrale).

La facciata, in un monumento di mirabilia, doveva contenere la sua dose di oggetti miracolosi, reliquie di paesi lontani, e queste non potevano che essere colonne. Secondo la tradizione riportata dal cronista trecentesco Ranieri Sardo, una colonna in porfido della prima loggia, trafugata dall'isola di Maiorca, aveva il potere che chiunque l'avesse guardata in quel giorno non sarebbe stato tradito.14 Questa colonna (probabilmente la stessa citata nel documento trecentesco riportato in Tanfani Centofanti 1897, p. 347), secondo quanto riferito da Tronci e poi dal da Morrona, venne trasferita presso l'altare del Duomo dopo l'incendio del 1595 (Tronci 1682, p. 56; da MORRONA 1812, I, p. 145, nota 1; p. 235). Secondo un testo più tardo, una descrizione cinquecentesca del Duomo, altra reliquia in facciata doveva essere la colonna della bifora centrale nella prima loggia "circondata da più fili grossi di ferro" e ritenuta proveniente dal palazzo di Pilato a Gerusalemme "et era a una finestra di quel luogo proprio dove Pilato mostrò Cristo nostro Signore a' Giudei quando disse Ecce homo" (Supino 1892, p. 76).

#### Note

- <sup>1</sup> CATTANEO 1843, pp. 471-483, ripubblicato in CATTANEO 1989, p. 1301.
- <sup>2</sup> Le citazioni sono tratte da Luca Pacioli, *De divina proportione*, e Leonardo da Vinci, *Frammenti sull'architettura*, in *Scritti rinascimentali di architettura* 1978, pp. 124 e 312.
- <sup>3</sup> Come suggerisce PERONI 1990, p. 84, citando il testo con la traduzione (pp. 78 e 91), un passo del De re aedificatoria di LEON BATTI-STA ALBERTI (1, 10) ricorda da vicino l'assetto del Duomo pisano: ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus adapertusque paries. Quin et columnam ipsam diffinisse cum iuvet, fortassis non inepte, eam dicam firmam quandam et perpetuam muri partem excitatam ad perpendiculum ab solo imo usque ad summum tecti ferendi gratia ["gli stessi ordini di colonne nient'altro sono che una parete traforata e aperta in più punti. Ché, se proprio si volesse dare una definizione della colonna direi, forse non senza efficacia, che è una certa parte di muro salda e duratura, realizzata a perpendicolo dal pelo del terreno sino alla sommità, allo scopo di sorreggere il tetto"]. Il richiamo, tuttavia, come chiarisce lo stesso studioso, deriva più che dalla volontà da parte dell'umanista di riferirsi all'edificio medievale, dalla consonanza tra il Duomo e i suoi modelli antichi, strutturati alla stessa maniera, cui pensa Alberti.
- <sup>4</sup> Questo passo, tratto da una lettera di Della Valle a Tiraboschi del 19 luglio 1787, è citato in PREVITALI 1964, p. 112; l'opera principale dell'autore, *Lettere senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, venne invece pubblicata in tre volumi, tra 1782 e 1786 (t. I, Venezia 1782; t. II, Roma 1785; t. III, Roma 1786).
- <sup>5</sup> Netto è invece il giudizio sui capitelli dell'interno, ritenuti "per lo più ionici antichi; e possono interessare l'amatore quegli non solo che alludendo addirittura all'invenzione di Callimaco, mostrano fralle foglie l'intreccio del canestro, ma quegli ancora composti di quattro cicogne, e suoi vilucchi, o di quattro soli animali, or di grifi, e di civette, che furono il simbolo di Pallade, ed or di scimmie, strano oggetto del culto di greca gente in Africa, d'onde è facile, che i pisani ne facessero trasporto. L'istessa osservazione potrà farsi in alcuni capitelli sovrapposti alle grandi colonne delle navate" (DA MORRONA 1812, t. I, p. 192).
- <sup>6</sup> In un testo di poco precedente, Ciampi così argomenta: "Le facciate del Duomo e del Battistero di Pisa credo che non debbansi riportare al tempo in cui furono quelle fabbriche inalzate, ma che sieno assai posteriori. In quanto al Duomo osservo che tutti gli ornati esteriori delle altre facce sono di uno stile assai più corretto, e quale si trova adoperato per tutto il secolo undecimo e gran parte del dodicesimo [...] L'essere scritto in quella del Duomo pisano che fu opera di Rinaldo, mi fa credere che Buschetto non avesse tempo di compierla; poiché come mai un architetto, il quale avea saputo tirar innanzi una fabbrica di quella grandiosità, avrebbe dovuto, presente lui, cedere a Rinaldo l'onore del compimento d'un ornato così d'importanza, quale stimar si dovea quello della facciata? Parmi dunque molto verisimile il credere che Rinaldo la proseguisse, morto Buschetto, e verso la fine del secolo dodicesimo, vedendovisi, nei cornicioni in ispecie, preparata la via allo stile di Marchionne e di Guidetto" (CIAMPI 1810, pp. 15-16).
- Credo opportuno segnalare alcuni di questi interventi relativi alla facciata rintracciati nei libri di *Entrata e Uscita* dell'Opera dei secoli XVI-XVII, conservati all'Archivio di Stato di Pisa, finora inediti. L'8 dicembre 1563 si danno L. 16 a m° Raffaello calderaio per tre grappe "per ingrappare quello agnolo che è sopra la facciata grande verso S. Giovanni" (ASP, Opera 183, c. 80 r). Il 17 marzo 1584 si pagano L. 21 per lavori al campanile e alle colonne intorno alla porta

- del Duomo (ASP, Opera 201, c. 42 v). Il 4 luglio 1587 si pagano L. 17 per lavori in Duomo "intorno ad una colonnetta al secondo grado che s'a levare per essere rotta" (ASP, Opera 206, c. 22 r). L'8 maggio 1588 avviene la sostituzione di due colonne con base in Duomo (al secondo colonnato), le quali, sostituite, serviranno per l'altare di S. Ranieri (ASP, Opera 206, c. 49 r). Il 30 novembre 1615 risulta il pagamento di L. 7.10 per un restauro a una colonna in facciata (ASP, Opera 234, c. 49 v). Il 7 e il 14 novembre 1637 e il 6 gennaio 1638 L. 21 a Gaspare di Lazzaro per "assettare il musaicho al arco della Porta reale del duomo" (ASP, Opera 258, c. 20 v). Il 4 luglio 1638 L. 23.6.8 a Gaspare di Lazzaro per "una colonna con sua basa e capitello nella facciata del duomo" (ASP, Opera 259, c. 16 r). Il 13 luglio 1641 "L. 41.3 a Simone d'Ambrogio Stefanini muratore per n° 7 opere di muratore e n° 14 opere di manovale e s. 1.10 per dua corbelli tutti servite per mettere la statua del Re David nella facciata del duomo" (ASP, Opera 262, c. 17 v).
- \* Nelle graffianti note esplicative che accompagnano il testo, redatte quasi certamente da Alessandro Torri, viene ricordato che "nel 1829 il duomo fu realmente imbiancato dappertutto nell'interno colla giunta di larghe strisce a tinta nera, che rompono bensì la monotonia del fondo biancastro, ma fanno tuttavia una sensazione ingratissima all'occhio. Oltre di che per siffatta operazione scomparve quella venerabile maestà d'aria d'antico, che il tempo aveva impresso sulle pareti dell'insigne Basilica [...] Alcune colonne di granito o di porfido delle gallerie sovrapposte agli organi vennero imbattate a colori diversi per accompagnatura di altre colonne vicine o di faccia [...] perché neppure l'architettura esterna dovea rimanere intatta un grande sbrano fu praticato nei muri laterali al Coro per accrescere lume alle sacristie dei Canonici e dei Cappellani, deturpando in tal guisa l'originale forma delle due finestre" (Guadagnoli 1836, pp. 166-167).
- <sup>9</sup> È da sottolineare il fatto che nel matroneo settentrionale, anche nella zona dell'ampliamento, sono del tutto assenti i capitelli figurati, mentre in quello meridionale ne troviamo anche nelle parti più antiche; probabilmente quando si intraprese l'allungamento il matroneo nord era già stato realizzato nella parte antica, mentre quello meridionale non esisteva ancora; le nuove maestranze, quindi, completarono il primo e diedero inizio e portarono a termine il secondo, introducendo qui una serie di capitelli figurati.
- <sup>10</sup> Il documento venne pubblicato da MILANESI 1880, pp. 143-144.
- "Ci suggeriscono questa ipotesi descrizioni dell'edificio all'indomani dell'incendio, che purtroppo confermano là completa rovina dei portali marmorei: "Nell'entrare drento le spallette di esse porte tutti li spigoli e' canti di marmo sono scoppiati e rotti" (ASF, Miscellanea Medicea, n. 39, ins. 28, cit. in Livorno e Pisa 1980, p. 472); "Bisogna restaurare le tre porte della facciata dinanzi dove il fuoco ha guasto il battente, e li stipiti della banda di dentro e rifare le tre imposte di legname e foderarle, a suo tempo, nel modo, che prima" (ASF, Miscellanea Medicea, n. 22, ins. 2, dat. 6. dicembre 1595, cit. in Livorno e Pisa 1980, p. 474).
- <sup>12</sup> Sappiamo da generiche fonti che le due porte bronzee, quella donata da Goffredo di Buglione nel 1099 e quella eseguita nel 1180 da Bonanno, contenevano episodi evangelici; essi dovevano essere accentrati probabilmente sulla vita di Maria, dedicataria del complesso. Della decorazione delle lunette, oggi nella versione ottocentesca, abbiamo notizie fin dai primi del Trecento, quando si fece indorare la *Madonna* posta sopra il portale centrale (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 488). Calderoni Masetti (1984, p. 101) ha ipotizzato che la lunetta del portale centrale fosse la destinazione originaria della statua del *David citaredo* (1851)-(1853); di certo però c'è solo che, secondo una testimonianza tarda (una descrizione cinquecentesca pubblicata da Supino 1892, p. 76), l'opera si trovava sotto l'arcata centrale del primo ordine di loggette. Di qui possiamo ritenere o

che fin dall'origine la statua fosse stata nella prima loggetta o che provenisse da un altro punto imprecisato dell'edificio (ad esempio dal presbiterio) e fosse stata collocata nella loggetta nel XV secolo, quando ci furono mutamenti nell'assetto interno e alcune opere furono trasferite in facciata. Meno probabile è l'ipotesi della stessa studiosa (CALDERONI MASETTI 1984, p. 101), giacché tema precipuo della lunetta del portale centrale della cattedrale dedicata all'Assunta doveva essere un'immagine mariana (tutt'al più, il *David* poteva accompagnare la *Madonna*, come si vede, ad esempio, nell'iconografia dell'Albero di Jesse).

<sup>13</sup> Il testo del distico (8) sembra si trovasse, nel XIV secolo, in una versione analoga ma semplificata sull'Obelisco vaticano a Roma, allora nei pressi della basilica costantiniana di San Pietro: *Ingenio Buzeta tuo bis quinque puellae / Appositis manibus hanc erexere columnam* ["Grazie al tuo ingegno, Buzeta (= Buscheto?), dieci fanciulle, ponendo le mani, eressero questa colonna"]; questa iscrizione, perduta, fu letta da Giovanni Dondi dall'Orologio, erudito e noto amico di Petrarca, nel 1375 circa, a metà della colonna (forse su una lastra di marmo) (SCALIA 1969, pp. 517-519). Già Toesca (1927, p. 660, nota 39), pensava che nell'iscrizione romana si ricordasse

l'architetto del Duomo, ma i dubbi sull'autenticità dell'episodio restano; d'altro canto, se fosse vero, ciò proverebbe un soggiorno romano di Buscheto, durante il quale avrebbe potuto conoscere edifici antichi e paleocristiani e cogliere suggerimenti per il Duomo, e sarebbe una testimonianza ulteriore dei rapporti artistici tra Pisa e Roma, città da dove provenivano molti pezzi di reimpiego e da dove probabilmente si chiamarono, alla metà del XII secolo, alcuni marmorari per l'esecuzione del pavimento della cattedrale (TOLAINI 1991, pp. 322-327).

Il testo integrale del cronista è il seguente: "In del millecentosedici li Pisani reconno [di Maiolica] le porte del legno che sono in duomo et una picciula colonna la quale è in del frundispizio, cioè di sopra alla porta di duomo, cioè alla maggiore; è grande forse due braccia, di colore rossecto, de la quale diceno li antichi che chiunque la vede, quel die non può essere tradito; et due colonne che, come si dice, erano belle et si per li saracini incantate che chi faceva alcuno furto v'era dentro veduto, et, arsicciate, le mandonno a Fiorenza che aveva guardato Pisa, et poi le colonne non ebbeno più vertude. Et però si dice Fiorentini ciechi <e Pisani traditori>!" (RANIERI SARDO, ed. BANTI 1963, pp. 24-25).

#### Autori delle schede:

Alberto Ambrosini: (761), (762), (766), (772), (773), (778), (784), (785), (790), (795), (799)  $\rightarrow$  (805), (825), (826)  $\rightarrow$  (829), (864 a), (871), (872), (885), (905), (909), (934), (961 a), (967), (968), (970), (1010), (1015), (1021), (1022), (1027), (1033), (1034), (1039), (1045)  $\rightarrow$  (1052), (1366), (1367), (1370)  $\rightarrow$  (1372 b), (1392), (1493), (1493), (1498), (1499), (1504)  $\rightarrow$  (1509), (1537)  $\rightarrow$  (1542), (1544)  $\rightarrow$  (1555), (1559)  $\rightarrow$  (1570), (2039)  $\rightarrow$  (2069).

Clara Baracchini: (393)  $\rightarrow$  (419).

Claudio Casini: (41)  $\rightarrow$  (51), (76)  $\rightarrow$  (81), (104)  $\rightarrow$  (114), (384), (385), (457), (580), (604), (633), (725), (757)  $\rightarrow$  (760), (771), (783), (796)  $\rightarrow$  798), (817), (819)  $\rightarrow$  (821), (824), (830)  $\rightarrow$  (861), (863), (869), (870), (873)  $\rightarrow$  (877), (889), (893), (895), (896 a,b), (904), (906), (907), (908), (920), (922), (931)  $\rightarrow$  (933), (941)  $\rightarrow$  (958), (960), (965), (966), (969), (972), (973)  $\rightarrow$  (978), (1006)  $\rightarrow$  (1009), (1020 a), (1020 b), (1032), (1044), (1053), (1054), (1059)  $\rightarrow$  (1064), (1066)  $\rightarrow$  1082), (1092), (1096), (1109), (1113)  $\rightarrow$  (1115), (1119), (1125)  $\rightarrow$  (1129), (1131), (1132), (1145), (1149), (1150), (1154), (1156)  $\rightarrow$  (1159), (1314), (1316), (1317), (1324)  $\rightarrow$  (1327), (1345), (1346), (1349), (1350), (1355), (1374), (1375), (1377)  $\rightarrow$  (1388), (1490 b), (1491), (1494)  $\rightarrow$  (1497), (1500), (1501 a), (1517), (1518), (1520), (1521), (1534), (1543), (1556), (1558), (1579)  $\rightarrow$  (1592), (1612 b), (1655), (1656), (1667), (1675), (1706), (1707), (1710), (1711), (1716), (1717), (1728), (1743), (1961)  $\rightarrow$  (1974), (1976)  $\rightarrow$  (1985).

Roberto Coroneo: (1820) → (1829, seconda parte).

Antonio Milone: (6) (8, seconda parte)  $\rightarrow$  (13 a), (14), (15), (18)  $\rightarrow$  (29), (36)  $\rightarrow$  (40), (52), (54)  $\rightarrow$  (65), (82)  $\rightarrow$  (85 a), (86)  $\rightarrow$  (94), (100), (103), (115)  $\rightarrow$  (179), (182)  $\rightarrow$  (234), (238)  $\rightarrow$  (241), (489), (1376), (1680)  $\rightarrow$  (1688), (1719), (1727), (1789), (1820)  $\rightarrow$  (1829, prima parte), (1830)  $\rightarrow$  (1862), (1864)  $\rightarrow$  (1886).

Cinzia Nenci:  $(244) \rightarrow (264)$ ,  $(266) \rightarrow (269)$ , (275), (276),  $(278) \rightarrow (289)$ , (298), (300 a),  $(301) \rightarrow (312)$ , (319),  $(323) \rightarrow (325)$ , (327),  $(330) \rightarrow (334)$ ,  $(336) \rightarrow (340)$ ,  $(342) \rightarrow (344)$ , (346), (347),  $(349) \rightarrow (355)$ , (357), (359), (360),  $(362) \rightarrow (381)$ , (386), (387),  $(388) \rightarrow (392$ , seconda parte),  $(421 \text{ a}) \rightarrow (424)$ , (427),  $(429) \rightarrow (432)$ , (434 a, b, c), (436), (437),  $(439) \rightarrow (445)$ ,  $(452) \rightarrow (456)$ , (459), (460), (464),  $(470) \rightarrow (486)$ , (491), (493), (494), (506), (508), (511), (518),  $(526) \rightarrow (528)$ ,  $(530) \rightarrow (533)$ , (536),  $(538) \rightarrow (540 \text{ a})$ , (541), (544),  $(546) \rightarrow (551)$ ,  $(553) \rightarrow (555)$ ,  $(560) \rightarrow (563)$ ,  $(565) \rightarrow (575)$ ,  $(577) \rightarrow (579)$ , (581), (582), (591),  $(593) \rightarrow (598 \text{ a})$ , (600), (601), (603),  $(605) \rightarrow (608)$ , (612), (613), (619),  $(621) \rightarrow (627)$ ,  $(629) \rightarrow (631)$ ,  $(634) \rightarrow (640)$ , (642), (644),  $(647) \rightarrow (651)$ , (653),  $(656) \rightarrow (658)$ ,  $(660) \rightarrow (662)$ , (668), (669),  $(671) \rightarrow (679)$ , (683),  $(686) \rightarrow (702)$ , (703), (704), (707), (709), (712), (714), (715), (890), (891), (1373), (1488 b), (1489), (1606), (1863).

Roberto Paolo Novello: (13b), (53), (85b), (180), (181), (235)  $\rightarrow$  (237), (270), (271), (273), (335), (720), (763)  $\rightarrow$  (765), (767)  $\rightarrow$  (770), (774)  $\rightarrow$  (777), (779)  $\rightarrow$  (782), (786)  $\rightarrow$  (789), (791)  $\rightarrow$  (794), (864 b)  $\rightarrow$  (868), (886)  $\rightarrow$  (888), (894), (910)  $\rightarrow$  (912), (935)  $\rightarrow$  (940), (961 b)  $\rightarrow$  (964), (971), (1011)  $\rightarrow$  (1014), (1016)  $\rightarrow$  (1019), (1023)  $\rightarrow$  (1026), (1028)  $\rightarrow$  (1035)  $\rightarrow$  (1038), (1040)  $\rightarrow$  (1043), (1055)  $\rightarrow$  (1058), (1161)  $\rightarrow$  (1300), (1315), (1368), (1391), (1393)  $\rightarrow$  (1438), (1440 a)  $\rightarrow$  (1487), (1510), (1511), (1557), (1571)  $\rightarrow$  (1578), (1765), (1790), (1887)  $\rightarrow$  (1960), (1975), (1986)  $\rightarrow$  (2038)

Adriano Peroni: (744), (747), (749), (750), (751, seconda parte), (752)  $\rightarrow$  (756), (814), (815, seconda parte), (816), (818), (884), (902), (919), (921), (923)  $\rightarrow$  (930), (989)  $\rightarrow$  (993), (995)  $\rightarrow$  (999), (1000)  $\rightarrow$  (1005, seconda parte), (1088)  $\rightarrow$  (1091), (1093), (1095), (1098), (1099)  $\rightarrow$  (1108), (1110)  $\rightarrow$  (1112), (1116)  $\rightarrow$  (1118), (1120)  $\rightarrow$  (1124), (1130), (1133)  $\rightarrow$  (1144), (1146)  $\rightarrow$  (1148), (1151)  $\rightarrow$  (1153), (1155), (1322), (1323), (1328)  $\rightarrow$  (1337), (1339)  $\rightarrow$  (1344), (1347), (1348), (1351)  $\rightarrow$  (1353), (1356)  $\rightarrow$  (1363), (1512)  $\rightarrow$  (1516), (1519), (1522)  $\rightarrow$  (1533), (1602)  $\rightarrow$  (1605), (1608), (1609), (1613), (1615)  $\rightarrow$  (1620), (1624), (1626), (1628), (1629), (1631 a)  $\rightarrow$  (1633), (1637), (1638), (1640)  $\rightarrow$  (1644), (1646)  $\rightarrow$  (1650), (1654), (1657)  $\rightarrow$  (1664), (1666), (1668)  $\rightarrow$  (1674), (1676), (1678), (1679), (1689)  $\rightarrow$  (1698), (1700)  $\rightarrow$  (1705), (1708), (1709), (1712)  $\rightarrow$  (1715), (1718), (1719), (1730)  $\rightarrow$  (1732), (1734), (1735), (1737)  $\rightarrow$  (1744), (1747 a)  $\rightarrow$  (1754), (1758), (1760)  $\rightarrow$  (1763), (1769)  $\rightarrow$  (1771), (1776)  $\rightarrow$  (1800).

Salvatore Settis: (722).

Giovanna Tedeschi Grisanti: (8, prima parte), (265), (272), (274), (290)  $\rightarrow$  (297), (300 b), (313)  $\rightarrow$  (318), (322), (341 a), (341 b), (358), (361), (388)  $\rightarrow$  (392, prima parte), (425), (426), (435), (446)  $\rightarrow$  (451), (458), (461)  $\rightarrow$  (463), (490), (492), (495)  $\rightarrow$  (505), (507), (509), (510), (512)  $\rightarrow$  (517), (519)  $\rightarrow$  (525), (529), (534), (535), (537), (540 b), (542), (552), (556)  $\rightarrow$  (559), (564), (583)  $\rightarrow$  (590), (598 b), (599), (610), (611), (620), (643), (652), (654), (655), (659), (670), (680), (681), (705), (706), (708), (713), (745), (746), (748), (751, prima parte), (812), (813), (815, prima parte), (822), (823), (882)  $\rightarrow$  (884), (900), (901), (1000)  $\rightarrow$  (1005, prima parte), (1094), (1097), (1098), (1338), (1354), (1501 b), (1595)  $\rightarrow$  (1600), (1607), (1638), (1645), (1677), (1729), (1759), (1767), (1768, (1772), (1801)  $\rightarrow$  (1801)

## Schede dell'esterno

### Facciata. Livello inferiore Sequenza delle arcate con le tre porte

La facciata poggia su di un alto zoccolo, decorato agli inizi del XIV secolo con le "gradule", rimosse nei restauri ottocenteschi, i cui pezzi superstiti si conservano nel Museo dell'Opera (1887)-(1923); al di sopra parte uno stilobate modanato (copia ottocentesca di quello originale del XII secolo), su cui poggiano la parete, i pilastri e le colonne. Si noti che la parte centrale della facciata presenta uno stilobate più imponente, con la fascia modanata più aggettante e con la base delle due colonne fiancheggianti il portale finemente decorata con motivi di derivazione classica. La zona delle porte è divisibile in tre aree. Le parti settentrionale e meridionale, con le prime e le ultime due arcate e i rispettivi portali, sono speculari, per l'impaginazione simmetrica dell'intero piano. Mutano però l'impaginazione e il tipo delle tarsie inserite tra i pennacchi (prossime al quadrato a sud, rettangolari nella parte centrale e a nord). La parte centrale corrisponde alle arcate terza-quinta e comprende la porta maggiore. Qui è altresì evidente la simmetria di fondo che governa l'intera facciata e che rivela un progetto unitario per l'esecuzione di questa parte del Duomo. Richiamo l'attenzione su alcuni elementi: i due fregi con racemi (15), (84), il blocco liscio presente sulla base nord della terza arcata e sulla base sud della quinta e lo stesso tentativo di partizione per riquadri policromi delle arcate fiancheggianti la porta centrale, che si differenziano da quelle alle estremità, che presentano una sem-

Il paramento murario dei pennacchi è in una pietra più scura di quello entro le arcate, interrotto dagli inserti policromi delle tarsie e da un listello di calcare bianco, più alto nel lato meridionale, posto in prossimità della cornice superiore marcapiano.

Tale cornice, su cui poggia il primo ordine di arcate, corre uguale per tutto il livello delle porte, continuando anche nei fianchi per una lunghezza corrispondente allo spessore del muro della facciata. Si tratta della copia, con alcuni tratti originali, eseguita durante i restauri ottocenteschi del fregio originale del secondo terzo del XII secolo, ornato, alla base, da una fila di perline, su cui si aprono foglie di acanto in successione, separate da virgulti da cui si dipanano doppie elici (16); il tutto, in forte aggetto per una visione dal basso, è chiaramente derivato da modelli classici (gli stessi motivi si riscontrano nella ghiera della lunetta del portale maggiore (53) e in quella della settima arcata (100)); nell'angolo meridionale del fregio, tra facciata e fianchi, troviamo una protome umana barbata (101), simbolo di mostruosità, in un gioco di corrispondenze con gli spigoli delle cornici marcapiano dei livelli superiori, anch'esse decorate con la stessa raffigurazione.

### Facciata. Livello inferiore Le prime tre arcate e il portale di sinistra

Nel livello inferiore, la parte di sinistra è la più importante, distinguendosi dal resto per la presenza di iscrizioni e tombe di uomini illustri entro la prima arcata; l'accento dovette ricadere su questa parte perché nel XII secolo la strada principale, che andava alla porta del Leone, e il Battistero si trovavano a nord del Duomo e la facciata si raggiungeva, quindi, da questo lato. Ciò è confermato dal fatto che tutte le epigrafi sepolcrali presenti in facciata, tranne un solo, dub-

bio, caso (103), si concentrano nell'angolo nord, vicino alle tombe di uomini illustri e accanto alle iscrizioni celebranti Pisa e la costruzione della cattedrale. Qui troviamo, nel basamento, l'epigrafe che indicava il sepolcro dello scultore Guglielmo (19) vicina a quelle che ricordavano tombe di cittadini pisani meno noti, come il notaio figlio di Botacio (18), Uguccione (20), i figli di Lamberto (21); più su, al centro dell'arcata, si vedono l'iscrizione in ricordo della regina di Maiorca (9 c), quelle relative alle imprese pisane dell'XI secolo (9 a), all'edificazione della cattedrale e al vescovo Guido (9 b), e soprattutto l'epitaffio e la tomba di Buscheto, architetto dell'edificio (8).

Il pilastro angolare settentrionale fu edificato in calcare di San Giuliano, interrotto da listelli di pietra più scura (bardiglio grigio), a creare un effetto dicromico che continua, con la stessa spaziatura, nella prima arcata; all'attacco della ghiera della prima arcata si vede un fregio-capitello (copia ottocentesca di originale perduto del secondo terzo del XII secolo) con grasse foglie aperte dalle gonfie nervature, in forte aggetto per la visione dal basso, sovrastate da elici; esso continua, con la stessa decorazione, nel fianco, seguendo il profilo del pilastro, per una lunghezza pari allo spessore del muro di facciata.

La prima arcata ha una ghiera con racemi e rosette, risalente al secondo terzo del XII secolo, che sembra essersi conservata originale (22); la decorazione entro l'arcata presenta una losanga gradonata al cui centro compare una tarsia quadrangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (10). Nel pennacchio tra la prima e la seconda arcata è inserita una tarsia rettangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (11). Nella seconda arcata è inserito il portale di sinistra (41), fiancheggiato da due colonne con capitelli figurati, originali del secondo terzo del XII secolo (23), (24) e (36), che sostengono la ghiera, anch'essa originale dello stesso periodo (26)-(29); al centro dell'arcata, sopra la lunetta del portale, una tarsia a cerchi concentrici, copia ottocentesca di originale (perduto) del secondo terzo del XII secolo (13 a). La terza arcata presenta una ghiera con racemi, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (39); la decorazione entro l'arcata presenta una losanga gradonata al cui centro compare una tarsia quadrangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (14); entro tale arcata si trova l'iscrizione relativa alla fondazione del Duomo e all'impresa di Palermo (40), in posizione simmetrica rispetto a quella delle imprese pisane dell'XI secolo (9 a); all'altezza dell'architrave del portale centrale si vede un fregio con racemi, originale del secondo terzo del XII secolo (15), pendant di quello nella quinta arcata (84). Il paramento murario dei pennacchi è in una pietra più scura di quello entro le arcate, interrotto dagli inserti policromi delle tarsie e da un listello di calcare bianco, simmetrico rispetto a quello del lato meridionale ma più basso, posto in prossimità della cornice marcapiano.

La porta di sinistra dovette essere, in origine, l'accesso più frequentato della facciata, perché prossimo alla via principale. L'attuale porta, insieme alle imposte bronzee, è frutto di un rifacimento integrale, dopo il funesto incendio del 1595, degli inizi del Seicento (ma si veda qui il saggio di Claudio Casini); nella sostituzione degli stipiti, nel 1603, fu ritrovato, reimpiegato a rovescio come parte dell'architrave, un pezzo

della prima lastra dei *Cenotaphia pisana*, importante iscrizione latina (*CIL* XI, 1420), oggi in Camposanto (1813). La porta originale, perduta, dovette essere lignea e molto probabilmente di produzione araba, con i tipici intagli fitti, che troviamo ripetuti nelle formelle rainaldesche dell'interno (1866), (1867); come il *Grifo* bronzeo (1864) e il capitello arabo (1863), era un segno dei continui scambi, commerciali e bellici, tra i Pisani e i territori musulmani, e fu posta nel portale nord probabilmente per porla in relazione con le iscrizioni delle imprese pisane (nel portale corrispettivo c'era una porta bronzea in agemina, di produzione costantinopolitana e dono, agli inizi del XII secolo, di Goffredo di Buglione).

Purtroppo non conosciamo l'aspetto originario del portale, che tuttavia non doveva differire molto da quello presente, se è degno di fede il disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda; dell'assetto originario dovevano far parte i listelli, oggi addossati agli stipiti seicenteschi. Si tratta di sottili strisce decorate in vario modo, oggi molto probabilmente in una collocazione di reimpiego; nello stipite sinistro, si vede un pezzo con foglie molto trapanate e dai bordi frastagliati, collocate a mo' di palmette, e un altro con foglie aperte e sul bordo una cornice con cerchi intarsiati (32), (33); in quello destro (34), (35) si vedono, nella parte inferiore, racemi con foglie aperte e la cornice a mezzelune intarsiate, e, in quella superiore, rosette ben delineate e la stessa cornice a mezzelune (dello stesso tipo è il bordo dei fregi con racemi nella terza e nella quinta arcata (15), (84)). Si conserva originale la decorazione scultorea della lunetta, che presenta la ghiera (forse con sostituzione dei pezzi inferiori nei restauri seicenteschi: Calderoni Masetti 1983, p. 813, nota 32), con una decorazione di derivazione classica con ovuli, dentelli e foglioline aperte (dello stesso tipo nella corrispettiva ghiera del portale meridionale (94) e nel pilastro angolare sud (102)), retta da due mensole con foglia (sostituite nei restauri ottocenteschi). Da notare i capitelli di stipite (30), (31) su cui si regge l'intera arcata; quello di sinistra presenta una decorazione a racemi con foglie aperte e un listello con un intreccio di nastri; quello di destra ha una fascia con foglie poste disordinatamente, fittamente trapanate e dalle nervature evidenti e un listello con cordicelle annodate dall'andamento ondulato. I modi che presentano i listelli negli stipiti e le due imposte permettono una datazione dell'intero portale nel secondo terzo del XII secolo, quando le maestranze erano attive nell'edificazione e decorazione della facciata; è possibile, inoltre, un confronto tra il fogliame delle mensole e quello del capitello figurato (23) e della ghiera (26)-(29) della seconda arcata, opera degli stessi artefici del portale, che trovano riscontri e analogie nelle formelle figurate dell'interno, attribuibili alla bottega di Rainaldo.

### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Tomba di Buscheto con iscrizioni celebrative (sec. XII) ricavata da un sarcofago di epoca romana Il sarcofago

La tomba di Buscheto è un sarcofago strigilato (risalente al III secolo d. C.) incorniciato in alto e in basso da un listello liscio; gli strigili sono contrapposti a un cartiglio rettangolare modanato con listello liscio e gola rovescia che occupa al centro quasi tutta l'altezza della cassa. Il sarcofago (marmo

bianco; cm  $208 \times 55$ ; cartiglio iscritto cm  $40 \times 34$ ), di cui è visibile soltanto la fronte incassata nel paramento della facciata del Duomo, è stato segato sia a destra sia a sinistra al momento del reimpiego per regolarizzarne le dimensioni onde inserirlo in una specie di tempietto coronato da un timpano (cm  $62 \times 173$ ) contenente, in otto distici incisi su due colonne, l'elogio dell'architetto Buscheto costruttore del Duomo.

Fra il timpano e il sarcofago è inserita una lastra di marmo bianco sulla quale sono ripetuti in caratteri più grandi quattro versi che sono stati trascritti dal cartiglio centrale del sarcofago, la cui tipologia è tra le più comuni nel mondo romano; anche il cartiglio è dei più semplici, senza neppure le anse che decorano di solito queste casse. È possibile che sia stata utilizzata a questo scopo una cassa antica predisposta ma non ancora usata, cioè col cartiglio vuoto, ma è ugualmente possibile che il cartiglio sia stato privato della decorazione originaria al momento del reimpiego per incidervi l'elogio di Buscheto (BARSOTTI 1963, p. 52, nota 166); la superficie molto consunta non consente più di stabilirlo.

Scarterei la possibilità che il cartiglio sia stato aggiunto al momento del reimpiego dopo aver segato i due settori strigilati della cassa (così invece SCALIA 1969, p. 513, che utilizza una fotografia già comparsa in SANPAOLESI 1956-1957, p. 256, fig. 9, dove compaiono tracce di malta tra il cartiglio e gli strigili); anche Barsotti (1963) è favorevole all'integrità di tutta la fronte della cassa.

Il numero non uguale degli strigili sui due lati del cartiglio (venti a sinistra e ventisei a destra) e l'assenza di una finitura qualsiasi lungo i bordi laterali (solitamente due pilastrini) attestano che il sarcofago ha subìto una riduzione in lunghezza, che è stata più cospicua sul lato sinistro.

Il sarcofago è murato a m 3,5 dal suolo, appena sopra l'epigrafe commemorativa delle imprese pisane di Reggio Calabria, Sardegna e Bona (SCALIA 1963, pp. 234-286) contro i Saraceni, e risulta chiaro che è stato segato "nella parte di destra", ma anche (a mio parere) di sinistra, "per raggiungere le dimensioni della lastra sottostante" (FRUGONI 1989, p. 283).

G. T. G

### La tomba

L'iscrizione sulla fronte del sarcofago si compone di due distici elegiaci: Q(uo)d vix mille bou(m) pos/sent iuga iuncta movere / et quod vix potuit / per mare ferre ratis, / Busketi nisu, quod / erat mirabile visu, / dena puellarum turba levabat onus (ed. SCALIA 1969, p. 516) ["Ciò che a stento i gioghi congiunti di mille buoi potrebbero muovere e quel che a stento la barca riuscì a trasportare per mare, a un cenno di Buscheto, una schiera di dieci fanciulle - cosa mirabile a vedersi - lo sollevava"]. Questa iscrizione si trova ripetuta, con caratteri più grandi, con un sistema di abbreviazioni diverse e disposta su due linee, sul listello poggiato sopra la tomba, coronato da una cornice, forse integrata nei restauri ottocenteschi (CAL-DERONI MASETTI 1983, p. 817), con foglioline disposte verticalmente, fittamente trapanate, e una fila di perline di derivazione classica: Q(uo)d vix mille bou(m) possent iuga iuncta movere et quod vix potuit p(er) mare ferre ratis, / Busketi nisu, q(uo)d erat mirabile visu, dena puellaru(m) turba levabat onus. Nel timpano che sovrasta il complesso, coronato da una cornice modanata a spioventi, che poggia su due mensole (dello stesso tipo è la tomba di Cilla e Gasdia, del 1096, a Ba-

dia a Settimo [Firenze]: cfr. SALMI 1927, tav. CCLXXVII), corre, disposto su due colonne simmetriche, l'elogio funebre di Buscheto, architetto della cattedrale (sul culmine è presente una croce di tipo astile, racchiusa in un cerchio incavato per l'intarsio): Busket(us) iace[t hi]c, qui motib(us) ingenioru(m) / Dulichio [fert]ur prevaluisse duci:/menib(us) Iliacis cautus dedit ille ruina(m), / huius ab arte viri menia mira vides; / calliditate sua nocuit dux ingenios(us), / utilis iste fuit calliditate sua. / Nigra dom(us) laberinthus erat, tua Dedale laus e(st), / at sua Busketu(m) splendida templa probant. / N(on) habet exemplu(m) niveo de marmore templu(m), / quod f[it] Busketi prorsus ab ingenio. / Res sibi com[m]issas templi cu(m) lederet hostis, / providus arte sui fortior hoste fuit, / molis et immense, pelagi quas traxit ab imo, / fama columnarum tollit ad astra virum. / Explendis a fine decem de mense diebus / Septembris gaudens deserit exilium ["Qui giace Buscheto che per la natura del suo ingegno si dice abbia vinto il condottiero Dulichio. Quello, astuto, provocò la rovina per le mura di Troia; per la bravura di quest'uomo, qui tu vedi invece queste meravigliose mura. Quell'ingegnoso condottiero con la sua furbizia fu nocivo, costui invece con la sua furbizia fu utile. Il Labirinto era una casa buia, ed era, o Dedalo, la tua lode; invece i suoi splendidi templi esaltano Buscheto. Non trova eguali il tempio di candido marmo, che sorse certamente dall'ingegno di Buscheto. Siccome il nemico guastava le cose del tempio a lui affidate, forte della sua arte, fu più bravo del nemico, e la fama delle colonne che trasse dal fondo del mare con l'aiuto di macchine straordinarie conduce l'uomo alle stelle. Compiendosi dieci giorni dalla fine del mese di settembre, con gioia abbandonò l'esilio (terreno)"]. Le due iscrizioni, composte in distici elegiaci, sono ricche di echi classici, in particolare della poesia di Virgilio, e loro tema costante è il confronto-emulazione tra Pisa e l'antichità, in misura più stringente che nelle altre iscrizioni della facciata, dove l'accento cade sull'esaltazione di Pisa. I rimandi presenti nel breve elogio della bravura di Buscheto sono al noto episodio del cavallo di Troia e il confronto, ripetuto all'inizio dell'epitaffio funebre, è tra la forza pacifica dell'architetto pisano e l'astuzia distruttiva di Ulisse (FRUGONI 1989, pp. 291-292); tali paragoni continuano culminando in quello tra Buscheto, costruttore di un niveo de marmore templum, e l'architetto per antonomasia dell'antichità, Dedalo, capace di inventare nigra domus laberinthus (il confronto tra personaggi medievali e antichi si riscontra, ad esempio, nell'epigrafe del console Enrico (642)). Altro tema che percorre le due iscrizioni è l'esaltazione delle doti tecniche di Buscheto, capace di inventare macchine che permettono di sollevare facilmente le smisurate colonne della navata centrale del Duomo (un'iscrizione di analogo contenuto [SCALIA 1969, pp. 517-519] sembra sia esistita sopra l'obelisco vaticano a Roma a lode di un tale Buzeta: il nostro Buscheto?); sconfigge così l'hostis dell'architetto medievale, cioè il diavolo, che frappone mille ostacoli alla costruzione di un edificio sacro (FRUGONI 1989, pp. 293-296). Dai documenti sappiamo che Buscheto, uno dei primi Operai del Duomo, viveva ancora nel 1110, anno che si pone come terminus post quem per l'esecuzione della tomba (nell'elogio viene indicato il giorno della morte, il 21 settembre, ma manca l'anno, secondo un uso non raro che troviamo, per restare nell'ambito del Duomo pisano, anche nell'iscrizione di Ugo (1879)). La tomba,

comunque, per le caratteristiche epigrafiche risale al primo quarto del XII secolo, quando non era ancora stata elevata l'attuale facciata e, quindi, originariamente venne collocata altrove, forse sul precedente prospetto. Prova di ciò sarebbero il taglio del sarcofago (per raggiungere la misura delle iscrizioni sottostanti (9 a), (9 b)), l'inserimento nel muro del sepolcro, caso unico per il Duomo pisano, e, soprattutto, la ripetizione dell'elogio della tabella sul sarcofago su di un listello con caratteri più grandi ed epigraficamente risalenti ai decenni centrali del XII secolo, epoca in cui la tomba fu posta nella collocazione attuale (si notino la V e la N onciali, che si ritrovano analoghe nella coeva epigrafe di fondazione del Duomo (40)).

Qualora non si accetti l'ipotesi (SCALIA 1969, p. 514) che il sarcofago sia stato trasferito dalla primitiva facciata a quella attuale, perché il ruolo di architetto, cioè di un laico – pur prestigioso – non avrebbe giustificato un tale onore, è possibile che la sepoltura dell'architetto occupasse una posizione analoga a quella dell'elemento di età classica reimpiegato come architrave della porta ovest del transetto meridionale (341 a), vista anche la sua lunghezza (m 2,10) pressoché identica a quella del sarcofago (TEDESCHI GRISANTI 1993, p. 170).

G.T.C

### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Iscrizioni (secc. XI-XII)

9 a Epigrafe delle imprese dei Pisani

9 b Epigrafe del vescovo Guido

9 c Epigrafe funeraria della Regina di Maiorca

(9 a) La lastra su cui è incisa l'epigrafe delle imprese pisane (m 1,13 × 2,105) è probabilmente di reimpiego e si presenta in discrete condizioni di conservazione, con sostituzioni agli angoli e mancante dell'angolo superiore destro, dove si trova inserita l'epigrafe del vescovo Guido (9 b); si badi che questo spazio dové essere vuoto fin dall'origine (la lacuna era dovuta a un difetto della lastra o all'idea di assemblare le due iscrizioni), come dimostra la differente spaziatura delle lettere tra i primi versi, che debbono tener conto del minore spazio a disposizione, e di quelle dei restanti.

L'iscrizione, forse eseguita dallo stesso autore di quella di Guido (9 b) (BANTI 1981, p. 279), è databile per il tipo di caratteri agli anni a cavallo tra XI e XII secolo (BANTI 1981, p. 282); di conseguenza non si trova nella collocazione originaria (questa parte della facciata risale infatti al secondo terzo del XII secolo), ma forse venne posta originariamente sulla primitiva facciata del Duomo. Il testo dell'epigrafe è in distici elegiaci, come la maggior parte delle iscrizioni della facciata, e rivela notevoli rimandi alla poesia classica (a differenza delle altre iscrizioni, qui l'autore medievale si è rifatto, anziché a Virgilio, a Lucano: TANDOI 1964, p. 83): † Ex merito laudare tuo te, Pisa, laborans nitit(ur) e p(ro)pria demere laude tua. / Ad laudes, urbs clara, tuas laus sufficit illa, q(uo)d te p(ro) merito dicere nemo valet. / Non reru(m) dubius successus na(m)que s(e)c(un)d(u)s se tibi pre cunctis fecit habere locis: / qua re tanta micas q(uo)d te q(ui) dicere temptat, mat(er)ia press(us), deficiet subito. / Ut tacea(m) reliqua, q(ui)s dign(um) diceret illa / t(em)p(o)re preterito que tibi contigerint? / Anno D(omi)nice Incarnationis MVI / Milia sex decies Siculu(m), p(ro)strata potenter, du(m) sup(er)are vol(un)t exsup(er)ata cadunt. / Na(m)q(ue) tuu(m) Sicula cuA.M.

9a,b,c

piens gens p(er)dere omen te petiit fines depopulata tuos:/unde dolens nimiu(m), modicu(m) disferre nequisti in p(ro)prios fines quin seq(ue)reris eos. / Hos ibi conspiciens cunctos Messana perire, cu(m) gemitu qua(m)vis, hec tua facta refert./ Anno Dominice Incarnationis MXVI / His maiora tibi post hec, urbs clara, dedisti, viribus eximiis cu(m) sup(er)ata tuis / gens Saracenoru(m) periit sine laude suoru(m):/ hinc tibi Sardinia debita se(m)p(er) erit. Anno D(omi)ni MXXXIIII/Tertia pars mundi sensit tua signa triunphi, Africa, de celis p(re)sule rege tibi. / Na(m), iusta ratione petens ulciscier, inde, est, vi capta tua, urbs sup(er)ata Bona (ed. SCALIA 1982, p. 825) ["A fatica si tenta di lodare te, Pisa, per i tuoi meriti o di detrarli. A tua lode, nobile città, basti quella che nessuno trova la forza di cantare te per il tuo valore. Gesta sicure e certamente favorevoli ti arrisero dappertutto; per la qual cosa, tanto risplendi che chi tenta di dire di te, oppresso dalla materia, smette subito. Per tacere delle altre, chi degnamente direbbe quelle cose che nel passato ti toccarono? Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1006. Sessantamila Siciliani fortemente prostrati, avendo intenzione di vincere, cadono sconfitti. Infatti la popolazione siciliana, volendo che tu rinnegassi il tuo giuramento, depredata raggiunse i tuoi confini; onde, soffrendo non poco, tu non riuscisti a spingerla verso le proprie terre se non inseguendola. Messina vedendo perire costoro, sebbene con dolore, queste tue gesta riferisce. Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1016. Dopo di ciò, città famosa, desti la maggiore di queste prove, quando i Saraceni, vinti con tutte le tue massime forze, senza lode dei loro perirono; per questo la Sardegna ti sarà sempre grata. Nell'anno del Signore 1034. La terza parte del mondo, l'Africa, sentì le tue imprese trionfali, essendoti per guida il Signore dal cielo; chiedendo tu giustamente di vendicarti, la città di Bona fu sconfitta, presa dalla tua forza"].

Il testo risale agli anni a cavallo tra XI e XII secolo e il suo autore partecipa del clima di autocelebrazione cittadina, visibile nelle restanti iscrizioni del tempo e nei carmi epici. Dopo un lungo preambolo d'occasione, dove si sottolineano le difficoltà nel dover cantare le lodi di Pisa, si preannuncia che si parlerà solo delle imprese compiute nel passato dalle armate cittadine (questo intento dichiarato permette di superare le lunghe discussioni sulle ragioni dell'assenza di imprese più recenti e certamente più importanti compiute dai Pisani). Si ricordano tre episodi. Il primo è la vittoria del 1006, al largo di Messina, contro i Saraceni che l'anno precedente avevano posto l'assedio a Pisa e l'avevano saccheggiata. Il secondo è la cacciata dalla Sardegna, nel 1015-1016, dei Saraceni guidati dal sovrano balearico Mugetto (Mudjāhid), episodio ricordato anche nel Liber Maiolichinus, cui si collega la sottoposta epigrafe della regina di Maiorca (9 c); si sottolinea l'importanza di questa impresa, compiuta insieme ai Genovesi (ma questo viene taciuto), perché, proprio in ragione del controllo su Corsica e Sardegna, alla fine dell'XI secolo, il vescovo di Pisa sarà elevato a primate. Il terzo episodio ricordato è la spedizione del 1034 contro la città africana di Bona.

(9 b) La lastra di marmo bardiglio (cm  $57 \times 32$ ) che contiene l'epigrafe del vescovo Guido è in precarie condizioni (con alcune lettere erose) ed è collocata nell'angolo superiore destro tagliato di quella celebrante le vittorie pisane (9 a). L'iscrizione, forse eseguita dallo stesso autore di quella delle

imprese pisane (BANTI 1981, p. 279), è databile per il tipo di caratteri agli anni a cavallo tra XI e XII secolo (BANTI 1981, p. 282); di conseguenza non si trova nella collocazione originaria (questa parte della facciata risale infatti al secondo quarto del XII secolo), ma forse venne posta originariamente sulla primitiva facciata del Duomo.

Si noti che la lastra dovette essere tagliata sul lato destro per venire accostata perfettamente all'epigrafe delle imprese pisane (9 a). Il testo, breve ma ben congegnato, è in distici elegiaci e servì di modello alla più tarda iscrizione-firma di Rainaldo, che presenta costruzione e forme analoghe (56):† Qua(m) bene qua(m) pu/lchre p(ro)cul haud / e(st) edes ab urbe, que / c(on)structa [f]uit ci/vib(us) ecce suis, / t(e)np(o)re Vuid[o]nis Pa/piensis p(re)sulis hu/ius, qui regi fa/m[a] e[st] not(us) et ips[i] pa/pe ["Quanto buona tanto bella, non lontana dalla città ecco la casa che fu costruita dai suoi cittadini al tempo di Guido di Pavia, suo presule, che per fama è noto al re e al papa stesso"].

L'epigrafe si caratterizza per uno stile icastico, con un uso dei verbi teso a fissare nel tempo episodi, quali la costruzione del Duomo, certamente in fieri all'epoca della sua esecuzione; in essa compare al cospetto del lettore la cattedrale e si pone l'accento sul concorso nella sua edificazione di tutta la cittadinanza (un Leitmotiv di tutte le epigrafi della facciata, tese all'autocelebrazione del popolo pisano, sia in pace che in guerra) e si ricorda il vescovo di Pisa, il pavese Guido († 1076); il senso dell'ultimo inciso del testo, a prima vista ovvio, si può cogliere ponendo l'accento su fama e non su notus, perché se è naturale che le massime autorità conoscano il vescovo di Pisa (ancor più naturale lo è per il papa, di qui la formula et ipsi), meno normale è che essi non lo conoscano per nomina (sarebbe certamente lapalissiana l'affermazione), ma per le cose che ha fatto, o che gli si vogliono attribuire in un encomio solenne, scritto certamente post mortem.

(9 c) La lastra di marmo (cm 29,5 × 51,5) su cui venne inciso l'epitaffio della regina di Maiorca si trova nella prima arcata, immediatamente sotto l'epigrafe delle imprese pisane (9 a). L'iscrizione, in precarie condizioni di conservazione, consta di tre distici elegiaci, ricchi di reminiscenze della poesia antica, e in particolare di Virgilio, disposti su sei linee: † Regia me prol[es g]enuit, Pise rapuer[unt]:/ his ego cum nato bellica pr[eda] fui. / Maiorice regnum tenui. Nunc condita s[ax]o / quod cernis iaceo, fine potita meo. / Quisquis es, ergo, tue memor esto conditionis / atque pia pro me mente precare Deum (ed. Scalia 1963, pp. 273-274) ["Una stirpe reale mi generò, Pisa mi rapì; fui sua preda bellica insieme a mio figlio. Tenni il regno di Maiorca. Ora giaccio sepolta sotto la pietra che tu vedi, giunta al termine dei miei giorni. Chiunque tu sia, dunque, sii memore della tua condizione e con mente pia prega Dio per me"]. L'iscrizione parla di una regina, che governò a Maiorca e che fu catturata con il figlio dai Pisani e portata nella loro città, dove morì. Secondo l'ipotesi più verisimile (SCALIA 1963, p. 278), si tratterebbe della moglie del sovrano balearico arabo Mudjāhid (Mugetto), catturata quando, nel 1015-1016, i Pisani, insieme ai Genovesi, cacciarono lo stesso dalla Sardegna, impresa narrata nella soprastante epigrafe delle vittorie pisane (9 a). Si noti che l'episodio della cattura viene riportato solo nel Liber Maiolichinus, opera composta un secolo dopo, che racconta l'affermazione dei Pisani alle Baleari (1113-1115). Inoltre, l'epigrafe non risale alla morte della regina, ma per i caratteri è databile ai decenni centrali del XII secolo (per SCALIA 1963, p. 278, è un'inscriptio novicia) e dové essere incisa espressamente per l'attuale facciata; si può ritenere, quindi, che non si tratti di un semplice epitaffio ma partecipi, come le altre epigrafi in facciata, al clima di autocelebrazione del popolo pisano.

## 10 Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale

Al centro della prima arcata (e in tutte le arcate dispari) si trova una grande losanga gradonata, tipologia diffusissima nell'architettura romanica della Toscana occidentale. I contorni sono costituiti da listelli alternativamente bianchi e grigi, secondo un effetto dicromico presente in tutta la facciata; nell'ampio rombo centrale si trova inserita una lastra intarsiata quadrata, che presenta un disegno a cerchi concentrici e foglie stilizzate nei vertici (dello stesso tipo è la lastra entro la losanga della quinta arcata (83)); si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1831).

# 11 Facciata. Livello inferiore Pennacchio fra la prima e la seconda arcata Copia ottocentesca di tarsia perduta

Nel pennacchio tra la prima e la seconda arcata si trova inserita una lastra, i cui vertici di base toccano le ghiere delle due arcate. È di forma rettangolare e presenta una decorazione, dal disegno ininterrotto a cerchi intrecciati e di due misure che si alternano; il nastro dei cerchi è in pietra rossa mentre il resto degli intarsi è in bardiglio grigio; si tratta della copia ottocentesca di un'originale del secondo terzo del XII secolo, purtroppo perduto.

# 12 Facciata. Livello inferiore Pennacchio fra la seconda e la terza arcata Copia ottocentesca di tarsia

Nel pennacchio tra la seconda e la terza arcata si trova inserita una lastra, i cui vertici di base toccano le ghiere delle due arcate. È di forma rettangolare e raffigura un uomo che cavalca un'Idra; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1832).

## 13a Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Copia ottocentesca dell'oculo intarsiato perduto

Al centro della seconda arcata, sopra il portale settentrionale, si trova un oculo intarsiato, copia dell'originale perduto del secondo terzo del XII secolo, cui corrisponde un'analoga struttura nella sesta arcata, che contiene il portale meridionale.

Si tratta di una serie di cerchi concentrici: il più esterno consiste in una serie di triangoli di marmo bianco (con il vertice a nord) affiancati da pietre intarsiate, rosse e grigie; seguono un cerchio bianco e uno intarsiato, con coppie di triangoli isosceli (con la punta rivolta in basso) che si accavallano, intervallate da pietre grigie e rosse; abbiamo quindi un cerchio di bardiglio grigio e un oculo centrale con un disegno stellare ottenuto dall'intersezione di semicerchi.

#### Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Lunetta del portale di sinistra Giuseppe Modena (fine del sec. XVIII - inizi del sec. XIX) S. Reparata (1828-1829), mosaico

La lunetta che sovrasta il portale di sinistra della facciata era occupata in origine da un mosaico rappresentante S. Giovanni Evangelista, seduto in trono, già esistente nel 1461 quando fu indicato come modello al Baldovinetti per l'esecuzione del suo S. Giovanni Battista nella lunetta del portale di destra (TRENTA 1896, p. 57). Ignoriamo a che epoca risalisse il mosaico originario, e solo ipoteticamente si può ritenere che fosse stato eseguito ai primi del Trecento e che anche a quest'opera si riferisse l'iscrizione di Vincino da Pistoia (cfr. (53)). Restaurato una prima volta nel 1538 da Vincenzo Bianchini e Giovanni Demio da Venezia (Trenta 1896, p. 55), il mosaico fu quasi interamente rifatto nel 1605-1606 dal pittore pisano Filippo di Lorenzo Paladini (TANFANI CENTO-FANTI 1897, p. 186). Anche il rifacimento seicentesco finì per deteriorarsi completamente e scomparire entro i primi anni dell'Ottocento; nell'incisione della facciata del Duomo che illustra la pubblicazione di Cresy e Taylor (1829, pl. III; i rilievi vennero fatti dagli autori nel 1817) la lunetta del portale appare ormai desolatamente vuota. Nel 1829, durante una vasta campagna di restauri che interessò tutto il Duomo, l'Operaio Bruno Scorzi commissionò a Giuseppe Modena nuovi mosaici per questa lunetta e per quella del portale centrale. Su probabile disegno del pittore fiorentino Antonio Marini (Bellini Pietri 1913, p. 129) il Modena eseguì l'attuale figura di S. Reparata. Il nuovo soggetto fu scelto dall'Operaio Scorzi in omaggio all'antica tradizione (già attestata dal cronista Ranieri Sardo; cfr. anche TRONCI, BACCI 1922, p. 2; DA MORRONA 1787-1793, I, 1787, pp. 9-10) che voleva il Duomo di Pisa edificato nel luogo dove in antico sorgeva una precedente chiesa dedicata alla santa. Il Marini e il Modena presero come modello la lunetta del Baldovinetti con S. Giovanni Battista, dalla quale copiarono abbastanza fedelmente il trono sul quale è assisa la figura giovanile di S. Reparata, che regge nella mano sinistra un cartiglio con la scritta S. Reparata. Anche la decorazione a fogliami interrotta da teste di cherubini, dalla croce pisana e dal monogramma dell'Opera del Duomo, presente nell'estradosso dell'arco, ricalca il modello quattrocentesco. Un piccolo danno, provocato da una scheggia di granata durante l'ultimo conflitto, fu riparato nel 1958 dalle maestranze dell'Opera, utilizzando tessere dorate avanzate da precedenti restauri eseguiti al mosaico della lunetta del portale di destra (Archivio corrente dell'Opera della Primaziale, 1. 8. 16).

#### Facciata. Livello inferiore. Terza arcata Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale

Al centro della terza arcata (e in tutte le arcate dispari) si trova una grande losanga gradonata, tipologia diffusissima nell'architettura romanica della Toscana occidentale. I contorni sono costituiti da listelli alternatamente bianchi e grigi, secondo un effetto dicromico presente in tutta la facciata; nell'ampio rombo centrale si trova inserita una lastra intarsiata quadrata, che presenta un disegno geometrico; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1833).

13b

## Facciata. Livello inferiore. Terza arcata Fregio con racemi (sec. XII)

Le arcate fiancheggianti quella che racchiude il portale centrale presentano, a differenza delle altre, due fregi lavorati a rilievo, contenenti decori floreali, di analogo impianto e posti in collocazione simmetrica, alla stessa altezza, nel punto in cui le riquadrature con marmi policromi (maggiormente evidenti nella terza arcata) si concludono. La collocazione attuale è quella originaria, come testimonia il disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda. Il fregio è incorniciato, sui bordi inferiore e superiore, da un listello bianco con intarsi geometrici con due strisce affrontate di semicerchi con pietre verdi e rosse (si tratta comunque di copie ottocentesche degli originali). La decorazione, simmetrica, presenta un virgulto centrale, con foglie affrontate che si levano verticalmente, da cui partono due lunghi rami avvolti in quattro racemi; essi si ripetono presentando cespi, foglie accartocciate o a forma di fiori, come si può vedere nelle vicine colonne fiancheggianti il portale centrale (59)-(61); il fregio è racchiuso, sopra e sotto, da una sottile cornicetta composta di foglie aperte e disposte in fila. Le tipologie sono direttamente ispirate agli esempi classici; molto probabilmente il modello preciso per il fregio è l'architrave romano reimpiegato nella porta di S. Ranieri (388)-(392), che allora forse era già in opera; qui, come nelle colonne a racemi, gli elementi vegetali acquistano una loro consistenza, le foglie ritrovano corposità, i racemi risultano pienamente aggettanti staccandosi dal fondo. La bottega che eseguì i due fregi è la stessa che ha lavorato per le colonne a racemi e per le formelle del recinto presbiteriale e si colloca cronologicamente negli anni intorno alla metà del secolo, quando scultori di varia formazione si trovano a lavorare per il Duomo.

# Facciata. Livello inferiore. Pilastro di sinistra Iscrizione sepolcrale (sec. XII)

Iscrizione sepolcrale incisa su di un concio di calcare nella zona inferiore del pilastro angolare nord della facciata, poco sopra l'epigrafe di Guglielmo (19): Hic t(umulatus) sit not(ari)us Botaci na(tus) ["Qui sia tumulato il notaio figlio di Botacio"]. Risalente al pieno XII secolo e di non chiara interpretazione, sembra segnalare il luogo di sepoltura o il sarcofago che conteneva il corpo di un notaio figlio di un certo Botacio (si sa che un personaggio omonimo fu sepolto nel XII secolo presso il fianco nord della chiesa di San Matteo a Pisa). Si noti la presenza di numerose croci incise, di vari tipi, nei pressi dell'epigrafe, e la spaziatura tra le singole parole, segno di particolare cura nell'incisione del testo, forse mutilo.

# Facciata. Livello inferiore. Pilastro di sinistra Copia ottocentesca dell'iscrizione della tomba di Guglielmo

Iscrizione di tre righe, posta sullo zoccolo del pilastro angolare nord della facciata, copia fedele, eseguita nel 1865 dallo scultore dell'Opera Francesco Storni (CALDERONI MASETTI 1983, p. 817), di un'epigrafe originale del terzo quarto del XII secolo (cfr. (1830)): † Sepultura Guilielmi / [m]agistri qui fecit pergum S(an)c(t)e / Marie ["Tomba di maestro Guglielmo, che eseguì il pergamo di Santa Maria"]; segnalava il sarcofago, oggi non identificabile, in cui erano conservate le spo-

glie dello scultore Guglielmo, autore del pulpito del Duomo (1820)-(1829), trasferito a Cagliari nel 1312.

#### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Iscrizione sepolcrale (sec. XII)

Sullo zoccolo della prima arcata, vicino all'epigrafe di Guglielmo (19) è inciso *Uguicio* ["Uguccione"]; per i caratteri l'iscrizione è attribuibile al XII secolo e probabilmente doveva segnalare la tomba di un tale Uguccione.

#### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Iscrizioni sepolcrali (secc. XII-XIII)

Iscrizione sepolcrale incisa nella zona inferiore della prima arcata, sotto la tomba di Buscheto (8), attribuibile, per il tipo di caratteri, al XII secolo: Sep(ulchrum) fil(iorum) Lanb(er)ti ["Tomba dei figli di Lamberto"]; doveva accompagnare un sarcofago che conteneva le spoglie dei figli di un tale Lamberto.

Entro la prima arcata, nei pressi dell'iscrizione della Regina di Maiorca (9 c), sono incise le lettere *Sf*, attribuibili al XIII secolo; di senso non del tutto chiaro, dovevano accompagnare un sarcofago, forse contrassegnato dalla stessa sigla, che si può sciogliere in *S[epulchrum] f[iliorum]* ["Tomba dei figli"].

#### Facciata. Livello inferiore. Prima arcata Ghiera dell'arcata con racemi e rosette (sec. XII)

La ghiera della prima arcata è bicroma, come gran parte della facciata, e presenta un semicerchio interno, dal profilo squadrato, in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne) e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera è a elementi vegetali: un addensarsi di foglie e rami da cui spuntano fiorellini dai petali aperti, disposti regolarmente ai vertici di un quadrato, creando uno schema che si ripete per tutta l'arcata. I modi palesati dagli artefici di questi rilievi trovano riscontri, in facciata, nella vegetazione del primo capitello di sinistra (23) e della ghiera della seconda arcata (26)-(29). Si colloca nell'ambito della maestranza rainaldesca, attiva in facciata nel secondo terzo del XII secolo, come rivela il fitto intreccio e l'uso del trapano per dare movimento e volumetria agli elementi vegetali.

#### Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Capitello e semicapitelli corinzi con leoni e figure umane della colonna di sinistra (sec. XII)

La prima colonna del livello dei portali, alla sinistra del portale settentrionale, regge la seconda arcata. Posta su di un alto piedistallo, comprendente lo zoccolo della facciata e lo stilobate, decorato con alternanza di tori e scozie, la colonna non è monolitica ma consiste di vari rocchi sovrapposti e appare decorata con sottili listelli scolpiti, che imitano o enfatizzano i punti di congiuntura dei singoli pezzi. La colonna, come le altre della facciata, non è completamente libera, ma risulta appoggiata alla parete e incassata in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro. I listelli scolpiti, di altezza variabile, sono decorati con diverse tipologie; prevalenti risultano quelle a carattere vegetale (a racemi o a foglie aperte), poste nella parte bassa e centrale della colonna; abbiamo inoltre un listello con ovuli di derivazione classica e uno eseguito a cordoncino (quello posto

20

21

22

più in alto). Il capitello della colonna, addossato e fuso con quello del pilastro retrostante, mostra due giri di foglie di acanto, secondo la tipologia corinzia, nel capitello di colonna, e uno solo nei semicapitelli del pilastro (si noti che le punte sono tutte frutto di integrazioni ottocentesche). Sopra troviamo, sulla faccia principale, due leoni che reggono una preda tra le zampe anteriori (quello di sinistra regge una testa caprina, mentre a quello di destra è caduta), posti su un piedistallo composto di foglioline aperte dall'evidente nervatura e dai bordi trapanati e sormontati da elici (dietro i leoni si vede un fregio a perline). I leoni, dalla corretta conduzione anatomica del corpo, con le incisioni delle costole in evidenza e la criniera eseguita con ciuffi e riccioli trapanati, presentano il muso appiattito e squadrato con gli occhi perfettamente circolari, veri e propri baffi annodati, e il naso dall'andamento sinuoso, come si ritrova, ad esempio, nel leone posto sulla colonna con racemi a sinistra del portale maggiore (57) e in quelli nella lunetta del portale meridionale (85 b). I due semicapitelli mostrano figure umane; a sinistra (il pezzo non è originale, ma sostituito con i restauri ottocenteschi) un uomo, che indossa una corta tunica, è immerso in una foresta, posto in mezzo a due alberi dai fusti lisci, e tiene il piede su una testa di capra, animale negativo; a destra, una figura umana nuda, dalla capigliatura che imita un cespo vegetale e il volto triangolare, con un mantello sulle spalle, affiora dal bosco e sta tendendo l'arco (spezzato); denominatore comune dell'iconografia è la lotta impari dell'uomo-peccatore contro il Male, mostrata attraverso la nudità, segno di peccato, lo status di cacciatori e la foresta luogo di perdizione e di incontri-scontri con il maligno (gli stessi temi della ghiera sovrastante (26)-(29)). Si noti che in tutta la facciata solo questo capitello e quello corrispondente sopra la sesta colonna sono figurati, con evidente intento di simmetria. Tutta l'opera, comprendente la colonna, il pilastro e i corrispondenti capitelli, è perlopiù originale e risale al secondo terzo del XII secolo; lo stile che rivelano le parti figurate mostra l'appartenenza degli esecutori alla maestranza attiva alla facciata del Duomo nei decenni centrali del XII secolo; in particolare, si palesa l'aderenza ai modi espressi dalla bottega di Rainaldo, come rivelano la derivazione da tipologie classiche (penso ai nudi, alle vesti e alle pose), il taglio dei volti, le capigliature.

## 26-29 Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Ghiera dell'arcata con draghi e figure umane (sec. XII)

La ghiera della seconda arcata è bicroma, come gran parte della facciata, e presenta un semicerchio interno, dal profilo squadrato, in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne), e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera è rappresentata da due file ascendenti di mostruosi draghi, con i corpi inviluppati tra i racemi, che vanno incontro a due cacciatori che li affrontano con una lancia, anch'essi affioranti da un fitto intreccio di foglie e rami. Si noti la perfetta simmetria dell'insieme e l'esecuzione ripetuta del drago con le stesse fattezze, mentre nella chiave di volta sono scolpiti i due cacciatori, che lottano con i mostri isolatamente e dandosi le spalle. La scena si svolge quindi nella foresta, ritenuta nel Medioevo luogo pericoloso e frequentato da mostri e figure malvagie; l'uomo-cacciatore è dunque il peccatore che si scontra con il Male, dal quale si potrà liberare

solo con l'aiuto della fede; lo stesso tema, Leitmotiv della facciata proprio perché essa era il punto intermedio tra la vita di tutti i giorni, luogo del peccato, e il recinto sacro, luogo di redenzione, si ritrova nel primo capitello del livello dei portali (23) oltre che in alcune tarsie. I modi palesati dagli artefici di questi rilievi sono quelli tipici della maestranza rainaldesca, attiva in facciata nel secondo terzo del XII secolo, come si mostra nelle tarsie di facciata e nelle formelle figurate dell'interno: le figure umane, dall'anatomia molto semplificata, hanno i volti rigonfi dai grandi occhi a mandorla, mentre i draghi presentano la testa ingigantita e frastagliata, il grande muso canino e le ali appuntite, tipologia molto stilizzata e di deduzione orientalizzante che si ritrova, oltre che nelle tarsie, alle estremità del "Fregio delle cacce" nel primo ordine di arcate (137)-(179), e che è del tutto diversa dalle soluzioni adottate nella bottega di Guglielmo e da altri scultori pisani del XII secolo.

#### Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Capitello e semicapitelli corinzi della colonna di destra (sec. XII, con integrazioni ottocentesche)

La seconda colonna alla destra del portale settentrionale regge la seconda arcata. Posta su di un alto piedistallo, comprendente lo zoccolo della facciata e lo stilobate, decorato con alternanza di tori e scozie, la colonna non è monolitica, ma consiste di vari rocchi sovrapposti e appare decorata con sottili listelli scolpiti, che imitano o enfatizzano i punti di congiuntura dei singoli pezzi. La colonna, come le altre della facciata, non è completamente libera, ma risulta appoggiata alla parete e incassata in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro. I listelli scolpiti, di altezza variabile, sono decorati con diverse tipologie; prevalenti risultano quelle a carattere vegetale (a racemi, a foglie aperte d'acanto e a rosette), ad eccezione di quello posto più in alto, che presenta un intreccio di nastri. Il capitello della colonna, addossato e fuso con quello del pilastro retrostante, mostra due giri di foglie di acanto, secondo la tipologia corinzia, con la particolarità delle punte mosse dal vento, una consuetudine presente già in età antica e diffusa sia nel mondo bizantino che in Occidente. Il capitello si conserva originale (è possibile vederlo senza restauri in un disegno pubblicato nel 1868 da Rohault de Fleury 1866-1868, tav. XLIX); nonostante le integrazioni tuttavia traspare la qualità del manufatto originale nella conduzione delle foglie, di notevoli dimensioni e ben proporzionate, che si mostra corretta e fedele ai modelli classici e che presenta analogie, nei bordi morbidamente rigonfi e frastagliati e nei canali delle nervature ottenuti con il trapano, con altri esemplari in facciata, rivelando l'esecuzione da parte delle maestranze qui attive nel secondo terzo del XII secolo.

#### Facciata. Livello inferiore. Terza arcata Copia ottocentesca di ghiera con racemi

La ghiera della terza arcata è bicroma, come gran parte della facciata, presentando un semicerchio interno, dal profilo squadrato in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne), e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera, simile a quella della sesta arcata (94), è costituita da elementi vegetali: si tratta di racemi che percorrono tutto il

36-38

semicerchio, avvolgendosi attorno a cespi d'acanto, foglie aperte, grandi fiori, secondo una tipologia presente, in facciata, nei fregi con racemi della terza e della quinta arcata (15), (84) e nelle colonne fiancheggianti il portale maggiore (59), (61). Purtroppo, l'opera in facciata è una copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, da attribuire alla stessa maestranza che ha eseguito, all'esterno, le colonne e i fregi citati, e all'interno le formelle del recinto presbiteriale.

# Facciata. Livello inferiore. Terza arcata Epigrafe di fondazione del Duomo e dell'impresa di Palermo (sec. XII)

La lastra di marmo (cm 92 × 210,5) con l'epigrafe della fondazione del Duomo e dell'impresa di Palermo, in buone condizioni di conservazione, si trova al centro della terza arcata, tra il portale minore settentrionale e quello maggiore. Nella composizione delle epigrafi, l'iscrizione in esame e quella delle imprese pisane (9 a), unita a quella del vescovo Guido (9 b), fanno coppia, essendo collocate simmetricamente e alla stessa altezza; inoltre, nei due gruppi (che non a caso hanno la stessa larghezza e sono incorniciati dai medesimi listelli di pietra scura) si ripete l'associazione: imprese pisane-edificazione della cattedrale, episodi che hanno come denominatore comune il popolo pisano; una differenza si nota quando si osserva che quella in esame resta isolata dalle altre della facciata e si trova in una posizione d'eccellenza, libera come doveva essere dalla presenza di tombe e trovandosi alla sinistra di chi entrava dal portale maggiore.

Il testo, a differenza delle altre iscrizioni di facciata, è in esametri leonini, ispirati alla poesia virgiliana, i cui calchi sono frequentissimi: † Anno quo Chr(istu)s de virgine natus ab illo transierant mille decies sex tresq(ue) subinde, / Pisani cives, celebri virtute potentes, istius eccl(esi)e primordia dant(ur) inisse. / Anno quo Siculas est stolus factus ad oras, q(uo)d [leggi quo] simul armati, multa cum classe profecti, / om(ne)s maiores medii pariterque minores intendere viam prima(m) sub sorte, Panorma(m). / Intrantes rupta portu(m) pugnando catena, sex capiunt magnas naves opibusq(ue) repletas, / una(m) vendentes, reliquas prius igne cremantes, quo pretio muros constat hos esse levatos; / post hinc digressi paru(m), terraq(ue) potiti, qua fluvii cursu(m) mare sentit solis ad ortum, / mox equitu(m) t(ur)ba peditu(m) comitante caterva, armis accingunt sese, classe(m)q(ue) relinquunt. / Invadunt hostes contra sine more furentes, sed prior incursus, mutans discrimina casus, / istos victores, illos dedit esse fugaces: quos cives isti ferientes vulnere tristi / plurima p(re) portis stra[ta]verunt milia morti, conversiq(ue) cito tentoria litore figunt, / ignib(us) et ferro vastantes om(n)ia circu(m). Victores, victis sic facta cede relictis, incolumes multo Pisam rediere triumpho (ed. SCALIA 1963, pp. 263-264) ["Subito dopo l'anno in cui erano trascorsi millesessantatré anni da quello in cui Cristo nacque dalla Vergine, i cittadini pisani, dotati di celebre virtù, si dice che dessero inizio a questa chiesa. Anno in cui fu fatta una spedizione sulle coste sicule, dove, partiti con flotta numerosa e nel contempo armati, i cittadini di tutti i ceti raggiunsero in primo luogo Palermo, secondo il volere del caso. Entrati nel porto combattendo dopo aver spezzato la catena, catturarono sei grandi navi colme di ricchezze; vendendone una e bruciandone prima le altre, si sa che con quel guadagno furono elevate queste mura. Dopo di ciò, partiti di nuovo e raggiunta la terra nella quale il corso del fiume tocca il mare dove il sole nasce, subito parandosi una folla di cavalieri e una caterva di fanti, prendono con sé le armi e abbandonano la flotta. I nemici furenti si lanciano contro senza indugio ma il primo assalto - mutando di intenti il caso - fece sì che questi fossero i vincitori e quelli finirono in fuga; colpendo i quali, questi cittadini causarono davanti alle porte molte migliaia di morti infausti e voltisi repentinamente piantano le tende sul lido mettendo a ferro e fuoco tutt'intorno. I vincitori, fatta così strage dei vinti, rimasti incolumi fecero ritorno a Pisa con grande trionfo"]. L'epigrafe, per il tipo dei caratteri, molto simili, per alcuni aspetti, a quelli dell'elogio ripetuto della tomba di Buscheto (8), è databile nei decenni centrali del XII secolo, più tardi delle epigrafi del vescovo Guido (9 b) e delle imprese pisane (9 a), e molto probabilmente fu eseguita appositamente per la facciata attuale (a differenza delle altre ora ricordate). Nei primi versi si ricorda, con un lungo giro di parole, che nell'anno 1064 (e non nel 1063 come si è sempre ritenuto: Novati 1910, pp. 17-20; SCALIA 1963, pp. 254-256) i cittadini pisani diedero inizio alla cattedrale (si noti la presenza di dantur, usato per sottolineare, con una sfumatura di incertezza, la lontananza dell'episodio più che per manifestare un dubbio sulla veridicità della data). Si narra poi dell'impresa di Palermo, voluta quasi dal caso ma molto fruttuosa, al punto che con la vendita delle ricchezze di una delle navi conquistate si poterono innalzare le mura della cattedrale (si noti che, come ha sottolineato SCALIA 1969, p. 497, non fu il bottino dell'impresa a dare il via al progetto dell'edificazione della cattedrale; infatti la fondazione risale probabilmente al marzo del 1064 mentre la vittoria di Palermo, secondo le fonti storiche pisane, è da collocare nell'agosto dello stesso anno). L'iscrizione continua narrando dello sbarco dei Pisani presso la foce del fiume Oreto, vicino Palermo, della loro vittoria sui Saraceni e del loro ritorno trionfale in patria.

#### Facciata. Livello inferiore. Seconda arcata Bottega di Domenico Portigiani (1536-1601) e collaboratori Porta di sinistra (1596-1604)

Battente di sinistra (m 5,00 × 1,35 circa)

La fascia inferiore è suddivisa in tre scomparti, con al centro un rinoceronte affiancato da due statuette di *Apostoli* entro edicole. Il primo riquadro è occupato dalla *Natività* di Hans Reichle; sotto un cane contro un lupo con le parole *Securus accedo* ["Mi avvicino senza pericolo"] e sopra il sole con un albero e il motto *Vmbras* ["Ombre"]. Nel secondo riquadro *Cristo tentato nel deserto* di Giovanni Catesi; sopra un serpente col motto *Nullum vestigium* ["Nessuna traccia"]. Nel terzo riquadro *La resurrezione di Lazzaro* di Francesco della Bella; sopra un leone insieme ai suoi piccoli con il motto *Vivificat rugitu* ["Rianima col ruggito"]. La fascia terminale è suddivisa in tre scomparti con un'aquila al centro tra due *Apostoli* entro edicole.

Battente di destra (m 5,00 × 1,35 circa)

La fascia inferiore ha al centro un cervo e ai lati due *Apostoli* entro edicole. Nel primo riquadro appare *L'adorazione dei Magi* di Pietro Tacca; sotto una tartaruga con le parole *Tarde sed tuto* ["Lentamente ma con sicurezza"] e sopra tre girasoli con il motto *Flectentes adorant* ["Adorano piegandosi"]. Il secondo riquadro è occupato dal *Battesimo di Cristo* di

Pietro Francavilla; sopra un unicorno immerge il corno in una fonte, seguito dalla scritta Sic unda salubris ["Così l'acqua della salvezza"]. Nel terzo riquadro L'entrata in Gerusalemme di Giovanni Catesi sormontata da un avvoltoio con una testuggine tra gli artigli e le parole Feror ut frangar ["Sono trasportato per essere spezzato"]. La fascia superiore reca al centro una gru e ai lati due Apostoli entro edicole.

Ricche le cornici dei riquadri con fogliami e piante di vario genere con animali; compaiono anche quattro stemmi medicei e quattro angeli sormontati da quattro protomi leonine all'altezza dei riquadri superiori.

La porta precedente a quella odierna era lignea: secondo la tradizione giunse a Pisa dalle Baleari come bottino di guerra (Melczer 1988, p. 41) e venne rifatta nel 1538 da Giovanbattista del Cervelliera, architetto e intagliatore dell'Opera del Duomo. Insieme con quella centrale (67)-(81) e quella verso lo Spedale (104)-(114) bruciò nell'incendio del 1595, cosicché Ferdinando I, in linea con il nuovo gusto che stava caratterizzando i rinnovati arredi del Duomo e dimostrando la sua disponibilità a restituire quanto prima alla cattedrale pisana i suoi battenti, mise a disposizione denari, materiali e persone per l'impresa. Poiché a Pisa non c'erano botteghe specializzate per mettere mano ai lavori, si ricorse inizialmente al Giambologna, ma al suo rifiuto per impegni precedentemente assunti venne coinvolta la bottega del convento di San Marco di Firenze diretta da Domenico Portigiani. A lui si aggiunsero altri scultori, tanto da considerare il lavoro finito frutto di un'operazione collettiva spesso però ostacolata per i continui ritardi dei pagamenti e per le incomprensioni sorte da parte del Portigiani con i Deputati del restauro. Facendo pendant con la porta di destra (104)-(114), questa illustra sei episodi della Vita di Cristo (dalla Natività all'Entrata in Gerusalemme), i cui autori sono Hans Reichle (La natività), Giovanni Catesi (Cristo tentato nel deserto e L'entrata in Gerusalemme), Pietro Tacca (L'adorazione dei Magi), Pietro Francavilla (Il battesimo di Cristo), Francesco della Bella (La resurrezione di Lazzaro). I riquadri della Natività e dell'Adorazione dei Magi vennero assegnati inizialmente al Catesi, ma, non essendo ben riusciti, vennero rifatti rispettivamente dal tedesco Reichle e dal Tacca. Anche il Francavilla fu coinvolto in un secondo momento: infatti Il battesimo di Cristo era stato richiesto a Pietro Rutinesi; ma poiché non piacque, il Portigiani gli assegnò il nuovo lavoro. Al frate di San Marco si deve l'intervento delle "imprese" nella volontà di stabilire un nesso logico tra queste e le storie, sebbene non secondario sia stato l'apporto di Scipione Bargagli dell'Accademia degli Intronati di Siena: il sole sorgente sopra alla Natività allude all'evento miracoloso che discioglie le ombre del peccato; i tre girasoli guardano il sole come i Re Magi che adorano Gesù; il serpente allude al demonio che non lascia traccia; l'unicorno, rappresentato mentre immerge il corno in una fonte avvelenata rendendo l'acqua improvvisamente pura, trova un preciso rimando con il Battesimo; i leoncini raffigurati sopra La resurrezione di Lazzaro richiamano una leggenda secondo la quale un leone risanò i propri figli morti con il suo alito; l'airone, che trattiene una testuggine tra gli artigli nell'atto di farla precipitare contro una rupe, allude all'entrata di Cristo in Gerusalemme per essere poi sacrificato.

Nel gennaio 1601 l'architetto Alessandro Pieroni inviò ai Deputati del restauro del Duomo una lettera in cui li informava di aver spedito due disegni per le cornici marmoree della porta centrale e per una delle porte laterali della facciata (ASP, *Opera* 1254, c. 376; TANFANI CENTOFANTI 1897, pp. 15-16).

Tra il 1602 e il 1608 l'Opera del Duomo pagò Scipione Malaspina, Cosimo e Francesco Cioli e Gino di Stoldo Lorenzi per la realizzazione degli stipiti e degli architravi in marmo dei portali della facciata principale del Duomo (ASP, Opera 1258, c. 232). Le porte laterali recano nella zona del fregio una semplice cornice con due rosette poste alle estremità; la porta maggiore è invece sormontata da una mensola sporgente decorata con ovuli e dentelli alla maniera classica. Non è escluso che la decorazione degli stipiti e degli architravi abbia sostituito cornici di spoglio, presumibilmente apposte già al tempo della costruzione del Duomo come nel caso delle porte del SS. Sacramento e di S. Ranieri, andata distrutta nell'incendio del 1595.

#### Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Portale maggiore (sec. XII)

La parte centrale della facciata presenta uno stilobate più imponente, con la fascia modanata più aggettante e con le basi delle due colonne fiancheggianti il portale finemente decorate, con motivi di derivazione classica, oggi molto consunti (si tratta comunque di copie ottocentesche di originali del secondo terzo del XII secolo). Nella quarta arcata è inserito il portale centrale, fiancheggiato da due colonne a racemi, originali del secondo terzo del XII secolo con capitelli sostituiti nel secolo scorso (57), (58); su di essi poggiano, sopra mensole decorate, due semileoni reggiarcata di grandi dimensioni, copie di originali del secondo terzo del XII secolo. Sopra il capitello della colonna di destra del portale maggiore, nella faccia inferiore del piedistallo su cui appoggia il leone reggimensola, si trova un'iscrizione. La lastra, nella parte visibile (cm 39 × 34), reca infatti la raffigurazione di un leone rampante racchiuso in una ghirlanda e l'incipit di una iscrizione: In nomine ["Nel nome"] (62). Si tratta della copia ottocentesca di un pezzo originale della metà del XII secolo, che contiene la preghiera-firma di Guido e Bonfilio (1839). autori molto probabilmente del leone soprastante (1836); si badi che la lastra originale con l'iscrizione completa, quando fu smurata, durante i restauri di metà Ottocento, si spezzò in due; si conserva solo la parte terminale, mentre il pezzo relativo alla parte ora visibile in facciata è irreperibile (una sua foto è in Sanpaolesi 1956-1957, p. 295, fig. 99).

L'arcata è anch'essa una copia ettocentesca (63), (65), con piccole parti originali (64); si noti che, a differenza dei portali minori, quello centrale è talmente alto che la ghiera della lunetta si sovrappone quasi a quella dell'arcata e manca lo spazio per la consueta tarsia. L'attuale portale, insieme alle imposte bronzee (su di esse vedi qui Claudio Casini), è frutto di un rifacimento integrale, dopo il funesto incendio del 1595, dei primi del Seicento (nella sostituzione degli stipiti, nel 1603, fu ritrovato, reimpiegato a rovescio come parte dell'architrave, un pezzo della prima parte dei Cenotaphia pisana, importante iscrizione latina [CIL XI, 1420], oggi in Camposanto) (1813). Non sappiamo nulla della sistemazione degli stipiti e dell'architrave del portale, che tuttavia non doveva discostarsi molto dalle attuali forme, come sembra scorgersi nel disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda;

1328 (se ust ps = 1327)

richiamo solo l'attenzione su una tavola quattrocentesca, il *Crocifisso della Dogana* nel Museo di San Matteo (Tolaini 1979, tav. VII a), con una veduta di Pisa, da cui affiora la facciata del Duomo con il portale centrale che reca nella lunetta una *Madonna con il Bambino* – molto probabilmente quella a mosaico eseguita da Vincino nel 1327 (cfr. (53)) – e un architrave con racemi sopra il portale maggiore, dello stesso tipo di quello sulla porta di S. Ranieri.

La porta originale era bronzea e conteneva riquadri con scene della Vita di Cristo, con un'iscrizione, tramandataci da varie fonti (la principale è VASARI 1568, I, p. 90): Janua perficitur vario constructa decore ex uno Virgineum Christus descendit in alvum anno MCLXXXI. Ego Bonannus Pis(anus) mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii ["La porta, fabbricata con multiforme splendore, viene completata nell'anno 1181 da quando Cristo era disceso nel grembo virgineo. Io Bonanno pisano con la mia arte completai questa porta in un anno al tempo dell'Operaio Benedetto"]; l'opera fu dunque eseguita nel 1180 da Bonanno, autore anche della porta di S. Ranieri nel transetto meridionale (393)-(419).

La ghiera della lunetta è copia ottocentesca dell'originale del secondo terzo del XII secolo, di cui restano due pezzi, il primo da sinistra (66) e il primo da destra; la decorazione è composta di foglie di acanto in successione viste frontalmente e con la punta centrale ricurva, su cui spuntano elici, secondo una tipologia di derivazione classica molto usuale nel XII secolo. La corretta esecuzione degli elementi vegetali, attraverso una diretta emulazione degli esemplari antichi, ci porta a individuare gli artefici della ghiera nella maestranza cui si attribuiscono le vicine colonne a racemi e i fregi della terza e quinta arcata.

Nel pennacchio tra la terza e la quarta arcata è inserita una tarsia rettangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (54). Nel pennacchio tra la quarta e la quinta arcata si trovano due lastre, una con tarsia (55) e una con iscrizione, consistente nella firma-preghiera di Rainaldo (56). Nella zona centrale è ancora più evidente la simmetria di fondo che governa l'intera facciata, come palesano i due fregi con racemi (15), (84), il blocco liscio presente sulla base nord della terza arcata e sulla base sud della quinta, e lo stesso tentativo di partizione per riquadri policromi delle arcate fiancheggianti il portale centrale, che si differenziano da quelle alle estremità del livello dei portali che presentano invece una semplice listellatura.

# Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Lunetta del portale maggiore Giuseppe Modena (fine del sec. XVIII - inizi del sec. XIX) L'assunzione (1828-1829), mosaico

La lunetta al di sopra del portale centrale della facciata era decorata in origine da un mosaico molto più antico, attestato da una iscrizione oggi perduta, ma riportata nel cosiddetto Codice Orlandi, riferibile al XVI secolo: Vincinus pictor fecit istas figuras ad opus muzaticum anni D(omi)ni MCCCXXVIII de mense Aprilis tempore d(omi)ni Johannis Rossi Operarij istius ecclesie ["Il pittore Vincino fece queste figure in mosaico nell'anno del Signore 1328, nel mese di aprile, al tempo di Giovanni Rossi, Operaio di questa chiesa"] (ASP, Acquisto Roncioni, 339, p. 6). Secondo il trascritto-

re cinquecentesco l'iscrizione si sarebbe trovata "in sul pilastro della porta reale dalla parte sinistra"; dall'esame complessivo del manoscritto si capisce che l'anonimo intende la "parte sinistra" non riferita all'osservatore ma alla porta stessa.

L'iscrizione attestava che nel (1329 (l'aprila 1328) del testo è da intendersi in stile pisano) Vincino da Pistoia, che anni prima aveva portato a termine il mosaico dell'abside maggiore (1563), aveva eseguito delle figure non meglio specificate nella lunetta della porta centrale (il che non esclude che avesse contemporaneamente eseguito anche il S. Giovanni Evangelista un tempo nella lunetta del portale di sinistra; cfr. (13 b)).

Da un documento relativo a un precoce restauro parziale effettuato nel 1443 apprendiamo che nel mosaico era rappresentato un Angelo nella parte inferiore destra, iuxta pedes maiestatis nostre Domine gloriosissime Virginis Marie ["accanto ai piedi della maestà della nostra Signora gloriosissima Vergine Maria"] (TRENTA 1896, pp. 52, 95-96). Nella lunetta doveva quindi essere raffigurata una Maestà della Vergine e non un'Assunzione come è stato ipotizzato (ibidem, p. 51); in ogni caso all'inizio del Trecento non doveva più trovarsi nella lunetta (se mai c'era stata) la statua di David citaredo, oggi al Museo dell'Opera (1851)-(1853), per la quale è stata recentemente indicata questa collocazione originaria (CALDERONI MASETTI 1984).

Il mosaico di Vincino fu restaurato nel 1538 da Vincenzo Bianchini e Giovanni Demio da Venezia; dopo l'incendio del 1595 le sue condizioni erano tali che si decise di non risarcirlo e di sostituirlo con un bassorilievo di Andrea Guardi proveniente dall'interno dell'edificio. Nel 1828-1829, per volere dell'Operaio Bruno Scorzi, il rilievo fu rimosso per essere posto a ornamento della lunetta della porta di S. Ranieri nel transetto meridionale, dove si trova tuttora (384). Nella lunetta, modificata nella parte architettonica per renderla più idonea, Giuseppe Modena realizzò l'attuale Assunzione, basandosi probabilmente su un cartone del pittore fiorentino Antonio Marini (TRENTA 1896, pp. 53-54; BELLINI PIETRI 1913, p. 129). Il mosaico presenta la Vergine assunta in cielo all'interno di una mandorla fiancheggiata da quattro Angeli oranti sospesi in volo.

La figurazione si ispira chiaramente, non tanto nell'insieme compositivo quanto nelle singole figure, a modelli fiorentini del secondo Quattrocento: i quattro *Angeli* sembrano derivare direttamente dalle analoghe figure dipinte dal Ghirlandaio nell'arcone presbiteriale del Duomo (1510), (1511), che in quegli anni venivano restaurate proprio dal Marini, mentre la *Vergine* con le mani incrociate sul petto e il viso rivolto verso il cielo appare espressione tipica di una certa fredda pittura devozionale del primo Ottocento.

# Facciata. Livello inferiore Pennacchi fra la terza e la quinta arcata Copie ottocentesche di tarsia (sec. XII) Iscrizione con firma di Rainaldo (sec. XII, con integrazioni ottocentesche)

Nel pennacchio tra la terza e la quarta arcata si trova inserita una lastra (54), i cui vertici di base toccano le ghiere delle due arcate. È di forma rettangolare e raffigura un leone e un drago affrontati; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1834).

54,55, 56

Nel pennacchio tra la quarta e la quinta arcata, a destra del portale centrale, si trova una tarsia (55), i cui vertici toccano le ghiere delle due arcate; a differenza degli altri pennacchi, qui essa è sormontata da una lastra, molto più lunga (56), con un'epigrafe, molto probabilmente un pezzo originale del secondo terzo del XII secolo; conțiene due disegni geometrici (a sinistra, una croce pisana, a destra un semplice intreccio), che racchiudono l'iscrizione in tre esametri, le cui lettere a intarsio (alcune sono cadute) furono ampiamente integrate durante i restauri ottocenteschi: Hoc opus eximium ta(m) miru(m) tam pretiosum / Rainaldus prudens operator et ipse magister / constituit mire sollerter et ingeniose ["Questa opera esimia, tanto mirabile quanto preziosa, Rainaldo, oculato Operaio ed egli stesso capomaestro, innalzò ammirevolmente, con solerzia ed ingegno"] (debbo l'interpretazione di operator come Operaio del Duomo, amministratore e capomaestro della fabbrica della cattedrale, ad Adriano Peroni). Sotto, una lastra più piccola (copia ottocentesca, il cui originale (1835) si conserva nel Museo dell'Opera) che presenta una selva da cui affiorano tre figure: un uomo e due unicorni (dalle fatture di rinoceronti), che lo circondano simmetricamente affrontati; l'immagine illustra il versetto 22 del Salmo 21, scritto sui bordi, inferiore e superiore, della lastra: De ore leonis libera me Domine et / a cornibus unicornium humilitatem mea(m) ["Salva me, Signore, dalle fauci del leone e la mia umiltà dai corni degli unicorni"]. Le due iscrizioni, che per motivi stilistici e tipologici sono da datare nel secondo terzo del XII secolo (i caratteri, tuttavia, sono poco indicativi perché ottenuti a intarsio), vanno considerate un insieme unico, trattandosi della firma dell'artista Rainaldo e della sua invocazione di peccatore, preghiera che frequentemente si riscontra nelle firme di artefici medievali; un caso vicino, nella stessa facciata, è quello dell'iscrizione di Guido e Bonfilio (1839), probabili artefici del leone reggimensola destro della quarta arcata (1836). Si noti che il testo della firma trova notevoli analogie con un'epigrafe più antica della facciata, quella del vescovo Guido (9 b), dove con una medesima costruzione e quasi con le stesse parole si parla della cattedrale (SCALIA 1982, p. 841, nota 65).

#### Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Colonna di sinistra (sec. XII) del portale maggiore con copia ottocentesca del tronco apicale e del capitello composito, e del leone sovrastante perduto

57,59

La terza colonna, posta alla sinistra del portale centrale, sostiene la quarta arcata, poggiando su di essa un leone con preda reggiarcata. Il diametro e l'altezza sono più o meno gli stessi delle colonne fiancheggianti i portali minori, ma risulta più aggettante e imponente la base con lo zoccolo, la quale, inoltre, è decorata, nel piedistallo, con un profilo di foglie e con elementi vegetali, da cui sembrano affiorare protomi, e, nella base della semicolonna, con una fila di perline e di foglie aperte dai bordi frastagliati e trapanati (si tratta comunque di copie ottocentesche). Il fusto, che non è monolitico, risulta appoggiato alla parete e incassato in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro e creare un effetto dicromico, come in altre parti della facciata (nell'attacco tra colonna e pilastro si vede bene che i fusti non sono lavorati a tutto tondo ma solo per la parte visibile e quindi furono pensati fin dall'origine per questa posizione).

Il fusto della colonna è tutto decorato da elementi vegetali, che lo ricoprono come un manto fiorito, sopra un fondo liscio facilmente percepibile. La decorazione si distingue in due parti: un basamento, con racemi dagli steli incrociati con spessi virgulti terminanti in foglie ricurve dalle nervature rilevate e dai bordi frastagliati dal lavorio del trapano, che però risultano complessivamente appiattiti sul fondo liscio (tale appiattimento è forse dovuto anche alla maggiore usura delle parti basse della colonna). Segue un collarino, che presenta alla base una fila di perline e un corpo di virgulti, con gli steli diretti in alto, e le foglie, tutte bucherellate, che si aprono simmetricamente. Il resto della colonna è ornato da due racemi che, non avendo un punto chiaro di partenza, corrono paralleli lungo il fusto; danno così vita a un asse centrale, quasi una linea di divisione, dove si incrociano coppie di rosette, che spuntano attorno ai singoli racemi. Al centro di essi si aprono rigogliosi cespi di acanto, che in alcuni casi hanno le punte arricciate e sembrano visti dall'alto, in altri sono visti frontalmente e si aprono a raggiera o si chiudono su se stessi (la stessa varietà si riscontra nelle formelle del recinto presbiteriale (1865)-(1868), opera della stessa bottega di scultori).

Le tipologie sono direttamente esemplate dai modelli classici (uno dei tanti possibili è il fregio romano reimpiegato nell'architrave del portale di S. Ranieri (388)-(392)); qui, però, non si notano più le difficoltà nella resa delle opere antiche palesi nelle sculture eseguite dalla bottega di Rainaldo; gli elementi vegetali acquistano una loro consistenza, le foglie ritrovano corposità, i racemi risultano pienamente aggettanti e si staccano quasi dal fondo, che non è più una fitta trama di colpi di trapano, ma uno spazio dove gli oggetti si collocano. La bottega che eseguì questa colonna e l'altra di destra, uno dei vertici della scultura pisana del XII secolo, è la stessa che ha lavorato per i fregi della terza e della quinta arcata e per le formelle del recinto presbiteriale e si colloca cronologicamente negli anni intorno alla metà del secolo, quando scultori di varia formazione si trovano a lavorare per il Duomo. La loro qualità è tale che esse funsero da modello, negli anni a cavallo tra XII e XIII secolo, per gli scultori del portale occidentale del Battistero pisano e per gli artefici delle colonne del fornice centrale del portico della cattedrale di San Martino di Lucca. Si noti che l'apice del fusto venne sostituito durante i restauri ottocenteschi e l'originale si trova ora nel Museo dell'Opera (1838). Il capitello che poggia sopra la colonna, di tipo composito, è una fedele copia ottocentesca dell'originale del secondo terzo del XII secolo, conservato nel Museo dell'Opera (1837); i due semicapitelli, anch'essi compositi, risalgono, quello di destra, ai restauri seicenteschi (Tanfani Centofanti 1897, p. 128), quello di sinistra, alle sostituzioni ottocentesche.

L'arcata sopra il portale centrale, a differenza delle altre in facciata, presenta alla base due imposte figurate con semileoni (una situazione analoga è nel portale meridionale, la cui lunetta ha due protomi leonine). Quello sopra la colonna a racemi di sinistra è un'evidente copia ottocentesca dell'originale del secondo terzo del XII secolo. L'opera tuttavia mostra notevoli analogie con il leone-pendant, di cui si conserva l'originale; purtroppo non è facile capire se esse siano dovute a semplificazioni dei copisti del secolo scorso, che si sono rifatti al modello meglio conservato (quello oggi nel Museo dell'Opera (1836)) o all'esecuzione dell'originale da parte

della stessa maestranza. Il semileone poggia su una mensola, che presenta nel lato inferiore, quello a vista, una decorazione con cerchi concentrici (anch'essa copia ottocentesca).

#### Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Colonna di destra (sec. XII) del portale maggiore con copia ottocentesca del capitello corinzio e del leone sovrastante

La quarta colonna, posta alla destra del portale centrale, sostiene la quarta arcata, poggiando su di essa un leone con preda reggiarcata. Il diametro e l'altezza sono più o meno gli stessi delle colonne fiancheggianti i portali minori, ma risulta più aggettante e imponente la base con lo zoccolo, la quale, inoltre, è decorata, nel piedistallo, con un profilo di foglie e con elementi vegetali, da cui sembrano affiorare protomi, e, nella base della semicolonna, con una fila di perline e di foglie aperte dai bordi frastagliati e trapanati (si tratta comunque di copie ottocentesche). Il fusto, che non è monolitico, risulta appoggiato alla parete e incassato in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro (nell'attacco tra colonna e pilastro si vede bene che i fusti non sono lavorati a tutto tondo, ma solo per la parte visibile, e quindi furono pensati fin dall'origine per questa posizione). Il fusto della colonna è tutto decorato da elementi vegetali, che lo ricoprono come un manto fiorito, sopra un fondo liscio facilmente percepibile.

La decorazione inizia dal basamento, con racemi dagli steli incrociati con spessi virgulti terminanti in foglie ricurve dalle nervature rilevate e dai bordi frastagliati dal lavorio del trapano, che però risultano complessivamente appiattiti sul fondo liscio (tale appiattimento è forse dovuto anche alla maggiore usura delle parti basse della colonna). Segue un collarino, che presenta alla base una fila di perline e un corpo di virgulti, con gli steli diretti in alto e foglie, tutte bucherellate, che si aprono simmetricamente. Il resto della colonna è ornato da due racemi che, non avendo un punto chiaro di partenza, corrono paralleli lungo il fusto; danno così vita a un asse centrale, quasi una linea di divisione, dove si incrociano coppie di rosette, che spuntano attorno ai singoli racemi. Al centro di essi si aprono rigogliosi cespi di acanto, che in alcuni casi hanno le punte arricciate e sembrano visti dall'alto, mentre in altri sono visti frontalmente e si aprono a raggiera o si chiudono su se stessi (la stessa varietà si riscontra nelle formelle del recinto presbiteriale, opera della stessa bottega di scultori); si noti, lungo il fusto, il punto dove i racemi vengono interrotti da un gruppo di rosette accoppiate che sembrano trasformare in un prato la colonna. Il capitello che poggia sopra la colonna, di tipo corinzio, è una copia ottocentesca dell'originale del secondo terzo del XII secolo (se ne conserva solo un frammento nel Museo dell'Opera (1840)); i due semicapitelli, con i due giri di foglie di acanto e le elici, risalgono, quello di sinistra, ai restauri seicenteschi (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 128), e quello di destra alle sostituzioni ottocentesche.

L'arcata sopra il portale centrale, a differenza delle altre in facciata, presenta alla base due imposte figurate con semileoni. Quello sopra la colonna a racemi di destra è un'evidente copia ottocentesca dell'originale del secondo terzo del XII secolo, che si trova nel Museo dell'Opera (1836), in cattive condizioni di conservazione. L'animale tiene tra le zampe, come preda, una testa di capra, che non è presente nel

gruppo originale e poggia su una lastra, che contiene l'*incipit* della firma di Guido e Bonfilio (cfr. (1836), (1839)) molto probabilmente autori del leone soprastante.

#### Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Ghiera con figure umane (sec. XII, con integrazioni ottocentesche)

La ghiera della quarta arcata è bicroma, come gran parte della facciata, presentando un semicerchio interno, dal profilo squadrato, in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne) e l'arcata esterna in marmo bianco; essa è situata giusto a ridosso della ghiera della lunetta del portale centrale. La decorazione di questa ghiera è rappresentata da un'unica, lunga fila di figure umane, che tengono le braccia alzate, afferrando con le mani, chiuse in un pugno ben stretto ed evidente, un virgulto o alberello e poggiano, con il corpo visibile dalla vita in su, sopra un tappeto di foglie dalle punte ricurve; si noti che i personaggi sono vestiti in due modi differenti: nelle zone basse (i primi dodici da sinistra e da destra) indossano una lunga tunica modellata alternativamente con scanalature dal disegno a V e a parentesi rovesciate e hanno capigliature intervallate, lisce e a riccioli; le diciannove figure nella parte centrale, invece, hanno davanti al corpo un elemento non precisabile, che presenta una specie di testina, con due fori, dalla quale spuntano due riccioli e quattro zampette artigliate (si potrebbe trattare di un animale fantastico).

L'iconografia rappresentata non è di facile comprensione, anche in ragione del fatto che si tratta non di opere originali ma di copie ottocentesche (resta solo un pezzo originale, il primo a partire da sinistra (64)); la presenza tuttavia degli elementi vegetali che circondano le figure a rappresentare la foresta, il contatto degli uomini con i racemi (posto in evidenza), la comparsa di una figura non specificabile dalle fattezze che appaiono mostruose, ci possono far pensare che qui si voglia mostrare il tema, già sviluppato nei rilievi e nelle tarsie della facciata, dell'uomo peccatore, delle tentazioni del Male e della necessità della redenzione. I modi palesati dagli artefici, purtroppo visibili solo nel pezzo originale, sono quelli tipici della maestranza rainaldesca, attiva in facciata nel secondo terzo del XII secolo, come si mostra nelle tarsie di facciata e nelle formelle figurate dell'interno: le figure umane, il cui corpo si nasconde sotto larghe tuniche, hanno i volti rigonfi dai grandi occhi a mandorla, mentre gli elementi vegetali vengono eseguiti con largo uso del trapano e si infittiscono senza che traspaia il fondo della lastra.

#### Facciata. Livello inferiore. Quarta arcata Bottega di Domenico Portigiani (1536-1601) e collaboratori Porta maggiore (1596-1603)

Battente di sinistra (m 6,80 × 1,80 circa)

La fascia inferiore presenta, dal basso, a sinistra una tartaruga con il motto *Tarde sed tuto* ["Lentamente ma con sicurezza"], al centro la rappresentazione biblica del roveto ardente e a destra un cane contro un lupo con la scritta *Securus accedo* ["Mi avvicino senza pericolo"]; nel riquadro superiore: al centro un *Profeta* giacente [Mosè] fra due vasi con rose e ai lati due *Profeti* entro edicole. Nel primo riquadro, partendo sempre dal basso, vi è *La natività di Maria* di Giovanni Caccini, preceduta da una cartella con un cancello che rac-

63-65

.

programma fu lo stesso Portigiani, ma non secondario è stato l'apporto di Scipione Bargagli dell'Accademia degli Intronati di Siena. In un clima di fervore religioso tridentino le "imprese", le "falsette", i motti, le piante e gli animali qui presenti assurgono a significati sacri per meglio spiegare e imprimere il messaggio di fede di ciascuna vicenda riguardante, in questo caso, la vita della Vergine. Le rose, i cedri e i melograni dei vasi trovano riferimento con le piante citate nel Cantico dei Cantici; le piante del susino e del melograno fanno riferimento alla carità e alla regalità, mentre l'olivo all'Immacolata Concezione e il fico alla Nuova Eva che riscatta il peccato originale; l'immagine della donnola richiama la verginità (si credeva che questo animale partorisse dall'orecchio) e l'uccello del paradiso, posto a lato del riquadro con L'assunzione, rimanda al regno dei cieli verso cui sale Maria.

Più espliciti i riferimenti espressi nelle "imprese": il giglio, il vascello carico, l'ostrica con la perla, il girasole che guarda il sole, la vite e l'olmo si riferiscono rispettivamente alla purezza, all'umiltà, alla fecondità verginale, alla devozione, al sostentamento offerto da Giuseppe a Maria. Quattro dei sei Profeti rappresentati distesi nelle cartelle accartocciate sono stati identificati: in basso, sopra la scena biblica del Roveto ardente, vi è Mosè; all'opposto, sopra la Colonna di nuvole, Aronne; al centro dei battenti, Ezechiele a sinistra sotto il Tempio chiuso e Noè sotto la Colomba con il ramoscello d'olivo. Le sedici teste di donne con elaborate acconciature e turbanti possono essere identificate con Sibille, ma il loro numero è superiore rispetto alle profetesse dell'antichità.

Nella fascia inferiore sono stati individuati anche i quattro elementi della natura espressi attraverso le "imprese" e le "falsette": il Roveto ardente è il Fuoco; l'Hortus conclusus è la Terra; la Colonna di nuvole è l'Aria e, infine, il Fons signatus è l'Acqua: così Maria assomma insieme le forze della natura, in quanto madre di Dio.

Nel gennaio 1603 – nell'iscrizione figura il 1602 –, malgrado l'opposizione dei domenicani di San Marco che avrebbero voluto trattenere l'opera per il Duomo fiorentino, la porta fu terminata; su un carro giunse a Lastra a Signa e da qui fu trasportata via Arno per giungere a Pisa.

## Facciata. Livello inferiore Le ultime tre arcate e il portale di destra

La parte meridionale del livello dei portali è speculare a quella settentrionale, per l'impaginazione simmetrica dell'intero piano. La quinta arcata presenta una ghiera con racemi e rosette, originale (integrato) del secondo terzo del XII secolo (87), entro cui si vede una losanga gradonata al cui centro compare una tarsia quadrangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (83); entro tale arcata si trova, all'altezza dell'architrave del portale centrale, un fregio con racemi, originale del secondo terzo del XII secolo (84), pendant di quello nella terza arcata (15). Nel pennacchio tra la quinta e la sesta arcata è inserita una tarsia rettangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (88).

La sesta arcata contiene il portale meridionale (104), fiancheggiato da due colonne, originali del secondo terzo del XII secolo con capitelli, copie ottocentesche di originali del secondo terzo del XII secolo (90), (91); al centro dell'arcata, sopra la lunetta del portale, una tarsia a cerchi concentrici,

copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (85 a). Nel pennacchio tra la sesta e la settima arcata è inserita una tarsia rettangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (89).

La settima arcata presenta una ghiera a foglie d'acanto ed elici, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (100); la decorazione entro l'arcata presenta una losanga gradonata al cui centro compare una tarsia quadrangolare, copia ottocentesca di originale del secondo terzo del XII secolo (86).

Il paramento murario dei pennacchi è in pietra più scura di quello entro le arcate, interrotto dagli inserti policromi delle tarsie e da un listello di calcare bianco, simmetrico rispetto a quello del lato settentrionale, ma più alto, posto in prossimità della cornice marcapiano, che parte dalla lastra di Rainaldo (56) costituendone la continuazione per il resto della facciata. Il pilastro angolare meridionale fu edificato con calcare di San Giuliano, interrotto da listelli di pietra più scura, per creare un effetto dicromico che continua, con la stessa spaziatura, nella settima arcata; all'attacco della ghiera si vede un fregiocapitello (molto probabilmente copia ottocentesca di originale perduto del secondo terzo del XII secolo), di chiara impronta classica, composto di quattro ordini di decorazioni: un kymation ionico, sovrastato da una cornice a dentelli, su cui poggiano una fila di ovuli e una serie di cancorrenti che chiude (una successione quasi analoga è nella ghiera della lunetta del portale settentrionale (39)); tale fregio continua, con la stessa decorazione, nel fianco, seguendo il profilo del pilastro, per una lunghezza pari allo spessore del muro di facciata.

L'attuale portale, insieme alle imposte bronzee, è frutto di un rifacimento integrale dei primi del Seicento, che seguì il funesto incendio del 1595 (ma su di esso cfr. qui il saggio di Claudio Casini). La porta originale, perduta, era anch'essa bronzea, con riquadri con storie evangeliche ottenute con la tecnica dell'agemina; di produzione costantinopolitana, era un dono di Goffredo di Buglione degli anni a cavallo tra XI e XII secolo (nel portale corrispettivo c'era una porta lignea, molto probabilmente di produzione araba). Purtroppo non conosciamo l'aspetto originario del portale, che tuttavia non doveva differire molto da quello presente, se è degno di fede il disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda; dell'assetto originario dovevano far parte i listelli, oggi addossati agli stipiti seicenteschi. Si tratta di sottili strisce decorate in vario modo, oggi molto probabilmente in una collocazione di reimpiego; nello stipite sinistro (96), (97) è presente una lunga striscia, in più pezzi, contenente venti riquadri inseriti in cornici intarsiate a mezzelune, con inserti di serpentino verde e granito rosso; si tratta di composizioni vegetali, con racemi e cespi centrali di acanto, foglie aperte, tutte immerse in un fondo, anch'esso di foglie, fittamente trapanato e senza spazi lisci (tipologie analoghe si ritrovano nelle ghiere e nelle colonne della facciata e nelle formelle dell'interno); tra di essi, segnalo un riquadro con un vaso da cui fuoriescono rami e rosette, secondo un modello di derivazione classica. Sullo stipite destro (98), (99) troviamo, nella parte inferiore, lunghe strisce con cespi arricciati di acanto contornati da cornici intarsiate a cerchietti, con inserti di serpentino verde e granito rosso; la stessa decorazione racchiude le strisce del pezzo superiore, che presentano una teoria di rosette entro fogliame.

La lunetta, quasi interamente sostituita nei restauri otto-

centeschi, presenta la ghiera con una decorazione di derivazione classica con ovuli, dentelli e foglioline aperte (dello stesso tipo si trova nella corrispettiva ghiera del portale settentrionale e nel vicino pilastro angolare sud); è retta da due mensole con leoncini, anch'essi di restauro, che presentano analogie tipologiche con quelli del primo capitello del livello dei portali (23) e con quelli sulle colonne ai fianchi del portale maggiore (57), (58) (oltre che con quelli – di restauro – di un portale della chiesa pisana del Santo Sepolcro: SANPAOLESI 1956-1957, p. 303, figg. 123-124). Da notare i capitelli di stipite su cui si regge l'intera arcata, in particolare quello di destra (95), che si conserva originale, con una fascia a racemi e a foglie aperte e una striscia con ovuli (l'imposta sinistra, di restauro, ha delle foglie di acanto).

I modi che presentano i listelli negli stipiti e nelle imposte permettono una datazione dell'intero portale nel secondo terzo del XII secolo, quando le maestranze erano attive all'edificazione e decorazione della facciata; la resa del fogliame e le tipologie presenti nei listelli degli stipiti palesano possibilità di confronti con le opere degli scultori delle colonne a racemi fiancheggianti il portale maggiore.

#### Facciata. Livello inferiore. Quinta arcata Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale

83

84

Al centro della quinta arcata (e in tutte le arcate dispari) si trova una grande losanga gradonata, tipologia diffusissima nell'architettura romanica della Toscana occidentale. I contorni sono costituiti da listelli alternatamente bianchi e grigi, secondo un effetto dicromico presente in tutta la facciata, e nell'ampio rombo centrale si trova inserita una lastra intarsiata quadrata, che presenta un disegno a cerchi concentrici e piccoli draghi nei vertici (dello stesso tipo è la lastra entro la losanga della prima arcata (10)); si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1841).

#### Facciata. Livello inferiore. Quinta arcata Fregio con racemi (sec. XII)

Le arcate fiancheggianti quella che racchiude il portale centrale presentano, a differenza delle altre, due fregi lavorati a rilievo, contenenti decori floreali, di analogo impianto e posti in collocazione simmetrica, alla stessa altezza, nel punto in cui le riquadrature con marmi policromi (maggiormente evidenti nella terza arcata) si concludono. La collocazione attuale è quella originaria, come testimonia il disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda. Il fregio è incorniciato, sul bordo superiore, da un listello bianco con intarsi geometrici con due strisce affrontate di semicerchi con pietre verdi e rosse (si tratta comunque di una copia ottocentesca dell'originale).

La decorazione, simmetrica, presenta un virgulto centrale, con foglie affrontate che si levano verticalmente, da cui partono due lunghi rami avvolti in quattro racemi; essi si ripetono presentando cespi, foglie accartocciate o a forma di fiori, come si può vedere nelle vicine colonne fiancheggianti il portale maggiore (57)-(61); il fregio è racchiuso, sopra e sotto, da una sottile cornicetta composta di foglie aperte e disposte in fila. Le tipologie sono direttamente ispirate agli esemplari classici; molto probabilmente il modello preciso per il fregio è l'architrave romano reimpiegato nella porta di S. Ranieri

(388)-(392), che allora forse era già in opera; qui, come nelle colonne a racemi, gli elementi vegetali acquistano una loro consistenza, le foglie ritrovano corposità, i racemi risultano pienamente aggettanti staccandosi dal fondo.

La bottega che eseguì i due fregi è la stessa che ha lavorato per le colonne a racemi e per le formelle del recinto presbiteriale e si colloca cronologicamente negli anni intorno alla metà del secolo, quando scultori di varia formazione si trovano a lavorare per il Duomo.

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Copia ottocentesca dell'oculo intarsiato

Al centro della sesta arcata, sopra il portale meridionale, si trova un oculo intarsiato, copia dell'originale del secondo terzo del XII secolo, cui corrisponde un'analoga struttura nella seconda arcata, che contiene il portale settentrionale. Si tratta di una serie di cerchi concentrici: il più esterno consiste in una serie di triangoli di marmo bianco (con il vertice a nord) affiancati da pietre intarsiate, rosse e grigie; seguono uno bianco e uno intarsiato, con circoli, per metà in marmo e per metà di pietra rossa racchiusi in una cornice, grigia e bianca; abbiamo quindi un cerchio di bardiglio grigio, che racchiude un oculo centrale, il cui originale si conserva nel Museo dell'Opera (1846).

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Lunetta del portale di destra Alessio Baldovinetti (1425-1499) e restauratori S. Giovanni Battista (1461-1467), mosaico

Il mosaico, situato nella lunetta posta al di sopra del portale di destra della facciata, presenta la figura di S. Giovanni Battista seduto su un trono in prospettiva, campeggiante su uno sfondo dorato, con la destra levata nell'atto di benedire. Anche il sottarco e l'estradosso sono decorati a mosaico, il primo con una decorazione a motivi vegetali intervallata da cinque tondi con tre teste-ritratto con copricapi di foggia quattrocentesca, l'agnello di S. Giovanni Battista (nel vertice del sottarco) e il monogramma dell'Opera, il secondo con una decorazione a motivi vegetali diversa dalla precedente, intervallata da cinque tondi raffiguranti, da sinistra, la croce pisana, tre figure di cherubini, un'aquila.

L'opera fu commissionata al pittore fiorentino Alessio Baldovinetti dall'Operaio del Duomo Antonio di Jacopo Dalle Mura il 3 marzo 1461, con atto rogato dal notaio Carlo da Vecchiano nelle case dell'Opera, in presenza del pittore stesso (Trenta 1896, pp. 96-97). Il contratto specificava che il Baldovinetti doveva comporre la sua figura a somiglianza di quella di S. Giovanni Evangelista già esistente nella lunetta dell'altra porta minore della facciata. Nell'occasione il Baldovinetti ricevette il congruo anticipo di 20 fiorini (pari a un sesto della spesa prevista, che comprendeva solo l'esecuzione, essendo i materiali a carico dell'Opera), con la promessa di cominciare l'opera prima della festa di Ognissanti dello stesso anno e di non dedicarsi ad altri lavori prima di averla terminata; garante dell'accordo fu il maestro di vetrate Bartolomeo di Andrea da Firenze, che si impegnava a rifondere l'anticipo e a eseguire gratuitamente un braccio di vetrata con figure qualora il pittore non avesse rispettato i termini del contratto. I registri contabili dell'Opera del Duomo mostrano chiaramente che il pittore non rispettò i termini rigo85 a

85 b

rosi dell'accordo. La sua presenza a Pisa viene registrata, infatti, solo nel settembre 1463 (nell'ottobre viene pagato il falegname che aveva realizzato l'impalcatura per il lavoro: TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 329) e poi nell'aprile del 1464. Dopo un'ulteriore pausa, il Baldovinetti lavorò con continuità al mosaico nella primavera del 1466; il pagamento a saldo venne effettuato il 29 gennaio 1467, a ben sei anni di distanza dal contratto iniziale; ai 110 fiorini previsti ne vennero aggiunti 2, in quanto il Baldovinetti aveva commesso un errore, sottostimando inizialmente le dimensioni della superficie da decorare (Trenta 1896, pp. 97-98; Tanfani Cento-FANTI 1897, pp. 20-21). La lentezza e la discontinuità lavorativa dell'artista, che non dovettero essere gradite all'Operaio, spiegano forse perché un pittore così prestigioso non sia stato preso in considerazione per l'esecuzione degli affreschi della parete nord del Camposanto, che venne decisa proprio in quel volgere di anni. Nel corso dei secoli il mosaico subì almeno tre importanti interventi di restauro, nel 1538 per mano di Vincenzo Bianchini e Giovanni Demio da Venezia, nel 1605-1606 da parte del pittore pisano Filippo Paladini, per ovviare ai danni dell'incendio del 1595, nel 1829 per intervento di Giuseppe Modena, nel corso del restauro globale occorso nell'edificio in quegli anni (Trenta 1896, pp. 57-58). Nel dicembre 1916 cadde improvvisamente una piccola porzione, non meglio specificata, del mosaico, risarcita a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Significativo del modo di intendere il restauro dei mosaici a quell'epoca risulta il commento all'evento dell'allora Soprintendente Péleo Bacci: "Se fosse caduto del tutto avremmo avuto una buona occasione per rinnovare cornice e figura, riavvicinandosi così più degnamente al musaico di Alessio Baldovinetti..." (AOP, 2.5. 18, lettera all'Operaio della Primaziale del 16 dicembre 1916). Ulteriori piccoli interventi di consolidamento sono stati effettuati in seguito dalle maestranze dell'Opera; a questi si devono le stuccature neutre visibili in alcune parti. Gli interventi di restauro furono nel complesso molto consistenti; sicuramente interessato fu l'estradosso, che sembra tutto di esecuzione moderna, anche se l'invenzione del partito decorativo è anteriore al restauro del Modena, dal momento che risulta rilevato da Cresy e Taylor già nel 1817 (CRESY, TAYLOR 1829, pl. VIII, n. 8). Numerose sono le parti nelle quali la messa in opera delle tessere del mosaico lascia forti dubbi circa la propria antichità, in particolare nel trono, nel manto e in tutta la parte inferiore dell'interno della lunetta. Si può comunque ritenere che nella maggior parte della decorazione sia stato rispettato il disegno originario, se si eccettua l'ultimo tondo a destra del sottarco, nel quale, per motivi di simmetria, ci si aspetterebbe di trovare una quarta testa-ritratto e non il monogramma dell'Opera. Infatti, come notava la Kennedy Wedgwood (1938, p. 111), il mosaico conserva abbastanza delle sue caratteristiche originarie da renderlo facilmente riconoscibile come opera del Baldovinetti. L'opera si inserisce bene nel percorso dell'artista negli anni sessanta del secolo, tra la Națività della Santissima Annunziata di Firenze (che, assieme al completamento degli affreschi di Sant'Egidio, fu la commissione che fece ritardare l'inizio del mosaico pisano) e la decorazione della Cappella del Cardinale di Portogallo in San Miniato al Monte, cominciata subito dopo l'impegno per il Duomo di Pisa (per il Baldovinetti cfr. in generale Kennedy 1938 e Bartalini 1990). In

particolare, il Baldovinetti riprende a Pisa il motivo delle teste-ritratto inserite nella cornice, già usato nella Natività dell'Annunziata. Il mosaico pisano si colloca poi come intervento rilevante all'interno del continuo rapporto che il Baldovinetti ebbe con arti diverse dalla pittura, e che lo portò anche, a più riprese, a fornire cartoni per tarsie lignee e vetrate. In questo contesto, il Baldovinetti si impegnò per far rivivere, in pieno Quattrocento, un'arte come il mosaico che, ormai poco praticata, si andava perdendo anche dal punto di vista tecnico. Tra il 1453 e il 1455 lavorò all'esecuzione di alcuni mosaici per il Battistero di Firenze (GIUSTI 1994 b, pp. 355-357); a partire dal 1483 il Baldovinetti, ormai anziano, si troverà ad assumere il ruolo di "conservatore" dei mosaici del Battistero stesso (che continuava a restaurare) e della chiesa di San Miniato al Monte (KENNEDY 1938, p. 190). Il S. Giovanni Battista di Pisa rappresenta dunque un momento centrale nella costante attività di mosaicista esercitata dal pittore.

#### Facciata. Livello inferiore. Settima arcata Losanga con copia ottocentesca della tarsia centrale

Al centro della settima arcata (e in tutte le arcate dispari) si trova una grande losanga gradonata, tipologia diffusissima nell'architettura romanica della Toscana occidentale. I contorni sono costituiti da listelli alternatamente bianchi e grigi, secondo un effetto dicromico presente in tutta la facciata; nell'ampio rombo centrale si trova inserita una lastra intarsiata quadrata, che presenta un disegno geometrico, al cui centro troviamo la raffigurazione di una lotta di animali; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1850).

#### Facciata. Livello inferiore. Quinta arcata Ghiera con racemi e rosette (sec. XII, con integrazioni ottocentesche)

La ghiera della quinta arcata è bicroma, come gran parte della facciata, presentando un semicerchio interno, dal profilo squadrato in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne) e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera presenta un sistema di racemi analogo a quelli della terza (39) e sesta arcata (94); essi percorrono tutto il semicerchio, avvolgendosi attorno a grandi fiori con tre petali ben torniti, secondo una tipologia presente, in facciata, nella ghiera della sesta arcata e nelle colonne fiancheggianti il portale centrale. L'opera in facciata si conserva originale nella zona centrale e in parte di quella di destra, ed è attribuibile al secondo terzo del XII secolo, eseguita dalla stessa maestranza cui si devono, all'esterno, le colonne e i fregi citati, e all'interno, le formelle del recinto presbiteriale.

# Facciata. Livello inferiore. Pennacchi fra la quinta e la settima arcata

#### Copie ottocentesche di tarsie

Nel pennacchio tra la quinta e la sesta arcata si trova inserita una lastra, i cui vertici di base toccano le ghiere delle due arcate. È di forma rettangolare e presenta una decorazione geometrica a cerchi concentrici con una croce nel centro; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conser86

87

88, 89

vato nel Museo dell'Opera (1842). Nel pennacchio tra la sesta e la settima arcata si trova inserita una lastra, i cui vertici di base toccano le ghiere delle due arcate. È di forma rettangolare e presenta una decorazione a intrecci geometrici; si tratta della copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, rimosso dalla facciata e conservato nel Museo dell'Opera (1843).

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Colonna (sec. XII) con copia ottocentesca di capitello e di semicapitelli corinzi

La quinta colonna del livello dei portali, alla sinistra del portale meridionale, regge la sesta arcata. Posta su di un alto piedistallo, comprendente lo zoccolo della facciata e lo stilobate, decorato con alternanza di tori e scozie, la colonna non è monolitica ma consiste di vari rocchi sovrapposti, e appare decorata con sottili listelli scolpiti, che imitano o enfatizzano i punti di congiuntura dei singoli pezzi (si noti l'accostamento di marmi diversi per dare un effetto di policromia più accentuata che nelle corrispettive colonne del portale nord). La colonna, come le altre della facciata, non è completamente libera ma risulta appoggiata alla parete e incassata in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro e creare un effetto dicromico, come in altre parti della facciata. I listelli scolpiti, di altezza variabile, sono decorati con diverse tipologie; prevalenti risultano quelli a carattere vegetale (quadrifogli, racemi, foglie d'acanto), mentre nella parte bassa troviamo una striscia con ovuli. Il capitello è una fedele copia ottocentesca dell'originale, risalente al secondo terzo del XII secolo, oggi nel Museo dell'Opera (1847), dove si conserva anche il semicapitello di destra (1848); originale resta, con molta probabilità, il semicapitello sinistro del pilastro, che mostra interventi integrativi.

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Colonna (sec. XII) con copia ottocentesca di capitello e di semicapitelli con putti e festoni

91

La sesta colonna del livello dei portali, alla sinistra del portale settentrionale, regge la sesta arcata. Posta su di un alto piedistallo, comprendente lo zoccolo della facciata e lo stilobate, decorato con alternanza di tori e scozie, la colonna non è monolitica ma consiste di vari rocchi sovrapposti e appare decorata con sottili listelli scolpiti, che imitano o enfatizzano i punti di congiuntura dei singoli pezzi (si noti l'accostamento di marmi diversi per dare un effetto di policromia più accentuata che nelle corrispettive colonne del portale nord). La colonna, come le altre della facciata, non è completamente libera ma risulta appoggiata alla parete e incassata in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro. I listelli scolpiti, di altezza variabile, sono decorati con diverse tipologie, da quelle di derivazione classica (ovuli e perline, kymation ionico) a quelle vegetali e a disegni geometrici (rombi e cordicelle). Il capitello, figurato con putti reggifestone di derivazione classica e leoni con prede addossati ai semipilastri, è una fedele copia ottocentesca dell'originale, risalente al secondo terzo del XII secolo, oggi nel Museo dell'Opera, dove si conservano anche i due semicapitelli (1849). È possibile vederlo ancora in loco in un disegno pubblicato nel 1868 (Rohault de Fleury 1866-1868, tav. XV). Si noti che in tutta la facciata solo questo capitello

e quello corrispondente sopra la prima colonna sono figurati, con evidente intento di simmetria.

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Copia ottocentesca di ghiera con racemi

La ghiera della sesta arcata è bicroma, come gran parte della facciata, presentando un semicerchio interno, dal profilo squadrato, in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne) e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera, simile a quella della terza arcata, è con elementi vegetali: si tratta di racemi che percorrono tutto il semicerchio, avvolgendosi prevalentemente attorno a grandi fiori e a cespi d'acanto di forma floreale, foglie aperte, secondo una tipologia presente, in facciata, nella vicina ghiera della quinta arcata (87) e nelle colonne fiancheggianti il portale centrale (59)-(61); si noti, nel nono racemo a partire da destra, una testina che affiora da una foglia, sorta di greenman, tipologia riscontrabile in uno dei capitelli delle navatelle settentrionali (754)-(756) e nelle formelle figurate rainaldesche (1866), (1867). Purtroppo, l'opera in facciata è una copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo, cui sono collegabili i tre frammenti conservati nel Museo dell'Opera (1844 a, b) e nel Museo di San Matteo (1845), da attribuire alla stessa maestranza che ha eseguito, all'esterno, le colonne e i fregi citati, e all'interno, le formelle del recinto presbiteriale.

#### Facciata. Livello inferiore. Settima arcata Copia ottocentesca di ghiera con foglie di acanto ed elici

La ghiera della settima arcata è bicroma, come gran parte della facciata, presentando un semicerchio interno, dal profilo squadrato in bardiglio grigio (lo stesso dei listelli del paramento murario e dei pilastri cui sono addossate le colonne) e l'arcata esterna in marmo bianco. La decorazione di questa ghiera, quasi del tutto uguale a quella del portale centrale e della cornice marcapiano del livello inferiore della facciata, è composta di foglie di acanto in successione viste frontalmente e con la punta centrale ricurva, su cui spuntano delle elici, secondo una tipologia di derivazione classica molto usuale nel XII secolo. Purtroppo, l'opera in facciata è una copia ottocentesca di un originale del secondo terzo del XII secolo attribuibile, per le tipologie presenti, alla maestranza attiva in facciata, che ha eseguito, tra l'altro, le colonne e i fregi con racemi.

#### Facciata. Livello inferiore. Pilastro di destra Iscrizione frammentaria

Iscrizione, *Cio*, di non facile comprensione, posta nello zoccolo del pilastro angolare sud della facciata; le lettere sono molto erose ma si possono attribuire al XII secolo per il tipo di *C* dal profilo angolare. Se si trovassero nell'ubicazione originaria, si tratterebbe probabilmente di una sigla, che si doveva riscontrare su di un vicino sarcofago.

#### Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata Bottega di Domenico Portigiani (1536-1601) e collaboratori Porta di destra, detta "della Passione" (1596-1603)

Battente di sinistra (m 5,00 × 1,35 circa)

La fascia inferiore ha al centro un capro, ai lati un *Profeta* e un *Apostolo* entro edicole. Segue il primo riquadro con

94

100

103

L'orazione nell'orto di Gregorio Pagani; sotto di esso un cane contro un lupo con le parole Securus accedo ["Mi avvicino senza pericolo"] e sopra l'albero della mirra con il motto Emettit sponte ["Trasuda per sua natura"]. Nel secondo riquadro è rappresentato Cristo deriso di Gregorio Pagani; sopra un giglio fra le spine con le parole Illaesus ["Intatto"]. Il terzo riquadro ha La salita al Calvario di Pietro Francavilla; sopra di esso una fenice porta una fascina di legna per ardersi seguita dal motto Bustumque partumque ["Incenerimento e nascita"]. Nella fascia superiore un bue al centro è affiancato da un Dottore della Chiesa e da un Evangelista entro edicole.

Battente di destra (m 5,00 × 1,35 circa)

La fascia inferiore ha al centro un caprone tra un Dottore della Chiesa e un Evangelista entro edicole. Il primo riquadro dal basso è occupato dalla Cattura di Cristo di Pietro Francavilla; sotto una tartaruga con le parole Tarde sed tuto ["Lentamente ma con sicurezza"] e sopra una quercia con l'edera e la scritta Cingit non stringit ["Cinge non stringe"]. Nel secondo riquadro è raffigurata La flagellazione di Gregorio Pagani; sopra un'incudine con due martelli e la scritta Non frangor ["Non mi spezzo"]. Nel terzo riquadro troviamo La crocifissione di Gaspare Mola; sopra un candelabro acceso con il motto Vt luceat omnibus ["Affinché splenda per tutti"]. La fascia superiore reca un vitello al centro tra un Evangelista e un Dottore della Chiesa entro edicole. Particolarmente ricche sono le cornici dei riquadri con fogliami e piante di vario genere con animali; al centro dei battenti sono disposti quattro stemmi medicei e all'altezza dei due registri superiori quattro angeli poggiano su piccole basi con volute, mentre quattro protomi leonine sorreggono i fregi.

Prima dell'incendio del 1595, la porta della facciata verso lo Spedale era composta da riquadri di ottone decorati da borchie: secondo la tradizione fu donata da Goffredo di Buglione a cavallo fra l'XI e il XII secolo. In seguito al citato incendio, il granduca Ferdinando I predispose tutti i mezzi per ridare alla facciata della cattedrale pisana i suoi battenti, ma l'amministrazione medicea spesso operò con lentezza causando difficoltà per i pagamenti dei lavori che vennero assegnati, dopo un primo contatto con Giambologna, al frate Domenico Portigiani, il quale allestì uno "stanzone" nel convento di San Marco a Firenze per la realizzazione delle tre porte. A Raffaello Pagni spettò il disegno dell'insieme, ma fu lo stesso Portigiani a inserire le "imprese" per meglio esplicitare le scene rappresentate sui riquadri, questi ultimi realizzati dal Pagani, dal Francavilla e dal Mola. Al secondo si deve La cattura di Cristo e La salita al Calvario; al primo L'orazione nell'orto, Cristo deriso e La flagellazione, mentre al Mola spetta La crocifissione. Figura di cerniera tra Manierismo e Barocco, è soprattutto nell'Orazione che il Pagani rivela la sua abilità grafica con evidenti morbidezze desunte dal pittore urbinate Federico Barocci (Tongiorgi Tomasi 1987, p. 346).

Della Flagellazione si conserva il modello in una collezione privata a Philadelphia (nel 1882 è ancora a Pisa nella Collezione Giovanni Rosini), mentre il disegno preparatorio si trova agli Uffizi. La denominazione di "Porta della Passione" trova, oltre che nei temi trattati nei riquadri, precisi riferimenti anche nelle "imprese", nelle "falsette" e nei fregi che assumono un valore di simbolo nell'ambito dell'esegesi cri-

stiana e di dimostrazione di conoscenza della cultura scientifica. Soprattutto ad Angelo Serani, continuatore dei lavori dopo la morte del Portigiani (1601), si deve la realizzazione dei fregi; al Susini si deve invece la messa in opera di otto figure di *Apostoli*. Riferimenti iconologici in tema di Passione tra le storie e le "imprese" sono ribaditi con l'inserimento di animali sacrificali, quali l'irco, il caprone, il bue e il vitello nella fascia inferiore e in quella superiore; l'edera allude all'arresto; il giglio tra le spine alla missione di Cristo nel mondo; l'incudine e i martelli richiamano scene di martirio; la fenice allude alla Resurrezione; il candeliere rievoca la parabola della lucerna sotto il moggio.

#### Facciata. Primo e secondo ordine di loggette

Il primo ordine di arcate poggia sulla cornice marcapiano del livello inferiore dei portali; i pilastri laterali, aggettanti rispetto al piano delle arcate, hanno la stessa conformazione dicromica di quelli del livello dei portali, presentando conci di calcare di San Giuliano, intervallato da bardiglio grigio (i capitelli che li completano sono le parti iniziali della cornice marcapiano con il "Fregio delle cacce" (137)-(179)), e il loro profilo continua lungo i fianchi per una lunghezza pari allo spessore del muro di facciata. Lo stesso paramento murario si ripete nella parete di fondo della loggia, che costituisce strutturalmente la vera e propria facciata e presenta tracce delle buche pontaie (si noti la cornice modanata posta a base della parete).

Il secondo ordine di arcate poggia sulla cornice marcapiano del primo e presenta un corpo centrale con nove archetti (in corrispondenza del corpo della navata centrale interna) e due spioventi, in relazione con i tetti dei matronei, con capitelli e colonne che reggono una cornice architravata. Le estremità settentrionale e meridionale del piano terminano con un doccione e una statua trecenteschi (180), (181); alla base di quella nord vennero ritrovati, durante i restauri ottocenteschi, due frammenti di iscrizione latina (CIL XI, 1416, oggi in Camposanto), reimpiegati come materiale di costruzione (1814), (1815).

#### Facciata. Primo ordine di loggette Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti

Le arcate del primo ordine poggiano su colonne, in genere monolitiche, in calcare di San Giuliano o marmo bianco, rette da basi modanate, con alternanza di toro e scozia, che richiamano la cornice basamentale del paramento murario della loggia; si noti che la dodicesima, la quattordicesima e quella della bifora sono in granito grigio, lo stesso adottato all'interno, frutto probabilmente di una sostituzione avvenuta dopo l'incendio del 1595. Il primo ordine di arcate ha subito i più frequenti ed estesi restauri; prima delle integrali (o quasi) sostituzioni ottocentesche, abbiamo notizie di interventi fin dal XIV secolo (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 347) e, dopo l'incendio del 1595, furono rifatte numerose colonne e capitelli (Tanfani Centofanti 1897, p. 128; Casini 1986); risale quasi certamente a un restauro l'inserimento del capitello composito, di misure troppo differenti dai restanti della loggia, rimosso nel 1813 (1858) e sostituito dall'attuale (133), posto in opera nel 1828 circa (CALDERONI MASETTI 1983, p. 810; si noti che esso è molto simile al capitello oggi nel prato del Camposanto: MILONE 1993, p. 191). Quindi, non solo sia115

mo in presenza di copie ottocentesche ma le stesse sono copie non di originali del secondo terzo del XII secolo, quando si innalzò questa loggia, ma di epoche successive.

Tra le tipologie presenti, segnalo i due capitelli corinzi alle estremità (116) e (135), entrambi sostenuti da pilastri, di forma quadrata (gli unici in tutte le loggette); il (116) palesa largo uso del trapano nelle frastagliate foglie di acanto e nel fondo fitto di virgulti e presenta, nel centro delle facce, rosette disposte a quadrato, come nella sottostante ghiera della prima arcata e nel capitello rimosso dalla loggia nel 1813 (1858). La lavorazione permette di assegnare gli originali perduti del (116) e del (135), che reca tipologie mutuate più dappresso dai modelli antichi, ad artefici vicini agli autori delle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale (57)-(61). Tra le copie, quasi tutti i capitelli presentano protomi dai modi indefinibili, commisti come sono di elementi che vanno dal XIV secolo all'Ottocento; da questi capitelli si distinguono alcuni di tipologia prettamente corinzia: (128) e (131). Al di sopra dei capitelli insistono i dadi ("leghe" nei documenti pisani), tutti decorati nella faccia esterna, che hanno funzione di sostegno, unendo le arcate alla facciata. Sono tutti copie ottocentesche e le loro tipologie variano, prevalendo quelle a doppio riquadro con rosette o foglie o con testine-foglie; sono da segnalare quelle con figure a bassorilievo (la (120) con un grifo è analoga, per i modi, alla terza nel primo ordine di arcate dell'abside (507)) e la (134), con un disegno a intarsio.

Gli archetti delle loggette del primo ordine hanno, nell'archivolto, una decorazione perlopiù a racemi, contenenti foglie aperte o arrotolate, rametti con foglie affrontate, grappoli d'uva, protomi umane o uccelli, secondo tipologie romaniche, riscontrabili in altre parti dell'edificio, stravolte completamente dai copisti ottocenteschi. La chiave di volta e le imposte di base, come nella quarta loggia, presentano protomi umane o animali, tutte frutto delle sostituzioni ottocentesche; conservano ancora una tipologia romanica le imposte sopra i capitelli (118) (toro), (119) (testa barbata), (124) (testa imberbe), (129) (testa barbata), (133) (testa barbata); si conserva l'originale dell'imposta con protome di cinghiale sopra la settima colonna (123) presso il Museo dell'Opera (1854). Gli intarsi, presenti nei pennacchi degli archetti, sono tutti di restauro e di vario tipo: a nastri, a tondi, a disegni geometrici, tutti con un grande cerchio centrale e due piccoli laterali intrecciati tra di loro (alcuni presentano figurazioni animali entro i nastri: (127) e (128)).

Sugli archetti si distende un listello di marmo bianco su cui insiste la cornice marcapiano (137)-(179), diversa per impostazione e modi da quella del livello inferiore e vicina a quella del secondo ordine di arcate.

Nell'arcata centrale della prima loggia doveva trovarsi, non sappiamo se fin dall'origine, la statua di *David citaredo* del XII secolo, oggi al Museo dell'Opera (1851)-(1853); essa infatti stava, secondo antiche descrizioni, sopra la porta centrale, davanti a una finestra con una colonna in mezzo (la bifora centrale), che era ritenuta miracolosa perché proveniente dalla casa di Pilato a Gerusalemme (Supino 1892, p. 76), da dove venne rimossa dopo l'incendio (più tardi, nel 1641, venne ricollocata in facciata e in seguito posta in una finestra dell'abside (434); quindi in Camposanto e nel Museo dell'Opera).

#### Facciata. Primo ordine di loggette Concio con animale

In un concio del paramento in calcare di San Giuliano, posto a destra della monofora che dà luce al matroneo meridionale, vediamo scolpito a bassorilievo un animale, un canide forse, che risale probabilmente al secondo terzo del XII secolo (a meno che non sia frutto di un'integrazione di qualche restauro successivo).

## Cornice fra il primo e secondo ordine di loggette Il "Fregio delle cacce" (sec. XII)

La cornice marcapiano del primo ordine di arcate, su cui poggia la seconda loggia, è la parte della facciata che sembra essersi conservata meglio, fatta eccezione per qualche intervento di restauro-sostituzione o di riscalpellatura, e l'unica giuntaci integra nel settore delle loggette. Essa si compone di una decorazione complessa, in cui le scene figurate (da cui il nome di "Fregio delle cacce") sono intervallate da una decorazione vegetale. Tale soluzione, presente solo qui in facciata (racemi abitati più consueti, frutto di integrazioni ottocentesche, si vedono nella cornice marcapiano del terzo ordine di loggette (214)), si ritrova in altri grandi monumenti della Toscana occidentale, in genere più tardi, come la cattedrale di San Martino a Lucca, dove un fregio di soggetto e impostazione analoghi venne eseguito dalla bottega di Guidetto intorno al 1204 (decorazioni più semplici con teorie di animali inserite nella parete o nelle ghiere delle lunette e negli architravi sono molto più frequenti: tra i tanti casi, ricordo i fregi che decorano il piano terreno del campanile del Duomo pisano, di ambito biduinesco e databili al 1173 circa, o la lunetta del portale laterale del Duomo di Carrara, risalente alla metà del XII secolo).

L'intera cornice, che si prolunga lungo il profilo dei pilastri alle estremità della facciata e nei fianchi, per la parte relativa allo spessore murario della facciata, poggia su una sottile striscia di perline, la stessa presente nelle cornici marcapiano del livello dei portali e della seconda loggia; l'ornato vegetale, lavorato su singoli conci che separano le scene con uomini e animali, consta di un unico motivo - uguale nella cornice marcapiano della seconda loggia (115) - a foglie aperte e alternate, inserite in rigogliosi virgulti fittamente disposti ed eseguite con largo uso di trapano nei bordi frastagliati, secondo modi evidenti anche in alcuni capitelli della seconda loggia (193) e (199). Alle due estremità, nella parte che corre lungo il profilo dei pilastri settentrionale e meridionale, che proprio qui hanno termine, sono presenti raffigurazioni di personaggi mostruosi, posti simmetricamente tra le due zone del fregio. Nella parte settentrionale, dopo la fine della cornice a ovuli che corre per parte dei fianchi, si vede un drago avvinghiato entro racemi, il cui corpo è avvolto in spire e da cui spuntano le ali appuntite e una folta peluria dalle ciocche a riccioli che cinge il collo (si noti la fattura dell'occhio, con un doppio circolo entro cui è inserito un cerchietto di pietra rossa, secondo un gusto tipico degli intarsiatori delle lastre nel livello dei portali); il mostro, con le fauci aperte (tra i denti si vede una striscia rossa a simboleggiare la lingua) e il muso ricurvo, punta l'orecchio, in bella evidenza, e sembra azzannarlo, di una protome barbata (137), posta nello spigolo di congiunzione tra fianchi e facciata, secondo

136

tinet H

una consuetudine riscontrabile negli altri punti corrispondenti del resto della facciata. Si noti che sopra il drago è collocata un'iscrizione (714), (715), molto consunta, di monito, coeva alla scultura, messa lì certamente non per essere letta, ma per l'alto valore simbolico che nel Medioevo veniva attribuito alla parola scritta: Hic lacerare cupit [---] [---] et, ["Questo desidera lacerare. V"]. La testa (178) presenta i tipici caratteri mostruosi, cioè barba e capelli lunghi, separati in ciocche sottilmente striate e terminanti a ricciolo; il volto reca un naso sottile e gli occhi incavati con doppio circolo e una grande pupilla a mandorla, secondo una morfologia attestata nelle sculture della maestranza rainaldesca e che si ritrova nella protome barbata presso il pilastro sud di questo fregio (179), eseguita molto probabilmente dallo stesso scultore. A destra della testa troviamo un altro drago (138), simmetrico rispetto al primo, nella medesima posizione e di fattura analoga, meno che per la chioma, molto più fitta ed estesa, al punto di coprire gli occhi e l'intero volto (171). I due draghi si presentano nelle medesime fattezze di quelli nella parte del fregio corrispondente che corre lungo il pilastro meridionale (168)-(170), secondo soluzioni attestate nel livello dei portali, nella ghiera del portale settentrionale (28), (29) e in alcune delle lastre intarsiate, opere tutte dovute alla bottega di Rainaldo. Si noti che l'animale non è completo, ma risulta mancante della parte terminale del corpo, che doveva svolgersi sul successivo concio, come accade per un drago del pilastro meridionale (179); la cornice riprende quindi con un pezzo di decorazione vegetale con cespi alternati, che continua per tutto il restante profilo del pilastro (139) e si ritrova nel primo concio del fregio che scorre sopra le arcate (140).

I primi tre segmenti con raffigurazioni sembrano essere frammenti di un'unica scena di caccia, intervallati da due pezzi con decorazione vegetale (142), (144); si noti comunque che, nella cornice, la decorazione vegetale è continua, un fregio unico senza interruzioni, che costituisce lo sfondo della foresta, dove si svolgono gli episodi venatori e di incontri di animali. Partendo da destra (per rispettare il senso di lettura), nel pezzo (145) si vedono due uomini, il primo a piedi (172) e l'altro a cavallo (173), che puntano verso sinistra; sono entrambi nella stessa posizione obliqua, nell'atto di scagliare la lancia (il primo la tiene ancora in mano, quello a cavallo l'ha già tirata); la postura risulta innaturale anche per la necessaria costrizione delle due figure entro la stretta striscia del fregio. I due cacciatori, dall'aspetto giovanile e dalla capigliatura a riccioli, indossano corte tuniche cinte in vita, fittamente panneggiate nella parte superiore e con larghi solchi nel gonnellino (secondo soluzioni largamente attestate nella bottega di Guglielmo); sia per la posa che per la costruzione e le proporzioni della figura sono confrontabili con gli Angeli dell'Ascensione del pulpito di Guglielmo, così come il cavallo ricorda quelli dei Re Magi nel medesimo monumento (1820)-(1829). Nel concio successivo (143) si vede un animale colpito alle costole da una lancia (quella scagliata dall'uomo a cavallo (173)) e atterrato, con le zampe anteriori piegate; dalla forma del muso sembra si tratti di un cervo. Nel terzo pezzo (141) troviamo un cane, che porta un collare (appartiene quindi ai due cacciatori), che azzanna da dietro una lepre (la si riconosce dalla carota che tiene in bocca), anch'essa con le zampe anteriori piegate a indicare l'atterramento. Dopo, compaiono un pezzo con la decorazione vegetale (146) e due con raffigurazioni di animali (147), (148): si tratta di una gallina, dal gonfio piumaggio, e di un gallo (147), con la coda in bella evidenza, posti di fronte a una volpe (148), dal pelo a ciocche appuntite fittamente striate e dalla lunga coda, attributo dell'animale (secondo SANPAOLESI 1956-1957, p. 329, fig. 186, si tratta di un lupo); qui si allude molto probabilmente alla nota favola della volpe e del gallo.

Dopo l'intervallo costituito dal pezzo con decorazione vegetale (149), troviamo un'altra scena di caccia, di nuovo con il senso di lettura da destra a sinistra (questa inversione, presente in tutto il fregio, serve a richiamare maggiormente l'attenzione dello spettatore sulle scene). Nel primo concio (151) si vede un cacciatore, dal medesimo aspetto di quelli dell'episodio precedente, forse a torso nudo, che con il braccio sinistro si appoggia a una lancia e con il destro disteso tiene al guinzaglio un cane che, con le zampe posteriori piegate, sta per avventarsi contro un orso (cucciolo forse), dalla grande testa e dal vello a ciocche appuntite e striate, che li precede (175); nell'altro pezzo (150), un cane, con il collare e la coda ritta, azzanna da dietro e assale con le zampe anteriori un cinghiale, che si riconosce per il pelo ispido e appuntito e le zanne. Dopo il frammento con i racemi (152), troviamo raffigurati un lupo e una scrofa con la prole (153), entrambi animali negativi: il primo presenta il pelo risolto a ciocche fluenti e serpentinate e tiene la lunga coda tra le gambe (176); la scrofa appare distesa mentre allatta i tre porcellini (176). Segue il pezzo con la decorazione vegetale (154), cui succede la raffigurazione di due montoni affrontati, in posizione di carica, separati da una protome animale, in cui è riconoscibile un canide o un orso (155), con la testa rivolta in basso; si noti il morbido vello dalle ciocche gonfie, che si differenzia da quello degli altri animali del fregio, avendo forse subito qualche ritocco nei restauri ottocenteschi (la figurazione simmetrica deriva forse dal fatto che il pezzo si trova al centro di tutto il fregio). Dopo i virgulti (156) troviamo due conci (157), (159), separati dalla decorazione vegetale (158), che fanno parte probabilmente di un unico episodio di caccia: vediamo un uomo (177), dalle fattezze analoghe a quelli degli altri episodi di cacce del fregio, che, chino verso un cane, sta per aizzarlo contro un toro, tenendolo per il collare con la destra e spingendolo dalla schiena con la sinistra; il toro, raggiunto dal cane, ha il capo reclino (si vede la pelle del collo raggrinzita) e la coda tra le gambe (sembra porti anche un collare); nell'altro pezzo (157), si vede un cane che rincorre una lepre, episodio già raffigurato in precedenza (141). Segue all'intero episodio, immediatamente congiunto, un pezzo con la raffigurazione di una capra, dal vello a ciocche, mentre bruca (160); probabilmente, nel montaggio si è verificato un errore: al suo posto doveva comparire il pezzo con la decorazione vegetale (161) e la capra doveva precedere l'altro concio (162), che presenta altre due capre, una piccola e una grande, entrambe con il manto liscio, intente anch'esse a brucare, dando vita a un gruppo di tre animali, tutti dalla forte caratterizzazione negativa, analogo a quelli che si vedono dopo. Infatti, nella parte terminale del fregio troviamo, inframezzati da pezzi di decorazione vegetale (163), (165), due gruppi con tre animali: nel primo (164) si vede una giraffa, con il lungo collo abbassato e le piccole corna, e con il manto a macchie risolte con cerchietti forati dal trapano, inseguita da un leone con la criniera, che ha la coda tra le zampe e sul corpo

racemi; li segue il liocorno, animale favoloso simbolo della castità, anch'esso avvolto dagli elementi vegetali. Nel concio figurato successivo (166), l'ultimo del fregio, troviamo di nuovo tre animali: una capra, che bruca ed è avvolta nella vegetazione come la leonessa, priva di criniera, che la insegue; dietro di loro un drago, visto di profilo, con la testa canina, il lungo collo piegato e raggrinzito, il corpo di uccello e la lunga coda-serpente avvolta più volte su se stessa (si noti l'analogia nei due gruppi con le cacce della coppia leone-leonessa e la presenza di due animali fantastici in chiusura).

Il fregio termina con due piccoli pezzi di decorazione vegetale (167). Il profilo del pilastro meridionale, come nel caso di quello corrispondente all'altra estremità, presenta la raffigurazione di draghi e una protome barbata; a partire dalla fine del fregio, troviamo un drago (168), visto frontalmente, che presenta, in primo piano, la testa contorta che si rivolge verso la protome barbata, identica a quella del pilastro nord (178) ma di esecuzione più corsiva (179); tuttavia, sarebbe stata più consona una collocazione della testa nello spigolo tra facciata e fianco meridionale, per simmetria con la corrispondente protome e con le altre di facciata in analoga posizione. Lungo il lato frontale del pilastro (169) si sviluppa la figura di un drago, avvinghiato tra i racemi, dalla lunga coda avvolta in spire e segnata da una sottile linea centrale, le piccole ali appuntite, il collo dalla peluria risolta con ciocche terminanti in riccioli, la testa dal muso ritorto e il grande occhio circolare con intarsio di pietre policrome nere e rosse (si noti che l'animale è eseguito su due pezzi e si è verificato un errore nel punto di congiunzione delle due parti del corpo); nella parte di cornice del pilastro che corre lungo il fianco si vedono due draghi (170), di tipologia analoga a quello descritto, il primo affrontato con quello che lo precede e il secondo rivolto nella direzione opposta, verso la cornice a ovuli del fianco (uniti dalle parti terminali delle code, risolte come riccioli). I quattro draghi si presentano, dunque, nelle medesime fattezze di quelli nella parte del fregio corrispondente che corre lungo il pilastro settentrionale (137), (138) e sono opera dello stesso artefice – come rivelano anche le stringenti analogie nell'esecuzione delle due protomi barbate (178), (179) -, secondo soluzioni attestate nel livello dei portali, nella ghiera del portale settentrionale (26)-(29) e in alcune delle lastre intarsiate, opere tutte dovute alla bottega di Rainaldo. Altre mani e linguaggio diverso si riconoscono nella decorazione vegetale e nelle raffigurazioni di uomini e animali del fregio, che trovano riscontro nella produzione degli artefici che fanno capo a Guglielmo, cui si deve anche la decorazione scultorea delle loggette (si confrontino le tipologie degli animali nei capitelli originali superstiti con quelle nel fregio), oltre che di gran parte dell'arredo interno, a partire dal pulpito ora a Cagliari, le cui figure hanno notevoli analogie con quelle del "Fregio delle cacce".

In questo fregio hanno quindi lavorato due botteghe dai modi distinti, secondo una commistione che frequentemente si riscontra nella cattedrale pisana per la decorazione scultorea eseguita lungo il XII secolo; come esempio di questa compresenza basti citare il confronto tra la soluzione adottata per la raffigurazione del drago, nella decorazione della cornice dei pilastri (179) e nel fregio (166): la prima risulta stilizzata e appiattita, con forti richiami alle tipologie orientali, come nella produzione della bottega di Rainaldo; la se-

conda, vicina alle soluzioni della maestranza di Guglielmo, presenta una corretta anatomia del corpo, reso volumetricamente, secondo canoni e morfologie riscontrabili in altre opere nella Toscana occidentale (lo stesso discorso vale per la decorazione floreale, viva e gonfia nel fregio, tutta trapanata e ridotta a esile merlettatura nei pilastri). Da sottolineare che in questa parte della facciata per l'ultima volta si assiste a questa compresenza di modi differenti, mentre nelle parti alte, fatta eccezione per un capitello (223), la decorazione è tutta da ritenere opera della maestranza di Guglielmo. Per quanto riguarda l'iconografia, i temi rappresentati sono molto comuni nella decorazione scultorea di età romanica e i modelli, oltre che da altre sculture coeve o più antiche o da codici miniati (penso alle raffigurazioni di animali più rari, come giraffe e liocorni), provengono naturalmente anche da rappresentazioni classiche quali fregi e sarcofagi con venationes, scene di cacce, imitati non di rado dagli scultori romanici (un esempio della stessa area culturale e dello stesso periodo è nell'architrave della porta laterale della pieve di San Giovanni a Campiglia Marittima: Settis 1979, fig. 251).

#### Facciata

#### Cornice fra il primo e il secondo ordine di loggette Scultore pisano

#### Profeti o Apostoli (prima metà del sec. XIV)

Le terminazioni dei due spioventi corrispondenti alla copertura delle navate laterali del Duomo sono occupate, in posizione acroteriale, da due statue virili genericamente indicate dalla storiografia come Profeti o Apostoli. La presentazione iconografica sembra indicare trattarsi di due Apostoli, forse S. Paolo a sinistra e S. Pietro a destra. Le statue sono in condizioni conservative precarie; in particolare, presentano di rifacimento la parte inferiore delle figure, sostituita forse già dopo l'incendio del 1595. Nella parte posteriore sono visibili due ganci metallici posti a metà dell'altezza; si tratta di un possibile indizio di una precedente diversa collocazione originaria delle statue, analogamente a quanto successo per gli Angeli posti superiormente (236), (237); in ogni caso, la presenza di due figure scolpite nella posizione occupata attualmente dagli Apostoli è attestata da disegni cinquecenteschi (del Peruzzi e di G. B. Naldini) anteriori all'incendio del 1595. Le due statue sono sempre state le meno considerate fra gli acroteri della facciata, nonostante la loro collocazione le renda meglio valutabili di quelle poste superiormente. Nella scarna bibliografia relativa prevale un generico riferimento alla scuola di Giovanni Pisano nella prima metà del XIV secolo. Enzo Carli (1938, p. 19; 1946, p. 106) accostava sia gli Angeli superiori che i Santi in questione alle statue che occupano il tabernacolo sopra l'ingresso principale del Camposanto, attorno alle quali ricostruiva la personalità di un anonimo "Maestro dei Tabernacoli", interprete principe di quello che egli definisce "manierismo" pisano post-giovannesco (CARLI 1946, p. 109; in rapporto col "Maestro dei Tabernacoli" le statue sono citate anche da KREYTEN-BERG 1980, p. 448). Successivamente lo stesso studioso ha riveduto la sua opinione, scorporando il gruppo precedentemente definito, ma continuando a ritenere i Profeti opera di un seguace di Giovanni nel corso del primo decennio del Trecento (CARLI 1989 c, p. 54; lo studioso ritiene valida per i gruppi acroteriali una datazione al 1302, per la quale riman180, 181 diamo alla nostra scheda sulla Madonna attribuita ad Andrea Pisano sul vertice della facciata (235)). L'attribuzione a qualche scultore pisano attivo sulla scia di Giovanni Pisano (e anche di Tino di Camaino) appare accettabile; la cronologia proposta da Carli sembra però troppo precoce, ed è fuorviata dalla datazione 1302 per tutti gli acroteri, che non ha in realtà base documentaria certa. Allo stato attuale delle conoscenze sulla scultura pisana del Trecento le due statue sembrano meglio collocabili verso la metà del secolo: l'acroterio di destra (il possibile S. Pietro) presenta qualche affinità, in particolare nel trattamento della barba, con le opere più sicuramente riferibili al cosiddetto "Maestro della tomba Fieschi" e anche con i Profeti o Apostoli scolpiti in due pennacchi facenti parte delle collezioni del Camposanto e provenienti dai magazzini dell'Opera del Duomo (NOVELLO 1993, pp. 264-266).

#### Facciata. Secondo ordine di loggette Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti

182-

201

Le arcate e i capitelli del secondo ordine poggiano su colonne, in genere monolitiche, in calcare di San Giuliano o marmo bianco, rette da basi modanate, con alternanza di toro e scozia; si noti che la sesta è in granito grigio (frutto probabilmente di una sostituzione avvenuta dopo l'incendio del 1595) e la sedicesima è in porfido (si noti che il primo e l'ultimo capitello, (182) e (201), per motivi di spazio, non sono retti dalla colonna, mentre il (183) e il (200) non hanno base). Il secondo ordine di arcate ha subito frequenti ed estesi restauri; prima delle integrali sostituzioni ottocentesche, abbiamo notizie di interventi dopo l'incendio del 1595, quando furono rifatte numerose colonne e capitelli (TANFANI CEN-TOFANTI 1897, p. 128; CASINI 1986). Quindi, non solo siamo in presenza di copie ottocentesche ma le stesse sono copie non di originali del secondo terzo del XII secolo, quando si innalzò questa loggia, ma di epoche successive (ad esempio il (192) e il (195)). A differenza degli altri ordini di arcate, di questa loggia si conservano numerosi esemplari originali: del (184) ((1855); di tipologia analoga il (201)); del (185) ((1856), (1857); le fattezze dei volti delle protomi angolari ricordano il S. Paolo di uno dei reggileggii del pulpito di Guglielmo, ora a Cagliari (1822)); del (188): (1859) (simile è il vicino (189)); del (192): (1978); del (200): (1860). Tra le copie, segnalo il (182), di tipologia corinzia, che potrebbe anche essere originale per il marmo giallastro in cui è stato scolpito; il (193), che presenta una soluzione molto rara, avendo, negli angoli, grassi cespi vegetali tutti bucherellati, e un giro di foglie inferiori lisce con la punta ricurva afferrata col becco da una protome di uccello (gli stessi cespi reca il capitello (199)); il (198) è di tipologia ionica, poco consueta in facciata (frequente, invece, nei fianchi e nell'abside) e di chiara derivazione classica, con una fascia inferiore di palmette lisce, che si ritrova nella ghiera della terza (226), sesta (230) e ottava arcata (232) del timpano e nelle cornici marcapiano dei fianchi e della zona absidale del Duomo (simile è il (676) sul fianco nord); il (186) e il (197), in posizione simmetrica, presentano larghe foglie, che si sviluppano lungo gli spigoli del capitello, secondo una tipologia poco frequente. Al di sopra dei capitelli insistono i dadi ("leghe" nei documenti pisani), tutti decorati nella faccia esterna, che hanno funzione di sostegno, unendo le arcate alla facciata. Sono tutti copie ottocentesche

e le loro tipologie variano, prevalendo quelle a doppio riquadro con rosette o foglie o con testine-foglie.

I nove archetti delle loggette del secondo ordine hanno, nell'archivolto, una decorazione a racemi, contenenti foglie aperte o arrotolate, rametti con foglie affrontate, grappoli d'uva (in alcuni sono presenti, come già nella prima loggia, uccelli o altri animali). Gli intarsi, presenti nei pennacchi degli archetti, sono tutti di restauro e di vario tipo, a dischi intrecciati e inframezzati da racemi con fiori (assenti questi ultimi nei pennacchi del primo ordine di arcate). L'intarsio è presente anche nel listello posto tra la cornice marcapiano e gli archetti e i capitelli della loggia (115) (nel primo ordine c'è un semplice listello bianco). Si tratta di intarsi con elementi vegetali, perlopiù racemi di varie fogge e misure: nello spiovente sinistro si vede, nella parte più bassa, un racemo che segue l'allargarsi della striscia, contenendo rosette e palmette; dopo un setto divisorio, il racemo dapprima si svolge sinuoso e poi si sdoppia, presentando al suo interno rosette, come quello dello spiovente sinistro, che reca tale impianto lungo l'intero percorso (anche qui è presente una breve interruzione); nelle parti di congiungimento tra spioventi e fascia centrale si vedono piccole rosette, come nei vicini pennacchi; nella sottile striscia sopra le arcate, la fascia è composta di un racemo unico con le foglie allineate e alternate. La cornice marcapiano del secondo ordine di arcate (115) è dello stesso tipo di quella della prima loggia, non presentando tuttavia parti figurate, e dovette essere eseguita dalla stessa maestranza nel secondo terzo del XII secolo (si tratta comunque di copia ottocentesca, integrale o quasi, dell'originale). Essa è distinta in tre pezzi, due sugli spioventi e uno, centrale, sugli archetti, interrotta nei punti di congiunzione dal cambio di livelli, enfatizzato con l'inserimento di due protomi leonine (212), (213); si compone di una striscia di perline (la stessa presente nelle due cornici marcapiano sottostanti) su cui poggia un unico motivo vegetale a foglie aperte e alternate, inserite in rigogliosi virgulti fittamente disposti ed eseguite con largo uso di trapano nei bordi frastagliati, secondo modi evidenti anche in alcuni capitelli della seconda loggia (193) e (199). Al di sopra della cornice romanica troviamo un fregio a cancorrenti, che è una giustapposizione del XIV secolo (che si ritrova analoga in altre parti culminanti del Duomo e sul tetto del Battistero), quando fu abbellita la parte superiore della facciata anche con l'inserimento di un gruppo di sculture negli angoli (180), (181), (235)-(237); si badi che il fregio deve essere comunque frutto di una sostituzione ottocentesca, come sembra rivelare lo stato di conservazione.

#### Facciata. Primo ordine di loggette Bifora e monofore della parete di fondo

Nella parete di fondo della loggia si aprono, alle estremità, due porte che comunicano con i matronei e cinque finestre: quattro monofore (in corrispondenza della quinta, ottava, dodicesima e quindicesima arcata) e una bifora centrale, che illuminano la navata e le gallerie dei matronei; le finestre presentano una decorazione vegetale nei capitelli e nella ghiera dell'arco (elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi), mentre la bifora ha una lunetta decorata con intarsi policromi raffiguranti cerchi e racemi, dello stesso tipo di quelli nei pennacchi delle loggette, e un capi-

tello con protomi umane nelle facce (tutte copie ottocentesche di originali del secondo terzo del XII secolo).

# 207Trifora, bifore e monofore della parete di fondo

Il muro della parete di fondo della seconda loggia, che costituisce strutturalmente la vera e propria facciata e conserva tracce delle buche pontaie, presenta un paramento con conci in calcare di San Giuliano, intervallato da bardiglio grigio, secondo la stessa conformazione dicromica del resto della facciata. Nella parete di fondo della loggia si aprono, alle estremità, due porte che comunicano con i matronei e cinque finestre: due bifore (in corrispondenza della quarta e della quindicesima colonna), due monofore e una trifora centrale, che illuminano la navata centrale e i matronei (la quantità di luce aumenta man mano che la facciata si eleva). Le polifore presentano archetti semplicemente modanati e capitelli con protomi e decorazione vegetale (si tratta di elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi); la trifora ha una lunetta decorata con intarsi dipinti nell'Ottocento raffiguranti cerchi.

# 212, Facciata. Cornice tra il secondo e il terzo ordine di loggette Protomi leonine (sec. XII)

Nel punto di congiunzione tra lo spiovente e il segmento orizzontale della cornice marcapiano a racemi del secondo ordine di arcate troviamo due protomi leonine, poste lì proprio a enfatizzare questo passaggio di piani. Scolpite ciascuna su di un singolo concio, separato dalle cornici, sono di fattura analoga e medesima caratterizzazione tipologica. Si vede la testa dell'animale, fortemente aggettante e con la criniera che si apre coprendo il fondo; in primo piano, le zampe attaccate al corpo e la pelle raggrinzita della pappagorgia. Le due protomi sono ben condotte, come rivela l'accuratezza nell'esecuzione delle criniere, fittamente striate e a ciocche regolari; il muso, delineato correttamente, presenta le fauci digrignanti, i piccoli occhi senza pupille e le ciglia aggrottate con la tipica peluria addensata sopra le narici (come nel capitello delle navatelle meridionali (991), (992)); una linea ovoidale di demarcazione sottolinea il setto nasale, un carattere morfologico presente altrove in facciata (penso ai capitelli originali con protomi leonine della seconda loggia e del timpano). I due rilievi, eseguiti nel secondo terzo del XII secolo, sono quindi da attribuire alla bottega di Guglielmo, attiva nella decorazione scultorea delle logge di facciata.

#### 214 Facciata. Terzo ordine di loggette e timpano

Il terzo ordine di arcate poggia sulla cornice marcapiano del secondo e presenta otto archetti, in posizione sfalsata rispetto a quelli della sottostante loggia. Si noti che le due colonne alle estremità fanno angolo con i fianchi, che sono aperti (senza pilastro) e, al di sopra delle colonne, presentano, a nord e a sud, la consueta listellatura dicromica e l'inserto di un oculo intarsiato (quello meridionale presenta un complesso disegno a raggiera con pietre policrome). Il muro della parete di fondo della loggia (cui si accede dal piano inferiore tramite una botola) costituisce strutturalmente la vera e propria facciata e presenta un paramento con conci di calcare di San Giuliano, intervallato da bardiglio grigio, secondo la stes-

sa conformazione dicromica del resto della facciata.

Il quarto ordine di arcate poggia sulla cornice marcapiano del terzo e costituisce il timpano culminante della facciata. Presenta otto archetti, in posizione sfalsata rispetto a quelli della sottostante loggia e non del tipo a tutto sesto ma zoppi, che seguono il profilo digradante dei due spioventi del tetto (allo stesso modo le chiavi di volta figurate non stanno al centro, come nella prima loggia); in più, rispetto ai livelli sottoposti, tale parte della facciata presenta una decorazione con altorilievi nei vertici del triangolo. Si tratta di un'immagine dell'arcangelo Michele (228), collocata al centro del frontone, sopra la teoria di archetti, e di due simboli evangelici (l'angelo di S. Matteo (233) e l'aquila di S. Giovanni (234)), posti alla base del timpano. Il corpo del timpano si allunga nei fianchi per lo spessore della facciata, presentando la consueta decorazione a listelli bicromi, con inserti policromi nel lato meridionale. Il muro della parete di fondo della loggia, che costituisce strutturalmente la vera e propria facciata, presenta un paramento con conci in calcare di San Giuliano, intervallato da bardiglio grigio, secondo la stessa conformazione dicromica del resto della facciata.

#### Facciata. Terzo ordine di loggette Copie ottocentesche di capitelli in parte perduti

Le arcate e i capitelli del terzo ordine poggiano su colonne, in genere monolitiche, in calcare di San Giuliano o marmo bianco, rette da basi modanate, con alternanza di toro e scozia; si noti che la seconda e la quinta sono in granito grigio, mentre la settima è scanalata (si deve trattare di un pezzo antico reimpiegato, come se ne trovano, in numero maggiore, nelle loggette dell'abside). I capitelli delle arcate sono otto e appaiono tutti (o quasi) frutto delle sostituzioni ottocentesche, pur presentando complessivamente tipologie romaniche; nel luglio 1944 un colpo di artiglieria colpì il quinto e il sesto archetto e il restauro, documentato da una foto della Soprintendenza pisana (neg. n. 2469), avvenne nel 1949 (CALDERONI MASETTI 1983, p. 816, nota 48).

Il capitello (215) è di tipo composito, con foglie scanalate e dai bordi frastagliati con largo uso del trapano, evidente anche nelle elici, secondo modi attestati in altre parti della facciata (analogo è il capitello (57) sopra la colonna a racemi a sinistra del portale maggiore). Compositi sono anche il (219) e il (221), con due giri di foglie e volute con rosette centrali (corinzi a foglie lisce sono il (216) e il (220)); presentano protomi umane e animali, angolari e nelle facce, i capitelli (217), (218) e (222). Sembra conservarsi originale il (223), l'ultimo della loggetta, che presenta un giro di foglie su cui poggiano figure umane, barbate e imberbi, dalle lunghe tuniche poste al centro e sugli spigoli del capitello, avvinghiate e circondate da racemi vegetali, secondo l'iconografia frequente dei personaggi negativi e di peccatori, spesso presenti in facciata; i tipi facciali, dai volti rigonfi e stilizzati, le errate proporzioni dei corpi, il modo di eseguire gli elementi vegetali, fittamente trapanati, ci fanno attribuire quest'opera alla bottega rainaldesca (si badi che, nelle vicinanze, il quarto capitello del terzo ordine del fianco sud (261) è anch'esso figurato e di modi analoghi). Al di sopra dei capitelli insistono i dadi ("leghe" nei documenti pisani), che hanno funzione di sostegno, unendo le arcate alla facciata e, come nella loggetta superiore, sono lisci.

Gli otto archetti delle loggette del terzo ordine hanno, nella ghiera, una decorazione a racemi, contenenti foglie aperte o arrotolate, rametti con foglie affrontate, grappoli d'uva, come nelle altre logge; lo stile e la tipologia dei racemi - per quanto possa evincersi da copie ottocentesche - sono gli stessi nelle cornici della terza e della quarta loggia e prossimi a quelli degli archetti della seconda loggia, diversificandosi però da quelli della prima (si noti che all'imposta delle ghiere si trovano quasi sempre protomi, animali (216)-(219) o umane (220) e (223) che, in tutti gli archetti o quasi, sembrano conservarsi originali, così come alcuni pezzi di ghiera, ad esempio nelle consunte arcate (219) e (220)). Gli intarsi, presenti nei pennacchi degli archetti, sono tutti di restauro e di vario tipo, con dischi di varia misura intrecciati e accostati in modi sempre diversi da un pennacchio all'altro. L'intarsio è presente anche nel listello posto tra la cornice marcapiano e gli archetti, come nel secondo e nel quarto ordine di loggette; consiste di un fregio con dischi pieni inframezzati da intarsi di vario genere, come si vede nel fregio sopra gli archetti del timpano, con elementi vegetali e protomi umane (si tratta comunque del frutto di sostituzioni ottocentesche), sovrastato da una sottile striscia di bardiglio grigio, che si congiunge alla cornice.

La cornice marcapiano del terzo ordine di arcate, dello stesso tipo di quella nella quarta, è tutta di restauro e presenta una decorazione complessa con racemi abitati, dove a rosette, tralci arrotondati e foglie aperte si alternano, entro il circolo del racemo, singoli animali (leoni, cavalli, tori, canidi), in uno sforzo imitativo, non sappiamo se dei copisti ottocenteschi o degli artefici del XII secolo, di richiamare il "Fregio delle cacce" del primo ordine di arcate (le tipologie infatti non rimandano a creazioni del XII secolo, ma a libere interpretazioni del secolo scorso). La cornice continua sui fianchi per lo spessore murario della facciata, e nei due spigoli che segnano il passaggio dalla facciata ai fianchi troviamo protomi umane angolari, con grandi orecchie e lunghi capelli ben in vista, tipiche figure mostruose, dalla cui bocca spuntano racemi, evidenti simboli negativi e personificazioni di peccatori, in un gioco di corrispondenze con la vicina cornice del timpano e con quella del livello dei portali e del primo ordine di loggette.

#### Facciata. Timpano Copie ottocentesche di capitelli e protomi in parte perduti

224-

227,

229-

232

Le arcate e i capitelli poggiano su colonne, in genere monolitiche, in calcare di San Giuliano o marmo bianco, rette da basi modanate, con alternanza di toro e scozia. Il quarto ordine di arcate ha subito un'integrale sostituzione (o quasi) dei capitelli nei restauri ottocenteschi; resta l'originale (1861) del (227), che ha un gemello nel (229). I capitelli presentano tutti tipologie romaniche; tra di essi, segnalo (225), (226), (228) e (231), con leoni bicorpi sugli spigoli e protomi umane nelle facce, secondo una morfologia non molto frequente ma attestata a Pisa (si veda il capitello della raccolta Lasinio in Camposanto: MILONE 1993, p. 189, o quello nei matronei con i felini aggrappati al fusto (1670)-(1672)); il (230), che ha qualche analogia con il (185) della seconda loggia, di cui si conserva l'originale (1856), (1857), reca quattro teste barbate angolari e busti al centro delle facce, come nel capitello proveniente

dall'interno (1876); originali potrebbero essere il primo e l'ultimo (224) e (232), che non poggiano su colonne; entrambi presentano foglie fittamente trapanate, secondo modi riscontrati frequentemente in facciata; il (224) presenta quattro foglie angolari e al centro delle facce una rosetta, mentre il (232) è di tipologia corinzia. Al di sopra dei capitelli insistono i dadi, che hanno funzione di sostegno, unendo le arcate alla facciata e, come nella loggetta superiore, sono lisci.

Gli archetti delle loggette del timpano hanno, nell'archivolto, una decorazione perlopiù a racemi; quella della prima arcata presenta racemi abitati, come le cornici marcapiano della terza e della quarta loggia; la maggior parte sono a racemi con rosette e foglie e forse alcune testine, mentre alcune (la terza, sesta e ottava) presentano una decorazione meno consueta con foglie aperte e rovesciate, come si vedono in alcune cornici dei fianchi e in un capitello della seconda loggia (198); lo stile e la tipologia dei racemi - per quanto possa evincersi da copie ottocentesche - sono gli stessi nelle cornici della terza e della quarta loggia e sono prossimi a quelli degli archetti della seconda loggia, diversificandosi però da quelli della prima. La chiave di volta e le imposte di base, come nella prima loggia, presentano protomi umane o animali, tutte frutto delle sostituzioni ottocentesche; sebbene sostituite, le nove imposte conservano tipologie romaniche, con protomi animali (leoni, toro, orso, cinghiali) e umane, barbate o imberbi; la buona fattura delle copie fa dubitare della falsità di alcune, come la seconda imposta (225), che presenta una figura umana mostruosa con le corna, ripetuta nella chiave di volta della seconda arcata (225), o quella con il toro (227) o quella con un felino (226). Gli intarsi presenti nella quarta loggia sono tutti (o quasi) di restauro e si distinguono in due tipi. Il primo, nei pennacchi tra gli archetti, consiste di dischi di dimensioni varie con disegni geometrici, di forme e strutture diverse da un pennacchio all'altro (in quelli di sinistra sono piccoli e in mezzo a racemi, a destra prevalgono quelli grandi e con intarsi geometrici); qui potrebbero essersi conservate originali le decorazioni sopra i capitelli (225) e (226). Il secondo tipo è contenuto nella fascia senza soluzione di continuità che sta tra la cornice superiore e gli archetti; consiste di una teoria di dischi pieni inframezzati da intarsi di vari tipi, come si vede nel fregio della terza loggia: con elementi vegetali (rosette, foglie e disegni, specie nello spiovente sinistro); disegni geometrici (quadrettature, scacchiere, rombi, nel settore di destra, dello stesso tipo di quelli nei fondi delle formelle del recinto presbiteriale). La cornice marcapiano del timpano (214), dello stesso tipo di quella nel terzo ordine, è tutta di restauro e presenta una decorazione complessa con racemi abitati, dove a rosette, tralci arrotondati e foglie aperte si alternano, entro il circolo del racemo, singoli animali (leoni, cavalli, tori, canidi), in uno sforzo imitativo, non sappiamo se dei copisti ottocenteschi o degli artefici del XII secolo, di richiamare il "Fregio delle cacce" del primo ordine di arcate (le tipologie non rimandano a creazioni del XII secolo, ma a libere interpretazioni del secolo scorso). Infatti in due incisioni ottocentesche (ROHAULT DE FLEURY 1866-1868, tavv. XVIII-XIX), si vedono, prima delle sostituzioni, la parte culminante e l'estremità destra della cornice del timpano, che presenta racemi con rosette centrali fortemente rilevate come nella copia, ma sono del tutto assenti gli animali entro racemi.

La cornice continua sui fianchi per lo spessore murario della facciata, e nei due spigoli che segnano il passaggio dalla facciata ai fianchi troviamo protomi umane angolari, con riccioli e grosse labbra con i denti ben in vista, tipiche figure mostruose, dalla cui bocca spuntano racemi, evidenti simboli negativi e personificazioni di peccatori, in un gioco di corrispondenze con la vicina cornice del terzo ordine e con quella del livello dei portali e del primo ordine di loggette (si noti che quella sopra l'Angelo (233) ha anche le corna). Al di sopra della cornice romanica troviamo un fregio a cancorrenti che è una giustapposizione del XIV secolo (che si ritrova analoga in altre parti culminanti del Duomo e sul tetto del Battistero), quando fu completata la facciata con l'inserimento di un gruppo di sculture negli angoli (180), (181), (235)-(237); si badi che il fregio deve essere comunque frutto di una sostituzione ottocentesca, come sembra rivelare lo stato di conservazione.

#### 228 Facciata. Timpano

#### Copia ottocentesca dell'Arcangelo Michele

Nel vertice superiore del timpano, al centro delle arcate del quarto ordine, poggiata sopra la colonna, si trova la copia ottocentesca di un altorilievo con la rappresentazione dell'*Arcangelo Michele* che uccide un drago e reca nella mano sinistra un fiore, simbolo dell'altro arcangelo, Gabriele (l'originale, rovinato e frammentario, si trova nel Museo dell'Opera (1862)); esso fu posto proprio nel punto di congiungimento delle due arcatelle centrali, invece della consueta imposta. La copia è complessivamente fedele, integrando però le parti mancanti con una certa fantasia (si vedano le fattezze del drago o la piccola freccia, quasi saetta, al posto della più probabile lunga lancia); inventata di sana pianta è la grande aureola che poggia sul capo dell'angelo.

#### 233 Facciata. Timpano Scultore pisano

#### Busto di Angelo, simbolo dell'evangelista Matteo (sec. XII)

Alla base del timpano, nei due vertici, si trovano due altorilievi con simboli degli evangelisti Matteo (a sinistra) e Giovanni (a destra); essi molto probabilmente trovano una corrispondenza con gli altri due simboli evangelici, che si vedono all'esterno, in un'altra zona di grande frequentazione: il toro (424), nell'angolo sud-ovest del transetto meridionale presso la porta di S. Ranieri, e il leone (572), sul culmine dell'abside, presso il Grifo. Il simbolo di Matteo è rappresentato da un Angelo visto frontalmente dalla vita in su, con la testa rivolta alla sua sinistra e le braccia piegate, mentre, in primo piano, tiene tra le mani il libro aperto, attributo degli evangelisti, rivolto alla sua destra (ma doveva volgersi, per simmetria con l'aquila corrispondente a sinistra, verso il centro della facciata); si noti l'avambraccio sinistro proiettato in avanti e a tutto tondo. La veste che indossa è una tunica dal movimentato panneggio, con larghi e profondi solchi nella parte centrale e fitte striature sulle maniche, con un mantello adagiato sulle spalle di cui si vede l'orlo serpentinato, che scende lungo il braccio sinistro. Il corpo si stacca dalla parete ed è in posizione obliqua per permettere una migliore visione dal basso; per la medesima ragione, la testa, dal tozzo collo, è di dimensioni maggiori rispetto al resto del corpo. Le ali dell'Angelo, come la grande aureola, sono il frutto di un'inte-

grazione ottocentesca (CALDERONI MASETTI 1983, p. 817) e l'opera si vede priva di esse in un disegno pubblicato nel 1868 (ROHAULT DE FLEURY 1866-1868, tav. XLVIII). La scultura, lavorata interamente in un grande blocco che si innesta nella parete della loggia, si rivela ben condotta, con una buona resa della figura umana, palesando modi calligrafici nell'esecuzione delle pieghe delle vesti e nella fattura delle mani, dalla morbida presa, con le vene in evidenza; la testa presenta gli occhi senza fori di trapano per le pupille, secondo modi diffusi nella maestranza di Guglielmo, le orecchie poco rilevate e i capelli risolti con un semplice giro di riccioli poco voluminosi; il volto rimanda, per le notevoli analogie, alle figure di Tito e Timoteo, presenti nel reggileggio di S. Paolo del pulpito del Duomo di Guglielmo (ora a Cagliari) (1822). L'artefice, quindi, partecipa dei modi della maestranza pisana attiva nel Duomo e nella città nella seconda metà del secolo, sulla scia delle soluzioni proposte da Guglielmo, capomaestro e autore del pulpito già nell'interno del Duomo.

#### Facciata. Timpano Scultore pisano

#### Aquila, simbolo dell'evangelista Giovanni (sec. XII)

Alla base del timpano, nei due vertici, si trovano due altorilievi con simboli degli evangelisti Matteo (a sinistra) e Giovanni (a destra). Il simbolo giovanneo è rappresentato dall'aquila, vista frontalmente, con il petto in evidenza e la testa rivolta a sinistra, con il grande becco e gli occhi trapanati (l'aureola in metallo è probabilmente frutto di un restauro); in primo piano, le zampe artigliate che tengono il libro aperto, attributo degli evangelisti; si noti che, secondo notizie di archivio, "un'ala a diadema" fu sostituita all'aquila durante i restauri seicenteschi (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 128). L'opera, di buona conduzione, risale alla seconda metà del XII secolo, quando venne innalzata l'ultima parte della facciata, ed è stata scolpita interamente in un grande blocco che si innesta nella parete della loggia; si notino i modi calligrafici dello scultore nell'esecuzione delle penne, sul corpo e, più minute, sulla testa, che presenta il becco ampio e liscio, fortemente arcuato e con un profondo squarcio, e gli occhi con le palpebre incise e le ciglia aggrottate (in facciata, aquile di analoga fattura ma di dimensioni minori si vedono nel capitello (1860), originale del capitello (200) della seconda loggia). L'artefice, quindi, partecipa dei modi della maestranza pisana attiva nel Duomo e nella città nella seconda metà del secolo, sulla scia delle soluzioni proposte da Guglielmo, capomaestro e autore del pulpito già nell'interno del Duomo.

#### Facciata. Coronamento del timpano Andrea Pisano (1290 circa - post 1348), attribuito Madonna col Bambino (post 1345)

Il vertice della facciata del Duomo è occupato da una statua acroteriale in marmo bianco (h m 2,20 circa) raffigurante la *Madonna* incoronata, in piedi, col figlio poggiato sul braccio sinistro. Questi tiene un libro nella mano sinistra e ha la destra leggermente levata, in atto di benedizione. La statua, tenuta ferma posteriormente da due aste metalliche, si presenta in stato di conservazione precario per la lunga esposizione agli agenti atmosferici. In origine era coperta da un tabernacolo a baldacchino di forme gotiche (non necessariamente coevo), attestato da varie immagini della faccia-

234

236, 237

#### Facciata. Estremità laterali del timpano Tino di Camaino (1285 circa - 1337) Angeli reggicartiglio (1315)

I due Angeli occupano, in posizione di acroterio, gli angoli estremi del timpano della facciata del Duomo; poggiano su alti piedistalli a forma di parallelepipedo e sono tenuti fermi posteriormente da aste in ferro. Entrambe la figure volgono la testa verso il centro del timpano e reggono nelle mani due cartigli che recano iscrizioni non percepibili a occhio nudo dal basso. Sul retro le statue presentano i segni della presenza originaria di ali in metallo (attestate anche iconograficamente in alcune incisioni, ad esempio MARTINI 1705, tav. 16) e le tracce di precedenti grappe di fermatura, diverse dalle attuali; il loro stato di conservazione generale è alquanto precario.

L'esistenza di due Angeli acroteriali sulla facciata del Duomo è attestata dalle fonti fin dall'inizio del Quattrocento, a cominciare dalle due descrizioni anonime pubblicate da Supino (1904, p. 305) che parlano della presenza, sia a destra che a sinistra della Madonna centrale, di "uno angniolo di marmo molto bellissimo". È estremamente improbabile, come vedremo, che gli Angeli indicati dagli anonimi fossero già quelli attuali; non è possibile però indicare quando siano stati messi in opera gli Angeli originali e a quale delle due Madonne alternatesi sul vertice centrale fossero collegati (cfr. (235) per un'analisi del problema). Sappiamo che dopo l'incendio del 1595 i due Angeli che allora si trovavano sulla facciata (probabilmente gli attuali) rimasero al loro posto e che nel 1603 Cosimo Cioli si limitò a sostituirne i piedistalli (CALDERONI MASETTI 1983, p. 809).

A causa della loro posizione elevata che li rendeva in passato difficilmente giudicabili, i due Angeli non sono stati molto considerati dalla storiografia. Ritenuti in genere prossimi all'arte di Giovanni Pisano (PAPINI 1912-1931, I, pp. 10-11), sono stati attribuiti da Carli (1938, p. 19), assieme ai Profeti o Apostoli della stessa facciata (180), (181), al cosiddetto "Maestro dei tabernacoli" (sul quale cfr. anche CARLI 1946), ipotetico scultore pisano degli inizi del XIV secolo ricostruito dallo studioso attorno alle statue del tabernacolo posto sopra la porta principale del Camposanto. Il riferimento è stato ripreso da Kreytenberg (1980, pp. 448-449) che ha evidenziato presunte somiglianze fra questi Angeli, la Madonna di scuola pisana conservata a Ettal in Baviera e gli Angeli cerofori del sepolcro di S. Eulalia a Barcellona, opera certa di scultori pisani intorno al 1330.

In un recente intervento (NOVELLO 1993, pp. 217-218) abbiamo invece proposto per gli *Angeli* l'attribuzione a Tino di Camaino e la pertinenza originaria al sepolcro dell'imperatore Arrigo VII, eseguito dallo scultore senese nella prima metà del 1315 (935)-(940). La nuova proposta attributiva si basava innanzitutto sullo stile delle statue, riscontrabile attraverso alcune fotografie ravvicinate scattate nel 1959 in occasione di un restauro nella parte alta della facciata; il volto dell'*Angelo* di sinistra, ad esempio (visibile nel neg. 8449 della Soprintendenza di Pisa, che qui pubblichiamo), è immediatamente raffrontabile con quelli dei cosiddetti "Consiglieri" di Arrigo VII (1929), con l'Angelo annunciante e con gli altri due *Angeli* del Museo dell'Opera riferiti alla tomba di Arrigo (1937), (1939), (1940). Inoltre, attraverso altre due immagini relative sempre all'*Angelo* di sinistra, una della

quali già pubblicata ma passata finora inosservata (neg. 8450 della Soprintendenza di Pisa; Kreytenberg 1980, fig. 119), era già possibile leggere nel cartiglio retto dalla figura il nome *Henricus* nella terza riga del testo e l'aggettivo *Luzimburgensis* all'inizio della prima riga; Enrico di Lussemburgo è appunto l'imperatore Arrigo VII.

L'impossibilità di una chiara percezione dal basso dell'esistenza delle iscrizioni e i caratteri stessi delle statue, troppo piccole per la loro collocazione attuale, deponevano già per una loro pertinenza al sepolcro e per una collocazione sulla facciata posteriormente al 1494, quando la tomba imperiale venne smembrata (a meno che non si voglia pensare anche a improbabili riduzioni dell'apparato figurativo del sepolcro avvenute in epoca anteriore). La migliore leggibilità delle statue e delle iscrizioni, ottenuta grazie alla campagna fotografica eseguita per questo testo, permette di confermare con una certa sicurezza l'ipotesi già avanzata. Il tipico stile tinesco è maggiormente riconoscibile, anzi le statue si presentano fra le parti di più alta qualità finora collegate al sepolcro imperiale.

Il testo delle iscrizioni (la cui trascrizione sicura sarà possibile solo con un esame ravvicinato o attraverso un calco dei cartigli) può essere ricostruito, con qualche incertezza, in questo modo; nel cartiglio dell'*Angelo* posto a sinistra:

† Lucemburgensis fuit hic comes inclitus ensis / exemplum series nobilitas speties / septim(us) Henricus virtus et fructus apricus / rex regumque solii gratia(?) poli.

In quello dell'Angelo posto a destra:

Lux flos maiestas orbis vis spes et potestas / et decor et vita nu(n)c iacet intus ita / [...]cet unde viros soliis(?) et corporei [...] / [...]ante domo conditur omnis homo.

La lettura del testo delle iscrizioni conferma pienamente, a nostro parere, il riferimento delle statue al sepolcro di Arrigo VII (il riferimento è condiviso da Anna Rosa Calderoni Masetti, che renderà note le sue ricerche sull'argomento in un saggio non ancora apparso al momento della redazione di questa scheda).

#### Facciata. Terzo ordine di loggette Trifore della parete interna

Nella parete di fondo della loggia, che corrisponde al corpo della navata centrale, si aprono tre trifore, che poggiano direttamente sul piano della loggia, a creare l'effetto di un muro traforato che illumina la navata centrale (è questo il punto di luce maggiore in facciata). Le polifore presentano archetti semplicemente modanati e capitelli con protomi e decorazione vegetale (si tratta di elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi).

## Facciata. Timpano

Nella parete di fondo della loggia, che corrisponde al tetto sopra la navata centrale, si apre una trifora, che poggia direttamente sul piano della loggia (cui si accede dal piano inferiore tramite una botola). Presenta archetti semplicemente modanati e capitelli con protomi e decorazione vegetale (si tratta di elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi); si noti, sulla parete dietro il secondo capitello (225), un disegno geometrico dipinto di rosso, del quale è difficile stabilire la datazione.

238-240

mo Operaio Burgundio di Tado, in occasione della esecuzione delle "gradule" intorno alla chiesa suddetta per sua iniziativa, la tomba che sta qui sopra fu traslata per la seconda volta ora dalla chiesa in questo luogo alto come potete vedere"].

Sarcophago Beatricis matris Matildis / hinc amoto in coemeterium urbanum / ad Sanctae Mariae Maioris / omnium ordinum plausu / VI Id. Februarii MDCCCX illato / aedibus basilicae Pisanae praefectus / translationis huius memoriam / posteris tradi curavit ["Il sarcofago di Beatrice, madre di Matilde di Canossa, da qui condotto nel cimitero urbano, venne riportato a Santa Maria Maggiore col plauso di tutti i ceti sociali l'8 gennaio 1810; il prefetto alla basilica pisana dispose che restasse ai posteri il ricordo di questo trasporto"].

## 459 Coro. Lato sud Iscrizione

Iscrizione sepolcrale [LSE1-LSE2/I] incisa su una lesena della prima arcata da ovest della parete sud del coro, a m 1,08 dal pavimento marmoreo: † Beriso. L'epigrafe, preceduta da un segno di croce, occupa la parte inferiore di una bozza della lesena (cm  $45 \times 5 \times 23$ ) ed è in lettere capitali di differente altezza (h lettere cm 9,5 [max]; cm 5,5 [min]), e non allineate. Caratteristica comune delle lettere è l'accentuato sviluppo degli apici. Sopra di essa sono visibili alcuni segni semicircolari, su uno dei quali è incisa una piccola croce. Al nome del defunto era collegato probabilmente un sarcofago situato in prossimità della lesena. Poco leggibile a causa del suo avanzato stato di degrado, l'iscrizione è rimasta sconosciuta anche ai pochi epigrafisti che si sono occupati delle iscrizioni medievali del Duomo; essa non compare, infatti, neppure nell'elenco redatto da Carlo Pagano Paganini intorno alla metà del secolo scorso (BSL, ms. 3100, ff. 32 r-49 r). Per quanto riguarda la cronologia si veda il testo generale sulle epigrafi sepolcrali.

# Coro. Lato sud Disegno preparatorio per tarsia Cfr. (246), tarsie parietali.

# Coro. Lato sud Frammento di cornice orizzontale con mensole (età augustea)

La cornice, in marmo bianco [LSE3/I], è conservata soltanto nella sua parte inferiore per lo spazio di due lacunari e due mensole ed è reimpiegata ruotata di 90°. Le mensole sono state segate fino all'altezza dei kymatia lisci che le inquadravano e sulla superficie di risulta sono stati scolpiti due motivi a spirale; quello di destra è decorato con un motivo a corda che percorre tutta la spirale.

I fiori sono a doppia corolla e sembrano molto aggettanti perché privi delle modanature che li contenevano in origine all'interno del lacunare. Sono confrontabili con quelli della cornice [TEN3-TEN4/I] (610) e pertanto databili come quelli all'età augustea. Da riconnettersi con queste cornici è anche il blocco [LNE3/I] (592) che conserva soltanto una rosetta di lacunare a doppia corolla.

Coro. Lato sud
Iscrizione romana rovesciata (prima metà del sec. II d. C.)

[LSE3-LSE4/I]

Cfr. (290).

# Coro. Lato sud Frammento di iscrizione romana [LSE3-LSE4/I] Cfr. (599). Coro. Lato sud Pilastrino altomedievale frammentario Il pilastrino in marmo bianco [LSE3-LSE4/I]

Il pilastrino in marmo bianco [LSE3-LSE4/I], decorato con un motivo molto diffuso nella scultura altomedievale di VIII-IX secolo, la treccia di nastri bisolcati, piuttosto allentata, è inserito nel paramento del pilastro d'angolo sud-est della parete meridionale del coro, al di sopra di due frammenti di iscrizioni di epoca romana [LSE3-LSE4/I] (462), [LSE3-LSE4/I] (463), a m 5 circa da terra (cfr. CATTANEO 1888, p. 169; BIEHL 1926, p. 11 e nota 30, p. 95).

463

464

470 a

470b.

471 b

470c,

471 c

471 a

482-486

480.481.

489

Tale collocazione acquista un particolare significato se messa in rapporto con gli altri sei frammenti altomedievali visibili nel corpo absidale e anch'essi provenienti probabilmente dall'arredo della cattedrale più antica (CIAMPOLTRINI 1991, p. 61; REDI 1991, pp. 76-77). La particolare concentrazione di tali frammenti proprio in quella parte dell'edificio in cui maggiore è anche il numero dei reimpieghi di epoca romana sembra essere indicativa infatti della volontà di tramandare il ricordo dell'edificio che precedette la nuova cattedrale unitamente alle testimonianze della *romanitas* pisana.

# Coro. Lato est Capitello di lesena (sec. XI) Cfr. qui Nenci, La decorazione architettonica, pp. 177, 178.

Coro. Lato est Basi d'imposta dell'archivolto della finestra (sec. XI)

Cfr. qui Nenci, *La decorazione architettonica*, p. 182.

Coro. Lato est

Tarsie
Cfr. (246), tarsie delle losanghe, motivo B e tarsie parietali.
Coro, Lato est

Capitello di lesena (sec. XI) Cfr. qui NENCI, La decorazione architettonica, p. 175.

Tarsie del primo livello Cfr. (246), tarsie delle losanghe, motivo H, e tarsie parietali.

Finestre tamponate del primo livello Cfr. qui Nenci, La decorazione architettonica, pp. 181, 182.

Coro. Testata. Coronamento del timpano
Copia novecentesca di *Grifo*, arte islamica (sec. XI)
Si tratta di una copia in cemento, eseguita negli anni trenta del nostro secolo, del grifone bronzeo di fattura araba del-

Si tratta di una copia in cemento, eseguita negli anni trenta del nostro secolo, del grifone bronzeo di fattura araba dell'XI secolo (1864) e collocato sul timpano sopra l'abside, molto probabilmente fin dal XII secolo, da dove venne rimosso nel 1826. La base su cui poggia è un tronco di colonna

2 th p. 172 cyphho ionico om 30 XX mc

sormontato da un capitello ionico e da un piedistallo, copie ottocentesche di originali, che, secondo documenti d'archivio, risalirebbero al 1552, eseguiti da Stagio Stagi (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 469).

## 490 Abside. Terzo livello Capitello ionico a quattro facce (140 d. C.)

Il capitello [EA 15/III] presenta i quattro lati dell'abaco profondamente incavati e le volute angolari inclinate di 45° in quanto ha tutti e quattro i lati uguali, al posto dei canonici due rocchetti su due lati alterni. Gli ovuli, molto plastici e quasi completi, sono cinque, contenuti in sgusci doppi e appuntiti; le volute sono ampie e desinenti in un occhio piatto, con profilo nastriforme dai bordi a rilievo e due semipalmette molto semplificate tangenti allo sguscio del secondo e quarto ovulo. L'echino è concluso da un giro di ovuli e astragali che di tanto in tanto sono doppi.

Il capitello è tagliato proprio sotto il listello piatto che lo collegava al suo collarino (quindi mancante) ed è stato messo in opera su una colonna troppo piccola per il suo diametro di base, che deborda abbondantemente.

Le caratteristiche tipologiche lo inquadrano in quella categoria di cui gli esemplari più famosi sono quelli del Tempio di Saturno a Roma nel Foro Romano, databili al rifacimento teodosiano del 360-380 d. C. (PENSABENE 1984, pp. 104-114; HERRMANN 1988, pp. 110-111, fig. 207); il numero non canonico degli ovuli ricorre su quelli ancora a Roma di San Nicola in Carcere che si attribuiscono al II secolo d. C. (HERRMANN 1988, p. 155, fig. 206), ma soprattutto il capitello nel suo insieme si riavvicina a esemplari della Villa Adriana a Tivoli e di San Saba, anch'essi di età antonina (HERRMANN 1988, fig. 123, tav. LII; fig. 125, tav. LIII), e deve pertanto essere datato al 140 d. C.

## 491 Abside Capitello pseudocomposito a foglie lisce (sec. XI?)

Cfr. qui Nenci, La decorazione architettonica, p. 186.

## 492 Abside. Terzo livello Capitello corinzio (sec. III d. C.)

Capitello corinzio [EA13/III] ad acanto molle a due ordini di foglie, dalla costolatura centrale profondamente incisa e svasatura in alto che costituisce separazione tra i lobi semplificando molto l'esecuzione; le fogliette risultano così piatte e prive di zone d'ombra, i cauli hanno anch'essi profonde solcature verticali con un orlo pesantemente intagliato a coroncina di sepali rovesciati. Elici e volute sono piatte e il fiore d'abaco a petali spalancati e serpentello centrale è impoverito dalla lavorazione a un livello elementare.

Databile al III secolo d. C. come l'esemplare ostiense sito davanti agli uffici della Soprintendenza Archeologica (Pensabene 1972, pp. 78-79, tav. XXX, n. 322).

#### 493 Abside

#### Capitello a fogliami (sec. XII)

Cfr. qui NENCI, La decorazione architettonica, pp. 172, 189.

#### *494* Abside

#### Capitello pseudocorinzio a foglie lisce (sec. XI)

Versione semplificata, non finita, del tipo corinzio, a un

unico ordine di foglie liscie, il capitello [EA11/III] con cauli sorretti da gambi a torciglione o punteggiati dal trapano, tra i quali emergono steli a fogliette che culminano nell'aggetto dell'abaco, può essere avvicinato per il tipo di impalcatura ad alcune più complete sperimentazioni buschetiane del modello antico presenti all'interno, nel coro (cfr. [s0/E2] (1513) e [N0/E2] (1512).

#### Abside. Terzo livello Capitelli ionici (IV sec. d. C.)

Il più interessante di questa serie di capitelli è [EA10/III] (495), molto simile stilisticamente a quelli del Tempio di Saturno pertinenti al rifacimento teodosiano del 360-380 d. C. (PENSABENE 1984, pp. 104-114; HERRMANN 1988, p. 187, fig. 193, tav. LXXXIII) coi quali ha in comune i doppi sgusci stondati al pari degli ovuli quasi completi, le freccette, il motivo a corda e la cima delle fogliette del collarino che è tagliato in questo punto.

Il capitello pisano si differenzia da quelli del Tempio di Saturno per la mancanza delle semipalmette e per essere un capitello canonico e non a quattro facce; la sua datazione deve essere la stessa del folto gruppo di quelli romani suddetti, e cioè la seconda metà del IV secolo d. C.

A questo gruppo sono da riconnettere [EA5/III] (500) ed [EA9/III] (496) i quali, anche se dotati di un solo ovulo visibile (gli altri due sono seminascosti dalle semipalmette), si datano nello stesso periodo, forse qualche decennio più tardi, ma sempre nella seconda metà del IV secolo d. C. ([EA9/III] ha le semipalmette come gli esemplari del Tempio di Saturno; [EA5/III] si confronta con un esemplare romano di collezione privata databile in quel periodo: HERRMANN 1988, p. 187, fig. 243, tav. 105); mentre ritengo che [EA8/III] (497) sia un'imitazione di [EA5/III] ed [EA9/III].

#### Abside. Terzo livello Capitelli ionici (sec. III d. C.)

Questo gruppo presenta caratteristiche simili, anche se la sua datazione oscilla tra gli inizi e la fine del III secolo d. C.

Gli esemplari migliori [EA6/III] (499), [EA7/III] (498) appartengono all'età severiana, entrambi privi del giro di ovuli e astragali e del collarino: essi si confrontano, anche per le foglie del rocchetto (HERRMANN 1988, fig. 108, tav. XLV), con due esemplari romani all'Antiquarium Comunale del Celio (HERRMANN 1988, fig. 107, tav. XLIV; fig. 116, tav. XLIX), opera di maestranze attiche che lavorano a Roma imitando capitelli ionici dell'Asia·Minore (HERRMANN 1988, pp. 76-77).

Il capitello [EA3/III] (502), anch'esso severiano, si confronta con un esemplare romano di San Benedetto in Piscinula (HERRMANN 1988, fig. 40, tav. XVII, pp. 42, 150).

#### Abside. Terzo livello Capitello figurato (metà del sec. II d. C.)

Capitello [EA4/III] con *kalathos* palesemente arrotondato e abaco profondamente incavato, a due corone di foglie, di cui la prima è ad acanto molle e la seconda a palmette a forma aperta; dalla cima di ciascuna palmetta al centro di ogni lato nasce un bastoncino verticale che si estende fino al bordo del *kalathos* e sembra sostenere una testina che sostituisce il fiore dell'abaco su tutti e quattro i lati.

495, 496,

490, 497, 500

498,499 502

che ideologici con l'analoga pavimentazione dell'abbazia di Montecassino (GATTOLA 1733, tav. VI) esso è stato più di recente inserito nel contesto della prima fase costruttiva della cattedrale, quella buschetiana, la quale sembrerebbe trovare nella consacrazione del 1118 il suo momento conclusivo (BARACCHINI 1986, p. 75; BARACCHINI, 'CALECA 1995, p. 57). Tuttavia, altrettanto recentemente il pavimento del Duomo è stato ritenuto opera di due marmorari romani, Ianni di Pietro Boccellate e Pietro di Ranuccio, la cui presenza tra le maestranze attive nella cattedrale è testimoniata da un documento del 1158 in cui è ricordata la convenzione de lapidibus vendendis, reducendis seu hedificandis ["per vendere, tagliare, mettere in opera pietre"], stipulata tra i due e l'arcivescovo di Pisa, Villano (TOLAINI 1991, pp. 323-327; TOLAINI 1992, p. 177, nota 19).

Certamente plausibile è la proposta di identificare Pietro di Ranuccio con il figlio del capostipite di una delle più importanti famiglie di marmorari operante a Roma e nel Lazio a partire dalla prima metà del XII secolo (GLASS 1980, p. 10; CLAUSSEN 1987, pp. 36-43), ma non necessariamente la sua attività nella cattedrale pisana può essere consistita unicamente nella realizzazione del pavimento. Il taglio e la posa in opera di pietre ricordati dal documento potrebbero infatti riferirsi alla decorazione a dischi marmorei della parte superiore della facciata, la quale, sebbene molto restaurata, riflette un gusto estremamente differente da quello che si manifesta nell'ornamentazione a tarsie delle pareti buschetiane e più affine agli ornati del portale di Santa Maria di Castello a Tarquinia, eseguiti da Pietro di Ranuccio nel 1143 (CLAUS-SEN 1987, tavv. 23, 24, figg. 45, 46, 48). Più problematici sono, invece, i confronti con i pavimenti realizzati dalla famiglia di Ranuccio, dal momento che per il pavimento pisano, data la vastità dell'edificio, fu sicuramente ideata una composizione più complessa rispetto a quella dei litostrati di Santa Maria di Castello e di Santa Maria in Flumine a Ponzano Romano (GLASS 1980, tav. 47; CLAUSSEN 1987, tav. 27, fig. 52). Le analogie con tali pavimenti possono essere riscontrate, infatti, soltanto nei motivi decorativi, i quali però fanno parte di un repertorio comune anche ad altre famiglie. D'altronde, l'unico altro raffronto possibile in ambito pisano, se si esclude il già citato caso di San Pierino, è con il pavimento del Battistero, datato al XIII secolo, ma esso presenta caratteristiche ben diverse che escludono qualsiasi tentativo di avvicinamento cronologico (MEOLI TOULMIN 1977, pp. 3-12; CALECA 1991, p. 73, figg. 112, 132-133). Maggiori affinità, soprattutto nel disegno del rettangolo centrale, si notano, invece, con il pavimento del San Frediano a Lucca, per il quale è stata proposta una datazione al 1112 (BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1982, pp. 296-297), ma che necessiterebbe di un'indagine più approfondita. Malgrado ciò, è probabile, viste anche le accertate variazioni di livello nel blocco del coro di cui si è discusso in precedenza, che il pavimento cosmatesco del Duomo sia stato realizzato poco dopo la metà del XII secolo nell'ambito della seconda fase costruttiva della cattedrale per la quale il pergamo di Gugliemo, datato 1159-1162, ora a Cagliari, ma originariamente collocato in prossimità della colonna sud-est della crociera e probabilmente collegato sia alla recinzione presbiteriale che al pavimento (CALDERONI MASETTI 1995, p. 15 e tav. 4), costituisce un importante punto di riferimento cronologico.

#### Crociera

#### Orafo pisano (sec. XIX)

#### Paliotto d'argento con Storie di S. Ranieri (1822)

Il paliotto d'argento con elementi decorativi dorati misura m  $1.02 \times 2.80$ .

Sono rappresentate tre scene tratte dalla vita di S. Ranieri entro cornici: a sinistra L'apparizione della Vergine; al centro La gloria del Santo; a destra Il miracolo dell'indemoniato. Alle estremità figurano due torcieri con ghirlande; ai lati della scena centrale due angeli sollevano due ghirlande con lo stemma di Pisa a sinistra e della famiglia degli Scacceri, a cui apparteneva il Santo, a destra; dieci festoni floreali decorano la zona inferiore. In basso al centro figura la seguente iscrizione: Pisana liberalitas / archiep (resbite) ro Raphaele de Chantuz Cubbe / et can(oni) co Carolo Rosselmini / chori vicariis curatoribus / anno R(eparatae) S(alutis) MDCCCXXII ["Liberalità pisana, essendo curatori l'arcipresbitero Raffaele de Chantuz Cubbe ed il canonico Carlo Rosselmini, rappresentanti del coro dei canonici, nell'anno di Salvezza 1822"].

Si ha notizia dell'esistenza di un precedente paliotto d'argento: nel 1759 Guglielmo Minetti viene infatti pagato per un intervento di restauro (ASP, *Opera* 1066, c. 97).

#### Crociera

#### Giuseppe Bambi

#### (attivo alla fine del sec. XVII - inizi del sec. XVIII) Piedistallo con leggio in marmo (1707)

Il plinto quadrangolare (cm  $106 \times 57 \times 57$ ) poggia su quattro zampe leonine; su ogni lato è scolpito un festone e una borchia; il fusto è baccellato in basso e adorno di foglie rovesciate in alto. Il leggio è decorato con una croce pisana a tutto campo e da una cornice con quattro rosette sugli angoli (cm  $50 \times 53 \times 5$ ).

L'iscrizione su una faccia della base del plinto riporta il nome dell'Operaio che ordinò l'opera e l'anno di esecuzione: *Aedile Iulio Gaetano MDCCVII* ["Durante l'operariato di Giulio Gaetani, 1707"].

Nei documenti d'archivio risulta che nel 1707 lavorava al leggio lo scalpellino pisano Giuseppe Bambi (ASP, Opera 331): è forse lui l'autore del piedistallo realizzato con forme e ornati neoquattrocenteschi. Inizialmente venne impiegato come supporto del leggio-aquile del pulpito di Giovanni Pisano fino al momento della ricomposizione del complesso avvenuta nel 1926. Al suo posto fu collocato un altro leggio, oggi individuato come il secondo esemplare del pergamo del Duomo (1926). Rimosso nel 1986 in occasione di alcune modifiche nell'area presbiteriale, si trova attualmente nel Camposanto Monumentale, in attesa di essere esposto nel Museo dell'Opera del Duomo (cfr. qui il saggio di R. P. Novello sul pergamo di G. Pisano). Oggi il piedistallo fa da supporto a un leggio con la croce pisana.

#### Crociera

#### Colonnino reggialtare (sec. XII)

Il colonnino in marmo, opera di maestranze attive nel Duomo nel XII secolo, è posto su una base incongrua e più tarda. La collocazione attuale non è quella originaria, ma risale alla recente sistemazione dell'altare maggiore, la cui area (727) è segnata da questo e da altri colonnini provenienti dai depositi dell'Opera della Primaziale, di diversa da-

1374

1375

tazione (1375), (1385)-(1388). La scultura presenta una ricca e ben condotta decorazione: una base modanata con doppio toro; il fusto leggermente rastremato, con strigilature dall'andamento spezzettato; il cappello, sorta di capitello, dalla forma svasata, adorno di fogliame disposto, come nei capitelli corinzi, a cesto, dai contorni frastagliati e segnati con frequenti colpi di trapano. Tutta l'opera, secondo l'uso invalso tra gli scultori pisani del XII secolo, rivela una diretta dipendenza dai modelli classici, sia nella base che nel fusto, che prende a modello i tanti sarcofagi strigilati reimpiegati e, raramente, copiati in città (per il primo caso, la tomba di Buscheto, per il secondo quella del giudice Giratto, eseguita da Biduino: MILONE 1993, p. 172). Molto probabilmente l'opera, originariamente, doveva far parte di un altare, la cui mensa veniva retta da colonnini, disposti sotto il bordo e al centro (proprio in posizione baricentrica doveva trovarsi quello in esame, per la qualità, la ricchezza e le proporzioni); non si dimentichi, a questo proposito, che l'altare maggiore del Duomo pisano, danneggiato dall'incendio del 1595 e sostituito, era a colonnine. Un'opera analoga si conserva, reimpiegata, nella cattedrale di Volterra (anch'essa presenta tipologie derivate dall'antico: RICCI 1905, p. 110).

Presbiterio

1377

1378.

1381-

1384

Scipione Malaspina (attivo alla fine del sec. XVI - inizi del sec. XVII); Cosimo (seconda metà del sec. XVI - 1615) e Francesco Cioli (seconda metà del sec. XVI - post 1622) e aiuti

Recinzione presbiteriale

(fine del sec. XVI - inizi del sec. XVII)

Il complesso marmoreo racchiude il presbiterio su tre lati per una lunghezza dispiegata di circa m 21 × 1,35 di altezza: sui lati nord e sud compaiono riquadri rettangolari alternati a plinti; su quello frontale figuravano quattro formelle, anch'esse alternate a plinti, ma per esigenze liturgiche nel 1949 sono state smontate quelle in prossimità dell'accesso all'altare e attualmente si trovano nel Camposanto Monumentale (CASINI 1986, p. 159) (1982), (1983).

Quando in seguito all'incendio del Duomo del 1595 vennero rimossi il pulpito di Giovanni Pisano (cfr. qui il saggio di R. P. Novello) e la transenna del XII secolo con la parte posteriore lavorata con delfini e tridenti di età romana e a rosoni intarsiati in quella anteriore (ora al Museo dell'Opera del Duomo) (1801), (1802), (1865), (1868), l'architetto Alessandro Pieroni e il Giambologna si occuparono del progetto del nuovo assetto del presbiterio. Per il nuovo recinto si optò per la tecnica a commesso con elementi floreali e vegetali policromi su un campo di marmo bianco; per i plinti, invece, una decorazione con forme ovoidali convesse entro cartelle accartocciate. La tecnica a commesso venne scelta in linea con il nuovo arredo del presbiterio, dall'altare maggiore (1579), smontato nella seconda metà del XVIII secolo, ai due piedistalli (1980), (1981) degli Angeli cerofori bronzei giambologneschi (1379 a), (1380 a), oggi uno utilizzato come base del Grifo (1864) islamico nel Museo dell'Opera del Duomo e l'altro conservato nei magazzini della Primaziale; dal "Poggiolo delle reliquie" (1556) al centro della tribuna alla pavimentazione del presbiterio (725).

I lavori furono eseguiti da Scipione Malaspina insieme ai nipoti Cosimo e Francesco Cioli e agli scalpellini Antonio di Andrea Carraini, Salvatore Mazzei, Francesco di Giulio, Antonio di Piero da Settignano e Bartolomeo di Jacopo Cennini, fratello di Giovan Battista autore dell'altare della Badia fiorentina del 1612, vicino per forme e decorazione ai riquadri della transenna pisana (CASINI 1987, p. 232).

#### Presbiterio. Lato nord

## Jean de Boulogne detto Giambologna (1524-1608) e aiuti *Angeli* cerofori (1598-1602)

Le due statue bronzee (m  $1,60 \times 1,20 \times 1,00$ ) avanzano con le ali spiegate e con il passo veloce mentre alzano con ambedue le braccia un candeliere, il cui peso sembra costringere le figure a piegarsi.

Attualmente gli *Angeli* sono collocati alle estremità della balaustra presbiteriale (1377), (1378), (1381)-(1384) sopra due basi di marmo seicentesche con teste di cherubini realizzate da Cosimo Cioli (1379 b), (1380 b); nel 1602, quando fecero il loro ingresso in cattedrale, furono invece collocati su due piedistalli lavorati a commesso (1980), (1981), di cui oggi uno funge da base per il *Grifo* islamico (1864) nel Museo dell'Opera del Duomo, mentre l'altro è conservato nei magazzini.

Posti ai lati dell'altare maggiore, lo sguardo degli *Angeli* veniva rivolto al *Crocifisso* (1580), anch'esso uscito dalla bottega del Giambologna, e non, come appare adesso, a controllare la fiamma del cero; così il corpo e le gambe piegate non dovevano intendersi determinate dal peso del cero, bensì come atto di genuflessione alla vista del Cristo sofferente.

Per i lavori di fusione il maestro venne affiancato da due suoi scolari, Guasparri e Francesco della Bella, e dal domenicano Angelo Portigiani.

L'ampio panneggio e il volto classicheggiante, nonché i dolci lineamenti e la composizione di plastica esuberanza, testimoniano il giudizio positivo che il Bernini dava dello scultore fiorentino (Tomasi Tongiorgi 1987, p. 350).

#### Presbiterio. Lato nord Cosimo Cioli (seconda metà del sec. XVI - 1615)

### Basi figurate (1602)

Per i due *Angeli* di bronzo giambologneschi (1379 a), (1380 a), terminati nel 1602 (CASINI 1987, p. 233), lo scultore Cosimo Cioli realizzò questi due "ovati" sagomati con testa di cherubino e bende appese nella parte anteriore e con due festoni di frutta in quella posteriore e sui lati (cm  $58 \times 58 \times 36$ ).

Presbiterio

#### Giuseppe Bambi (?) (attivo alla fine del sec. XVII - inizi del sec. XVIII) Serie di quattro candelieri pontificali marmorei (inizio del sec. XVIII)

Sopra uno zoccolo quadrangolare poggia la struttura a colonnino (cm  $100 \times 38 \times 38$ ) formata da un elemento cilindrico inferiore con festoni, mascheroni, stemmi, racemi e collane perlacee, e da due sovrapposti con fogliami, fiori e festoni.

Il gruppo di candelieri è per forma e per ornato riconducibile alla mano dell'autore del piedistallo del leggio datato 1707 realizzato presumibilmente da Giuseppe Bambi per ordine di Giulio Gaetani, Operaio della Primaziale. Evidenti i riferimenti con la scultura ornativa quattrocentesca, vicina agli stilemi di Matteo Civitali.

1379 a, 1380 a

1379 b, 1380 b

no girali, al centro dei quali si aprono dei fiori. I girali si annodano con i contigui e così sullo spigolo, giacché il motivo si ripete due volte sulla fronte e rispettivamente una su ciascun lato del capitello. Il modo fitto e frastagliato con piatte venature degli elementi vegetali è tipico di varie parti della facciata e dell'ambito di Rainaldo e di Guglielmo.

La base corrispondente (h cm 27), finemente modanata ancorché scheggiata, con plinto, toro, listello, gola rovescia di base, listello, risulta ricoperta dal riempimento di un varco che si incide nello stilobate (in prossimità del taglio il pezzo reimpiegato di lacunare antico (1677)), traccia di un passaggio trasversale a ridosso della facciata. Inoltre, verso nord, questa base presenta al di sotto una gola diritta simile a quella che lo stilobate dell'ordine superiore presenta dai due lati, prova dell'apprestamento per un'originaria libera veduta dal basso.

La situazione è del tutto diversa da quella del corrispondente pilastro della serie nord [GN1/GW11] (1700), che risulta altrimenti collegato nei livelli alla muratura longitudinale, forse a causa di un più radicale rimaneggiamento.

Se il semipilastro di avvio della sequenza del colonnato interno settentrionale si presenta con un capitello ornato ciò è evidentemente dovuto alla conformità ornamentale che è propria della controfacciata, e dunque va anche visto in relazione con gli archi lavorati del primo ordine e delle cornici di finestre che per ragioni di economia distributiva dell'Atlante vengono altrove raggruppati (cfr. (1689)-(1694)), nonché delle prime coppie di bifore a ridosso della facciata (cfr. (1098), (1104), (1133), (1139)). Invece i successivi pilastri che ritmano il colonnato procedendo verso est sono, al di là e al di qua del limite dell'allungamento delle navate introdotto nel XII secolo, costituiti da semplici ma eleganti profili, con un'imposta modanata che comporta dall'alto un doppio listello e una gola dritta (cyma recta) (cfr. le vedute d'insieme dell'interno delle gallerie (1651), (1652), (1699)). Questo profilo subisce solo tenui varianti, ad esempio la gola dritta può essere arricchita sotto da un listello e da una scozia (così in [GS1/GW7]). Pertinenti al concio terminale del pilastro, seguono normalmente un toro e un doppio listello. Tale soluzione si ripropone in ordine inverso nella base del pilastro, ed è simile a quella sopra descritta del semipilastro, che incrementa solo lo spessore del toro che riposa sul plinto. È scontato che tutti questi pilastri, avendo subito guasti molto variabili durante l'incendio del 1595, siano stati riparati con stuccature e più raramente con tasselli, che da vicino si possono scorgere anche se occultati dalla dicromia aggiunta e ripresa più volte. Nei punti dove i guasti sono rimasti in vista o sono riapparsi è d'altra parte agevole riconoscere la perfezione delle parti genuine leggibili. Allo stesso modo giova ravvisare in molti tratti dello stilobate l'aggettare dei pilastri al di là dello spessore del muro di sostegno, in perfetta concordanza con la semplice cornice a gola dritta dello stilobate, conservata solo parzialmente (si veda ad esempio in corrispondenza del capitello con le scimmie (1676) (Fig. 63)), ma sufficiente a dimostrare, come più ampiamente spieghiamo a suo luogo, che il sistema era concepito per essere visto dal basso, in assenza del piano di calpestio delle logge e delle volte che lo sostengono (Figg. 50-52). È del resto in corrispondenza del pilastro [Gs1/Gw3] che il congegno della base e della cornice dello stilobate si combina con l'innesto di archi

trasversi che, affiorando dal dislivello della pavimentazione, segnalano la cesura sino alla quale i due ordini intermedi dovevano essere liberi da ogni interposizione di un piano intermedio percorribile.

#### Matronei. Controfacciata Archivolto di finestra (sec. XII)

L'archivolto [Gw11/Gs1-Gs0], con le relative basi d'imposta, che dà sulla prima loggia esterna della facciata è riempito, su una gola rovescia, da palmette di invenzione simile agli ornati che si trovano nella fronte della facciata.

Sembrano qui molto circoscritti i rifacimenti che sono invece preponderanti nelle altre aperture superiori della controfacciata.

#### Controfacciata

#### Monofore, bifore e trifore

La parete della controfacciata relativa alla navata di mezzo si presenta caratterizzata, al di sopra del livello del portale centrale, da tre file di finestre sovrapposte che danno luce all'interno, illuminando la navata e il coro, centro dell'attenzione del fedele e del clero, con un meraviglioso effetto di climax dato dall'aumentare, con l'altezza, della luminosità. Le aperture, monofore e polifore, si rivelano uno schermo per la luce, sono una sorta di velario, che diffrange i raggi solari, allo stesso modo della parete delle navatelle con gli pseudomatronei, le cui aperture filtrano, frammentano, moltiplicano il volume di luce che penetra dalle finestre dei fianchi a illuminare l'invaso. In corrispondenza della prima loggetta di arcate dell'esterno (202)-(206) troviamo due monofore laterali e una bifora centrale; le finestre (1680)-(1682) [w11/s0-N0 II] presentano una decorazione vegetale nei capitelli e nella ghiera dell'arco (elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi). La bifora (1681) ha un capitello con protomi umane al centro delle facce, che è una copia ottocentesca di un originale non del XII secolo, ma più tardo (molto probabilmente dei secoli XIII-XIV, quando si assiste alle prime sostituzioni nell'edificio, se non addirittura risalente ai restauri dopo l'incendio del 1595); la lunetta della bifora è decorata con intarsi policromi raffiguranti cerchi e racemi, dello stesso tipo di quelli nei pennacchi delle loggette (copia ottocentesca di originali del secondo terzo del XII secolo); si noti che lo schema della lunetta intarsiata venne disegnato dagli scultori ottocenteschi, come guida, sulla parete perimetrale interna del matroneo settentrionale, proprio in prossimità della controfacciata (1719). In corrispondenza della seconda loggetta di arcate dell'esterno (207)-(211) si aprono tre finestre: due bifore e una trifora centrale. Le polifore (1683)-(1685) [W11/s0-N0 III], che poggiano sopra una cornice a doppia modanatura che corre per tutto il livello, presentano archetti semplicemente sagomati (si tratta probabilmente di elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi); nelle lunette vediamo intarsi con racemi con rosette (di restauro), che ricordano le soluzioni analoghe nel pulpito di Guglielmo (1823) e nelle cornici della seconda loggetta della facciata esterna (115), inframezzate da dischi di marmi policromi, come nei pennacchi delle arcate delle loggette di facciata. Le due bifore (1683), (1685) presentano entrambe un capitello di tipologia corinzia con protomi umane al centro delle facce, che è una copia ottocentesca di un ori1679

ginale non del XII secolo, ma più tardo (molto probabilmente dei secoli XIII-XIV, quando si assiste alle prime sostituzioni nell'edificio, se non addirittura risalente ai restauri dopo l'incendio del 1595); si noti che il capitello nella bifora (1683) è di forme e modi analoghi a quello di restauro nel terzo livello del fianco sud, in prossimità della facciata (259). Nella trifora centrale (1684), i due capitelli sono, invece, per le forme che presentano, copie ottocentesche di originali dei secoli XVI-XVII, molto probabilmente sostituiti ai tempi dei restauri dopo l'incendio del 1595. In corrispondenza della terza loggetta di arcate dell'esterno (238)-(240) si aprono tre trifore (1686)-(1688) [w11/s0-n0 IV], che poggiano sopra una cornice modanata che corre per tutto il livello, e, con le loro aperture, creano l'effetto di una vera e propria parete traforata che illumina la navata centrale; è questo infatti, il punto di luce maggiore in facciata. Le polifore presentano archetti semplicemente modanati (si tratta probabilmente di elementi del XII secolo sostituiti nei restauri ottocenteschi); nelle lunette vediamo intarsi con racemi con rosette (di restauro), che ricordano le soluzioni analoghe nel pulpito di Guglielmo (1823) e nelle cornici della seconda loggetta della facciata esterna (115), inframezzate da dischi di marmi policromi, come nei pennacchi delle arcate delle loggette di facciata. Le trifore (1686)-(1688) presentano capitelli di tipologia corinzia; solo quella destra (1688) ha protomi umane al centro delle facce; tutti e tre sono copie ottocentesche di originali non del XII secolo, ma più tardo (molto probabilmente dei secoli XIII-XIV, quando si assiste alle prime sostituzioni nell'edificio, se non addirittura risalente ai restauri dopo l'incendio del 1595).

#### 1689 Controfacciata

#### Cornice del primo arco da sud (sec. XII)

La cornice [w11/s1-s2] copre l'intervallo tra il muro perimetrale sud e il primo pilastro [s1/w11] addossato alla stessa controfacciata. Montata su mensole lavorate nella formula anche altrove diffusa (a fogliette, dentello e cimazio lesbio), svolge un ricco motivo a cespi fogliacei che si alternano rivolgendosi verso il basso o verso l'alto, di esecuzione minuta, nei modi tipici del primo ordine della facciata all'esterno, e comuni anche ad alcuni capitelli della parte allungata delle navate. È del tutto simile a quello del contiguo arco [w11/s0-s1] (1690), ma meglio leggibile forse in ragione di una migliore conservazione.

#### 1690 Controfacciata

#### Cornice del secondo arco da sud (sec. XII)

La cornice [w11/s1-s0] ripete lo stesso motivo del contiguo arco [w11/s1-s2] (1689), solo in forma meglio leggibile per un migliore stato di conservazione. È invece montata su mensole a modanatura liscia. Si noterà che le imposte di tutti gli archi della controfacciata sono collocate su imposte fissate alla medesima altezza, mettendo in risalto così le disparità di livello dei capitelli addossati, pertinenti ai diversi colonnati.

#### 1691 Controfacciata

#### Cornice del terzo arco da sud (sec. XII)

Montata su mensole a modanatura liscia la cornice [w11/s0-n0] sviluppa un motivo di cespi fogliacei che rica-

dendo verso il basso annodano due grandi foglie; il sistema presenta contorni frastagliati e venature ricorrenti piuttosto piatte, in una combinazione che è diffusa nella facciata e nei capitelli della porzione allungata delle navate, ma qui piuttosto debole. Una prima porzione dell'avvio a destra sembra usare un concio con il motivo del contiguo arco verso sud [w11/s0-s1] (1690), che è una variante simile, ma più efficace.

#### Controfacciata

#### Cornice del quarto arco da sud (sec. XII)

Sostenuta da mensole modanate a cornice liscia, la cornice [w11/s0-N0] è riempita da motivi a tralcio annodato di tipo quasi nastriforme, che accoglie foglie giustapposte da cui nasce, al centro di ogni anello, una specie di pigna o grappolo alquanto allungato. È una variante, altrettanto debole del motivo contiguo, attinente allo stesso capitello, che copre l'intervallo verso nord sino al capitello [N1/w11].

#### Controfacciata

#### Cornice del quinto arco da sud (sec. XIII)

Montata su due mensole, l'una a modanatura semplice, l'altra con il motivo a fogliette, dentello e cimazio lesbio, la cornice [w11/N0-N1] sviluppa un tralcio fogliato in cui le foglie si annodano al centro degli anelli o riempiono gli spazi laterali residui. La lavorazione è piuttosto debole e piatta ma le foglie presentano un tipo di nervatura ricorrente negli stilemi vegetali della controfacciata.

#### Controfacciata

#### Cornice del sesto arco da sud (sec. XII)

Entro scozia larga e modulata ricorre un motivo a foglia rivolta verso l'alto, con punta smussata, intervallata da punta liscia, con raccordo di sepali alla base. La cornice [w11/N1-N2] è montata su mensole decorate con fogliette a dentello e cimazio lesbio.

#### Navata centrale

#### Cornici marcapiano interne

Il Duomo di Pisa è caratterizzato sia all'interno e sia all'esterno dalla forte e costante delineazione orizzontale di una o più cornici marcapiano che segnalano la linea d'appoggio di "ordini", spartendo l'alzato in piani. Mentre all'esterno l'impegno di definire ambiti formalmente autonomi o emergenti, come la tribuna absidale e le absidi dei transetti, e anche più dichiaratamente la facciata aggiunta in un secondo momento, tende a moltiplicare, arricchire e variare le cornici (si vedano in proposito le parti trattate da Cinzia Nenci e Antonio Milone), all'interno lo stesso tipo di cornice ha resistito a mutamenti, accrescimenti e sostituzioni, costituendo un fattore di singolare sobria unità.

Si tratta, cominciando dall'alto, di una fascia rettilinea liscia (altezza media vicina ai 30/35 centimetri), a cui segue una gola dritta entro cui si svolge un motivo di foglie rivolte verso l'alto estremamente stilizzate, intervallate da minori punte fogliacee più semplici. Le varianti di fattura portano a intendere lo smusso superiore delle foglie maggiori come l'interpretazione di una punta aggettante che in altri casi è più esplicita, mentre la nervatura centrale è costituita da una solcatura contornata a fettuccia come la foglia stessa (1695) [GN0/GW2-GW3].

1692

1693

1694

## Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitello composito (1598-1602)

Il capitello [GN1/GW5-GW6] (h cm 51) mostra le stesse caratteristiche dell'esemplare [GN1/GW8-GW9]: l'abaco con il relativo fiore, infatti, è rimasto allo stato di semplice sbozzatura. L'uso della gradina ha creato, anche in questo caso, una superficie percorsa da lunghe striature. È da notare la continuità con un tipo affine, ma sicuramente di fattura medievale [GN1/GW4-GW5]. I documenti attribuiscono il lavoro a Scipione Malaspina e ai nipoti Cosimo e Francesco Cioli (ASP, Opera 1258, c. 172).

## 1712 Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitello pseudocomposito a foglie lisce (sec. XI)

Da una scheggiatura e dalla superficie il capitello [GN1/GW4-GW5] (h cm 42) appare di un marmo cristallino venato affine al marmo di Carrara. Vistosamente saldata dopo una rottura tutta la porzione superiore sud-est.

Il tipo composito è rispettato nella sua fondamentale impalcatura, ma con un solo giro di foglie lisce, alte e spesse, fortemente aggettanti nella loro terminazione. I soli elementi di finitura accennati sono le palmette di raccordo tra le volute e la tazza e i fiori d'abaco, in forma di elemento vegetale aperto a ventaglio. Pur nella differenza della lavorazione e dei particolari introdotti è affine nell'impostazione a qualche pezzo della omologa serie meridionale [Gs1/Gw4-Gw5] (1660) e [Gs1/Gw4] (1659), e in minore misura agli esemplari più prossimi [Gn1/Gw4] (1714) ecc. Inoltre potrebbe essere inserito nelle varianti che si potrebbero idealmente far iniziare nella serie interna della loggia nord del coro: [Gn1/GE1] (1746) ecc.

## 1713 Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitello pseudocomposito (sec. XI)

Simile come impostazione al vicino [GN1/GW4] (1714), ed eseguito in evidente parallelismo, il capitello [GN1/GW3-GW4] (h cm 38) dosa altrimenti le variazioni, rivalutando l'astragalo della tazza come elemento unificante, ripetendo le stesse foglie entro le volute, gli stessi fiori nell'abaco, ma alternando alle foglie mediane lisce dell'unico ordine altri due fiori. Appartiene alla stessa rete di relazioni.

## 1714 Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitello pseudocomposito (sec. XI)

Originale rielaborazione [GN1/GW4] (h cm 38) del tipo composito con un solo giro di foglie e con assortimento si direbbe voluto di parti lisce e lavorate (sostanzialmente solo le foglie intermedie su ciascun lato sono lisce, lavorate sono invece quelle angolari che si saldano alle volute). La legge dell'alternanza governa anche il riempimento delle altre parti canoniche, avvicendando nella tazza ovulo ed elementi vegetali, astragalo e torciglione, nell'occhio delle volute fiori o foglie, sul loro dorso pure diversi motivi vegetali, negli aggetti mediani dell'abaco fiori e foglie. Tra le più compiute variazioni della prima fase costruttiva del Duomo. Per questo motivo da considerare tra i più interessanti del tipo pseudocomposito (cfr. BARACCHINI 1992, pp. 81-82, che non illustra il presente esemplare). Si veda come anche nel raggrupparsi con il vicino [GN1/GW3-GW4] (1713) componga un richiamo speculare ai corrispondenti esemplari del colonnato sud.

#### Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitello pseudotuscanico (sec. XI)

Si arrischia per questo capitello [GN1/GW2-GW3] (h cm 34.5) il termine tuscanico, sia pure con chiara riserva, perché idoneo a trasmettere un'idea dell'impalcatura che prevede dall'alto un abaco, una tazza e un fregio, secondo uno schema che si avvicina a quel tipo (cfr. MOROLLI 1986, tavv. 3, 4, 9, 11 ecc.), ma con una serie di varianti ornamentali che rievocano anche il dorico e lo collegano ai compositi vicini. Abbiamo così un abaco quadrato non solo intagliato con un cyma lesbio semplificato tra due listelli, ma ornato di rosette angolari che si vedono di sotto in su negli spazi liberi nel passaggio al sottostante ovulo circolare, al quale segue ancora un sottile astragalo e un anello a breve scanalatura. Nell'alto fregio sottostante, che anziché cilindrico si presenta leggermente svasato a mo' di calato, si alternano foglie stilizzate di acanto e punte fogliacee lisce, solo nervate al centro, con un richiamo dunque anche al corinzio. Si tratta certamente di un vertice del libero esercizio inventivo sui modelli antichi appartenente alla prima fase costruttiva del Duomo.

È da notare che in un primo tempo era ritenuto antico (unitamente alla base e al capitello) da G. Tedeschi Grisanti, opinione che era già di Lasinio (1814-1825, p. 54, tav. CLV) (Fig. 87, secondo della seconda fila) che lo includeva nella sua raccolta insieme con altri tre ritenendoli "di ricercato e ben condotto ornato".

#### Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Capitelli compositi (1598-1602)

La coppia di capitelli [GN1/GW2] (1716), [GN1/GW1-GW2] (1717) (h cm 51) si caratterizza per il doppio giro di foglie ricurve non lavorate, l'abaco liscio e i fiori a più petali. L'uso della gradina ha lasciato, come negli altri esemplari seicenteschi, una fitta serie di striature. I documenti assegnano i lavori a Scipione Malaspina e ai nipoti Cosimo e Francesco Cioli (ASP, Opera 1258, c. 172).

#### Matronei. Colonnato tra le navatelle settentrionali Base di colonna (sec. XI)

Variamente scheggiata e rovinata in seguito ai guasti dell'incendio, la base [GN1/GW7-GW8] (h cm 20 su un plinto di cm 11) va segnalata come esemplare ben leggibile nei profili dell'originaria versione di tipo attico comune a tutte le basi che possono essere ritenute originali. Nella foto risulta accostata a confronto la base del pilastro contiguo [GN1/GW8] (alta cm 14,5 su plinto di cm 85), formata da una gola e da un listello, esempio della caratteristica modanatura elegante e semplice dei pilastri delle gallerie.

#### Matronei. Navatella settentrionale laterale Disegno per una tarsia di bifora della controfacciata (sec. XIX)

Sulla parete perimetrale interna del matroneo settentrionale, proprio in prossimità della controfacciata, troviamo un disegno [GN2/GW11-GW10], eseguito a graffito e carboncino sui conci dipinti a finto marmo del muro. Esso venne tracciato dalle maestranze impegnate nei restauri sostitutivi effettuati nel secolo scorso e doveva costituire la traccia per l'esecuzione della lunetta intarsiata della bifora centrale (1681) nella fila più bassa di finestre della controfacciata, a pochi 1715

1716, 1717

1718

metri quindi dal disegno. Esso riporta lo schema della metà destra della lunetta, perché, naturalmente, l'altra metà doveva presentare una decorazione perfettamente simmetrica. L'attuale lunetta sviluppa precisamente la traccia del disegno, con tre dischi, uno centrale più grande, con i racemi e una raggiera di triangolini esterna, e due laterali di dimensioni minori, con quadrifogli regolarmente disposti lungo l'anello, e il fondo cosparso di fiori; tale schema, probabilmente, riprendeva la disposizione e le forme presenti nella tarsia originale del secondo terzo del XII secolo, perduta.

La bifora dell'abside [GN6/GW0-GE0], come quella corri-

# Matronei. Transetto settentrionale. Bifora sulla testata Tronco di semicolonna (?) a racemi con capitello a stampella (sec. XII)

spettiva dell'altro transetto (1626), si presenta nell'assetto originario e reca ancora i segni dei danni subiti dall'incendio del 1595 (tracce di fumo sul tronco di colonna); tuttavia è molto probabile che la colonna e il capitello (h m 1,30) siano stati reimpiegati qui come rivela la veduta dall'esterno (627), dalla quale sembra evidente lo stato frammentario del capitello (mancante della parte anteriore, integrata in un restauro forse ottocentesco) e che il fusto appartenga a una semicolonna (forse originariamente incassata). Al centro della finestra troviamo la colonna con il capitello che regge la doppia arcata; il fusto reca una fitta decorazione con il motivo dei tralci vegetali che avvolgono l'intera colonna, che risulta in due pezzi non perfettamente combacianti; il capitello è del tipo a stampella, consueto nelle polifore, ma non è corinzio, con la foglia di acanto, come ad esempio quello nella bifora sull'abside del transetto meridionale (1626), ma ripete la forma classica del capitello ionico (di questo tipo se ne trovano numerosi negli esterni del Duomo), con le volute laterali e le foglie lanceolate e sembra lavorato nello stesso blocco del soprastante pulvino (la malta si vede nell'attacco tra il capitello e il fusto e ai lati del tronco, molto probabilmente usata per integrare le parti mancanti nel reimpiego, per l'inserimento delle vetrate). Si tenga presente che la tipologia delle colonne con racemi era molto diffusa nel Duomo; oltre alle due colonne fiancheggianti il portale centrale in facciata (57)-(61), si conservano quattro frammenti dello stesso tipo che provengono probabilmente dalla cattedrale (1883)-(1886). I tralci della colonna sono composti da cespi di foglie d'acanto da cui spuntano gli spessi gambi che si aprono a campana dando vita a foglie incurvate che formano cerchi nei quali si sviluppa il racemo centrale, composto o di rosette o di foglie intorno a uno stelo, disposte in vario modo (in alcuni di essi sono ben visibili grappoli d'uva). I racemi sono turgidi e, a differenza degli esemplari citati di tipologia analoga, le foglie non presentano nervature fitte ma si distendono lisce, formando un esteso tappeto vegetale che copre l'intera colonna; non è evidente l'uso del trapano, se non sull'orlo sfrangiato delle foglie. Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi, oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche. I modelli adottati per gli elementi vegetali sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo, ma, per la tipologia, lo scultore si distacca dalla produzione corrente a racemi circolari, come si possono vedere nella coppia di colonne ai fianchi del portale centrale del Duomo (57)-(61), risalente al secondo terzo del XII secolo, e con le due presso il portale est del Battistero, degli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. Possiamo quindi ritenere che la colonna in esame, per i modi che palesa e le soluzioni adottate, si collochi nella seconda metà del secolo.

#### Matronei. Transetto settentrionale Capitello composito (1598-1602)

L'esemplare [GW0/GN5-GN6] (h cm 40,5) risulta appartenere al gruppo dei capitelli eseguiti durante i restauri cinqueseicenteschi per l'impiego dell'ordine composito e per il tipo di lavorazione con striature dovute all'uso della gradina. A Scipione Malaspina e ai nipoti Cosimo e Francesco Cioli verrebbe assegnata l'esecuzione (ASP, *Opera* 1258, c. 172).

#### Matronei. Transetto settentrionale

#### Capitello corinzio a foglie liscie (prima metà del sec. II d. C.)

Capitello corinzio [GN4-GN5/GW0] (h cm 51) a foglie lisce, composto di due ordini di otto foglie piuttosto allungate e dalla punta ben ricurva all'ingiù, molte delle quali conservano il segno della linea mediana. I cauli sono assolutamente lisci con orlo alto e danno origine a due foglie, di cui quelle interne si arrotolano sotto le elici con breve peduncolo rattrappito perché non finito.

Volute ed elici sono a nastro piatto desinenti a chiocciola, l'abaco è articolato in ovulo e cavetto; dei quattro fiori, quelli verso l'interno sono semplicemente sbozzati, mentre i due rivolti verso il transetto e la navata centrale sono tondeggianti; mancano tutti dello stelo.

Il capitello appartiene per l'impianto ben proporzionato, che comprende tutte le partizioni canoniche, al II secolo d. C., più probabilmente alla prima metà, per confronti con due esemplari romani conservati nel convento di Sant'Alessio sull'Aventino (Pensabene 1982, pp. 37-38, nn. 14-15, tav. VI).

#### Matronei. Transetto settentrionale Capitello non finito con foglie e delfini

Tipologicamente di forma incerta [GW0/GN3-GN4] (h cm 37) reca un primo ordine di otto foglie d'acanto, che si replicano in un secondo ordine solo in quelle angolari, mentre al di sopra di quelle intermedie da un calice a due anelli (che si potrebbe scambiare con quello di un caule) nascono insieme volute angolari di insolito profilo e lo stelo del fiore d'abaco, che alterna un fiore vero e proprio con una foglia appena segnata da solcature del trapano. Ma guardando meglio sul lato sud le volute si rivelano per delfini, la cui coda costituisce la voluta, mentre il calice appare come un vaso su cui i delfini convergono. Sugli altri lati questa raffigurazione, unica nel Duomo (che semmai può, su un piano generale, essere confrontata con innesti estemporanei di colombe in un capitello esterno dello stesso transetto nord) (620), appare non finita, ed è per questo che i due pesci non si riconoscono subito. Il contenuto simbolico cristiano dei delfini è universalmente noto. Nel nostro caso si noterà il tenore marginale della raffigurazione in un lessico dominato dall'aspirazione a restituire i moduli antichi. Si tratta dunque di una variante ridotta, con inserti figurati e con tratti non finiti del capitello corinzio.

In un primo tempo ritenuto antico da G. Tedeschi Grisanti.

1728

1729

nezia. Quando fu adottato il raccordo chiuso tra la palla e la cupola l'elemento terminale era già modificato nella forma attuale, probabilmente nei lavori successivi all'incendio, ma si conservava uno stacco con una cornice in vista inferiore, di cui si lamentò poi la perdita. Ma il pretesto della chiusura fu quello pratico di impedire infiltrazioni d'acqua che avrebbero guastato le pitture interne del Riminaldi, e fu questo lo stesso argomento che fu opposto, saggiamente, a un moderno ripristino.

#### 1789

#### Cupola. Loggetta

#### Capitello a stampella figurato (sec. XII)

Quest'opera si trova, in evidente posizione di reimpiego, sopra una delle colonnine trecentesche del giro esterno della cupola, collocata lì in uno dei tanti interventi di restauro subiti dalla loggetta nei secoli scorsi (un altro capitello, più tardo (1790), si trova in una condizione analoga). Il capitello, in marmo, è di misure corrispondenti a quelle di altri capitelli a stampella provenienti dalla cattedrale (1874), (1875), (1877), (1878) e si trova in non buone condizioni di conservazione, presentando fenomeni di erosione della superficie scultorea. Ha grasse foglie di acanto che si dipartono dal fusto centrale e discendono lungo i fianchi con i bordi gonfi e frastagliati; entro i carnosi racemi si nota una figura umana nuda che, distesa, resta avviluppata tra gli elementi floreali, chiaro personaggio negativo che rimane avvinghiato tra i racemi, simbolo del peccato e del Male. Come abaco notiamo una canna cilindrica che avvolge l'intero capitello interrotta da sottili nervature di congiunzione. Dal punto di vista stilistico e tipologico, l'opera, con la sua raffigurazione, trova notevoli riscontri con i tronchi di colonne a racemi frammentari, provenienti dalla cattedrale (1883)-(1885). Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi, oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche; a ciò si affianca la bravura nell'esecuzione dell'anatomia delle figure umane. Nell'opera si osserva, inoltre, una contemperata fusione di elementi calligrafici e soluzioni plastiche, palese nella forma delle foglie. I modelli adottati, per gli elementi vegetali come per le figure umane, sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo e, come per le colonne a racemi sopra citate, la datazione forse più consona è nell'ultimo quarto del secolo.

#### Cupola. Loggetta

#### Capitello figurato (fine del sec. XIII - inizi del sec. XIV)

Il capitello (h cm 23, lato cm 29), in marmo bianco, presenta agli angoli quattro teste, una di leone, una virile barbata, una femminile e una virile senza barba. Le superfici sono assai consumate dall'azione degli agenti atmosferici; nonostante il precario stato conservativo renda difficoltosa la chiara definizione dell'oggetto, si può comunque affermare con una certa sicurezza che il capitello è cronologicamente anteriore alla costruzione dei tabernacoli della cupola (1383-1388) da parte della maestranza di Puccio di Landuccio. Si tratta quindi di un elemento di "reimpiego" messo in opera durante qualcuno dei periodici restauri (con relativa sostituzione di pezzi originali) occorsi nei secoli al coronamento. La tipologia e quanto si può ancora rilevare dello stile permettono di avanzare un riferimento all'inizio del XIV secolo o più probabilmente alla seconda metà del XIII secolo; si notano analogie di struttura e di stile con un capitello erratico già nelle collezioni del Camposanto pisano (cfr. NOVELLO 1993, p. 319).

caso il monumento venne eretto negli anni in cui Arrigo VII di Lussemburgo venne a Pisa, morì a Buonconvento e venne sepolto nell'abside del Duomo di Pisa dietro l'altar maggiore. Le vicende politiche pisane, oltre all'incendio del Duomo, determinarono lo smembramento del monumento che, nel 1604, fu ricomposto in forma diversa e molto semplificata da Cosimo Cioli, come attesta il "conto de llavori" che il suddetto presentò ai Deputati al restauro del Duomo (cfr. Cod. misc. B 8, c. 83 ss., in part. cc. 91 v-92, Pisa, Biblioteca del Capitolo della Primaziale; devo la segnalazione ad Anna Rosa Masetti). La colonna di porfido fu trasferita all'interno del Camposanto, dove rimase "priva del suo bel vanto" (DA MORRONA 1812, II, p. 276) fino al 1810, quando vi fu posto sopra di nuovo il cratere neoattico (sulle "gradule" del Duomo esso fu sostituito da una copia) nell'ambito della nuova sistemazione museale operata dal Lasinio, ricostituendo in certo modo l'unità del monumento. Il disastroso incendio del tetto del Camposanto, dovuto alle vicende belliche del 1944, determinò nell'immediato dopoguerra una nuova sistemazione degli oggetti antichi, in base alla quale la colonna di porfido è separata di nuovo dal cratere.

1820-1829

#### Guglielmo (documentato dal 1159 al 1165) Pergamo (1159-1162) Cagliari, Santa Maria di Castello

A completamento dell'arredo interno, in particolare dell'assetto della zona presbiteriale, alla fine degli anni cinquanta del XII secolo si innalza il pulpito fatto eseguire dalla bottega di Guglielmo. Di tale fatto abbiamo due testimonianze: la tomba dello scultore in facciata (19), dove l'artista viene ricordato come autore del pergum S(an)c(t)e Marie ["pergamo di Santa Maria"] (1830), e la firma presso l'opera, perduta ma riportata, forse incompleta, da fonti cagliaritane seicentesche: Hoc Guillelmus opus pr(a)ęstantior / arte modernis quat(tu)or annorum spatio sed∜Do(mi)ni centum decies / sex mille duobus ["Guglielmo, superiore nell'arte agli artisti moderni, (fece) quest'opera in quattro anni ma\nell'anno del Signore 1162"]. Nell'epigrafe, che a grandi caratteri si doveva stendere sulla base dell'opera per tutto il suo perimetro, i Pisani celebrano oltre misura lo scultore del "loro" pulpito mettendolo al di sopra degli altri suoi contemporanei; si badi comunque che, più che avere coscienza della bravura dello scultore (lodato riprendendo il luogo comune del "paragone tra artisti" caro alla tradizione classica), qui vogliono esaltare se stessi, la propria capacità di aver saputo trovare il migliore scultore; attraverso l'artista si autoglorificano i committenti.

Della sistemazione originaria del complesso oggi a Cagliari non sappiamo nulla. Il pulpito doveva avere una forma a cassa, come gli esemplari derivati da esso e sparsi in tutta la Toscana occidentale, e poggiare per un lato sopra il recinto per permettere l'accesso ai celebranti direttamente dal presbiterio; le formelle del coro molto probabilmente erano disposte su due file. La parte aggettante nella navata doveva essere retta da sostegni, che poggiavano sopra i quattro leoni stilofori, oggi sotto la balaustrata del Duomo di Cagliari; si conservano più di quattro capitelli, per cui dobbiamo pensare che alcune colonne avessero un altro tipo di sostegno figurato o, più probabilmente, una semplice base.

L'arredo presbiteriale del XII secolo del Duomo, di cui il pulpito è il pezzo di maggior pregio che ci sia pervenuto, è

frutto dell'opera delle botteghe di Rainaldo e Guglielmo, attive nei decenni centrali del secolo anche alla decorazione della facciata e della zona dell'ampliamento. Nelle opere eseguite per il presbiterio, in alcune parti è visibile l'attività autonoma delle due maestranze: penso alle formelle rainaldesche (1866) o a quelle riferibili a Guglielmo lavorate sul verso del fregio romano con delfini (1865); in altre formelle troviamo invece una commistione di modi, per cui il fitto intaglio si accompagna a fregi di derivazione classica o a racemi dalla resa più "naturalistica".

Anche nel pulpito, opera di Guglielmo e della sua bottega, vari elementi stilistici e tipologici rimandano alla maestranza rainaldesca, a cominciare da uno dei leoni, quello col drago (1829), nella cui testa sono ancora visibili, nelle linee di costruzione del muso e della fronte, nei baffi arricciati ben in evidenza, nella stilizzazione della chioma, le soluzioni adottate nella coppia di leoni sopra le colonne a racemi del portale centrale (57)-(58), uno dei quali, quello di destra (1836), è da attribuire agli scultori Guido e Bonfilio (1839). Dei nuovi tipi creati da Guglielmo grazie all'osservazione e quasi perfetta imitazione di esemplari classici, lo scultore del leone in esame risente solo nella costruzione del corpo, risolto in maniera molto plastica. Nelle cornici e nei capitelli del complesso, dal tipico intaglio con grovigli floreali molto fitti, si palesa l'affermarsi ma anche l'evolversi verso forme più "naturalistiche" di morfologie presenti nelle formelle rainaldesche (1866); questa ricezione e mutamento di tali soluzioni fitomorfiche si ritrova nelle parti dove le due botteghe hanno lavorato vicino: la controfacciata, i capitelli dell'ampliamento, il livello dei portali della facciata, ma quasi sempre è possibile distinguere tra le forme meno sicure e precise degli scultori rainaldeschi e quelle ormai pienamente imbevute dei modelli classici e dimentiche delle fonti orientali della maestranza di Guglielmo. Le parti del pulpito decisamente attribuibili alla bottega

di Guglielmo: i leoni, le lastre istoriate, i reggileggio, rivelano notevoli comunanze con le opere originali della facciata e della zona dell'ampliamento della stessa bottega. Si ripetono le tipologie facciali, si ritrovano analoghe pose dei personaggi e le stesse proporzioni nella costruzione dei corpi (ad esempio, le figure sono caratterizzate spesso da una testa minuta rispetto al resto del corpo); identiche caratteristiche presentano i panneggi delle vesti, le chiome, le rappresentazioni di animali e figure mostruose (per i confronti particolari si rimanda alle schede sui singoli pezzi della facciata). Tra le fonti del linguaggio degli scultori del pulpito primeggia la diretta discendenza dalle opere classiche; essi si ispiravano sia ai sarcofagi, posti intorno al Duomo, che ai fregi reimpiegati in esso, in una continua emulazione dello stile e delle tipologie delle sculture antiche. Di qui deriva il modo di trattare le figure, che non si giustappongono verticali al fondo della lastra ma si distaccano gradualmente da esso a partire da terra, assumendo il tipico aggetto obliquo dei personaggi scolpiti sui sarcofagi antichi, con la testa e le spalle quasi a tutto tondo; la dipendenza dall'antico è evidente anche nei leoni guglielmeschi (1826)-(1828), veri e propri tour de force emulativi, che sono forse i migliori esemplari di tutto il Romanico europeo (si noti la figura nuda sotto il leone (1828), condotta con corretta anatomia e lasciando, ad esempio, le vene degli arti in evidenza, come nelle statue antiche). Aspetti minori di

VE.J<Anno>

questo legame con la classicità sono, ad esempio, le piccole e perfette Vittorie alate, che nella scena della Resurrezione (1822) sollevano il sarcofago vuoto e sono quindi reinterpretate cristianamente come angeli, oppure la rana che si vede sulle volute di un capitello, ripresa da esemplari classici. Senza dilungarci, infine, sulla qualità degli scultori del pulpito, vorrei solo sottolineare la loro attenzione fin nei minimi particolari, come rivela il turibolo agitato dall'angelo nella Resurrezione, che si presenta finemente cesellato con due profili di derivazione classica, quasi fosse una situla eburnea o argentea, oppure l'uso di inserire microstorie all'interno degli episodi (si vede così Giona sopra la cucurbitacea e la raffigurazione di Adamo ed Eva sotto arcate sulla sedia di Giuseppe nella Natività (1822)). Altro aspetto da segnalare sono le capacità inventive di Guglielmo nella rappresentazione di episodi codificati: così troviamo un diavoletto nudo che rovescia uno dei soldati dormienti della Resurrezione (1822).

Un discorso a parte merita il trattamento a niello dei fondi, che poco ha a che vedere con le tarsie policrome rainaldesche; queste, infatti, sono un *opus sectile*, con l'inserimento di pietre di vario colore in una lastra, mentre nel pulpito troviamo una vera e propria niellatura con pasta nera. Tra le fonti di questa tecnica, che si manifesta contemporaneamente in Provenza, Padania e Toscana, sono da ritenere primarie le opere di oreficeria a niello, prodotte indistintamente in Occidente e in Oriente. Le soluzioni adottate in Occidente, vale a dire nelle oreficerie mosane o limosine esportate in tutta Europa, sono quelle che si attagliano meglio al tipo adottato da Guglielmo, perché presentano il fondo niellato e le sculture in rilievo.

Si tenga presente che il pulpito è il monumento principale della produzione scultorea della Toscana occidentale dei secoli XII-XIII, corrispettivo delle grandi facciate decorate e istoriate che si ritrovano in altre regioni del Romanico, dalla Padania alla Provenza. Gli episodi della Vita di Cristo si mostrano sulle pareti del pulpito che, isolato dal recinto, campeggia al cospetto dei fedeli, vero punto di attrazione durante la celebrazione della messa. In ciò si riconosce un parallelo con l'Italia meridionale; non è quindi un caso che anche a Pisa, come nelle principali cattedrali campane e pugliesi, si conservino alcuni esemplari di Exultet, cioè di quei rotuli liturgici che contenevano il rito del Sabato Santo e che venivano letti e svolti proprio dall'alto del pulpito in quel giorno e lasciati alla contemplazione degli spettatori che vi vedevano illustrati dalle miniature gli episodi salienti contenuti nel testo sacro. Un'ulteriore particolarità della Toscana, rispetto alle altre regioni dove sono presenti i pulpiti nell'arredo presbiteriale, è l'uso di istoriare le pareti con episodi evangelici; il prototipo di questa soluzione è proprio il pulpito di Guglielmo, dove troviamo un articolato e complesso ciclo della vita di Cristo; altra novità introdotta da Guglielmo sono i reggileggio con il Tetramorfo (1822) e il gruppo di S. Paolo e discepoli, un'invenzione nata dalla necessità di mostrare i simboli evangelici e l'autore principale delle Epistole, senza avere più a disposizione lo spazio delle pareti e, quindi, dovendo accorpare in un unico elemento verticale le varie figure.

A.M.

Alcuni documenti epigrafici – perduti ma noti da trascrizioni seicentesche (SCANO 1907) – chiariscono la vicenda del

trasferimento dal Duomo di Pisa a quello di Cagliari del cosiddetto "Pergamo di Guglielmo" e ne attribuiscono la paternità al maestro con il quale ha inizio la fase matura della scuola e della scultura romanica in Toscana.

Un secolo e mezzo più tardi dell'esecuzione del pulpito, la commissione del perbio nuovo a Giovanni Pisano (1302-1310) e la sua collocazione in Duomo determinarono il trasferimento del pergamo di Guglielmo a Cagliari, dov'era in fabbrica l'ampliamento della chiesa di Santa Maria, assurta a cattedrale dopo il 1258, quando la distruzione della capitale Santa Igia per mano pisana segna la fine del Giudicato medioevale di Cagliari. Del trasferimento si ha notizia dall'iscrizione metrica già su una lastra murata nel pergamo, che lo data al 1312 e ne celebra la donazione, il trasporto e la nuova sistemazione nel duomo cagliaritano: Castello Castri concexit / Virgini Matri direxit / me templum istud invexit / Civitas Pisana ["La città di Pisa mi donò a Castel di Castro, mi diresse alla Vergine Madre e mi eresse in questo tempio" (trad. Castelnuovo, Ginzburg 1979, p. 308].

Giunta così in ritardo nella città "colonia", quest'opera che in tal modo subiva un destino di relegamento dal "centro" alla "periferia" (CASTELNUOVO, GINZBURG 1979) non vi esercitò nessuna influenza, sia perché l'ambiente artistico a Cagliari, nel 1312, era già orientato al Gotico italiano, sia perché da lì a pochi anni il Romanico esauriva in Sardegna il suo corso storico, e la città e l'isola si aggiornavano ai nuovi modelli del Gotico catalano. Allorché il pergamo venne trasferito, si andava infatti precisando una grave minaccia per l'avvenire della dominazione pisana in Sardegna, poiché Bonifacio VIII aveva concesso all'Aragona il Regnum Sardiniae et Corsicae. Il rinsaldamento simbolico dei vincoli culturali con la madrepatria avveniva dunque attraverso l'invio di un'opera vecchia di centocinquant'anni, ma pur sempre una venerabile reliquia, la cui donazione privilegiava Cagliari al di sopra d'ogni altra "colonia" pisana, nonostante le venisse attribuito un gusto arretrato rispetto a quello della metropoli.

Fonti isolane cinque-seicentesche, anteriori alla ristrutturazione tardobarocca della cattedrale di Cagliari intrapresa nel 1669 dall'arcivescovo Pietro Vico e conclusa nel 1703 con il prospetto firmato da Pietro Fossati, attestano che il pergamo di Guglielmo non era diviso in due parti, com'è attualmente, bensì a cassone unico, composto da otto pannelli su colonne rette da quattro leoni marmorei (FARA 1590; ESQUIRRO 1624; DE VICO 1639). Così rimase "alla terza colonna della navata centrale alla mano destra entrando" (ALEO 1684) fino al 1669-1674, quando dal pergamo si ottennero due "pulpiti", addossati alla controfacciata ai lati del portale mediano, mentre i leoni stilofori furono incorporati nella fronte del presbiterio, sopraelevato sulla cripta ricavata nel 1618.

Dei quattro leoni, in marmo grigio-verde venato, il primo da destra lotta con un drago; il secondo atterra un orso che conficca le unghie nel petto felino; il terzo abbatte un toro; il quarto ghermisce un cerbiatto e un uomo. Il primo fu inserito intatto in rottura dello spigolo della struttura presbiteriale rialzata, provocandone il dissesto; perciò il quarto fu scalpellato per metà e semplicemente addossato allo spigolo opposto. Sulla coppia di leoni mediani venne poggiata la balaustra della scalinata di accesso al recinto presbiteriale.

I "pulpiti" sono in realtà due parapetti a *U*, normalmente inaccessibili (non esistono né vi è traccia siano mai esistiti

provenzale (ZECH 1935) o nella stessa Pisa (SANPAOLESI 1956-1957) – e dall'individuazione della mano del Maestro nel contesto di un'opera frutto, come nella prassi medioevale più consueta, della larga partecipazione di aiuti di bottega (MALTESE 1962; SANPAOLESI 1975).

Sotto il profilo della lettura formale, l'ormai improrogabile revisione critica dell'esatta qualità del pergamo di Guglielmo non potrà prescindere dalla continuità con le esperienze scultoree nella fase buschetiana e rainaldiana della cattedrale di Pisa, come pure dalla mirata percezione delle relazioni effettive tra la città marinara e la Provenza e il Roussillon, regioni tutte di solida tradizione classica nonché aree di forte revival dell'Antico alla metà del XII secolo, e al tempo stesso dallo sfumare impercettibile delle possibilità di verifica qualora ci si rapporti al quadro mediterraneo, in cui entra in gioco una decisa caratterizzazione orientale, che Guglielmo e la sua taglia applicano come scelta (quanto consapevole?) di sintesi tra eredità romana e occidentale e innesti dell'attualità bizantina e islamica.

R. C.

# 1830 Iscrizione della tomba di Guglielmo, già in facciata, livello inferiore, pilastro di sinistra Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'iscrizione si trovava originariamente sullo zoccolo del pilastro angolare di sinistra della facciata (19), da dove fu rimossa, per i lavori di restauro, nel 1865; esposta in Camposanto da quella data, di recente è stata collocata nell'attuale ubicazione, accanto ai calchi del pulpito di Cagliari (MILONE 1993, pp. 314-315): † Sepultura Guilielmi [m]/agistr[i] qui fecit pergum S(an)c(t)e / Marie ["Tomba di maestro Guglielmo, che eseguì il pergamo di Santa Maria"]; il testo, su tre linee e molto consunto, si stende su due pezzi di marmo giallastro dalla misura complessiva di cm  $28 \times 94$  (si badi che la M di magistri doveva trovarsi sulla prima linea).

L'epigrafe, in origine, accompagnava il sarcofago dello scultore, collocato presso la tomba dell'architetto del Duomo, Buscheto (8), in una facciata che conservava la firma di altri artefici della cattedrale. L'iscrizione a grandi lettere (l'ultima, con Marie, di corpo minore per un evidente errore di calcolo) fa lo scultore autore di una sola opera, certamente la sua più importante, il pulpito della cattedrale, completato nel 1162 (definito pergum come, nel Trecento, quello di Giovanni sarà chiamato perbio nell'iscrizione in volgare di Burgundio di Tado (1927), posta sul lato meridionale del pilastro sud della facciata (273)); ma lo scultore visse ancora dopo, come risulta dalla stipula di un contratto, il 1° gennaio 1165, tra gli Operai del Duomo e i due maestri Guglielmo e Riccio. Guglielmo dovette morire di lì a poco, riuscendo molto probabilmente a terminare, insieme a Riccio, la facciata, ma non partecipando all'inizio della decorazione scultorea del campanile, cominciata nel 1173 e dovuta a Biduino.

# Tarsia con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, prima arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava al centro della losanga nella prima arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (10). La lastra non è pervenuta integra, mancando della parte superiore, scolpita su un altro concio,

perduto; si badi che il pezzo è reimpiegato e conserva sul verso le scanalature della colonna originaria da cui è stato tagliato (1808). Tale situazione si riscontra per altre tarsie del livello dei portali (1833), (1841), (1850), tutte utilizzate entro le losanghe delle arcate dispari; i quattro pezzi, molto probabilmente, sono stati ricavati da un'unica colonna antica, con un diametro probabile di cm 94 (TEDESCHI GRISANTI 1992, pp. 98-99); ciò è un ulteriore indizio della coeva esecuzione della decorazione a tarsie policrome nel livello dei portali in facciata. Il disegno geometrico presente sulla lastra vede, al centro, un cerchio intarsiato entro cui è racchiuso un fiore stilizzato dai petali allungati e, intorno, circoli concentrici racchiusi in un quadrato, ai cui angoli si vedono foglie aperte di acanto molto semplificate (uno schema analogo presenta la lastra (1841) e, con maggiori diversità, (1842)); i cerchi sono tre e di disegno analogo: triangoli vuoti alternati a triangoli pieni (tutti di tipo isoscele), con la base che si restringe man mano che si passa dal più grande al più piccolo dei cerchi, per conservare sempre lo stesso numero di triangoli (negli incavi si conservano solo tracce della malta mentre le pietre intarsiate sono andate tutte perdute). La lastra, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome, risulta ben condotta da artefici capaci in una tecnica largamente presente nelle opere del XII secolo eseguite per il Duomo pisano; per le analogie con gli altri pezzi in facciata eseguiti allo stesso modo, si può ricondurre l'opera alla produzione della maestranza di Rainaldo, che lavora alla facciata e nell'interno del Duomo nel secondo terzo del XII secolo, realizzando anche gran parte della decorazione con tarsie policrome.

#### Tarsia con figura umana che cavalca un'Idra (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, pennacchio tra la seconda e la terza arcata

#### Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava nel pennacchio tra la seconda e la terza arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (12). Su tutta la lastra, che si conserva mancante di un pezzo della parte sinistra, si stende una raffigurazione ottenuta con un laborioso e fitto intarsio (purtroppo si sono perduti completamente i marmi policromi che la ravvivavano); sullo sfondo di una selva, dal fogliame fitto e intrecciato con racemi da cui si aprono foglie stilizzate, che si estende ricoprendo tutta l'opera, affiora un gruppo composto da un animale mostruoso e da una figura umana (purtroppo la mancanza di un pezzo e la caduta degli intarsi rende difficoltosa la lettura); si noti che sul bordo superiore corre una serie di elementi a tre punte, sorta di fiammelle, che si ripetono per tutta la lastra e di cui non si comprende il significato. L'animale mostruoso ha le fattezze di un drago, con la testa canina, le ali appuntite e le piccole zampe (il muso ricorda, più che i draghi rainaldeschi come si vedono ad esempio in (1834), il leone di (1834) e gli unicorni di (1835), opere sempre della stessa bottega), mentre il corpo, che si allunga per tutta la lastra, è ricoperto di scaglie, scolpite a intarsio a forma di goccia; a differenza dei consueti draghi, però, questo animale mostruoso, personaggio certamente negativo, presenta cinque piccole teste con i colli in movimento che gli spuntano dal dorso e dal capo, secondo una revisione dell'iconografia classica dell'Idra, cui certamente ci si è ispirati. L'uomo, di profilo, con il cranio rasato e i capelli tenuti in un

inconsueto lungo codino, segnale certamente di diversitàmostruosità (CALDERONI MASETTI 1992, p. 79, nota 25 lo associa ai Turchi Selgiuchidi), sta a cavalcioni sul dorso affusolato della bestia, come se la cavalcasse (ma tiene i piedi a terra) e con le braccia alzate afferra un ramo; la figura è tozza e sproporzionata, con piccole braccia, gambe con grandi cosce che sembrano zampe; anche qui troviamo quindi raffigurati personaggi mostruosi e negativi, irretiti dal male e dal peccato, secondo un'iconografia presente spesso nella facciata del Duomo pisano. La lastra risulta ben condotta da artefici capaci in una tecnica largamente presente nelle opere del XII secolo eseguite per il Duomo pisano. Si può ricondurre l'opera alla produzione della maestranza di Rainaldo, che lavora alla facciata e nell'interno del Duomo nel secondo terzo del XII secolo, realizzando anche gran parte della decorazione con tarsie policrome.

# Tarsia con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, terza arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava al centro della losanga nella terza arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (14). La lastra non è pervenuta integra, mancando della parte superiore, scolpita su un altro concio, perduto; si badi che il pezzo è reimpiegato e conserva sul verso le scanalature della colonna originaria da cui è stato tagliato (1809). Tale situazione si riscontra per altre tarsie del livello dei portali: cfr. (1831), (1841), (1850), tutte utilizzate entro le losanghe delle arcate dispari. L'opera presenta un complesso disegno geometrico, con un largo bordo composto da un doppio nastro intrecciato, caratterizzato dagli inserti di pasta nera, conservata in alcune parti (dello stesso tipo in (1842) e nella lastra (11), oggi solo in copia), inframezzato negli spazi vuoti da tondini di pietra rossa; il quadrato racchiuso dal bordo comprende una sorta di croce, caratterizzata da grossi cerchi pieni (tre per braccio), che la dividono in quattro piccoli quadrati, ognuno con un rombo pieno al centro (che ricorda la grande losanga entro le arcate), con un disegno a croce interno (una tipologia presente anche nel bordo di (1850)), secondo un gioco di simmetriche corrispondenze, comune in questo tipo di opere. La lastra, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome (nere e rosse in questo caso), si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

#### Tarsia con animali affrontati (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, pennacchio tra la terza e la quarta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

1834

L'opera originariamente si trovava nel pennacchio tra la terza e la quarta arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (54). Su tutta la lastra si stende una raffigurazione ottenuta con un laborioso e fitto intarsio (purtroppo si sono perduti i marmi policromi che la ravvivavano); sullo sfondo di una selva, dal fogliame fitto e intrecciato con racemi da cui si aprono foglie stilizzate, che si estende ricoprendo tutta l'opera (resta qualche pietra rossa dell'intarsio tra le foglie), si vedono, in primo piano, due animali affrontati e separati da una pianta con peducci alla base e col fusto esattamente verticale, da cui partono rametti e si apre il cespo sommitale, che tocca i musi delle due bestie, secondo

un'iconografia molto comune nella decorazione scultorea del XII secolo. A sinistra si vede un quadrupede (un leone forse), in una posa goffamente rampante (che ricorda quella degli unicorni nella lastra (1835), simili anche per fattezze), con il corpo liscio fortemente rastremato; tiene la coda tra le piccole e tozze zampe e presenta una testa sproporzionatamente grande, con le fauci digrignanti e la smisurata mascella; il drago viene raffigurato secondo la tipologia diffusa tra gli artefici della bottega di Rainaldo (vedi, ad esempio, quelli presenti nella cornice marcapiano del primo ordine di arcate (179)): la testa canina sottile e spigolosa, con il muso ricurvo, le ali appuntite e fittamente decorate, il corpo avvolto in tante spire, segnate con un foro di trapano e così lungo da ricongiungersi con la punta della coda alla testa del mostro, secondo la consueta iconografia del drago-serpente che morde se stesso. La lastra si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

#### Tarsia con iscrizione, figura umana e unicorni, già in facciata, livello inferiore, pennacchio tra la quarta arcata e la quinta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava nel pennacchio a destra della quarta arcata, sopra il portale centrale, ed era parte integrante dell'iscrizione con la firma di Rainaldo (56), costituendone la preghiera-invocazione; venne rimossa dalla facciata intorno al 1865 e al suo posto è presente una copia fedele (55). La lastra presenta due bordi dove corre un'iscrizione, il versetto 22 del Salmo 21: [D]e ore leonis lib[era me Domine et] / a corni[bus] unicornium hu[milita]tem mea(m) ["Salvami, Signore, dalle fauci del leone e salva la mia umiltà dai corni degli unicorni"].

Su tutta la lastra si stende una raffigurazione ottenuta con un laborioso e fitto intarsio (purtroppo si sono perduti i marmi policromi che la ravvivavano); si vede una selva, dal fogliame sinuosamente condotto, da cui affiora un uomo, che indossa una lunga tunica dal fitto panneggio scanalato tenendo la mano sinistra sul petto (si noti l'accuratezza dell'esecuzione di questo particolare; una figura analoga è scolpita su un capitello di pilastro (1137)-(1138) nel matroneo meridionale) e innalzando nella destra una croce, per tenere lontani due unicorni (dalle fatture di rinoceronti), che lo circondano simmetricamente affrontati. L'opera, ben condotta da artefici esperti dell'intarsio, tecnica largamente presente nelle opere del XII secolo eseguite per il Duomo pisano, presenta tipologie, specie per quanto riguarda la figura umana, dal volto gonfio e tondeggiante, che ci riconducono alla produzione della maestranza di Rainaldo, che opera nella facciata e nell'interno del Duomo per tutto il secondo terzo del XII secolo.

#### Guido e Bonfilio (secondo terzo del sec. XII) Leone, già in facciata, livello inferiore, sulla colonna di destra del portale centrale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Dei due leoni posti come reggiarcata nella ghiera del portale centrale (57), (58), sopra le due colonne a racemi, oggi si conserva solo quello appoggiato sopra la lastra con l'iscrizione-firma di Guido e Bonfilio (1839). Si trova in uno stato di forte degrado, ridotto a poco più di un moncherino (il torso,

1835

si noti, è a tutto tondo e la zampa destra è piegata per appoggiarsi su una base liscia). I caratteri che presenta l'opera sono arcaizzanti, come rivela il muso "cifrato" da numerose incisioni calligrafiche, la criniera dai riccioli a bassissimo rilievo, quasi solo disegnati, o il collare decorato da nastri intrecciati (stessi caratteri, se non più calcati, presenta il leone pendant di quello in esame, che purtroppo conosciamo solo in copia (57)).

La datazione dell'opera non può prescindere dalla connessa lastra con l'iscrizione-firma di Guido e Bonfilio, autori della scultura in esame, che reca anch'essa un leone a bassorilievo, dai caratteri poco più aggiornati. Si ritrova in questa coppia di sculture lo "sdoppiamento" stilistico-tipologico, riscontrabile di frequente nelle opere del XII secolo in Duomo (ad esempio, uno dei quattro leoni (1829) sotto il pulpito di Guglielmo, oggi a Cagliari, presenta il muso e la criniera realizzati secondo le stesse soluzioni del leone-imposta, mentre il corpo, che sovrasta un drago, è reso secondo modi più naturalistici, in linea con l'emulazione degli esemplari antichi promossa da Guglielmo e dalla sua bottega). Possiamo quindi proporre, per l'iscrizione e il leone sovrastante, una datazione negli anni centrali del XII secolo, quando nel cantiere del Duomo si trovano a lavorare insieme la maestranza di Rainaldo, che opera secondo tipologie arcaizzanti, e quella, legata a Guglielmo, che esegue, tra l'altro, le due grandi colonne a racemi (su una delle quali poggia il leone di Guido e Bonfilio).

# Capitello composito (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, sulla colonna di sinistra del portale centrale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

1837

Il capitello, di tipo composito, si trovava originariamente sopra la colonna a racemi posta a sinistra del portale centrale, sostituito attualmente dalla copia ottocentesca (57). Il pezzo risulta lavorato per metà, solo nella parte anteriore, rimanendo il resto incassato nel muro e coperto dai due semicapitelli (57), della stessa tipòlogia ed eseguiti, quello di destra, durante i restauri seicenteschi (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 128), e quello di sinistra, durante i restauri ottocenteschi. Il capitello mostra di dipendere totalmente da qualche esemplare classico, copiato quasi alla perfezione; nel primo giro si vedono le foglie di acanto con le punte ricurve inframmezzate da sottili steli terminanti con rosette, dello stesso tipo di quelle sulla colonna a racemi sottostante; nella parte superiore, entro le elici corre la serie di foglioline distese e allungate, con i bordi lavorati a trapano e le nervature in evidenza, e con la fila di perline, nella parte centrale, sovrastata da un fregio ionico a ovuli (si noti il particolare riproposto delle foglie lisce arricciate che partono dalle elici e toccano il fregio); nel kymation, un florido virgulto di forma circolare. Gli artefici che eseguirono l'opera negli anni centrali del XII secolo, della stessa bottega che ha scolpito, in facciata, le colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale (57)-(62) e i due fregi nella terza e nella quinta arcata (15), (84), mostrano accuratezza nei particolari e grandi capacità tecniche nell'emulazione dei modelli antichi (si noti l'uso misurato del trapano, nei limiti del possibile mascherato) e nella resa corposa e solida delle foglie; per cogliere le differenze con altri artefici operosi in facciata, si confronti il capitello in esame con quello originale (1847)-(1848), già a sinistra del portale

meridionale, della medesima tipologia, dove, specie nella parte superiore, le foglie sono condotte con meno sicurezza, i bordi sono eccessivamente frastagliati e il trapano è lasciato sempre e volutamente a vista.

# Tronco apicale di colonna (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, quarta arcata, colonna di sinistra del portale centrale

#### Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

I due rocchi di colonna con decorazione a racemi si trovavano originariamente nella parte sommitale della colonna a sinistra del portale centrale, al posto delle attuali copie ottocentesche (57).

Il tronco non è completamente lavorato perché la figurazione è presente solo nella parte anteriore, mentre è liscio il retro che andava incassato in un pilastro di pietra grigia per dare l'idea della colonna addossata al pilastro e creare un effetto dicromico, come in altre parti della facciata. Il fusto della colonna è tutto decorato da elementi vegetali, che lo ricoprono come un manto fiorito, e, nei pezzi in esame, si vedono i quattro racemi culminanti che corrono paralleli lungo il fusto, dando vita a un asse centrale, quasi una linea di divisione, un vuoto a forma di rombo, al cui centro spunta un virgulto con una rosellina. Al centro di essi, si aprono rigogliosi cespi di acanto, visti dall'alto o di fronte, a raggiera o che si chiudono su se stessi (la stessa varietà si riscontra nelle formelle del recinto presbiteriale (1865), (1868), (1870)-(1873), opera della stessa bottega di scultori).

Le tipologie sono direttamente esemplate dai modelli classici (uno dei tanti possibili è il fregio romano reimpiegato nell'architrave del portale di S. Ranieri (388)-(392)); qui, però, non si notano più le difficoltà nella resa delle opere antiche palesi nelle sculture eseguite dalla bottega di Rainaldo; gli elementi vegetali acquistano una loro consistenza, le foglie ritrovano corposità, i racemi risultano pienamente aggettanti e si staccano quasi dal fondo, che non è più una fitta trama di colpi di trapano ma uno spazio dove gli oggetti si collocano. La bottega che eseguì queste due colonne, uno dei vertici della scultura pisana del XII secolo, è la stessa che ha lavorato, tra l'altro, per i fregi della terza e della quinta arcata (15), (84) e per le formelle del recinto presbiteriale (1865), (1868), (1870)-(1873) e si colloca cronologicamente negli anni intorno alla metà del secolo, quando scultori di varia formazione si trovano a lavorare per il Duomo.

#### Guido e Bonfilio (secondo terzo del sec. XII) Iscrizione con preghiera-firma di Guido e Bonfilio, già in facciata, livello inferiore, quarta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

La lastra in marmo giallastro su cui corre l'iscrizione è oggi ridotta in due pezzi (cm 39 × 34 + 29 × 34) ma in origine doveva essere intera. Essa fu ritrovata in una collocazione di reimpiego, come mensola del leone reggiarcata della ghiera del portale centrale della facciata posta sopra la colonna a racemi di destra; venne rimossa nel 1866 (CALDERONI MASETTI 1983, p. 817) e sostituita da una copia fedele, che, a vista, reca il leone entro ghirlanda e il primo rigo della scritta (62). Nella collocazione in cui fu ritrovata probabilmente finì ai tempi dei restauri post-incendio del 1595, quando furono risistemati i tre portali inserendovi solo alcuni pezzi dell'as-

1838

setto antico. L'iscrizione, che si riferisce quasi certamente al leone sovrastante (meno probabilmente al piccolo leone in bassorilievo sopra il testo), in origine dovette stare murata presso il leone, inserita tra i marmi della facciata (come pensa anche Scalia 1972, p. 83, nota 206), poco sotto, quindi, alla lapide con la firma di Rainaldo (56): In nomine / D(omi)ni et beate Ma/rie genitricem [sic] eius/dem D(omi)ni Ih(es)u Chr(ist)i / Bonfilio et Guido pro / D(e)i amore fecer(un)t istu<m> leone(m) ["Nel nome di Dio e della beata Maria, madre dello stesso Signore Gesù Cristo, Bonfilio e Guido per amore di Dio fecero questo leone"]. Si segnala l'impaginazione della scritta in sei righe spartite da un doppio solco orizzontale; nelle prime quattro l'invocazione, con numerose abbreviazioni; nell'ultima, su due linee, con caratteri più piccoli, la firma con le forme già volgari dei nomi, Bonfilio e Guido, e l'omissione del titolo sopra istu che sta per istum (o si tratta di un errore di declinazione).

La firma di due artefici, consuetudine nota per opere di una certa grandezza (penso ai fratelli Gruamonte e Adeodato per l'architrave di Sant'Andrea di Pistoia), è attestata anche per sculture di minore taglio e di un certo prestigio, come l'acquasantiera da Castel San Pietro, oggi al Museo Nazionale di San Matteo di Pisa, firmata da Giovanni e dal suo discepolo Leonardo (MILONE 1992, p. 147).

La datazione dell'iscrizione è connessa al leone cui molto probabilmente si riferisce e alla tipologia e alle soluzioni stilistiche adottate per il leone rampante e per la ghirlanda che lo contiene, parti integranti dell'epigrafe. I caratteri che presenta il leone reggiarcata attribuibile a Guido e Bonfilio (1836) sono arcaizzanti; anche il leone sull'epigrafe, pur mostrando una corretta conduzione anatomica, con le costole in evidenza, la zampa sinistra piegata e la coda terminante con un virgulto, mostra una certa stilizzazione nella resa complessiva, come la ghirlanda, dal racemo con grappoli d'uva, che si segnala per l'abbondante uso di trapano e la piattezza del rilievo, lontano dalla floridezza dei racemi delle colonne del portale maggiore (57)-(61).

Possiamo quindi proporre, per l'iscrizione e il leone sovrastante, una datazione negli anni centrali del XII secolo, quando nel cantiere del Duomo si trovano a lavorare insieme la maestranza di Rainaldo, che opera secondo tipologie arcaizzanti, e quella, legata a Guglielmo, che esegue, tra l'altro, le due grandi colonne a racemi (su una delle quali poggia il leone di Guido e Bonfilio).

#### Frammento di capitello corinzio (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, sulla colonna di destra del portale centrale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

1840

Il frammento di capitello corinzio si trovava originariamente sopra la colonna a racemi posta a destra del portale centrale, sostituito attualmente dalla copia ottocentesca (58), alla base del leone (1836) attribuito a Guido e Bonfilio (1839). La parte superstite si riferisce alla zona centrale e a quella destra della faccia principale del capitello (l'unica lavorata per intero) della quale si vedono le elici terminanti degli steli e parte delle foglie d'acanto del fusto; lo stato notevolmente frammentario denota gravi danni subiti dall'opera forse già ai tempi dell'incendio del 1595, quando il lato a destra del portale centrale dové rimanere fortemente compromesso, come rivela l'immuramento dell'iscrizione di Guido e Bonfilio (1839), sotto il leone (1836). L'opera, eseguita negli anni centrali del XII secolo, è da attribuire alla stessa maestranza della colonna a racemi sottostante (58)-(61), rivelando accuratezza nell'esecuzione e attenzione nell'imitazione del modello classico, ripetuto perfettamente e con buona resa nella fattura degli elementi vegetali.

#### Tarsia con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, quinta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava al centro della losanga nella quinta arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (83). La lastra non è pervenuta integra, mancando della parte superiore, scolpita su un altro concio, perduto; si badi che il pezzo è reimpiegato e conserva sul verso le scanalature della colonna originaria da cui è stato tagliato (1811). Tale situazione si riscontra per altre tarsie del livello dei portali: (1831), (1833), (1850), tutte utilizzate entro le losanghe delle arcate dispari. Il disegno geometrico presente sulla lastra vede, al centro, un cerchio intarsiato tripartito, e, intorno, circoli concentrici racchiusi in un quadrato (uno schema analogo presenta la lastra (1831) e, con maggiori diversità, (1842)); in ogni angolo insiste una specie di drago (dello stesso tipo sul bordo della lastra (1843)), stilizzato, con il lungo corpo avvolto in spire e senza ali (per diversificarlo, uno dei due superstiti presenta il corpo decorato con piccoli e numerosi fori); nella lastra ci sono cinque cerchi, che contengono triangoli vuoti alternati a triangoli pieni, con la base che si restringe man mano che si passa dal più grande al più piccolo dei cerchi, per conservare sempre lo stesso numero di triangoli; si noti che mentre nei tre esterni i triangoli hanno i lati leggermente curvati, quelli nei due centrali sono stretti e lunghi a costituire una sorta di raggiera (negli incavi si conservano alcuni pezzi della pietra rossa utilizzata per gli intarsi). La lastra, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome, risulta ben condotta da artefici capaci in una tecnica largamente presente nelle opere del XII secolo eseguite per il Duomo pisano e si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

#### Tarsia con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, pennacchio tra la quinta e la sesta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava nel pennacchio tra la quinta e la sesta arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (88). Lo schema della tarsia presenta un bordo con un doppio nastro intrecciato (come in (11), oggi in copia, e in (1833)), riempito di pasta nera (come un niello), che correrebbe lungo tutto il perimetro se non risultasse interrotto dal disegno centrale, il quale reca due cerchi concentrici, con una decorazione a zig-zag, con triangoli di pietra rossa e grigia alternati; il circolo centrale rassomiglia a una raggiera e contiene, racchiusa in un cerchio di pietra nera, una croce, con il braccio inferiore più lungo e con tre globi che affiorano dagli altri tre. La lastra, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome conservate quasi integralmente, risulta ben condotta da artefici capaci in una tecnica largamente presente nelle opere del XII secolo eseguite per il Duomo pisano e si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

1841

1843

#### Tarsia con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, pennacchio tra la sesta e la settima arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava nel pennacchio tra la sesta e la settima arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (89). La lastra presenta lungo i fianchi una decorazione simmetrica, con due draghi, senza ali, che si distendono, con il corpo avvolto in spire, lungo la striscia e risaltano sullo sfondo dell'intarsio di pasta nera (sul culmine si vede un elemento raffigurato di difficile comprensione). Il disegno principale presenta nastri sottili intrecciati in un nodo del tipo detto "di Salomone", per la complessità del legame. Il nastro è posto in bella evidenza percorso com'è dalla pasta nera mentre il fondo presenta quadrati agli angoli e triangolini affrontati disposti a croce con l'intarsio di pietre rosse. La lastra, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome conservate quasi integralmente, si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

1844 a,b 1845

#### Frammenti di ghiera (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, sesta arcata 1844 a, b Pisa, Museo dell'Opera del Duomo 1845 Pisa, Museo di San Matteo

Nel livello dei portali, in facciata, sono presenti due ghiere di arcata con la medesima decorazione con racemi: la terza (39) e la sesta (94), (95). I due frammenti superstiti (1844 a, b), conservati nel Museo dell'Opera del Duomo sono dello stesso tipo, con un racemo, il cui nerbo è ricoperto di foglie che si aprono seguendo il profilo del virgulto, che termina in un cespo centrale, con le foglie ricurve, semiaperte e dall'andamento a V. Il frammento (1845), conservato nel Museo di San Matteo, pezzo integro della ghiera, molto eroso però nella superficie scolpita (che sembra quasi cotta), presenta una serie di quattro racemi (il primo e l'ultimo solo per metà), i cui nerbi appaiono ricoperti di foglie che si aprono seguendo il profilo del virgulto, che termina, nei due completi, in un cespo centrale, visto dall'alto, con le foglie con le punte ricurve disposte come i petali di un fiore. Molto probabilmente i tre pezzi provengono dalla ghiera della sesta arcata (94), dove sono presenti alcuni racemi di analogo impianto. Le tipologie adottate in questi racemi per le foglie e per gli altri elementi vegetali, con i bordi frastagliati a colpi di trapano e il corpo spesso e nerboruto, rimandano, per quel che si può cogliere dal brano superstite, alle soluzioni presenti nelle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale (57)-(62), opera della stessa maestranza cui va attribuito anche questo frammento di ghiera.

1846

#### Tarsia circolare con disegno geometrico (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, sesta arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava nell'oculo al centro della sesta arcata, sopra la lunetta del portale meridionale, al posto dell'attuale copia ottocentesca (85 a). Il pezzo, di forma circolare, presenta un complesso disegno geometrico, basato sull'intersecazione di semicerchi che dà vita a sei campi a forma di triangolo (con i lati curvi) accostati in una sorta di esagono, che contiene rombi pieni e triangolini di pietra policroma, mentre negli spazi lasciati vuoti dall'incontro dei semicerchi troviamo accostate pietre rosse e nere (un esagono più compatto è visibile al centro dell'oculo). L'opera, tutta lavorata per accogliere l'intarsio di pietre policrome conservate quasi integralmente, risulta ben condotta, con virtuosismo quasi, e si può ricondurre alla produzione della maestranza di Rainaldo.

Capitello e semicapitello composito (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, colonna di sinistra del portale meridionale

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Il capitello, di tipo composito, si trovava originariamente sopra la colonna posta a sinistra del portale meridionale, sostituito attualmente dalla copia ottocentesca (90). Il pezzo, ricavato da un capitello corinzio antico (tracce della lavorazione nella parte che andava incassata) (1804 b), era affiancato da due semicapitelli della stessa tipologia (90): quello di sinistra, ancora in opera, e quello di destra, rimosso e conservato con il capitello (lo sostituisce una copia ottocentesca), anch'esso ricavato da un pezzo reimpiegato (1804 a). Il capitello e il semicapitello presentano due giri sovrapposti di foglie di acanto, di notevoli dimensioni e ben proporzionate, corrette e fedeli ai modelli classici, con analogie, nei bordi morbidamente rigonfi e frastagliati e nei canali delle nervature ottenuti con il trapano, con altri esemplari in facciata, rivelando l'esecuzione da parte delle maestranze attive nel secondo terzo del XII secolo; nella parte superiore, le foglie sono condotte con meno sicurezza, i bordi si fanno frastagliati, quasi evanescenti, il trapano è lasciato sempre e volutamente a vista, come nelle tessiture dei fondi nelle formelle dell'interno e delle tarsie della maestranza rainaldesca.

Capitello e semicapitelli con figure umane e animali (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, colonna di destra del portale meridionale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Il capitello si trovava originariamente sopra la colonna posta a sinistra del portale meridionale e si è conservato insieme ai due semicapitelli laterali, tutti della stessa tipologia, sostituiti attualmente dalle copie ottocentesche (91); questi ultimi sono ricavati da pezzi di reimpiego: quello di sinistra da un pezzo di colonna scanalata (1805) e quello di destra da un frammento di cornice (1806). I tre pezzi presentano, inferiormente, un doppio giro di foglie di acanto, secondo la tipologia corinzia, di notevoli dimensioni e ben proporzionate, corrette e fedeli ai modelli classici, con analogie, nei bordi morbidamente rigonfi e frastagliati e nei canali delle nervature ottenuti con il trapano, con altri esemplari in facciata, a partire dal capitello vicino (1847); al centro delle facce, come kymation, troviamo un florido virgulto, con lunghe foglie alla base e un alto cespo centrale. Al posto delle consuete volute, negli spigoli angolari sono presenti figure umane e animali. Nel capitello si vedono due uomini nudi, sorta di putti, che reggono sopra le spalle un festone decorato di rosette; si notino gli esili corpi senza proporzioni, dalle braccia minute e senza articolazioni, le grandi teste dai volti rigonfi e dalla capigliatura simile a un cespuglio vegetale (dello stesso tipo nel capitello originale ancora in loco (23)-(24), eseguito dalla stessa maestranza); il lungo festone presenta rosette quadrilobate, che ricordano quelle nella ghiera della prima arcata (19); il soggetto, che si trova anche in un capitello del matroneo meridionale in una versione semplificata e stilisticamente più corsiva, molto probabilmente precedente (1762)-

1847, 1848

6/

(1764), è di chiara derivazione classica, come rivela la presenza dei nudi, e dovette essere copiato direttamente da qualche sarcofago presente intorno al Duomo o in città (un'iconografia del genere presentano i sarcofagi A 20 est., A 7 int. e B 4 est. del Camposanto: ARIAS, CRISTIANI, GABBA 1977). Nei due semicapitelli, al posto delle volute troviamo due felini, da identificare con leoni visti dalla schiena e con la coda tra le gambe, aggrappati al fusto del capitello, secondo un'iconografia alquanto frequente che si ritrova, in Duomo, in un capitello del matroneo meridionale (1670)-(1672), eseguito dalla stessa maestranza; i due animali tengono nella zampa anteriore sinistra una testa umana e la mostrano come un trofeo (meglio conservata è quella del semicapitello destro, con i capelli rigati, gli occhi con il doppio circolo e il volto rigonfio); anche i due leoni presentano la chioma simile a un cespo vegetale e il corpo flaccido e privo di articolazione anatomica. I modi palesati dalle figure presenti nel capitello e nei semicapitelli permettono di attribuire le opere agli scultori della maestranza rainaldesca, cui si devono, nella zona dei portali, altri lavori, tra cui l'altro capitello figurato, presso il portale meridionale (23)-(24).

#### Tarsia con lotta di animali (sec. XII), già in facciata, livello inferiore, settima arcata Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera originariamente si trovava al centro della losanga nella settima arcata del livello dei portali, al posto dell'attuale copia ottocentesca (86). La lastra, scolpita su due pezzi, è pervenuta integra; si badi che il pezzo più grande è reimpiegato e conserva sul verso le scanalature della colonna originaria da cui è stato tagliato (1810): cfr. (1831), (1833), (1841). Il campo della lastra è diviso in due parti; in quella esterna corre un bordo composto da elementi geometrici intarsiati che si intervallano: tondini (alcuni dei quali conservano la pietra rossa della policromia), che formano una X a partire dai quattro vertici; su ogni lato del bordo si ripete lo schema con tre croci intervallate da tondini (una fila di semicerchi corre lungo il perimetro esterno e attorno alla scena). In mezzo alla lastra si vede, entro una cornice liscia, la lotta di due animali che si svolge tra la vegetazione: un canide, appoggiato a un ramo e con la testa rivolta all'indietro, morde al petto un drago che, mentre lo azzanna sulla schiena, con la sua mole lo sovrasta circondandolo con il lungo corpo avvolto in spire (la sua coda si tocca con quella del cane); si noti la leggera incisione per dare tridimensionalità alle parti in primo piano (ali del drago e zampe del cane). Nella lastra, le soluzioni adottate per la rappresentazione dei due animali in lotta, con i corpi ben proporzionati e le membra in armonico movimento, ci rimandano, più che alla maestranza rainaldesca, che ha realizzato gran parte della decorazione con tarsie policrome (ad esempio la (1834), dove gli animali risultano fissi e sproporzionati), agli artefici della bottega di Guglielmo (anche nelle tarsie, dunque, si riscontra la commistione di modi e botteghe, frequente nella decorazione del livello dei portali in facciata); tali divergenze di linguaggio si notano anche nel fatto che le figure non sono eseguite a intarsio, come ad esempio il drago di (1834) e la figura mostruosa di (1832), ma risultano quasi giustapposte ad esso, presentando delineate con l'incisione parti, come le ali, in genere caratterizzate con l'inserimento di pietre policrome.

# David citaredo con simboli evangelici (ultimo quarto del sec. XII), già in facciata, primo ordine di loggette, arcata centrale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo Non sappiamo dove si trovava, in origine, la statua del

1851-

1853

David. Una testimonianza tarda ci suggerisce una collocazione nel primo ordine di loggette, nell'arcatella centrale (115), poco più grande delle altre, in corrispondenza del portale maggiore (non compare tuttavia nel preciso disegno cinquecentesco di Francisco de Hollanda); si tratta di una descrizione della chiesa risalente ai tempi dell'incendio del 1595, presente in un codice fiorentino del XVI secolo e pubblicata da Supino 1892, pp. 72-81 (il testo citato è a p. 76), in cui dopo aver parlato delle loggette, dice: "sopra alla porta del mezzo era un antica finestra con colonnette nel mezzo [la bifora centrale del primo ordine di arcate], davanti alla quale era una statua di marmo che rappresentava il re Davit a sedere che sonava la cetra e la colonnetta che era nel mezzo di detta finestra era circondata da più fili grossi di ferro e si diceva che quella colonnetta era stata in Jerusalemme in casa di Pilato". Venne rimossa di lì dopo l'incendio del 1595 (conseguenze di esso sono visibili sulla superficie scultorea, in alcune parti combusta) e molto probabilmente rimessa in facciata nel 1641, quando Simone di Ambrogio Stefanini, muratore dell'Opera, viene pagato per aver messo "la statua del Re David nella facciata del duomo" (ASP, Opera 262, c. 17  $\nu$ ); in seguito viene trasferita nella prima finestra a sud dell'abside (434), sopra un piedistallo, quasi certamente incongruo (DA MORRONA 1812, I, p. 317; una foto della vecchia sistemazione è in PAPINI 1912-1931, I, p. 72), dove è rimasta fino al dopoguerra, quando venne esposta dapprima in Camposanto, quindi nel Museo dell'Opera. L'opera, in marmo di Carrara (Huse 1968), si presenta in mediocre stato di conservazione, con perdita nelle parti più aggettanti (le dita e parte del salterio) e sulla gamba destra (forse a causa di una rovinosa caduta dalla loggetta?) e con la superficie scultorea erosa, quasi cotta, probabilmente in conseguenza dell'incendio del 1595. Il personaggio biblico sta seduto sul trono mentre, pizzicando le corde con le dita, suona lo strumento, suo principale attributo, tenuto tra le gambe e appoggiato con il lato obliquo al petto (ci sono tracce di fori sul salterio e alle dita per integrazioni avvenute forse in occasione del rimontaggio seicentesco; nella foto in PAPINI 1912-1931, I, p. 72 la statua sembra avere di restauro il dito indice della mano sinistra e una calotta in gesso sopra la corona); il corpo è vistosamente inclinato in avanti e la testa in aggetto, con i muscoli del collo tesi, pende con lo sguardo perduto, in una posa squilibrata dovuta all'effetto inebriante della musica. David ha un volto minuto, circondato da una folta barba a riccioli trapanati e con occhi ben delineati dalle grandi pupille vuote e sulla chioma riccioluta porta una corona, in parte perduta, che presenta una fascia finemente traforata con disegni geometrici, che imita le corone vere impreziosite di gioielli incastonati (si noti la chioma fluente sulle spalle, eseguita con accuratezza dando rilievo alle lunghe e morbide ciocche che terminano in corposi riccioli fittamente striati, che, con l'andamento scalare, fa risaltare il movimento del collo e l'inclinazione delle spalle). Il re indossa una lunga tunica accollata, che ricopre totalmente il corpo e presenta pieghe incise verticali e curve sulle gambe e termina con caratteristici ri-

svolti sui piedi, posti verticalmente per una visione dal basso, dalle calzature lisce e appuntite decorate con una fila di fori trapanati; copre le piccole spalle un mantello, anch'esso disadorno, dal panneggio eseguito con solchi orizzontali brevi e spezzettati, che continua lungo i fianchi e termina, nello spazio tra il corpo e i fianchi del trono, con un andamento ondulato del bordo, svolazzante quasi nella parte bassa (quella meglio visibile da sotto). Il trono ha due fiancate uguali, di forte impronta classica, decorate, in corrispondenza della seduta, con due sostegni con capitelli a foglie, con base e poggiolo e scanalati: i due anteriori presentano un andamento ondulato poco comune; quello posteriore destro è a pilastro e quello sinistro è una colonna a spirale; nello schienale, vediamo un pilastro scanalato più alto raccordato alle coppie di sostegni da un elemento curvo. Sopra i fianchi del trono, sul bracciolo e sullo schienale, troviamo collocati, a coppie, i quattro simboli degli Evangelisti, a rafforzare l'interpretazione, molto diffusa, di David come prefigurazione di Cristo (tale collocazione ci suggerisce una possibile lettura dell'opera anche dai lati, che dovevano essere ben visibili, sebbene, per la posizione delle teste e la disposizione su due piani, i quattro animali fossero già percepibili da una veduta frontale); a sinistra vediamo, quasi aggrappato al bracciolo, il leone, alato, con il libro tra le zampe anteriori, con la testa rivolta a sinistra, ritratta insieme al corpo; in secondo piano, dall'alto dello schienale pende l'angelo di Matteo, con le gambe piegate e le spesse ali, che tiene il libro in bella evidenza, indossando una lunga tunica e rivolgendosi a sinistra; a destra, il toro di Luca, alato, in posa quasi rampante, tiene il libro aperto e la testa rivolta a destra; l'aquila di Giovanni, di maggiore mole, sta aggrappata allo schienale, in una posa ritta innaturale, con grandi ali, doppie zampe dai lunghi artigli e un'ampia coda con lunghi solchi (la testa purtroppo è

L'unica testimonianza antica (citata sopra), che la dice nel primo ordine di loggette, risale però alla fine del Cinquecento e ne parla quasi si trattasse di una reliquia, associandola alla colonna della casa di Pilato, richiamo a Gerusalemme e all'epica delle Crociate, punto d'orgoglio della decaduta Pisa. Probabilmente la destinazione originaria dell'opera fu un'altra, e solo in un secondo momento venne portata nel primo ordine di arcate, associandola alla colonna veneranda: forse era collocata in un punto diverso della facciata, come la lunetta del portale centrale (CALDERONI MASETTI 1984, p. 101), ma su questa ipotesi grava l'incognita della decorazione della lunetta stessa, che già ai primi del Trecento sembra presentasse una statua della Madonna, dorata da Vanni di Siena (Tanfani Centofanti 1897, p. 488), che dové cadere per il terremoto del 1322 (notizia riportata nella Cronaca di Ranieri Sardo) e che fu sostituita da un mosaico della Madonna eseguito da Vincino da Pistoia nel 1327 (cfr. (235) e (53)); credo, invece, che si possa pensare anche a una destinazione originaria dell'opera in un complesso nell'interno del Duomo, forse nella zona del coro, isolata o accanto a qualche statua di Madonna in trono "Sedes Sapientiae" o Crocifisso, smantellato in seguito, forse in occasione della risistemazione quattrocentesca del presbiterio, quando ad esempio furono trasportati dall'interno e murati sopra il timpano della facciata due Angeli presi dalla tomba di Arrigo VII (236) -(237). L'opera, se destinata fin dall'origine alla fac-

ciata, dovette rappresentare un segno forte nell'economia del programma, costituendo l'elemento scultoreo principale, tra tarsie, ghiere e capitelli con figurazioni, e facendo da contraltare alle due porte bronzee con episodi della vita di Cristo e alle immagini di Santi e della Madonna poste nelle lunette; inoltre la sua tipologia di statua, raffigurazione quasi isolata, ci rimanda a monumenti diversi dalle facciate toscane (l'unico riferimento possibile nella regione è quello più tardo del gruppo con S. Martino e il povero nella facciata della cattedrale lucchese), portandoci nella Padania dell'Antelami (penso al Battistero parmense o alla facciata del Duomo di Fidenza) e naturalmente alla Francia meridionale (Provenza e Languedoc, innanzitutto). La sua presenza in facciata non è tuttavia del tutto avulsa; c'è qui la raffigurazione di un versetto di un suo Salmo (55), (1835) e inoltre David, nella genealogia di Cristo dell'Albero di Jesse, è presente, nel ramo centrale, prima della Madonna, dedicataria del Duomo; egli stesso, poi, viene presentato come prefigurazione di Cristo.

Il primo a porre l'attenzione sulla statua, che "trova riscontri nelle figure della facciata di Saint-Gilles", è Toesca che lo attribuisce a "un seguace di Guglielmo" (TOESCA 1927, p. 809), mentre Salmi (1928, pp. 84, 90, nota 30) lo ritiene di maestro Riccio, lo scultore che sottoscrisse con Guglielmo il contratto con l'Opera del Duomo nel 1165, accostandolo al cantiere di St-Trophime di Arles, e in particolare al S. Pietro del portale; Sanpaolesi (1956-1957, p. 365) lo data "non oltre il 1150", ritenendolo di uno scultore di cultura pisana; più tardi, invece, ritorna il richiamo al portale di St-Trophime di Arles da parte di Huse (1968, pp. 381-385), che attribuisce il David, datandolo intorno al 1162, a uno scultore formatosi nel cantiere arlesiano, lo stesso che avrebbe eseguito una Madonna in trono oggi a Santa Margherita Ligure, ipotesi rivista da Di Fabio (1982, p. 37), che distingue le due sculture e ritiene che l'artefice del David sia stato operoso "nella fase più tarda della scultura arlesiana (portale)" e che abbia tratto "diretta ispirazione stilistica dalla lezione dei maestri del chiostro". L'esame dell'opera fa rilevare che siamo di fronte a uno scultore di elevate capacità, manifeste sia nella cura dei particolari, come rivela il prezioso decoro, quasi virtuosistico, della corona, o l'accurata esecuzione dei simboli del Tetramorfo, che nella conduzione complessiva dell'opera; una maestria confermata nei panneggi, che non ricoprono monotonamente il corpo, ma risultano variamente condotti (pieghe a zig-zag, verticali, curve o parallele, che assecondano sempre i movimenti del personaggio) e mossi fino agli svolazzi, anche eccessivi, dei lembi della veste sui piedi e nelle capigliature, e nelle pose, multiformi, delle cinque figure, dall'estasi del David all'armonia dell'angelo, dalla statuaria aquila ai precari equilibri dell'arcigno leone e del toro vittorioso. Lo scultore non è certamente pisano, né toscano; il linguaggio che esprime coglie suggerimenti provenienti dal cantiere della cattedrale, ma risulta nel complesso discosto dai raggiungimenti degli artefici all'opera per la decorazione scultorea del Duomo. È altresì difficile individuare con precisione il contesto culturale di provenienza dell'artista, originario certamente d'oltralpe, o trovare opere a lui collegabili in maniera certa e assoluta. Egli fa parte, infatti, di quella schiera non numerosa ma presente di artisti itineranti che percorrevano gli assi principali dell'Europa del XII secolo,

riente, mete incessanti di pellegrinaggi; il caso certamente più noto è quello del cosiddetto "Maestro di Cabestany", le cui opere, di uno stile inconfondibile, sono state individuate in Spagna (Navarra e Catalogna), Francia (Languedoc e Roussillon) e Italia (Toscana). Anche Pisa, punto nodale dei traffici marittimi tra Mediterraneo occidentale e orientale, sebbene non fosse direttamente lungo queste vie, si impone come centro di confluenza in ragione dei commerci e delle guerre con l'Oriente e con le terre islamizzate di Spagna e Africa; oltre alle opere di origine araba (il Grifo (1864), il capitello (1863), la perduta porta lignea del portale settentrionale e il bacino bronzeo, oggi al Museo dell'Opera del Duomo), in Duomo troviamo, nel matroneo meridionale, un capitello con scimmie (1748)-(1749), opera di uno scultore di cultura tolosana per le evidenti analogie stilistiche, morfologiche e tipologiche con quelli del portale occidentale della basilica di St-Sernin a Tolosa. Inoltre, presso l'altare, era collocato il Cristo deposto (1869), forse parte di una Crocifissione perduta, il cui autore mostra di essere di cultura oltremontana. Gli scambi e la presenza di artisti stranieri in Toscana sono dimostrati, oltre che dalle opere, anche dalla testimonianza, in una lettera del 1156 di papa Adriano IV ai Canonici pisani, della venuta alle cave di Carrara di monaci provenzali della comunità di S. Rufo (dal monastero di Valence o Avignone) pro incidendis lapidibus et columnellis ["per scolpire pietre e colonnette"], i quali devono essere ospitati dal clero pisano (MORTET, DESCHAMPS 1929, p. 97, n. XXXVII); in questo quadro di scambi va collocata l'attività dello scultore del David, che purtroppo non ci è dato riconoscere in altre opere. I modi, i particolari morfologici e tipologici presenti nel gruppo statuario ci inducono a pensare che siamo di fronte a uno scultore del sud della Francia, che accoglie caratteri di varie regioni; proprio per questo credo si tratti di un artefice provenzale, perché in quella zona vengono a confluire e si amalgamano linguaggi che scendono dal corso del Rodano (penso alle sculture di St-André-le-Bas a Vienne) e giungono dalla Languedoc, da Tolosa come da St-Guilhem-le-Désert (nel cui chiostro, ad esempio, erano pilastri a onde, tipologia certamente non molto frequente e presente nel trono del David; oggi i pezzi sono ai Cloisters di New York) e dalla facciata di St-Gilles-du-Gard; a questi suggerimenti lo scultore provenzale aggiunge il suo gusto e l'emulazione dell'antico, che si rivela nei modi del panneggio (che ricorda da vicino quello degli Apostoli e del Redentore nel portale di St-Trophime di Arles), nell'insistito lavorio del trapano, come anche nell'uso di pilastri scanalati, elementi frequenti nelle facciate "anticheggianti" delle chiese romaniche provenzali; tale gusto tuttavia può essere stato accentuato e forse meglio espresso proprio a Pisa, dove lo scultore esegue l'opera; siamo quindi in presenza di un artefice di cultura provenzale, formatosi sulle sponde del Rodano, dove confluiscono fondendosi linguaggi sia da nord che da ovest (il complesso di St-Trophime di Arles è l'esempio maggiore di questo fenomeno, specie per la presenza di cultura linguadocana) e si trova a operare in una terra gemella, la Toscana e in particolare a Pisa, dove l'emulazione dell'antico sia in architettura che in scultura ha una tradizione duratura e notevoli vertici nella bottega di Guglielmo, ad esempio nei leoni del pulpito (oggi sotto la balaustrata del presbiterio nel

che collegavano Italia e Francia con la Spagna e le terre d'O-

Duomo cagliaritano (1826)-(1829)), con cui entra in gara il leoncino del trono di *David* che rammenta, per la posa e il gesto, il più stilizzato simbolo evangelico nella spalla destra del seggio episcopale nella cattedrale avignonese di Notre-Dame des Doms. In conclusione, credo si possa collocare l'esecuzione del *David* tranquillamente nella seconda metà del XII secolo, certamente dopo il pulpito di Guglielmo e, se destinato alla facciata, quando essa doveva essere a buon punto, cioè intorno al 1165 e forse in concomitanza con l'esecuzione del portale bronzeo, perduto, da parte di Bonanno (1180); tenendo inoltre conto dei progressi della cultura provenzale, probabilmente la collocazione più giusta è nell'ultimo quarto del secolo.

#### Imposta d'arco con protome di cinghiale (sec. XII), già in facciata, primo ordine di loggette, ottava colonna Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'imposta d'arco si trovava originariamente nel primo ordine di arcate, come base tra il settimo e l'ottavo archetto, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (123) (CAL-DERONI MASETTI 1983, p. 815, nota 43); esemplari analoghi sono sempre nel primo ordine di arcate (132) e nel timpano, nella prima (224) e nell'ultima arcata (232). L'opera, l'unica della sua tipologia pervenutaci dalle loggette, si conserva in cattive condizioni, con la superficie scultorea completamente erosa. L'animale è riconoscibile per le zanne, il muso suino e i peli irsuti, il cui effetto è dato da sottili incisioni, ottenute con colpi di scalpello, che ricoprono l'intera testa del cinghiale, da cui spuntano le piccole orecchie. Per quanto riguarda i caratteri morfologici e stilistici, l'esecuzione trova riscontri nel cinghiale presente nel "Fregio delle cacce" (174), i cui autori appartengono alla stessa maestranza dell'artefice dell'imposta in esame, eseguita nel secondo terzo del XII secolo.

#### Capitello corinzio (sec. XII), già in facciata, secondo ordine di loggette, terza colonna Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Il capitello si trovava originariamente nel secondo ordine di arcate, sopra la terza colonna, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (184), eseguita molto probabilmente tra 1861 e 1862, quando ci furono gli interventi di restauro tra la seconda e la quarta loggetta (CALDERONI MASETTI 1983). Si conserva in buono stato e presenta una versione semplificata della tipologia corinzia, con un giro inferiore di foglie di acanto: quelle centrali hanno le punte ricurve fortemente aggettanti, mentre quelle negli spigoli, più allungate, raggiungono l'abaco congiungendosi alle elici nastriformi e tracciando un'ampia curva discendente; il fusto è liscio e leggermente sagomato; come fiore d'abaco si nota un ovulo di derivazione classica, a sottolineare l'imitazione di esemplari antichi (della stessa tipologia sono presenti nella medesima loggia altri due capitelli: (191), (201)). Le foglie, dal corpo spesso, sono eseguite con profonde scanalature e senza lasciare a vista il trapano e presentano bordi spessi e morbidamente profilati, secondo tipologie presenti tra gli scultori operosi nell'elevazione delle loggette e in altre parti del Duomo nel secondo terzo del XII secolo (si noti che nel lato visibile nella fotografia sembrano scorgersi tracce di lettere, illeggibili perché erose).

1854

1856, 1857

### Capitello con protomi umane barbate (sec. XII) e frammento dello stesso capitello, già in facciata, secondo ordine di loggette, quarta colonna 1856 Pisa, Museo dell'Opera del Duomo 1857 Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, depositi

Il capitello (1856) si trovava originariamente nel secondo ordine di arcate, sopra la quarta colonna, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (185), eseguita molto probabilmente tra 1861 e 1862, quando ci furono gli interventi di restauro tra la seconda e la quarta loggetta (CALDERONI MASETTI 1983); doveva far parte del capitello in esame un frammento (1857), conservato nei depositi del Museo dell'Opera del Duomo, che presenta una piccola protome umana.

Il pezzo (1856) (cm  $34 \times 48 \times 48$ ) si presenta in cattive condizioni di conservazione, per un avanzato processo di erosione della superficie scultorea, evidente in particolare nei lati in origine più esposti alle intemperie; a ciò si aggiungono scheggiature varie.

Il capitello presenta quattro protomi barbate al posto délle volute angolari, che si allungano fino alla base; al centro di ogni faccia, una foglia liscia con la punta aggettante su cui poggia una protome maschile, anch'essa barbata, per un totale di otto teste.

Le quattro teste grandi sono di analoga tipologia, con gli occhi dalle palpebre delineate e senza pupille e la lunga barba appuntita lavorata a sottosquadro e attaccata, per la punta, al fusto del capitello; l'ampia fronte, segnata da una netta ruga verticale, è circondata dai pochi capelli sottilmente incisi e dalle orecchie lasciate sbozzate; il corto viso, di taglio triangolare e dal tozzo naso, si mostra corrucciato, come mostrano le corrugate ciglia e i segni sopra i baffi (nei due esemplari meglio conservati si notano differenze nella conduzione della barba e dei capelli, in uno a piccole ciocche di andamento verticale, nell'altro fluenti e compatti, a strisce orizzontali).

Le piccole teste al centro delle facce sono quasi del tutto perdute ma possiamo ipotizzarne i caratteri partendo da una di queste fortunosamente giunta a noi (1857), dopo essere stata staccata dal capitello probabilmente per venire utilizzata come modello dagli esecutori ottocenteschi delle copie: essa presenta un volto squadrato, più regolare di quelle grandi, con occhi senza pupille, la barba a striature verticali con lunghi baffi giustapposti e il naso normale; sulla fronte cadevano a capanna i capelli, con scriminatura centrale. Il capitello si presenta trattato con notevole morbidezza nel modo di intagliare le palpebre, dai sottili contorni; l'accuratezza dell'artefice, dal buon bagaglio tecnico, si rivela inoltre nel trattamento dei musi, nell'espressione dei volti e nel saper condurre, con la stessa resa, opere di differente grandezza. Si tratta molto probabilmente di uno degli scultori della bottega di Guglielmo, come mostrano le tipologie adottate per i volti, che trovano riscontri nella produzione della sua maestranza nella decorazione interna ed esterna della cattedrale; in particolare, la faccia delle protomi angolari ha forti analogie con il S. Paolo del reggileggio del pulpito (1822).

L'esecuzione risale al terzo quarto del XII secolo, dopo il completamento dell'arredo interno; ai lavori alle logge si riferisce, molto probabilmente, il contratto del 1165 tra l'Opera del Duomo e i due scultori, Guglielmo e Riccio, con i loro cinque allievi.

#### Capitello composito (sec. XII), già in facciata, primo ordine di loggette, diciottesima colonna (?) Pisa, Camposanto Monumentale

Il capitello, secondo quanto riferito nell'inventario di Lasinio (1831, n. 42), "stava in passato sopra una colonna del primo ordine della facciata", da dove venne rimosso, insieme a una colonna, nel 1813 e trasferito in Camposanto; il pezzo, sostituito perché danneggiato (venne forse colpito da un fulmine, come rivela la caduta di una parte di esso), probabilmente si trovava al posto dell'attuale capitello (133), posto in opera nel 1828 (CALDERONI MASETTI 1983, p. 810). Si badi che il capitello, per le misure che presenta (cm  $44 \times 50 \times 50$ ), più grandi di quelle consuete per i capitelli delle loggette di facciata, non dovette essere eseguito originariamente per la facciata del Duomo ma vi venne collocato più tardi, forse in occasione dei restauri dopo l'incendio del 1595, che videro numerose sostituzioni nel primo ordine di arcate; è probabile che esso sia stato preso dai magazzini dell'Opera, dopo essere stato rimosso o da qualche altro punto del Duomo o dalle prime due loggette del campanile (durante uno dei tanti interventi di manutenzione), dove sono presenti capitelli di misura e tipologia analoghe. Il capitello, di tipo composito, presenta un giro inferiore di foglie di acanto dalle punte ricurve, con il corpo scanalato e i morbidi contorni, l'una attaccata all'altra; dagli steli, non rilevati dal fondo, nascono le quattro volute superiori, composte di racemi che racchiudono un cespo a forma di fiore, secondo un modello molto diffuso; meno usuale è la serie di sei rosette (dello stesso tipo si ritrovano nel capitello su pilastro (116) del primo ordine di arcate), disposte a coppie sovrapposte e circondate da un racemo che nasce insieme alle volute dalla bocca degli steli; su ogni faccia, il fiore d'abaco. L'esecuzione dell'opera rivela un diffuso utilizzo del trapano, i cui fori danno movimento chiaroscurale alle rosette e alle volute; un buon bagaglio tecnico e tipologico rivela l'artefice che si produce in ricercati effetti di aggetto, eseguendo inoltre con accuratezza le foglie e i cespi delle volute. Lo scultore del capitello, dunque, aderisce alle soluzioni tipologiche adottate nella produzione pisana della seconda metà del XII secolo, come venivano messe in mostra, con altre capacità, dagli artefici delle due colonne a racemi ai fianchi del portale centrale (57)-(61), con cui si riscontrano generiche analogie nelle rosette cupoliformi e nella costruzione dei racemi. Si badi che, nella seconda loggetta dell'abside, il quarto capitello a partire da sinistra (493) presenta volute a racemi e una serie di rosette nelle facce secondo tipologie e modi molto simili a quelli presenti nel capitello in esame, al punto di far pensare che sia stato eseguito nella stessa bottega.

#### Capitello con protomi umane e leonine (sec. XII), già in facciata, secondo ordine di loggette, settima colonna Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Il capitello si trovava originariamente nel secondo ordine di arcate, sopra la settima colonna, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (188), eseguita molto probabilmente tra 1861 e 1862, quando ci furono gli interventi di restauro tra la seconda e la quarta loggetta (CALDERONI MASETTI 1983); si noti che presentano la stessa tipologia la copia del capitello accanto (189), che si differenzia per il primo giro di foglie, più alto, e uno nel timpano (227), di cui si conserva l'origina-

1858

le (1861). Il pezzo (cm  $34 \times 48 \times 48$ ) si presenta in cattive condizioni di conservazione, per un avanzato processo di erosione della superficie scultorea, evidente in particolare nei lati in origine più esposti alle intemperie; a ciò si aggiungono scheggiature varie. Il capitello presenta un giro inferiore di otto foglie lisce, segnate da una nervatura centrale verticale, con i bordi spessi e le punte piegate; nella zona superiore troviamo, al posto delle volute angolari, quattro protomi leonine, delle quali, atipicamente, è stata scolpita parte del corpo, con la continuazione della criniera sotto la testa, in corrispondenza delle foglie (un caso analogo è nel capitello (1861) e nell'ariete sullo spigolo del capitello in controfacciata (1101), (1103)); la chioma è a piccole ciocche striate e giustapposte e, al centro, si vede un ciuffo di peli simmetrici che si proietta in alto, secondo una tipologia consueta; il muso è accorciato con le fauci spalancate e delineato attentamente negli elementi anatomici (gli occhi profondi presentano il globo oculare sferico aggettante). Al centro delle singole facce, sotto l'abaco, si vedono altre quattro protomi, stavolta umane e barbate (alcune di esse sono purtroppo perdute), che poggiano con il mento ciascuna sopra una foglia lunga e con la punta ricurva, giustapposta al primo giro di foglie, come nel capitello originale (1856), proveniente anch'esso dal secondo ordine di arcate. Il capitello si presenta trattato con notevole morbidezza nel modo di intagliare le palpebre, dai sottili contorni, e nel saper condurre, con la stessa resa, opere di differente grandezza; l'accuratezza dell'artefice, dal buon bagaglio tecnico, si rivela inoltre nel trattamento dei musi e nell'espressione dei volti. Si tratta molto probabilmente di uno degli scultori della bottega di Guglielmo, come mostrano le tipologie adottate per i volti, che trovano riscontri nella produzione della sua maestranza nella decorazione interna ed esterna della cattedrale. L'esecuzione risale al terzo quarto del XII secolo, dopo il completamento dell'arredo interno.

Capitello con aquile e protomi umane (sec. XII), già in facciata, secondo ordine di loggette, diciannovesima colonna

Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

1860

Il capitello si trovava originariamente nel secondo ordine di arcate, sopra la diciannovesima colonna, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (200), eseguita molto probabilmente tra 1861 e 1862, quando ci furono gli interventi di restauro tra la seconda e la quarta loggetta (CALDERONI MA-SETTI 1983). L'opera si presenta in cattive condizioni di conservazione, con le parti aggettanti e superiori cadute e la superficie scultorea fortemente erosa. Il capitello, di tipologia corinzia, presenta un giro inferiore con alte foglie di acanto correttamente delineate con forti scanalature, occhielli e contorni netti; su di esso si stagliano, negli spigoli, quattro aquile, ciascuna con una preda tra gli artigli (deve trattarsi di un coniglio), secondo l'iconografia consueta; l'uccello sta ritto sulle zampe, con il petto in primo piano e le ali aperte, che presentano uno spesso bordo e le penne con l'ossatura e le piume calligraficamente sottolineate (sono risolte alla stessa maniera quelle sul corpo dell'Aquila, simbolo evangelico nel timpano (234); di tipologia diversa le aquile nei capitelli dell'interno, sia nella navatella (1000)-(1005) che nel matroneo (1136) meridionali, più vicine ai modi della maestranza rainaldesca). Al centro delle facce, collocate sopra l'abaco dovevano trovarsi protomi umane, forse barbate (come si vede nella copia ottocentesca), ma di esse non resta che l'impronta delle sagome. Sebbene il capitello presenti una tipologia unica nelle loggette, le soluzioni adottate nell'esecuzione delle aquile – le corrette proporzioni anatomiche e la conduzione calligrafica dei particolari – rimandano agli artefici della maestranza di Guglielmo, autori di gran parte della decorazione scultorea delle loggette e del "Fregio delle cacce", eseguiti nel secondo terzo del XII secolo.

Il capitello si trovava originariamente nel timpano, sopra

#### Capitello con protomi umane e leonine (sec. XII), già in facciata, timpano, quarta colonna Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

la quarta colonna, sostituito attualmente da una copia ottocentesca (227), eseguita molto probabilmente tra 1861 e 1862, quando ci furono gli interventi di restauro tra la seconda e la quarta loggetta (CALDERONI MASETTI 1983); si noti che la stessa tipologia presentano due capitelli (188), (189) del secondo ordine di arcate (del primo si conserva l'originale (1859)). Il pezzo (cm  $31 \times 45 \times 45$ ) si presenta in cattive condizioni di conservazione, per un avanzato processo di erosione della superficie scultorea, evidente in particolare nei lati in origine più esposti alle intemperie; a ciò si aggiungono scheggiature varie, causate anche durante la rimozione; inoltre si noti la caduta di una protome angolare. Il capitello presenta un giro inferiore di otto foglie lisce, segnate da una nervatura centrale verticale, con i bordi spessi e le punte piegate; nella zona superiore troviamo, al posto delle volute angolari, quattro protomi leonine, delle quali, atipicamente, è stata scolpita parte del corpo, con la continuazione della criniera ai lati delle teste e sotto, in corrispondenza delle foglie (un caso analogo è nel capitello (1859) e nell'ariete sullo spigolo del capitello di controfacciata (1101), (1103)), la chioma è a piccole ciocche striate e giustapposte e, al centro, si vede un ciuffo di peli simmetrici che si proietta in alto, secondo una tipologia consueta; il muso è accorciato con le fauci spalancate e delineato attentamente negli elementi anatomici (gli occhi profondi presentano il globo oculare sferico aggettante). Al centro delle singole facce, sotto l'abaco, si vedono altre quattro protomi: una testa d'ariete, dal muso tondeggiante; una perduta; una testa maschile dal volto imberbe dai tratti giovanili con le labbre rigonfie e la bocca aperta; infine, una protome taurina dalle corna convergenti sulla testa e con la lingua nella narice sinistra, secondo una rappresentazione tipica. Il capitello si presenta trattato con notevole morbidezza nel modo di intagliare le palpebre, dai sottili contorni; l'accuratezza dell'artefice, dal buon bagaglio tecnico, si rivela inoltre nel trattamento dei musi, nell'espressione dei volti e nel saper condurre, con la stessa resa, opere di differente grandezza. Si tratta molto probabilmente di uno degli scultori della bottega di Guglielmo, come mostrano le tipologie adottate per i volti, che trovano riscontri nella produzione della sua maestranza nella decorazione interna ed esterna della cattedrale. L'esecuzione risale al terzo quarto del XII secolo, dopo il completamento dell'arredo interno.

1862

#### Altorilievo con *Arcangelo Michele* (sec. XII), già in facciata, timpano, quinta colonna Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'altorilievo si trovava originariamente nel vertice supe-

riore del timpano, al centro delle arcate, poggiato sopra la quinta colonna, proprio nel punto di congiungimento delle due arcatelle centrali (invece della consueta imposta), sostituito attualmente da una copia ottocentesca (228). L'opera è in cattive condizioni di conservazione, con ampie cadute di superficie scultorea, in particolare alla spalla e al braccio sinistri e alle gambe (quasi completamente perduto è il drago sottoposto e l'asta con cui veniva trafitto). L'Arcangelo è nella posa canonica, mentre, ritto in piedi, schiaccia il drago, personificazione del maligno, e lo colpisce con la lancia (una posa analoga ha l'Arcangelo conservato nella pieve di Groppoli [Pistoia] e quello nell'architrave con L'entrata in Gerusalemme firmato da Biduino, conservato nella raccolta Mazzarosa di Lucca, entrambi opere della seconda metà del XII secolo); la figura sta con il corpo e la testa di "tre quarti", rivolti a sinistra, con le gambe arcuate per sottolineare la pressione sul mostro e il volo; le braccia sono piegate: quella destra, lontana dal corpo, con la mano che impugna l'asta della lancia (perduta), quella sinistra, appoggiata sul petto, con la mano aperta che regge un fiore, tenendolo sul cuore. La presenza del fiore, a prima vista strana, si può spiegare sia come attributo frequente delle schiere angeliche (ad esempio, in un capitello proveniente dal campanile del Duomo, oggi in una collezione privata di Torino: CASTELNUOVO 1990, pp. 11-15), sia come richiamo all'arcangelo Gabriele, che si presentava a Maria con un giglio, secondo un uso non raro di fondere in un unico personaggio attributi di più angeli, come si verifica nell'architrave Mazzarosa già ricordato, dove l'arcangelo Michele reca nella mano sinistra il disco crucifero, attributo di Raffaele, e negli arcangeli presenti nella fontana di Roberto, in San Frediano a Lucca (seconda metà del XII secolo). Il drago, dai pochi resti visibili (una piccola parte del corpo con un pezzo di coda e di ala e una zampa), si presenta con particolari morfologici non molto consueti, come le due file di "bottoncini", che evidenziano la spina dorsale dell'animale, al posto di quella sola usuale a Pisa, e l'assenza di squame sul corpo liscio, attraversato, come nell'ala, da incisioni orizzontali (qualche analogia con questo drago presenta quello nel "Fregio delle cacce" (166)). Si noti che l'Arcangelo non venne eseguito per una destinazione diversa dall'attuale, come rivela il taglio a cuneo per inserirlo tra le due arcatelle, che non ha intaccato parti della figura e presenta la rosetta, che faceva parte della decorazione della ghiera dell'arcata a destra del rilievo. L'opera, sebbene rovinata, mostra ancora i caratteri originali; il personaggio indossa una lunga tunica che ricopre, lasciandolo visibile, tutto il corpo, dalla corretta resa anatomica e dagli arti ben proporzionati; la testa, leggermente inclinata (un espediente per la visione dal basso, come il braccio destro a tutto tondo e la grande mano sinistra che tiene il fiore), presenta gli zigomi lisci, la bocca sfettata, gli occhi dalle palpebre con doppia incisione e i capelli sciolti in singole ciocche, gonfie e corpose, terminanti in riccioli; si notino anche i complessi panneggi della veste, che presenta scanalature parallele, leggermente arcuate, dal profilo largo e ondulato sul petto e sulle braccia (dove si infittiscono) e, nella parte inferiore, un andamento curvilineo e sovrapposto,

dai solchi più superficiali che seguono la linea delle gambe. L'Arcangelo, essendo il pezzo originale di maggiore mole pervenuto dalla facciata del Duomo, è stato sempre presente nel dibattito critico sulla scultura romanica pisana; esposto alla Mostra della scultura pisana del Trecento e alla mostra Trésors d'art du Moyen-Âge en Italie, venne attribuito dapprima a Biduino (TOESCA 1927, p. 899, nota 45), quindi è stato accostato più genericamente alla maestranza di Guglielmo da Sanpaolesi (1956-1957, pp. 330-33), Carli (1974, pp. 13-14) e Baracchini (1986 b, pp. 70-71), che lo ritengono di un suo allievo. La nota stilistica caratterizzante di quest'opera è il modo di fare gli occhi, con le palpebre incise più volte, un uso che non si riscontra in alcuna delle opere attribuite a Guglielmo, a partire dal pulpito oggi a Cagliari, e che invece si ritrova in altre parti della facciata, come nelle protomi delle imposte del primo e del quarto ordine di arcate (purtroppo tutte copie ottocentesche), oltre che nelle opere di Biduino (di qui l'antica attribuzione); tuttavia, in facciata non si può riconoscere pienamente la mano di Biduino, come ad esempio appare completamente sviluppata nei rilievi del primo piano del campanile del Duomo pisano, la prima opera nota di lui e quasi sicuramente contemporanea all'esecuzione delle parti terminali della facciata. Abbiamo elementi che sono presenti nel repertorio biduinesco, come le palpebre incise e ben rilevate; ma la squadratura dei volti, ben proporzionata (vicina in questo ai modi di Guglielmo e, ad esempio, al vicino angelo (233)), l'assenza della smascellatura e delle gote rigonfie, il sistema di pieghe, vario e complesso, pieno di vortici e molto mosso (del tutto diverso sia dal panneggiare di Guglielmo che da quello, molto monotono a semplici striature parallele, del Biduino dell'Entrata in Gerusalemme di San Casciano a Settimo [Pisa], del 1180 circa) ci induce a ritenere che si sia di fronte a un altro maestro. Come sappiamo dal contratto del 1165, gli scultori all'opera per il Duomo erano ben sette: due maestri, Guglielmo e Riccio, e cinque allievi (tre al primo, due al secondo). Lo scultore dell'Arcangelo credo quindi potesse essere più che un allievo del gruppo di Guglielmo (che sarebbe stato possibile isolare tra le varie mani del pulpito), proprio Riccio che, con questa e altre opere dello stesso tenore isolate stilisticamente dal resto delle sculture della facciata, comproverebbe lo status di maestro; spingendoci oltre, si potrebbe ipotizzare che tra i suoi due allievi ci fosse anche Biduino (si spiegherebbero così le divergenze di quest'ultimo da Guglielmo, considerato sempre da gran parte della critica come suo unico maestro). Ciò non vuol dire, naturalmente, che ci siano stati avvicendamenti nella guida del cantiere del Duomo; il capomaestro è ancora Guglielmo, come si palesa dalla presenza, nel timpano, di opere vicine stilisticamente a quelle della bottega dell'autore del pulpito, a partire dal capitello superstite (1861) e dall'angelo (233) e dall'aquila (234), posti alla base del frontone.

#### Arte islamica Capitello (seconda metà del sec. X) Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fino al 1918 il capitello si trovava sopra la colonnina che sormonta il timpano del transetto nord, dove ora è un capitello composito. In seguito, fu trasferito in Battistero e posto a sostegno della statua bronzea di *S. Giovanni*, al centro del fonte battesimale.

Al Bacci, che lo rimosse per ragioni di conservazione, spetta il merito di aver fatto eseguire il calco dell'iscrizione in cufico incisa su uno degli aggetti dell'abaco e di averne così permesso la traduzione (TRONCI, BACCI 1922, p. 3, nota 4). Sulla base di quest'ultima, che reca il nome dello scultore Fath "Opera di Fath lo scultore suo servo"], presente anche su altri capitelli cordovani, il Monneret de Villard propose per tale capitello una datazione al X secolo e avanzò inoltre l'ipotesi che esso fosse giunto a Pisa, insieme al Grifo bronzeo (1864), come preda di una delle guerre condotte dai Pisani contro i Musulmani tra la fine dell'XI e i primi decenni del XII secolo (MONNERET DE VILLARD 1946, pp. 20, 23). Quanto alla provenienza spagnola dell'opera (Sca-LIA 1969, p. 513, nota 137; GABRIELI, SCERRATO 1979, fig. 528; BARACCHINI 1986, p., 67), di recente sono state rilevate notevoli affinità stilistiche tra essa e alcuni capitelli provenienti da Madinat al Zahra', nei pressi di Cordova, della seconda metà del X secolo, che ne hanno consentito un più preciso inquadramento nell'ambito della produzione scultorea islamica di età medievale di quella regione (Contadini 1993, n. 39).

Il capitello (h cm 40), in marmo, privo della parte inferiore, rappresenta una interpretazione molto libera del tipo composito classico di cui conserva l'impalcatura a doppio ordine di foglie e con volute angolari. L'elemento vegetale, reso minutamente per mezzo del trapano, riveste interamente la superficie del capitello rendendo quasi indistinguibili i singoli elementi. Le foglie di entrambi gli ordini sono riconoscibili, tuttavia, oltre che dalle punte aggettanti, in parte spezzate, dalla nervatura centrale fittamente traforata. Tra le foglie del giro superiore si intravedono sottili steli dai quali nascono le volute angolari, terminanti in fiori a quattro petali, le quali si dispongono ai lati di una foglia centrale situata al posto dell'echino. Al centro dei lati dell'abaco, privo di modanature, sono visibili aggetti rettangolari, sui quali compaiono, oltre all'iscrizione, tralci fogliacei e piccoli fiori. Sul dorso di una voluta sono presenti inoltre due incavi a sezione rettangolare (cm 4,5 × 3), evidentemente eseguiti a posteriori forse per poter ancorare al capitello un elemento di sostegno.

Nonostante le rielaborazioni composite del cantiere buschetiano e di quello relativo al prolungamento del corpo delle navate siano di diverso tenore, non è escluso che certe soluzioni decorative derivino da questo capitello. Del resto, la sua collocazione al di sopra del timpano del transetto settentrionale non può che essere avvenuta a conclusione di una delle due fasi costruttive.

1864 Arte islamica

#### Grifo (sec. XI), bronzo, già a coronamento del timpano dell'abside Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera si trovava in origine a coronamento del timpano dell'abside dove, da qualche decennio, si trova una copia in cemento (489); venne rimosso dagli esterni del Duomo nel 1828 e trasferito in Camposanto, dove venne esposto da Carlo Lasinio, ben in vista sopra una base marmorea policroma seicentesca, di proprietà dell'Opera e proveniente dalla cattedrale (1977) (MILONE 1993, pp. 143-144). Il Grifo è una delle opere più conosciute della cattedrale, posto com'era nella zona di maggiore attenzione dell'edificio, e venne raffigurato

sommità uno ippogriffo di bronzo, tutto intagliato di lettere egiziache: cosa invero molto bella da vedere" (RONCIONI 1844, p. 114); più approfondita è la trattazione di Martini (1705, p. 13), che descrivendo gli esterni del Duomo lo illustra ricordando le varie ipotesi sull'identificazione: dragone, grifo, animale dell'Apocalisse, cioè l'aquila, simbolo evangelico; il canonico propende per quest'ultima e vede la conferma nella presenza, nei pressi, del resto del tetramorfo, distribuito nella zona absidale. Dal Borgo (1765, p. XVI, nota) ritiene il Grifo "un idolo della Gentilità" come da Morrona (1787-1793, I, pp. 190-195), il primo a darne un disegno "dal vero", che lo ritenne un ippogrifo, "uno dei simboli d'Apollo", ipotizzando che fosse stato ritrovato nel fare le fondamenta del Duomo, tra i resti del palazzo di Adriano: "Credo possa valutarsi un monumento Egizio della seconda epoca meno aspra, o Etrusco dello stile ancor secco [...]; da reputarsi d'indubitata antichità da vedersi, con sorpresa per i tanti suoi lavori d'incavo, e da celebrarlo raro più per grandezza, che per buona forma". Il primo a riconoscere la vera origine dell'opera fu l'arabista Michelangelo Lanci, che copiò l'iscrizione, pubblicandone traslitterazione e traduzione nel suo testo monumentale sulla scrittura araba, dove troviamo anche una precisa incisione del Grifo (LANCI 1845-1846, pp. 54-58, tav. XXVII). L'opera si presenta in buone condizioni, se si pensa ai secoli di esposizione agli agenti atmosferici, con una discreta leggibilità delle incisioni sul corpo (si è perduta solo la coda e sono presenti fori e lesioni sul corpo e sulle ali posticce, che secondo BARSOTTI 1963, p. 65, furono causati, nel XVI secolo, da colpi di spingarda: nel 1580, infatti, Bernardino, figlio di Stagio Stagi, viene pagato per "assettare il griffone in duomo", ASP, Opera 197, c. 56 v). L'animale è in posizione stante e reca sul dorso una gualdrappa con decorazione a cerchi, sui cui bordi corrono due versi di un'iscrizione cufica (il terzo è sul petto), di cui diamo la trascrizione: Baracat càmelat va Neâmat Sciàmelat va ["Benedizione perfetta e benessere completo"] (sul lato sinistro); Ghèbtat càmelat va Salàmat dàjemat va ["Gioia perfetta e pace perpetua"] (sul petto); Âfiat càmelat va Saàdat va Ômdat le Sachèbehi ["Salute perfetta e felicità per il possessore"] (sul lato destro); penne a riccioli sono incise sul petto e sul collo fittamente giustapposte, mentre sono più distese sulle ali. L'animale, riccamente bardato, presenta sopra le gambe delle "gocce" contenenti ognuna un animale incorniciato: due leoni presso le zampe anteriori e due aquile sulle posteriori (la loro presenza allude alle due nature del grifo). In origine, l'opera doveva essere impiegata come getto di fontana (SCERRATO 1979, pp. 542, 568) secondo una consuetudine molto diffusa nel mondo arabo. Non si sa quando l'opera giunse a Pisa. L'ipotesi più probabile è che si tratti di una preda di guerra, ottenuta in una delle tante battaglie vinte dai Pisani contro i Musulmani, per tutto l'XI e il primo XII secolo, sia in Sicilia che nel Nord Africa, nella penisola iberica e alle Baleari; anche le fonti, scritte ed epigrafiche, parlano di favolosi bottini ma non menzionano mai con precisione le opere predate. L'opera giunse quindi con un bottino di guerra, come altre presenti nella cattedrale, superstiti o perdute: un capitello cordovano del X secolo (MONNERET DE VILLARD 1947, pp. 21-23), oggi al Museo dell'Opera (1863) ma collocato in origine sul

(1475); il primo a parlarne è Raffaello Roncioni, che descrive

la chiesa nei decenni a cavallo tra Cinque e Seicento: "sulla

culmine del transetto settentrionale, in posizione analoga a quella del Grifo; un grande bacino bronzeo, al Museo dell'Opera, ritrovato di recente nei depositi dell'Opera (BARAC-CHINI 1986 b, p. 68); la porta lignea intarsiata del portale settentrionale di facciata, perduta (7); a queste vanno aggiunte altre opere in bronzo fuso presenti in aree con forti contatti, di emulazione o dipendenza, con Pisa: il pavone-acquamanile al Museo Nazionale di Cagliari, proveniente da Sorres (Sassari) e il falco in San Frediano a Lucca (a proposito degli scambi tra Pisa e l'Oriente, ricordo l'esistenza, nel Museo di Istanbul, di un mortaio in bronzo, probabilmente pisano, firmato da un Francesco Pisano e databile al XII secolo: San-PAOLESI 1961, pp. 287-289). Nella cattedrale, simbolo dell'orgoglio civico pisano, vengono esposte, in un sottile gioco d'interazione, le scritte-documenti e gli oggetti-monumenti, reliquie simboliche delle vittorie; questi ultimi, inoltre, fanno pendant, funzionale e tipologico, con i reimpieghi classici, segni di altre "spoliazioni". Tenendo presente l'ubicazione del pezzo sulla cattedrale, possiamo credere che il Grifo non sia giunto a Pisa prima dell'inizio del XII secolo; quindi il riferimento più vicino diventa la battaglia delle Baleari (1113-1115), certamente l'impresa più importante compiuta dai Pisani. Il Grifo, uno dei prodotti maggiori, anche per dimensioni, tra quelli superstiti della bronzistica islamica (m 1,07 ×  $0.87 \times 0.43$ ), proprio per la sua generica caratterizzazione stilistico-iconografica è stato attribuito, lungo il nostro secolo, a molte regioni musulmane: dapprima all'Egitto fatimide, in epoca da precisare tra X e XII secolo (MAX HERZ PASCIÀ in PAPINI 1912-1931, II, p. 117, nota 222 e MIGEON 1927, p. 374), quindi riconosciuto come opera ispano-araba dell'XI secolo da Monneret de Villard (1947, pp. 21-23), seguito da Scerrato (1966, pp. 78-80 e 1979, pp. 542, 568). È stata avanzata anche l'ipotesi che si tratti di un'opera eseguita da artefici dell'XI secolo di provenienza iraniana, attivi in Spagna (MELIKIAN CHIRVANI 1968, pp. 68-86; 1983, p. 263). Tuttavia quella ispano-araba resta la più credibile ed è stata precisata di recente da Robinson (1992, pp. 216-218), che colloca l'esecuzione dell'opera nel periodo Taifa (1031-1086, 423-479 dell'Egira). Anche l'iscrizione non aiuta nella comprensione dell'opera, parlando di un generico possessore (ciò comunque la inserisce in ambito laico) e presentando caratteri latamente confrontabili con le epigrafi spagnole.

1865, 1868

# 1865 Sequenza di cinque formelle, scolpite (sec. XII) sul retro di un fregio con delfini proveniente dalla *Basilica Neptuni* di Roma (115-127 d. C.), già nel recinto presbiteriale 1868 Formella (sec. XII), già nel recinto presbiteriale Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

La provenienza delle formelle superstiti dalla cattedrale (oggi divise tra l'altare del Battistero (1870)-(1873) e il Museo dell'Opera del Duomo (1866)-(1868)) è attestata dalla tradizione, raccolta dal da Morrona (1812, II, pp. 249-250) e da altri, che le voleva utilizzate per gli altari del Duomo. Non sappiamo però quando esse furono tolte dalla collocazione originaria (cfr. (1866), (1867)). I frammenti di recinto presbiteriale furono presi dal magazzino dell'Opera e collocati, vicini, nel tratto iniziale della collezione; quelli con lo "stupendo fregio di Nettuno" (LASINIO 1820, p. 73) furono esposti per il rilievo antico reimpiegato, proveniente da Roma (1801) (TEDESCHI GRISANTI 1980, pp. 181-192). I sei plutei si presen-

no mai stati esposti alle intemperie; la formella singola (1868) (cm  $91 \times 84 \times 7$ ) ha uno spigolo rotto e le manca una cornice, molto probabilmente fin dall'esecuzione (si badi che, nel Museo dell'Opera, è esposto anche un piccolo frammento di lastra, dello stesso tipo di quelle in esame, con un pezzo della decorazione centrale, che doveva contenere un poligono con un contorno di racemi ripetuto nella cornice perimetrale; il fondo è invece simile a quello del pluteo sinistro del fronte dell'altare del Battistero (1870)). Il fregio antico di (1865) in marmo proconnesio risulta diviso in due pezzi (il più piccolo, cm  $90 \times 175 \times 12$ , il più lungo, cm  $90 \times 265 \times 12$ , con una frattura verticale in corrispondenza di una lacuna), e la superficie è molto danneggiata, con evidenti limature alle parti più aggettanti (corpi dei delfini e fascia decorata inferiore del tutto perduta, ma attestata nell'incisione di Lasinio 1814-1825, tav. XXXIV). Non sappiamo se c'erano altri frammenti del fregio romano né se essi erano a vista, come sembra probabile (si badi, comunque, che il fregio era stato molto rilavorato e che almeno il pezzo più piccolo stava capovolto rispetto all'ubicazione originaria); sembra invece molto probabile che i cinque plutei stessero vicini nell'assetto originario (ce lo rivelano le analogie nelle cornici e negli elementi esornativi), molto probabilmente facendo combaciare l'estremità con il bordo spesso con quella senza cornice liscia (i fori per le grappe sulle cornici sono relativi alla collocazione in Camposanto). I sei plutei hanno lo stesso schema compositivo. Un elemento circolare al centro, composto da una cornice liscia rilevata affiancata da due cerchi: in (1865), quello esterno ha disegni pseudovegetali a trilobi (che ricordano il kymation ionico), e quello interno foglie spiegate e fittamente trapanate (come nelle due formelle del fronte dell'altare del Battistero (1870)); in (1868) troviamo due cerchi con racemi a foglie d'acanto contrapposte intervallate da piccoli grappoli d'uva nella banda esterna (come nella formella rainaldesca di destra (1866) e nel pluteo del lato corto sinistro dell'altare del Battistero (1872)). La cornice del bordo, in (1868) è con foglie d'acanto trapanate, aperte a palmetta, mentre negli altri cinque (1865) è a cespi stilizzati dalle foglie lisce, con elemento a tre lobi trapanati negli angoli. Differenze si registrano, invece, nella forma dell'acanto al centro (in quattro casi di (1865) si tratta di variazioni intorno al tema del cespo visto dall'alto, con un gambo centrale e le foglie, disposte a raggiera, che si aprono, si accartocciano o si curvano; nel quinto di (1865) e in (1868) lo sviluppo delle foglie, discendenti, è visto verticalmente); in (1868), inoltre, l'elemento centrale è collegato al giro interno di racemi tramite sottili foglie trapanate che si allungano sul bordo liscio tra il cespo e il racemo. Diversi tra loro appaiono anche i cinque fondi intarsiati policromi, con composizioni geometriche astratte, basate per lo più sull'intersecazione di quadrati e cerchi. La sicurezza sulla provenienza delle sei formelle in esame (cui vanno affiancate, per le analogie tipologiche, le sei presso l'altare del Battistero (1870)-(1873) e un frammento nel Museo dell'Opera) permette di datarle negli anni di poco precedenti l'esecuzione del pulpito di Guglielmo (1159-1162), con il quale molto probabilmente si completò l'arredo della zona presbiteriale. Per quanto riguarda la maestranza che le eseguì, per i confronti stilistici e tipologici possibili, dobbiamo pensare agli scultori impegnati, negli stessi anni, alla decorazione della

tano in discrete condizioni di conservazione, dato che non so-

facciata della cattedrale e della zona dell'ampliamento; in particolare ai responsabili di opere quali le due colonne a racemi ai fianchi del portale (57)-(62) o i fregi a racemi (15), (84) e le ghiere in controfacciata, nelle quali si rivela lo stesso grado di emulazione dell'antico nelle forme dell'acanto, il diffuso uso del trapano, l'analogo modo di caratterizzare le foglie con fitte e rilevate nervature e bordi frastagliati; questa maestranza che si trova a lavorare in facciata contemporaneamente a quella di Rainaldo (cui sono accostabili i tre plutei (1866) di collocazione incerta) è strettamente legata a Guglielmo con cui opera all'arredo presbiteriale; i contributi più recenti (CALECA 1989, p. 21; BARACCHINI 1992, pp. 99-101) attribuiscono i plutei direttamente alla taglia di Guglielmo, ma occorre sottolineare i numerosi punti di contatto tra le due botteghe, i cui artefici lavorano molto frequentemente insieme, particolarmente evidenti in opere con ricca decorazione come le formelle in esame (1865)-(1868), (1870)-(1873) o le cornici del pulpito di Guglielmo.

1866, 1867

#### Tre formelle con tondi figurati, già nel recinto presbiteriale (?) Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

La provenienza della lastra con le tre formelle dalla cattedrale è attestata dalla tradizione, raccolta dal da Morrona (1812, II, pp. 249-250), che la voleva utilizzata per gli altari del Duomo. Non sappiamo però quando esse furono tolte dalla collocazione originaria: o quando fu smantellato il pulpito di Guglielmo per far posto a quello di Giovanni (1310), oppure, più probabilmente, quando ci furono i restauri dopo l'incendio del 1595, che provocarono la rimozione completa e il rifacimento del recinto presbiteriale (in questa direzione sembra portare anche il reimpiego, ai primi del Seicento, di sei delle formelle per l'altare del Battistero (1870)-(1873)). Le lastre furono prese da Lasinio dai magazzini dell'Opera e trasportate in Camposanto prima del 1812; quindi confluirono nel primo Museo dell'Opera (1935) e, dopo un ritorno in Camposanto e il restauro, sono esposte, dal 1986, nell'attuale Museo dell'Opera. I tre plutei in marmo si presentano divisi in due pezzi (cm  $91 \times 136 \times 12$ ; cm  $91 \times 128 \times 12$ ), tagliati forse quando furono smontati (nel taglio tuttavia si sono persi solo pochi millimetri della formella centrale); sono in discrete condizioni di conservazione, con la superficie scultorea perfettamente leggibile (manca la cornice sinistra e tre scheggiature si notano nella base). Presentano una cornice digradante che corre lungo i bordi, composta di elementi vegetali fittamente intrecciati: in quello a sinistra si nota uno stelo centrale che forma, a intervalli regolari, nodi intricati, con le foglie sull'asse, lunghe e distese a mo' di lancia; in quello centrale gli steli, cui sono attaccate piccole foglie trapanate, si svolgono disordinatamente, con forme vagamente circolari; quello di destra presenta lo schema più regolare, con una serie di racemi circolari che contengono una coppia di foglie e, al centro, un grappolo d'uva fortemente allungato (alcuni non sono eseguiti; sono dello stesso tipo nel pluteo (1868) e in quello nel lato corto di sinistra dell'altare del Battistero (1872)); si notino, qui, al centro della cornice superiore, due uccelli simmetrici, di cui è visibile una lunga ala e la testa girata sicché con il becco si mordono sul dorso. Non c'è separazione tra cornice, fondo ed elemento centrale, ma tutto risulta finemente intagliato senza spazi vuoti (solo il pluteo stesso tipo di intrecci presente sulla cornice si ripete sul resto della formella, con lievi differenze tra l'una e l'altra (sul fondo, in corrispondenza degli angoli, notiamo microteste, di uomini o animali, dalle cui bocche spuntano i racemi). Gli elementi centrali della composizione sono di forma circolare nei plutei centrale e destro, ottagonale nell'altro; quello di mezzo presenta una decorazione di carattere vegetale, che non risulta separata dal resto del pluteo: un virgulto con tre serie di foglie giustapposte, le centrali, in verticale e con le punte piegate in avanti; quelle laterali, di profilo e accartocciate. La composizione di quello di destra presenta tre figure racchiuse nel medaglione centrale (dal bordo scheggiato) (1867); al centro, un personaggio, frontale, sta su una sedia (di cui si vede parte dello schienale, con intagli triangolari); indossa una lunga veste (da cui spuntano i piccoli piedi), squadrata, con il mantello sulle spalle che ricade dal braccio sinistro; la capigliatura è a grossi boccoli forati e il volto e la fronte rugosi ci indicano che si tratta di un vecchio, che nella mano sinistra stringe in pugno un piccolo oggetto, a mo' di scettro, e tiene la destra alzata che spunta dall'abito con le dita in un gesto che sembra di benedizione (le ultime due dita sono piegate); lo affiancano due figure, con lunghe tuniche, inginocchiate (quella a sinistra con i piedi incrociati); hanno il corpo di profilo e la testa inclinata rivolta al personaggio seduto posto più in alto, entrambi con le mani giunte (in un gesto di sottomissione feudale o di preghiera); si diversificano perché quella di destra reca un velo in testa e l'altro ha una sottile barba (si tratta di una donna e di un uomo); dai pochi elementi comprensibili sembra si tratti di una cerimonia di investitura-benedizione, impartita da un anziano, detentore di un generico potere, a una coppia, e tutti sono personaggi laici; la composizione ricorda, nella figura centrale seduta e più grande e in quelle laterali più piccole, i dittici consolari tardoantichi, cui rimanda anche l'oggetto tenuto in mano dall'anziano, di forma analoga alla "mappa" dei consoli. Nell'altro pluteo figurato troviamo una rappresentazione più complessa: al centro un medaglione circolare che comprende interamente il busto di un angelo nimbato e con le ali strozzate, adagiato su un cespo di acanto, i cui steli sono avvinghiati intorno alle mani della figura, tenendole bloccate, mentre le foglie si spandono sul torace; nella fascia esterna col bordo ottagonale, dal fondo a racemi con grappoli d'uva, si allungano alternativamente dai vertici: quattro busti, con tuniche annodate all'antica, in alternanza con fibule sulle spalle o a fasce intrecciate (di queste, una è sottilmente incisa tanto da sembrare un fascio vegetale; un'alternanza analoga è nella ghiera dell'arcata del portale centrale di facciata (63)-(64)) e quattro avambracci, vestiti di una tunica con pieghe a spirale e polsini a perline, e grandi mani che afferrano il medaglione centrale (si tratta delle braccia dei personaggi tunicati); Seidel (1975 b, pp. 366-368), sottolineando il gusto classico della composizione di questo medaglione, ha indicato anche il possibile modello: il sarcofago delle "Stagioni" in Camposanto, dove i geni dell'estate e dell'autunno tengono l'immagine a clipeo di una coppia adagiata su un cespo. Riguardo all'interpretazione, una chiave di lettura potrebbe essere la contrapposizione tra la figura angelica e le forze del male che la circondano; in questo senso dobbiamo considerare il cespo di acanto con gli steli e le foglie che la immobilizzano e la coprono; in quest'ottica

centrale presenta bordi lisci che scandiscono le partizioni); lo

glione, che si trovano invischiati tra i racemi e le cui mani afferrano (come ancora di salvezza?) il disco con l'angelo. Non è chiara la destinazione originaria di queste formelle nell'arredo interno del Duomo; esse presentano alcune differenze con le restanti tredici formelle di analoga provenienza (1865), (1868), (1870)-(1873) (dodici intere più un frammento), non solo per quanto riguarda la trattazione del fondo e la resa complessiva stilistico-iconografica, ma anche per le misure: i plutei in esame presentano la stessa altezza, ma il bordo liscio più stretto e la cornice più larga. Anche la presenza di rappresentazioni ed elementi figurati le diversificano dalle altre dal repertorio geometrico-vegetale. Le ipotesi possibili sono due: o facevano parte anch'esse del recinto presbiteriale, collocate però in una posizione isolata e privilegiata, oppure costituivano il fronte di un altare (si noti che, probabilmente, in origine il gruppo si completava con altre due formelle a sinistra, entrambe con un tondo centrale, uno con decorazione vegetale e quello all'estremità con una raffigurazione, in simmetria con il pluteo all'altro capo; ciò sembra suggerito anche dal fatto che il bordo liscio che divide i singoli plutei è più largo in quello accanto al supposto centrale - l'attuale sinistro - e più stretto nei due laterali). La critica si è espressa in vario modo nell'analisi di queste lastre, già notate nel secolo scorso (CIAMPI 1812, p. 68, sottolinea, come faranno molti in seguito, la distinzione tra "le figure umane così strane e mal fatte" e "tutto il resto di sottilissimi rabeschi ed intagli, che ora sgomenterebbero qualunque artista per la diligenza, e per la fatica"). Nella prima metà del Novecento gli studiosi si sono espressi, la maggior parte, per un collegamento tipologico con le altre transenne del Duomo e con la decorazione della facciata, ponendo i loro scultori al seguito di Guglielmo, e, quindi, datando i plutei in esame nella seconda metà del XII secolo; più tardi, da Sanpaolesi (1956-1957, pp. 282-286) in poi, si sono attribuite alla maestranza rainaldesca, affermando, con maggiore chiarezza di prima, l'influsso dei modelli classici e degli intagli arabi (una fonte per il fitto intaglio vegetale, di chiara derivazione islamica, può essere stata la porta lignea portata da Maiorca nel 1115 e collocata in uno dei portali minori della facciata). Le formelle in esame, come ha riconosciuto la critica più recente, trovano affinità molto stringenti con gli artefici dei capitelli figurati della zona dei portali di facciata (23)-(24), (1849), dove riscontriamo le stesse tipologie facciali, le capigliature a boccoli trapanati quasi fossero foglie, i panneggi fittamente striati, le difficoltà di resa della figura umana, sproporzionata e minuta; questa maestranza, riconosciuta come quella di Rainaldo, l'artefice che firma nella zona dei portali, opera anche nell'interno (matronei e navatelle) e si distingue dalla bottega di Guglielmo non solo nella resa delle figure ma anche nell'adozione di tipologie differenti per gli animali (draghi e leoni in particolare), anche se entrambe mostrano un comune interesse per l'antico. Relativamente alla collocazione cronologica delle lastre, il problema è più complesso, perché non sappiamo dove stessero precisamente in origine. Tuttavia, dall'osservazione della stretta collaborazione tra Rainaldo e gli scultori che operarono, con modi diversi, in facciata, controfacciata e nei capitelli delle navatelle nella zona dell'ampliamento, e soprattutto notando che modi e tipologie adottate da Rainaldo si ritrovano anche nel pulpito di Gu-

sono personaggi negativi anche quelli posti intorno al meda-

glielmo, mi sembra di poter concludere, ricordando le analogie compositive tra i plutei in esame e quelli "guglielmeschi" conservati al Museo dell'Opera e in Battistero (1865), (1868), (1870)-(1873), che la lastra in esame si debba collocare intorno alla metà del XII secolo, probabilmente negli anni precedenti l'esecuzione del pulpito di Guglielmo (1159-1162).

#### Arte francese *Cristo deposto* (sec. XII), legno, già nel presbiterio Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

L'opera in origine doveva trovarsi nel presbiterio, molto probabilmente sopra l'altare maggiore; almeno così ci dicono le fonti più antiche, a partire dal canonico Roncioni, che scrive negli anni a cavallo tra Cinquecento e Seicento: "Fu questo devotissimo Crocefisso con grandissima riverenza e devozione, posto nella chiesa maggiore sopra l'altare grande; ma di poi, essendovi messo il santissimo Sagramento del Corpo di Cristo (che fu l'anno 1362) fu trasportato nella Cappella dell'Annunziata" (RONCIONI 1844, p. 149) vale a dire nel transetto settentrionale; quindi, nel 1559 subì un ulteriore spostamento finendo nella chiesa di Sant'Anna (MARTINI 1723, tav. XIX; a questo complesso, in strette relazioni con l'Opera della Primaziale, furono donati, per venire reimpiegati come materiale costruttivo nel chiostro, altri pezzi della piazza del Duomo: un tronco di colonna (1885) e un capitello, proveniente dal campanile: MILONE 1993, p. 317). La leggenda voleva, inoltre, che l'opera non fosse di origine pisana, ma fosse stata ritrovata a Nazareth dai Pisani partecipanti alla prima Crociata nel 1099: "trovando rovinate tutte le chiese [...], volendo per loro devozione restaurarne alcune, fecero cavare le rovine di una, dedicata sotto il nome della Natività di tanta Vergine; e fra quelle rovine trovarono un Crocefisso grande, di rilievo, sano e senza danno alcuno o detrimento. E venendo a tutti gran compunzione di tal cosa, considerando che non senza divino mistero si fosse così lungo tempo conservato sotto terra. deliberarono di portarlo a Pisa" (RONCIONI 1844, pp. 148-149).

L'opera, restaurata in occasione della sua esposizione nel Museo dell'Opera del Duomo (1986), si presenta in buone condizioni di conservazione, con estese parti che serbano la policromia originale. Dalla posa e dalle tracce, sul ginocchio sinistro, dell'attacco di una mano (CALECA 1986 a, p. 77), si comprende che in origine il Cristo doveva far parte di un gruppo della Crocifissione, assieme a Maria, a Giovanni e agli assistenti, Nicodemo e Giuseppe, che lo depongono dalla croce, un complesso frequente nelle chiese medievali e quasi sempre lavorato nel legno (solo in Toscana restano vari esemplari, tra cui il più famoso è quello duecentesco di Volterra). Il corpo, adagiato su una spessa croce che presenta un asse centrale in rilievo, si presenta con una linea serpentinata ed è costruito per parti giustapposte, con le braccia allungate e scheletriche, molto danneggiate, una ancora attaccata alla croce e l'altra calata nella posa tipica della Deposizione (nella precedente sistemazione, l'opera era stata ritenuta un semplice Crocifisso e le braccia erano state inchiodate ai legni), il tronco minuto e piatto, le gambe molto alte e sproporzionate rispetto al resto del corpo con i piedi infissi separatamente; il lungo perizoma, quasi diafano, è la parte più interessante e meglio conservata dell'opera, con il drappo coprente, dalle pieghe morbidamente accavallate, rosso

sopra e blu sotto, mentre è quasi trasparente il velo che ricopre le gambe, sottolineato da solchi simili a unghiate che corrono paralleli sulle cosce e con un bordo liscio, rosso, che indugia lasciando scoperto il ginocchio destro, leggermente avanzato (la veste è abbellita da sottili motivi dorati); la testa ha l'incarnato ormai bianco, come il resto del corpo, e pende inclinata sulla spalla destra con i grandi occhi chiusi, la barba risolta in isolate ciocche terminanti in riccioli e la massiccia corona, adagiata sui capelli sottilmente striati, che in origine doveva essere impreziosita da pietre policrome incastonate negli incavi ormai vuoti.

Come notava già Pietro Toesca, il primo a porre l'attenzione sull'opera, esposta alla *Mostra della scultura pisana del Trecento*, l'opera non è di artisti locali, ma presenta notevoli analogie con la produzione d'oltralpe; in particolare lo studioso pensava alla Borgogna (Toesca 1947, pp. 135-139), istituendo confronti con il *Crocifisso* donato da Courajod al Louvre, mentre Caleca (1986 a, p. 78) allarga il campo alla produzione coeva spagnola; la datazione più plausibile è quindi nella seconda metà del XII secolo; certamente, il fatto che si tratti di un prodotto francese non ostacola, anzi rafforza l'ipotesi leggendaria che esso provenga dalla Terrasanta, regione dove, nel XII secolo, l'arte francese era di casa.

#### Sei formelle (sec. XII), già nel recinto presbiteriale Pisa, Battistero, altare maggiore

La provenienza delle formelle superstiti dalla cattedrale (oggi divise tra l'altare del Battistero (1870)-(1873) e il Museo dell'Opera del Duomo (1865)-(1868)) è attestata dalla tradizione, raccolta dal da Morrona (1812, II, pp. 249-250) e da altri, che le voleva utilizzate per gli altari del Duomo. Non sappiamo però quando esse furono tolte dalla collocazione originaria (cfr. (1866), (1867)). I frammenti di recinto presbiteriale, che oggi decorano l'altare maggiore del Battistero pisano, vi furono collocati ai tempi dei restauri al Duomo, dopo l'incendio del 1595, quando alcuni dei pezzi rimossi dalla cattedrale vennero reimpiegati nella risistemazione dell'arredo interno del vicino Battistero; oltre ai plutei, furono utilizzati, per la scala d'accesso al pulpito di Nicola molto probabilmente eretta allora, la coppia di capitelli a stampella (1875), il leone, forse già alla base del "Vaso del talento" (1816), e un leggio trecentesco rilavorato; da Tronci (1643, c. XVI r) apprendiamo inoltre che l'altare, "con l'ornamenti belli di marmo" fu fatto "erigere dal Sig. Niccola da Castello Operaio" (carica che tenne dal 1606 al 1617). L'altare è composto di più pezzi assemblati, con una base dalla cornice modanata, che deve risalire al montaggio seicentesco, e la mensa con una decorazione floreale e una dentellatura, che si mostra opera ottocentesca, fatta a imitazione delle cornici a racemi dei plutei del XII secolo (si noti che la corrispondenza degli ornati dei vari plutei, i rimandi tra fronte e retro, la collocazione dei pilastrini e delle formelle nei lati corti fanno pensare a un reimpiego meditato delle opere, scelte con cura e criterio). I pezzi originali sono di due tipi (plutei e pilastrini) e si presentano in discrete condizioni di conservazione, dato che non sono mai stati esposti alle intemperie (si notano tuttavia numerosi interventi integrativi di minima portata agli intarsi e numerose tassellature ai bordi delle formelle). I pilastrini sono collocati alle estremità dei due lati lunghi e con lo spessore affiancano i plutei dei lati corti; hanno lo stes-

a intarsio) e si distinguono in due tipi: quello sul lato frontale dell'altare (1870) con la cornice a foglie di acanto aperte e virgulti (dello stesso tipo nei bordi dei plutei che delimitano) e l'intarsio bicromo a scacchiera, e quello, sul retro (1871), con il bordo a racemi (come nelle vicine formelle) e un intricato disegno policromo, con semicerchi e croci, di un tipo analogo a quello del pluteo a sinistra (1870) nel lato frontale (nel pluteo frammentario al Museo dell'Opera e in quello nel lato corto sinistro dell'altare (1872) c'è una decorazione analoga). I pilastrini, in origine, dovevano stare negli spigoli del recinto presbiteriale o a sottolineare le aperture del coro, in corrispondenza di porte o interruzioni delle formelle (che, molto probabilmente, erano disposte in una doppia serie). I sei plutei, a differenza di quelli conservati nel Museo (1865)-(1868), presentano schemi compositivi diversi tra di loro, pur condividendo con essi le proporzioni. I due nel lato frontale (1870), ricavati dalla medesima lastra, mancano dei bordi lisci delle estremità e presentano lo stesso schema, analogo a quello dei sei plutei nel Museo (1865), (1868). Nel bordo che corre lungo il perimetro della lastra troviamo una cornice a foglie aperte e sottili gambi, come nei pilastrini accanto. Un elemento circolare al centro è composto da una cornice liscia rilevata affiancata da due cerchi: quello esterno ha disegni pseudovegetali a trilobi (che ricordano il kymation ionico e presentano tracce dell'uso del trapano; dello stesso tipo nelle cinque formelle (1865)); quello interno ha invece foglie spiegate e fittamente trapanate, con una doppia partizione a sinistra e appuntite, come nella cornice del bordo, a destra. Il cespo di acanto al centro della lastra è di forma analoga nelle due formelle, con un gambo centrale e le foglie, disposte a raggiera, che si aprono simmetricamente e si accartocciano curvandosi; l'elemento vegetale è visto quindi frontalmente e presenta un asse verticale come nel quinto pluteo di (1865) e in (1868); inoltre l'elemento centrale è collegato al giro interno di racemi tramite sottili foglie trapanate che si allungano sul bordo liscio tra il cespo e il racemo. Diversi tra loro appaiono i due fondi intarsiati policromi, con composizioni geometriche astratte, basate su semicerchi contrapposti e sfalsati di colori differenti (in quello sinistro, la cui decorazione si riscontra anche nei pilastrini del retro dell'altare e in parte di quello sul lato corto sinistro e nel pluteo frammentario al Museo dell'Opera) e sull'intersecazione di quadrati e cerchi (in quello destro, che trova analogie con due dei plutei nel Museo dell'Opera (1865), (1868)). I due nel lato posteriore (1871), ricavati dalla medesima lastra, mancano dei bordi lisci delle estremità e presentano lo stesso schema. Nel bordo che corre lungo il perimetro della lastra troviamo una cornice a racemi con foglie aperte tripartite e ben spaziate, come nelle cornici dei vicini pilastrini. Un rombo centrale è composto da una cornice liscia rilevata circondata da un doppio bordo, a racemi a foglie aperte tripartite alternativamente ascendenti e discendenti (una decorazione analoga è nel pluteo (1868)). Il cespo di acanto al centro della lastra è di forma differente nelle due formelle; a sinistra presenta un profilo polilobato (come il pluteo nel lato corto destro dell'altare), con un gambo centrale, visto dall'alto, e le foglie, disposte a raggiera, che si aprono accartocciandosi; in quello a destra il cespo, visto dall'alto, ha un andamento rotatorio, con

so schema compositivo (un bordo liscio che racchiude un fre-

gio con decorazione floreale dal profilo digradante e il fondo

1870-1873 so senso (come nel terzo pluteo di (1865)); inoltre, l'elemento centrale è collegato al giro interno di racemi tramite gambi sottili (a sinistra) e un vero e proprio ramo (a destra). Diversi tra loro appaiono i due fondi intarsiati policromi, con composizioni geometriche astratte, basate su uno schema a scacchiera (in quello destro, la cui decorazione si riscontra anche nei pilastrini del davanti dell'altare e in parte di quello sul lato corto di destra) e sull'intersecazione di quadrati e cerchi (in quello di sinistra). I due plutei nei lati corti dell'altare sono entrambi senza cornici lisce laterali e presentano un profilo polilobato. Quello sul lato corto di destra (1873) ha un elemento centrale con un andamento circolare ottenuto dall'intersecazione di otto cerchi, evidenti nel bordo liscio aggettante circondato da due fasce di racemi con foglie aperte a mo' di palmette dai rami simili a corde sottilmente annodate (la stessa decorazione corre anche sul bordo perimetrale e ricorda i fondi fittamente trapanati delle formelle rainaldesche (1866)); il cespo centrale, circondato da un bordo polilobo intarsiato con triangolini bicromi e pietre semicircolari, è visto dall'alto con le foglie che si aprono simmetricamente a raggiera. Il fondo è inusualmente separato in due campi differenti incrociati: quello sopra a sinistra e quello sotto a destra presentano un bordo con una fila di triangolini e rombi policromi a scacchiera; negli altri due spazi, una semplice scacchiera policroma. Quello sul lato corto sinistro (1872) ha un elemento centrale, il cui schema deriva dall'intersecazione di un quadrato centrale e quattro archi acuti, evidenti nel bordo liscio e sagomato aggettante circondato, all'esterno, da una fascia di racemi con rosette e foglie e all'interno decorato con una cornice dal profilo curvo con tondini bianchi su fondo nero (frutto forse di un restauro ottocentesco); sul bordo perimetrale corre una fascia di racemi con grappoli d'uva sottili e allungati (come nel pluteo (1868) e nelle formelle rainaldesche (1866); il cespo centrale, visto di fronte, reca le belle foglie aperte e ricurve eseguite con forte sottosquadro e quasi a tutto tondo, che terminano con rosette e un grappolo d'uva. Il fondo è inusualmente separato in due campi differenti incrociati: quello sopra a sinistra e quello sotto a destra presentano una linea serpentinata che racchiude rombi dai bordi curvi; negli altri due spazi, semicerchi contrapposti e sfalsati di colori differenti (come nei pilastrini del retro dell'altare e nel pluteo frammentario al Museo dell'Opera). La sicurezza sulla provenienza delle sei formelle in esame (a cui vanno affiancate, per le analogie tipologiche, le sette, di cui una frammentaria, nel Museo dell'Opera (1865)-(1868)) permette di datarle agli anni di poco precedenti l'esecuzione del pulpito di Guglielmo (1159-1162), con il quale molto probabilmente si completò l'arredo della zona presbiteriale. Per quanto riguarda la maestranza che la eseguì, per i confronti stilistici e tipologici possibili, dobbiamo pensare agli scultori impegnati, negli stessi anni, alla decorazione della facciata della cattedrale e della zona dell'ampliamento; in particolare ai responsabili di opere quali le due colonne a racemi ai fianchi del portale (57)-(62) o i fregi a racemi (15), (84) e le ghiere in controfacciata, nelle quali si rivela lo stesso grado di emulazione dell'antico nelle forme dell'acanto, il diffuso uso del trapano, l'analogo modo di caratterizzare le foglie con fitte e rilevate nervature e bordi frastagliati; questa maestranza che si trova a lavorare in faccia-

le foglie aperte disposte a raggiera e curvate tutte nello stes-

ta contemporaneamente a quella di Rainaldo (cui sono accostabili i tre plutei (1866) di collocazione incerta) è strettamente legata a Guglielmo con cui opera all'arredo presbiteriale; i contributi più recenti (CALECA 1989, p. 21; BARACCHINI 1992, pp. 99-101) attribuiscono i plutei direttamente alla taglia di Guglielmo ma occorre sottolineare i numerosi punti di contatto tra le due botteghe, i cui artefici lavorano molto frequentemente insieme, particolarmente evidenti in opere con ricca decorazione come le formelle in esame (1865)-(1868), (1870)-(1873) o le cornici del pulpito di Guglielmo.

#### Capitello a stampella

#### Pisa, Camposanto Monumentale

Il capitello fu preso dai magazzini dell'Opera ed esposto da Lasinio in Camposanto nel primo Ottocento (LASINIO 1831, n. 73). L'opera (cm  $29 \times 24 \times 47$ ) si presenta in mediocri condizioni di conservazione; oltre a numerose rotture e cadute diffuse, risultano tagliate la base e un'estremità dell'abaco, molto assottigliato. Il capitello è del tipo a stampella, con due foglie di acanto laterali, simmetriche, le cui punte, oggi perdute, si arricciavano su se stesse (come mostra l'esistenza di tracce del peduccio, sul corpo delle due foglie). Esse sono condotte con grande regolarità, presentando un'apertura a raggiera, dalla simmetrica frastagliatura, con i lobi lanceolati dal profilo spinoso, come nell'acanto classico, e con scanalature ottenute con il trapano, non lasciato a vista (in mezzo corre una nervatura spessa e verticale, dall'orlo sfrangiato). Al centro delle due facce, uguali, spunta un virgulto che nasce, con le foglie laterali, alla base del capitello; dal gambo centrale si staccano le foglie accoppiate e simmetriche, che si distendono nello spazio tra le due foglie laterali, presentando, alle due estremità superiori, due grappoli d'uva: a differenza delle foglie grandi, il virgulto è spesso, con le nervature delle foglie in evidenza e il forte effetto chiaroscurale dei fori di trapano (la disposizione delle foglie laterali sovrastate da quelle che spuntano dal virgulto ripete il canonico rapporto tra giro inferiore e volute del capitello corinzio). Il bordo dell'alto abaco, dal profilo rastremato, risulta decorato con un racemo molto regolare che corre ondulato, presentando le foglie derivate, disposte simmetricamente e dal taglio che le fa sembrare palmette (la parte meglio conservata è in uno dei lati corti). L'artefice rivela una buona capacità tecnica nell'intaglio delle foglie e del virgulto, dove ben si contempera l'uso del trapano con i profili appuntiti e il lavoro di sottosquadro. L'esecuzione rivela, inoltre, dimestichezza con i modelli classici e la loro trasposizione in tipologie nuove, come quella a stampella. Stilisticamente, l'opera aderisce pienamente alle soluzioni adottate per i capitelli e le cornici messi in opera nella zona dell'ampliamento della cattedrale pisana, e, in particolare, è accostabile, ad esempio, alla decorazione della controfacciata, eseguita nel secondo terzo del XII secolo dalla maestranza di Guglielmo.

#### Capitello a stampella

#### Pisa, Opera della Primaziale, depositi

Il capitello, che fa coppia con un altro, si trova nei depositi dell'Opera della Primaziale Pisana ed entrambi provengono dalla scala d'accesso al pulpito di Nicola Pisano nel Battistero, nella quale sono documentati con sicurezza dagli inizi del Settecento (MARTINI 1705, p. 88, tav. 20; p. 97, n. XII); l'o-

1874

pera è stata smontata ai tempi degli interventi antibellici per l'ultimo conflitto mondiale e non più ricostruita (per un'immagine si veda Papini 1912-1931, I, p. 232). Vi furono collocati molto probabilmente ai tempi dell'Operaio Niccolò del Castello (1606-1617), quando furono operati mutamenti all'assetto dell'arredo liturgico interno dell'edificio (Tronci 1643, c. XVI r). Per l'altare furono utilizzati resti del recinto presbiteriale del XII secolo del Duomo, danneggiato dall'incendio del 1595 (1870)-(1873). Per edificare la scala del pulpito di Nicola si impiegarono il leone con colonna, che si trovava sotto il cratere attico (1816) sugli spalti del Duomo, per reggere un leggio trecentesco con angeli (anch'esso probabilmente proveniente dalla cattedrale) integrato con un stemma pisano agli inizi del Seicento, e due colonnine con i rispettivi capitelli a stampella, una scanalata (sotto il capitello in esame) e l'altra a spirale (attualmente si trovano entrambe nei depositi dell'Opera). Il capitello, per la sua forma, doveva essere destinato a qualche polifora, secondo una modalità diffusa nella Toscana occidentale; provenendo con molta probabilità dalla cattedrale, poteva stare, all'esterno, presso la facciata o sulla sommità dei transetti, o, all'interno, presso le finestre che danno sulla navata (molto probabilmente dovette venire tolto dalla collocazione originaria durante i restauri post-incendio del 1595); restano originali, in Duomo, i capitelli a stampella delle due finestre alla sommità dei transetti settentrionale (1727) e meridionale (362), (1626) e dello stesso tipo si conservano i capitelli (1874), (1875), (1877). Il capitello in marmo (cm  $37 \times 34 \times 57$ ), con abaco giustapposto, fa coppia con un esemplare simile, da cui differisce solo nella decorazione del pulvino e nel fatto che l'altro ha pulvino e capitello scolpiti nello stesso blocco; si presenta in buone condizioni, con la parte superiore tagliata obliquamente per utilizzarlo come sostegno della scala. La fattura del capitello a stampella, con decorazioni fogliacee su tutta la superficie mentre l'abaco presenta racemi con foglie a punta, è molto raffinata e l'esecuzione degli elementi vegetali presenta un massiccio uso del trapano, che si affianca a una tecnica di precisione nel palesare le nervature delle foglie. Colpisce la fitta decorazione che tuttavia non affoga le forme nell'abbondanza dell'intaglio, ma permette una resa alquanto naturalistica delle foglie d'acanto. I due capitelli, già ricordati da Fontana (1898, p. 412) e Supino (1912-1913, p. 105), vengono notati da Toesca (1927, p. 899, nota 44) per le notevoli analogie stilistiche e morfologiche con alcune sculture della zona dei portali della facciata del Duomo pisano. Mettendo da parte gli artefici delle ghiere e capitelli della parte sinistra della facciata, si può avvicinare la coppia di capitelli agli esecutori delle colonne a racemi del portale centrale (57)-(62). Si tratta di una maestranza che dovette operare fianco a fianco con quella di Rainaldo nell'innalzamento della facciata, nel secondo terzo del XII secolo; a differenza di quest'ultima, si accosta con occhi più attenti all'imitazione della scultura classica e alla resa naturalistica degli elementi rappresentati.

1876 Capitello con busti (sec. XII), già nell'interno, parete perimetrale

Pisa, Camposanto Monumentale

Da Lasinio (1831, n. 11), ricaviamo notizie sulla provenienza del capitello: "uno degli avanzati capitelli del Duomo, che divide i quadri moderni"; sebbene la frase non sia del tut-

mente originaria, in un punto della parete perimetrale interna, nel tratto delle navatelle forse che, nei pressi della facciata, fu l'ultimo ad essere occupato dalle grandi tele, i "quadri moderni" che decorarono la cattedrale (non sappiamo se l'ingresso dell'opera in Camposanto risalga ai restauri occorsi al Duomo alla fine del terzo decennio dell'Ottocento, oppure sia stato smurato in occasione della collocazione di uno dei quadri). Il capitello, in marmo (cm 35 × 43 × 45), si presenta in cattive condizioni di conservazione, coperto quasi interamente di colature di piombo (risalenti forse all'incendio del Duomo del 1595 più che a quello del Camposanto del 1944), cui si aggiungono numerose scheggiature e cadute e un'evidente erosione della superficie scultorea. Scolpito su tre lati, in origine doveva essere murato e si appoggiava su una colonna addossata al muro più che su un pilastro, come rivela la base di forma circolare (purtroppo, restano originali nelle pareti perimetrali del Duomo solo capitelli di parasta). È di tipo composito: presenta un giro inferiore di cinque foglie di acanto e steli da cui spuntano le elici, con un racemo ricco di piccole foglie avvolte a spirale (si noti la punta superiore piegata all'indietro, che si attacca all'abaco). Quello che caratterizza il capitello è la presenza al centro di ogni faccia, tra le volute, di tre busti, che hanno perdute le teste e il collo ma conservano le vesti, tuniche dal panneggio scanalato e aggettante, inciso con forti colpi di scalpello (si vede meglio nel busto del lato frontale); nelle due facce di fianco si vedono ancora: a destra un grifo rampante, aggrappato alle foglie e con la testa rivolta all'indietro, collocato al posto della voluta mancante; nell'altro lato, in corrispondenza simmetrica, compare un virgulto con tre foglie a mo' di trifoglio, quelle inferiori piegate e chiuse, mentre in quella centrale, in alto, spunta una microtesta di animale, dal muso tondeggiante (una capra o un bue). La tipologia con busti è direttamente esemplata dagli esemplari classici; a Pisa, possiamo vedere ancora i modelli antichi nei due capitelli con busti di divinità orientali nella ex chiesa di San Felice; la sicurezza di questo accostamento si fonda sulla presenza, tra i capitelli delle navatelle di destra del Duomo, di un altro capitello romanico con busti (991)-(992), tra i quali si vede una figura con il torso seminudo che si porta un dito alla bocca, nel gesto del silenzio, copiato dall'Arpocrate dei capitelli di San Felice. Anche l'idea della piccola testa nella foglia è attestata tra gli scultori che eseguirono i capitelli nella zona dell'ampliamento del Duomo: in uno, nelle navatelle di sinistra (752), si vedono testine, sorta di green-men, inserite sulla punta di foglie di acanto; anche nelle loggette di facciata, nella seconda per l'esattezza, un capitello, purtroppo una copia ottocentesca, presenta alla base un giro di testine di uccelli che beccano la punta di foglie (752). Il capitello in esame rivela, nonostante la conservazione, una notevole tecnica esecutiva nell'esuberante decorazione floreale, costellata di fitti colpi di trapano, posti a frastagliare e moltiplicare i bordi delle foglie d'acanto, dei virgulti e racemi e delle volute che, prese singolarmente, mostrano consistenza e gonfia corposità; i resti delle vesti rivelano da soli l'aggetto tridimensionale e la forza dell'esecuzione dei busti umani. Dalle osservazioni sull'iconografia e sullo stile, possiamo attribuire questo capitello a uno degli scultori della maestranza cui fu affidata parte dell'esecuzione dei capitelli della zona dell'ampliamento del Duomo

to chiara, l'opera doveva trovarsi, in una posizione probabil-

e che è presente anche in qualcuno delle logge di facciata (il capitello in copia (193) presenta volute a racemi eseguite con una tecnica e una tipologia molto vicina a quella dell'esemplare in esame). Questa maestranza, vicina a Guglielmo, si trovò a lavorare, nel secondo terzo del XII secolo, a fianco di quella cosiddetta "rainaldesca" nella zona dei portali di facciata e nella decorazione delle arcate dell'ampliamento.

1877. Capitello a stampella 1878

Pisa, Opera della Primaziale, depositi

Il capitello fu portato da Lasinio in Camposanto (LASINIO 1831, n. XVII) e proviene dai magazzini dell'Opera del Duomo. Il capitello, per la sua forma, doveva essere destinato a qualche polifora, secondo una modalità diffusa nella Toscana occidentale. L'opera, in marmo (cm  $23 \times 40 \times 20$ ), si presenta in buone condizioni di conservazione, con la superficie scolpita chiaramente leggibile e qualche scheggiatura alla base e ai bordi. Il capitello è a stampella e di piccole dimensioni, e, in origine, doveva stare presso qualche polifora, in una facciata o, se proveniva dalla cattedrale, nei matronei o nelle bifore sopra le colonne della navata centrale. Le due foglie che si aprono simmetriche e curve ai lati delle facce sono di acanto; condotte con grande regolarità, presentano un'apertura a raggiera, con una simmetrica frastagliatura in cinque parti, con i lobi lanceolati dal profilo convesso. Al centro delle due facce, un mascherone, dal quale spuntano due racemi simmetrici, dapprima semplici steli che disegnano una curva sotto gli zigomi, quindi si arricchiscono di foglie e rosette allungandosi fino agli spigoli del fusto, sotto l'abaco, formando un fondo fiorito a rosette, poco rilevate, secondo una tipologia tipica della produzione pisano-pistoiese del terzo quarto del XII secolo. La parte più caratteristica dell'opera sono proprio i due mascheroni, dal profilo piatto e dal volto senza contorni che si perde nel fondo (più che di un green-man si tratta di una testa-capitello), con gli elementi ottenuti quasi a negativo o con piccole prominenze; la volontà di spersonalizzazione della figura, che affiora o si perde nel fondo identificandosi con esso, è evidente negli occhi solo scontornati. Ben in mostra sono gli elementi che li fanno riconoscere come personaggi diabolici: una figura (1878) presenta enormi orecchie e l'altra (1877) ha la barba appuntita, con le ciocche ondulate e compatte quasi fossero lingue di fuoco, la lingua tirata fuori e, soprattutto, le due corna che, spuntando dalla fronte, si curvano all'ingiù toccando gli zigomi e confondendosi con il racemo che fuoriesce dalle narici (un personaggio cornuto tra racemi compare all'estremità sinistra della cornice marcapiano del timpano in facciata (233)). L'idea di rappresentare una testa invinghiata con elementi vegetali è comune e presente anche in Toscana occidentale (ricordo un esempio molto vicino al nostro in uno dei capitelli di controfacciata del Duomo (1685), (1688)); tuttavia meno comune è la raffigurazione di queste teste evanescenti e piatte che si integrano, quasi si mimetizzano, con la flora che li circonda. Dall'analisi stilisticotipologica si comprende che il capitello fu eseguito da un artefice, dal nutrito bagaglio tecnico, molto attento alla cura dei particolari, che conosce bene i modelli che va a eseguire, come rivela la conduzione delle due grandi foglie d'acanto e dei mascheroni, non scevri da un certo virtuosismo nel gioco dei piani della rappresentazione. Nell'opera si nota, infine, l'assenza completa dell'uso del trapano (non usato nemmeno

per le rosette, molto probabilmente). Il capitello e il suo esecutore si possono collocare, per le soluzioni tipologiche (si pensi al fondo di rosette) e iconografiche (il mascherone con racemi) adottate, nell'ambito delle maestranze operose, nel secondo terzo del XII secolo, al completamento della facciata e della zona dell'ampliamento della cattedrale pisana, per la quale, con molta probabilità, fu eseguita l'opera in esame.

Epitaffio di Ugo (sec. XII) Pisa, Camposanto Monumentale

L'iscrizione, posta su una lastra di marmo (cm  $86 \times 61$ ) rotta in quattro parti, di cui una perduta, fu ritrovata durante i restauri alla facciata della seconda metà del secolo scorso, molto probabilmente reimpiegata come pietra di rivestimento del lastrico in una delle loggette (MILONE 1993, p. 347). Originariamente doveva essere murata in una parete della cattedrale, se non proprio sulla facciata, per accompagnare il sarcofago del defunto Ugo, come sottolinea, per un caso poco frequente, la stessa iscrizione (una disposizione analoga a quella di Enrico, nel transetto settentrionale (642)).

† Ugo [maiorum] Pisarum nobilis unus / quem [nunc defunctum] subdita tu(m)ba tegit / coniugio [fidus feli]x cu(m) coniuge vixit / illa p(er)[equatas] reddidit inde vices. / Forte s[ub occidu]o fuerat gens impia sole / quam [mundo evelli] numina sacra iubent / Pisaru(m) [populus vindic]ta(m) missus ad istam / inter [ductores hunc ha]buit iuvenem / iste fu[it iuvenis qu]o nullus gratior a[l]ter / sensu d[octrina c]onsiliove fuit. / Temporibu[s iuv]enis sed erat p(ro)bitate s[enili] / frena iuventu[ti] de probitate ferens / pectoris audacis sibi laudes arma[q(ue) q(uae)rens] / miserat Hispanos mortis in ora te[nus] / deiecit Mauros gladioq(ue) furente p(er)e[mit] / captoru(m)q(ue) ducu(m) colla sup(er)ba tra[xit]. / Te(m)pore quo Gemini tolerant incend[ia solis] / et mensis media parte remissus t[egit] / t(un)c predictus Ugo sub te(m)pore desi[it esse]/p(er)petuo vivens nulla pericla tim[et] (ed. BANTI 1993, p. 348) ["Ugo, nobile tra i maggiori di Pisa, che ora defunto la tomba sottostante ricopre, visse con la coniuge felice e fedele nel matrimonio e questa lo ricambiò del tutto. Per caso, verso l'ovest (nella direzione del sole cadente) c'era gente empia, che gli dei sacri ordinano di scacciare dal mondo al popolo di Pisa, destinato a questa vendetta; tra i condottieri era il giovane. Questo era un giovine del quale nessun altro fu più dotato di giudizio, dottrina e saggezza; giovane d'età era di una probità senile, che poneva un freno alla gioventù quanto ai buoni costumi; cercando per sé le lodi del coraggio audace, aveva spedito gli Spagnoli alla soglia della morte, abbatté e con la spada furente uccise i Mori e trasse con sé i colli superbi dei condottieri catturati. Nel tempo in cui i Gemelli sopportano il fuoco del sole e il mese, alla metà, indolente trascorre, allora l'anzidetto Ugo cessò d'essere soggetto al tempo e vivendo nell'eterno non teme alcun pericolo"]. I caratteri dell'iscrizione permettono una datazione della stessa alla metà del XII secolo (SCALIA 1972, p. 807, nota 79; BANTI 1993, p. 347) e, quindi, fanno escludere l'identificazione con gli omonimi personaggi della letteratura epica pisana dei secoli XI-XII (a meno che non si tratti di un'inscriptio novicia, vale a dire della riproposizione di un'epigrafe più antica, come nell'analogo caso della regina di Maiorca, celebrata nella facciata del Duomo (9 c)). Il testo, in esametri ricchi di echi virgiliani, narra del giovane condottiero pisano, morto nel

Shayloodo(ok BANT)

mese di maggio (tra il 21 e il 31, secondo PATETTA 1911, p. 575, l'editore che ha collazionato l'epigrafe con l'unica trascrizione che si conosca di essa, conservata nel cod. 5095 della Biblioteca di Bruxelles), marito fedele e uomo assennato, che combatté, e ritornò vincitore, con il trofeo dei nemici catturati nelle terre occidentali, dove regnavano i Mori: Spagna o Africa magrebina.

### 1880 Epitaffio del vescovo Vitale (1252), già nella Cappella di S. Lucia Pisa, Camposanto Monumentale

La lastra in marmo (cm 35 × 48), conservata nei depositi dell'Opera della Primaziale, contiene parte (i vv. 12-18 caduti parzialmente sul lato sinistro) dell'iscrizione sepolcrale dell'arcivescovo di Pisa, Vitale, che tenne la sede dal 1218 al 1252, anno in cui morì, nel mese di novembre (probabilmente il 20). L'intero epitaffio si svolgeva su due lastre di uguale misura (cm  $52 \times 52$ ), che dovevano formare una specie di libro aperto posto al di sopra o davanti al sarcofago del vescovo Vitale (BANTI 1991, pp. 18-21; BANTI 1993, pp. 350-351). Dalle fonti (UGHELLI 1718, col. 434) che ci hanno tramandato l'intero testo apprendiamo che in origine si trovava in Duomo, nella Cappella di S. Lucia, e dovette andare distrutto per il crollo del tetto nell'incendio del 1595. L'unico frammento superstite, parte della seconda tabella dell'epigrafe, fu esposto in Camposanto da Lasinio, che lo aveva ritrovato nei depositi. A. Cum tribus et penta decies tunc mille ducente / tempora currebant dominum que concipiebat, / ecclesie presules, lacrimas deducite luctus / solvite Vitalem mecum deplangite, cuius / ardua vita fuit vivendi formula recta. / Sanguine clarus erat sed morum lampade maior / ingenuos precessit avos de fonte sophie / Parisiis potavit aquas quas prodigus imber / inde Bononinos large diffudit in agros / Pisanas ita pavit oves ita prefuit ipsis / ut pariter prodesset ei o secula nostra. B. [Dicite si si]milem nostro vidistis in evo / [presidiu](m) cleri dux pacis amator honesti; / [qua]s invenit opes a sacra sede receptus / [p(ro)vi]dus inmenso pater augmentavit acervo; / [paupe]ribus co(m)passa fuit pia dextera patris; / [q]uant(us) erat pat(er) iste putas du(m) tra(n)siit equor / [in]clita primatis ostendens cornua Sardis / [denique turris erat nulla concussa pavore. / Metra nepos Guido tuus o pater ista tibi do] (ed. BANTI 1991, p. 19) ["Quando 1253 anni correvano da quando era stato concepito il Signore, vescovi della Chiesa, fate scendere le lacrime, sciogliete il lutto, piangete con me Vitale, la cui difficile vita fu la formula giusta del vivere. Era di sangue nobile, ma ancora più grande per lo splendore dei costumi, superò i nobili avi; alla fonte della saggezza a Parigi bevve le acque, che, quindi, prodigo temporale diffuse ampiamente nelle terre bolognesi; come pascolò le pecore pisane così gli fu innanzi affinché allo stesso modo ne avessero giovamento, o secoli nostri. Dite se avete conosciuto nel nostro tempo difensore simile del clero, guida di pace e amante dell'onestà; le ricchezze che trovò accolto al sacro soglio, padre provvido fece crescere in un cumulo smisurato; la destra del padre fu pia e piena di compassione per i poveri; considera quanto grande fu questo padre quando attraversò il mare per mostrare ai Sardi le celebri corna di primate; in breve, era una torre non scossa da alcun timore. Questi versi dono a te padre, tuo nipote Guido"]. L'iscrizione, voluta e composta da un suo nipote, Guido, è di belle e corrette forme, una delle

migliori pervenuteci del Duecento pisano; vi si narrano, in un linguaggio figurato e allusivo, la vita dell'arcivescovo pisano, i suoi studi a Parigi e il suo insegnamento a Bologna; si sottolinea la strenua attività di primate pisano, con la difesa dei diritti del vescovato finanche contro la Curia romana, come nel caso della tentata usurpazione del controllo sui vescovi sardi; se ne ricorda l'accortezza nell'amministrazione finanziaria della diocesi e la prodigalità.

#### Epitaffio del console Rodolfo e del nipote Bonifazio (sec. XII) Pisa, Camposanto Monumentale

La lastra in marmo (cm 34 × 76,5) è purtroppo resecata nella parte inferiore (secondo BANTI 1993, p. 346, manca solo l'ultima riga, di cui si individuano tratti di alcune lettere all'estremità destra) e presenta il verso rilavorato. L'opera si trovava in Battistero (DA MORRONA 1812, II, p. 317, nota 45) e di lì fu presa da Lasinio ed esposta in Camposanto. È interessante sottolineare il reimpiego dell'iscrizione poco dopo la sua esecuzione, intorno alla metà del XII secolo, epoca in cui è databile il fregio floreale scolpito nel verso (1882); si potrebbe pensare che l'epigrafe, che accompagnava il relativo sarcofago contenente le spoglie del console Rodolfo e del nipote Bonifazio, venne rimossa da qualche parete esterna del Duomo (dalla prima facciata?) per essere reimpiegata, usando il verso, nel nuovo prospetto o nell'erigendo battistero: Consul Rodolfus hic iacet/in tu(m)ba qui cotidie ab omnibus / quasi mare sonat et p(re)clarissi/mus nepos eius Bonifatius nobilissi/mu(s) mirabilis adolescens q(ui) mor/tuus e(st) in Neapolim t(er)tia die ante Pen/tecosten / anno D(omi)nice Incarnat(ion)is MC Octav[o] / [---] (ed. BANTI 1993, p. 346) ["Qui nella tomba giace il console Rodolfo che, come il mare, quotidianamente per tutti risuona e l'arcifamoso suo nipote Bonifazio, adolescente nobilissimo e mirabile che morì a Napoli nel terzo giorno prima della Pentecoste. Nell'anno dell'incarnazione del Signore 1108"]. Nell'iscrizione a belle capitali, purtroppo consunte per il reimpiego, si parla di Rodolfo - per la prima volta si ricorda la carica di console istituita a Pisa (SCALIA 1972, pp. 831-832) - e del nipote Bonifazio, morto a Napoli il 30 maggio 1107 (se la data 1108 in stile pisano si riferisce al periodo che la precede; si ricordi, infatti, che l'iscrizione resta interrotta).

#### Tronco di colonna a racemi (sec. XII) Pisa, Camposanto Monumentale

L'opera, oggi in Camposanto, dove esposta da Lasinio già nel primo Ottocento fu creduta "di scarpello romano" (LASINIO 1814-1825, p. 7) per tutto il secolo scorso (e da BIEHL 1926, p. 107, nota 44 e SHEPPARD 1958, p. 21, n. 40); essa stava nella piazza del Duomo. Secondo la citazione, del 1814 circa, in Lasinio (1814-1825, p. 7), l'opera "stava interrata quasi a metà all'intorno del vicino Duomo, facendo parte del recinto di colonnini sulla Piazza, e da questo per ordine della Comunità rimossa"; quasi la stessa provenienza dà Carlo Lasinio: "stava per colonnino dirimpetto al campanile" (LASINIO 1812-1838, I, p. 146; 1831, n. 24). Per quanto riguarda l'ubicazione originaria, certamente il tronco di colonna proviene da uno dei monumenti della piazza, insieme con il suo pendant (1885), oggi in Sant'Anna (si noti che un altro rocco di colonna con racemi si trovava nella Collezione Rosselmini di Pisa

1881, 1882

e quindi venne trasferito nel Museo di San Matteo (1884)). Per la datazione e lo stile che l'opera mostra, la cattedrale è il complesso per il quale con maggiori probabilità venne scolpita (si noti che, oltre alle due colonne a racemi del portale maggiore (57)-(61), un'altra colonna con racemi è presente nella chiesa, nella bifora alla sommità del transetto settentrionale (1727)). Non è possibile determinare purtroppo se essa provenga da qualche complesso all'interno o da qualche portale dell'esterno. Si potrebbe pensare, in un'ipotesi suggestiva ma senza fondamenti, che le due colonne, in coppia, fossero state eseguite, intorno al 1180, a completamento della strombatura del portale centrale del Duomo, dove si stava per inserire la porta di Bonanno (anche il portale est del battistero ha una doppia coppia di colonne), ma purtroppo nessun documento ci conforta (anzi, il preciso disegno di Francisco de Hollanda ci porta a escludere l'idea); è certo, invece, il reimpiego nella piazza, dopo che dovette essere danneggiata seriamente dall'incendio del 1595 (a questo proposito sappiamo che nella prima metà del Seicento si pavimentarono alcune parti della piazza e si inserirono a delimitare lo spazio colonne, una delle quali venne rimossa nel 1634, forse quella oggi in Sant'Anna (1885): ASP, Opera 254, c. 20 v).

L'opera, in marmo (m  $1,53 \times 0,40$ ), non si è conservata integra ma ne possediamo solo la parte inferiore. Nella parte superstite, oggi ripulita, si nota un diffuso processo di forte erosione cui si aggiungono numerose scheggiature, lesioni e cadute, specie delle parti in aggetto, che compromettono la lettura complessiva del manufatto. Come base troviamo un semplice collarino da cui prende inizio il fusto con una leggera svasatura. I tralci della colonna hanno inizio da un cespo di foglie d'acanto spiegate e simmetriche da cui spuntano gli spessi gambi che si aprono a campana dando vita a foglie incurvate che formano cerchi nei quali si sviluppa il racemo centrale, composto o di grandi rosette a più serie di petali o di foglie intorno a uno stelo, disposte in vario modo: con un cespo di base e una coppia di grandi foglie che cresce verticale; con un gambo che fa da asse centrale e dal quale si sviluppano tre coppie di foglie giustapposte a spina di pesce. Lungo il fusto correvano due serie di racemi contrapposti ma non simmetrici; tra le due file c'è infatti uno scarto di allineamento di una decina di centimetri, dovuto all'altezza diversa del cespo di base; nella parte superstite si vedono, da un lato, due racemi e mezzo e nell'altro quasi tre (si noti che il diametro di ogni racemo è di circa mezzo metro). Nello spazio tra le due serie si vedono, come di consueto, steli isolati da cui spuntano rosette di varia grandezza. Ai lati del primo racemo della fila più alta si vedono spuntare due figure umane disposte simmetricamente, con le teste rivolte all'indietro e i corpi in asse, in parte nascosti dai tralci o perduti; le gambe e i piedi appoggiati sul racemo di base, con i fasci muscolari evidenti, sono ben condotti e rifiniti, come le mani che afferrano i tralci; le teste sono diverse: quella di destra è finita, con i fori delle pupille e le forme del volto negroide delineati; l'altra risulta solo sbozzata; anche la chioma riccioluta è più evidente nella figura di destra. L'opera colpisce per le grandi proporzioni dei singoli elementi e per il loro spessore e aggetto; i racemi sono turgidi e si mostrano sbalzati dal fondo, senza parti lavorate a sottosquadro; le foglie non presentano nervature fitte ma si distendono lisce; è misurato l'uso del trapano, dai grandi fori proporzionati alle dimensioni degli

elementi vegetali, evidente specie sull'orlo sfrangiato delle foglie. L'opera, che risulta eseguita su tutto il fusto, doveva avere, nella collocazione originaria molto probabilmente presso un portale, un punto di vista privilegiato, corrispondente ai due uomini invischiati nel tralcio. Si noti, infine, che il tronco non presenta tracce di rastrematura né di entasi, segno che si doveva ancora allungare. Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi, oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche; a ciò si affianca la bravura nell'esecuzione dell'anatomia delle figure umane, con il culmine delle gambe nude, che ricordano quelle dell'insuperato modello dell'uomo che lotta con il leone stiloforo del pulpito di Guglielmo. Nell'opera si osserva, inoltre, una contemperata fusione di elementi calligrafici e soluzioni plastiche, palese nella forma delle foglie. I modelli adottati, per gli elementi vegetali come per le figure umane, sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo; per la tipologia, i confronti vanno fatti con la coppia di colonne ai fianchi del portale centrale del Duomo (57)-(61), risalente al secondo terzo del XII secolo, e con le due presso il portale est del Battistero, degli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. A queste ultime, il fusto in esame è accostabile per la comune presenza di racemi abitati, mentre, dal punto di vista tipologico-stilistico, le affinità sono fortissime con quelle del Duomo, che tuttavia sembrano anteriori per l'insistito uso del trapano e le fitte nervature e il complessivo addensarsi dei racemi. Possiamo quindi ritenere che la colonna in esame si collochi più tardi della metà del secolo, nell'ultimo quarto.

#### Tronco di colonna a racemi (sec. XII) Pisa, Museo di San Matteo, depositi

Il tronco di colonna, che si trova oggi nei depositi del Museo di San Matteo, proviene dalla collezione Rosselmini, formatasi nel primo Ottocento e trasferita nel Museo nel dopoguerra. Si tratta di un piccolo rocco (cm 40 × 47), che presenta la stessa misura del diametro e analoghe proporzioni degli altri due frammenti di colonna a racemi qui presi in esame (1883), (1885), di una delle quali molto probabilmente il pezzo doveva far parte; per quanto riguarda l'ubicazione originaria, il tronco di colonna, come gli altri due, deve provenire da uno dei monumenti della piazza. Per la datazione e lo stile che l'opera mostra, la cattedrale è il complesso per il quale con maggiori probabilità venne scolpita (si noti che, oltre alle due colonne a racemi del portale maggiore (57)-(61), un'altra colonna con racemi è presente nella chiesa, nella bifora alla sommità del transetto settentrionale (1727)). Non è possibile determinare purtroppo se essa provenga da qualche complesso all'interno o da qualche portale dell'esterno. Si potrebbe pensare, in un'ipotesi suggestiva ma senza fondamenti, che le due colonne, in coppia, fossero state eseguite, intorno al 1180, a completamento della strombatura del portale centrale del duomo, dove si stava per inserire la porta di Bonanno (anche il portale est del battistero ha una doppia coppia di colonne) ma purtroppo nessun documento ci conforta (anzi, il preciso disegno di Francisco de Hollanda ci porta a escludere l'idea). L'opera, in marmo, non si è conservata integra ma ne possediamo una piccola parte intermedia; si conserva in buono stato, a parte un diffuso processo di ero-

sione cui si aggiungono scheggiature, lesioni e cadute, specie delle parti in aggetto. I tralci della colonna hanno inizio da un cespo di foglie d'acanto spiegate e simmetriche da cui spuntano gli spessi gambi che si aprono a campana dando vita a foglie incurvate che formano cerchi nei quali si sviluppa il racemo centrale, composto o di grandi rosette a più serie di petali o di foglie intorno a uno stelo, disposte in vario modo. Lungo il fusto correvano due serie di racemi contrapposti (si noti che il diametro di ognuno di essi è di circa mezzo metro). L'opera colpisce per le grandi proporzioni dei singoli elementi e per il loro spessore e aggetto; i racemi sono turgidi e nelle parti conservate si mostrano sbalzati dal fondo, senza parti lavorate a sottosquadro; le foglie non presentano nervature fitte ma si distendono lisce; è misurato l'uso del trapano, dai grandi fori proporzionati alle dimensioni degli elementi vegetali, evidente specie sull'orlo sfrangiato delle foglie. Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi, oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche. Nell'opera si osserva, inoltre, una contemperata fusione di elementi calligrafici e soluzioni plastiche, palese nella forma delle foglie. I modelli adottati per gli elementi vegetali sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo; per la tipologia, i confronti vanno fatti con la coppia di colonne ai fianchi del portale centrale del duomo (57)-(62), risalente al secondo terzo del XII secolo, e con le due presso il portale est del Battistero, degli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. Dal punto di vista tipologico-stilistico, le affinità sono fortissime con quelle del Duomo, che tuttavia sembrano anteriori per l'insistito uso del trapano e le fitte nervature e il complessivo addensarsi dei racemi. Possiamo quindi ritenere che la colonna in esame si collochi più tardi della metà del secolo, nell'ultimo quarto.

#### Tronco di colonna a racemi (sec. XII) Pisa, Sant'Anna, chiostro

Il tronco di colonna si trova oggi murato in una parete del complesso di Sant'Anna a Pisa, edificio che ha subito un radicale restauro in età moderna; qui il pezzo è stato reimpiegato come sostegno in un lato del chiostro, dove troviamo utilizzati anche altri capitelli e tronchi di colonne medievali. Il tronco, con altri due rocchi lisci, regge un capitello che, per le misure e la tipologia, mostra notevoli analogie con altri, conservati presso i depositi dell'Opera della Primaziale e il Museo di San Matteo, eseguiti originariamente per le prime loggette del campanile del Duomo (MILONE 1993, pp. 316-318); quindi la colonna e il capitello sono una coppia di opere proveniente dalla piazza del Duomo; da qui proveniva anche il Cristo deposto (1869), esposto come Crocifisso nella chiesa di Sant'Anna, in strette relazioni con l'Opera della Primaziale. Non sappiamo se questa colonna, come il suo pendant (1883), venne reimpiegata nella piazza, dopo che dovette essere danneggiata seriamente dall'incendio del 1595 (a questo proposito sappiamo che nella prima metà del Seicento si pavimentarono alcuni parti della piazza e si inserirono a delimitare lo spazio colonne, una delle quali, forse proprio quella oggi in Sant'Anna, venne rimossa nel 1634: ASP, Opera 254, c. 20 v). Per quanto riguarda l'ubicazione originaria, certamente il tronco di colonna proviene da uno dei monumenti della piazza, insieme con il suo pendant (1883) (si noti che un altro rocco di colonna con racemi si trovava nella collezione Rosselmini di Pisa e quindi venne trasferito nel Museo di San Matteo (1884)). Per la datazione e lo stile che l'opera mostra, la cattedrale è il complesso per il quale con maggiori probabilità venne scolpita (si noti che, oltre alle due colonne a racemi del portale maggiore (57)-(61), un'altra colonna con racemi è presente nella chiesa, nella bifora alla sommità del transetto settentrionale (1727)). Non è possibile determinare purtroppo se essa provenga da qualche complesso all'interno o da qualche portale dell'esterno. L'opera, in marmo, di misure corrispondenti a (1883) ma più corta, non si è conservata integra ma ne possediamo solo la parte inferiore. La parte superstite, oggi ripulita, si conserva in buono stato, a parte un diffuso processo di erosione cui si aggiungono scheggiature, lesioni e cadute, specie delle parti in aggetto. Come base troviamo un semplice collarino da cui prende inizio il fusto con una leggera svasatura. I tralci della colonna hanno inizio da un cespo di foglie d'acanto spiegate e simmetriche da cui spuntano gli spessi gambi che si aprono a campana dando vita a foglie incurvate che formano cerchi nei quali si sviluppa il racemo centrale, composto o di grandi rosette a più serie di petali o di foglie intorno a uno stelo, disposte in vario modo. Lungo il fusto correvano due serie di racemi contrapposti (si noti che il diametro di ognuno di essi è di circa mezzo metro). Nello spazio tra le due serie si vedono, come di consueto, steli isolati da cui spuntano rosette di varia grandezza. Ai lati del primo racemo si vedono spuntare due figure umane disposte simmetricamente, con le teste rivolte all'indietro e i corpi in asse, in parte nascosti dai tralci o perduti; le gambe e i piedi appoggiati sul racemo di base, con i fasci muscolari evidenti, sono ben condotti e rifiniti, come le mani che afferrano i tralci; le teste si presentano con soluzioni analoghe, con i volti rigonfi, i fori delle pupille e la chioma riccioluta. L'opera colpisce per le grandi proporzioni dei singoli elementi e per il loro spessore e aggetto; i racemi sono turgidi e si mostrano sbalzati dal fondo, senza parti lavorate a sottosquadro; le foglie non presentano nervature fitte ma si distendono lisce; è misurato l'uso del trapano, dai grandi fori proporzionati alle dimensioni degli elementi vegetali, evidente specie sull'orlo sfrangiato delle foglie.

L'opera, che risulta eseguita su tutto il fusto, doveva avere, nella collocazione originaria molto probabilmente presso un portale, un punto di vista privilegiato, in corrispondenza delle due figure umane. Si noti, infine, che il tronco non presenta tracce di rastrematura né di entasi, segno che si doveva ancora allungare.

Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi, oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche; a ciò si affianca la bravura nell'esecuzione dell'anatomia delle figure umane, che rivelano una marcata ascendenza biduinesca, lo scultore che cominciò, intorno al 1173, la decorazione scultorea del campanile del Duomo, quando probabilmente la cattedrale non era ancora del tutto completata.

Nell'opera si osserva, inoltre, una contemperata fusione di elementi calligrafici e soluzioni plastiche, palese nella forma delle foglie. I modelli adottati, per gli elementi vegetali come per le figure umane, sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo; per la tipologia, i confronti vanno fatti con la coppia di colonne ai fianchi del portale centrale del Duomo (57)-(61), risalente al secondo terzo del XII secolo, e con le due presso il portale est del Battistero, degli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. A queste ultime, il fusto in esame è accostabile per la comune presenza di racemi abitati, mentre, dal punto di vista tipologico-stilistico, le affinità sono fortissime con quelle del Duomo, che tuttavia sembrano anteriori per l'insistito uso del trapano e le fitte nervature e il complessivo addensarsi dei racemi. Possiamo quindi ritenere che la colonna in esame si collochi più tardi della metà del secolo, nell'ultimo quarto.

#### Tronco di colonna a racemi (sec. XII) Pisa, Opera della Primaziale Pisana, depositi

1886

L'opera, oggi nei depositi della Primaziale, si presenta come una semicolonna ma non possiamo determinare se lo fosse anche in origine; è certo invece il reimpiego dell'opera e la rilavorazione del fusto per trasformarla, in età moderna, in una canaletta; infatti essa fu rinvenuta, nel 1905, in un canale di scolo delle pluviali del tetto del transetto meridionale, in prossimità della scaletta che si trova di fronte al campanile del Duomo (ringrazio Cinzia Nenci della gentile segnalazione). Per quanto riguarda l'ubicazione originaria, certamente il tronco di colonna proviene da uno dei monumenti della piazza, insieme con le altre opere di analoga tipologia, conservate nei musei pisani (1883)-(1885). Per la datazione e lo stile che l'opera mostra, la cattedrale è il complesso per il quale con maggiori probabilità venne scolpita (si noti che, oltre alle due colonne a racemi del portale maggiore (57)-(61), un'altra colonna con racemi è presente nella chiesa, nella bifora alla sommità del transetto settentrionale (1727)). Non è possibile determinare purtroppo se essa provenga da qualche complesso all'interno o da qualche portale dell'esterno. L'opera, in marmo (m  $2,00 \times 0,35$ ), non si è conservata integra ma ne possediamo solo la parte inferiore. Nella parte superstite si nota un diffuso processo di forte erosione. Come base troviamo un semplice collarino, come nel tronco (1883), da cui prende inizio il fusto. I tralci della colonna hanno inizio da un cespo di foglie d'acanto spiegate e simmetriche da cui spuntano gli spessi gambi che si aprono a campana dando vita a foglie incurvate che formano cerchi nei quali si sviluppa il racemo centrale, composto o di grandi rosette a più serie di petali o di foglie intorno a uno stelo, disposte in vario modo: con un cespo di base e una coppia di grandi foglie che cresce verticale; con un gambo che fa da asse centrale e dal quale si sviluppano tre coppie di foglie giustapposte a spina di pesce. Lungo il fusto corre una singola serie di grandi racemi (se in origine la colonna fosse stata completa, un'altra serie, contrapposta e simmetrica, sarebbe corsa lungo il fusto); si noti che il diametro di ogni racemo è di oltre mezzo metro. L'opera colpisce per le grandi proporzioni dei singoli elementi e per il loro spessore e aggetto; i racemi sono turgidi e nelle parti conservate si mostrano sbalzati dal fondo, senza sottosquadro; le foglie non presentano nervature fitte ma si distendono lisce; è misurato l'uso del trapano, dai grandi fori proporzionati alle dimensioni degli elementi vegetali, evidente specie sull'orlo sfrangiato delle foglie. Lo scultore dell'opera rivela un notevole bagaglio tecnico, evidente nelle variazioni delle forme e nella resa complessiva dei racemi,

oltre a una buona conoscenza dei modelli classici cui si richiama per le soluzioni tipologico-iconografiche. Nell'opera si osserva, inoltre, una contemperata fusione di elementi calligrafici e soluzioni plastiche, palese nella forma delle foglie. I modelli adottati sono comuni alla produzione pisana della seconda metà del XII secolo; per la tipologia, i confronti vanno fatti con la coppia di colonne ai fianchi del portale centrale del Duomo (57)-(61), risalente al secondo terzo del XII secolo, e con le due presso il portale est del Battistero, degli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. Dal punto di vista tipologico-stilistico, le affinità sono forti con quelle del Duomo, che tuttavia sembrano anteriori per l'insistito uso del trapano e le fitte nervature e il complessivo addensarsi dei racemi. Possiamo quindi ritenere che la colonna in esame si collochi più tardi della metà del secolo, nell'ultimo quarto.

### 1887-1916 Maestranza di Giovanni Pisano (secc. XIII - XIV)

Frammenti delle "gradule" del Duomo (secc. XIII - XIV) Maestranza di Tino di Camaino (1285 circa - 1337) 1917-1923 Frammenti delle "gradule" del Duomo (primo decennio del sec. XIV)

#### Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Nel Museo dell'Opera sono ospitati i frammenti rimasti delle antiche "gradule" del Duomo, divisi fra il corridoio che congiunge le sale 6 e 7, la sala 7 e la sala 8. Si tratta complessivamente di trentaquattro frammenti in calcare di San Giuliano (altri due sono conservati nel deposito del Museo), ognuno dei quali, di dimensioni diverse (l'altezza è in media di cm 30), si presenta diviso frontalmente in un numero variabile di formelle scolpite con teste umane e figure di animali. Le "gradule" costituivano lo zoccolo ornamentale scolpito che correva lungo il perimetro del Duomo nel punto di congiunzione fra i muri esterni e l'ampia platea marmorea elevata sopra cinque gradini che circondava l'edificio. L'esecuzione del vasto basamento (che tanto impressionava i visitatori antichi della piazza) è attestata dalla prima delle iscrizioni apposte sul primo pilastro verso la facciata del lato meridionale della cattedrale (270): "† In (n)omi(n)e D(omi)ni am(e)n Borghongno / di Tado operaio dell'opera di / S(an)c(t)a Maria fece fare tucti q/uesti gradi liquali sono in/torno a questa eccl(es)ia del/lo duomo et funo inchomincia/ti an(n)i D(omi)ni Cr(isti) M CC LXXXXVIII / furo finite an(n)i D(omi)ni MCCC".

L'iniziativa si deve quindi al grande Operaio Burgundio di Tado, e il periodo di esecuzione coincide con la prima fase dell'attività di Giovanni Pisano quale capomaestro dell'Opera (le date riportate nell'iscrizione vanno forse intese secondo lo stile pisano, e quindi considerate come marzo 1297marzo 1298 per l'inizio dei lavori, marzo 1299-marzo 1300 per la loro conclusione). Nonostante quanto affermato nell'iscrizione, si può ritenere che i lavori siano proseguiti anche dopo l'ultima data citata. Secondo un'altra iscrizione (cfr. (458)), infatti, risalirebbe al 1303 (marzo 1302-marzo 1303) lo spostamento e la ricollocazione in posizione elevata del sarcofago di Beatrice di Canossa, nel lato meridionale della tribuna, rimosso in occasione graduum fiendorum [...] circa ecclesiam ["nell'occasione della costruzione delle "gradule" [...] attorno alla chiesa"]. Una parte cospicua delle "gradule", inoltre, risulterebbe documentariamente messa in opera solo tra il

1887-1923