

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

Fondato da

MARIA MONICA DONATO (†)

Direttore

MASSIMO FERRETTI

Direttore editoriale

ANTONELLA CAPITANIO

Comitato scientifico

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI (†), XAVIER BARRAL I ALTET,
ENRICO CASTELNUOVO (†), CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA,
FRANCESCO DE ANGELIS, FLAVIO FERGONZI, JULIAN GARDNER,
MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

Redazione

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MONIA MANESCALCHI, ELENA VAIANI

MONIA MANESCALCHI

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore editoriale: Antonella Capitanio
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

In apertura

MARIA MONICA DONATO

'Costruita dai suoi cittadini'. La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario 1

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato

a cura di MATTEO FERRARI 49

GIULIA AMMANNATI

Le iscrizioni sulle campane di Santo Spirito al Morrone e di Santa Maria della Tomba a Sulmona fuse per Celestino V 59

GIAMPAOLO ERMINI

A margine del Repertorio. Novità e precisazioni sulla cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano e sui sedi di Mattia di Nanni in Palazzo Pubblico a Siena 77

GIACOMO GUAZZINI

Due questioni pistoiesi: una Gloria di san Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano 135

LEA DEBERNARDI

Il ciclo quattrocentesco del castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni 175

ELIANA CARRARA

Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)

Appendice: Note d'archivio su Pancrazio da Empoli, di VERONICA VESTRI 277

In memoriam

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI

Enrico Castelnuovo (Roma, 1929 - Torino, 2014) 329

‘COSTRUITA DAI SUOI CITTADINI’

LA CATTEDRALE DI PISA: STORIE E DOMANDE INTORNO A UN MONUMENTO (QUASI) MILLENARIO

MARIA MONICA DONATO

In questa lezione¹ vi accompagnerò nel luogo più prevedibile ma più accattivante del Medioevo pisano: la piazza del duomo o, come la ribattezzò Gabriele d’Annunzio, ‘Campo dei Miracoli’. In particolare, ne visiteremo idealmente il centro generatore, la cattedrale, o duomo, e diciamo subito che cattedrale e duomo sono la stessa cosa: la chiesa principale di una città e di una diocesi, quella officiata dal vescovo. Ho pensato a una lezione su un monumento celebre per cercare di illustrarvi le domande che guidano la ricerca in quest’ambito e i metodi con cui cerchiamo di rispondere.

1, 2

La visita ideale che vi propongo sarà una visita orientata, inevitabilmente. Il duomo di Pisa è un caso molto rappresentativo per alcuni fenomeni storici e temi di portata generale, su cui gli studi di storia dell’arte si sono molto impegnati negli ultimi decenni. Anticipo le linee principali che terrò presenti. Innanzitutto, il fatto che il significato dei monumenti, o opere d’arte, sia strettamente connesso alla loro forma, ma non esaurito in essa. Vorrei appunto riflettere sul ‘significato’ che i cantieri – la costruzione, l’arredo, la decorazione – delle cattedrali rivestivano per le autorità che le promuovevano, per il popolo che le costruiva e le vedeva sorgere, per le città rivali: un significato religioso ma anche politico. Dunque: le cattedrali, il potere, il popolo, gli ‘altri’. La seconda linea è quella delle relazioni fra lo sviluppo dei monumenti e la fisionomia delle città, vale a dire del loro significato urbanistico. Dunque: le cattedrali e le città. La terza linea riguarda invece

¹ Si pubblica qui la lezione tenuta da Maria Monica Donato il 30 agosto 2013 in occasione del corso di orientamento organizzato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa a San Miniato. L’adattamento del testo è stata curata da Chiara Bernazzani, la redazione e le note da Elena Vaianni e Giampaolo Ermini, l’apparato iconografico da Monia Manescalchi. Parte del materiale esposto nella lezione è discusso in: «*Constructa civibus suis*». *Un itinerario dentro e intorno alla Cattedrale di Pisa*, in *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, 7. *Santa Maria del Fiore nell’Europa delle Cattedrali*, Firenze 1998, pp. 67-95.

il ruolo che in queste imprese spetta agli artisti e come questo ruolo incide sulla loro condizione. Dunque: le cattedrali, gli artisti, la fama e il denaro. Un'altra linea è poi quella del ruolo che in queste imprese riveste la memoria del passato, soprattutto dell'Antichità romana, essendo Roma il modello per ogni ambiziosa città del Medioevo. Dunque: le cattedrali e l'Antico, il Medioevo e il passato. L'ultima linea che intendo individuare si innesta infine sul perdurare e sull'arricchirsi dei significati del monumento nel corso dei secoli, con le trasformazioni sia del contesto storico, sia degli edifici stessi. Dunque: il destino delle cattedrali, il Medioevo dopo il Medioevo, virtualmente fino a oggi (e a domani).

Queste linee ci servono anche, allargando ancora un po' l'obiettivo, a riflettere sui confini di una disciplina come la storia dell'arte medievale. Confini vasti, anche se la si intende nel modo più ristretto, e anche solo nell'Occidente europeo: dall'Arco di Costantino (IV sec. d.C.) all'esaurirsi del gotico, su un limite che oscilla dal primo Quattrocento alla fine del secolo, a seconda delle aree. Ma i confini si allargano ancora se si vuol mettere a fuoco il rapporto del Medioevo con l'Antichità e se ci si interroga sul significato e il destino dell'eredità del Medioevo, lungo i percorsi individuati dalle due ultime linee cui ho accennato.

E i confini, oltre che spazio-temporali, sono anche di metodo: da che punto di vista guardiamo alle realizzazioni del passato? Che domande ci poniamo? Che ruolo possono avere nel sistema delle nostre conoscenze, della nostra esperienza? L'esempio di oggi vorrebbe suggerire qualche risposta anche a queste domande. L'eredità del Medioevo è 'nel tessuto' di tante nostre città, nella fisionomia di tanti paesaggi, in tante strade ed edifici, conservati o rivisitati, nei tesori di tanti musei, archivi, biblioteche.

La conoscenza di tutto ciò, dominio della storia dell'arte o dell'architettura, comporta l'interrogazione continua e paziente di 'altre' storie – la storia politica, delle istituzioni, economica, sociale, della cultura – e comporta anche qualche frequentazione di discipline storiche peculiari, come l'epigrafia, che studia le antiche iscrizioni. Insomma: la storia dell'arte è una disciplina specifica, ma non è una disciplina autosufficiente, perché – ovviamente – i suoi oggetti furono creati e 'vissuti' in una società che, con buona pace dei nostri specialismi, non è mai stata compartimentata per discipline. Ed è – ovviamente – una disciplina del passato, ma non è chiusa nel passato: perché le città del Medioevo sono spesso, ancora, le nostre città; perché

questa eredità monumentale ci interroga di continuo su come è giunta fino a noi e su come possiamo trasmetterla a chi verrà dopo, su cosa dobbiamo e possiamo farne.

Dunque, partiamo. Ma non subito da Pisa e dall’XI secolo, quando la cattedrale fu fondata, bensì dall’anno 1300 e da un’altra delle capitali del mondo dei Comuni, le città-stato autonome e rivali, che è il mondo in cui s’inscrivono le storie che racconterò: partiamo da Firenze, e dalla sua cattedrale, Santa Maria del Fiore. Non la vediamo, però, perché nel 1300 era appena iniziata: da tre anni era stata posata la prima pietra della nuova cattedrale, appunto Santa Maria del Fiore. La precedente, piccola cattedrale di Santa Reparata, era ormai inadeguata a una città all’apice della potenza.

3

Nella primavera, appunto, del 1300, il principale consiglio cittadino, quello dei Cento, si pronuncia sul progetto dell’architetto, Arnolfo di Cambio. L’entusiasmo è palpabile: ce lo conserva un documento d’archivio, una di quelle carte polverose che sono la voce più diretta e più preziosa della storia e dei monumenti. Lo riporto in traduzione: «visto [...] il magnifico principio della fabbrica della chiesa ad opera di maestro Arnolfo, il Comune ed il Popolo di Firenze confidano di avere un tempio più bello e più onorevole [*venustius et honorabilius*] di qualunque altro esista in Toscana [*in partibus Tuscie*]². Non è ancora chiaro a chi toccherà la responsabilità economica e amministrativa del cantiere, ma è chiaro che la chiesa del vescovo è affare anche del Comune e dei cittadini, è questione di sicuro interesse civico, politico. Sulla cattedrale la città investe la sua immagine: dovrà rappresentarla al meglio, manifestarne il primato rispetto ad altre città. E le altre città – *in partibus Tuscie* – sono innanzitutto, per Firenze, le rivali di sempre: Siena, dove i lavori alla cattedrale che conosciamo erano in corso da decenni, e proprio Pisa, che la sua cattedrale l’aveva fondata due secoli prima.

² «[...] considerato quod idem magister Arnolphus est capud magister laborerii et operis ecclesie Beate Reparate maioris ecclesie florent., et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio, qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam, experientiam et ingenium comune et populus florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie iamdicte, inchoati per ipsum Magistrum Arnolphum, habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio, quod sit in partibus Tuscie»; il documento si può leggere in *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., a cura di J.W. Gaye, A. von Reumont, Firenze 1839-1840, I. 1326-1500, 1839, pp. 445-446.

Tre anni prima, nel 1297, mentre a Firenze si poneva la prima pietra di Santa Maria del Fiore, un grande architetto-scultore, Giovanni Pisano, abbandonava sbattendo la porta il posto di capomastro alla cattedrale di Siena per assumerlo a Pisa: una coincidenza di tempi che dà l'idea della vivacità febbrile, dell'emulazione fra questi progetti e quindi della rivalità che essi esprimono. E se nel 1300 Pisa e Siena sono, per Firenze, modelli da superare, è perché anche le loro cattedrali – entrambe amministrate dal Comune, entrambe intitolate alla Vergine – erano state pensate dall'inizio come «il tempio più bello e più onorevole» mai visto.

4 La gara doveva continuare. Il limite si sarebbe toccato a Siena, come mostrano i resti dell'incredibile 'duomo nuovo', una chiesa sterminata, a cui quella che oggi vediamo avrebbe dovuto fare da transetto: era il progetto di un monumento di sbalorditiva megalomania, del sogno di 'sbaragliare la concorrenza', avviato nel 1339 e mai finito.

2 Quanto a Pisa – eccoci, finalmente –, è certo che ad innescare la 'gara' fosse stata lei. Il duomo di Pisa va per i mille anni: il suo prossimo centenario sarà un millenario. Fu fondato nel 1064 e consacrato – quindi era almeno agibile – nel 1118. Della sua storia porta segni innumerevoli, stratificati; eppure, insieme alla piazza, ha un po' l'impatto delle cose fuori del tempo, che non si saprebbero immaginare diverse da come sono.

Ci sarebbero mille vie, e tutte parziali, per 'illustrare' in un'ora una chiesa come questa. Come dicevo vorrei privilegiare l'aspetto che, nella Firenze del 1300, stava a cuore al consiglio dei Cento: vorrei 'leggere' la cattedrale – per dirla con un grande storico dell'urbanistica, Wolfgang Braunfels – come il 'capolavoro della città', luogo e simbolo della sua vita civica e politica, oltre che religiosa³. Questo significato civico è connaturato alle grandi cattedrali, in Toscana e in tutta la parte d'Italia che vive l'esperienza comunale. In questo senso conta il fatto che di norma proprio i governi comunali hanno un ruolo decisivo nel finanziare e amministrare i cantieri; ma conta anche l'affezione dei cittadini, per quello che è il primo edificio 'di tutti'.

'Duomo' viene da *domus*, la casa: è la *domus episcopi* (casa del vescovo), ma nel sentire comune è anche casa di Dio e del popolo; una casa che impegna generazioni di braccia, fiumi di risorse, ma dà anche lavoro, riparo

³ «Die Dome sind das große Meisterwerk der Stadt» (W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1982⁵, p. 246).

e prestigio. Anche nell’uso di queste chiese si intrecciano la devozione e il patriottismo: nella cattedrale si conservano reliquie che propiziano alla città la tutela celeste; vi si celebrano i santi patroni, ambasciatori della città alla corte del Paradiso, e i santi che per la città hanno mostrato predilezione, per esempio concedendo una vittoria nel giorno dedicato a loro nel calendario. Ma vi si custodiscono anche simboli civili e militari, come il carroccio; vi si tengono i ‘parlamenti’, le assemblee cittadine, prima e spesso anche dopo la costruzione dei palazzi pubblici (che con le cattedrali, sono l’altro grande ‘segno’ monumentale proprio della città comunale); vi si consacrano prede di guerra e vi si celebrano eventi ed eroi terreni, uomini di chiesa ma anche di guerra, di governo, di cultura.

Quello di Pisa è, in questo senso, il caso più eloquente. Per la sua precocità, ma anche per la chiarezza con cui questo significato civico, questo legame viscerale con la città resta vivo, per tutta la sua storia. Di questa storia illustrerò gli inizi e alcuni momenti, rivelatori dell’intreccio fra i destini del duomo e quelli della città. Pisa, per inciso, non si è mai data una sede civica del prestigio di quelle di Firenze – tutti conoscono Palazzo Vecchio – o di Siena, dove l’altissimo campanile del Palazzo Pubblico segna inconfondibilmente la *skyline* della città insieme a quello del duomo. A Pisa, no: l’immagine della città resta affidata al duomo da quando l’edificio esiste; e lo è ancora, per i cittadini e i visitatori, nel bene, nel male del *kitsch* dilagante e nel peggio del turismo di consumo.

Che città è quella che inventa e dà vita a questa chiesa, a questa piazza? Dall’XI al XIII secolo – mentre si fondano e crescono la cattedrale e poi il battistero, il campanile, l’ospedale, il Camposanto (dal 1277) – Pisa è a tutti gli effetti una capitale mediterranea. All’inizio del Trecento (quando Firenze, in piena ascesa, approva il progetto di Arnolfo), Pisa è già molto ridimensionata, ma spera ancora di recuperare la sua potenza; tuttavia, conquistata proprio da Firenze nel 1406, resterà per secoli una città soggetta. L’itinerario che vi propongo ha il suo fuoco sui secoli di Pisa indipendente, dall’XI al XIV.

Come ho accennato, al tema del significato civico della cattedrale è connesso quello del ruolo degli artisti. Il consiglio di Firenze, abbiamo visto, si pronuncia dopo aver valutato il progetto di Arnolfo. L’occasione del pronunciamento, anzi, è la concessione ad Arnolfo di un’esenzione fiscale: Arnolfo è prezioso per la città «per la sua operosità, la sua esperienza ed il

suo ingegno (*per ipsius industriam, experientiam et ingenium*)»⁴. Per un artista, lavorare per una cattedrale è un'enorme occasione e una durissima sfida: deve affrontare problemi tecnici difficili, imposti dalle grandi dimensioni e dalla continua ricerca della novità, rivalità accese, spesso addirittura istituzionalizzate in forma di concorsi, pressioni – sui tempi, i modi, i costi – da parte delle autorità e della cittadinanza. Ma, se riuscirà, l'artista avrà soddisfatto le attese e interpretate le ambizioni di tutta una comunità e potrà ricevere il riconoscimento che merita. Non è una regola generale, ma i cantieri delle cattedrali italiane sono stati spesso un luogo decisivo per l'uscita dall'anonimato dell'artista medievale, per la sua ascesa sociale, per l'affermarsi della coscienza di sé e della sua fama.

5 Iniziamo dunque la visita, mettendoci proprio di fronte al duomo.

6 Pochi, oggi, notano che ai lati del portale sinistro della facciata c'è un accurato 'montaggio' di epigrafi, che invece doveva attirare l'attenzione in tempi in cui l'esposizione pubblica di scritte era molto rara. Ancor più raro – anzi, eccezionale – è il contenuto di queste iscrizioni: in bei versi latini, esse ci dicono quando la chiesa è stata fondata, per volere di chi, su quali premesse storiche, con quali fondi e su progetto di chi. Di più: ci offrono una chiave di lettura della chiesa nelle sue caratteristiche costruttive e nei suoi valori estetici.

A sinistra della porta, un'epigrafe 'storica' celebra, nelle forme di un breve e solenne poema eroico, tre vittorie che Pisa – definita *urbs clara* (famosa città) – ha riportato sugli arabi poco dopo l'anno Mille⁵. Sotto, è murato

⁴ Si veda *supra*, nota 2.

⁵ «+ 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 micat 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 cupiens 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 MXXXIII / Tertia pars mundi sensit tua signa triumphu(m), Africa, de celis p(re)sule rege tibi. / Na(m), iusta ratione petens ulciscier, inde, est, vi capta tua, urbs sup(er)ata Bona» («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

l’epitaffio di una regina musulmana di Maiorca, giunta a Pisa, si dice, come ‘preda bellica’ a séguito di una di quelle imprese⁶. L’epigrafe simmetrica – quella che ricorda la fondazione della cattedrale –, a destra, celebra un altro trionfo sugli arabi, avvenuto a Palermo nel 1063: col bottino, si dice, è stata fondata questa chiesa e a farlo sono stati i *pisani cives, celebri virtute potentes* (i cittadini pisani, forti del loro celebrato valore)⁷. Questo concetto decisivo

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»). Le trascrizioni di questo testo e dei successivi, seguono – anche nelle norme di edizione – *Il Duomo di Pisa*, 3 voll., a cura di A. Peroni, *Saggi / Schede*, Modena 1995, da cui sono tratte anche le traduzioni. Per questa iscrizione si veda A. MILONE, *ibid.*, scheda n. 9a, pp. 337-338.

⁶ «+ 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» («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»), *Id.*, *ibid.*, scheda n. 9c, p. 338.

⁷ «+ 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[ue]d [leggi «quo», n.d.e.] simul armati multa cum classe profecti, / om[ne]s maiores medii pariterque minores / intendere viam prima[m] sub sorte, Panorma[m]. / Intrans 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» («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

– la chiesa è opera dei cittadini – è ribadito in un'altra piccola lapide, che la proclama *constructa [...] civibus suis* (costruita dai suoi cittadini) al tempo del vescovo Guido (morto nel 1076)⁸. Insomma, un vero e solenne pannello informativo-celebrativo: questa chiesa letteralmente 'parla' e si presenta come il frutto delle trionfali imprese della città. E che frutto, viene da dire.

Due parole di commento. Con le imprese ricordate nelle iscrizioni, Pisa aveva acquisito enormi ricchezze, un dominio vastissimo (di cui erano capisaldi la Corsica e la Sardegna) e un immenso prestigio, che crebbe ancora con la partecipazione alla prima crociata (1099) e la nomina dell'arcivescovo pisano a patriarca di Gerusalemme. In sintonia con queste iscrizioni, tutta una letteratura epica celebrava la città eletta da Dio per combattere gli arabi, gli 'infedeli'. Ma su questo filone diciamo 'crociato' se ne innestava un altro: Pisa, vittoriosa fino in Africa, rinnovava le imprese di Roma contro Cartagine. Era una *Roma àltera* (seconda Roma), erede del suo impero, come proclamavano quegli stessi poemi epici con toni simili a quelli delle iscrizioni. Questo tema romano fu ancor più sentito da quando, nel XII secolo, Pisa si schierò definitivamente con l'impero, col fronte ghibellino. Attenzione però: il tema non ha nulla di pagano e si concilia perfettamente con quello cristiano-crociato; non per nulla – Dante insegna – l'universalità della chiesa si fonda su quella dell'impero romano.

Di recente sono stati pubblicati i risultati di dieci anni di scavi nella piazza, risultati che consentono di avere una misura tangibile di quanto fosse ambizioso il progetto del duomo: sono state identificate le fondamenta della

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», *Id., ibid., scheda n. 40*, p. 342.

⁸ «+ 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»), *Id., ibid., scheda n. 9b*, p. 338.

cattedrale preesistente, iniziata solo un secolo prima, infinitamente più piccola, abbandonata per il nuovo gigantesco progetto adeguato ai successi e alle aspirazioni della città (come poi succederà a Firenze)⁹.

Le fonti storiche aiutano a comprendere il legame, strettissimo, fra la storia e la crescita della città e quella della cattedrale: l’opera di costruzione s’intreccia infatti, molto singolarmente, con l’origine stessa del Comune. Semplificando, la storia è questa. Siamo nel 1077 e i lavori sono in corso. La contessa Matilde di Toscana, allora sovrana territoriale, eroga importanti donazioni alla città, ma a due condizioni: che i pisani proseguano l’edificio iniziato e la lotta agli infedeli. Matilde scrive dunque al vescovo, che formalmente governa la città, ma riconosce ai *cives* un ruolo-chiave in entrambe le attività. Quando il vescovo passa a Gerusalemme, i cittadini assumono in proprio la gestione del cantiere e già all’inizio del XII secolo sono questi amministratori, laici, a rappresentare politicamente la città: prendono il nome di Opera della cattedrale, presieduta da un magistrato, l’operaio, un’istituzione che esiste ancora. Insomma: il cantiere del duomo fu né più né meno che la culla dell’autogoverno, della rappresentanza politica dei *Pisani cives*, del Comune. E il Comune, una volta consolidato, assumerà il controllo dell’Opera e quindi della chiesa.

Torniamo al pannello in facciata, che ci riserva un altro messaggio. Se la chiesa, come dice una delle lapidi, è riuscita *quam bene, quam pulchre* (così bene, così bella), la città deve rendere omaggio al suo creatore: l’architetto, Buscheto, che, morto dopo il 1110, ebbe l’onore di una sepoltura in facciata, a sinistra del portale. Per Buscheto la ‘nuova Roma’ sceglie un sarcofago romano: prima di lui aveva ricevuto questo onore solo Beatrice, madre della contessa Matilde. E l’epitaffio di Buscheto, in versi latini, si gioca sul confronto, tutto a suo vantaggio, con l’Antichità¹⁰. Ci dice che Ulisse, l’eroe

7

⁹ *Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003-2009*, a cura di A. Alberti, E. Paribeni, Pisa 2011.

¹⁰ «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

dell’Odissea, esercitò il suo ingegno per distruggere le mura di Troia e che Buscheto, che ha usato il proprio per costruire le mura del duomo, gli è superiore; che Dedalo, archetipo mitico dell’architetto antico, è famoso per il labirinto, luogo buio e di morte, e che Buscheto, in quanto creatore di un tempio luminoso, è superiore anche a lui. E ancora: per sollevare le colonne del duomo, monolitiche, enormi – misurano circa 8 metri di altezza per 1 di diametro – Buscheto escogitò macchine straordinarie, mai viste. Ma tutto l’edificio che ha progettato è ‘nuovo’, ed è una dichiarazione fatidica, perentoria: *Non habet exemplum niveo de marmore templum, quod fit Busketi prorsus ab ingenio* (non ha precedenti il tempio di niveo marmo, sorto certamente grazie all’ingegno di Buscheto).

In queste epigrafi verificiamo quanto vi preannunciavo: il significato civico delle cattedrali, la tensione a ‘far meglio’, a creare qualcosa che *non habet exemplum*, la possibilità di grandi riconoscimenti per gli artisti.

La chiesa stessa, dunque, con questo raffinato ‘pannello didascalico’, orienta la nostra visita. Seguendone le indicazioni incontriamo quanto ci è annunciato: la ricerca inesausta, incessante del nuovo; le prove della gloria anti-islamica e crociata di Pisa; i segni delle sue aspirazioni romano-imperiali, nel confronto con l’Antichità; le memorie degli artisti.

Prima di proseguire lungo le linee segnalate da queste indicazioni diamo qualche notizia in più sull’edificio. La novità vantata nell’epitaffio di Buscheto sta in primo luogo nella struttura. Quello che vediamo oggi, ovviamente, non è l’edificio di Buscheto (non sappiamo neppure se lo finì, e vi furono alterazioni rilevanti fin da poco dopo la sua morte) perché nei secoli molti interventi hanno alterato l’immagine medievale. Ad esempio, come ho cercato di mettere in evidenza nella sezione di un interessante disegno settecentesco, le volte e i piani percorribili fra i due ordini sovrapposti di

8

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]», G. TEDESCHI GRISANTI, in *Il Duomo di Pisa, scheda n. 8*, p. 337.

colonnati delle navate laterali risalgono al Quattrocento, mentre in origine mancava quel livello superiore delle navate che si definisce matroneo. Nel 1595 la cattedrale fu devastata da un terribile incendio, con enormi danni ed estesi, prolungati interventi; manomissioni e restauri si sono succeduti da allora praticamente fino all’Ottocento, alterando profondamente l’immagine originaria. Per fare solo qualche esempio, il sontuoso soffitto intagliato a cassettoni risale al primo Seicento, mentre la ‘zebratura’ delle pareti delle navate che simula filari di pietre bianche e nere, e inganna quasi tutti, è in realtà un pasticcio ottocentesco in intonaco (com’è evidente là dov’è scrostato). E anche di recente non sono mancati puri e semplici scempi, come l’enorme impianto di riscaldamento che deturpa i matronei, debordando nell’invaso centrale. 12

Ciò detto, una lettura delle strutture originali, di Buscheto, resta possibile. Come mostra questa pianta ottocentesca, il corpo longitudinale, absidato, ha cinque navate e i bracci del transetto si configurano anch’essi come minori basiliche absidate, a tre navate. Nuove, per i tempi in cui il duomo fu realizzato, sono innanzitutto queste dimensioni, questa molteplicità di spazi. Altra e assoluta novità è l’innesto dei bracci del transetto sul corpo centrale che determina all’incrocio un vano rettangolare: la cupola che su di esso s’imposta non ha così pianta circolare, ma ellittica. La singolarità è accentuata dal fatto che i bracci si affacciano sul vano cupolato con prospetti propri, quasi ‘facciate’ interne; l’intersecarsi di colonnati in questa zona, su due livelli, con i ritmi variati imposti dalla misura diseguale delle navate, ha spesso richiamato modelli islamici, come la moschea di Cordova. Di impronta orientale, del resto, è la scelta stessa di una cupola, come si dice, ‘estradosata’, cioè visibile come tale all’esterno, non incapsulata in una struttura di pianta poligonale, il tiburio. E ancor più singolare è il fatto che la cupola si imponesse su un edificio per il resto non coperto a volte, ma a travature (capriate) lignee, ora nascoste dal bel soffitto intagliato ma un tempo in vista; all’esterno, sopra la copertura, alle capriate corrispondono queste singolari protuberanze ‘a fungo’ che compongono ancora un’inconfondibile ‘cresta’ sul colmo del tetto. Ora, la copertura a capriate richiamava i modelli più venerati della cristianità, le basiliche paleocristiane di Roma, e così lo stesso impianto a cinque navate e le altissime colonne monolitiche. 9 10 11a, b 13 14

Spero che anche da questa descrizione semplificata si capisca che chi ha progettato il duomo, Buscheto, aveva una cultura molto composita, in ar-

monia del resto con il ruolo e le ambizioni di una città che, mentre guarda a Roma antica e cristiana e combatte i saraceni, consente viaggi di studio *in partibus infidelium* (ricordo, ad esempio, che fu il pisano Leonardo Fibonacci a introdurre in Europa i numeri arabi all'inizio del Duecento).

15, 16 Tornando all'elogio del colto e poliedrico Buscheto, ricordiamo che celebrava in particolare le colonne, i poderosi sostegni dell'interno, e il 'niveo marmo', che è soprattutto quello del paramento esterno. A capire il pregio e la novità del paramento ci aiuta ancora la contessa Matilde, che in una sua lettera definisce il duomo in costruzione *domus miris [...] lapideis ornamentis* (l'edificio dai mirabili ornamenti lapidei). E mirabili sono davvero. Li si apprezza soprattutto all'esterno dell'abside, da cui la costruzione era iniziata e dove spicca, ad esempio, la cura con cui nelle loggette sono state sovrapposte due rare, preziose colonnine di porfido.

17, 18 Fin dall'inizio, insomma, si dedica una cura straordinaria all'involucro, che sarà trattato quasi come un'immensa oreficeria. Penso per esempio all'idea senza precedenti, realizzata a fine Duecento da Giovanni Pisano, di cingere tutto il perimetro esterno di un sottile basamento figurato sporgente: se ne conservano frammenti al Museo dell'Opera, ma lo si può intravedere in questa antica litografia. O ancora, alla corona di arcatelle e pinnacoli di cui, alla fine del Trecento, si cinge la base della vecchia cupola, certo per echeggiare le trame inventate da Nicola Pisano, un secolo prima, per il battistero.

19, 20 Agli *ornamenta* permanenti si aggiungevano quelli mobili: dal Trecento, in

21 occasioni festive, tutto il perimetro esterno dell'edificio veniva cinto, a tre metri da terra, di una cintola, una cintura di seta rossa con applicazioni in

22a, b argento, pietre preziose e smalti.

Tornando al paramento e alle strutture permanenti, riprendiamo un'altra delle nostre linee guida: l'Antichità. Gli ornamenti di pietra che colpivano Matilde sono infatti in buona parte realizzati con materiali antichi, di spoglio: la 'nuova Roma', dunque, ingloba ed esibisce nella sua chiesa una miriade di frammenti della Roma antica, in parte sottratti alle sue rovine. Il recinto del presbiterio del XII secolo fu realizzato ad esempio sul rovescio di frammenti di un fregio romano con delfini di età adrianea, prelevato a Roma dalla basilica di Nettuno dietro il Pantheon, dove alcuni pezzi sono ancora *in loco*.

23, 24

Già Vasari, nel Cinquecento, ammirava la maestria con cui Buscheto aveva disposto nella struttura della chiesa frammenti antichi («colonne, base,

capitegli, cornicioni et altre pietre d’ogni sorte»¹¹; e di Nicola Pisano, grande scultore del Duecento, Vasari affermava che divenne «il migliore scultore de’ tempi suoi»¹² proprio grazie allo studio degli antichi rilievi presenti attorno al duomo. Oggi si sa che la scultura antica fu ammirata e imitata molto prima di Nicola. Questi due capitelli, ad esempio, si trovano su due colonne contigue all’esterno dell’abside: uno, quello sinistro, è antico, l’altro, dell’XI secolo, del tempo di Buscheto. La qualità dell’imitazione non richiede commenti e casi come questo non si contano. Ma non ci si limita a copiare: questo capitello con aquile e fulmini, proveniente dalle terme di Caracalla a Roma, è stato rilavorato nel XII secolo su un lato, accostando alle aquile imperiali romane due aquile (simbolo cristologico) romaniche; questo invece è inventato *ex novo* da uno scultore ignoto, profondamente familiare con lo stile della classicità.

Le antichità reimpiegate sono anche i segni della *romanitas* per così dire ‘imperiale’ di Pisa; nel paramento spiccano frammenti di iscrizioni romane, molti dei quali contengono nomi di imperatori; e, dopo la madre della contessa Matilde e dopo Buscheto, molti personaggi illustri (santi, nobili, dottori) ottengono una sepoltura onorifica entro sontuosi sarcofagi romani che vengono addossati all’esterno della cattedrale fra il Mille e il Duecento. I sarcofagi affollati intorno al duomo verranno poi trasferiti al Camposanto; ma sul paramento, a dirci dove si trovavano, restano le iscrizioni sepolcrali medievali. La loro distribuzione è interessante, sia per quanto riguarda la posizione di queste iscrizioni (che era quella dei sarcofagi), sia per quanto concerne quella delle altre più vistose antichità riusate all’esterno del duomo, rivelando un forte addensamento in un’area precisa dell’edificio, quella a sud-est. A guardar meglio, ci si accorge che quest’area era privilegiata dal principio: il transetto nord ha un aspetto relativamente sobrio, quello sud è ben più ricco di *ornamenta lapidea*.

Perché quest’enfasi decorativa sull’area sud-est? La ragione è urbanistica e politica: era la parte del duomo rivolta alla città. In origine l’edificio sorgeva *extra moenia*, fuori dalle mura; nel 1155 le mura cittadine furono ampliate

¹¹ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 13 voll., a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, II (*Testo*), 1967, p. 25 (*Proemio delle Vite*, edizione Giuntina).

¹² VASARI, *Le vite*, II (*Testo*), p. 59 (*Vita di Nicola e Giovanni pisani*).

per abbracciare la città, cresciuta nel frattempo, e soprattutto, l'area del duomo, che veniva così ad occuparne l'estremità nord-ovest. Al tempo, quindi, l'accesso alla chiesa dalla città avveniva solo da sud, dalla via che ancora si chiama di Santa Maria, e in cattedrale si entrava dalla porta che mantiene il nome di San Ranieri, aperta nel transetto sud. Non per caso, allora, attorno a questa porta si concentrò fin da subito un piccolo 'museo' di reimpieghi antichi. Emblematico è l'architrave stesso della porta, il più sontuoso fra gli architravi delle numerose porte del duomo. Accanto ad esso, un rilievo romano con un faro e due navi (altro richiamo alla gloria marinara della città?), murato in verticale come stipite di finestra. Ci serviamo di un disegno del Seicento per vedere dove erano collocate altre antichità più insigni: in quest'area fu esposto il sarcofago della madre della contessa Matilde, il primo e più bello dei sarcofagi riusati in duomo. All'estremità del transetto sud fu installato invece un singolare monumento: su una colonna di porfido, un cratere romano di marmo, che la leggenda voleva donato a Pisa da Giulio Cesare in persona e preteso testimone, dunque, di un antichissimo legame tra la città e l'impero. In quest'area – ad accogliere in chiesa il popolo e i magistrati cittadini che Pisa per prima, non a caso, denomina consoli – l'enfasi sulla *romanitas* tocca insomma il culmine. E il duomo si conferma edificio parlante, 'significante' come era parso evidente dalle iscrizioni in facciata.

Alla facciata converrà tornare; ed è corretto farlo a questo punto, perché la facciata risale ad una fase successiva a quella di Buscheto. A metà del 1100 la chiesa fu prolungata di una quindicina di metri: lo mostra bene la cesura, chiarissima, nei paramenti laterali. Autore dell'ambiziosa estensione fu maestro Rainaldo, cui si deve anche, appunto, la facciata con il sarcofago di Buscheto e tutto il pannello epigrafico, parte di un sistema di oggetti significativi da ricostruire.

Le porte che oggi vediamo sulla facciata sono successive all'incendio del 1595, che distrusse quelle antiche. Di queste, due venivano da lontano: una era di legno, probabilmente araba, arrivata col bottino di una delle più gloriose spedizioni pisane, quella delle Baleari (1113-1115); l'altra, d'argento, era un dono nientemeno che di Goffredo di Buglione, il difensore del Santo Sepolcro. Erano segni materiali dell'epopea marinara e cristiana che le iscrizioni celebravano come premessa della costruzione del duomo.

Altre spoglie, dentro e intorno alla chiesa, moltiplicavano l'eco di quel tema: reliquie o pretese tali, come il vaso di porfido detto 'delle nozze di

Cana’, ancora oggi in duomo con l’iscrizione *Dalla prima crociata*. E oltre alle reliquie, i trofei di guerra, come il grifo di bronzo, capolavoro d’arte islamica, che fu issato sul punto più alto del coro, conservato oggi al Museo dell’Opera e sostituito sulla sommità della chiesa da una copia in cemento. Non solo le iscrizioni, dunque, ma una miriade di oggetti rari e preziosi parlavano delle imprese d’Oriente dei pisani come delle loro aspirazioni romane. Dunque, ancora, l’Oriente e Roma: i due poli – ideali, politici, artistici – che ci aveva richiamato alla mente il rapido sguardo che abbiamo dato all’architettura del duomo. 35

Ma la facciata riservava al visitatore altre voci, più vicine, più umane: quelle degli artisti, o sugli artisti. Come Buscheto, anche Rainaldo, il secondo architetto, meritò una memoria personale scritta, sulla facciata, che aveva pensato come la parte più ornata e preziosa della chiesa¹³. 37

L’iscrizione per Rainaldo, realizzata a intarsio, lo loda come saggio amministratore oltre che artefice (*prudens operator et ipse magister*) – come già Buscheto, Rainaldo fu anche operaio della cattedrale – e loda il suo lavoro, condotto *mire, sollerter et ingeniose* (in modo mirabile, con ingegno e solerzia). L’epitaffio di Buscheto, dunque, aveva inaugurato una bella tradizione di celebrazione scritta degli artisti, davvero rara a quei tempi. Seguirlo è anche un modo per illustrare alcune delle opere realizzate per il duomo dal XII al XIV secolo.

All’epoca di Rainaldo opera anche un valente scultore, Guglielmo, cui si deve il primo pulpito della cattedrale, sostituito nel 1310 da quello di Giovanni Pisano e inviato alla cattedrale di Cagliari, dove si trova tuttora diviso in due. Quando fu fatto, nel 1162, era un’opera molto nuova, soprattutto perché per la prima volta su di un pulpito ci si cimentava nel rilievo narrativo in marmo: un genere che, ancora, imponeva il confronto con i modelli antichi. Guglielmo doveva esserne consapevole, perché nel firmarlo si definì *praestantior arte modernis* (superiore nell’arte ai moderni)¹⁴. E anche lui 40a, b

¹³ «Hoc opus eximium ta(m) miru(m) tam pretiosu(m) / 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 ammirabilmente, con solerzia ed ingegno»), A. MILONE, in *Il Duomo di Pisa*, scheda n. 56, p. 345.

¹⁴ Il testo della firma, perduta, è conservato da fonti seicentesche: «Hoc Guillelmus opus pr(a)estantior / 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»): ID., *ibid.*, p. 598; ulteriore discussione in

ebbe l'onore di una sepoltura in facciata, modesta ma posta sotto quella del grande Buscheto.

38 E le memorie di artisti sulla facciata si susseguono, serrate: entro la fine del XII secolo firmano anche i modesti Guido e Bonfilio¹⁵, in un latino incerto, e solo per *istum leonem*, uno dei due che fiancheggiano il portale maggiore, mentre nel 1180 fu la volta del grande Bonanno, autore della porta centrale bronzea distrutta nell'incendio (ma anche di quella, superstite ma non 'firmata', di San Ranieri). Sulla porta, Bonanno si era lodato con orgoglio per l'opera *vario constructa decore [...] mea arte* (realizzata con variata eleganza [...] con la mia arte)¹⁶: un'arte, la fusione in bronzo, che ancora si misurava con modelli propri dell'Antichità.

Alla fine del XII secolo, insomma, la facciata del duomo, con quest'eccezionale densità di memorie d'artisti, rifletteva una situazione di impegno sperimentale, di emulazione di modelli antichi, di riconoscimento dei meriti di chi abbelliva la chiesa cuore della città: la gloria di Pisa riverberava sugli artisti che la servivano.

Questa linea culminerà nel Trecento. Dopo un secolo, il Duecento, in cui si lavora soprattutto al battistero e alla torre e si inizia il Camposanto, nel 1301 si torna ad intervenire in grande in duomo (e chissà se è un caso, data la coincidenza temporale con i lavori per la ricostruzione di Santa Maria del Fiore a Firenze). Entra in scena un'altra tecnica ancora, ricca di risonanze antiche ed 'imperiali', il mosaico, scelto per il catino dell'abside come evidente emulazione sia delle grandi basiliche romane, sia della veste scintillante che nel frattempo si era dato il battistero della rivale Firenze. Da Firenze veniva, probabilmente, il primo maestro che lavora al mosaico pisano, Francesco, e

A. DIETL, *scheda n. A120*, in *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, pp. 682-686.

¹⁵ «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»), A. MILONE, in *Il Duomo di Pisa*, *scheda n. 1839*, p. 604.

¹⁶ «+ Ianua perficitur vario constructa decore / ex quo virgineum Christus descendit in alvum / anno .MCLXXX. ego Bonannus Pisanus mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii istius ecclesie /» («La porta, realizzata con variata eleganza, è stata finita nell'anno 1180 da quando Cristo discese nel ventre della Vergine. Io Bonanno Pisano ho completato con la mia arte questa porta in un anno, nel tempo del signor Benedetto, operaio di questa chiesa») [trad. E. Vaiiani]. L'epigrafe si può leggere in O. BANTI, *Monumenta epigraphica pisana saeculi XV antiquiora. Epigrafi pisane anteriori al secolo XV*, Pisa 2000, p. 36, n. 34.

certamente Cimabue, che a Pisa fa in tempo ad eseguire il *San Giovanni* del mosaico, sua ultima opera. Completerà il lavoro, nel 1320, un certo Vincino da Pistoia, siglandolo, immancabilmente, con una lunga iscrizione-firma. 39

Ma le firme più famose del Trecento, e le opere più sbalorditive di questa nuova campagna di lavori, sono del vulcanico Giovanni Pisano, approdato a Pisa dopo avere piantato in asso i senesi, come ricordavo all’inizio. Il suo magnifico, mirabolante pulpito, finito nel 1310, mandò in esilio quello di Guglielmo. Fra i due passa la rivoluzione realizzata nel 1260 dal padre di Giovanni, Nicola, col pulpito del battistero, firmato con l’elogio della sua *tam bene docta manus* (mano così capace, così ben esercitata). 41
40a, b
42

Vedendo in sequenza le opere per il duomo e gli edifici annessi, si è tentati di parlare di una ‘tradizione del nuovo’: ognuno dei tre pulpiti – il primo quadrangolare, il secondo esagonale, il terzo a otto lati curvilinei, in un crescendo di ricchezza della decorazione scolpita – supera la complessità dei precedenti. Qui, però, quello di Giovanni ci interessa soprattutto come testimonianza del suo sterminato orgoglio di artista.

Anche a Pisa Giovanni, cui non doveva mancare il carattere, entrò in conflitto con la committenza, per ragioni economiche, al punto da ricorrere alla magistratura. Ebbe soddisfazione, ma non rinunciò a celebrarsi, sul pulpito, in forme senza precedenti. Innanzitutto, si rappresentò in un monumentale autoritratto. Ma soprattutto, nelle lunghe iscrizioni in versi leonini alla base della cassa del pulpito, certo con l’aiuto di qualcuno più letterato di lui, volle dare sfogo a tutto il suo orgoglio ferito. La sua non è una firma, ma un autoelogio luciferino: Giovanni loda sì Dio, ma perché ha concesso a lui – scultore superiore ad ogni altro, incapace di far cose brutte quand’anche lo avesse voluto – di «plasmare queste splendide figure»¹⁷; e condanna duramente chi non lo aveva apprezzato. Ecco: questo confronto, durissimo, 43

¹⁷ La citazione è tratta dall’inizio di una delle due epigrafi del pergamo perdute a parte un frammento contenente le parole *puras hominem formare figuras*, ma conservate da tradizione indiretta: «Circa pulpitem / Laudo Deum verum per quem sunt optima rerum / Qui dedit has puras hominem formare figuras / Hoc opus hic annis D(omi)ni sculpsere Iohannis / Arte manus sole quondam natiq[ue] Nichole / [...] Sculpsere nescisset, vel turpia si voluisset [...]» («Sia lode al Dio vero, per cui esiste tutto ciò che è buono, e che ha concesso ad un uomo di plasmare queste splendide figure. Quest’opera scolpirono con arte le sole mani di Giovanni, figlio del fu Nicola, quando era trascorso completamente l’anno del signore 1311 [...] Cose brutte o deformi non le avrebbe potute produrre, neppure se avesse voluto [...]»). Per i testi e la relativa traduzione: R.P. NOVELLO, *Il pergamo di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa*, pp. 225-262: 230-232.

pubblico, fissato nel marmo, fra artista e committente è davvero l'esito ultimo della condizione iper-esposta degli artefici operosi in cattedrale.

Giovanni farà pace con l'Opera. Lo ritroviamo ben presto attivo al duomo, in una congiuntura epocale su cui chiuderò questo itinerario. Pisa, provata dalla sconfitta subita da parte dei genovesi all'isola della Meloria (1284), all'inizio del nuovo secolo puntava ogni speranza sulla discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII – l'alto Arrigo' di Dante –, che doveva ridar fiato al ghibellinismo italiano e ne segnò invece il tramonto con la sua morte prematura.

Nel 1312, per accogliere Arrigo in cammino verso l'incoronazione e giurargli fedeltà, la città sfoggia la sua veste migliore: il teatro è quello che ormai anche nei documenti è chiamata *platea*, la piazza del duomo.

44 Il contributo di Giovanni all'evento è la cosiddetta *Madonna d'Arrigo*, un gruppo di cui restano solo frammenti e che mostrava due angeli in atto di presentare alla Vergine la personificazione di Pisa alla presenza dell'imperatore Arrigo (perduto). Issato sulla porta di San Ranieri, la più antica e illustre, il gruppo sanciva di fronte alla Vergine il patto della città con l'Impero.

Ma solo un anno dopo a Pisa toccò un onore molto amaro, quello di accogliere in duomo le spoglie di Arrigo; e volle farlo in modo sbalorditivo. Fu lo scultore senese Tino di Camaino ad apprestare, con incredibile rapidità (meno di due anni), un monumento imponente, in seguito smembrato. In duomo resta il sarcofago con la figura giacente di Arrigo; al Museo dell'Opera il gruppo che lo mostra vivo, in trono, fra i consiglieri. Gli storici dell'arte hanno tentato le ricostruzioni più varie di questo sepolcro. Quello che si sa, ed è stupefacente, è dove fu collocato: al fondo e al centro dell'abside. L'imperatore sedeva in trono, dunque, esattamente sotto il Cristo in trono del mosaico, come a rivendicare una diretta discendenza divina del suo potere: una manifestazione di ghibellinismo, in ogni senso, estrema.

45 Il duomo toccava così il punto più alto della sua storia di edificio politico; ma una vicenda estrema si consumava anche sull'altra linea che ho cercato di illustrare, quello del ruolo degli artisti. Tino di Camaino non ritirò mai l'ultima rata del suo compenso. Il perché, si seppe poi. Tino era senese, e guelfo; finito il lavoro, si precipitò a combattere a Montecatini con i Senesi e contro i pisani e da allora lavorerà solo in terra guelfa (Siena, Firenze, Napoli). Per parte sua, l'Opera pisana metterà per iscritto la norma, inaudita, che ai capomastri si sarebbe chiesta prova di fede ghibellina: in questo clima

incandescente, il dissidio fra committente e artista, aperto da Giovanni Pisano per ragioni economiche, si è fatto schiettamente politico.

Per la storia del duomo, dalle angolature che ho scelto – luogo di celebrazione della città e di affermazione degli artisti – il monumento di Arrigo è un punto di non ritorno: estrema affermazione dell'artista (uomo e cittadino prima che salariato, che rinuncia al denaro ma non a finire il lavoro), estrema iniziativa monumentale di significato politico, ostinata e quasi disperata professione di fede di Pisa indipendente.

Sarebbe interessante a questo punto seguire le tappe della riqualificazione di questo luogo, così sacro al patriottismo pisano dopo la conquista fiorentina, da parte dei nuovi governanti, ma manca il tempo. Ricorderò invece come per i pisani, che al nuovo dominio non seppero mai far del tutto buon viso e che non finirono mai di sentirsi figli di una ex grande potenza, il duomo restasse il simbolo di quell'identità e come di quell'identità trovasero tracce nell'arte dei tempi eroici. È rivelatrice, ad esempio, la lettura che un erudito del Cinquecento, Raffaello Roncioni, dà di alcuni dei sostegni del pulpito di Giovanni, che trova «oltradimodo bellissimo».

La figura materna e regale, in alto, che oggi si ritiene incarna l'*Ecclesia*, è per lui la personificazione di Pisa: Pisa, dice, è sostenuta dalle *Virtù cardinali*, che guidavano il suo governo, e da aquile, perché «ha per suo fondamento principale l'Imperio romano». Ed ecco che, per un *lapsus* o per malizia, il leone strapazzato dalla virtù della *Fortezza* passa, nella descrizione, nelle mani della presunta Pisa e diventa il simbolo di Firenze: «e finalmente il leone che ha per un piede [rappresenta], la città di Fiorenza»¹⁸.

46

Cosa fosse il duomo per i pisani lo rivelò, tragicamente, l'incendio del 1595. Un dolore vero emerge nelle testimonianze ufficiali. Ma la più efficace è la memoria di un diario anonimo:

Era tale e sì fatto lo sbigottimento in tutto il popolo, che andavano per le strade gl'huomini come mezzi morti et riscontrandosi l'uno con l'altro correvano ad abbracciarsi piangendo e chiedendosi l'uno all'altro misericordia e perdono, come se fussino stati alla fine del mondo [...] per tutto quel giorno non si fece altro in quella misera città se non stare a piangere dolorosamente intorno alle rovine di quella chiesa. E [...] per più di 15 giorni stettono gl'huomini basiti e balordi che pareva non

¹⁸ Le citazioni sono tratte da R. RONCIONI, *Delle istorie pisane libri XVI*, «Archivio storico italiano», 6/1, 1844, pp. 110, 111, 112 rispettivamente.

potessino ritornare in loro.

Si piangeva il monumento storico:

[...] è perita quell'unica ricordanza dell'antichità di Pisa, e perito quel tempio nel quale il valore e la industria delli antichi Pisani con grande studio haveva ragunato ciò che d'illustre e di riguardevole haveva per tutto il mondo potuto trovare [...] non più [...] la città di Pisa potrà mostrare a quelli che a lei verranno le memorie de suoi antichi cittadini¹⁹.

Una testimonianza dell'affezione di una cittadinanza per il suo monumento simbolo che ha di che fare riflettere, e molto, ancora oggi.

In questo testo, la coscienza del significato trionfale degli *spolia* d'oltremare si esprime in identificazioni favolose, ma è ancora vivissima: la distrutta mensa dell'altare si diceva fosse quella «dell'antico re Priamo nella famosa Troia»; di uno dei sostegni del pulpito di Giovanni si dice fosse stato portato da Cartagine, dov'era un tempo «nelle propria casa del famoso Annibale»²⁰. Dopo mezzo millennio, per questo anonimo e disperato cittadino pisano, ormai suddito dei granduchi Medici, l'antica Pisa restava una 'nuova Roma', trionfante su una favolosa Cartagine.

Per concludere vorrei tornare a Firenze e a Santa Maria del Fiore. Nel 1406, sottomettendo finalmente Pisa, Firenze chiudeva una partita spietata e secolare. Trent'anni esatti dopo, il completamento della cupola del Brunelleschi a coronamento della cattedrale suggellava una vicenda meno tragica, ma di non minore portata simbolica. Le attese, i conflitti che si erano agitati a lungo intorno a quell'immensa e difficilissima impresa sono forse l'esempio più noto del clima di accanita 'attenzione cittadina' vivo attorno alle cattedrali, che ho cercato di rievocare: il trionfo di Brunelleschi è il caso più luminoso di trasformazione dell'artista in eroe cittadino.

Nel *De pictura* Leon Battista Alberti esalta quella «struttura sì grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e popoli toscani»²¹; e così quasi risponde all'auspicio del Consiglio di Firenze che – nel 1300,

¹⁹ La memoria anonima si può leggere in edizione moderna in *L'incendio del Duomo di Pisa, 24-25 ottobre 1595 attraverso alcune testimonianze di contemporanei*, presentazione di O. Banti, Pisa 1995, pp. 5-19: 16 e 18 per i passi citati.

²⁰ *Ibid.*, pp. 8 e 9.

²¹ L.A. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, 2011, p. 204, XXV.

quando tutto stava iniziando – volevano la chiesa ‘più bella ed onorevole’ mai vista *in partibus Tuscie*.

Questo enorme merito otterrà a Brunelleschi un monumento nella cattedrale stessa. È inevitabile ricordare Buscheto, che aveva ricevuto un onore simile oltre tre secoli prima, tanto più che nell’epitaffio di Filippo ritornano il confronto con Dedalo e la lode dell’ingegno dell’artista. Non so se si possa parlare di un’emulazione a distanza: certo, l’*exploit* del Brunelleschi segna un clamoroso punto fermo nella storia di un problema tecnico, ingegneristico, che dopo l’Antichità si era riaperto in grande con Buscheto. Ma mi pare giusto, anche per capire quanto possa essere sorprendente il Medioevo, sottolineare la continuità fra queste imprese, in gara fra loro e, sempre, con gli antichi.

Pensando a questa linea secolare, e alle date così remote della cattedrale di Pisa, si potrà allora almeno concludere, col fiorentino Vasari, che «L’edificio sopradetto del Duomo di Pisa, svegliò per tutta Italia et in Toscana massimamente l’animo di molti a belle imprese»²².

²² VASARI, *Le vite*, II (Testo), p. 26 (*Proemio delle Vite*, edizione Giuntina).

Abstract

The paper focuses on the Cathedral of Pisa from a 'civic' point of view: it analyzes the strong link between the church and the city, through the inscriptions on the façade which exalt the victories of Pisa against the Arabs. Thank to the war profits, in 1063 the citizens of Pisa founded and built their Cathedral. From that moment on, the political importance of the town, celebrated as a 'new Rome', and the splendour of the Cathedral, where many ancient marbles (such as capitals or sarcophagi) are re-used, grew in parallel.

In this context, the skill of the artists and architects was held in the highest regard: their names and their work were also glorified with some epigraphs included in the church façade and external walls. The accounts of the fire that in 1595 heavily damaged the Cathedral show the great affection of the citizens of Pisa towards the Cathedral about five hundred years after its foundation.

Referenze fotografiche

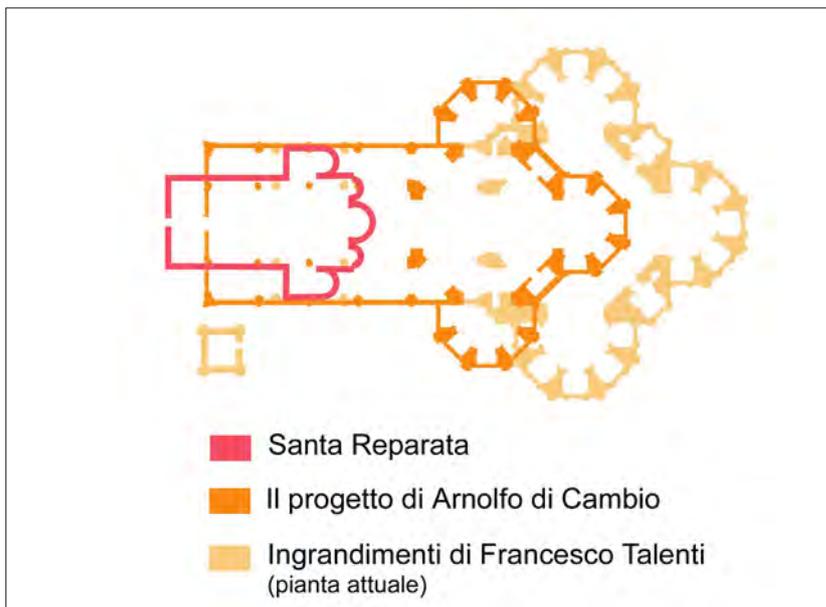
© Archivio Maria Monica Donato, Scuola Normale Superiore di Pisa: 1-5, 7, 10-17, 21-31, 33-46



1. Pisa, veduta di 'Campo dei Miracoli'.



2. Pisa, duomo di Santa Maria Assunta.



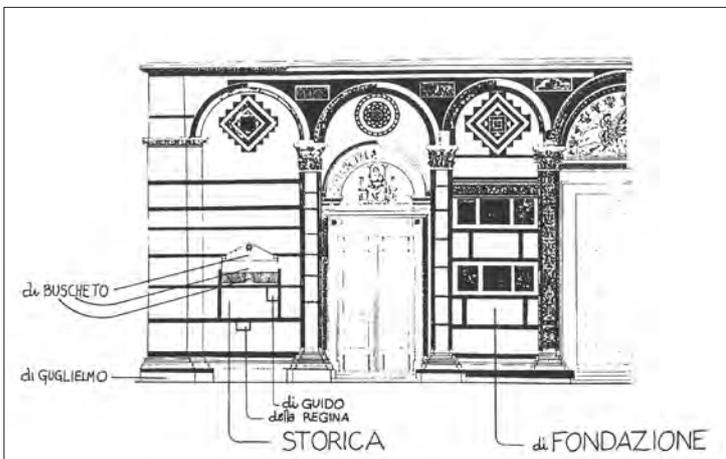
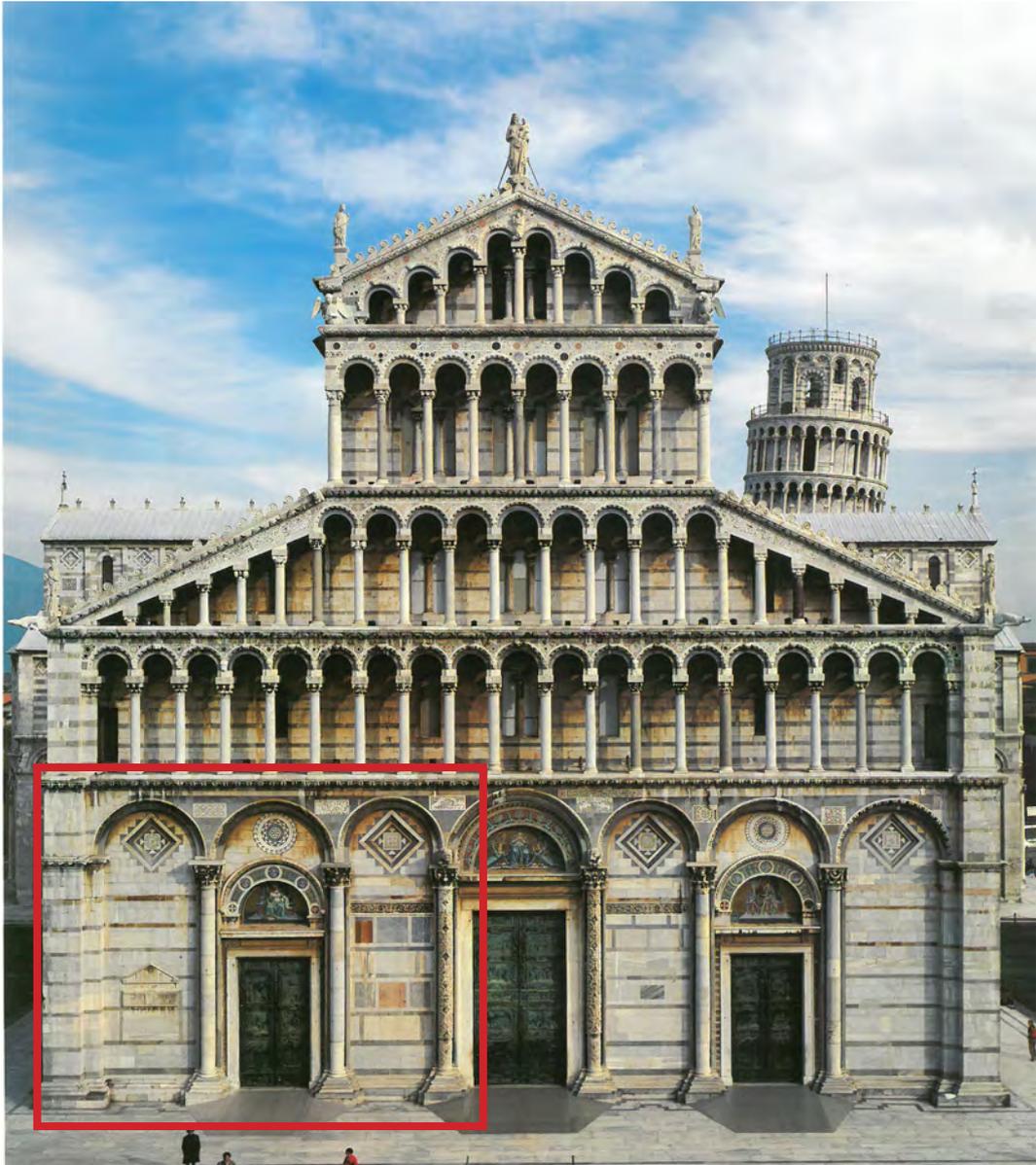
3. Schema dell'evoluzione ipotetica della pianta di Santa Maria del Fiore.



4. Siena, duomo di Santa Maria Assunta.

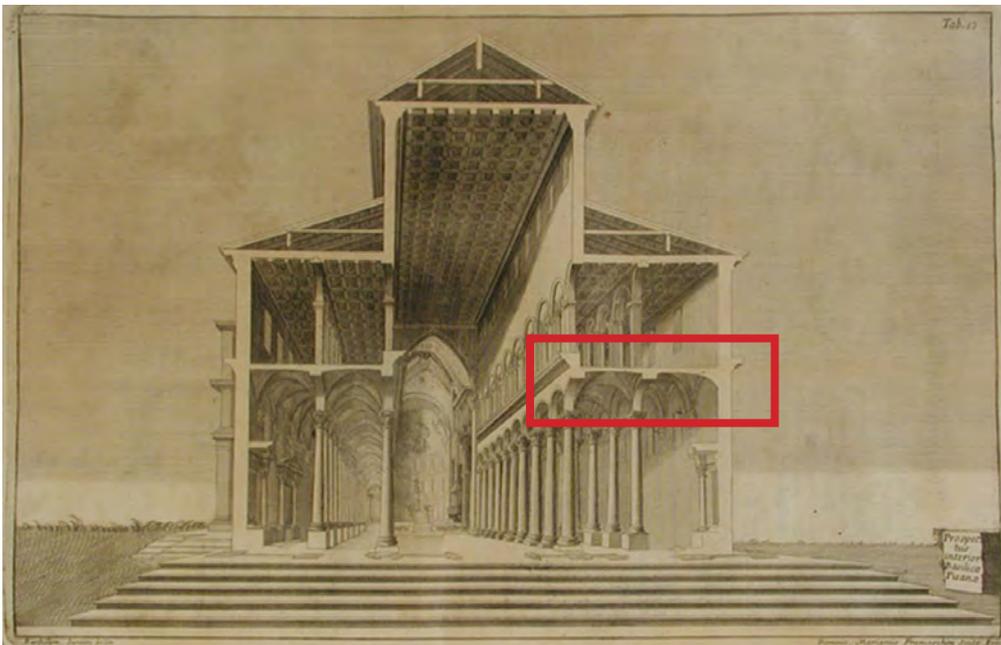
Nella pagina seguente:

5. Facciata del duomo di Pisa.
 6. Collocazione delle epigrafi sulla facciata del duomo di Pisa (da C. FRUGONI, *L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del Duomo di Pisa*, in *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura*, atti della decima settimana internazionale di studio [Mendola 1986], Milano 1989, fig. 1).



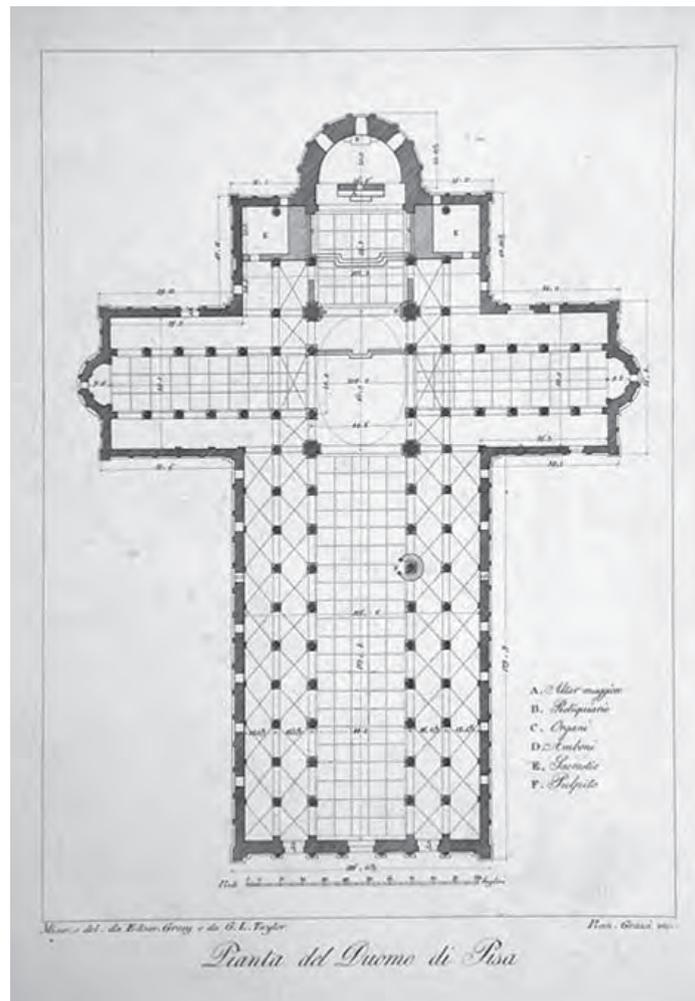


7. Tomba dell'architetto Buscheto con iscrizioni celebrative (sec. XII) ricavata da un sarcofago di epoca romana. Pisa, facciata del duomo.

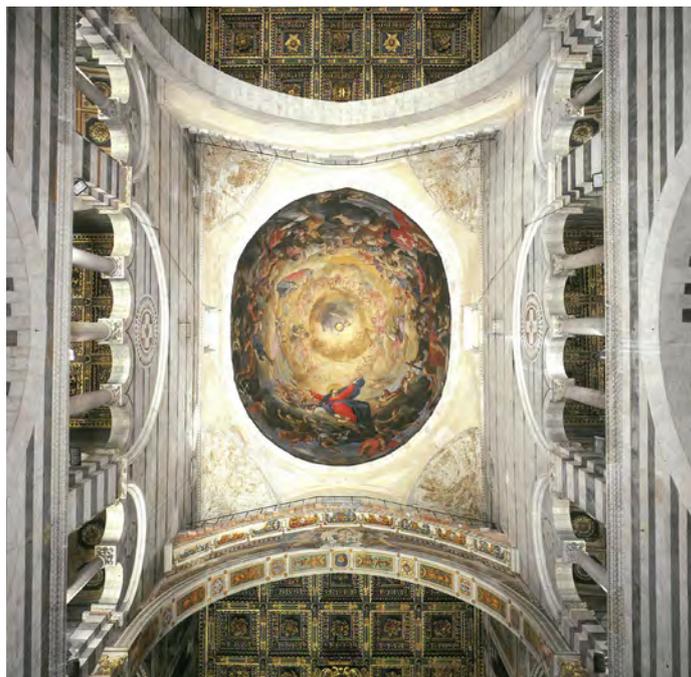


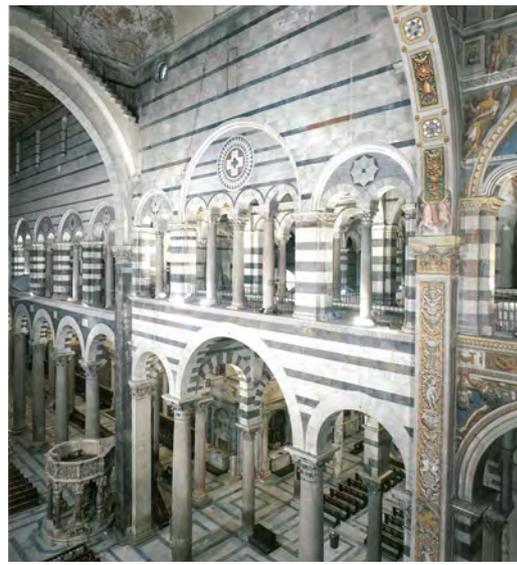
8. Sezione trasversale delle navate del duomo di Pisa (da G. MARTINI, *Theatrum basilicae pisanae, in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur*, Romae, Typographia Antoni de Rubeis 1705-1728, tav. 17).

9. Pianta del duomo di Pisa (da R. GRASSI, *Le fabbriche principali di Pisa ed alcune vedute della stessa città*, Pisa 1831).



10. Veduta della cupola del duomo di Pisa dall'interno.





11a, b. 'Facciate' dei bracci meridionale e settentrionale del transetto del duomo di Pisa.



12. Veduta della navata centrale del duomo di Pisa.



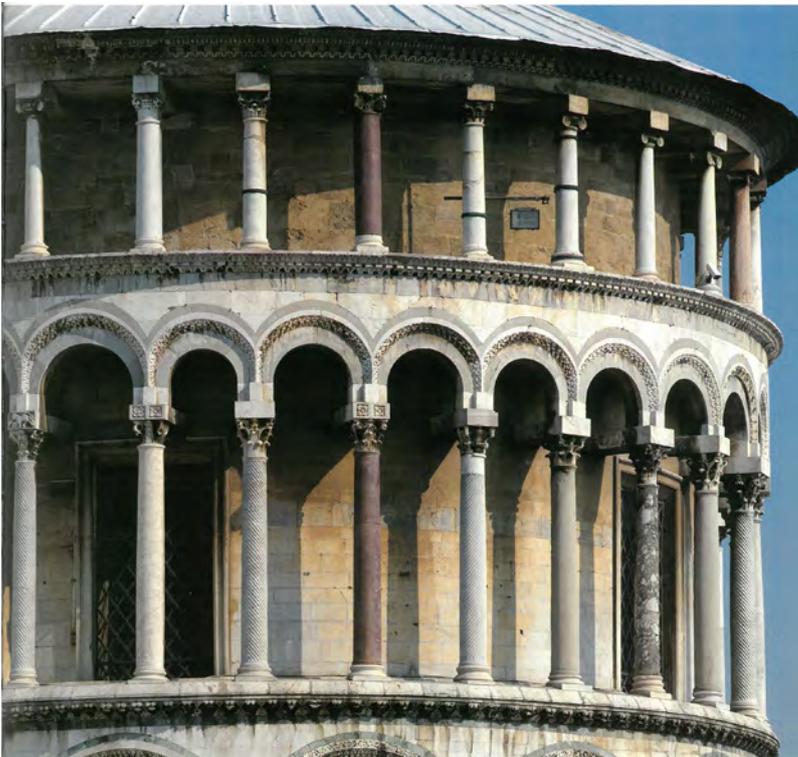
13. Veduta dei tetti e della cupola del duomo di Pisa.

14. 'Cresta' al colmo del tetto del coro del duomo di Pisa.





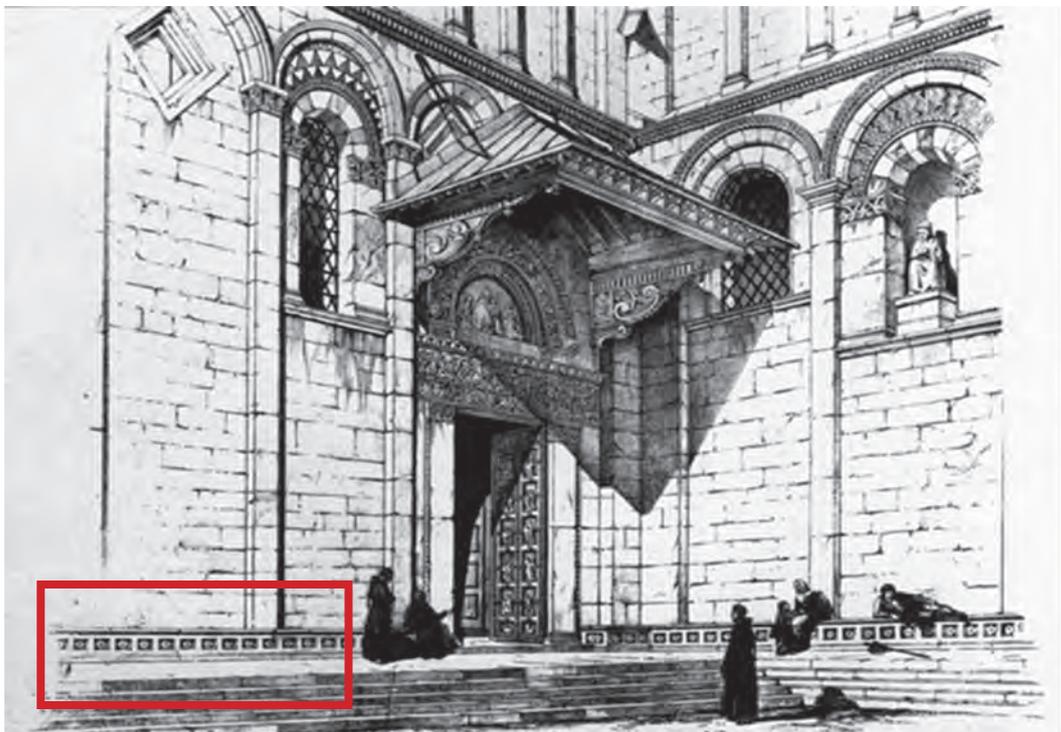
15. Veduta dell'abside del duomo di Pisa.



16. Loggiati absidali del duomo di Pisa (al centro sono visibili le due colonnine di porfido).



17. MAESTRANZA DI GIOVANNI PISANO, frammenti delle *gradule* del duomo, fine sec. XIII - inizio sec. XIV. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



18. Veduta della porta di San Ranieri con le *gradule* ancora in opera (da W.E. NESFIELD, *Specimens of medieval architecture, chiefly selected from examples of the 12th and 13th centuries in France & Italy*, London 1862, tav. 94).



19. Cupola del duomo di Pisa.

20. Cupola del battistero di Pisa, particolare.





21. GAETANO CIUTI, *La consacrazione del duomo di Pisa*, 1829. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.

22a, b. ORAFI PISANI (?)
E ANDREA DI IACOPO
D'OGNABENE, frammenti
della 'cintola' del
duomo di Pisa, fine del
sec. XIII con aggiunte
successive. Pisa, Museo
dell'Opera del duomo.





23. Frammenti del recinto presbiteriale del duomo di Pisa, sec. XII.
Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



24. Parte tergale del recinto presbiteriale del duomo di Pisa con rilievi di età adrianea.
Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



25a. Esterno dell'abside del duomo di Pisa, capitello del primo livello, II sec. d. C.



25b. Esterno dell'abside del duomo di Pisa, capitello del primo livello, sec. XI.

26. Capitello del colonnato tra le navatelle meridionali, III sec. d. C. con integrazioni del sec. XII.



27. Capitello del colonnato tra le navatelle meridionali, sec. XII.





28. Frammento di iscrizione romana, 140 d. C. Pisa, duomo, esterno del coro.



29. Iscrizione relativa al sarcofago che conteneva le spoglie di Guido di Ungarello e Riccardo. Pisa, duomo, fianco sud.



30. Veduta della porta di San Ranieri.

31. Rilievo romano con scena marittima reimpiegato come stipite di finestra. Pisa, duomo, fronte meridionale del coro.





32. Disegno del fronte sud-orientale del duomo di Pisa nel sec. XVII (da P. TRONCI, *Descrizione delle Chiese, Monasteri ed Oratori della Città di Pisa fatta da Paolo Tronci e copiata dall'originale da Giovanni Mei, ca 1643, Pisa, Archivio Capitolare, ms. C.213*).



33. Il sarcofago 'di Fedra', 180 d. C. ca, già reimpiegato come sepoltura di Beatrice di Canossa. Pisa, Camposanto monumentale.
34. Cratere marmoreo con scena bacchica, 110 d. C. ca. Pisa, Camposanto monumentale.
35. Arte islamica, *Grifo*, sec. XI, già coronamento del timpano absidale. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.





36. Vaso di porfido detto 'delle nozze di Cana'. Pisa, duomo, lato meridionale inferiore.



37. Iscrizione 'firma' dell'architetto Rainaldo, sec. XII con integrazioni ottocentesche. Pisa, facciata del duomo.



38. Iscrizione 'firma' degli scultori Guido e Bonfilio, seconda metà del sec. XII, già sulla facciata del duomo. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



39. FRANCESCO, CIMABUE E VINCINO DA PISTOIA, *Cristo in maestà tra la Madonna e san Giovanni Evangelista*, 1301-1302, 1320, con interventi successivi. Pisa, duomo, catino absidale.



40a, b. GUGLIELMO, sezioni del pulpito già nel duomo di Pisa, 1159-1162. Cagliari, duomo di Santa Maria di Castello, controfacciata.



41. GIOVANNI PISANO, pulpito, 1302-1310. Pisa, duomo, navata centrale.



42. NICOLA PISANO, pulpito, 1260. Pisa, battistero di San Giovanni.



43. GIOVANNI PISANO, autoritratto dell'artista tra gli evangelisti Marco e Giovanni. Pisa, duomo, particolare del pulpito.



44. GIOVANNI PISANO, *Madonna col Bambino*, detta 'Madonna d'Arrigo VII', e Pisa, 1312-1313. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



45. TINO DI CAMAINO, *Arrigo VII e i suoi 'consiglieri'*, 1315, già parti del sepolcro di Arrigo VII. Pisa, Museo dell'Opera del duomo.



46. GIOVANNI PISANO, *Ecclesia, Fortezza e Prudenza*. Pisa, duomo, particolare del pulpito.

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato

a cura di
MATTEO FERRARI

L'iconografia 'politica'. Comuni e signorie

Gli eroi romani tra storia ed exemplum: i primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di S. Settis, Torino 1984-1986, II. *I generi e i temi ritrovati*, 1985, pp. 97-152.

Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento, «Ricerche di storia dell'arte», 30, 1986, pp. 27-42.

Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: notizie e problemi, «Studi sul Boccaccio», 17, 1988, pp. 287-342.

Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), palazzo pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 3, 18/3, 1988, pp. 1105-1272.

Aristoteles in Siena. Fresken eines sienesischen Amtsgebäudes in Asciano, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hrsg. von H. Belting, D. Blume, München 1989, pp. 105-114.

Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 83-98.

Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul «Buon governo», «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 19, 1993 (1994), pp. 305-341.

«Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno (Trieste 1993), a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 491-517.

La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace, in Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1995, pp. 23-41.

I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell'"immagine monumentale" dei signori di Verona e di Padova, in Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, Verona 1995, pp. 379-454.

Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento, in «Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, atti del convegno (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 341-396.

«Constructa civibus suis». Un itinerario dentro e intorno alla Cattedrale di Pisa, in Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze, 7. Santa Maria del Fiore nell'Europa delle Cattedrali, Firenze 1998, pp. 67-95.

Historie Parens Patavum: per una tradizione d'arte civica, dal Medioevo all'Età moderna, in Percorsi tra parole e immagini (1400-1600), a cura di A. Guidotti, M. Rossi, Lucca 2000, pp. 51-74.

Ancora sulle 'fonti' nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni, in Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'Età moderna. Firenze, Genova, Lucca, Siena, Venezia, atti del convegno (Siena 1997), a cura di S. Adorni Braccesi, M. Ascheri, Roma 2001, pp. 43-79.

Dal progetto del mausoleo di Livio agli Uomini illustri "ad fores renovati Iusticij": celebrazione civica a Padova all'inizio della dominazione veneta, in De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 111-129.

Il pittore del Buon Governo: le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico, in Pietro e Ambrogio Lorenzetti, a cura di C. Frugoni, Cinisello Balsamo 2002, pp. 201-255.

Il princeps, il giudice, il «sindacho» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, in Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia, atti del convegno (Bologna 2001), a cura di F. Bocchi, R. Smurra, Roma 2003, pp. 389-407.

«Quando i contrari son posti da presso...». Breve itinerario intorno al Buon Governo tra Siena e Firenze, in *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle arti dal Medioevo al Novecento*, catalogo della mostra (Venezia 2004), a cura di G. Pavanello, Venezia 2004, pp. 21-43.

Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del Buon Governo), in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno (Parma 2002) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 489-509.

Buon Governo: una lettura, «Accademia dei Rozzi», 12, 2005/23, pp. 7-20.

Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti, in M.M. DONATO et al., *Dante e le arti visive*, Milano 2006, pp. 9-47.

Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazioni dopo due restauri, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, atti del convegno (Ravenna 2006), a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna 2008, pp. 355-380.

Arte civica a Firenze, dal primo Popolo al primo Umanesimo. La tradizione, i modelli perduti, in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano 2013, pp. 19-33.

«Ogni cosa è pieno d'arme». Uno sguardo dell'esterno, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze 2015, pp. 19-27.

Gli affreschi del Palazzo dell'Arte de' Giudici e Notai, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 7, 2015/1, pp. 3-20.

Gli affreschi del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai, in M.M. DONATO, U. MONTANO, *Il cibo e la bellezza. Un ciclo di affreschi, il volto di Dante e una grande cucina*, Firenze-Milano 2015, pp. 17-43.

«Costruita dai suoi cittadini». La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 8, 2013, pp. 1-22.

M.M. DONATO, D. GIORGI, *GiOTTO negato, Giotto 'reinventato'. La Fede cristiana al Palagio di Parte Guelfa*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 58, 2016/3, pp. 291-317.

Gli artisti, le 'firme', i committenti

Un «savio depentore» fra «scienza de le stelle» e «sutilità» dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 1996, 1/2 (*Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario [1897-1997]*), pp. 51-78.

«*Pictorie studium*» appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le «città liberate» di Altichiero e di Giusto al Santo), «*Il Santo*», 39, 1999, pp. 467-504.

Per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano, in *Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, a cura di M.M. Donato, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000, pp. 5-8.

Le opere e i nomi: problemi e ricerche, *ibid.*, pp. 9-12.

Nomi nascosti: qualche caso toscano per una ricerca difficile, *ibid.*, pp. 51-53.

«*Miniatur ligeturque ... per magistrum Benedictum*». Un nome per il miniatore milanese del Petrarca, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 189-200.

Kunstliteratur monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento, «*Letteratura & Arte*», 1, 2003 (2004), pp. 23-47.

«*Veteres*» e «*novi*», «*externi*» e «*nostri*». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno (Parma 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 433-455.

Simone Martini: un pittore «in paradiso», fra potenti e poeti, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 157-167.

Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno (Parma 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546.

Il progetto Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione, in *L'artista medievale*, atti del convegno (Modena 1999), a cura di M.M. Donato («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 16, 2003/2), Pisa 2008, pp. 365-400.

M.M. DONATO, S. RICCONI, M. TOMASI, *Appendice. Un esempio di scheda: Tommaso di Vannino e un calice inedito a Edimburgo*, *ibid.*, pp. 401-413.

Linee di lettura, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009 (*Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, a cura di M.M. Donato), pp. I-XI.

Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. La versione libraria, «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5/6, 2011-2012, pp. I-XXI.

Sulla soglia. Note della curatrice, *ibid.*, pp. 5-15.

Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. La versione libraria, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, Roma 2013, pp. I-XXI.

Le molte 'firme' degli orafi senesi, *ibid.*, pp. 5-16.

Altre pubblicazioni

«Archeologia dell'arte». Emanuel Löwy all'Università di Roma (1889-1915), «Ricerche di storia dell'arte», 50, 1993, pp. 62-75.

M.M. DONATO, A. VECCHI, *Piazza dei Miracoli* (<http://www.opapisa.it/piazza>): un sistema informativo per la ricerca, la tutela, la gestione e la comunicazione, in *Progetto DURRËS*, atti del secondo e terzo incontro scientifico, a cura di M. Buora, S. Santoro, («Antichità altoadriatiche», 58), Trieste 2004, pp. 251-285.

«Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012.

Schede in cataloghi di mostra e volumi collettivi

Barlaam e Iosafat, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 99-102.

Il ciclo pittorico, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1995, p. 44.

L'Allegoria del buon governo, *ibid.*, p. 46.

Gli Effetti del buon governo in città, *ibid.*, p. 148.

Gli Effetti del buon governo in campagna, *ibid.*, p. 244.

L'Allegoria del malgoverno, *ibid.*, p. 316.

Gli Effetti del malgoverno in città, *ibid.*, p. 346.

Gli Effetti del malgoverno in campagna, *ibid.*, p. 368.

Le figurazioni nelle fasce decorative, *ibid.*, p. 378.

Masolino da Panicale (1383-1440 ca), in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, 3 voll., dir. A. Vauchez, con la collaborazione di C. Vincent, ed. it. a cura di C. Leonardi, Roma 1998-1999, II. F-O, 1998, p. 1153.

Scheda n. 89. Michele Savonarola, Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova-Rovigo 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 230-231.

La cappella di San Martino, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi / The Basilica of St Francis in Assisi*, 4 voll., a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, II.2 *Testi / Schede*, pp. 343-347.

San Martino divide il suo mantello con un povero, *ibid.*, p. 347.

Cristo appare in sogno a san Martino recando il mantello donato al povero, *ibid.*

San Martino riceve l'investitura cavalleresca, *ibid.*, pp. 347-348.

San Martino rinuncia alle armi e affronta il nemico armato della sola croce, ibid., p. 348.

San Martino resuscita un bambino, ibid.

Il sogno di sant' Ambrogio, ibid., pp. 348-349.

Due angeli rivestono le braccia di san Martino, che ha donato la tunica a un povero, ibid., p. 349.

L'imperatore Valentiniano, atterrito dall'incendio del trono, rende omaggio a san Martino, ibid.

La morte di san Martino, ibid., pp. 349-350.

Le esequie di san Martino, ibid., p. 350.

Il cardinale Gentile da Montefiore di fronte a san Martino, ibid., pp. 350-351.

San Luigi IX di Francia e san Ludovico di Tolosa; Sant'Antonio da Padova e san Francesco; Santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria; Santa Maria Maddalena e santa Caterina d'Alessandria, ibid., pp. 351-352.

Angeli, particolari delle fasce decorative delle Storie di san Martino di Tours, ibid., p. 352.

Santi guerrieri; Santi vescovi e Padri della Chiesa; Santi monaci ed eremiti, ibid., pp. 356-357.

San Francesco, san Ludovico da Tolosa, sant'Elisabetta d'Ungheria, beata Agnese di Boemia, sant'Emerico d'Ungheria, Madonna col Bambino tra i santi Stefano e Ladislao d'Ungheria (?), ibid., pp. 424-426.

San Martino divide il suo mantello con un povero (sinopia dalla cappella di San Martino della Basilica inferiore), ibid., p. 645.

Scheda n. 17 (Ambrogio Lorenzetti, Il Comune di Siena, gabella, luglio-dicembre 1344), in Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano 2013, pp. 144-146.

Scheda n. 18 (Maestro del Trittico Richardson, Il Comune di Siena e i cittadini concordi, biccherna, gennaio-giugno 1385), ibid., p. 148.

Scheda n. 65 (Seymour S. Kirkup [copia da], *Il 'Dante di Giotto'*), *ibid.*, pp. 250-251.

Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai (o del Proconsolo), in *Dal Giglio al David. I luoghi dell'arte civica a Firenze*, Firenze-Milano 2013, pp. 58-62.

Pubblicazioni per il largo pubblico

Gli Uffizi, in *Guide d'Italia. Firenze e provincia (Touring Club Italiano)*, Milano 1993, pp. 200-237.

La donazione Contini Bonacossi, in *Guide d'Italia. Firenze e provincia (Touring Club Italiano)*, Milano 1993, pp. 506-507.

Il percorso artistico e culturale, in *Guide d'Italia. Firenze. Le colline, il Mugello, il Valdarno, il Chianti (Touring Club Italiano)*, Milano 1994, pp. 14-19.

Su quei muri trionfa la giustizia, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 1/8, 1997, pp. 61-66.

Una delle bellezze «che abbi el mondo», «Medioevo. Un passato da riscoprire», 1/5, 1997, pp. 30-34.

Le Arche del potere, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 2/7 (19), 1998, pp. 36-39.

La fabbrica del Duomo. Un capolavoro di senso civico, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/3, 2000, pp. 46-53.

Il santo e la chiesetta, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/9 (44), 2000, pp. 66-70.

Il trionfo del vero, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/12 (47), 2000, pp. 30-38.

Tanti soldi, tanto onore, «Medioevo. Un passato da riscoprire», 4/12 (47), 2000, pp. 41-44.

Bel sorriso e naso regolare. Giallo sul vero volto di Dante, «Pagine della Dante», s. 3, 78, 2005, pp. 37-42.

Così ho ritrovato il vero volto di Dante, «Il Sole-24 ore», 9 aprile 2005, p. 20.

Dante ma non quello vero, «Il giornale dell'arte», 245, luglio-agosto 2005, p. 26.

«Ut vita manebat»? Il primo ritratto monumentale documentato di Giovanni Boccaccio (Ente nazionale Giovanni Boccaccio: commemorazione per il 631° anniversario della morte di Giovanni Boccaccio), s.l. s.a. (ma Certaldo 2007).

Gli splendori dell'«arte civica», «Il Sole 24 ore», 12 maggio 2013, p. 47.



Pubblicato *on line* nel mese di dicembre 2016

Copyright © 2009 **Opera** · **Nomina** · **Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.