

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

L'architrave del portale maggiore del Duomo di Siena. Giovanni Pisano e la scultura senese a cavallo tra Due e Trecento

The sculpted architrave above the main portal of Siena Cathedral has long held an uncertain position in scholarly debate because of its poor state of preservation and unresolved issues of attribution and chronology. This paper re-examines the monument through an integrated approach combining formal analysis and technical investigation, situating the execution of the reliefs within the first phase of construction directed by Giovanni Pisano between 1284 and 1297. Comparison with Giovanni's later works confirms his role in the iconographic conception and overall design, while material and stylistic evidence suggests differentiated modes of execution by a local workshop. The architrave thus emerges as a key case study for understanding the dynamics of a medieval building site and as a transitional work toward new relief formulations that would shape Sienese sculpture in the early Trecento.

Un assieparsi di figurette in successione paratattica, quasi a saturare lo spazio a loro disposizione, popola la pietra appena sopra il portale maggiore del Duomo di Siena¹.

L'architrave con le *Storie di Anna e Gioacchino e l'infanzia della Vergine* (figg. 1-4), raro elemento originale ancora *in situ*², denuncia con le condizioni delle sue superfici il passare del tempo e la costante esposizione ai fenomeni atmosferici. Del resto, il mancato ricovero presso il vicino Museo dell'Opera – avvenuto invece per larga parte degli altri paramenti scultorei – ha soltanto contribuito a compromettere una situazione già piuttosto difficile³.

Benché i meritori lavori di restauro conclusi nel 2006⁴ abbiano ridato un grado di leggibilità accettabile che agevola la decrittazione delle scene, nulla si poteva fare di fronte alla consunzione della pietra e ai tanti dettagli mozzati; numerosi personaggi poi, snaturati nella loro originaria fisionomia, conservano un'aria da fantocci sgraziati con colli bislunghe e teste amorfe.

Complice l'infelice stato di conservazione, l'architrave è rimasto a lungo in un insospettabile limbo di incertezza attributiva e cronologica e non a caso è stato definito uno dei marmi «più controversi del corredo scultoreo della facciata»⁵. Se si eccettuano sporadici tentativi di disamina integrata – linguistico-formale, tecnico-costruttiva e iconografica – la sua vicenda critica è limitata a cenni generici sulla percezione estetica o a concise considerazioni circa le mani che lo avrebbero confezionato. È invece per certi versi ancora poco esplorato il terreno di inquadramento dell'opera in uno specifico contesto figurativo e culturale, indispensabile per individuarne prodromi e propaggini. Va da sé che chi si cimenta nell'esame dei rilievi deve fare i conti con la frammentarietà dell'oggetto di studio

e con la necessità di non sradicare l'elemento dal complesso architettonico e plastico di cui è parte – la porzione inferiore della facciata del Duomo – concepito come insieme coerente e comprensibile solo nella totalità dei suoi componenti.

L'architrave del portale maggiore è a onor del vero una piattabanda che gioca sull'incastro, intuibile soltanto dalle cesure presenti sulla base liscia, di sette conci irregolari scolpiti quasi non vi fosse soluzione di continuità (fig. 5). Sette i blocchi, altrettanti gli episodi desunti dai racconti apocrifi del Protovangelo di Giacomo e dello Pseudo-Matteo impernati sui fatti miracolosi che vedono protagonisti Anna e Gioacchino e la Vergine bambina. Si cristallizzano in un piano sequenza con la *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, l'*Annuncio ad Anna*, l'*Annuncio a Gioacchino*, l'*Incontro alla Porta Aurea*, la *Natività della Vergine*, la *Presentazione di Maria al tempio* e *Maria tra i suoi pretendenti*.

In origine la pietra doveva avere un tono caldo quasi a imitare l'avorio e un *finish* uniforme perché trattata – verosimilmente più per fini estetici che protettivi – con una pellicola a ossalati di cui sopravvivono minime tracce⁶.

Un dirimente cambio di passo per la comprensione del brano si deve ai rilievi sul costruito del 2006⁷, grazie ai quali si è potuto appurare che i blocchi furono sbazzati a terra e rifiniti una volta collocati in opera nel vano appositamente creato, per poi procedere in un secondo momento con la realizzazione delle colonne della strombatura, i cui capitelli occultano peraltro l'estremità sinistra della prima scena. Da ciò deriva una certezza almeno sulla questione cronologica: i rilievi vanno riferiti alla prima fase costruttiva della facciata orchestrata da Giovanni Pisano tra il 1284 e il 1297. D'altro canto, è assai poco probabile si sia proseguito a costruire sino al livello del piede della loggetta che corre dietro le cuspidi dei tre portali⁸ – prima della nota brusca interruzione dei lavori da parte del Pisano, di cui si darà conto oltre – in mancanza di una parte sottostante staticamente imprescindibile. Osservazioni del genere condurrebbero con immediatezza pure alla risposta all'interrogativo più scivoloso che concerne l'attribuzione. A una minuziosa verifica autoptica, tuttavia, qualcosa sembra non tornare se si dovesse richiamare il nome di Giovanni Pisano. Sebbene il "sommo scultore" o suoi pedissequi collaboratori siano stati suggeriti a più riprese⁹, sono piuttosto eloquenti gli elementi atipici, a tratti distonici, che contrastano con l'idioma del Pisano.

Già Werner Cohn-Goerke nel 1939 aveva colto certi scarti, intercettando sì una innegabile dipendenza dalle forme e motivi pisani, ma pervasa di quel gusto precipuamente senese palpabile nel ritmo narrativo pacato e quasi pittorico, non magmatico né convulso, nonché nell'enucleazione dal fondo di figure ordinate e solide nell'impianto¹⁰. A questo proposito solo due anni dopo Enzo

Carli, puntualizzando la tesi dello studioso polacco, individuava in quella prova scultorea una delle prime – o meglio, proprio la prima – testimonianze dell'attività di chi diventerà il maggiore scultore senese del Trecento: Tino di Camaino¹¹. Se la teoria di una mano senese è stata da quel momento generalmente accettata¹², l'avvicinamento dell'opera al giovanissimo Tino è stato accolto solo da Harald Keller nel 1944¹³ e ribadito ancora dallo stesso Carli nel 1980 con datazione al 1303-1304¹⁴. Una conclusione tanto tarda, come quella avanzata da Antje Middeldorf Kosegarten¹⁵ che si è spinta fino al 1305-1310 e a uno scultore senese conscio dei «Pisaner Motive» del pulpito in costruzione, non si poteva certo avvalere delle evidenze tecnico-costruttive rimarcate poco sopra. Quei dati sembrano ancora essere trascurati da Francesca Baldelli che, nel suo poderoso volume dedicato a Tino dato alle stampe nel 2007, ha parlato a ragione dell'architrave come punto d'incontro tra Pisa e Siena, accreditandolo tuttavia alla cerchia di Camaino di Crescentino, successo a Giovanni nelle vesti di *caputmagister* a partire dal 1299¹⁶. Più convincenti le conclusioni di Guido Tigler che individuava non meglio specificati collaboratori del Pisano operosi «entro gli anni di Giovanni e non attorno o dopo l'anno 1300»¹⁷; meno granitico nel considerare il 1297 un limite invalicabile Roberto Bartalini, che ha invece presunto la presenza di Ciolo di Nerio, senese di nascita e fidato seguace del maestro a Pisa, nella schiera di scultori chiamata a completare i rilievi¹⁸.

Al netto di tali considerazioni alcuni nodi vengono al pettine. Se occorre tornare sullo scorcio del Duecento e alla prima fase di lavori, come interpretare il ruolo di Giovanni Pisano nella creazione dell'architrave, quale il grado di dipendenza – o autonomia – dei suoi collaboratori, e soprattutto cosa può significare “senesità” se la scultura locale non aveva ancora avuto modo di manifestarsi con le caratteristiche che l'avrebbero distinta a partire dai primi anni del Trecento?

Per tentare di superare le nebulosità la storia va percorsa a ritroso.

La prima pietra del nuovo frontespizio si pose nel maggio 1284 e per sovrintenderne i lavori l'*Opera Sancte Marie*¹⁹ chiamò Giovanni Pisano. Questi tornò a Siena tra l'ottobre di quell'anno e il settembre del successivo²⁰, ossia una ventina d'anni dopo la realizzazione del pergamo (1265-1268) che lo aveva visto al fianco del padre Nicola, di Arnolfo di Cambio, di Goro e dei fratelli Lapo e Donato di Ricevuto. Per il suo impegno in qualità di *magister Operis beate Virginis Marie* prima, e di *Capus (sic) magistrorum*²¹ poi, i senesi gli concessero persino cittadinanza, immunità «da tutte le gravezze» ed esenzione dal pagamento delle tasse a vita²².

Eppure, è risaputo che nel torno di qualche anno il rapporto tra Giovanni e l'*Opera* non esitò a incrinarsi; la gestione del cantiere e delle numerose maestranze

coinvolte si rivelò presto tormentata e l'istituzione, già alle prese con una grave crisi amministrativa e finanziaria, si trovò costretta ad aprire un'inchiesta. È una celebre nota di biasimo del maggio 1297²³ a informare dell'allarmante situazione in cui versava la fabbrica in termini di controllo dei materiali lapidei. A sconcertare è il senso generale di incuria: la maggior parte dei marmi non era ancora stata messa in opera, alcuni si trovavano solo sbazzati, già danneggiati o rotti, altri rifiniti da troppo tempo tanto che i lapidici non sapevano «in quo loco dicti operis debeant operari». E per far fronte a tale scandalo il capomastro – mai si fa esplicito riferimento a Giovanni, ma l'allusione è chiara –, gli altri *capimagistri* e i maestri tutti furono obbligati a procedere con maggiore speditezza e ad alloggiare tassativamente entro un mese tutto il materiale pronto, pena seri provvedimenti presi di concerto con i Signori Nove.

Il clima di tensione che si doveva respirare spinse Giovanni, evidentemente inadatto a indossare i panni di intransigente manager di un'impresa tanto articolata, a interrompere repentinamente i lavori. Abbandonata Siena, ritornerà nella natia Pisa dove è attestato il 14 dicembre del medesimo anno²⁴.

Al di là dei problemi di organizzazione, l'eccezionalità del monumento resta. Pur non sapendo come Giovanni avesse stabilito di proseguire con la metà superiore, già il solo registro inferiore con i tre portali e le torri angolari parla chiara la lingua dell'arditezza e della novità di quella invenzione architettonica, in cui l'apparato plastico non funge da mera guarnizione quanto da preponderante e indiscusso protagonista. Appigli, ma mai del tutto esaustivi, si potrebbero trovare solo in un eclettico compendio di fonti classiche e gotiche transalpine²⁵.

Il *caputmagister* si impegnò nella formulazione di una *scaenae frons* tutta tesa all'esaltazione della Vergine. Un incarico non circoscritto all'ideazione fattuale di ogni parte costitutiva – in cui il suo marchio (di fabbrica) è ben rintracciabile – ma esteso alla concertazione con un possibile ecclesiastico erudito dell'intelaiatura comunicativa da parafrasare sulla pietra²⁶.

Quella porzione è innanzitutto animata da un ciclo di quattordici statue libere di *Sibille*, *Profeti* e *Filosofi*²⁷, considerato a ragione quale risultato più tangibile della rivoluzione giovannea per lo *spiritus* definitivamente gotico e la conquista di un proprio spazio affrancato dalla simbiosi con l'alzato. All'ostica "sacra conversazione" affidata alle loro bocche dischiuse e ai cartigli che recano in mano²⁸ faceva da controparte meno ardua a decifrarsi la traduzione marmorea di un episodio di schietta connotazione civica. Nel vano della lunetta trovava infatti posto un gruppo di statue che immortalava i protagonisti delle vicende occorse la sera del 3 settembre 1260: al culmine di una partecipatissima processione guidata dal capitano del popolo Bonaguida Lucari, alla Vergine effigiata sull'altar

maggiore furono simbolicamente consegnate le chiavi della città, in cambio della sua protezione durante la battaglia di Montaperti che si sarebbe svolta l'indomani contro Firenze²⁹. Non c'è bisogno di dire che fu Siena ad avere la meglio. Quell'evento diede uno slancio tutto nuovo al culto mariano cittadino, e dovette risuonare ancora vivo e fulgido se dopo una trentina d'anni si decise di concretarlo nel reale fulcro ottico della facciata.

Nonostante dell'*ensemble* si siano perse le tracce dal primo Settecento, i due affreschi quattrocenteschi del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala di Domenico di Bartolo e Priamo della Quercia (figg. 6-7) non lasciano spazio all'immaginazione. E ancor meno la puntuale descrizione cinquecentesca di Sigismondo Tizio:

In mediae Portae culmine Virginis Filium tenentis in ulnis Imago marmorea constituta est, a dextris Angelus, qui Bonaguidam Lucarium equitem Senensem, a quo illi Civitas donata fuerat genuflexum commendat, a sinistris alter Mulierem quae Sena est, ut litera sui nominis prima, qua vestis conspersa est, indicat, Ecclesiam porrigentem offerentemque, et sibi iam dicatam, ac templum illud conservari et protegi; Ecclesiam vero Senensium collectionem Fidelium defendi et custodiri flagitare. Quam sane rem versus ille post terga sculptorum in pariete depictus, et in emicicli formam exaratus indicare videtur, ita loquens: "Respice Virgo Senam veterem quam signat amenam" quamquam nos "signas" potius quam "signat" dicendum esse arbitremur³⁰.

Al posto del trigramma bernardiniano si trovava dunque una Madonna stante che reggeva il Bambino, accompagnata alla sua destra dall'*eques* inginocchiato forse a porgerle le chiavi, alla sua sinistra dalla personificazione di Siena e da due angeli intercessori³¹. Con il gruppo della lunetta l'architrave aveva un rapporto strettissimo: intrinsecamente adeguato ad assolvere una funzione narrativa³² – ed è, di fatto, l'unico inserto del genere in facciata –, subordinato nelle dimensioni e nella collocazione, faceva da predella del discorso mariano che gli si dispiegava sopra. È con una sottile pluristratificazione semantica che si risolve il programma iconografico e iconologico: oltre a possibili rimandi a Maria come *lanua Coeli*³³ vista la sede dell'architrave, la stessa è lì glorificata perché nata *sine macula*, celebrata nel gruppo del timpano in qualità di Signora di Siena e poi di riverbero nelle divinazioni di *Sibille*, *Profeti* e *Filosofi* come *Theotókos*.

Dato il paradigma tipologico della Madonna con Bambino attorniata da figure qui messo a punto per la prima volta e poi declinato in più occasioni³⁴, è difficile pensare che Giovanni Pisano non abbia contribuito *manu propria* alla realizzazione del gruppo del timpano (e, per altre ragioni, di buona parte del ciclo statuario). D'altra parte, sarà lui stesso a eternare la sua prassi, a quel punto consolidata, nell'incisivo «PLURIMA TEMPTANDO, GRATIS DISCENDA PARANDO»³⁵.

Differente l'atteggiamento per l'architrave, che si è limitato a progettare sul piano iconografico e formale per poi delegarne ad altri l'esecuzione; quasi una dichiarazione di intenti per risolvere quell'elemento sentito e concepito come complementare.

Come ha sottolineato Tigler, la relazione gerarchica che doveva innescarsi tra il gruppo perduto e l'architrave non è affatto scontata. Il serrato dialogo tematico tra il trittico marmoreo col soggetto principale e la sua predella dal sapore agiografico, nonché la conseguente diversificazione formale tra monumentale e minuto e anedddotico, sono sintomatici dello spirito pionieristico del cantiere di Siena. Se si sconfinasse in campo pittorico tale soluzione anticiperebbe persino di qualche anno le prime attestazioni del *San Francesco che riceve le stimmate* di Giotto risalente al 1300 circa³⁶ e la *Maestà* con «predella che si posero nell'altare ne la chasa de' Nove la due si dicie l'ufficio» saldata il 4 dicembre 1302 a Duccio per 48 lire³⁷. Per ritornare sul fronte scultoreo, anche solo riallacciandosi alla coppia approntata da Nicola Pisano per il portale sinistro di San Martino a Lucca tra il 1258 e il 1259³⁸ (fig. 8), il salto è notevole, a riprova del fatto che la facciata del Duomo di Siena ha significato per Giovanni il primo saggio della carriera svincolato dalle tradizioni e dalle iniziative del padre, certamente già morto nel 1284³⁹. I due elementi lucchesi sussistono anche autonomamente giacché non è stata istituita che una prossimità nel modo di concepire le figure. Vero è che la *Deposizione* – non gruppo di statue poggiato, ma corpi che creano da soli lo spazio disponibile – è scena unica e isolata rispetto alla condensazione di *Annunciazione*, *Natività e bagno al Bambino*, *Annuncio ai pastori* e *Adorazione dei Magi*, ma non si ravvisa alcun discrimine dimensionale o formale tra le due. Come a misurarsi con l'antico, Nicola interseca nell'architrave la piena monumentalità, la grammatica e la sintassi degli *exempla* romani⁴⁰; Giovanni invece pensa all'esemplare di Siena come un'appendice aggiornata e attuale, una predella appunto, che ormai mutila del suo trittico di riferimento non riesce più a essere necessario prologo esegetico.

Certo, anche per il figlio un peso dovettero averlo i sarcofagi antichi⁴¹, veri e propri repertori di modelli tridimensionali che punteggiavano la Pisa – *altera* Roma – del tempo. Ma in ottica compositiva potrebbe risultare parimenti significativa la meditazione sull'architrave inferiore del portale est del battistero della medesima città, a partire dal primo decennio del Trecento sovrastato dal gruppo composito frutto dell'impegno proprio di Giovanni e aiuti. D'altra parte, quel complesso era stato ben studiato nelle sue singole parti costitutive; come notato da Max Seidel le colonne a racemi abitati che contornano il portale maggiore senese trovano in quelle pisane un precedente cruciale⁴².

La stessa Pisa però custodiva e custodisce tuttora presso il Museo Nazionale di San Matteo la *Maestà* proveniente dalla chiesa di San Martino, mai vagliata

in parallelo coi rilievi dell'architrave. L'eponimo maestro, attivo nella seconda metà del Duecento e ancora per molti versi sfuggente⁴³, decise di occupare i tabelloni laterali con ben dieci episodi – se non si contano il primo riquadro in alto a sinistra con l'*Annunciazione* e l'ultimo in basso a destra con quattro Apostoli – dedicati alle vicende di Maria bambina e dei genitori (fig. 9). Il soggetto è dunque analogo a quello lapideo in cui l'espunzione di alcune scene è quasi certamente stata obbligata da ragioni di spazio che non inficiano la dovizia di particolari, anzi. L'attenzione filologica ai racconti apocrifi del Protovangelo di Giacomo e dello Pseudo-Matteo⁴⁴ – verosimilmente corroborata anche in questo caso dai suggerimenti di un ecclesiastico – è massima, in alcuni punti finanche maniacale. Ne è un esempio l'albero di alloro sotto il quale siede Anna sorpresa dall'angelo, tra le cui fronde sembra davvero potersi scorgere la sagoma di un passero⁴⁵. L'accorta aderenza delle fonti si intuisce ancor meglio con la visione ravvicinata della *Presentazione al tempio* in cui una teoria di figure tutte *capite velato* accompagna Maria. Se non a un grossolano travisamento dell'originale⁴⁶, l'assenza di Gioacchino – altrimenti inspiegabile – potrebbe essere ricondotta a una accurata lettura del Protovangelo di Giacomo che vuole un corteo di sole figlie degli Ebrei a scortare Maria⁴⁷. E poi nella pur striminzita area davanti al tempio, quasi come fossero libri impilati che sostengono l'incedere della piccola Maria, vengono inseriti tutti e quindici i gradini – rimando simbolico agli altrettanti Salmi gradualì – citati nello Pseudo-Matteo e nelle sue diffuse rielaborazioni medievali⁴⁸.

Ma a interessare sono specialmente talune soluzioni impaginative. Proprio quest'ultima scena offre proficui margini di confronto con la corrispettiva dipinta (fig. 10): a sinistra il corteo e al centro sull'ultimo gradino della scala Maria pronta per essere accolta dal sacerdote che si affaccia dal tempio. Pure la *Cacciata di Gioacchino* condivide l'impostazione pittorica del primo episodio in alto a sinistra, certo più arioso (fig. 11). Sono entrambe ambientate alle soglie di un tempio tripartito adornato con drappi increspatis, e imperniate sul gesto deciso del sacerdote pronto ad allontanare colui che ancora senza figli in età avanzata non poteva entrare a sacrificare. E la posa innaturale di Anna puerpera (fig. 12) trova perfetta corrispondenza con quella di Gioacchino che riceve in sogno l'angelo (fig. 13) con la testa reclinata verso il basso e il piede sinistro incrociato sul destro. Entrambe le *Natività* ricalcano fedeli l'impostazione e l'iconografia diffuse dalle aree d'influenza bizantina all'Occidente che solitamente prevedono Anna giacente o seduta sul letto assistita da tre domestiche pronte a portarle panni, cibo e offerte. A queste si aggiungono in posizione defilata, in genere più in basso, due levatrici che lavano la neonata⁴⁹. A uno sguardo ravvicinato del concio centrale senese qualcosa di inusuale balza agli occhi: la prima fantesca tiene in braccio la

bambina, non un semplice panno; infatti, di quel fagottino purtroppo malconco ancora si scorgono gli intrecci delle fasciature. Si tratta di una *Presentazione alla Madre* non disgiunta come nelle colte rappresentazioni miniate dell'Evangelario di Passau⁵⁰ o del *Des Priesters Wernher Drei Lieder von der Magd*⁵¹ – di cui comunque la soluzione giovannea non è esatta citazione – ma incorporata nella *Natività* come avverrà soprattutto su suolo italiano a partire dalla codificazione di Giotto nella Cappella degli Scrovegni⁵².

Ritornando alla *Maestà*, se la datazione accolta in precedenza dalla critica, assestata tra il sesto e l'ottavo decennio del Duecento⁵³, poteva indurre a individuarla quale fonte visiva parte del bagaglio culturale e figurativo di Giovanni, alla luce degli studi più recenti che la collocherebbero verso il 1280-1290⁵⁴, è difficile dire se si tratta di osmosi selettive e derivazioni oppure di identità di ricerche indipendenti che travalicano il confine del *medium*.

Che il Pisano sia stato il *concepteur* dell'architrave lo confermano poi alcune sigle di lontana memoria morelliana. Non è certo un caso che riproporrà le lampade bombate a scandire le microarchitetture goticheggianti; il passo incrociato di Gioacchino in quello della Maria che sorregge la Vergine accasciata nella *Crocifissione* in entrambi i suoi pergami e in quello della donna che si avvicina a Zaccaria nelle *Storie del Battista* di Pisa; la posa rannicchiata di Gioacchino che sta per ricevere in sogno l'angelo in quella del Giuseppe a riposo durante la fuga in Egitto, e ricalcherà la positura dinoccolata di Anna che raccoglie un lembo del lenzuolo nell'Elisabetta puerpera pisana, perché di fatto originano dalle riflessioni senesi. Viene così a invertirsi la rotta più volte percorsa⁵⁵, smentendo la discendenza dalle due prove successive licenziate certamente dopo aver lasciato i lavori di Siena.

L'architrave deve essere dunque inteso come opera di Giovanni secondo quell'accezione estensiva di autografia tipica del cantiere medievale. Stando alle comuni logiche di distribuzione degli incarichi di lavoro, competeva al maestro l'ideazione complessiva, mentre l'esecuzione effettiva era deputata a maestranze specializzate nell'una o l'altra pratica. In questo caso specifico è facile concludere che a scolpire i rilievi siano stati alcuni collaboratori che potevano avvalersi del taccuino di modelli e disegni del maestro, a cui lui stesso avrebbe attinto successivamente.

E proprio leggendo le altre prove di chiara collaborazione si possono trarre ulteriori conclusioni. Giovanni solitamente doveva seguire con scrupolosità il lavoro e le mani degli aiuti, pedissequi ripropositrici del suo linguaggio pure nella determinazione dei rapporti tra figure e della dialettica figura-spazio. Nessuna deviazione, o solo di rado avvertibile, dai modi di chi in prima persona aveva

dato prova della sua cifra all'interno del duomo senese. Perciò nel pulpito pisano volle specificare che la paternità dell'opera spettava solo a lui: «HOC OPUS HIC ANNIS DOMINI SCULPSERE IOHANNIS/ARTE MANUS SOLE QUONDAM NATIQUE NICHOLE/CURSIS UNDENIS TERCENTUM MILLEQUE PLENIS...».

I rilievi dell'architrave mostrano altro. Benché i danni del tempo non permettano che valutazioni parziali, non si legge quella sua *vis* magmatica, i personaggi non sono resi con iperboli inquiete e drammatiche – l'aggettivo è da intendersi anche col significato più puro del verbo greco *δράω* (fare, agire) – e i loro movimenti bloccati e trattenuti non li rendono davvero partecipi delle azioni che stanno compiendo. Anche laddove si sarebbe potuto insistere sui "moti dell'animo" impera un tono descrittivo. E non sorprende che le cadenze espressive meglio riuscite, ma mai esasperate, siano quelle che più delle altre risentono dell'impostazione progettuale di Giovanni: Gioacchino cacciato dal tempio che nella concitazione incrocia i passi; Anna e il marito che si raccolgono reciprocamente le teste mentre si stringono nel tenero bacio miracoloso e la puerpera che volge lo sguardo alla neonata Maria lavata dalle due levatrici accovacciate.

In altre parole, il controllo esercitato dal *caputmagister* sui lapicidi e sulla realizzazione dell'architrave non fu stretto. Date le circostanze travagliate richiamate sopra, dovette trascorrere del tempo tra la formulazione del disegno e la reale esecuzione e forse pure tra la prima sbazzatura, la messa in opera e i ritocchi finali. La forza-lavoro era stata reclutata direttamente in loco, indirizzata da Giovanni non appena fornito il disegno, ma poi non addestrata e sorvegliata tanto da plasmarne linguaggio e sensibilità.

Anche sul versante tecnico-esecutivo l'uso spasmodico del trapano cede il posto a più dolci passaggi di piani e a calligrafismi condotti con ogni probabilità a punta di subbia, per non parlare dell'assetto del fondo su cui allineare le figure di scarsa profondità sovente lasciato a vista.

È proprio la genetica di quei collaboratori a spiegare ancor meglio la distanza di vedute: le loro furono mani senesi e non pisane. Un'ibridazione di linguaggi, insomma.

La senesità dell'architrave risiede proprio in quella «diversità di gusto» intesa da Cohn-Goerke⁵⁶. Sebbene lo studioso parlasse di «mano che lo ha eseguito»⁵⁷ sarebbe più opportuno parlarne al plurale perché si tratta di un prodotto ovviamente collettivo, di taglia verrebbe da dire, in cui è impossibile distinguere singole personalità consce e ben delineate, ma soltanto cifre linguistiche riconducibili a un determinato sostrato figurativo e cronologico. Di per sé indicativa di una esecuzione corale è la suddivisione degli spazi. La disposizione delle scene intorno al cardine dogmatico e compositivo con la *Natività* – scolpita

con accortezza in modo leggermente più aggettante – è disomogenea: le prime quattro scene sono addensate e giocate sulla *variatio* degli atteggiamenti, ricche di particolari e un poco più dinamiche; le ultime due al contrario, dilatate ed essenziali.

E per leggere i riferimenti culturali di quegli scultori bisognerebbe allargare lo sguardo al contesto locale della fine del Duecento. Quell'ambiente era ancora sollecitato dalla vivissima lezione di Nicola Pisano e il magistero del figlio stava incontrando, e soprattutto incontrerà, più resistenze che ossequiosa osservanza. Sussistono, ma scarsi e poco eloquenti, esempi di ricezione della maniera di Giovanni; tuttavia, si delineano più originali gli esiti di chi se ne discosta, come ad anticipare la grande stagione scultorea senese di primo e pieno XIV secolo⁵⁸.

Dopo la conclusione del pulpito per il duomo e la conseguente partenza dei due Pisani e Arnolfo, in città rimasero Donato, Lapo e Goro che poterono radunare un nugolo di scultori alle proprie dipendenze. Sebbene già dagli anni Ottanta del Duecento quelle *équipes* sembrano essersi dissolte⁵⁹, fu innanzitutto quel linguaggio a educare le nuove generazioni locali attive tra la metà e lo scorcio del secolo. E l'innegabile brulichio di tale frangente è parzialmente restituibile richiamando i nomi a cui corrisponde una individualità dai contorni più netti.

Un nome che rimane solo sulle carte è quello dell'enigmatico Ramo di Paganello. In assenza di opere certe è problematico ricostruirne l'attività una volta tornato in patria *de partibus ultramuntanis*; ciononostante è noto che con le sue maestranze prese servizio presso l'Opera del Duomo nel 1281. Acclamato come *de bonis intalliatoribus et sculptoribus et subtilioribus de mundo*⁶⁰, dovette rivestire un ruolo tutt'altro che secondario prima dell'arrivo del Pisano, con cui insorsero contrasti che lo dirozzarono su Orvieto; a tal proposito risulta difficile attribuirgli le scene "francesizzanti" con *Betsabea al bagno* e *David e Betsabea in trono* della colonna di sinistra del portale centrale, tenendo oltretutto presente che il suo esilio non per forza ha significato uno spostamento oltralpe quanto più al di là degli Appennini⁶¹. Allo scadere del secolo dovette poi iniziare la sua carriera Ciolo di Nerio; l'ipotesi di una sua partecipazione nella realizzazione dell'architrave, per quanto suggestiva, rimane controversa in mancanza di attestazioni che ne certifichino l'attività in patria. È pur vero che le sue origini e ancor più la sua testimoniata importanza al fianco di Giovanni a Pisa – da *famulus*, in assenza del maestro ne farà persino le sue veci di *caputmagister*⁶² – fanno sospettare un incontro in precedenti imprese⁶³. Ma potendo far parlare le opere, si deve ricordare l'autografa *Madonna* di Piombino sottoscritta con *Marco de Senis* e da far risalire al primo Trecento (fig. 14)⁶⁴. Oltre a rivelare una piena coscienza di sé, una vera e propria *self-awareness*, tradisce una palese dipendenza dai modelli giovannei –

forse proprio dal prototipo che campeggiava nella lunetta – neutralizzata tuttavia nella resa materica ed emotiva più controllata e addolcita. Ma più che Siena in questo manufatto di epigonato si legge Pisa, come se Ciolo avesse assimilato del tutto – e nel limite delle sue possibilità creative ed esecutive – gli insegnamenti del Pisano. Non per altro Carli la ritenne «uno dei più alti e raffinati prodotti della cerchia pisana di Giovanni»⁶⁵.

Discorso diverso per la parabola degna di nota e di piglio assai originale di Marco che si dichiara *Romanus* nel suo capolavoro veneziano del 1317-1318; imbastandone il *corpus* Giovanni Previtali ne riconobbe le prime prove proprio entro il cantiere senese, in sei statue «dal punto di vista dell'arte, come spaesate»⁶⁶. Specialmente nei quattro busti antropomorfi solidali alle mensole dei portali della controfacciata – aggancio per una datazione verso l'ultimo decennio del Duecento – si avverte un'altra delicata declinazione di gotico filtrata dalla statuaria antica e informata delle cose “nordiche” di Reims, Chartres e Naumburg⁶⁷. L'inevitabile incontro con la scultura energica di Giovanni gli permetterà di indirizzarsi verso effetti decisamente illustrativi, impressi nel *San Savino* dislocato sul ballatoio della cupola⁶⁸. Una tappa importante quella senese per Marco, nella «quale non solo egli trovò una prima affermazione già al tempo dell'egemonia di Giovanni e della sua cosiddetta “folle asprezza”, ma ebbe l'occasione di incontrare quel canonico Ranieri di Albertino che gli apersse la strada delle commesse in Val d'Elsa e, divenutone vescovo, a Cremona»⁶⁹.

Episodi di marcata deroga dal patetismo di Giovanni si hanno altresì in tutta la produzione di Gano di Fazio, che, forte dell'*imprinting* culturale con Nicola e Arnolfo, aveva «sviluppato delle ricerche plastiche in senso molto più pacato e intimistico, dando un particolare valore alla qualità narrativa»⁷⁰. Come si è detto, sono queste le caratteristiche che più delle altre si oppongono al fare di Giovanni, e in questo solco conviene rimanere.

Rimontano al passaggio tra Due e Trecento o tuttalpiù al volgere del nuovo secolo, alcuni superstiti documenti lapidei che segnano il trapasso dall'eredità nicoliana e la relativizzazione – che comporta una sottintesa conoscenza – della lezione giovannea. Ne è emblema una *Madonna col Bambino* proveniente da Siena e ritenuta a lungo dispersa, ma invero parte delle collezioni del San Matteo di Pisa dal 1947 (figg. 15-16). Rintracciata e restituita al dibattito critico nel 2015 con una nota sulle sue curiose vicende materiali⁷¹, è attestazione davvero eloquente se messa a confronto con la fantesca stante che regge il fagottino nella *Natività* (fig. 12): la *gravitas* delle masse, l'innesto del collo taurino, la resa semplificata delle anatomie ben salde, nonché i tagli degli occhi rifiniti ad incisione non sono solo indice di una *koinè*. Se si tiene conto che a un calcolo approssimativo le dimensioni

dei rilievi e della *Madonna* accidentalmente emigrata sono pressoché medesime, si è addirittura persuasi a intravedervi una identità di mano. Vicina a quegli esiti l'omologa, ma in stato frammentario, della collezione Chigi-Saracini⁷².

E poi gli spunti soltanto offerti nell'architrave sono portati alle estreme conseguenze in tre precoci bassorilievi, distanti dall'impronta giovannea. Pubblicati per la prima volta nel 1966 da Antje Kosegarten⁷³, la *Consacrazione del camposanto di San Gherardo* presso la basilica dei Minori (fig. 17), la *Predica agli uccelli* (fig. 18) e il *San Francesco appare in sogno a Gregorio IX* (fig. 19) sono d'aiuto per perimetrare gli esordi della nascente scuola senese. Il primo interessa per l'intrinseco *terminus post quem* utile a una datazione, almeno di massima: come una fotografia cattura la processione dei presenti alla consacrazione del cimitero attiguo alla chiesa di San Francesco, avvenuta il giorno 11 aprile 1298. Se è davvero stato compiuto a stretto giro per celebrare quegli eventi, com'è plausibile, dà prova di un modo di concepire il rilievo alquanto insolito, una sorta di stacciato donatelliano anzitempo. Figure appiattite e di marcato linearismo per lo più disposte in primo piano sembrano aleggiare in uno spazio paradossalmente vuoto e spoglio. La medesima presa di posizione indirizzata allo sgombero dell'*horror vacui* giovanneo si ritrova negli altri due bassorilievi, parimenti essenziali, ridotti all'osso, di un timido accenno prospettico ma di maggiore efficacia plastica, collocabili ormai al volgere del nuovo secolo. Sembrano rispolverare l'ultimo Nicola degli anni Settanta⁷⁴ e guardare attentamente alle sperimentazioni spaziali, all'isolamento enfatico delle figure e allo strenuo descrittivismo degli affreschi della Basilica superiore di Assisi di Giotto⁷⁵ di cui, di fatto, sono trasposizioni semplificate su pietra.

La strada sembra ormai aperta a un nuovo modo di concepire il rilievo narrativo, a una nuova sensibilità per la realtà spaziale. Col tempo gli elementi figurati non si amalgameranno più col fondo ma scatteranno fuori ordinati: lo dimostrano gli *Episodi della vita del Beato Gioacchino Piccolomini* e le specchiature del Monumento funebre di Santa Margherita di Cortona di Gano, così come le opere di Agostino di Giovanni e del primo Giovanni d'Agostino che ben presto conierà un rilievo ancor più sfumato e "pittorico"⁷⁶.

Manca all'appello il più grande scultore senese del Trecento, chiamato in causa da Carli. Anche se non fu certo Tino di Camaino a scolpire – men che meno da solo – l'architrave, una qualche impressione dovette fargliela; non contando i rimandi nella disposizione in teoria delle figure che ritmano il fronte della cassa del monumento al vescovo Antonio d'Orso (†1321), paiono echi debitori quelli che lo portarono a impiegare nella formella con *Annunciazione*, *Natività* e *Annuncio ai pastori* (fig. 20), riconducibile alla sua parentesi pisana, la trovata del corpo

spezzato della puerpera, come a ricordare i primi passi mossi entro il cantiere della Cattedrale supervisionato dal padre e la fascinazione per le soluzioni di Giovanni Pisano.

Come se non bastasse, le storiette dell'architrave, con la loro descrittività trasferita volutamente su più piccola scala, faranno da incubatore per quello «stile predella»⁷⁷ che connoterà tutta la successiva produzione senese.

Una parte consistente di quella «semenza artistica»⁷⁸ che Giovanni lasciò (anche) a Siena.

Questo lavoro riprende e rielabora alcuni aspetti affrontati nella mia tesi magistrale L'architrave del portale maggiore della Cattedrale di Siena. Problemi storico-critici, discussa nel 2023 presso l'Università di Genova, relatore prof. Clario Di Fabio, che ringrazio. La mia gratitudine va anche alla prof.ssa Claudia Bolgia per i preziosi suggerimenti.

- 1 Data l'importanza del monumento, la bibliografia sulla cattedrale senese è sterminata; ci si limita a indicare V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena, 1911; H. Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms: Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1, 1937, pp. 139-221; E. Carli, *Le sculture del Duomo di Siena*, Torino, 1941; *id.*, *Il Duomo di Siena*, Genova, 1979; C. Pietramellara, *Il Duomo di Siena: evoluzione della forma dalle origini alla fine del Trecento*, Firenze, 1980; A. Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio: Studien zur Skulptur in Siena, 1250-1330*, München, 1984; *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, vol. 3.1.1.1., München, 2006; *La facciata del Duomo di Siena: iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, 2007; M.A. Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino, 2017.
- 2 Un prospetto utile a ricostruire quali siano le porzioni originali e quelle sostituite nel corso dei secoli si ritrova in F. Droghini *et al.*, *Le antiche finiture dei "marmi" della facciata del Duomo di Siena*, in *La facciata del Duomo di Siena*, cit., pp. 175-187, rif. p. 176.
- 3 Sono attestati restauri mirati già nel biennio 1702-1704 (cfr. M. Butzek, *Chronologie*, in *Der Dom S. Maria Assunta*, cit., p. 234). Più consistenti dovettero essere le non accurate operazioni di ritocco e rifacimento in stucco delle parti più aggettanti e fragili, ancora visibili almeno fino alla metà del secolo scorso, cfr. E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano, 1980, p. 71, fig. 29.
- 4 La campagna è stata portata avanti tra il luglio 2005 e il dicembre del 2006 dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici di Siena e l'Opera Metropolitana del Duomo.
- 5 R. Bartalini, *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri*, in *Scultura gotica senese 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, Torino, 2011, pp. 75-89, cit. p. 77.
- 6 Il prelievo di campioni da vari elementi decorativi, medievali e moderni, della *facies* ha permesso di assodare che in quel contesto furono utilizzate pellicole differenziate per tipologia di pietra ornamentale: cfr. Droghini *et al.*, *Le antiche finiture*, cit., pp. 175-187, in part. p. 186. La finitura delle pietre conoscerà a Siena una certa fortuna, non limitata alla sola Cattedrale, ma estesa a molti edifici del centro storico per cui si veda F. Gabbriellini,

- M. Giammello, *Colori e trattamenti delle superfici a facciavista nell'architettura senese del medioevo*, in *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, a cura di S. Beltramo, C. Tosco, Sesto Fiorentino, 2022, pp. 519-531.
- 7 W. Haas, D. von Winterfeld, *Baugeschichte*, in *Der Dom S. Maria Assunta*, cit., pp. 437-438.
- 8 M. Quast, *La facciata occidentale del Duomo vecchio: l'architettura*, in *La facciata del Duomo di Siena*, cit., pp. 97-129, rif. p. 110.
- 9 In favore di una diretta paternità giovannea sono I.B. Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1904, p. 134 e W.R. Valentiner, *Tino di Camaino in Florence*, in «The Art Quarterly», XVII, 2, 1954, pp. 117-132, in part. p. 132, nota 13. Propendono per un'attribuzione – mai realmente giustificata o circostanziata – a suoi discepoli: L. Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXIV, 3, 1903, pp. 247-283, in part. pp. 257-258, nota 2; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 4. *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1906, p. 187; Lusini, *Il Duomo di Siena*, cit., p. 109; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms*, cit., p. 159, che definisce l'architrave paradossalmente «Intakt bis auf einige fehlende Köpfe und Schäden durch Verwitterung» (ivi, cit. p. 162), senza riferimento alcuno ai palesi rabberciamenti.
- 10 W. Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento*, in «Rivista d'Arte», 21, 1939, pp. 1-22, rif. p. 2.
- 11 Carli, *Le sculture*, cit., pp. 23-25.
- 12 M. Wundram, *Studien zur künstlerischen Herkunft Andrea Pisanos*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 1959, 4, pp. 199-222, in part. pp. 213-214.
- 13 H. Keller, recensione a E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XI, 1/2, 1943-1944, pp. 61-64, in part. p. 62.
- 14 Carli, *Gli scultori senesi*, cit., p. 15.
- 15 Middeldorf Kosegarten, *Sieneische Bildhauer am Duomo Vecchio*, cit., pp. 111-113 e 344-345.
- 16 F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, 2007, pp. 49-58.
- 17 G. Tigler, *Siena 1284-1297. Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del Duomo di Siena*, cit., pp. 131-145, cit. p. 135.
- 18 R. Bartolini, *I Santi patroni e la Caritas della cupola del duomo, la bottega pisana di Giovanni e Ciolo di Neri*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 55-60 e *id.*, *Nell'orbita di Giovanni Pisano*, cit., pp. 75-89.
- 19 Sull'istituzione: *L'archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena: inventario*, a cura di S. Moscadelli, München, 1995.
- 20 Queste date non sono espressamente vergate in alcuna testimonianza scritta a noi pervenuta. Già Gaetano Milanese, nel riportare in nota a un documento recante la data 17 luglio 1290 la rubrica *De immunitate magistris Johannis quondam magistris Nicchole*, faceva fortunatamente risalire la nuova venuta a Siena e l'inizio dell'incarico per il duomo al 1284 (G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 1, Siena, 1854, pp. 162-163, nota al doc. n. 18). Solo col successivo riordino della cronologia di redazione degli statuti comunali, Pèleo Bacci concluderà che la rubrica succitata e annessi privilegi concessi al pisano – cittadinanza, immunità ed esenzione dal pagamento di ogni tassa – «debbono ritenersi del 1284, come scrisse il Milanese; ad ogni modo anteriori sempre al settembre 1285 [...]»: P. Bacci, *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni pisano*, in «Le Arti», 4, 1941-1942, pp. 185-192, cit. p. 186.

- 21 Giovanni ricoprirà questa carica almeno a partire dal luglio 1290.
- 22 Per la deliberazione cui si fa riferimento: *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, a cura di M.S. Elsheikh, Siena, 2021, p. 185.
- 23 Archivio di Stato di Siena (d'ora in avanti ASS), Statuti, 5, Distinzione III, c. XXVI (maggio 1297); la nota è trascritta in P. Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze, 1944, p. 41.
- 24 R. Bartalini, *Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più*, in «La Diana», 6, 2023, pp. 81-94, in part. p. 88.
- 25 Sul rapporto di Giovanni con l'antico, lungi dal configurarsi come mera citazione o attualizzazione formale, bensì come attenta assimilazione e rivisitazione, torna utile C. Di Fabio, *Giovanni Pisano e l'antico: passione e sublimazione*, in *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 20 aprile – 7 settembre 2008), a cura di M. Bona Castellotti, A. Giuliano, Ospedaletto, 2008, pp. 83-88. Un ultimo resoconto sulle “fonti” architettoniche si trova in Quast, *La facciata occidentale*, cit., pp. 117-122.
- 26 Tigler, *Siena 1284-1297*, cit., pp. 135-136; approfondiscono altresì il tema di Giovanni responsabile di scelte iconografiche: M. Seidel, *L'Artista e l'Imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Commenda di San Giovanni di Pré, 29 aprile – 5 luglio 1987), a cura di M. Seidel, Genova, 1987, pp. 63-200; *id.*, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia, 2012, pp. 119-346.
- 27 Pur essendo fedeli riproduzioni degli originali, le copie non ne ricalcano la primitiva ubicazione, andando così a viziare l'andamento del sermone parietale. Si vedano Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms*, cit., pp. 156-188; Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*, cit., pp. 83-93.
- 28 Per l'indagine iconografico-filologica delle epigrafi si rinvia a M. Caciorgna, *Corpus Titulorum Senensium. Le iscrizioni della facciata del Duomo di Siena*, in *La facciata del Duomo di Siena*, cit., pp. 77-95.
- 29 Sull'episodio: Anonimo, *Cronaca senese dei fatti riguardanti la città e il suo territorio*, in *Cronache senesi, Rerum Italicarum Scriptores*, 15, parte VI, a cura di A. Lisini, F. Iacometti, Bologna, 1931-1939, p. 58; *Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, in *ivi*, pp. 201-202.
- 30 S. Tizio, *Historiae Senenses*, a cura di G. Tomasi Stussi, Roma, 1995, vol. I, tomo II, parte I, p. 61, f. 42r. La traduzione è a cura della scrivente: «Sulla sommità del portale di mezzo vi è l'immagine marmorea della Vergine che porta in braccio il Figlio, a destra un angelo, che raccomanda il cavaliere senese genuflesso Bonaguida Lucari dal quale la città fu offerta a Lei, a sinistra un altro [angelo che raccomanda] una donna che è Siena, come indica la lettera iniziale del suo nome di cui è cosparsa la veste, che porge e offre la chiesa e, [essendo Siena] a Lei già dedicata, supplica di preservare e proteggere quel tempio; e inoltre di difendere e custodire la chiesa e la comunità dei fedeli senesi. Questo sembra infatti essere indicato da quel verso, dipinto sulla parete dietro le sculture e tracciato a forma di semicerchio, che recita così: “Respice Virgo Senam veterem quam signat amenam”, anche se riteniamo che si debba leggere “signas” e non “signat”».
- 31 V. Camelliti, *Patroni ‘celesti’ e patroni ‘terreni’: dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in «Städtische Kulte im Mittelalter», 6, 2010, pp. 97- 121, in part. pp. 99-102.

- Il gruppo era dotato anche di una diffusa policromia, a più riprese oggetto di restauri già sul finire del Trecento per cui si veda P.A. Andreuccetti, *L'uso del colore nelle Madonne lignee e lapidee in Toscana*, in *Virgès à l'Enfant médiévaux de Catalogne*, a cura di M.P. Subes, J.B. Mathon, Perpignan, 2013: edizione ebook <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.7233> (ultimo accesso 25 gennaio 2026).
- 32 Senza contare il fregio istoriato "alla romana", già ben prima della fine del XIII secolo l'architrave era stato designato come uno dei *loci deputati* alla narrazione, idoneo a essere figurato e costituire così una tappa del percorso visivo e dottrinale.
 - 33 T. Verdon, *Il Duomo come libro aperto. I messaggi della facciata*, in *La facciata del Duomo di Siena*, cit., pp. 17-75, rif. p. 37.
 - 34 Per un discorso complessivo: M. Seidel, «*Ubera Matris*». *Stratificazioni semantiche di un simbolo*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2. *Scultura e architettura*, Venezia, 2003, pp. 577-626. Il rimando immediato è al gruppo della cosiddetta *Madonna di Arrigo* che abitava il timpano del portale di San Ranieri della cattedrale di Pisa e i cui resti sono conservati presso il Museo dell'Opera locale. Databile intorno al 1313, era costituito da una Madonna in trono col Bambino, l'imperatore Enrico VII purtroppo perduto, e una inedita personificazione di Pisa come *Caritas* sorpresa ad allattare due fanciulli. Nella stessa sala del museo è anche allestito il gruppo della lunetta del portale est del battistero di Pisa, sempre pensato a trittico. Dalla sola coppia centrale derivano invece almeno gli esemplari della cappella dell'Arena di Padova e del duomo di Prato, oltre a quelli citati in Tigler, *Siena 1284-1297*, cit., pp. 131-132.
 - 35 Sulla prassi generale: C. Di Fabio, «*Gratis discenda parando*». *La ricezione di un modello perduto di Giovanni Pisano: il Calvario della Fondazione Cini*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, a cura di R. Alcoy et al., Parigi, 2012, pp. 841-847. Per le epigrafi giovanee, citate qui e più avanti, si veda da ultimo L. Palozzi, «*Cor d'ignavo*», «*fama scura*»: *Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico*, in *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, a cura di M. Collareta, L. Violi, Roma, 2022, pp. 233-259, in part. pp. 254-255 con bibliografia precedente.
 - 36 Tigler, *Siena 1284-1297*, rif. p. 135.
 - 37 ASS, Biccherna 117, c. 346v, c. 347r, con ulteriori indicazioni in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo, 2003, p. 151 e cit. p. 511.
 - 38 C. Di Fabio, *Nicola Pisano in San Martino a Lucca*, in *San Martino a Lucca. Storie di una cattedrale*, a cura di P. Bertoncini Sabatini, Lucca, 2020, pp. 97-129, in part. pp. 108-113.
 - 39 Giovanni è menzionato *quondam magistri Nicchole* nel documento già citato a nota 20 che rimonderebbe al 1284.
 - 40 M. Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», XIX, 3, 1975, pp. 307-392.
 - 41 Ivi, in part. pp. 379-390; L. De Lachenal, *Riprese dall'antico in Nicola e Giovanni Pisano*, in *Exempla*, cit., pp. 89-98, in part. pp. 91-94.
 - 42 M. Seidel, *Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade*, in «*Jahrbuch der Berliner Museen*», 11, 1969, pp. 81-160.
 - 43 C. Bay, P. Nieri, *La pittura su tavola a Pisa nel XIII secolo. Da Giunta Pisano a Cimabue*, in

Cimabue. Alle origini della pittura italiana, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 24 gennaio – 12 maggio 2025), a cura di T. Bohl, Cinisello Balsamo, 2025, pp. 70-81, in part. pp. 76-79.

- 44 I rimandi agli apocrifi che seguono tengono conto dell'edizione *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, 2014.
- 45 Protovangelo di Giacomo III, 1: «E avendo alzato lo sguardo verso il cielo vide un nido di passeri, e allora cominciò un lamento [...]»; Vangelo dello Pseudo-Matteo II, 2: «E mentre fortemente piangeva nell'orto di casa sua, sollevando gli occhi al Signore nella preghiera, vide un nido di passeri su di un albero di lauro e con un gemito levò la voce al Signore [...]».
- 46 In effetti questi individui di pietra sono tra quelli che più hanno sofferto i rifacimenti moderni; ammessa la rozzezza di tali interventi, coprire la testa di uno dei protagonisti comporterebbe un fraintendimento clamoroso. Per esempio, la testa di Gioacchino della prima scena, imberbe, allungata e visibilmente sostituita, seppur lontana dall'originale della quarta, barbata e riccioluta, pare comunque accettabile.
- 47 Protovangelo di Giacomo VII, 2: «Allorché la bambina compì tre anni, disse Gioacchino: "Chiamate le figlie degli Ebrei, quelle senza macchia, e prendano ciascuna una fiaccola, e stiano ritte con la fiaccola accesa affinché la bambina non si volga indietro e non venga attratto il suo cuore fuori del Tempio del Signore"».
- 48 Vangelo dello Pseudo-Matteo IV, 1: «[...] E al terzo anno, avendo la svezzata, Gioacchino e sua moglie Anna andarono insieme al Tempio del Signore e offrendo vittime al Signore affidarono la loro piccola bimba, Maria, perché abitasse con le giovinette che trascorrevano giorno e notte nell'adorazione di Dio. Quando essa fu posta davanti al Tempio del Signore salì così di corsa i quindici gradini che non si volse affatto a guardare indietro né – come di solito si fa nell'infanzia – cercò i genitori [...]». Su questa falsariga anche il *Liber de Nativitate Marie* VI, 1-2: «Quando trascorse il periodo di tre anni e fu ultimato il tempo dell'allattamento, condussero la vergine al Tempio del Signore, con offerte. C'erano intorno al tempio, in corrispondenza ai quindici Salmi graduali, quindici gradini di salita; infatti, poiché il Tempio era posto su di un monte, l'altare dell'olocausto, che era all'esterno, non si poteva raggiungere se non per mezzo dei gradini. Su uno di questi, dunque, i genitori posero la piccola beata vergine Maria [...]» e la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine CXXVII, 61-64: «Completo itaque per triennium ablactationis tempore ad templum domini uirginem cum oblationibus adduxerunt. Erant autem circa templum iuxta XV graduum psalmos XV ascensionis gradus; nam quia templum in monte erat constitutum altare holocausti quod forinsecus erat adiri nisi per gradus non poterat. In horum itaque novissimo virgo constituta cunctos sine alicuius adiutorio ita conscendit ac si iam perfecte etatis fuisset».
- 49 Lo studio più completo, segnatamente iconografico, sul tema delle *Storie dell'infanzia della Vergine* è a tutt'oggi: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 voll., Bruxelles, 1964-1965. Per la scena della *Natività* in area bizantina si veda: *ivi*, vol. I, pp. 89-121; per la declinazione in Occidente: *ivi*, vol. II, pp. 84-105.
- 50 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16002, Cim. 162, fol. 37v, databile verso il 1170-1180.
- 51 H. Degering, *Des Priesters Wernher Drei Lieder von der Magd*, Berlino, 1925, p. 47; il codice è databile agli anni Sessanta del XII secolo.
- 52 Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, cit., vol. II, pp. 86-87.

- 53 L. Carletti, scheda n. 31, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005), a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Ospedaletto, 2005, pp. 157-161.
- 54 T. Bohl, scheda n. 20, in *Cimabue. Alle origini della pittura*, cit., pp. 152-155.
- 55 Carli, *Le sculture*, cit., pp. 23-25; *id.*, *Gli scultori senesi*, cit., p. 15; Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*, cit., p. 113.
- 56 Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento*, cit., p. 2.
- 57 *Ivi*, cit. p. 3.
- 58 S. Colucci, *La scultura del secondo Duecento*, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 17-37, in part. pp. 25-26.
- 59 A. Giorgi, S. Moscadelli, *Costruire una cattedrale: l'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München, 2005, p. 242.
- 60 Per i documenti: Milanese, *Documenti*, cit., p. 157.
- 61 R. Bartalini, *Arti suntuarie, microtecniche, scultura*, in *id.*, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 117-149, rif. p. 148, nota 17.
- 62 Per il regesto documentario di Ciolo: Bartalini, *Nell'orbita di Giovanni Pisano*, cit., pp. 82-83.
- 63 Bartalini, *I Santi patroni e la Caritas*, cit., p. 58.
- 64 S. Spannocchi, scheda n. 13, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Civico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo – 3 ottobre 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 200-204.
- 65 Carli, *Gli scultori senesi*, cit., cit. p. 12. Significativa in tal senso appare pure l'attribuzione a Ciolo dell'angelo ceroforo di destra che accompagna la Madonna Scrovegni, per cui si veda R.P. Novello, schede nn. 317-320, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova. 2. Testi*, a cura di D. Banzato et al., Modena, 2005, pp. 268-274, in part. pp. 272-274.
- 66 G. Previtali, *Alcune opere "fuori contesto". Il caso di Marco Romano*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, 22, 1983, pp. 43-68, cit. p. 63.
- 67 S. Colucci, *Marco Romano e le sculture dei portali della controfacciata del duomo di Siena, in Marco Romano e il contesto artistico senese*, cit., pp. 72-77.
- 68 C. Di Fabio, *Memoria e modernità. Della propria figura di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella cappella dell'Arena a Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno, Parma 2008, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2009, pp. 532-546, in part. pp. 542-543; *id.*, *Figura naturale. Persone di pietra tra Siena, Firenze e Pisa nel primo Trecento*, in *Medioevo: natura e figura*, atti del convegno, Parma 2011, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2015, pp. 575-594, in part. pp. 580-581. Ci si riferisce al ciclo – anche se non propriamente tale – di cinque statue raffiguranti i quattro patroni di Siena secondo il canone duecentesco (Savino, Ansano, Bartolomeo e Crescenzo) e una figura femminile, accertata come *Caritas*. Con ogni probabilità erano state pensate per un'altra collocazione e per giunta la *Caritas* è rialzata su un robusto piedistallo per raggiungere in altezza le altre. Se Di Fabio ha avvicinato anche il *San Bartolomeo* a Marco, Bartalini ha accostato le statuette – con l'eccezione del *San Crescenzo* mal giudicabile e del *San Savino* che ben si attaglia alle tendenze ritrattistiche del Trecento senese – alle maestranze giovanee ormai orfane del maestro rimaste *in situ* per concludere i lavori. Secondo lo studioso tra quelle stava emergendo Ciolo di Nerio: cfr. Bartalini, *I Santi patroni e la Caritas*, cit., pp. 59-60.

- 69 Di Fabio, *Figura naturale*, cit., cit. p. 581.
- 70 G. Bardotti Biasion, *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in «Prospettiva», 37, 1984, pp. 2-19, rif. p. 17; in merito si veda anche S. Colucci, *Gano di Fazio e la scultura al passaggio tra Due e Trecento*, in *Scultura gotica senese*, cit., pp. 39-74.
- 71 Come ricostruito da M. Falcone, *La Madonna fantasma. Un marmo ritrovato tra Nicola Pisano e la nuova scuola senese*, in «Predella», 37, 2015, pp. 3-11, la statua corrisponde al numero di inventario 35 della Pinacoteca di Siena, ritenuta per molto tempo misteriosamente perduta o addirittura trafugata. I fatti sono ben altri: fu trasportata a Pisa come suggello “diplomatico” tra le due città in occasione della seconda edizione della *Mostra della scultura pisana del Trecento* tenutasi nel 1947. Il prestito però diventerà tacitamente e senza segnalazione alcuna permanente, e da quel momento la «piccola deliziosa Madonna» (ivi, p. 8) ha trovato al San Matteo una nuova casa.
- 72 S. Colucci, scheda n. 37, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 61.
- 73 A. Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 3/4, 1966, pp. 207-224.
- 74 Oltre al conclamato nesso con alcuni bassorilievi della Fontana Maggiore di Perugia (1277-1278) intuito da Kosegarten (cfr. *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst*, cit., pp. 210-211), una simile concezione di rilievo è offerta dai due frammenti erratici di Nicola per la chiesa di San Francesco a Pistoia con l'*Elevatio animae di un vescovo* e la *Stigmatizzazione di San Francesco* variamente interpretati dalla critica, per cui si rinvia almeno a R. Bartalini, *Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale*, in *id.*, *Scultura gotica in Toscana*, cit., pp. 11-53; V. Rastorguev, scheda n. 9a, in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, Museo Civico, 27 novembre 2021 – 8 maggio 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze, 2021, pp. 170-173; E. Neri Lusanna, scheda n. 9b, *ivi*, pp. 174-175; G. Tigler, *Il Beato Buonaccorso Buonaccorsi, arcivescovo eletto di Pisa e il suo monumento sepolcrale del 1278 di Nicola Pisano, già in Santa Maria al Prato (poi San Francesco) a Pistoia*, in “Ex libris... ne pereant”. *Cultura libraria e archivistica tra Umanesimo e Rinascimento*, miscellanea di studi offerti a Paolo Tiezzi Mazzoni della Stella Maestri, a cura di M. Sodi, M. Ascheri, Firenze, 2023, pp. 387-417; *id.*, *Il problema della destinazione originaria del rilievo frammentario di Nicola Pisano con la Stigmatizzazione di san Francesco del Museo Civico di Pistoia*, in *Sepulture medievali (IV-XV secolo). Spazi, opere, scritture*, a cura di F. Coden, tomo II, Cinisello Balsamo, 2024, pp. 598-619.
- 75 Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst*, cit., pp. 213-214.
- 76 R. Bartalini, *Spazio scolpito*, in *id.*, *Scultura gotica in Toscana*, cit., pp. 271-289; *id.*, *La scultura di Giovanni d'Agostino*, in *ivi*, pp. 291-323.
- 77 Tigler, *Siena 1284-1297*, cit., cit. p. 135 riprende la calzante espressione che Carli aveva usato in riferimento all'arca di San Cerbone di Goro di Gregorio (1324).
- 78 A. Venturi, *La scultura senese nel Trecento*, in «L'Arte», 7, 1904, pp. 209-222, cit. p. 222.



Fig. 1. Collaboratori senesi di Giovanni Pisano, architrave del portale maggiore, fine XIII secolo, marmo. Siena, Duomo. Foto dell'Autrice



Fig.2. Collaboratori senesi di Giovanni Pisano, architrave del portale maggiore, dettaglio con *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, *Annuncio ad Anna*, *Annuncio a Gioacchino*, *Incontro alla porta Aurea*, fine XIII secolo, marmo. Siena, Duomo.

Foto: T. Verdon, *Il Duomo come libro aperto. I messaggi della facciata*, in *La facciata del Duomo di Siena: iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, 2007, p. 38.



Fig. 3. Collaboratori senesi di Giovanni Pisano, architrave del portale maggiore, dettaglio con *Incontro alla Porta Aurea, Natività di Maria*, fine XIII secolo, marmo. Siena, Duomo.
Foto: Verdon, *Il Duomo come libro aperto*, cit., p. 39.



Fig. 4. Collaboratori senesi di Giovanni Pisano, architrave del portale maggiore, dettaglio con *Presentazione di Maria al tempio, Maria tra i suoi pretendenti* fine XIII secolo, marmo. Siena, Duomo. Foto: Verdon, *Il Duomo come libro aperto*, cit., p. 39.

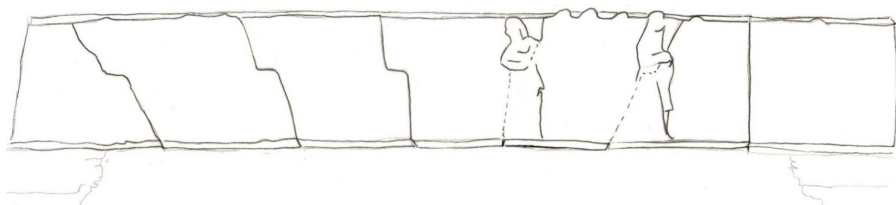


Fig. 5. Restituzione grafica della scansione dei conci che costituiscono l'architrave.
Disegno dell'Autrice.



Fig. 6. Domenico di Bartolo, *Distribuzione delle elemosine*, dettaglio, 1441. Siena, Pellegrinaio di Santa Maria della Scala. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 7. Priamo della Quercia, *Investitura del Rettore dell'Ospedale da parte del beato Agostino Novello*, dettaglio, 1441-1442. Siena, Pellegrinaio di Santa Maria della Scala.
Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 8. Nicola Pisano, Lunetta e architrave del portale sinistro, 1258-1260.
Lucca, Cattedrale di San Martino. Foto dell'Autrice.



Fig. 9. Maestro di San Martino, *Maestà (Madonna di San Martino)*, seconda metà XIII secolo, tempera su tavola. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.

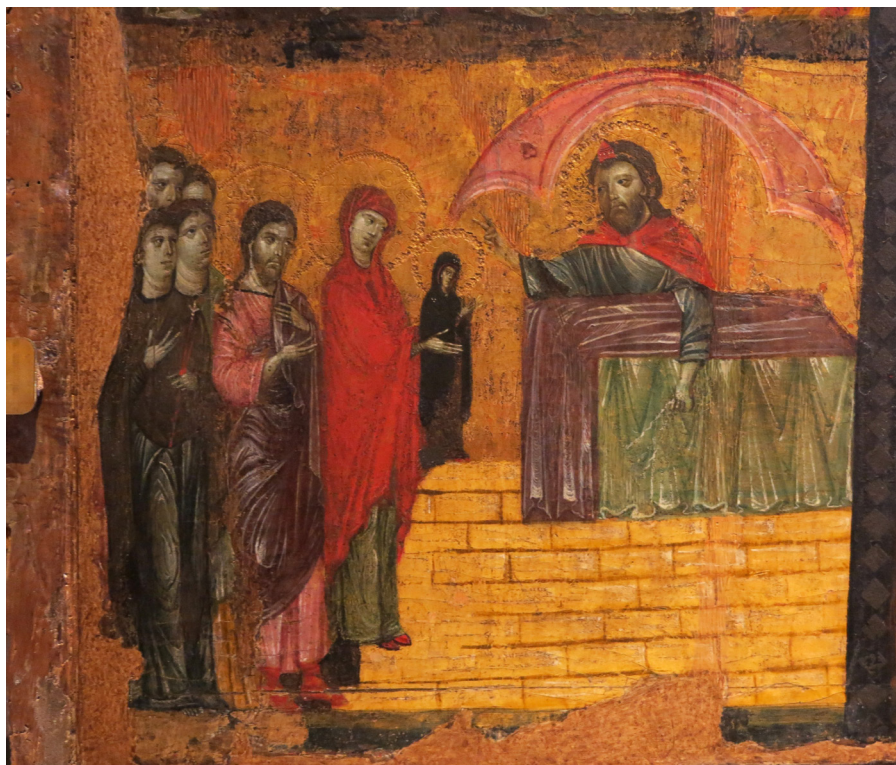


Fig. 10. Maestro di San Martino, *Maestà (Madonna di San Martino)*, dettaglio con *Presentazione di Maria al tempio*, seconda metà XIII secolo, tempera su tavola. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.



Fig. 11. Maestro di San Martino, *Maestà (Madonna di San Martino)*, dettaglio con *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, seconda metà XIII secolo, tempera su tavola. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.



Fig. 12. Collaboratori senesi di Giovanni Pisano, architrave del portale maggiore, dettaglio con *Natività di Maria*, fine XIII secolo, marmo. Siena, Duomo.
Foto: E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano, 1980, p. 71.



Fig. 13. Maestro di San Martino, *Maestà (Madonna di San Martino)*, dettaglio con *Annuncio a Gioacchino*, seconda metà XIII secolo, tempera su tavola.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.

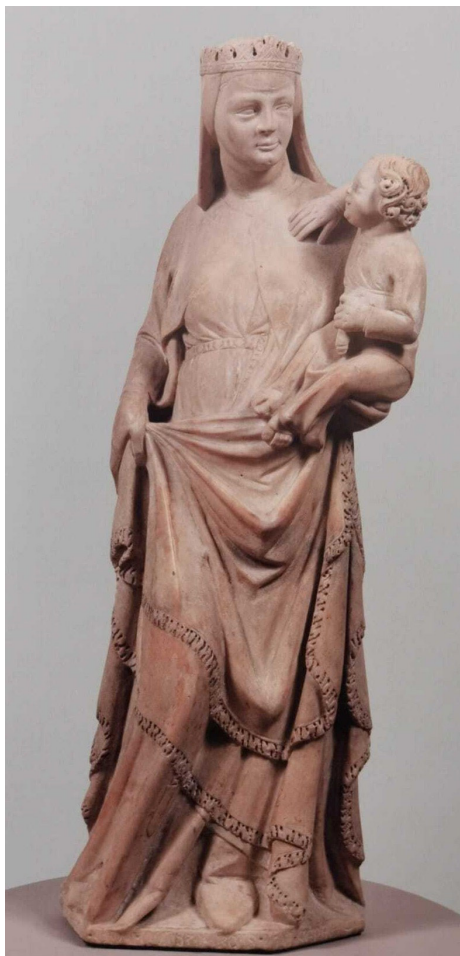


Fig. 14. Ciolo di Nerio e Marco da Siena, *Madonna col Bambino*, primo decennio del Trecento, marmo. Piombino, Museo Diocesano d'Arte Sacra Andrea Guardi.
Foto: Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo – 3 ottobre 2010), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo, 2010, p. 200.



Fig. 15. Scultore senese, *Madonna col Bambino*, primo Trecento, marmo.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.



Fig. 16. Scultore senese, *Madonna col Bambino*, primo Trecento, marmo.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto: M. Falcone, *La Madonna fantasma. Un marmo ritrovato tra Nicola Pisano e la nuova scuola senese*, in «Predella journal of visual arts», 37, 2015, p. IX, fig. 10.



Fig. 17. Scultore senese, *Consacrazione del camposanto di San Gherardo*, 1298 ca., marmo. Siena, chiesa di San Francesco. Foto: A. Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1966, 3/4, p. 209.



Fig. 18. Scultore senese, *Predica agli uccelli*, primo Trecento, marmo. Siena, chiesa di San Francesco. Foto: Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst*, cit., p. 216.



Fig. 19. Scultore senese, *San Francesco appare in sogno a Gregorio IX*, primo Trecento, marmo. Siena, chiesa di San Francesco.

Foto: Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst*, cit., p. 217.



Fig. 20. Tino di Camaino, *Annunciazione, Natività e Annuncio ai pastori*, ante 1315, marmo. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto dell'Autrice.