

Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più

Roberto Bartalini

Università degli Studi di Siena
Dipartimento Scienze storiche e dei beni culturali
Contact roberto.bartalini@unisi.it

L'articolo prende in considerazione due attestazioni documentarie relative a Giovanni Pisano. La prima è solo presunta: consiste nella proposta, venuta nel 1994 da Andrew Ladis, di riconoscere il grande scultore tra gli affiliati alla Compagnia dei Raccomandati al Crocifisso, una confraternita di 'disciplinati' che rappresentò la più importante realtà del laicato devoto a Siena in età tardomedievale. Si è creduto di poter identificare Giovanni Pisano nel confratello "Giovanni dell'Uopara", ma in realtà quest'ultimo corrisponde più precisamente a un *magister lapidum* attestato nel cantiere del duomo di Siena e morto prima del 1318, Giovanni/Vanni di Palmiero, detto appunto "Giovanni dell'Opera". L'altro documento, qui messo in valore per la prima volta, rappresenta l'ultima attestazione in vita di Giovanni Pisano: in qualità di cittadino senese, negli ultimi mesi del 1318 fu valutato l'edificio di sua proprietà in prossimità della cattedrale. È un'attestazione che permette di gettare nuova luce sugli ultimi anni di vita del grande artista, che dovettero avere Siena come scenario, e di ripensare la destinazione di un'opera come la *Madonna col Bambino* oggi nei Musei Statali di Berlino.

The article examines two documentary attestations related to Giovanni Pisano. The first is purely speculative: it involves the proposal put forth in 1994 by Andrew Ladis to recognize the great sculptor among the affiliates of the Compagnia dei Raccomandati al Crocifisso, a fraternity of 'disciplinati' that represented the most significant lay devotees in Siena during the late Middle Ages. There was a belief that Giovanni Pisano could be identified as the confraternity member "Giovanni dell'Uopera," but in reality, the latter corresponds more precisely to a *magister lapidum* documented in the construction site of the Siena Cathedral, who died before 1318, named Giovanni/Vanni di Palmiero, also called "Giovanni dell'Opera." The other document, emphasised here for the first time, represents the last known mention of Giovanni Pisano during his lifetime. In his capacity as a citizen of Siena, in the closing months of 1318, an assessment was conducted on his property in close proximity to the cathedral. This attestation provides fresh insights into the concluding years of the eminent artist, set against the backdrop of Siena, prompting a reconsideration of the original location of a work such as the *Madonna and Child*, presently housed in the State Museums of Berlin.

Keywords: Giovanni Pisano, Gothic Sculpture, confraternities, documentary sources, artists' tombs

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 25 January 2024; **Accepted** 14 March 2024;
First Published July 2024

Citation Roberto Bartalini, *Giovanni Pisano, un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più*, «La Diana», 6, 2023, pp. 81-94.
DOI 10.36253/ladiana-2732

Copyright © 2024 Roberto Bartalini

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più

Roberto Bartalini

In attesa di una *recensio* completa e di una revisione del *corpus* documentario di Giovanni Pisano, vorrei richiamare l'attenzione su due occorrenze, diverse e differentemente problematiche, quasi un ideale preambolo al lavoro più sistematico che rimane da compiere.

Nel 1994 Andrew Ladis propose d'individuare Giovanni Pisano tra gli affiliati alla compagnia senese dei Raccomandati a Gesù crocifisso, nel momento in cui il *magister* era alla testa della fabbrica del duomo senese, l'*Opera Sanctae Mariae*.¹ La confraternita dei Raccomandati al Crocifisso fu la più importante realtà del laicato devoto tardomedievale senese, una compagine di stampo disciplinato dedicata al canto delle laude e a pratiche di mortificazione della carne (la flagellazione rituale); aggregatasi all'ombra dello Spedale di Santa Maria della Scala, iniziò ad assumere una concreta configurazione e a lasciare tracce documentarie a partire dall'ultimo decennio del XIII secolo.² Nell'elenco dei membri della *societas*, che Ladis riteneva redatto «al momento della sua fondazione nel 1295»,³ egli scorse il nostro artista nel confratello «Giovanni dell'Uopara» (così la matricola), conferendo all'affiliazione una comprensibile enfasi, tale da aprire un varco – se davvero di Giovanni Pisano si trattasse – sulla religiosità e la vita interiore del geniale «sculptor», a noi interamente precluse.

A partire da ciò, Ladis dette corpo al sospetto che lo straordinario *Crocifisso* ligneo del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 1, 2) possa essere stato scolpito nel 1295 per la cappella della compagnia dei Raccomandati al Crocifisso «sotto le volte dell'ospedale»,⁴ una suggestione, a onor del vero, patentemente indebita, per due sostanziali ragioni: innanzi tutto, perché oblitera un dato di fatto, ovvero che il *Crocifisso* appartiene al patrimonio della cattedrale, e – come nei casi paralleli dei *Crocifissi* delle cattedrali di Pisa, Massa Marittima e Prato – dovette avere una funzione centrale nella liturgia della Settimana Santa di queste chiese (e, più in generale, nei riti processionali);⁵ in secondo luogo, per criteri di cronologia stilistica: benché il *Crocifisso*, verosimilmente, non sia così antico quanto lo ha reputato Max Seidel, che a più riprese ne ha proposto una datazione agli anni settanta del Duecento,⁶ di certo precede l'estrema esperienza di Giovanni Pisano a Siena, collocandosi più credibilmente – dato il nesso cogente con l'omologo pisano – all'avvio



1. Giovanni Pisano, Crocifisso, intaglio ligneo, 1285 circa. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Crediti: Serge Domingie.

del soggiorno in questa città, ovvero nel o poco dopo il 1285.⁷ Il sigillo della confraternita dei Raccomandati al Crocifisso realizzato appunto attorno al 1295 (fig. 3), che con buoni argomenti si è supposto sia opera del maggiore orafo del momento a Siena, e cioè Guccio di Mannaia, i cui fratelli Pino e Gheri erano tra i confrati della *societas*,⁸ presuppone ormai il nuovo tipo di *Crocifisso* creato da Giovanni, attestando la ricezione del prototipo (e fornendo, dunque, un *ante quem*) ma anche, al contempo, la liberissima rielaborazione – del tutto priva dei bruschi



2. Giovanni Pisano, Crocifisso, intaglio ligneo, 1285 circa, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Crediti: Serge Domingie.

scarti del corpo di Cristo nello spazio e certo più ossequiosa ai dettami del Gotico transalpino di fine secolo – che l'orafo ne propose, maggiormente in sintonia con le immagini del Crocifisso presenti nel sigillo del cardinale Matteo d'Acquasparta e del vescovo di Preneste Teodorico che non col capolavoro giovanneo.⁹



3. Guccio di Mannaia (?), Sigillo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena, matrice metallica, 1295 circa. Roma, Museo di Palazzo Venezia (sezione Corvisieri Italiana, inv. n. 177). Crediti: Elisabetta Cioni.

L'identificazione in Giovanni Pisano del confratello «Giovanni dell'Uopara» era basata sul presupposto che egli comparisse in un elenco dei primi Raccomandati a Gesù crocifisso, stesa al momento della «fondazione» del sodalizio (dato che nel 1297, com'è noto, Giovanni Pisano abbandonò repentinamente Siena, lasciando in ponte il cantiere della facciata del duomo).¹⁰ È ormai acclarato, però, che questa lista dei confratelli, comprendente circa 730 individui maschi, «dato che la compagnia non si aprì mai alla componente femminile, in ragione se non altro dell'opzione precoce per la pratica della disciplina, oltre che del canto delle laudi», fu redatta all'inizio degli anni quaranta del secolo successivo,¹¹ nel momento del pieno strutturarsi della vita confraternale e di vasta fioritura di una propria testualità, sintomo della più piena istituzionalizzazione del sodalizio. La matricola è così intestata: «In nomine del nostro signore Jhesu Cristo crucifisso et de la sua benedetta madre vergine Maria. Amen. Questi sono e nomi de' frategli de la compagnia di Cristo crucifisso che furo, sono et saranno, e morti et vivi, chominciando in anno mclclxxxv»;¹² raccoglie dunque i disciplinati a partire dal 1295 e fino quasi al varco della metà del Trecento, «ricapitolando retrospettivamente» e senza un ordine apparente quanti «si sono succeduti per diversi decenni»,¹³ con la funzione, evidentemente, di elaborare la memoria del sodalizio così come di enfatizzarne la consistenza e la sedimentazione pluridecennale.

Una tale confraternita si configurò – lo hanno acclarato le ricerche prosopografiche di Pellegrini¹⁴ – in senso decisamente 'interclasse' e quale «luogo di incontro, scambio e collaborazione profonda tra clero, in primo luogo regolare, e laicato, tra religiosi e secolari». Accanto ai religiosi, tra gli affiliati laici furono alcuni «magnati» (per quanto in porzione non rilevantissima) e un gruppo consistente di appartenenti al mondo delle Arti, anche minori. Accanto ai medici, ai notai, ai pizzicaioli, agli speciali, ai calzolari, ai falegnami, ai farsettai, ecc., tra gli affiliati ai disciplinati piuttosto numerosi furono i maestri di pietra, assieme ad alcuni orafi e a qualche pittore. Al sodalizio dei flagellanti appartennero Camaino di Crescentino, il padre di Tino, e Goro di Gregorio,¹⁵ nonché il fratello di quest'ultimo, Meo di Goro;¹⁶ il «maestro Lando», probabilmente Lando di Pietro;¹⁷ tale «maestro Cholo», forse Ciolo di Neri;¹⁸ i maestri dell'Opera del Duomo Vanni di Capitino e Viva di Compagno¹⁹ nonché il «maestro Toro di pietra»²⁰ e «Pagnino dell'Uopera», da identificare probabilmente con Pagno di Ventura, un lapicida attestato nel cantiere del duomo negli anni al passaggio tra Due e Trecento.²¹ Appartennero alla compagnia anche Gheri e Pino di Mannaia, i fratelli – uno dei quali pure orafo – del celebre Guccio,



4. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino, intaglio marmoreo, 1315 circa. Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Crediti: Staatliche Museen zu Berlin.

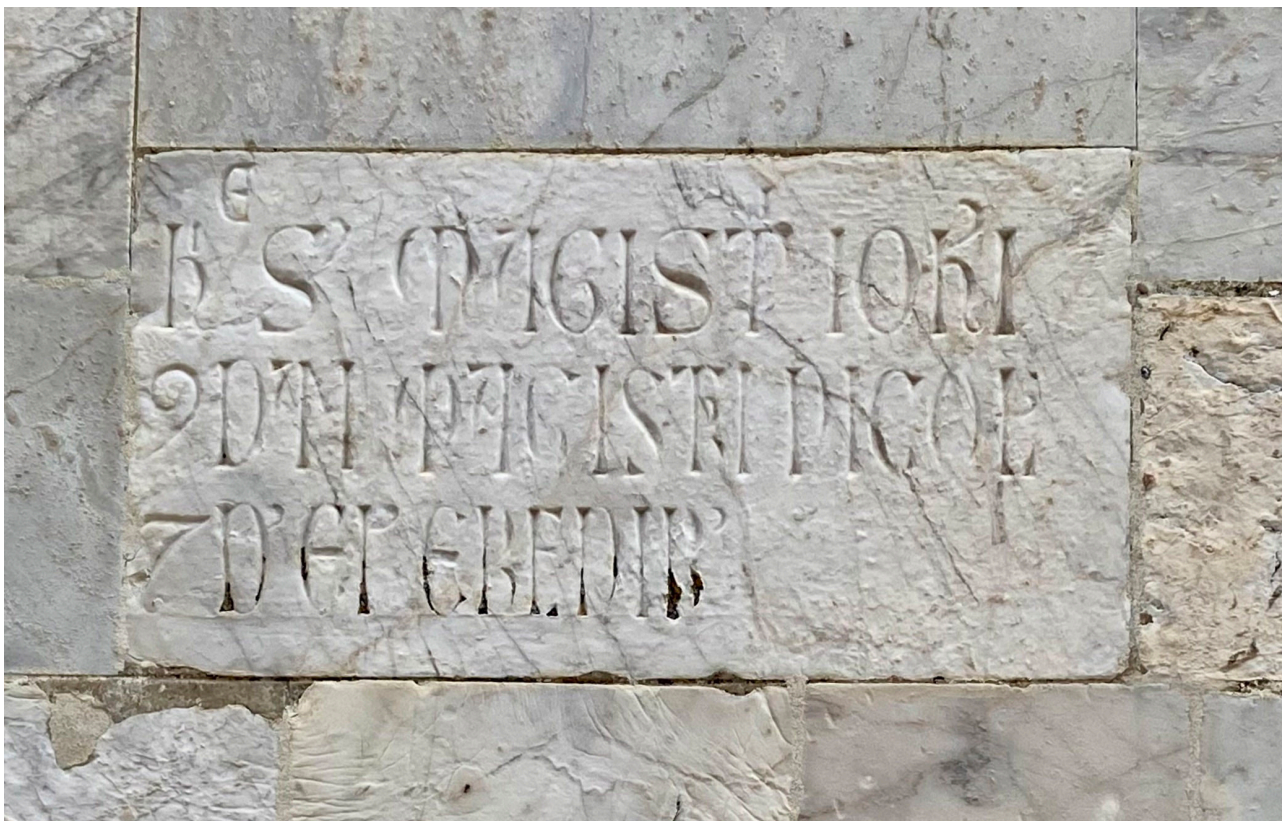
al quale, come si diceva, dovette essere commissionato il sigillo della confraternita,²² e «Guido dipegnitore» (Guido Cinatti?).²³

In un tale quadro, il confratello da cui siamo partiti («maestro Giovanni dell'Uopara») sembra da riconoscere piuttosto nel maestro di pietra Giovanni dell'Opera – *magister Iohannis* [manca il patronimico] *Operis Sancte Marie* – i cui eredi sono menzionati nel 1318 nel registro dell'estimo (la *Tavola delle possessioni*) relativo alla «libra» di Aldobrandino del Mancino.²⁴ A differenza di quanto avviene nella do-

cumentazione relativa a Giovanni Pisano, in cui egli è registrato come *caput magister Operis Sanctae Mariae (et similia)*, la menzione del 1318 è analoga a quella della matricola dei Raccomandati al Crocifisso. Giovanni dell'Opera, come hanno indicato Giorgi e Moscadelli, dovette corrispondere al maestro Giovanni/Vanni di Palmiero,²⁵ attivo nella fabbrica del duomo nei primi decenni del secolo accanto a Camaino di Crescentino (anch'egli peraltro, come si è visto, affiliato ai Raccomandati).²⁶ Morto quest'ultimo Giovanni entro il 1318, gli succedette in seguito nel cantiere il figlio Bessuccio, il quale il 16 dicembre 1322 acconsentì alla cancellazione della posta paterna dalla *Tavola* stessa;²⁷ fu attivo all'Opera del Duomo come «gignore» dal 1329 e come maestro dal 1333 al 1337, arrivando fino a cooperare con Giovanni d'Agostino.²⁸

Se il referto della matricola ha minor carattere d'eccezione di quanto si potesse supporre, affiancandosi «Giovanni dell'Uopara» al nutrito gruppo dei maestri di pietra che cercarono la via del perfezionamento cristiano nelle pratiche di penitenza e nelle forme di vita associata dei disciplinati, si deve al contrario risarcire l'estrema biografia di Giovanni Pisano di un'altra occorrenza, l'ultima di lui in vita, che ha nuovamente come cornice la città di Siena.

Nonostante il repentino ritorno a Pisa, avvenuto prima del 14 dicembre 1297,²⁹ Giovanni rimase per tutta la vita un cittadino senese, mantenendo l'immunità fiscale e i privilegi che gli erano stati accordati fra l'ottobre 1284 e il settembre 1285 – dato l'impegno, di significato anche fortemente civico, che lo attendeva alla fabbrica del duomo – mediante un'apposita rubrica aggiunta allo statuto cittadino.³⁰ E rimase nei suoi voti – tutto lo fa credere – trasferirsi di nuovo a Siena. Il 13 febbraio 1299, oltre un anno dopo la sua nomina a capomaestro della fabbrica pisana, acquistò a Siena una casa posta «in plano Sancte Marie», cioè in prossimità del duomo, e un appezzamento di terra nel Pian di Vignolo a Bulciano, nel contado senese: l'atto fu rogato nella cattedrale di Pisa e a vendere fu Parda, vedova – ora residente in quella città – del maestro Simone di Ventura, già documentato nel cantiere del duomo di Siena, e madre di Andreuccio, che il 15 marzo 1303 (*more pisano*) la stessa Parda affidò per sei anni a Giovanni in qualità di apprendista.³¹ Il 24 aprile 1310, quando doveva aver da poco terminato (o stava terminando) i lunghi lavori al pulpito della cattedrale di Pisa, Giovanni risulta risiedere a Siena, nel popolo di San Giovanni, l'area del duomo: quel giorno il «Magister Iohannes lapidum condam magistri Nichole de populo Sancti Iohannis» dava in prestito a Meo di Bindo e compagni, lanaioli, la ragguardevole somma di 80 fiorini



5. Lapide funebre di Giovanni Pisano, marmo, 1319. Siena, duomo, fianco settentrionale. Crediti: archivio dell'autore.

d'oro, versando il successivo 13 maggio la gabella relativa al contratto.³² Per quanto rimanesse in carica come capomaestro a Pisa, e anzi di lì a poco abbia realizzato il gruppo 'imperiale' per la porta di San Ranieri della cattedrale, viatico per la commissione a Genova del monumento funebre della consorte dell'imperatore Enrico VII, in corso di esecuzione nel 1313,³³ Siena rimaneva, dunque, un costante punto di riferimento – e una meta cui tornare – per l'artista. Tanto che, quando all'inizio del 1314 gli fu intimato dall'ufficiale a capo delle forze di polizia (il «barigellus Communis Senarum», ossia il bargello) di pagare una certa quantità di denaro dovuta al Comune, non esitò a presentare istanza di esonero facendo valere l'immunità che gli era stata concessa trent'anni prima, al momento di avviare il grande lavoro della facciata del duomo. Il ricorso fu portato dal podestà all'attenzione del Consiglio generale cittadino nella seduta del 9 marzo 1314 e approvato a larghissima maggioranza.³⁴

Comunemente, il regesto delle fonti d'archivio relative a Giovanni Pisano si chiude su quest'ultima occorrenza. Gli ultimi anni della sua vita, di fatto, rimangono ostinatamente avvolti nell'ombra. In alcuni si è fatto strada, tuttavia, il sospetto che le ultime battute della sua vicen-

da d'artista abbiano avuto luogo proprio a Siena, città nella quale, del resto, Giovanni fu sepolto. E forse è giunto il momento di chiedersi seriamente se un marmo come la *Madonna col Bambino* della Skulpturensammlung dei Musei Statali di Berlino (fig. 4), che può rappresentare, a quanto oggi è dato giudicare, l'esito estremo di Giovanni quale scultore, non fosse destinato proprio a un committente e a un contesto senesi.³⁵ Dati il bruciante dialogo di sguardi tra la Vergine e il Bambino e il modo in cui Gesù tira a sé il lembo destro del mantello di Maria, è patente, di fatto, che la *Madonna* di Berlino costituisce il modello che Pietro Lorenzetti aveva nel cuore al momento di concepire il gruppo sacro posto al centro del polittico di Arezzo, commissionatogli dal vescovo Guido Tarlati per l'altar maggiore della pieve di Santa Maria nell'aprile del 1320.³⁶

Un tale quadro è ulteriormente avvalorato da un'ultima attestazione documentaria, risalente al 1318. Tra il 1316 e il 1320 il Comune di Siena procedette alla rilevazione e alla stima degli immobili della cittadinanza per procedere a una nuova tassazione, dando vita a uno straordinario documento catastale, già richiamato prima, la *Tavola delle possessioni*³⁷. Ebbene, nel registro della «libra» di Vallepiana di Sotto, nell'area del duomo, popolo di San Giovanni, è stimato l'«hedificium» di «Vannes Niccole vocatus Vannes Pisanus» (per un valore di 110 lire).³⁸ Per quanto «Vannes» non sia dichiarato «magister» o «magister lapidum», l'indicazione del patronimico e la specificazione che fosse «vocatus Vannes Pisanus», assieme a quanto sappiamo delle sue vicende immobiliari senesi, lasciano pochi dubbi che tale attestazione, databile agli ultimi mesi del 1318, costituisca l'estrema testimonianza in vita dello scultore.³⁹

La morte dovette coglierlo di lì a non molto, nei primi mesi del 1319, dato che nel maggio di quell'anno fu cancellata l'antica immunità fiscale concessa a Giovanni Pisano, con queste parole: «Capitulum sub rubrica “De immunitate magistri Iohannis magistri Nicchole” est cassum in totum, cum dictum magister Iohannes sit mortuus».⁴⁰ In qualità di cittadino del popolo di San Giovanni e, dunque, parrocchiano della pieve, riuscì ad essere sepolto in prossimità della cattedrale e ricordato da un'epigrafe visibile pubblicamente, in ciò consegnandoci – si direbbe – un ulteriore frammento della propria auto-rappresentazione, dopo le celebri iscrizioni dei suoi pulpiti: è probabile, infatti, che a spingere a questa determinazione fosse anche il richiamo simbolico a quanto all'inizio del XII secolo era stato concesso a Buscheto, l'architetto della cattedrale di Pisa, la cui tomba fu posta in facciata della 'sua' chiesa. Quanto a Giovanni, se ne

legge oggi l'epigrafe sul fianco settentrionale della cattedrale (fig. 5), appunto in prossimità della facciata che aveva progettato, composta tuttavia secondo i *topoi* più usuali dell'epigrafia funeraria tardomedievale e lontana da ogni celebrazione, come invece aveva ottenuto Buscheto: «HIC EST SEPULCRUM MAGISTRI IOHANNI[S] CONDAM MAGISTRI NICOLE ET DE EIUS EREDIBUS». ⁴¹

Un grazie ad Alessandra Caffio, Raffaele Marrone, Michele Pellegrini e Gabriella Piccini.

¹ Andrew Ladis, *Giovanni Pisano: Unfinished Business in Siena*, in «Arte cristiana», LXXXII, 1994, pp. 177-184, in part. pp. 177-179.

² Sul sodalizio e la sua complessa evoluzione, si vedano soprattutto Isabella Gagliardi, *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Herder (Italia Sacra, 77), Roma, 2004, pp. 40-61; Maria Assunta Ceppari Riboldi e Patrizia Turrini, *Alle origini della confraternita della Madonna sotto le Volte dell'Ospedale*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, a cura di Paola Maffei e Gian Maria Varanini, Firenze University Press, Firenze, 2014, vol. II, pp. 219-238; nonché il recente volume *La via delle confraternite. Ospedale e gruppi confraternali lungo la 'strada interna' di Santa Maria della Scala: documenti, immagini, strutture materiali*, a cura di Michele Pellegrini e Fabio Gabbrielli, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Università degli Studi di Siena, Centro di Studi sugli Ospedali Storici (Ricerche e fonti, 4), Effigi, Arcidosso (Grosseto), 2021.

³ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., p. 177.

⁴ Ivi, p. 179.

⁵ Un ottimo riepilogo quanto ai *Crocifissi* giovannei si deve a Max Seidel, "Sculpens in ligno splendida". *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di Mariagiulia Buresi, Federico Motta Editore, Milano, 2000, pp. 79-94. Più specificamente, sulla funzione di tale tipologia di *Crocifissi*: Margrit Lisner, *Holzkrufix in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Bruckmann, München, 1970, pp. 10-11; Max Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Edam, Firenze, 1971,

pp. 7-8. Più di recente, ha affrontato nuovamente la questione Gianluca Ameri, *Corpo "doloroso" e corpo "vero": riflessioni su committenza e figura dei Crocifissi lignei di Giovanni Pisano*, in *Medioevo. Natura e figura*, atti del convegno di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Skira, Ginevra-Milano, 2015, pp. 561-574, in part. pp. 569-572, con considerazioni non tutte ugualmente persuasive.

⁶ Seidel, *La scultura lignea*, cit., p. 22; Idem, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e scultori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini, Centro Di, Firenze, 1987, pp. 22, 24-26; Idem, "Sculpens in ligno splendida", cit., p. 89.

⁷ È quanto propose a suo tempo già Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Sagep, Genova, 1979, pp. 55-56. Si veda, inoltre, Roberto Bartalini, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, p. 472, nonché Ameri, *Corpo "doloroso"*, cit., p. 570.

⁸ In merito all'affiliazione dei due e al sigillo dei Raccomandati: Elisabetta Cioni Liserani, *Alcune ipotesi su Guccio di Mannaia*, in «Prospettiva», 17, 1979, pp. 47-58, in part. pp. 48-49, 58, nota 28; Giovanni Previtali, in *Il Gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio-30 ottobre 1982), Centro Di, Firenze, 1982, p. 95. Si veda, in seguito, l'ampia trattazione di Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, S.P.E.S., Firenze, 1998, pp. 66-74, anche per i sigilli richiamati poco più avanti nel testo.

⁹ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., p. 179, per amor di tesi, istituiva un nesso forse

troppo stringente tra il sigillo e il *Crocifisso* di Giovanni: «Surely no work could better stir the emotions of those dedicated to contemplation of Christ's suffering, and such a devotional purpose might even explain its unusual type [...], which is reflected in the seal of the Compagnia and, in a more remote way, even by the late fourteenth-century crucifix still preserved on an altar of the Raccomandati's descendants, the Compagnia dei Disciplinati sotto le volte dello Spedale» (su quest'ultimo: Bartalini, in *Scultura dipinta*, cit., pp. 96-100).

¹⁰ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., pp. 177, 180, il quale interpreta il lemma «chasso» (cassato) vergato accanto al nome di «Giovanni dell'Uopara» come indizio della possibile espulsione di Giovanni Pisano dalla confraternita a seguito del fiasco della facciata del duomo senese («One cannot help but think that his part in the public fiasco of the Cathedral façade played a part in the terse, two-syllable judgement that led to his secret excommunication. In the end the word 'chassò' might serve as Giovanni's valedictory»). La parola, che comunemente registra la morte, ricorre accanto al nome di numerosi confratelli, almeno 29 volte, nonché 25 nella variante grafica «casso» (come si evince dall'edizione approntata da Michele Pellegrini, *La più antica matricola dei Raccomandati di Gesù Cristo crocifisso [1295-1340]. Avvio di un'indagine prosopografica*, in *La via delle confraternite*, cit., pp. 59-92, in part. pp. 75-88; per il «maestro Giovanni dell'Uopara», p. 86, n. 649). Particolare credito all'identificazione di Ladis ha dato Ameri, *Corpo "doloroso"*, cit., pp. 569-570.

¹¹ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 66-70 e *passim* (la citazione è da p. 70).

¹² Ivi, p. 75.

¹³ Ivi, p. 63.

¹⁴ Ivi, pp. 70-74.

¹⁵ «Maestro Chamaino» e «Ghorino del maestro Grighoro», rispettivamente ai

nn. 100 e 197 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 76 e 78. L'identificazione dei due era già chiara a Roberta Manetti e Giancarlo Savino, *I libri dei Disciplinati di Santa Maria della Scala di Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XCVII, 1990, pp. 122-192, in part. p. 129. Sui due *magistri lapidum*, documentati il primo dal 1298 al 1338 e il secondo dal 1311 ai successivi anni trenta, si vedano, rispettivamente, Silvia Colucci, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Allemandi, Torino, 2011, pp. 91-105; Claudia Bardelloni e Roberto Bartalini, *ivi*, pp. 233-261.

¹⁶ «Maestro Meio Ghorì»: Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 76, n. 83. Di Meo di Goro è nota la menzione nei libri fiscali del Comune di Siena degli anni 1311 e 1312, accomunato ai fratelli Goro e Ambrogio (al riguardo, *Scultura gotica*, cit., p. 243).

¹⁷ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 75, n. 43. Sul celebre orafo e intagliatore, da ultimo: Bartalini, in *Scultura gotica*, cit., pp. 303-311.

¹⁸ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 76, n. 114. Su Ciolo di Neri, attivo tra Pisa e Siena: Bartalini, in *Scultura gotica*, cit., pp. 75-89.

¹⁹ «Maestro Vanni Chapiolini» e «Maestro Viva Compagni frate de lo spedale», rispettivamente ai nn. 88 e 406 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 76 e 81. Sui due maestri di pietra: Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, Deutscher Kunstverlag, München, 2005, *ad indicem*.

²⁰ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 82, n. 453. Nella fabbrica del duomo sono attestati i maestri di pietra Toro di Cecco e Toro di Mino: Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., *ad indicem*.

²¹ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 75, n. 34. Sul maestro di pietra

Pagno di Ventura: Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 246 (nota 283), 450.

²² «Gheri di manaia» e «Pino di manaia», rispettivamente ai nn. 40 e 170 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 75 e 77. Si veda sopra la nota 8.

²³ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 88, n. 733. Il pittore Guido di Cino (o di Cinatto) è documentato dal 1314 al 1348; per alcune ipotesi di ricomposizione della sua attività (tutte da comprovare): Miklós Boskovits, *Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti*, in «Arte cristiana», XCIX, 2011, pp. 415-422.

²⁴ Siena, Archivio di Stato (d'ora in poi ASSi), *Estimo* 100, c. 130r [136r la numerazione antica].

²⁵ Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., p. 90, nota 179.

²⁶ Il «magister Vannes Palmerii» fu uno dei pochi (dieci) ad essere confermati, assieme a Camaino di Crescentino, Andrea di Ventura Raulli, Cieffo di Ventura, Corsino di Guidone e altri, quando il 28 novembre 1310 il Comune, per contenere la spesa, decise di ridurre drasticamente la compagine dei maestri attivi nella fabbrica del duomo. L'atto fu pubblicato da Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Onorato Porri, Siena, 1854-1856, vol. I, pp. 175-176, n. 27; una rinnovata edizione, a cura di Stefano Moscadelli, in Walter Haas, Dietrich von Winterfeld *et alii*, *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur (Die Kirchen von Siena)*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, vol. 3.1), Deutscher Kunstverlag, München, 2006, vol. 3.1.1.2, pp. 765-766, n. 107.

²⁷ ASSi, *Estimo*, 100, c. 130r.

²⁸ Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 90 (nota 179), 291, 456, 462. Nel novembre del 1336 il maestro Bessuccio di Giovanni assunse l'impegno di eseguire «sexaginta lapides actos ad modum animalium, que

vocantur gargolle vulgariter», sul modello fornito dal capomaestro Giovanni d'Agostino. Al riguardo: Roberto Bartalini, *Il duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2019, p. 36; qui (p. 182, n. 5), a cura di Giorgi e Moscadelli, la più recente edizione del contratto.

²⁹ Quel giorno fu stipulato il contratto con l'Operaio della cattedrale di Pisa che conferiva a Giovanni il ruolo di *caput magister* di quella fabbrica. Per quanto l'atto, rogato dal notaio Leopardo di Orlando da Morrona, non si sia conservato, ad esso è fatto più volte riferimento nei pagamenti corrisposti a Giovanni negli anni seguenti. Al riguardo, da ultimo: Max Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia, 2012, vol. I, pp. 92-94.

³⁰ Una nuova edizione della rubrica statutaria si deve ad Andrea Giorgi, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom*, cit., vol. 3.1.1.2, p. 746, n. 57 (con l'indicazione delle precedenti edizioni). Per la datazione della rubrica: Pèleo Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Felice Le Monnier, Firenze, 1944, pp. 14-17.

³¹ Il contratto d'acquisto fu fatto conoscere da Bacci, *Documenti*, cit., p. 44. Per Parda, Andreuccio di Simone e il contratto di apprendistato: Seidel, *Padre e figlio*, cit., pp. 101-102. Simone di Ventura è documentato nella contrattualistica dell'Opera del Duomo di Siena tra il 1262 e il 1267 (Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 232 [nota 212], 446), quando Nicola Pisano e il figlio Giovanni, almeno negli ultimi anni, lavoravano al pulpito della cattedrale. Dato che Parda risulta la vedova del maestro Simone di Ventura del popolo di San Giacomo a Siena, quest'ultimo è stato credibilmente identificato col «magistro Mone dell'Uopera» censito nella «libra» di San Giacomo nel secondo semestre del 1292 (*ivi*, p. 446, nota 21).

³² Bacci, *Documenti*, cit., 1944, p. 44.

³³ Sul gruppo statuario della porta di San Ranieri (raffigurante la *Madonna col Bambino affiancati dall'imperatore Enrico VII e dalla personificazione di Pisa*) e quanto al dibattito sul monumento della regina Margherita di Brabante, da erigere nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova, in sintesi: *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di Max Seidel, Sapeg, Genova, 1987 (alle pp. 179-196 l'acuto esame del gruppo pisano); Clario Di Fabio, *Depositum cum statua decumbente: recherches sur Giovanni Pisano à Gènes et le monument de Marguerite de Brabant*, in «Revue de l'Art», 123, 1999, pp. 13-26; Idem, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in «Arte medievale», IV serie, I, 2010-2011, pp. 143-188; *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, a cura di Gianluca Zanelli, Sagep, Genova, 2017; Maria Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante, sulla Tomba del doge Tommaso di Campofregoso e su altre opere liguri del Quattrocento*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 47-89, in part. pp. 47-60.

³⁴ Bacci, *Documenti*, cit., pp. 45-46; una nuova edizione dell'atto, a cura di Moscadelli, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.2, pp. 766-767, n. 110.

³⁵ Inv. Nr. 31. La scultura fu acquisita dai musei prussiani nel 1897, in seguito a una vendita da parte dell'antiquario fiorentino Stefano Bardini. È intagliata

in marmo e misura 63 cm di altezza, 30 di larghezza massima e 16 di spessore massimo. Si veda Wolfgang Fritz Volbach, *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums*, vol. II, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig 1930, pp. 84-85; Hannelore Sachs, *Italienische Plastik der Gotik im Bode-Museum*, in «Forschungen und Berichte - Staatliche Museen zu Berlin», XV, 1973, pp. 45-48, in part. pp. 46-47, n. 3, anche per lo stato di conservazione. Sull'opera, più in particolare, Max Seidel, *Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano*, in «Pantheon», XXX, 1972, pp. 181-192, che ne propone una datazione attorno al 1315. Si veda, inoltre, Enzo Carli, *Giovanni Pisano*, Pacini, Pisa, 1977, pp. 135-136.

³⁶ Lo ha sottolineato ampiamente Joseph Polzer, *Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and His Place in Trecento Sienese Painting*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXV, 1993, pp. 71-110, in part. p. 97.

³⁷ Sulla *Tavola delle possessioni*: Duccio Balestracci e Gabriella Piccinni, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie*, Edizioni Clusf, Firenze, 1977, pp. 7-9 e *passim*. Dal 2013 il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell'Università di Siena, d'intesa con l'Archivio di Stato e con il coordinamento scientifico di Michele Pellegrini, ha avviato un progetto di edizione digitale della *Tavola*: <https://www.dssbc.unisi.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/progetto-tabula>.

³⁸ ASSI, *Estimo*, 98, c. 305r (403r n. a.).

³⁹ La probabilità che tale «alliramento»

rappresenti «l'ultima menzione del Pisano» è stata indicata, per quanto cursoriamente, da Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 89-90, nota 179, passando però inosservata. Che Giovanni Pisano nel 1318 non fosse dichiarato «magister» non è eventualità destinata a destare stupore, considerato che a quell'altezza cronologica doveva avere settanta e forse più anni (risultando attivo, documentatamente, almeno dal 1265), troppi per un esercizio costante della defatigante lavorazione dei materiali lapidei.

⁴⁰ Edizioni: Bacci, *Documenti*, cit., p. 46; Moscadelli, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.2, p. 770, n. 119 [6].

⁴¹ Sulla lapide: Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2003, pp. 194-195, n. 6. Luca Paolozzi, «Còr 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 Marco Collareta, Carocci, Roma, 2022, pp. 233-259, in part. p. 233, sembra credere che la lapide segnali il luogo dell'originaria sepoltura di Giovanni. In realtà, secondo la testimonianza di Bacci, fu fatta collocare nell'odierna posizione dal canonico Vittorio Lusini nella primavera del 1926. Per i diversi spostamenti subiti in età moderna (che a loro modo, considerato che non è stata distrutta, costituiscono una testimonianza 'materiale' della fortuna dell'artista), si veda Colucci, *Sepolcri*, cit., p. 194.