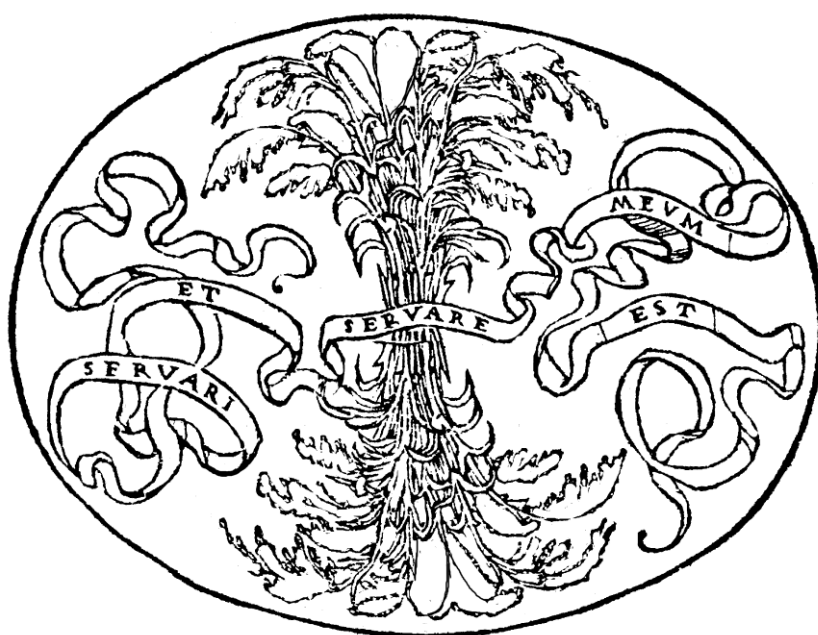


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- VERONICA SOFIA TULLI p. 1  
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino  
già nel duomo di Pisa
- CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI p. 30  
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto  
devozionale
- GIOVANNI GIURA p. 45  
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco ‘firmato’ di Cennino  
Cennini e una proposta per l’allestimento delle *Annunciazioni* lignee  
senesi ai primi del Quattrocento
- BRUNO CARABELLESE p. 72  
Ettore Nini e un’inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie  
sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo
- ANNA D’AMBROSIO p. 88  
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza  
dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni
- ANTONIO MILONE p. 109  
Il micromosaico di S. Teodoro dell’Ermitage: nuove fonti sulla storia  
di un’opera paleologa
- LAURA MOURE CECCHINI p. 158  
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale  
di Venezia, 1899-1942
- SIMONE FACCHINETTI p. 195  
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio
- FLAVIO FERGONZI p. 212  
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di  
riprese del 1965



---

## PER UNA RICOSTRUZIONE DEL FONTE BATTESIMALE DI TINO DI CAMAINO GIÀ NEL DUOMO DI PISA

Il fonte battesimale confezionato entro il 1312 da Tino di Camaino per il braccio meridionale del transetto del duomo di Pisa dovette certo essere uno dei prodotti più felici del periodo straordinariamente fertile nel quale Burgundio di Lamberto Tardi fu «operaio» (1298-1319). Per avvicinarsi ai pochi lacerti superstiti a seguito del disastroso incendio che colpì l'edificio nel 1595 è indispensabile ripercorrere almeno alcuni principali momenti storiografici, le cui radici affondano nella metà del Cinquecento. Un nuovo e attento vaglio di una serie di testi può fornirci gli strumenti necessari per maturare ogni genere di riflessione in merito a quest'opera frammentaria e per pronunciarsi, quindi, sul suo aspetto originario e sulle vicissitudini da essa patite nel corso dei secoli.

Secondo uno schema assai ricorrente nel genere letterario delle biografie d'artista, la parte finale della *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* di Giorgio Vasari (1568) è riservata alla menzione del loro più noto discepolo, erroneamente denominato Lino, autore della «cappella dove è il corpo di S. Ranieri in Duomo, tutta ornata di marmi» e del «vaso del battesimo ch'è in detto Duomo col nome suo»<sup>1</sup>. Data l'incomparabile notorietà di questo testo, il passo è stato naturalmente oggetto di svariati commenti, redatti perlopiù nel corso degli ultimi due secoli. Già in una nota dell'edizione curata da Gaetano e Carlo Milanese, padre Vincenzo Fortunato Marchese e Carlo Pini tra il 1846 e il 1857 s'indica che il «vaso battesimale vuolsi che sia quello che ora vedesi in Campo Santo sotto il numero 132»<sup>2</sup>. Il tentativo d'identificazione traeva linfa da un'ipotesi dovuta a uno tra i più celebri eruditi pisani nei decenni tra il Sette e l'Ottocento, Alessandro Da Morrona. Presto seguito da Giovanni Rosini, Da Morrona aveva infatti già provato a individuare il fonte di Tino in una «gran vasca di marmo bianco di non volgare artificio che al secolo XIV appella»<sup>3</sup>, all'epoca ammirabile nel Camposanto monumentale. Per i curatori dell'edizione delle *Vite* fu, tuttavia, piuttosto semplice comprendere che non poteva trattarsi di quella dello scultore senese. Nel corpo della nota al testo vasariano s'evidenziava, innanzitutto, l'incongruenza con quanto tramandato dallo storiografo aretino, giacché sulla suppellettile in questione non si leggeva alcun'iscrizione che recasse il nome dell'artefice. Inoltre, come i curatori non mancarono di rilevare, il manufatto era stato prodotto a oltre tre secoli di distanza da quello di Tino: l'erudito pisano si riferiva alla coppa marmorea che Francesco Cioli eseguì nel 1618 proprio a sostituzione dell'opera trecentesca, distrutta, come s'è detto, nel 1595<sup>4</sup>.

---

Per aver seguito con pazienza e coinvolgimento la redazione di queste pagine, che sono il frutto di un capitolo della mia tesi magistrale discussa nel 2021, sono specialmente grata al professor Francesco Caglioti e al professor Marco Collareta. Senza il vivo interesse della dottoressa Maria Falcone, che ha permesso di scovare il frammento acefalo del fonte pisano tra gli scaffali di uno dei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, non sarebbe stata possibile la sua sicura e fondata annessione al *corpus* di quelli già riuniti, che ho potuto osservare con agio grazie alla costante disponibilità della dottoressa Patrizia Crecchi. Alla generosa collaborazione del dottor Emanuele Taccola devo, infine, tutte le fotografie dei frammenti e le immagini di ricostruzione.

<sup>1</sup> VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II (1967), pp. 70-71.

<sup>2</sup> VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870, I (1846), p. 280, nota 1.

<sup>3</sup> DA MORRONA 1798, p. 56: «Qui posta sul pavimento vedesi una gran vasca di marmo bianco di non volgare artificio. Non sarà fuor di proposito il credere che fosse quella situata nella Cappella di S. Ranieri, ove si conferì il battesimo dopo il secolo XIV, fino al 1617». Ivi, p. 84, si trovano considerazioni del tutto simili, riprese, come s'è detto, in ROSINI 1816, p. 209, n. 122.

<sup>4</sup> Il fonte seicentesco è conservato oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa. Per una concordanza tra la numerazione delle opere nei testi letterari e i vecchi inventari del Camposanto si rimanda alla tavola sinottica redatta da Claudio Casini, Antonio Milone e Paolo Novello in *I MARMI DI LASINIO* 1993, pp. 119-127.

Tra i fondamentali nodi storiografici del nostro percorso spicca poi senz'altro la paziente raccolta, a opera di Iginò Benvenuto Supino (1904), di alcuni passi contenuti in tre manoscritti. Il primo di questi, che risale allo scorcio del Trecento, non permette di aggiungere elementi a una possibile ricostruzione del manufatto, ma portò alla messa a punto di un'ipotesi sulla sua primitiva funzione. Anche sulla base del breve resoconto descrittivo del duomo contenuto nella *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo, nel quale si attesta che «in detta chiesa si vi si battezano i fanciulli ed è cosa molto bella appresso all'altare della Inchoronata»<sup>5</sup>, Supino ritenne che la commissione del fonte fosse dovuta ai lavori che avevano reso inagibile il battistero in quegli anni<sup>6</sup>. Tale nesso causale tra la suppellettile e il presunto cantiere nel vicino edificio, che non è mai stato valutato dagli studi, è, in effetti, privo di fondamenti: le più recenti e complete disamine delle fasi costruttive e ricostruttive del battistero ci mettono al corrente del fatto che tutt'al più intorno al 1277 i lavori erano ormai conclusi e che tutti gli ulteriori interventi ebbero luogo nella seconda metà del Trecento<sup>7</sup>. Nel giro d'anni in cui fu allogata la nostra opera, dunque, non sussistevano ragioni pratiche che impedissero di somministrare il primo sacramento servendosi del maestoso fonte ottagonale duecentesco di Guido Bigarelli.

Se non nella formulazione di questa considerazione, l'apporto più sostanziale di Supino consiste nell'individuazione degli altri due testi, entrambi legati allo storico ed ecclesiastico pisano Raffaello Roncioni (1553-1618), il quale, forte di una notevole formazione perfezionata presso il locale Ateneo, divenne canonico del duomo all'età di vent'anni, finendo per presiedere il capitolo della cattedrale a partire dal 1610<sup>8</sup>. Intellettuale di spicco nella Pisa della prima età granducale, gli si deve anche la redazione di un prezioso trattato sulla storia della sua città, che racchiude le notizie reperite grazie a un'incessante raccolta di documenti compilati nei secoli precedenti, alcuni dei quali ora non più rintracciabili. Le sue *Istorie pisane* furono concluse sicuramente entro il 1605, ma sono rimaste inedite fino alla loro edizione a cura di Francesco Bonaini (1844-1848). Nelle pagine dedicate all'illustrazione dell'assetto interno del duomo, con ogni evidenza quello che precedeva l'incendio, Roncioni aveva ricordato il fonte:

Segue dietro a questa opera maravigliosa [*la cattedra arcivescovile*] la fonte del santissimo battesimo; la quale è di forma rotonda, tutta piena di figurine di basso rilievo, dentrovi la vita e la morte di san Giovan Batista, ed il battesimo che dette a Cristo nel fiume Giordano; tenuta per cosa singolare da tutti gli scultori. Fu da Lino<sup>9</sup> da Siena condotta a fine l'anno MCCCXII, trovandosi Borgondio Tadi operajo<sup>10</sup>.

La suppellettile era, dunque, arricchita da numerose «figurine di basso rilievo» suddivise nei vari episodi della vita del Precursore: tra questi, almeno uno riguardava il battesimo di Cristo, mentre un altro, presumibilmente l'ultimo, era la morte di Giovanni. Di interesse ancora maggiore è la descrizione del fonte come di una suppellettile «di forma rotonda», sintagma che lascia indurre che si trattasse o di un pozzetto circolare o di una tazza rotonda sorretta da una pila. La peculiare configurazione della porzione interna dei frammenti che s'osservano permette d'abbracciare con piena convinzione la seconda possibilità. Costituiti da una tazza poco profonda e dal diametro non molto esteso che poggia su una colonna alta il più delle

---

<sup>5</sup> SUPINO 1904, p. 307. Il testo è stato successivamente pubblicato per intero da Ottavio Banti: cfr. SARDO/BANTI 1963.

<sup>6</sup> SUPINO 1904, pp. 186-187.

<sup>7</sup> Per una breve ma completa analisi delle informazioni archivistiche ed epigrafiche si vedano TIGLER 2006, pp. 55-64, e la bibliografia considerata in tale sede. L'interpretazione dell'iscrizione nella quale è indicata la data 1278 quale *terminus ante quem* per l'ultima fase di edificazione del battistero è di KOSEGARTEN 1968, in particolare pp. 38-39.

<sup>8</sup> PULT QUAGLIA 2017.

<sup>9</sup> Come sottolineato Pèleo Bacci quasi un secolo dopo l'edizione del testo, tra le righe di un contributo del quale si dirà oltre, la trascrizione inesatta del nome dello scultore doveva dipendere, con ogni verosimiglianza, dalla notorietà delle *Vite* vasariane (cfr. BACCI 1920, in particolare p. 97).

<sup>10</sup> RONCIONI/BONAINI 1844-1848, I, t. 1 (1844), pp. 112-113.

volte circa un metro, i fonti cosiddetti ‘a pila’ costituiscono la declinazione tipologica più innovativa all’epoca di Tino: essa conobbe una rapida e capillare diffusione nella nostra penisola, anche e soprattutto perché richiedeva un investimento economico meno ingente rispetto alle più monumentali forme particolarmente in voga nel secolo precedente. I fonti a pila erano perciò destinati in prevalenza a luoghi di culto secondari, come le pievi, oppure, come nel nostro caso, a sedi vicine a edifici già dotati di una suppellettile battesimale, il cui uso, spesso riservato alle occasioni più solenni dell’anno liturgico, era verosimilmente ritenuto troppo impegnativo.

### *Le due iscrizioni*

Il terzo e ultimo testo individuato da Supino fornisce informazioni ancor più precise sulla *facies* originaria dell’opera, permettendo così di addentrarsi in uno tra i più complessi aspetti che la riguardano. Oltre alla redazione delle *Istorie*, a Roncioni si deve la trascrizione di una serie di documenti relativi alla storia pisana, estrapolati da manoscritti di vario genere stilati tra il Due e il Trecento. Il suo copioso archivio è stato depositato nel corso di più decenni, a partire dal 1915, presso l’Archivio di Stato di Pisa<sup>11</sup>: Supino dovette dunque consultare ancora nelle dimore della famiglia Roncioni il manoscritto che contiene l’ultimo estratto di nostro interesse. Si tratta del cosiddetto *Codice Orlandi* (ASPi, *Acquisto Roncioni*, 339), nel quale sono riportate notizie sulle famiglie Orlandi e Perlari tra il XIV e il XV secolo. Alcune pagine, molto note alla storiografia locale anche se tuttora in parte inedite, ci regalano una ricca lista d’epigrafi di corredo delle opere al tempo ancora integre nel duomo, tra le quali si stagliano da ultimi gli undici esametri leonini ai quali alludeva già Vasari<sup>12</sup>:

Al battesimo in calce pile.

- B. Annis millenis tercentum, et duodenis  
 Hoc opus expletum fontis fuit, atque repletum  
 Ordine perfecto sit charo<sup>13</sup> denique recto  
 Tini sculptoris de Senis arte coloris<sup>14</sup>  
 Rector Burgundius Tadi virtute profundus  
 Huic ego tunc Tadi Borgundius nomine favi.
- A. Iohannes istum baptizat nomine Christum,  
 Corrigit incestum Herodis corpore gestum,  
 Tractant Baptiste necem nunc ista, et iste,  
 Per caput in disco nunc possit femina disco,  
 Corpore languentes curant a Deo venientes<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> PULT QUAGLIA 2017, p. 363.

<sup>12</sup> ASPi, *Acquisto Roncioni*, 339, pp. 5-8, in particolare p. 8. Si veda la breve scheda del manoscritto redatta in NOVELLO 2000, corredata anche di riproduzioni delle pagine d’interesse.

<sup>13</sup> BACCI 1920, p. 98: l’autore trascrisse *chavo* al posto di *charo* e interpretò il verso quale indicazione del fatto che il fonte sarebbe stato completato e riempito nella parte interna. Se nel *Codice Orlandi* si legge senza dubbio *charo*, com’è segnalato già in R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, è pure il secondo codice adespoto a confermare la ‘r’.

<sup>14</sup> Il quarto verso della prima sezione ha prestato il fianco a numerose proposte d’esegesi. In BALDELLI 2007, pp. 396-397, n. 4, per esempio, l’autore l’ha interpretato quale indizio della policromia che, in origine, doveva connotare i frammenti figurati. Sembra, forse, più verosimile pensare che nel verso si volessero mettere in risalto i ricchi colori dei marmi della suppellettile: nella storia tipologica dei fonti, infatti, l’unione di marmi di colore diverso per un’opera a pila costituisce, almeno nel corso dei secoli che immediatamente precedono e seguono la realizzazione del nostro, pressoché un *hapax*, col quale Tino si avvicinava del tutto evidentemente al pulpito lasciato oltre mezzo secolo prima da Nicola nel battistero.

<sup>15</sup> In R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, si trova la prima traduzione completa degli esametri. Sezione B: «Nell’anno 1312 questo fonte

Prima di entrare nel merito delle principali conseguenze che la scoperta di questo testo comportò nella storiografia, s'impone la necessità di un breve *excursus*<sup>16</sup>. In anni assai recenti, Roberto Paolo Novello è stato autore di una scheda sul *Codice Roncioni* che contiene un telegrafico rimando a un ulteriore manoscritto, a mia conoscenza del tutto ignoto alla storiografia a lui precedente e successiva<sup>17</sup>. Si tratta di un pezzo adespoto (BUP, ms. 1083, *Notizie per l'istoria pisana*) nelle pagine del quale si dispiega un ricco repertorio di iscrizioni, che abbracciano l'intero territorio pisano e che comprendono anche alcuni tra i più noti testi epigrafici a Firenze e a Roma. Se per Novello il secondo codice, oggi ancora del tutto inedito, appare «posteriore al nostro [Orlandi] e da esso in parte dipendente» – con ogni evidenza esclusivamente nelle parti che riguardano il duomo pisano –, chi scrive preferisce accogliere, e con qualche dubbio, solamente la prima delle due asserzioni.

Per aver conferma del fatto che il secondo codice dipende da un terzo, basti osservare proprio i versi relativi al fonte di Tino (ivi, c. 9):

Al Baptismo in calce pile

- b. Annis millenis tercentu(m) duodenis  
Hoc opus expletu(m) fontis fuit atq(ue) repletu(m)  
Ordine p(er)fecto sic caro deniq(ue) recto  
Tini sculptoris de Senis arte coloris  
Rector Borgundus Tadi virtute p(ro)fundus  
Huic ego tunc Tadi Burgundus no(m)i(n)e favi.
- a. Iohannes istu(m) baptizat nomine Christu(m)  
Corrigit incestu(m) Herodis corpore gestu(m)  
Tractant Baptiste nece(m) nunc ista, et iste  
P(er) caput in disco nunc possit femina disco  
Corpore languentes curant adeo venientes.

Si notino le diverse lezioni: nel terzo verso ricorre *sic* al posto del *sit* esortativo 'Orlandi', con un avverbio che assume una funzione intensiva per l'epiteto che segue, *caro*, qui segnato senza l'aspirazione 'Orlandi' e perciò, probabilmente, con un lieve slittamento semantico; vi sono, inoltre, ben due varianti, tra loro diverse anche se non particolarmente significative, per il nome dell'Operaio, alle quali se ne aggiunge una nella breve titolazione degli esametri nel loro complesso. Infine, nell'ultimo verso, *adeo* non sembra una vera e propria aberrazione di *a Deo* 'Orlandi', ragione che ha portato chi scrive ad astenersi dall'inserimento di una segnalazione a testo. Come si vedrà più oltre, le difficoltà da sempre insite nella bibliografia a proposito della traduzione dell'ultimo esametro non lasciano prendere una posizione sufficientemente netta sulla questione, che intreccia difficili problemi di iconografia e di tradizione del testo. Il primo verso del secondo codice, infine, si rivela scorretto da un punto di vista metrico, perché manchevole di una lunga nell'ultimo *colon*. Simile tra i due testimoni, invece, è la preziosa

---

battesimale venne compiuto e riempito, con perfetta, preziosa e appropriata disposizione e con l'arte del colore da parte di Tino scultore di Siena, essendo rettore Burgundio di Tado dalla grande virtù. Io, Burgundio di Tado, ho propiziato, appunto, quest'opera»; sezione A: «Giovanni battezza costui, il cui nome è Cristo. [Il Battista] rimprovera l'impudicizia di Erode compiuta col corpo. Ora costui [Erode] e costei [Salomè] discutono della morte del Battista. Attraverso la testa posta sul disco, ora comprendo quanto potesse la donna. [Gli angeli?] venendo da Dio curano gli ammalati». L'ottima traduzione di Novello può essere corredata di un'osservazione marginale: i termini *repletum* ed *expletum* possono essere letti come un'endiadi indotta dal metro, entrambi a significare il completamento, e non il 'riempimento', della suppellettile.

<sup>16</sup> Per l'opportunità di elaborare i capoversi che seguono, sono specialmente grata a uno dei due revisori anonimi del mio testo.

<sup>17</sup> NOVELLO 2000.



suddivisione in due sezioni contrassegnate dalle stesse lettere, qui ulteriormente marcate da un piccolo spazio di divisione.

È poi la battente presenza di segni di abbreviazione, da me qui sciolti, a farci credere che non sia stato di certo il pugno del nostro anonimo redattore ad aggiungere questa distintiva peculiarità al testo già confezionato da Roncioni. Fatta eccezione per la bizzarra anomalia metrica del primo verso e per la variante dell'ultimo, il manoscritto adespoto ci si mostra infine, nel complesso, più fedele all'aspetto che l'iscrizione originale dovette avere. Perciò, si può pensare che Roncioni abbia sciolto le abbreviazioni traendo il testo da un antigrafo forse comune al codice adespoto: in ogni caso, l'identico ordine di tutte le ulteriori iscrizioni del duomo ci permette di escludere che, come si è voluto finora, Roncioni abbia redatto *ex novo* le pagine tanto cruciali per la storia dell'arte locale.

Convieni ora tornare alla trattazione principale: pur avendo collezionato i tre testi dei quali s'è detto, Supino non s'esprime sull'aspetto originario del fonte. Fu Pèleo Bacci a svolgere un ruolo di apripista quando, in un saggio monografico redatto alcuni anni più tardi (1920), ventilò in primo luogo l'ipotesi che l'epigrafe dovesse correre intorno alla base dell'opera<sup>18</sup>. Ma la suddivisione introdotta nei due manoscritti tra le sezioni, contrassegnate a margine rispettivamente dalle lettere B e A, è d'aiuto per l'esegesi degli esametri nel loro insieme: essa ci lascia intendere, probabilmente, che si tratta d'iscrizioni che dovettero correre separate sul manufatto. Le indicazioni grafiche sembrano infatti implicare da un lato che i due gruppi di esametri fossero in qualche modo distinti, e dall'altro che almeno uno di essi si trovasse in prossimità della base («in calce pile»). Nelle ulteriori trascrizioni annotate nelle medesime pagine, questa distinzione non è operata in nessun altro caso ed è, perciò, tanto più significativa<sup>19</sup>.

Bacci tentò di ricavare anche il contenuto specifico degli episodi in virtù degli ultimi cinque versi. Secondo lo studioso, il primo si riferiva, com'è logico, al *Battesimo di Cristo*, il secondo al *Battista che biasima Erode*, il terzo a *Erodiade ed Erode intenti a tramare la morte del Battista*. Il quarto esametro venne spezzato in due metà, per portare il numero degli episodi da cinque a sei: questa scelta, nient'affatto 'economica', era dettata dalle ragioni di carattere teologico-simbolico in base alle quali la tazza della maggior parte dei fonti poligonali coevi si sviluppa su sei lati, ma, come si vedrà, risulta del tutto priva di fondamento anche per considerazioni di carattere tecnico e strutturale. Secondo Bacci, dunque, al quarto verso soggiacevano la *Decapitazione del Battista* e l'attigua *Presentazione della testa di Giovanni*. Infine, l'ultimo avrebbe fatto riferimento all'inconsueto episodio della *Piscina probatica*: si sarebbe trattato della scena di gran lunga più innovativa rispetto alla tradizione iconografica dei cicli legati alla vita del santo, che doveva essere interpretata, secondo l'autore, in stretta relazione con la funzione della suppellettile<sup>20</sup>.

A queste rilevanti considerazioni, Bacci ne aggiungeva un'ulteriore, che è utile riepilogare soltanto per maggiore completezza. Esaminando la prima sezione della trascrizione (B), lo studioso stabilì che la consacrazione della suppellettile doveva essere avvenuta il 25 marzo del 1312, Sabato Santo<sup>21</sup>. La data riportata nel primo verso andava dunque intesa in stile comune, cioè non secondo il calendario pisano. L'unica alternativa implicava che il rito avesse avuto luogo nel Sabato Santo dell'anno precedente (10 aprile del 1311), ma tale eventualità

<sup>18</sup> BACCI 1920.

<sup>19</sup> Di tutte le opere all'epoca presenti nel duomo di Pisa, solamente il pulpito di Giovanni avrebbe potuto richiedere una simile suddivisione del testo. Ma, data la lunghezza dei versi che abbracciavano il pulpito, collocati del resto a una distanza nettamente marcata gli uni dagli altri, entrambi i codici riportano due distinti titololetti, e cioè «In pede Pulpiti maioris» a capo della prima sezione e «Circa Pulpitum» a introduzione della seconda.

<sup>20</sup> Gv 5,1-17: secondo il racconto evangelico, in questa piscina entrava occasionalmente un angelo, che, agitando l'acqua, conferiva capacità di risanamento da qualsiasi malattia a chi poi vi si fosse immerso per primo. L'episodio sarebbe avvenuto nel luogo nel quale, secondo il medesimo Vangelo, si sarebbe svolta la guarigione del paralitico da parte di Cristo.

<sup>21</sup> BACCI 1920, p. 98.

cozzava con un altro documento, che attestava la concessione di un prestito di 17 soldi al pittore che dipinse sotto l'operaio Nello di Bernardo Falconi, cioè nel 1312 (1313 pisano), la muraglia «u' si fae lo Battismo»<sup>22</sup>: com'è stato ricostruito molto più di recente, si tratta della verosimile menzione di un affresco riferibile alla mano del Maestro di San Torpè, già autore del più antico lacerto pittorico murale dell'edificio<sup>23</sup>. La mancanza di evidenze che portano a escludere questa constatazione porta anche a credere, con Bacci, che la lavorazione dei marmi prese avvio nel 1311, per concludersi entro la Pasqua dell'anno successivo.

### *I frammenti figurati*

Dopo aver discusso le principali questioni attinenti alla tipologia del fonte e alle iscrizioni che lo corredevano, si possono ora esaminare con maggiore contezza i lacerti che ci sono pervenuti, per provare pure a fornirne il più plausibile quadro iconografico. A tal fine, in alcuni casi può essere utile accostare le scene con particolari desunti da cicli dedicati alla vita del Battista, vicini per cronologia e per geografia al nostro. Proprio tra le righe di Bacci è contenuta la prima proposta d'individuazione di un gruppo di frammenti. Nel 1902 Luigi Simoneschi, all'epoca direttore del Museo Civico di Pisa, aveva dato notizia sulle pagine di un quotidiano locale del fortuito rinvenimento di due lacerti lapidei figurati nel corso dei lavori di riparazione al pennacchio sud-ovest della cupola del duomo<sup>24</sup>: spinto forse dalla particolare conformazione dei pezzi marmorei, Simoneschi pensò di riconoscerne i resti di un pulpito anteriore a quello di Giovanni Pisano. Come tali, i due frammenti vennero esposti nel museo: ma, forte della lettura delle pagine di Supino, non fu difficile, per Bacci, riconoscere la loro affiliazione alla nostra suppellettile<sup>25</sup>.

Nel primo rilievo, che per comodità denomineremo da qui in poi Frammento A (18x16 cm, Fig. 1), si scorgono le chiome di due alberi, ricavati nella pietra con sapientissimo uso del trapano lasciato a vista, che conferisce pronunciati effetti chiaroscurali. Sopra alla vegetazione, forse posato su una roccia, è un piede sinistro col tratto inferiore della relativa gamba; Bacci ritenne che quest'ultimi appartenessero a una figura di Giovanni nella scena del *Battesimo*, corrispondente, dunque, al primo verso del *Codice Orlandi*<sup>26</sup>. Una simile soluzione, che rimane almeno in parte ipotetica, ben rientra nel quadro di ogni altra rappresentazione dello stesso episodio evangelico, con Giovanni stante oppure inginocchiato, ma quasi sempre su un piano rialzato rispetto a Cristo. Le fotografie pubblicate finora non permettono di apprezzare ulteriori dettagli che corroborino la congettura: al di sopra dell'albero sulla destra è anche il resto di un cartiglio con un'epigrafe non più leggibile<sup>27</sup>, e che si colloca sopra alla fascia più bassa della tunica di pelle di cammello, la cui consistenza è restituita per mezzo di una decorazione, tracciata di nuovo col trapano, ben più spessa rispetto a quella che orna le parti terminali dei panneggi negli altri pezzi.

Il secondo frammento (B; 32x16 cm, Fig. 2) è di dimensioni maggiori e include tre personaggi maschili ciechi, due con la testa rivolta verso l'alto, il terzo accasciato sul proprio bastone. È possibile, in linea con quanto sostenuto da Bacci, che il pezzo facesse parte della scena posta sotto all'ultimo esametro del *Codice Orlandi* («Corpore languentes curant a Deo

---

<sup>22</sup> ASPi, *Opera del Duomo, Quadernetto di debitori dell'Opera del Duomo*, 487, c. 6.

<sup>23</sup> Per un recente regesto documentario relativo al pittore si veda PISANI 2010. Per la datazione al 1313 in stile pisano, si veda *ivi*, in particolare p. 91 n. 4, nel regesto documentario riunito sotto il nome ipotetico di Vanni di Bindo.

<sup>24</sup> SIMONESCHI 1902.

<sup>25</sup> BACCI 1920, in particolare pp. 100-101.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Solamente Claudia Bardelloni ha messo a fuoco tale dettaglio, nel quale ha letto una 'T' coronata da un segno d'abbreviazione, che l'ha portata impropriamente a ipotizzare che si trattasse del nome dello scultore (cfr. C. Bardelloni, scheda n. 2. sui *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 134).

venientes»). Lo studioso, come s'è detto, ancorava il verso all'episodio che a suo avviso concludeva il ciclo (*Piscina probatica*), mentre la storiografia successiva ha creduto più opportuno immaginare che al suo posto fossero raffigurate le esequie di Giovanni, intorno alle quali si raccolse una folla d'infermi speranzosi di guarigione<sup>28</sup>. Tale vicenda agiografica non è tramandata dai testi evangelici, ma, come si vedrà, il ritrovamento di un ulteriore frammento porta comunque a propendere per questa seconda soluzione, ovvero che il fonte ospitasse una rappresentazione del funerale del santo, quasi sempre compresa nei cicli scultorei e pittorici legati al Precursore.

Nel 1932 Matteo Marangoni diede alle stampe un saggio su un manipolo di opere eterogenee scovate nei depositi e nelle gallerie del Camposanto: in due di queste lo studioso riconobbe altrettanti elementi superstiti del fonte<sup>29</sup>. Il primo (Frammento C) fu malauguratamente rubato al termine dell'esposizione organizzata nel Museo di San Matteo (1946) con le opere ricoverate in varie sedi durante il secondo conflitto mondiale, prima che queste venissero nuovamente traslate nei propri siti d'origine<sup>30</sup>. Giacché la sua ubicazione rimane oggi tristemente sconosciuta, la lastra in vetro della fotografia che si conserva ancora presso la Soprintendenza Archeologica, di Belle Arti e del Paesaggio delle Province di Pisa e Livorno (Lastra C, n. 543; Fig. 3) ci si offre come imprescindibile appiglio. Essa mostra che nel rilievo era una lettiga sulla quale si potevano discernere le gambe del Battista, coperte per metà dalla consueta tunica. Al di sopra era una dolente, la cui posizione e articolazione piuttosto squadrate erano state additate da Marangoni, con un'indicazione tanto suggestiva quanto ficcante, quale «ricordo arnolfiano»<sup>31</sup>. Nella zona sinistra v'era, infine, un uomo, del quale si scorgevano solo il busto e la testa, coperta da un berretto: secondo l'autore, esso avrebbe potuto far parte della folla d'infermi riunitasi intorno al corpo del santo nell'ultimo episodio.

Per riunire idealmente i due pezzi, cioè i Frammenti B e C, può essere utile aprire sin d'ora il ricco capitolo della fortuna figurativa e architettonica del nostro fonte, prendendo come esempio un pannello dell'*Arca di S. Pietro Martire* lasciata da Giovanni di Balduccio nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano entro il 1339. Nelle *Esequie del santo* (Figg. 4, 6, 8) sembra essere riproposto un assetto tratto di peso da quell'episodio di Tino (Figg. 5, 7) del quale oggi possiamo avere non più di una vaga intuizione, l'ultimo. L'affinità, dovuta verosimilmente proprio alla vicinanza iconografica dei tre rilievi, si limita certo alla configurazione spaziale determinata dal rapporto dei personaggi, i quali pervadono la scena con volumi massicci e squadrate, che, pur emergendo ben più addolciti nell'opera di Milano, non occultano le proprie fiere radici pisane.

Il secondo frammento pubblicato da Marangoni (D; 22x29 cm, Fig. 9) è di dimensioni maggiori: nella parte sinistra sono due figure femminili, i cui volti reclinati verso il basso hanno da sempre portato a riconoscerci delle dolenti. A separare le donne è un capitello di semplice fattura che sostiene un'arcata di cui rimane solamente una porzione esigua, ma che lascia intravedere e intuire l'ambientazione palaziale della scena. Anche per tale ragione, come ipotizzato già dallo stesso Marangoni, esso doveva spettare all'episodio con la *Decollazione* e con la *Consegna della testa a Erodiade* e corrisponderebbe, dunque, al quarto esametro trådito da Roncioni («Per caput in disco nunc possit femina disco»). Si pensi al simile modo in cui sono disposte le figure sul lato destro nella medesima storia estrapolata dall'architrave inferiore del

<sup>28</sup> MARANGONI 1932, in particolare p. 257; R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632; C. Bardelloni, scheda n. 2. *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 135. L'unica eccezione è costituita da BALDELLI 2007, pp. 396-397, n. 4, in cui non si esclude l'ipotesi di Bacci.

<sup>29</sup> MARANGONI 1932, in particolare pp. 257-263.

<sup>30</sup> *MOSTRA DELLA SCULTURA PISANA DEL TRECENTO* 1947, p. 26, nn. 100-100bis.

<sup>31</sup> MARANGONI 1932, p. 257.

portale orientale del battistero di Pisa (Fig. 10), un pezzo ricavato nel marmo da scultori attivi attorno all'anno 1200 e i cui floridi esiti certo giunsero anche al giovane Tino.

La parte destra del Frammento D, infine, è occupata da una foglia d'acanto, l'unica preziosissima traccia di simili componenti che dovevano adornare ciascun angolo di raccordo tra le sezioni della tazza: e fu proprio la sua conformazione a convincere Marangoni che il fonte fosse costituito da una «vaschetta rotondeggiante, ma non rotonda». Per sciogliere ogni possibile dubbio, è utile ora vagliare un gruppo di ulteriori ritrovamenti compiuti dagli studi successivi.

### *I frammenti della cornice*

Nel suo primo contributo monografico riservato esclusivamente alla produzione di Tino (1934), Enzo Carli prese in esame il fonte sulla scorta di quanto aveva fatto il suo maestro, Marangoni<sup>32</sup>. Ai frammenti già riconosciuti da quest'ultimo, Carli tentò di aggiungerne quattro che facevano con ogni evidenza parte di una modanatura micro-architettonica, anch'essi all'epoca occultati nel ricco lapidario dei depositi del Camposanto (Figg. 11-14). In marmo rosso di Volterra, i pezzi sono attraversati da una dentellatura e contraddistinti da una curvatura concava nella parte interna che è in perfetta continuità con quella che s'osserva in quelli figurati. Il ritrovamento facilitò lo studioso nell'immaginare che il fonte, del tipo a pila, poggiasse su un basamento di pianta triangolare, sagomato a listelli, sul quale era una colonnina che culminava, forse, con un capitello<sup>33</sup>. Nella ricostruzione tratteggiata nel testo, la vasca non gravava direttamente sull'orlo rotondo del capitello, ma s'univa a esso per mezzo di una cornice poligonale di nuovo rossastra. Carli sottolineò pure che una simile organizzazione delle modanature, che consisteva nella concatenazione di elementi rotondi e ad angolo ottuso, era già ampiamente diffusa nella produzione locale, come ci ricordano almeno le basi delle colonne del pulpito di Nicola Pisano nel battistero. Nel suo complesso, la proposta è stata del resto suffragata numerosi decenni più tardi pure dalla lettura di alcune lettere dipinte, e non incise come a volte si scrive, in uno dei frammenti (Fig. 12; «VENIENT[...]»), ovvero di una traccia del participio «venientes» nel quinto e ultimo esametro della seconda sezione del *Codice Orlandi*<sup>34</sup>.

Ai fini della stesura di questo saggio sono state eseguite nuove fotografie dei frammenti, che permettono, come s'è potuto vedere con l'esempio del cartiglio nel *Battesimo*, di apprezzare dettagli finora sfuggiti. Ed è pure stato portato a compimento un rilievo fotogrammetrico di ciascun pezzo, che ha consentito di produrre uno schema ricostruttivo plausibile della porzione superiore della suppellettile (Fig. 15). Tale procedimento tecnico si è dimostrato prezioso, di caso in caso, nel vaglio critico di alcune tesi, e ha permesso di mettere pienamente in risalto la crucialità del ruolo detenuto dall'opera fino al pieno Quattrocento. Anche se ovviamente tale aspetto non può che rimanere almeno in parte ipotetico, per suggerire un ragionevole assetto convergono nel modello le considerazioni iconografiche delle quali s'è già discusso: il Frammento A in prima posizione (*Battesimo di Cristo*); quello B, insieme a quello trafugato nel secondo dopoguerra (C), in corrispondenza dell'ultimo episodio in ordine narrativo, ovvero delle esequie del Battista; infine, quello D al di sotto del quarto verso.

La ricostruzione permette pure di stabilire per la prima volta con piena certezza che tre dei quattro frammenti radunati da Carli (Figg. 11-13) facevano parte di una cornice che

---

<sup>32</sup> CARLI 1934, in particolare pp. 15-18, in cui l'autore non fornì, data la natura della pubblicazione, riproduzioni dei frammenti in questione. La prima fotografia si trova in DAN 1983-1984(1984), in particolare p.n.n., ma fig. 20. Fotografie di qualità di gran lunga superiore son quelle in R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632.

<sup>33</sup> CARLI 1934, p. 18.

<sup>34</sup> R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632.

correva al di sopra, e non al di sotto, del corpo figurato. Costituiti da tratti pseudo-circolari uniti da angoli ottusi, i pezzi includevano una fascia che dovette accogliere i cinque esametri leonini contrassegnati nel *Codice Orlandi* con la lettera A, mentre quelli affiancati dalla lettera B dovevano originariamente essere ubicati in una zona più bassa, che comprendeva forse il quarto pezzo in marmo rosso (Fig. 14), il cui andamento, anch'esso rotondeggiante, è ben distinguibile da quello degli altri: perciò, esso faceva probabilmente parte di una modanatura inferiore, che non è ricostruibile sulla base di quest'unico lacerto, e che ospitava, presumibilmente, un verso aggiuntivo rispetto a quella superiore. E se non sembra opportuno esprimersi oltre su questo aspetto, si può almeno richiamare alla memoria una circostanza che non è mai stata sufficientemente sottolineata dagli studi, ovvero che una doppia iscrizione, dispiegata su due livelli, abbracciava pure il vicino pulpito di Giovanni, ancora fresco di scalpello al momento della commissione a Tino. Pervenuti al termine della trattazione sugli otto principali frammenti, si possono discutere alcune ipotesi aggiuntive messe in campo dalla storiografia, per poi concludere con la verifica dei più significativi esiti che la ricostruzione di chi scrive permette di conseguire.

### *Un ulteriore frammento e pochi documenti*

Naoki Dan, autore di una dozzina di saggi sulla scultura in Toscana tra il Tre e il Quattrocento, s'è sforzato di percorrere l'ultimo tratto della strada già battuta da Supino, Bacci, Marangoni e Carli, tentando di abbozzare un primo disegno ricostruttivo (Figg. 16-17) e di anettere nuovi pezzi al gruppo di quelli già trovati. I lacerti lapidei in questione, però, non sono mai risultati giudicabili dalle riproduzioni fotografiche allegate al contributo<sup>35</sup>, a eccezione di un elemento vegetale in marmo bianco (Fig. 18), oggi nei depositi del Museo dell'Opera. Se Dan voleva che fosse parte della tazza, lo stile della foglia tradisce una distanza troppo netta da quella inclusa nel Frammento D, e si mostra presto del tutto incongruente con la ricostruzione poc'anzi fornita anche a causa del suo inarcamento in direzione opposta.

Le congetture di Dan includevano pure quella di riconoscere in una piccola figura acefala un ulteriore elemento del fonte (Fig. 19), e, più in particolare, del Frammento C<sup>36</sup>. Il rilievo, all'epoca conservato presso la Soprintendenza di Pisa e segnalato in quella sede da tutta la bibliografia successiva, ma da me rintracciato nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, era emerso tra le macerie della chiesa di San Michele in Borgo nel secondo dopoguerra. Tale provenienza, che mi è stata confermata a voce dal professor Antonino Caleca, alla cui mano risale l'indicazione annotata a matita sulla superficie concava del retro, non deve affatto portare all'esclusione del pezzo dal novero di quelli già accertati. Come si vedrà oltre, nella spasmodica confusione che dilagò nei giorni che seguirono l'incendio del 1595, numerosissimi elementi lapidei furono traslati e riutilizzati per la costruzione e la ricostruzione architettonica di svariati edifici della città.

A favore dell'originaria pertinenza della figura oggi del San Matteo alla suppellettile di Tino concorrono, d'altronde, nonostante la più pronunciata usura della superficie da imputare alle diverse vicissitudini patite nel corso dei secoli, sia l'affinità stilistica, sia la perfetta congruenza dimensionale. Il panneggio che termina con un orlo ingentilito da un ornamento definito col trapano lasciato a vista può essere confrontato da vicino specie con quelli che si distinguono nel Frammento B: per tale ragione, e non per suggerire un'esegesi iconografica

<sup>35</sup> DAN 1983-1984(1984). Per la ricostruzione del fonte si vedano in particolare le figg. 21 e 23.

<sup>36</sup> Ivi, p. 27 e fig. 19. Data la scarsa qualità della riproduzione fotografica fornita dall'autore, nel corso dei decenni che ci separano dalla sua pubblicazione solamente Claudia Bardelloni ha accolto senza riserve l'ipotesi dell'originaria appartenenza del frammento alla suppellettile: cfr. C. Bardelloni, scheda n. 2. *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 135.

che si rivelerebbe presto troppo puntuale, nella mia ricostruzione il lacerto è stato integrato nella sezione dell'ultimo episodio, di cui B faceva parte.

Dopo aver accolto una delle proposte dello studioso giapponese, se ne può prendere in esame – e respingere – un'ultima, in base alla quale al centro del fonte si sarebbe impiantata una colonnina sormontata da un capitello vegetale, di cui Dan sperava d'aver ritrovato una parte in una collezione privata: ancora una volta, però, non è facile maturare giudizi in base alla riproduzione fotografica che figura nel saggio<sup>37</sup>. Per quanto si può discernere, il frammento faceva parte di una modanatura foliata, che non sembra congruente, nello stile, con l'elemento vegetale nel margine destro del quarto pezzo (D). D'altronde, una decina d'anni più tardi, sulla base di un brano archivistico già reso noto da Leopoldo Tanfani Centofanti nel 1897, ma ignorato in tutte le voci bibliografiche successive, Roberto Paolo Novello ha dimostrato che al centro della tazza trovava semmai posto un *Battista*<sup>38</sup>. Lo si deduce da un pagamento per la ridipintura e la doratura, avvenute nel 1489 per mano del pittore pisano Niccolò dell'Abugia, di una statua del Precursore che s'ergeva «sopra la fonte»<sup>39</sup>.

Come illustrato dallo stesso studioso grazie alla lettura di un'ulteriore voce già edita nel medesimo volume, è possibile che alcuni decenni prima dell'incendio la suppellettile presentasse notevoli problemi strutturali, che richiesero una serie d'interventi conservativi. Nel 1519 è infatti registrato un pagamento a favore di Lorenzo di Michele Spagnolo per un modello ligneo della «pila del baptiximo anticha fatta a figure»<sup>40</sup>, poi consegnato allo scultore Girolamo da Carrara, detto il Rossimino, affinché confezionasse una nuova pila da inserire in quella già esistente, probabilmente per garantire maggiore tutela a quella trecentesca<sup>41</sup>.

Nella stessa sede editoriale nella quale Novello ha individuato sia il documento sulla ridipintura e sulla doratura della statua, sia quello che riguarda il modello ligneo, ci si imbatte pure nel riferimento a un'ulteriore occorrenza che rende ancor più difficile la presenza di una colonnina al centro della tazza: com'è documentato dalle *Ricordanze* dell'Opera del Duomo, nel 1509 Lorenzo di Michele, ovvero l'artefice del modello, fu incaricato di realizzare un coperchio in legno intarsiato per la suppellettile<sup>42</sup>, l'esistenza del quale era del resto inducibile da alcuni fori sulla superficie sommitale delle sezioni superstiti del labbro.

Prima di affrontare i problemi legati all'ubicazione del fonte, per aiutare il lettore a non smarrirsi in questo serrato intreccio tra narrazione storiografica e osservazione dei resti materiali, è forse opportuno produrre una concisa sintesi di quanto finora discusso. Ricusando la tesi sostenuta da Bacci, la bibliografia è stata tendenzialmente d'accordo nel ritenere che sulla tazza gli episodi fossero suddivisi in cinque porzioni separate da foglie 'angolari'. La circostanza che nel *Codice Orlandi* siano riportati altrettanti esametri sembra ostacolare la strada a ipotesi alternative, che in ogni caso, discordando con la ricostruzione avanzata da chi scrive,

<sup>37</sup> DAN 1983-1984(1984), pp. 31-32 e fig. 22.

<sup>38</sup> R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632.

<sup>39</sup> «Sabato a dì 4 d'aprile [1490, stile pisano] al figliuolo del Brugia Ferro si ciama Nicholaio dipintore lire 2 soldi 10 piccioli, e sono per dipintura di san Giovanni sopra la fonte, cioè misso di cholori e dorato la barba e chapelli [...]» (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 398).

<sup>40</sup> Ivi, pp. 384-385. Il documento è contenuto in un volume di *Ricordanze* dell'Opera del Duomo, conservato oggi nell'Archivio di Stato di Pisa. Si trascrive di seguito il testo completo: «per la pila del baptiximo anticha fatta a figure, el quale modello à uito maestro Gieromino da Charrara ischarpellino per fare una altra pila di marmo che entri dentro in ditta pila anticha la quali v'è al presente in Duomo per potersi tenere el baptiximo per potere baptexare in essa».

<sup>41</sup> R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632, in cui si rimanda, ancora una volta, a TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 398.

<sup>42</sup> Ivi, p. 384 e nota 4.

porterebbero le dimensioni complessive a crescere in modo del tutto sproporzionato<sup>43</sup>. Sulla base del titolo apposto da Roncioni ai versi («in calce Pile») si può infine supporre che l'opera fosse costituita da una tazza pseudo-circolare – pentalobata, appunto – sorretta da una colonnina in prossimità della quale dovette dispiegarsi il secondo gruppo di versi.

Per completare il quadro, si possono ora considerare gli aspetti pertinenti alla collocazione originaria dell'opera all'interno della cattedrale, che quasi non pongono difficoltà, giacché la maggior parte delle indicazioni sono fornite dagli stessi testi elencati nella prima parte di questo lavoro. Uno speciale rilievo è detenuto dal passo della *Cronaca* di Ranieri Sardo, nel quale, come s'è già visto, si segnala che il fonte era «appresso all'altare della Inchoronata», corrispondente a quello oggi intitolato a S. Ranieri che conclude il transetto meridionale. Nelle sue *Istorie pisane*, quindi, Roncioni descrive prima il coro, poi la cattedra arcivescovile e subito dopo la suppellettile, per poi procedere con l'illustrazione dei mosaici nel catino absidale. Se le parole del canonico non lasciano indurre elementi concreti, è pur vero che esse non escludono quanto tramandato dalla cronaca tardo-trecentesca: fino a prova contraria, dunque, si può immaginare che la collocazione sia rimasta la medesima, senza soluzione di continuità, tra il XIV e la fine del XVI secolo.

A proposito del diretto rapporto topografico che intercorreva tra il fonte e l'altare di San Ranieri è necessario almeno rimandare alle riflessioni di ampio respiro messe a punto da Max Seidel (1975)<sup>44</sup>, il quale ha opportunamente insistito sull'unità che coinvolgeva quella cappella «tutta ornata di marmi» evocata da Vasari. Tanto il fonte quanto l'altare, la cui realizzazione per mano dello scultore ebbe luogo a pochi anni di distanza, possono essere infatti accostati senz'alcuna difficoltà da un punto di vista stilistico. La specifica ubicazione è marcata da un'eccezionale e insolita prossimità all'altare maggiore, dovuta, secondo Seidel, alla volontà di produrre una consapevole 'unità' stilistica e iconografica del complesso, quest'ultima efficacemente ricostruita nel saggio alla luce dei principali testi che ci tramandano la biografia del santo.

A conclusione di questa breve trafila è forse poca, ma necessaria, cosa accrescere di un'unità il ben limitato gruppo di occorrenze già passate in rassegna, guadagnando però un colorito squarcio sulle circostanze che hanno favorito la sopravvivenza di alcuni frammenti e maturando pure la speranza che altri se ne possano scovare in futuro. I dati sull'opera messi in risalto da Novello erano stati pubblicati, come s'è accennato, nelle *Notizie di artisti* di Tanfani Centofanti (1897). Ebbene, in una nota che riguarda un ciborio già nella cappella della Santissima Annunziata nelle pagine di questo volume è riportato l'estratto di un pagamento che si ricava dalle *Entrate e Uscite* dell'Opera del Duomo e che registra la concessione di una ricompensa il 31 ottobre 1595 (stile comune)<sup>45</sup>, da parte del camerlengo, a un manipolo di muratori che avevano cercato di proteggere il fonte:

A di XXXI detto [d'ottobre]

A spese d'occorrenza [...] a' sottoscritti che anno lavorato poi sono state sino a hore due di notte a murare la pila del battesimo nel'oratorio di san Ranierino quale stava in Duomo per la furia dell'incendio del fuoco, Silenonia Pietro e Pappiano - s. 14<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Nel modello ricostruttivo proposto tra le illustrazioni, il diametro esterno della tazza, come s'intuisce dal riferimento metrico nell'immagine principale (Fig. 15), supera di poco i 150 cm, raggiungendo valori già estesi per questa declinazione tipologica dell'arredo.

<sup>44</sup> SEIDEL 1975, pp. 61-79.

<sup>45</sup> TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 7, nota 4. Lo studioso riferì che il pagamento fu erogato in data 28 d'ottobre, ma una corretta lettura del manoscritto porta a concludere che esso risalga al 31 ottobre del 1596 (stile pisano).

<sup>46</sup> ASPi, *Opera del Duomo*, 215 (*Entrata e Uscita dell'Opera del Duomo n. 15 E*), c. 28v. Per le numerose descrizioni dell'incendio e degli interventi di salvaguardia delle opere che seguirono, si rinvia almeno alla più completa raccolta delle testimonianze: *L'INCENDIO DEL DUOMO DI PISA* 1995.

*Una nota sulla fortuna*

In calce al corpo principale di questo lavoro, è possibile sviluppare brevi considerazioni supplementari che concorrono a mettere a fuoco la multiforme e feconda rilevanza della suppellettile. La stesura dei pochi capoversi che seguono è incoraggiata dal totale silenzio storiografico che vige su quest'aspetto: esclusi i confronti istituiti a fini attributivi con altri tasselli del *corpus* di Tino, nessuno ha finora tentato di stabilire nessi con ulteriori opere o con arredi simili. Com'è naturale, invece, l'eccezionalità del fonte e del luogo di culto che l'ospitava gli garantì una sensibile fortuna, alla quale si può qui fare cenno evocando per sommi capi le riprese di specifiche scelte compositive e narrative, ma, soprattutto, della straordinaria struttura, connotata da un vivace e inedito dinamismo.

Se già Roncioni intese rilevare che il fonte era «tenuto per cosa singolare da tutti gli scultori», è in effetti del tutto logico credere che gli episodi «pieni di figurine di basso rilievo» abbiano costruito nel loro insieme un repertorio ben saldo nella memoria della generazione di scultori formatasi a Pisa sin dal secondo decennio del Trecento. Se il già considerato caso di Giovanni di Balduccio può rappresentare anche da solo uno tra i primi e più felici capitoli delle conseguenze figurative del fonte, fu naturalmente soprattutto il movimentato sistema micro-architettonico a dar vita a esiti fertili, rintracciabili nei successivi percorsi evolutivi della tipologia d'arredo alla quale quello di Tino afferisce. Si possono se non altro menzionare due casi in Toscana, che videro la luce nel giro di pochi mesi intorno al 1340. Il primo è il noto fonte un tempo nella Pieve di Santa Maria a Montepulciano (Figg. 20, 23)<sup>47</sup>, oggi posto nella prima cappella della navata sinistra del locale duomo. Ormai stabilmente attribuito a Giovanni d'Agostino, esso comprende, fatta eccezione per i *Santi* addossati al fusto della pila e per alcuni elementi vegetali ornamentali, la sola rappresentazione del *Battesimo di Cristo*, dispiegata su tre dei sei lati della tazza. Benché la vasca non sia propriamente 'circolare' – ovvero poligonale con lati convessi – come quella pisana, s'intuisce che all'opera di Tino lo scultore senese guardò nel concepire la struttura del labbro superiore, che, come quello del 1312, ricorda da vicino il profilo del piede di numerosissimi calici coevi.

Un secondo caso, collegato a quello poliziano da un punto di vista tanto geografico quanto temporale, è costituito dal fonte che si erge nel braccio destro del transetto della Collegiata di Santa Maria Assunta a Poggibonsi (Figg. 21, 24). Questo pezzo alquanto bizzarro, ricondotto di recente allo stesso scultore senese<sup>48</sup>, ma forse più plausibilmente riferibile al suo ambito, è composto da una tazza ottagonale che s'accorda tramite un rocchio a una base in pietra scura a campana. La parte sommitale, databile al 1341 grazie a un'iscrizione che corre lungo una sezione del labbro<sup>49</sup>, denuncia una lampante eco, in forma estremamente semplificata in senso decorativo, ma arricchita di ben tre lobi, della struttura inventata da Tino.

---

<sup>47</sup> Avvicinato all'ambito dello scultore già in TOESCA 1951, p. 301, nota 68. Per la rassegna bibliografica più recente e ampia, si veda BARTALINI 2011, p. 351, n. 34.

<sup>48</sup> BARTALINI 1994, p. 68; ma cfr. anche BARTALINI 2011, p. 351, n. 38.

<sup>49</sup> La trascrizione dell'epigrafe, che differisce in parte da quella proposta in BARTALINI 1994, p. 68, recita come segue: «† A(nno) (Domin)I MCCCXLI GIOVANNI DI S(er) CENGNA E P(i)ERO DI CHORSELLI». Può essere utile, in questa sede, chiarire un aspetto di quest'opera, finora ritenuta trecentesca nel suo insieme. Se la tazza ottagonale e il rocchio sul quale essa grava sono databili con sicurezza grazie all'iscrizione, la base in pietra scura, così come il disco con ovuli e dardi che la sorregge, sono stati intagliati almeno due secoli più tardi. La sezione a campana è del tutto incongruente rispetto al corpo principale, ed è, infatti, raccordata a esso da uno strato di stucco steso piuttosto maldestramente. È difficile immaginare quale fosse l'originaria conformazione del fonte: il diametro della vasca s'estende al punto tale da non lasciar pensare a una suppellettile propriamente a pila. Forse il rocchio ornato da motivi vegetali era sorretto da una struttura la cui altezza coincideva, in linea di massima, con quella attuale. Inoltre, come nel caso della maggior parte dei fonti a pila trecenteschi, è possibile che la base si presentasse con un profilo a otto lobi, ovvero che riprendesse l'andamento del labbro della tazza: naturalmente, data l'assenza di indizi di ogni genere, tali ipotesi non possono che rimanere assai vaghe e imprecise.



Del tutto prossima rispetto al fonte del 1312 si offre poi una suppellettile di una cronologia ben più tarda rispetto a quelle finora rammentate, ma che può comunque trovare posto in questo breve resoconto, appunto per la sua collocazione. Si tratta dell'acquasantiera di Domenico di Giovanni da Milano intagliata per il duomo di Pisa nel 1464 (Fig. 25)<sup>50</sup>, e che si configura come una tazza dal diametro piuttosto limitato posta a coronamento di un pilastro polistilo al quale s'attorciglia una teoria di foglioline stilizzate. La struttura della porzione sommitale svela indubbi riflessi, sebbene alquanto distanti nel tempo, dell'opera di Tino, e può ricordare l'ultimo esempio che si vuole discutere, ancor più lontano nel tempo, eppure più vicino nella configurazione micro-architettonica al prototipo trecentesco.

Ci si riferisce all'ornatissimo vaso a sei lobi nella Concattedrale di Sant'Antimo a Piombino (1470), da alcuni annesso al catalogo di Andrea Guardi, ma che si deve più probabilmente alla mano di un intagliatore formatosi a stretto contatto con la sua produzione<sup>51</sup>. Comunque si vogliano risolvere le difficoltà attributive, anche quest'opera può donare il dovuto risalto alla nostra suppellettile, proprio perché si colloca a oltre un secolo e mezzo di distanza dal suo principale punto di riferimento. Di questo riprende nel dettaglio singoli aspetti (le due cornici che stringono il corpo principale della tazza, la dentellatura continua, le foglie angolari), fornendo, dunque, un'ennesima, solida testimonianza della sua poliedrica e longeva rilevanza. Se il decorso degli eventi storici ci ha privato di un manufatto di primo rilievo della produzione del Trecento in Toscana, è pur vero che, a ben vedere, si possono scovare tuttora evidenti tracce della sua eccezionalità tanto nel riordino dei suoi frammenti, quanto nelle fantasiose e varieguate riprese compiute nel corso di numerosi decenni da tutti quegli artefici che ne subirono più sensibilmente il fascino.

---

<sup>50</sup> Il contributo più completo che la riguarda rimane oggi la scheda di C. Casini, scheda n. 875. *Domenico di Giovanni da Milano, Acquisantiera (1464)*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, p. 457.

<sup>51</sup> Si deve a Gabriele Donati la ragionevole espunzione dell'opera dal *corpus* dello scultore (cfr. DONATI 2015, pp. 131-134). Si si vedano le note nelle pagine indicate per una rassegna bibliografica. Nella stessa sede si reperisce anche la migliore riproduzione fotografica dell'opera.



Fig. 1: Tino di Camaino, Frammento A, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 2: Tino di Camaino, Frammento B, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 3: Tino di Camaino, Frammento C, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Ubicazione sconosciuta



Fig. 4: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare con le *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio



Fig. 5: Tino di Camaino, Frammento B, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 6: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare delle *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio



Fig. 7: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare delle *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio



Fig. 8: Tino di Camaino, Frammento C (in controparte), 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Ubicazione sconosciuta



Fig. 9: Tino di Camaino, Frammento D, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 10: Portale orientale del battistero di Pisa, architrave inferiore (particolare con la *Danza di Salomè*), 1200 circa



Fig. 11: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 12: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 13: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 14: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 15: Proposta di ricostruzione della sezione sommitale della tazza del fonte



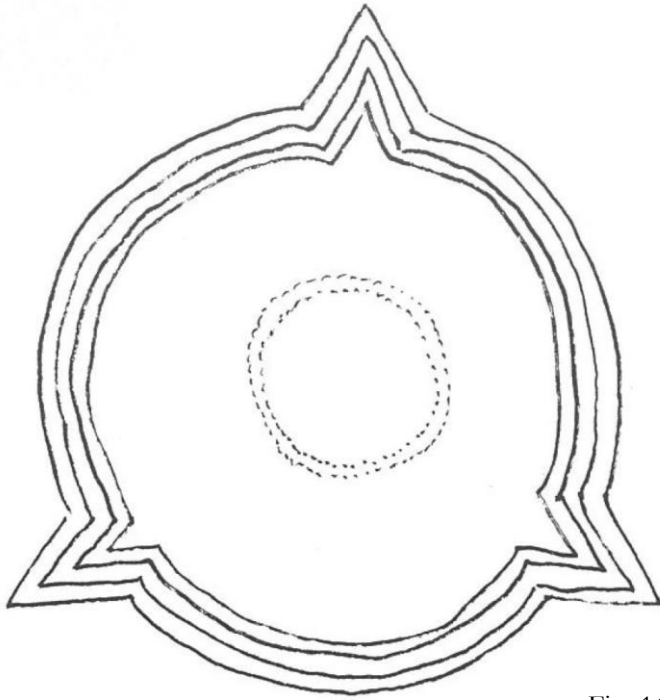


Fig. 16: Naoki Dan, Proposta di ricostruzione della tazza del fonte, in DAN 1983-1984(1984)

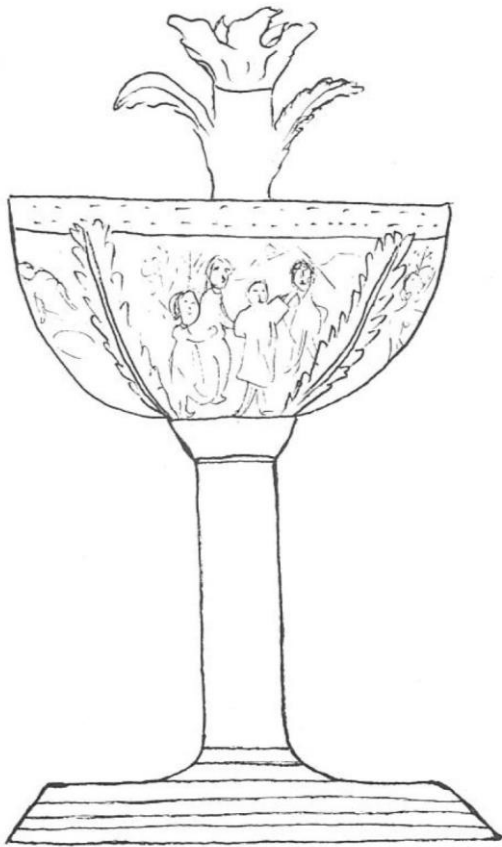


Fig. 17: Naoki Dan, Proposta di ricostruzione del fonte, in DAN 1983-1984(1984)



Fig. 18: Anonimo lapicida, *Frammento di decorazione vegetale*. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Fig. 19: Tino di Camaino, *Figura frammentaria acefala*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Depositi



Fig. 20: Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale*, 1340 circa, già nella Pieve di Santa Maria. Montepulciano, duomo. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut



Fig. 21: Scultore dell'ambito di Giovanni d'Agostino e anonimo lapicida attivo alla metà del XVI secolo, *Fonte battesimale*, 1341 (con successivi ritocchi). Poggibonsi, Collegiata di Santa Maria Assunta



Fig. 22: Proposta di ricostruzione della sezione sommitale della tazza del fonte



Fig. 23: Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale* (particolare con la tazza), 1340 circa, già nella Pieve di Santa Maria, Montepulciano, duomo. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut



Fig. 24: Scultore dell'ambito di Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale* (particolare con la tazza), 1341. Poggibonsi, Collegiata di Santa Maria Assunta



Fig. 25: Domenico di Giovanni da Milano, *Acquasantiera*, 1464. Pisa, duomo

## BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

ASPi = Archivio di Stato di Pisa

BUP = Biblioteca Universitaria di Pisa

### BACCI 1920

P. BACCI, *Il "Fonte Battesimale" di Tino di Camaino per il Duomo di Pisa*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», 4, 1920, pp. 97-101.

### BALDELLI 2007

F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, appendice documentaria a cura di C. Carmi, S. Felicetti, Morbio Inferiore 2007.

### BARTALINI 1994

R. BARTALINI, *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 46-73.

### BARTALINI 2011

R. BARTALINI, *Giovanni d'Agostino*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 329-368.

### CARLI 1934

E. CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934.

### DA MORRONA 1798

A. DA MORRONA, *Compendio di Pisa illustrata compilato dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida al forestiero*, Pisa 1798.

### DAN 1983-1984(1984)

N. DAN, *Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino*, «Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma», XIX, 1983-1984(1984), pp. 7-58.

### DONATI 2015

G. DONATI, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa 2015.

### IL DUOMO DI PISA 1995

*Il Duomo di Pisa / The Cathedral of Pisa*, (*Mirabilia Italiae*, 3, a cura di S. Settis), a cura di A. Peroni, I-III, Modena 1995.

### I MARMI DI LASINIO 1993

*I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, Firenze 1993.

### KOSEGARTEN 1968

A. KOSEGARTEN, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano*, «Jahrbuch der Berliner Museen», X, 1968, pp. 14-100.

L'INCENDIO DEL DUOMO DI PISA 1995

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

MARANGONI 1932

M. MARANGONI, *Sculture inedite del Camposanto di Pisa*, «L'Arte», n.s., 6, 1932, pp. 257-283.

MOSTRA DELLA SCULTURA PISANA DEL TRECENTO 1947

*Mostra della scultura pisana del Trecento*, a cura di F. Russoli, E. Tolaini, Pisa 1947.

NOVELLO 2000

R.P. NOVELLO, *Un esempio di tradizione indiretta: il Codice Orlandi-Roncioni*, in *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale, in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, a cura di M.M. Donato, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000, pp. 27-34.

PISANI 2010

L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San Torpè a Providence*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di Eadem, nella serie delle monografie di «Predella», I, 2010, pp. 85-96.

PULT QUAGLIA 2017

A.M. PULT QUAGLIA, *Roncioni Raffaello*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-roncioni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-roncioni_%28Dizionario-Biografico%29/)).

RONCIONI/BONAINI 1844-1848

R. RONCIONI, *Istorie pisane e cronache varie pisane (ante 1605)*, illustrate e susseguite da una raccolta di diplomi a cura di F. BONAINI, I-II, tt. 4, Firenze 1844-1848.

ROSINI 1816

G. ROSINI, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa, coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1816.

SARDO/BANTI 1963

R. SARDO, *Cronaca di Pisa [XV secolo]*, a cura di O. BANTI, Roma 1963.

SCULTURA GOTICA SENESE 2011

*Scultura gotica senese (1260-1350)*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Siena-Torino 2011.

SEIDEL 1975

M. SEIDEL, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino: die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, «Städel Jahrbuch», n.s., V, 1975, pp. 37-84.

SIMONESCHI 1902

L. SIMONESCHI, *Di due frammenti scolpiti*, «Il Ponte di Pisa», 18, 1920, pp. 2-3.

SUPINO 1904

I.B. SUPINO, *Arte pisana*, Firenze 1904.

TANFANI CENTOFANTI 1897

L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897.

TIGLER 2006

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

TOESCA 1951

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Trecento*, Torino 1951.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), pubblicate per cura di una SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE, I-XIV, Firenze 1846-1870.



## ABSTRACT

Il fulcro del saggio è costituito dall'elaborazione di uno schema ricostruttivo della parte superiore del fonte battesimale di Tino di Camaino. Fino all'incendio che colpì il duomo di Pisa nel 1595, la suppellettile si ergeva nel transetto meridionale dell'edificio. Nei primi capoversi del lavoro sono prese in esame le principali vicende storiografiche che hanno interessato i frammenti superstiti: l'autrice accoglie o rigetta le proposte d'identificazione maturate a partire dall'inizio del secolo scorso grazie a considerazioni dal carattere stilistico e iconografico e con l'aiuto di una nuova sistemazione dei pezzi. La congruenza dei singoli lacerti è saggiata anche sulla base della loro configurazione materiale, che permette di fornire un'idea concreta dell'aspetto dell'opera al momento della sua installazione.

La struttura a cinque lobi, che dovette coronare una colonnina della quale oggi sembra che non rimanga alcuna traccia, ebbe una eco piuttosto pronunciata nella successiva produzione di questa tipologia di arredo monumentale. L'assenza di vere e proprie ipotesi 'archeologiche' ha determinato grandi difficoltà nella comprensione del ruolo dirompente che le forme micro-architettoniche del fonte dovettero avere.

The focus of the essay is the elaboration of a reconstructive scheme of the upper part of Tino di Camaino's baptismal font. Until the fire that hit Pisa Cathedral in 1595, the furnishing stood in the southern transept of the building. In the first few paragraphs, the author examines the main historiographical facts regarding the surviving fragments, either accepting or rejecting the proposals of identification that have been developed since the beginning of 20<sup>th</sup> century thanks to considerations both of style and iconography and with the help of a new arrangement of the pieces. The congruence of each fragment is also essayed based on their material configuration, which provides a concrete idea of the shape of the font at the time of its installation.

The five-lobed structure, which had to crown a column of which no trace seems to remain today, had a rather pronounced echo in the later production of this type of monumental furniture. The absence of true 'archaeological' hypotheses has led to great difficulties in understanding the disruptive role that the micro-architectural configuration of the font must have played.