CAPITOLO

14

Scultura e pittura del Duecento

Nel Duecento i corpi scolpiti e dipinti ritrovano il loro peso, e le immagini imparano di nuovo a commuovere.

OBIETTIVI

1. Riconoscere il ruolo dell'antichità romana nella scultura di Nicola Pisano e le novità del pergamo di Pisa.
2. Confrontare i pergami di Nicola e di Giovanni Pisano e costruirne la pianta geometrica.
3. Conoscere le opere principali di Arnolfo di Cambio scultore.
4. Descrivere la tecnica della tempera su tavola e le forme della pittura d'altare: croce, dossale, polittico, Maestà.
5. Spiegare il passaggio dal Christus triumphans al Christus patiens e il significato della «maniera greca».
6. Leggere e confrontare le opere di Cimabue, Duccio, Cavallini e Torriti, e collocarle nel tempo.

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Nicola Pisano e la scultura «all'antica» 2
14.2 Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio 6
14.3 Dipingere su tavola 8
14.4 Cimabue 12
14.5 Duccio di Buoninsegna 13
14.6 Roma alla fine del Duecento 15

Disegno e Storia dell'arte 2 · Parte V · Il Gotico e il Trecento · versione 1.0
Capitolo 14: Scultura e pittura del Duecento · pagine 357–378 del volume completo · estratto per lo studio

Nei capitoli 12 e 13 hai seguito la nascita delle cattedrali gotiche in Francia e il modo, molto diverso, in cui l'Italia ha accolto il nuovo stile: chiese con grandi pareti, ordini mendicanti, città comunali. Ora entriamo dentro questi edifici e guardiamo che cosa contenevano: i **pergami** di marmo da cui si predicava, le **tombe** dei potenti, le grandi **croci dipinte** sospese sopra l'altare, le tavole con la Madonna in trono. Siamo nella seconda metà del Duecento, la generazione che precede Giotto (cap. 15).

È un momento di svolta. In pochi decenni la scultura ritrova, studiando i sarcofagi romani, il volume dei corpi e la forza del racconto; la pittura su tavola, partita dai modelli bizantini, impara a dare peso alle figure e a esprimere il dolore. I protagonisti sono pochi e li conosciamo per nome: **Nicola** e **Giovanni Pisano**, **Arnolfo di Cambio**, **Giunta Pisano**, **Cimabue**, **Duccio di Buoninsegna**, **Pietro Cavallini** e **Jacopo Torriti**. Come nei capitoli precedenti, le date sono tutte dopo Cristo e omettiamo l'indicazione «d.C.».

14.1 Nicola Pisano e la scultura «all'antica»

14.1.1 Un maestro venuto dal Sud

Di **Nicola Pisano** non conosciamo né la data né il luogo di nascita. Il soprannome «Pisano» viene dalla città in cui lavorò e si stabilì, ma in alcuni documenti è chiamato *Nicola de Apulia*: veniva dunque dall'Italia meridionale, la terra di Federico II di Svevia. Alla corte dell'imperatore, come hai visto a Castel del Monte (cap. 13), l'arte guardava all'antichità romana con un interesse nuovo: si collezionavano statue antiche e si scolpivano ritratti e busti ispirati a quelli degli imperatori. È probabile che Nicola si sia formato in quell'ambiente, prima di arrivare in Toscana, dove lo troviamo attivo verso la metà del secolo. Morì tra il 1278 e il 1287 circa.

A Pisa trovò quello che cercava. La città, potenza marinara (cap. 11), si considerava erede di Roma, e intorno al Duomo erano esposti molti **sarcofagi romani**, riutilizzati come tombe di cittadini illustri; oggi sono raccolti nel Camposanto. Nicola li studiò con grande attenzione, e ne trasse figure, pose e panneggi che nessuno scultore medievale aveva ripreso con tanta fedeltà.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Pisano» non vuol dire «nato a Pisa».** Nel Medioevo un artista era spesso chiamato con il nome della città in cui lavorava o da cui proveniva la sua bottega: Nicola veniva dal Sud, e il figlio Giovanni prese lo stesso soprannome. Allo stesso modo Giunta Pisano, il pittore che incontrerai più avanti, e Andrea Pisano (cap. 16) non sono parenti di Nicola: «Pisano» indica una città, non una famiglia.

14.1.2 Il pergamo del Battistero di Pisa

Nelle chiese medievali la parola di Dio si leggeva e si predicava da un luogo rialzato, il **pergamo** (o pulpito): una piccola tribuna di pietra o di legno, a cui si saliva per una scala. Il primo capolavoro di Nicola è proprio un pergamo, quello del **Battistero di Pisa** (Pisa, Battistero, firmato e datato 1260; marmo, con colonne di granito e di marmi colorati; alto più di 4 m). Lo scultore vi lavorava probabilmente da qualche anno.

La prima novità è la forma. I pergami italiani più antichi, come quello che il maestro Guglielmo aveva scolpito un secolo prima per il Duomo di Pisa, erano casse a pianta quadrata o rettangolare. Nicola progetta invece un **esagono** (Figura 14.1). Il piano rialzato poggia su **sette colonne**: sei ai vertici e una al centro. Delle sei colonne esterne, tre, a vertici alterni, poggiano sul dorso di leoni; le altre su semplici basi; la colonna centrale su un basamento scolpito con figure umane e animali. Sopra i capitelli corrono archetti trilobati, e negli angoli tra un arco e l'altro siedono o stanno in piedi figure di profeti, di evangelisti e di Virtù. Il parapetto è formato da **cinque pannelli** a rilievo, separati da gruppi di colonnine: il sesto lato è lasciato libero per l'accesso. In un angolo sporge un leggio a forma di aquila, che reggeva il libro durante la lettura.

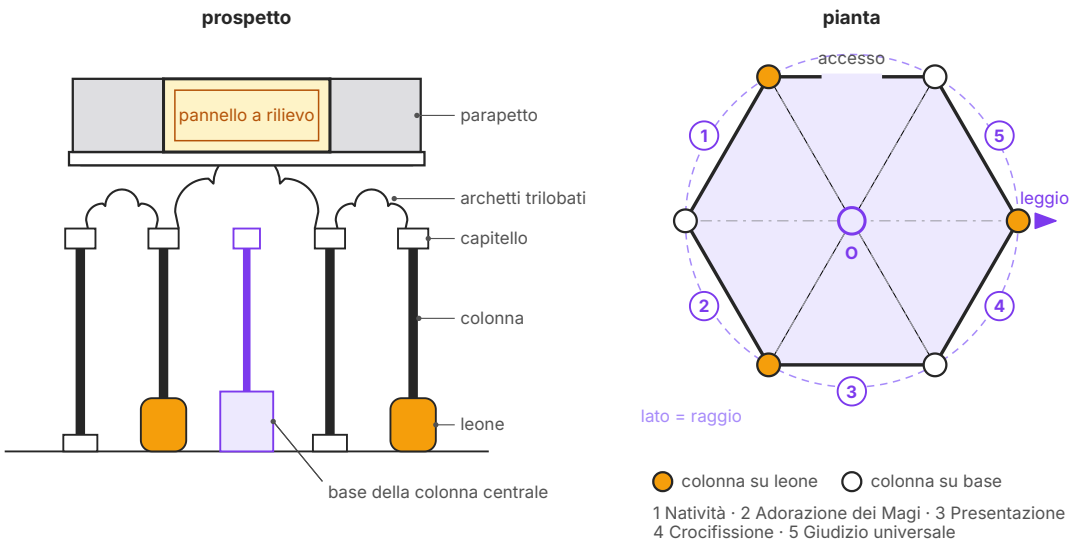


Figura 14.1 Il pergamo del Battistero di Pisa: prospetto e pianta schematici (proporzioni indicative). L'esagono si costruisce riportando sei volte il raggio sulla circonferenza (vol. 1, cap. 3). Sei colonne ai vertici, tre delle quali su leoni a vertici alterni, e una al centro; cinque pannelli numerati nell'ordine del racconto, il leggio ad aquila tra la Crocifissione e il Giudizio, il sesto lato aperto per l'accesso. Nel prospetto si vedono quattro colonne: le facce laterali, oblique, appaiono accorciate alla metà.

I pannelli raccontano la vita di Cristo in cinque scene: la **Natività** (con l'Annunciazione e l'annuncio ai pastori), l'**Adorazione dei Magi**, la **Presentazione al Tempio**, la **Crocifissione** e il **Giudizio universale**. Le figure sono grandi, pesanti, disposte su più piani, con teste e panneggi che sembrano usciti da un sarcofago romano. E infatti alcune vengono da lì: la Madonna seduta dell'*Adorazione dei Magi* riprende la figura di Fedra scolpita su un sarcofago romano conservato a Pisa, e il vecchio sacerdote Simeone della *Presentazione* deriva da una figura di Dioniso su un vaso antico, anch'esso a Pisa. Tra le figure sopra i capitelli c'è un giovane nudo, identificato con la Fortezza o con il profeta Daniele: ha il corpo e la posa di un **Ercole** romano, ed è uno dei primi nudi eroici dell'arte italiana dopo l'antichità.

Nicola non è però un semplice imitatore. Gli archi trilobati e alcuni panneggi spezzati vengono dal gotico d'Oltralpe; nella *Crocifissione* il corpo di Cristo pende pesante, e intorno alla croce la Madonna sviene, sorretta dalle donne: un'attenzione al dolore che corrisponde alla predicazione degli ordini mendicanti (cap. 13). Sotto il pannello del Giudizio Nicola ha lasciato un'iscrizione in versi latini che si conclude con un elogio di sé stesso: «Laudetur digne tam bene docta manus», «Sia lodata come merita una mano così sapiente» (testo della redazione). Uno scultore che firma e si loda in pubblico è un segno dei tempi: l'artista comincia a essere riconosciuto come autore.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere il pergamo del Battistero di Pisa con lo schema del volume 1 (cap. 7).

Tipo e funzione. Pergamo per la lettura e la predicazione, in un battistero: uno spazio centrale, a pianta circolare, dove il pergamo è visibile da ogni lato.

Materiali e tecnica. Marmo scolpito ad altorilievo e quasi a tutto tondo; colonne di pietre di colori diversi. In origine i fondi dei rilievi erano decorati e le figure probabilmente dipinte.

Struttura. Esagono su sette colonne, leoni a vertici alterni, archetti trilobati, cinque pannelli e un lato aperto (Figura 14.1).

Stile. Figure massicce e calme, volti e panneggi ripresi dai sarcofagi romani, racconto ordinato su più piani; elementi gotici negli archi e nella tensione drammatica della Crocifissione.

Contesto e autore. Pisa, città che si sentiva erede di Roma; un maestro venuto dal Sud, che firma l'opera con il suo nome e la data, 1260.

APPROFONDIMENTO

I sarcofagi di Pisa. I sarcofagi romani reimpiegati attorno al Duomo di Pisa erano casse di marmo decorate con rilievi mitologici, del II e III secolo. Nel Medioevo furono riusati come tombe illustri, e alla fine del Duecento si cominciò a raccoglierli nel recinto del Camposanto, dove si trovano ancora. Per Nicola erano un repertorio di modelli a portata di mano: lo stesso uso dell'antico che nel Quattrocento diventerà un programma, e che studierai nel secondo biennio.

14.1.3 Il pergamo del Duomo di Siena

Pochi anni dopo, Nicola ricevette dall'Opera del Duomo di Siena la commissione di un secondo pergamo (Siena, Duomo, 1265–1268; marmo). Il contratto, firmato il 29 settembre 1265, si è conservato insieme ai pagamenti, l'ultimo del novembre 1268: per questo l'opera, che non è firmata, è datata con precisione. Nel contratto compaiono anche gli aiuti del maestro: tra loro il giovane **Arnolfo di Cambio**, Lapo e il figlio di Nicola, **Giovanni**. Un'opera di queste dimensioni era il lavoro di una **bottega**, cioè di un gruppo di collaboratori guidati da un maestro, che firmava e rispondeva dell'insieme.

Il pergamo di Siena riprende lo schema di quello di Pisa, ma lo amplia (Figura 14.2). La pianta è un **ottagono**; le colonne sono **nove**, otto ai vertici, quattro delle quali su leoni, alternate, e una al centro, su un basamento con le figure delle **arti liberali** e della Filosofia. I pannelli sono **sette**: alle scene di Pisa si aggiungono la *Strage degli innocenti* e un secondo pannello per il *Giudizio universale*. Le colonnine tra un pannello e l'altro sono sostituite da statue agli spigoli, così che il racconto gira intorno al pergamo senza interruzioni. Le scene sono affollate, con figure piccole su quattro o cinque piani, gesti concitati e volti segnati dal dolore: Nicola, e forse la mano del giovane Giovanni, spingono la scultura verso un dramma più acceso.

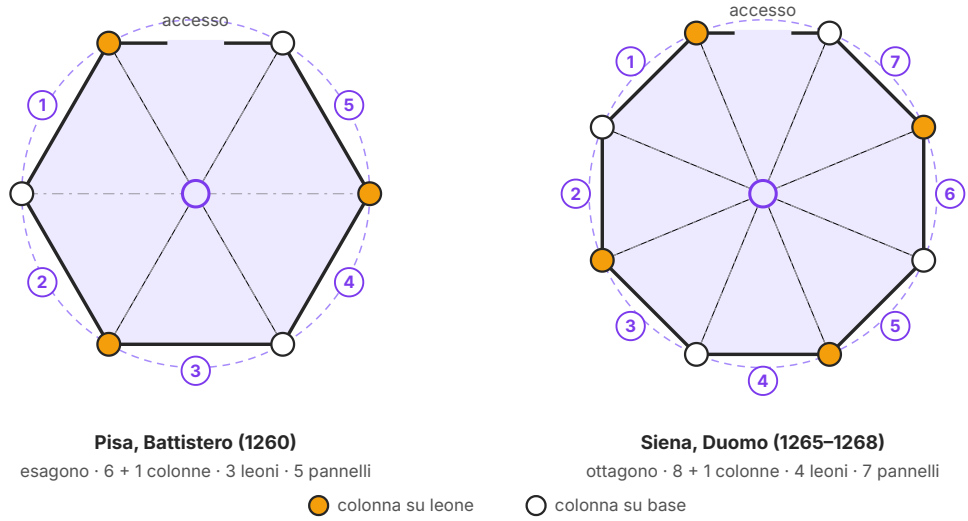


Figura 14.2 I pergami di Nicola Pisano a confronto, piante schematiche (non in scala tra loro). A Pisa un esagono (il lato è uguale al raggio); a Siena un ottagono, costruito con due diametri perpendicolari e le loro bisettrici. Cerchi gialli: colonne su leoni; bianchi: colonne su basi; al centro la colonna centrale. I numeri indicano i pannelli nell'ordine del racconto.

COLLEGAMENTI

Matematica e disegno. I pergami di Nicola sono costruzioni geometriche esatte. L'esagono regolare inscritto in una circonferenza ha il lato uguale al raggio: con il compasso basta riportare il raggio sei volte. L'ottagono si ottiene tracciando due diametri perpendicolari e le loro bisettrici, che dividono la circonferenza in otto archi uguali (vol. 1, cap. 3). Il lato dell'ottagono si può calcolare con il teorema di Pitagora: con un raggio di 60 mm misura circa 45,9 mm, contro i 60 mm del lato dell'esagono.

14.1.4 La Fontana Maggiore di Perugia

L'ultima grande opera di Nicola, realizzata con il figlio Giovanni, non è destinata a una chiesa ma a una piazza. La **Fontana Maggiore** (Perugia, piazza IV Novembre, 1277–1278; marmo e bronzo) celebrava l'arrivo dell'acqua nel centro della città, portata da un nuovo acquedotto; il progetto e l'impianto idraulico furono di fra Bevignate e di Boninsegna Veneziano. Due vasche poligonali di marmo, sovrapposte, sono sormontate da una tazza di bronzo. La vasca inferiore ha **25 lati**, ognuno diviso in due formelle: vi si susseguono i **Mesi** dell'anno, con i lavori dei campi e i segni dello zodiaco, le **arti liberali**, storie della Bibbia e della fondazione di Roma, gli stemmi della città. Nella vasca superiore, statuette di santi, di personaggi biblici e di figure della Perugia del tempo. È un'enciclopedia di pietra, pensata per i cittadini del comune che ogni giorno venivano ad attingere l'acqua: un monumento civico, come i palazzi pubblici del capitolo 13. Il terremoto del 1348 la danneggiò, e le formelle furono rimontate in un ordine in parte diverso da quello originale.

14.2 Giovanni Pisano e Arnolfo di Cambio

14.2.1 Giovanni Pisano: la scultura in movimento

Giovanni Pisano nacque a Pisa intorno al 1248 e morì nel secondo decennio del Trecento. Cresciuto nella bottega del padre, ne raccolse l'eredità e la trasformò. Dal 1284 circa al 1296 diresse a Siena il cantiere della **facciata del Duomo** (cap. 13), per la quale scolpì la parte inferiore e una serie di grandi statue di profeti, sibille e sapienti dell'antichità; gli originali, sostituiti da copie, sono oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena. Le statue si sporgono, si torcono, girano la testa come per parlarsi: la facciata diventa un teatro.

Il suo capolavoro è il **pergamo di Sant'Andrea a Pistoia** (Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, terminato nel 1301; marmo). La pianta è di nuovo un esagono, come a Pisa, ma i cinque pannelli sono separati da figure agli spigoli, come a Siena. Le scene sono costruite con figure che emergono dal fondo con forti contrasti di luce e d'ombra; nella *Strage degli innocenti* le madri, i soldati e i bambini formano un vortice di corpi e di gesti disperati. Un'iscrizione in versi latini ricorda i committenti e loda l'autore.

Subito dopo Giovanni scolpì il pergamo del **Duomo di Pisa** (1302–1310; marmo), il più grande di tutti. Qui le novità sono architettoniche: i pannelli sono leggermente curvi e il parapetto sembra quasi circolare; alcune colonne sono sostituite da statue che reggono il peso (cariatidi e telamoni), e sotto il parapetto, al posto degli archetti, corrono mensole. Smontato alla fine del Cinquecento dopo un incendio del Duomo, il pergamo fu ricomposto soltanto nel 1926, senza che si potesse ricostruire con certezza l'ordine originale delle parti (Tabella 14.1).

Tabella 14.1 I quattro pergami dei Pisano. Le date sono quelle documentate o iscritte sulle opere.

Pergamo	Autore	Data	Pianta e sostegni	Rilievi
Pisa, Battistero	Nicola	1260 (firmato)	esagono; 6 + 1 colonne, 3 su leoni	5 pannelli separati da colonnine
Siena, Duomo	Nicola e bottega	1265–1268	ottagono; 8 + 1 colonne, 4 su leoni	7 pannelli, statue agli spigoli
Pistoia, Sant'Andrea	Giovanni	1301	esagono; colonne su leoni, su un telamone e su basi	5 pannelli, statue agli spigoli
Pisa, Duomo	Giovanni	1302–1310	poligonale; colonne e statue-sostegno	pannelli curvi, ordine in parte perduto

IN SINTESI

Nicola e Giovanni. Nicola guarda ai sarcofagi romani: figure massicce, composizioni ordinate, una calma solenne. Giovanni guarda anche al gotico francese: figure allungate e inarcate, forti contrasti di luce, movimento e dolore espressi senza freno. Il padre costruisce, il figlio drammatizza; ma senza il primo non ci sarebbe il secondo.

14.2.2 Arnolfo di Cambio: scultore e architetto

Arnolfo di Cambio nacque a Colle di Val d'Elsa intorno al 1245 e morì a Firenze tra il 1302 e il 1310. Dopo gli anni nella bottega di Nicola lavorò a lungo a Roma, al servizio di Carlo I d'Angiò, re di Sicilia, e della corte papale. Verso il 1277 scolpì la statua di **Carlo d'Angiò** seduto in trono (marmo; Roma, Musei Capitolini), uno dei primi ritratti scolpiti di un sovrano vivente nell'arte medievale: il volto, con i suoi solchi, non è idealizzato.

A Orvieto, nella chiesa di San Domenico, Arnolfo realizzò il **monumento funebre del cardinale Guillaume de Braye** (dopo il 1282, anno della morte del cardinale; marmo e mosaico), la sua prima opera firmata che ci sia giunta. È un **sepolcro parietale**, cioè una tomba addossata alla parete e inquadrata da un'architettura. In basso il defunto giace sul letto funebre, mentre due chierici scostano le tende di una cortina, come se mostrassero la scena a chi guarda; in alto il cardinale, inginocchiato e vivo, è presentato da un santo alla Madonna in trono. La Madonna è una statua romana del II secolo, rilavorata e adattata. Il monumento fu smontato nel Seicento

e ricomposto più tardi; ma il suo schema, il defunto sul letto e la cortina aperta, sarà imitato per secoli.

A Roma Arnolfo firmò due **cibori**, cioè baldacchini di pietra sorretti da colonne, posti sopra l'altare maggiore: quello di **San Paolo fuori le mura** (1285; marmo e porfido), firmato con un collaboratore di nome Pietro e scampato all'incendio della basilica del 1823, e quello di **Santa Cecilia in Trastevere** (1293). Sono piccole architetture gotiche, con archi trilobati, cuspidi e pinnacoli, decorate con marmi colorati e mosaici. Nell'ultima parte della vita Arnolfo fu soprattutto architetto: a lui si deve il progetto di Santa Maria del Fiore a Firenze (cap. 13).

14.3 Dipingere su tavola

14.3.1 La tecnica della tempera

Accanto agli affreschi, che studierai a fondo con Giotto (cap. 15), il Duecento produce moltissimi dipinti su legno, destinati agli altari. La tecnica è la **tempera**: i colori in polvere (pigmenti) sono mescolati con un legante che li fa aderire alla superficie, e nel Medioevo il legante più usato è il **tuorlo d'uovo**. Il procedimento ci è descritto con precisione da un pittore toscano, **Cennino Cennini**, nel suo *Libro dell'arte*, scritto intorno al 1400 ma fedele alla pratica delle botteghe dei decenni precedenti. Le fasi sono queste (Figura 14.3):

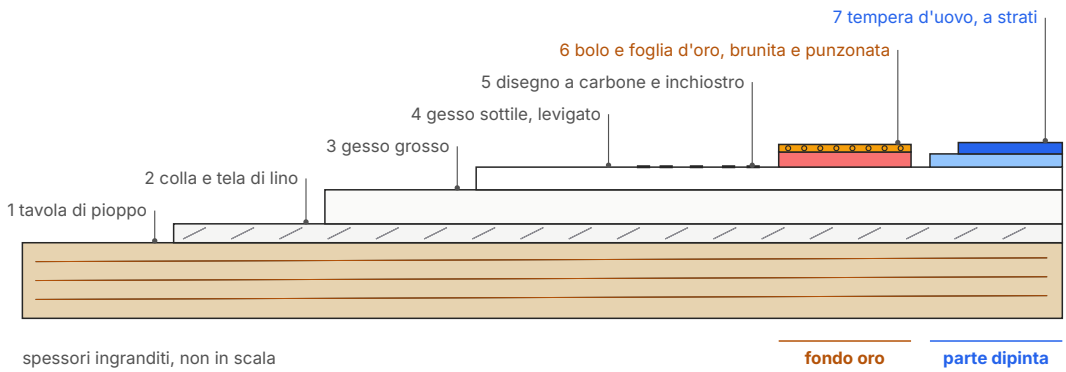


Figura 14.3 Sezione schematica di un dipinto a tempera su tavola. Gli strati sono numerati nell'ordine in cui si stendono, dal legno alla pittura: a sinistra il fondo d'oro su bolo, brunito e punzonato; a destra la parte dipinta. Gli spessori sono molto ingranditi: la tavola è spessa alcuni centimetri, gli strati di preparazione e di colore pochi millimetri in tutto.

DA RICORDARE

La regola dell'uovo. Cennini scrive che sulla tavola «ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rossume d'uovo», cioè con il tuorlo, e aggiunge, con un po' d'orgoglio, che «'l lavorare di tavola è propio da gentile uomo, chè con velluti in dosso puoi fare ciò che vuoi» (*Il libro dell'arte*, cap. CXLV, ed. G. e C. Milanesi, Firenze 1859). Il paragone è con l'affresco, che costringe a lavorare sui ponteggi, tra la calce e la polvere. La tempera asciuga in fretta e non permette sfumature morbide: i passaggi di colore si ottengono accostando tratti sottili, uno sopra l'altro.

1. **La tavola.** Si prepara un supporto di legno ben stagionato, di solito pioppo, formato da più assi incollate e rinforzate sul retro da traverse.
2. **Colla e tela.** La tavola è spalmata di colla e coperta con strisce di tela di lino vecchia e sottile, incollate: è l'**incamottatura**, che nasconde le giunture e i nodi del legno e impedisce che le loro crepe arrivino alla pittura.
3. **Il gesso grosso.** Sopra la tela si stendono alcuni strati di gesso mescolato con colla.
4. **Il gesso sottile.** Seguono molte mani di un gesso finissimo; quando è asciutto si raschia e si leviga finché la superficie, raccomanda Cennini, non diventa liscia come l'avorio.
5. **Il disegno.** Il pittore disegna la composizione con il carbone e la ripassa a inchiostro; incide i contorni delle figure dove confinano con le zone d'oro.
6. **Il fondo oro.** Sulle zone da dorare si stende il **bolo**, un'argilla rossa finissima mescolata con chiara d'uovo, e vi si posano sottilissime foglie d'oro. L'oro è poi lucidato con una pietra dura (la **brunitura**) e decorato con piccoli punzoni di metallo che lasciano cerchietti, stelle e fiori: è la **punzonatura**, molto usata nelle aureole.
7. **Il colore.** Infine si dipinge, stendendo i colori a tempera in strati sottili, dalle vesti e dalle architetture ai volti.

14.3.2 Croci, dossali, pale e polittici

I dipinti su tavola del Duecento hanno forme precise, legate al loro posto nella chiesa. La più importante è la **croce dipinta**, sagomata e sospesa sopra l'altare o all'ingresso del presbiterio, di cui hai visto la struttura nel capitolo 11. Sull'altare, o dietro di esso, si collocavano tavole orizzontali, i **dossali**, con una figura sacra al centro e storie ai lati. Da queste nasce la **pala d'altare**, il grande dipinto posto sopra la mensa dell'altare, che alla fine del secolo si sviluppa in altezza.

Una pala formata da più tavole riunite in una cornice è un **polittico** (dal greco, «di molte pieghe»): uno scomparto centrale più largo e più alto e scomparti laterali, ognuno coronato da una **cuspide** triangolare, separati da **pilastrini** e sostenuti in basso da una **predella**, una fascia orizzontale divisa in piccole scene (Figura 14.4). Il tipo più solenne di pala è la **Maestà**: la Madonna in trono con il Bambino, circondata da angeli e santi, in una grande tavola cuspidata. Il nome

indica la Vergine come regina del cielo, e a Siena, come vedremo, anche come protettrice della città.

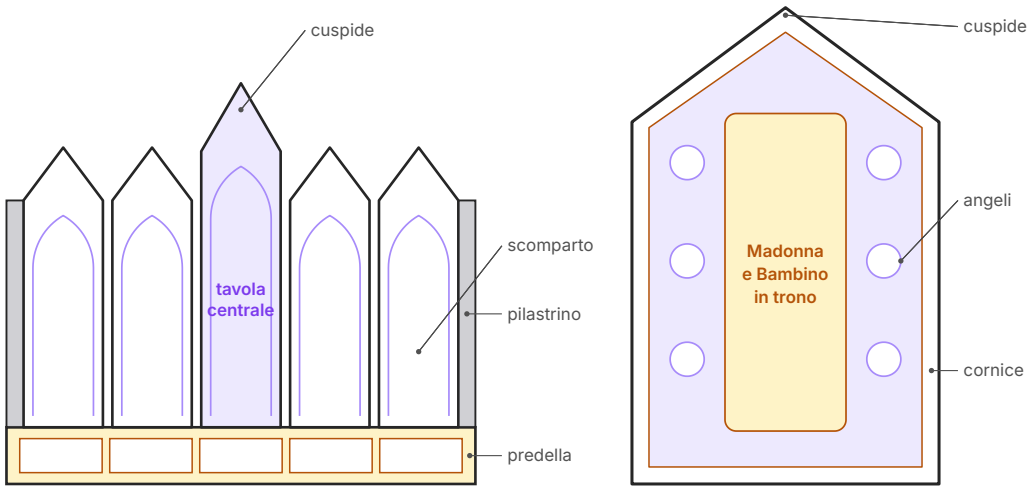


Figura 14.4 Le forme della pala d'altare (schemi). A sinistra un polittico a cinque scomparti: tavola centrale più alta, scomparti laterali, cuspidi, pilastrini e predella; le figure erano inquadrate da archi acuti. A destra una Maestà, tavola unica cuspidata, disegnata con le proporzioni della Madonna Rucellai di Duccio (450 × 290 cm); la zona del trono e gli angeli sono indicati solo come aree.

14.3.3 La «maniera greca»

I pittori italiani del Duecento partivano da un modello preciso: le **icone** bizantine (cap. 8), che arrivavano in Italia con i commerci di Venezia, di Pisa e di Genova e, in gran numero, dopo che la quarta crociata ebbe saccheggiato Costantinopoli nel 1204. Da Bisanzio venivano i fondi d'oro, le figure allungate, i panneggi segnati da fitte linee dorate, i tipi fissi della Madonna e dei santi. Giorgio Vasari, nelle *Vite* (1550 e 1568), chiamò questo modo di dipingere **maniera greca**, e lo giudicò rozzo e superato: per lui la storia della pittura moderna cominciava quando Cimabue e poi Giotto se ne erano liberati.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Maniera greca» non vuol dire «arte goffa».** L'espressione è di Vasari, che scriveva nel Cinquecento con l'idea che l'arte fosse progredita fino ai suoi giorni. La pittura bizantina del Duecento, al contrario, era viva e in piena trasformazione, e i maestri italiani la studiarono come un modello alto. Usa pure il termine, che è entrato nel lessico della storia dell'arte, ma come etichetta storica, non come giudizio.

14.3.4 Dal Christus triumphans al Christus patiens

Nelle croci dipinte del XII secolo, come quella di Mastro Guglielmo a Sarzana (cap. 11), Cristo è vivo sulla croce, con gli occhi aperti e il corpo diritto: è il *Christus triumphans*, che vince la morte. Nel Duecento si afferma un tipo opposto, già diffuso nell'arte bizantina: il **Christus patiens**, Cristo sofferente e morto, con il capo reclinato sulla spalla, gli occhi chiusi e il corpo che si piega e si inarca sotto il proprio peso (Figura 14.5). In Italia uno dei primi esempi è una croce dipinta da un maestro bizantino attivo a Pisa all'inizio del secolo (la cosiddetta Croce n. 20, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo).

Il nuovo tipo piacque soprattutto agli **ordini mendicanti**. Francescani e Domenicani predicavano una fede fatta di partecipazione e di compassione: davanti al Cristo morto il fedele doveva commuoversi e sentire come propria la sofferenza della Passione. Il pittore che lo diffuse fu **Giunta Pisano**, documentato tra il 1229 e il 1254. Nel 1236 dipinse per frate Elia, il ministro generale dei Francescani, una croce per la basilica di Assisi, oggi perduta. Si conserva invece la croce della chiesa di **San Domenico a Bologna** (c. 1250–1254; tempera e oro su tavola sagomata), che porta la firma «Cuius docta manus me pinxit Iunta Pisanus», «Mi dipinse Giunta Pisano, la cui mano è sapiente» (testo della redazione). Il corpo di Cristo, sottile e inarcato, è modellato da fitte linee chiare e scure, come un rilievo di metallo.

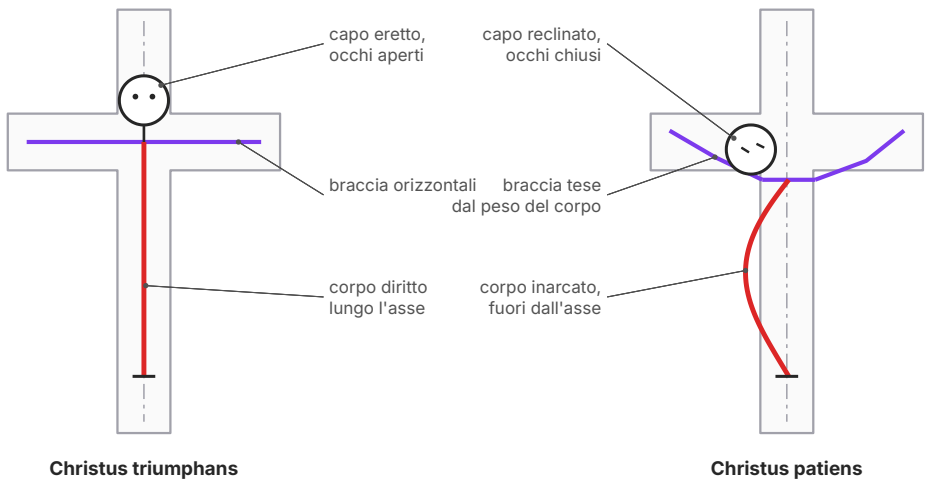


Figura 14.5 Christus triumphans e Christus patiens: schema degli assi del corpo, non riproduzione di un'opera. Nel primo l'asse del corpo coincide con l'asse della croce (tratto e punto), le braccia sono orizzontali, il capo eretto. Nel secondo il capo ricade sulla spalla, le braccia si tendono sotto il peso e il corpo si inarca verso sinistra, uscendo dall'asse.

DA RICORDARE

Due modi di guardare la croce. *Triumphans*: Cristo vivo, occhi aperti, corpo diritto e frontale; un'immagine di vittoria, diffusa nel XII secolo. *Patiens*: Cristo morto, occhi chiusi, capo reclinato, corpo inarcato; un'immagine di dolore, nata a Bisanzio e diffusa in Italia dagli ordini mendicanti nel Duecento. Ricorda le tre parole chiave del patiens: **capo, occhi, curva**.

14.4 Cimabue

14.4.1 Un pittore fiorentino tra Roma e Assisi

Cimabue, il cui vero nome era Cenni (cioè Bencivieni) di Pepo, era fiorentino. Le notizie certe su di lui sono poche: è **documentato dal 1272**, quando compare come testimone in un atto a Roma, al **1302**, quando stava lavorando a Pisa al mosaico dell'abside del Duomo; morì probabilmente in quello stesso anno. Di quel mosaico resta la figura di **san Giovanni Evangelista**, l'unica opera di Cimabue documentata con certezza: tutte le altre gli sono attribuite per ragioni di stile e per la testimonianza di fonti più tarde. Vasari ne fece il primo pittore ad allontanarsi dalla maniera greca e il maestro di Giotto.

Le sue prime opere sono due grandi croci dipinte. Il **Crocifisso di San Domenico ad Arezzo** (c. 1270; tempera e oro su tavola; Arezzo, chiesa di San Domenico) riprende il modello di Giunta Pisano, ma inarca ancora di più il corpo di Cristo, che occupa quasi tutto lo spazio a sinistra della croce. Nel **Crocifisso di Santa Croce** (Firenze, c. 1272–1280; tempera e oro su tavola, circa 4,5 × 3,9 m; Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce) le linee che modellano il corpo si fondono in passaggi più morbidi, il perizoma diventa trasparente e lascia vedere l'anatomia. Il 4 novembre 1966 l'alluvione dell'Arno travolse quest'opera, conservata nel complesso di Santa Croce: gran parte della superficie dipinta si staccò e andò perduta. Il lungo restauro che seguì è diventato un simbolo della tutela del patrimonio danneggiato.

14.4.2 Assisi e la Maestà di Santa Trinita

Intorno al 1288–1292 Cimabue e la sua bottega affrescarono il transetto e l'abside della **basilica superiore di San Francesco ad Assisi** (cap. 13), con storie della Madonna e degli apostoli, visioni dell'Apocalisse e una grande **Crocifissione**, in cui la Maddalena alza le braccia disperata ai piedi della croce. Oggi questi affreschi sono difficili da leggere: la **biacca**, il bianco a base di piombo usato per le luci, si è alterata ed è diventata scura, e le figure appaiono come in un negativo fotografico.

COLLEGAMENTI

Chimica. La biacca è un composto di piombo che i pittori usavano da secoli come bianco coprente. In certe condizioni il pigmento reagisce con l'ambiente e si trasforma in composti di piombo scuri. Non è dunque Cimabue ad aver dipinto «al contrario»: le parti che erano più chiare sono diventate le più scure. Lo studio dei pigmenti e delle loro alterazioni è oggi una parte essenziale del restauro.

Più tarda, forse dell'ultimo decennio del secolo, è la **Maestà di Santa Trinita** (Firenze, c. 1290–1300; tempera e oro su tavola, 385 × 223 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi). La Madonna siede su un trono enorme e complesso, visto di fronte, che sale come un'architettura; ai lati otto angeli si dispongono uno sopra l'altro; sotto il trono, in tre aperture ad arco, si affacciano a mezzo busto quattro profeti. Il trono non è ancora uno spazio misurabile, ma crea una profondità che le Madonne bizantine non avevano. Agli Uffizi la tavola è esposta nella stessa sala della Madonna Rucellai di Duccio e della Maestà di Ognissanti di Giotto: un confronto che riprenderai nel capitolo 15.

COLLEGAMENTI

Italiano. Nel *Purgatorio* Dante incontra tra i superbi il miniatore Oderisi da Gubbio, che riflette sulla brevità della fama: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura» (*Purg.* XI, 94–96). Dante, che scrive all'inizio del Trecento, ci dice che Cimabue era stato il pittore più famoso del suo tempo e che Giotto lo aveva superato. Subito dopo Oderisi fa lo stesso discorso per i poeti, i due Guido, di solito identificati con Guinizelli e Cavalcanti: la storia delle arti procede per maestri che si superano l'un l'altro.

14.5 Duccio di Buoninsegna

14.5.1 Un senese a Firenze: la Madonna Rucellai

Duccio di Buoninsegna è il fondatore della pittura senese. È **documentato dal 1278**, quando il comune di Siena lo paga per aver dipinto alcune copertine di libri e casse per documenti, e morì nel **1318 o nel 1319**. La sua prima opera documentata non è però a Siena, ma a Firenze, allora città rivale. Il 15 aprile 1285 la **Compagnia dei Laudesi**, una **confraternita** di laici che si riunivano per cantare le lodi della Vergine, gli commissionò una grande tavola per la propria cappella nella chiesa domenicana di Santa Maria Novella. Il contratto si è conservato.

È la **Madonna Rucellai** (Firenze, 1285; tempera e oro su tavola, 450 × 290 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi), così chiamata perché nel 1591 fu trasferita nella vicina cappella della famiglia Rucellai. È la più grande tavola del Duecento che ci sia giunta. La Madonna con il Bambino siede su un trono di legno intagliato, visto di sbieco; ai lati sei angeli inginocchiati, tre per

parte, sembrano sorreggere il trono nell'aria; la cornice è decorata con piccoli medaglioni di santi. Rispetto a Cimabue, Duccio è più delicato: il manto della Vergine scende con un orlo d'oro che disegna una linea sinuosa, i colori degli angeli sono chiari e preziosi, i volti dolci.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere la Madonna Rucellai con lo schema del volume 1.

Soggetto e funzione. Maestà: la Madonna in trono con il Bambino e sei angeli. Pala per la cappella di una confraternita dedicata alla Vergine, davanti alla quale si cantavano le laudi.

Materiale, tecnica, dimensioni. Tempera e oro su tavola, 450 × 290 cm (Figura 14.4).

Composizione. Simmetrica e verticale: il trono, posto di sbieco, crea un primo accenno di spazio; gli angeli sono disposti uno sopra l'altro, non uno dietro l'altro, e il fondo d'oro annulla la profondità.

Stile. Base bizantina (il fondo d'oro, il tipo della Madonna, le lumeggiature d'oro) rinnovata da una linea elegante, di gusto gotico, e da colori luminosi.

Committenza e contesto. Una confraternita fiorentina sceglie un giovane pittore senese: il contratto del 1285 ci fa conoscere l'opera, il committente e l'autore, cosa rara per il Duecento.

APPROFONDIMENTO

Come si attribuisce un'opera. Per secoli la Madonna Rucellai è stata creduta di Cimabue: lo affermava già Vasari, che raccontò un aneddoto sulla festa con cui i fiorentini avrebbero accolto la tavola. Solo alla fine dell'Ottocento gli studiosi, confrontandola con la Maestà di Siena e ricollegandole il contratto del 1285, l'hanno restituita a Duccio. L'**attribuzione**, cioè l'assegnazione di un'opera a un autore, si basa su più prove: i **documenti** (contratti, pagamenti, firme), lo **stile** (il confronto con opere sicure), la **tecnica** (i materiali, il modo di preparare la tavola, i punzoni usati per l'oro). Quando le prove mancano, gli storici dell'arte parlano di «opera attribuita» o di attribuzione discussa: lo vedrai con le storie di san Francesco ad Assisi (cap. 15).

14.5.2 La Maestà del Duomo di Siena

Nel 1308 l'Opera del Duomo di Siena commissionò a Duccio la pala per l'altare maggiore della cattedrale. La **Maestà del Duomo di Siena** (Siena, 1308–1311; tempera e oro su tavola; Siena, Museo dell'Opera del Duomo) era un'opera enorme e complessa, dipinta sulle **due facce**, perché l'altare stava al centro del presbiterio e la pala si vedeva da entrambi i lati. Sul davanti, rivolto ai fedeli, la Madonna in trono con il Bambino tra una folla di angeli e di santi; in primo piano, inginocchiati, i quattro santi protettori di Siena, Ansano, Savino, Crescenzio e Vittore. Sul retro, rivolto al clero, molte piccole scene della Passione di Cristo. Completavano l'insieme una predella e un coronamento di cuspidi con altre storie.

Alla base del trono Duccio ha scritto una preghiera in versi latini, che è anche una firma: «Mater sancta Dei, / sis causa Senis requiei, / sis Ducio vita, / te quia pinxit ita», «Santa Madre di Dio, sii causa di pace per Siena, sii vita per Duccio, perché ti ha dipinta così» (testo della redazione). La Vergine è insieme la regina del cielo e la protettrice della città. Il 9 giugno 1311 la tavola fu portata dalla bottega di Duccio al Duomo in una processione solenne: una cronaca senese racconta che le botteghe rimasero chiuse e che il vescovo, il clero, le autorità del comune e il popolo con le candele accompagnarono il dipinto, al suono delle campane.

Nel 1771 la Maestà fu smontata e la tavola principale segata per separare le due facce; alcune parti della predella e del coronamento furono vendute e si trovano oggi in musei di Londra, Washington e New York, altre sono perdute. Nelle scene della Passione Duccio mostra di conoscere le novità di Giotto: architetture che suggeriscono uno spazio, figure che si muovono e si guardano. Ma il suo mondo resta quello della linea, dell'oro e del colore prezioso, che i senesi del Trecento, da Simone Martini ai Lorenzetti, svilupperanno in modo originale (cap. 16).

14.6 Roma alla fine del Duecento

14.6.1 Pietro Cavallini

Alla fine del Duecento Roma, città dei papi, è uno dei grandi centri della pittura. Qui lavorò **Pietro Cavallini**, romano, documentato tra il 1273 e il 1321, pittore e mosaicista. Nella chiesa di **Santa Maria in Trastevere** realizzò i mosaici con le **storie della Vergine** (tradizionalmente datati 1291), commissionati da Bertoldo Stefaneschi, membro di una potente famiglia romana. Nella chiesa di **Santa Cecilia in Trastevere** dipinse ad affresco un grande **Giudizio universale** (c. 1293, ma la data è discussa): gli apostoli, seduti in fila su troni accanto a Cristo, hanno corpi solidi sotto vesti che seguono le membra, volti individuali e un chiaroscuro morbido. È una pittura che, accanto a quella di Cimabue, prepara il linguaggio di Giotto.

14.6.2 Jacopo Torriti

Negli stessi anni il mosaicista **Jacopo Torriti**, probabilmente un frate francescano, firmò il mosaico dell'abside di San Giovanni in Laterano e quello dell'abside di **Santa Maria Maggiore** (1295–1296), con l'**Incoronazione della Vergine**: Cristo e la Madonna siedono su un unico trono dentro un grande medaglione stellato, circondati da angeli, santi e dai donatori, tra cui papa Niccolò IV, il primo papa francescano. Il fondo d'oro e le forme restano vicini alla tradizione dei mosaici romani e bizantini, ma il trono e i gradini sono disposti nello spazio. La presenza di pittori romani anche nel cantiere di Assisi, accanto a Cimabue, mostra quanto fossero intrecciate in questi anni le esperienze di Roma e della Toscana (cap. 15).

Guardando insieme questo capitolo (Figura 14.6), si vede che tra il 1250 e il 1310 la scultura e la pittura italiane cambiano radicalmente. La scultura di Nicola Pisano ritrova i corpi e lo spazio dell'antichità; la pittura di Giunta, Cimabue, Duccio e Cavallini trasforma i modelli bizantini

in immagini che commuovono. Il passo successivo, dare alle figure dipinte un peso vero e collocarle in uno spazio che sembra reale, sarà compiuto da Giotto.

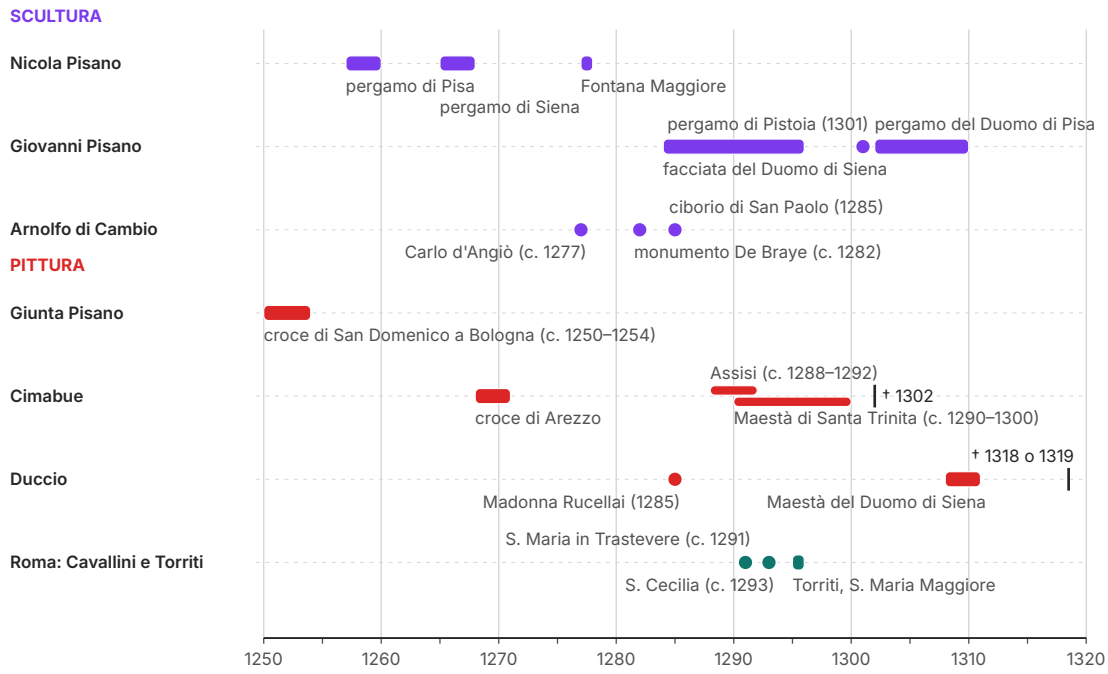


Figura 14.6 I maestri del capitolo su un asse del tempo proporzionale, 1250–1320. In viola la scultura, in rosso e in verde la pittura; le barre indicano opere eseguite in più anni, i cerchi opere datate a un anno; «c.» indica una data approssimativa. Il segno † indica la morte di Cimabue (1302) e di Duccio (1318 o 1319).

SINTESI

- **Nicola Pisano**, venuto dal Sud (*de Apulia*), studia i sarcofagi romani di Pisa e ridà alla scultura volume, ordine e racconto.
- **Pergamo del Battistero di Pisa** (firmato e datato 1260): esagono, sette colonne (tre su leoni), cinque pannelli; Madonna dei Magi da una Fedra romana, nudo eroico da un Ercole.
- **Pergamo del Duomo di Siena** (1265–1268, con la bottega: Arnolfo, Lapo, Giovanni): ottagono, nove colonne, sette pannelli, statue agli spigoli, scene affollate e drammatiche.
- **Fontana Maggiore** di Perugia (1277–1278, Nicola e Giovanni): monumento civico con Mesi, arti liberali, storie bibliche e romane.
- **Giovanni Pisano**: facciata del Duomo di Siena (1284–1296 circa), pergami di **Pistoia** (1301) e del **Duomo di Pisa** (1302–1310); movimento, luce e dolore.
- **Arnolfo di Cambio**: statua di Carlo d'Angiò (c. 1277), sepolcro parietale del cardinale De Braye a Orvieto (dopo il 1282), cibori di San Paolo fuori le mura (1285) e di Santa Cecilia (1293).
- **Tempera su tavola**: legno, colla e tela (incamottatura), gesso grosso e sottile, disegno, bolo e oro brunito e punzonato, colori legati con il tuorlo d'uovo (Cennini).
- Forme: **croce dipinta**, dossale, pala d'altare, **polittico** (scomparti, cuspidi, pilastrini, predella), **Maestà**. La «**maniera greca**» è l'etichetta di Vasari per il modello bizantino.
- Dal **Christus triumphans** al **Christus patiens** (capo reclinato, occhi chiusi, corpo inarcato), diffuso dagli ordini mendicanti; **Giunta Pisano**, croce di San Domenico a Bologna (c. 1250–1254).
- **Cimabue** (documentato 1272–1302): croci di Arezzo e di Santa Croce (danneggiata nel 1966), affreschi di Assisi (biacca annerita), Maestà di Santa Trinita; Dante, *Purg.* XI.
- **Duccio** (documentato dal 1278, morto 1318 o 1319): **Madonna Rucellai** (1285, a lungo creduta di Cimabue) e **Maestà del Duomo di Siena** (1308–1311, a due facce, in processione il 9 giugno 1311).
- Roma: **Cavallini** (mosaici di Santa Maria in Trastevere, Giudizio di Santa Cecilia) e **Torriti** (Incoronazione della Vergine in Santa Maria Maggiore, 1295–1296).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● La pianta del pergamo del Battistero di Pisa è:
   - **A.** un quadrato;
   - **B.** un esagono;
   - **C.** un ottagono;
   - **D.** un cerchio.

2. ● Per la Madonna dell'*Adorazione dei Magi* nel pergamo di Pisa, Nicola Pisano si ispirò:
   A. a un'icona bizantina;
   B. a una statua gotica francese;
   C. alla figura di Fedra su un sarcofago romano conservato a Pisa;
   D. a un mosaico di Ravenna.

3. ● Rispetto a quello di Pisa, il pergamo del Duomo di Siena:
   A. è firmato e datato 1260;
   B. ha cinque pannelli separati da colonnine;
   C. è opera del solo Giovanni Pisano;
   D. ha pianta ottagonale, sette pannelli e statue agli spigoli.

4. ● La Fontana Maggiore di Perugia:
   A. fu scolpita da Nicola e Giovanni Pisano e terminata nel 1278;
   B. si trova davanti al Duomo di Siena;
   C. è opera di Arnolfo di Cambio;
   D. è un monumento funebre.

5. ● Il ciborio di San Paolo fuori le mura è:
   A. un pergamo esagonale di Nicola Pisano;
   B. un baldacchino di pietra sopra l'altare, firmato da Arnolfo di Cambio nel 1285;
   C. un mosaico absidale di Jacopo Torriti;
   D. una croce dipinta di Cimabue.

6. ● Nella pittura a tempera su tavola del Duecento i colori sono legati soprattutto con:
   A. olio di lino;
   B. calce;
   C. tuorlo d'uovo;
   D. cera fusa.

7. ● Il *Christus patiens* si riconosce perché:
   A. Cristo è morto, con il capo reclinato, gli occhi chiusi e il corpo inarcato;
   B. Cristo è vivo, con gli occhi aperti e il corpo diritto;
   C. Cristo è seduto in trono con il libro;
   D. Cristo è rappresentato come un pastore.

8. ● La Madonna Rucellai:
   A. è un affresco di Cimabue ad Assisi;
   B. fu dipinta da Giotto per Ognissanti;
   C. è la pala dell'altare maggiore del Duomo di Siena;
   D. fu commissionata a Duccio dalla Compagnia dei Laudesi nel 1285 e fu a lungo attribuita a Cimabue.

9. ● La Maestà di Duccio fu portata in processione dalla bottega al Duomo di Siena:
   A. nel 1285;
   B. il 9 giugno 1311;
   C. nel 1348;
   D. nel 1771.

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *pergamo*, *ciborio*, *sepolcro parietale*, *bottega*.

11. ● Completa le fasi della pittura su tavola: si incollano sul legno strisce di _____ (incamottatura); si stendono il gesso _____ e poi il gesso _____ ; nelle zone d'oro si stende il _____ , un'argilla rossa, su cui si posa la foglia d'oro, poi lucidata (_____) e decorata con piccoli punzoni (_____).

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Nicola Pisano era nato a Pisa. b) Nel pergamo di Siena quattro colonne esterne poggiano su leoni. c) La Maestà del Duomo di Siena era dipinta su una sola faccia. d) L'unica opera di Cimabue documentata con certezza è il san Giovanni del mosaico absidale del Duomo di Pisa.

13. ●● Abbina ogni termine alla definizione: 1. polittico; 2. predella; 3. cuspide; 4. dossale; 5. Maestà. a) Tavola orizzontale posta sull'altare o dietro di esso. b) Coronamento triangolare di uno scomparto. c) Pala formata da più tavole riunite in una cornice. d) Madonna in trono con il Bambino tra angeli e santi. e) Fascia inferiore di una pala, divisa in piccole scene.

14. ●● Che cosa significa l'espressione «maniera greca»? Chi la usò per primo, con quale giudizio, e perché oggi va usata con prudenza?

15. ●● Usando la Figura 14.5, spiega in quattro righe le differenze tra *Christus triumphans* e *Christus patiens*, e perché il secondo piacque agli ordini mendicanti.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, indicando la data: Maestà del Duomo di Siena; pergamo del Battistero di Pisa; Madonna Rucellai; pergamo di Sant'Andrea a Pistoia; croce di Giunta Pisano a Bologna; pergamo del Duomo di Siena; Fontana Maggiore.

17. ● Abbina ogni opera al luogo dove si trova: 1. Maestà di Santa Trinita; 2. statua di Carlo d'Angiò; 3. monumento del cardinale De Braye; 4. Giudizio universale di Cavallini; 5. Incoronazione della Vergine di Torriti; 6. Crocifisso di Cimabue danneggiato dall'alluvione del 1966. a) Roma, Musei Capitolini; b) Firenze, Gallerie degli Uffizi; c) Roma, Santa Maria Maggiore; d) Orvieto, San Domenico; e) Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce; f) Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

18. ●● Osserva la Figura 14.6. Quali maestri erano attivi nel 1285? Quale opera di Duccio è stata eseguita mentre Giovanni Pisano lavorava al pergamo del Duomo di Pisa? Quanti anni separano il pergamo del Battistero di Pisa dalla Maestà di Duccio?

19. ●● La Madonna Rucellai misura 450 × 290 cm. Quali sarebbero le sue misure in un disegno in scala 1 : 20? Il disegno entrerebbe in un foglio A4 verticale (area utile 190 × 277 mm)?

Leggere l'opera

20. ●● Descrivi il pergamo del Duomo di Siena con lo schema di lettura: autore e aiuti, date e documenti, materiale, pianta e sostegni (Figura 14.2), soggetti dei pannelli, stile, differenze rispetto al pergamo di Pisa.

21. ●● Descrivi la Maestà del Duomo di Siena: committente, date, struttura a due facce, soggetti del fronte e del retro, iscrizione, funzione civica e religiosa, vicende successive.

22. ●● Descrivi il Crocifisso di Santa Croce di Cimabue: tipo iconografico, tecnica, misure, novità rispetto alla croce di Arezzo, stato di conservazione e perché.

23. ●● Descrivi il monumento del cardinale De Braye: tipo di tomba, livelli della composizione, figure, materiali, la statua reimpiegata, la novità che sarà imitata.

24. ●●● Confronta la Madonna Rucellai di Duccio e la Maestà di Santa Trinita di Cimabue: formato, trono e suo rapporto con lo spazio, disposizione degli angeli, figure aggiunte, linea e colore.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 orizzontale disegna la pianta schematica del pergamo di Pisa: circonferenza di raggio 60 mm con il centro a 90 mm dal bordo sinistro e a 95 mm dal bordo superiore; esagono regolare inscritto con un lato parallelo al bordo inferiore. Segna le sei colonne ai vertici (cerchietti di 6 mm), quelle su leoni a vertici alterni, e la colonna centrale; lascia aperto il lato superiore. Calcola la lunghezza del lato, l'apotema e la distanza tra due lati opposti.

26. ●● **Disegno e matematica.** Inscrivi nella stessa circonferenza di raggio 60 mm un ottagono regolare, costruito con due diametri perpendicolari e le loro bisettrici, come il pergamo di Siena. Calcola il lato con il teorema di Pitagora (considera il triangolo formato da due vertici consecutivi, uno su un diametro orizzontale e uno sulla bisettrice a 45°) e confrontalo con il lato dell'esagono.

27. ●● **Italiano.** Rileggi la terzina di Dante su Cimabue (*Purg.* XI, 94–96). Chi parla, e in quale cornice del Purgatorio? Che cosa significa «avere il grido»? Quale idea della fama e del progresso nelle arti esprime il passo?

28. ●●● **Latino.** Confronta le tre iscrizioni latine del capitolo: quella di Nicola Pisano («Laudetur digne tam bene docta manus»), quella di Giunta Pisano e quella di Duccio. Analizza le espressioni *docta manus*, *me pinxit*, *sis Ducio vita*: che cosa chiede o dichiara ciascun artista? Che idea dell'artista ne emerge?

Verso la verifica

29. ●●● **Tema (10–15 righe).** Nicola Pisano e l'antico: spiega come i sarcofagi romani di Pisa hanno cambiato la scultura del Duecento, con esempi dal pergamo del Battistero, e che cosa cambia nel pergamo di Siena e nell'opera del figlio Giovanni.

30. ●●● **Tema (10–15 righe).** Dal *Christus triumphans* al *Christus patiens*: racconta come si trasforma l'immagine di Cristo in croce da Giunta Pisano a Cimabue, e perché questa trasformazione è legata agli ordini mendicanti.

PER APPROFONDIRE

- [BEL] L. Bellosi, *La pecora di Giotto*: per Cimabue, per la cronologia degli affreschi di Assisi e per il metodo dell'attribuzione.
- [CEN] Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*: i capitoli sul lavorare in tavola (dalla preparazione del legno alla doratura e al colore), da leggere accanto alla Figura 14.3.
- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: le vite di Cimabue, di Nicola e Giovanni Pisano e di Arnolfo, da leggere come fonte, verificando ogni notizia con gli studi moderni.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Duecento e il Trecento italiano.

Glossario del capitolo

Attribuzione
Assegnazione di un'opera non firmata né documentata a un autore, sulla base di documenti, stile e tecnica.

Bolo
Argilla rossa finissima, mescolata con chiara d'uovo, stesa sotto la foglia d'oro nelle tavole dipinte.

Bottega
Laboratorio di un maestro e dei suoi aiuti e allievi, che lavorano insieme alle opere commissionate al maestro.

Brunitura
Lucidatura della foglia d'oro, strofinata con una pietra dura liscia finché diventa brillante.

Christus patiens
Cristo morto e sofferente sulla croce, con il capo reclinato, gli occhi chiusi e il corpo inarcato.

Ciborio
Baldacchino di pietra o di marmo, sorretto da colonne, posto sopra l'altare.

Confraternita
Associazione di laici riuniti per pregare, cantare lodi religiose e compiere opere di carità.

Dossale
Tavola dipinta orizzontale posta sull'altare o dietro di esso, con una figura sacra al centro e storie ai lati.

Incamottatura
Strato di tela di lino incollato sulla tavola prima del gesso, per nascondere giunture e nodi del legno.

Maestà
Immagine della Madonna in trono con il Bambino, circondata da angeli e santi.

Maniera greca
Nome dato da Vasari al modo di dipingere derivato dalle icone bizantine, diffuso in Italia nel Duecento.

Pala d'altare
Dipinto, di solito su tavola, collocato sopra la mensa dell'altare.

Pergamo
Tribuna rialzata, di pietra o di legno, da cui si leggono i testi sacri e si predica; detto anche pulpito.

Polittico
Pala formata da più tavole (scomparti) riunite in un'unica cornice, con cuspidi, pilastrini e predella.

Predella
Fascia orizzontale alla base di una pala, divisa in piccole scene.

Punzonatura
Decorazione dell'oro con piccoli punzoni di metallo che imprimono cerchietti, stelle e altri motivi.

Sepolcro parietale
Tomba addossata a una parete e inquadrata da una struttura architettonica.

Tempera
Tecnica pittorica in cui i pigmenti sono legati con una sostanza come il tuorlo d'uovo; nel Medioevo era la tecnica della pittura su tavola.

Soluzioni

1. B. Un esagono, su sette colonne; una forma senza precedenti tra i pergami italiani.

2. C. La figura di Fedra di un sarcofago romano conservato a Pisa.

3. D. Ottagono, nove colonne, sette pannelli (si aggiungono la Strage degli innocenti e un secondo pannello del Giudizio), statue agli spigoli.

4. A. Nicola e Giovanni Pisano, 1277–1278; il progetto idraulico è di fra Bevignate e Boninsegna.

5. B. Arnolfo di Cambio, 1285, firmato insieme a un collaboratore di nome Pietro.

6. C. Il tuorlo d'uovo («rossume d'uovo» per Cennini).

7. A. Capo reclinato, occhi chiusi, corpo inarcato: il Cristo morto e sofferente.

8. D. Contratto del 15 aprile 1285 con la Compagnia dei Laudesi; attribuita a Cimabue fino alla fine dell'Ottocento.

9. B. Il 9 giugno 1311.

10. Pergamo: tribuna rialzata per la lettura e la predicazione. Ciborio: baldacchino di pietra sorretto da colonne sopra l'altare. Sepolcro parietale: tomba addossata alla parete, inquadrata da un'architettura. Bottega: gruppo di aiuti guidato da un maestro, che risponde dell'opera.

11. tela di lino; grosso; sottile; bolo; brunitura; punzonatura.

12. a) Falso: veniva dal Sud (*de Apulia*); «Pisano» indica la città dove lavorò. b) Vero. c) Falso: era dipinta sulle due facce, la Madonna davanti e le storie della Passione dietro. d) Vero.

13. 1-c; 2-e; 3-b; 4-a; 5-d.

14. È l'espressione con cui Vasari, nel Cinquecento, indicò il modo di dipingere derivato dalle icone bizantine, giudicandolo rozzo e superato. Va usata come etichetta storica: la pittura bizantina del Duecento era viva e i maestri italiani la studiarono come un modello alto.

15. Traccia: triumphans = vivo, occhi aperti, corpo diritto sull'asse, braccia orizzontali, immagine di vittoria; patiens = morto, capo reclinato, occhi chiusi, corpo inarcato fuori dall'asse, braccia tese, immagine di dolore. Gli ordini mendicanti volevano suscitare compassione e partecipazione alla Passione.

16. Croce di Giunta a Bologna (c. 1250–1254); pergamo del Battistero di Pisa (1260); pergamo del Duomo di Siena (1265–1268); Fontana Maggiore (1277–1278); Madonna Rucellai (1285); pergamo di Pistoia (1301); Maestà del Duomo di Siena (1308–1311).

17. 1-b; 2-a; 3-d; 4-f; 5-c; 6-e.

18. Nel 1285: Giovanni Pisano (facciata di Siena), Arnolfo (ciborio di San Paolo), Duccio (Madonna Rucellai); Cimabue era attivo (documentato 1272–1302). La Maestà del Duomo di Siena (1308–1311), mentre Giovanni lavorava al pergamo di Pisa (1302–1310). Dal 1260 al 1308–1311 passano circa 50 anni (48–51).

19. In scala 1 : 20, 1 cm del disegno = 20 cm reali: 450 : 20 = 22,5 cm = 225 mm; 290 : 20 = 14,5 cm = 145 mm. Il disegno misura 225 × 145 mm ed entra nel foglio A4 verticale (145 < 190, 225 < 277).

20. Traccia: Nicola con aiuti (Arnolfo, Lapo, Giovanni); contratto 29 settembre 1265, ultimo pagamento novembre 1268; marmo; ottagono, nove colonne, quattro su leoni, colonna centrale con arti liberali e Filosofia; sette pannelli dalla Natività al Giudizio (in due pannelli), con la Strage degli innocenti; statue agli spigoli e racconto continuo; scene più affollate e drammatiche che a Pisa.

21. Traccia: Opera del Duomo, 1308–1311; due facce (davanti Madonna in trono con angeli, santi e i quattro protettori di Siena; dietro la Passione), pre-

della e coronamento; iscrizione-preghiera per Siena e per Duccio; processione del 9 giugno 1311; smontata e segata nel 1771, parti disperse (Londra, Washington, New York) o perdute; oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena.

22. Traccia: Christus patiens; tempera e oro su tavola sagomata; circa 4,5 × 3,9 m; c. 1272–1280; corpo più sinuoso e morbido che ad Arezzo, perizoma trasparente; gravemente danneggiato dall'alluvione del 4 novembre 1966, che ne staccò gran parte della superficie; restaurato.

23. Traccia: sepolcro parietale (dopo il 1282), firmato da Arnolfo; in basso il defunto sul letto funebre e due chierici che scostano una cortina; in alto il cardinale inginocchiato presentato da un santo alla Madonna in trono (statua romana rilavorata); marmo e mosaico; smontato nel Seicento e ricomposto. La cortina aperta e il defunto sul letto saranno imitati a lungo.

24. Traccia: entrambe grandi tavole cuspidate su fondo oro (Rucellai 450 × 290 cm, Santa Trinita 385 × 223 cm). Duccio: trono di sbieco, sei angeli inginocchiati sovrapposti, linea elegante, colori chiari, medaglioni nella cornice. Cimabue: trono frontale e monumentale, otto angeli, quattro profeti nelle aperture sotto il trono, forme più severe; più profondità nel trono di Cimabue, più eleganza in Duccio.

25. Il lato dell'esagono inscritto è uguale al raggio: 60 mm. Apotema: con Pitagora, $\sqrt{(60^2 - 30^2)} = \sqrt{2700} \approx 51{,}96$ mm, cioè circa 52,0 mm. Distanza tra due lati opposti: il doppio dell'apotema, ≈ 103,9 mm (tra due vertici opposti: 120 mm). Controllo: il disegno va da 30 mm a 150 mm dal bordo sinistro e da 43 mm circa a 147 mm circa dal bordo superiore, quindi entra nel foglio.

26. Vertici consecutivi: A(60; 0) sul diametro orizzontale e B sulla bisettrice, con coordinate $(60 : \sqrt{2};\ 60 : \sqrt{2}) \approx (42{,}43;\ 42{,}43)$ mm. Lato $AB = \sqrt{((60 - 42{,}43)^2 + 42{,}43^2)} = \sqrt{(17{,}57^2 + 42{,}43^2)} \approx \sqrt{(308{,}8 + 1800{,}0)} \approx \sqrt{2108{,}8} \approx 45{,}9$ mm. L'ottagono ha il lato più corto dell'esagono (45,9 contro 60 mm) e otto lati invece di sei: perimetro ≈ 367 mm contro 360 mm.

27. Parla Oderisi da Gubbio, miniatore, nella cornice dei superbi (prima cornice). «Avere il grido» significa avere la fama, essere il più lodato. Il passo mostra che la fama è breve: ogni maestro è superato dal successivo, nella pittura (Cimabue e Giotto) come nella poesia (i due Guido).

28. Traccia: Nicola si fa lodare per la «mano così sapiente»; Giunta dichiara «me pinxit» e definisce dotta la propria mano; Duccio chiede alla Vergine pace per Siena e vita (eterna) per sé «perché ti ha dipinta così». In tutti l'opera «parla» in prima persona o si rivolge a chi guarda; emerge un artista consapevole del proprio valore, che firma e chiede riconoscimento, umano o divino.

29. Traccia: Pisa erede di Roma, sarcofagi intorno al Duomo; pergamo del 1260: Fedra per la Madonna, Dioniso per Simeone, l'Ercole-Fortezza; figure massicce, racconto ordinato; Siena: più figure, più dramma, racconto continuo; Giovanni: movimento, chiaroscuro, espressività (Pistoia, Strage degli innocenti).

30. Traccia: triumphans del XII secolo (Sarzana, cap. 11); patiens di origine bizantina (Croce n. 20); Giunta (Assisi 1236, perduta; Bologna c. 1250–1254); Cimabue ad Arezzo e in Santa Croce (corpo più inarcato, poi più morbido e trasparente); Francescani e Domenicani e la religiosità della compassione.