

Guido Tigler e Günter Passavant: UNA TESTA A MARLIA

Nel lapidario della Villa Reale di Marlia (Lucca) è conservata una testa marmorea erratica trecentesca, a quanto pare inedita, dalla cui straordinaria qualità siamo rimasti colpiti e che vorremmo perciò sottoporre all'attenzione degli studiosi (figg. 2, 4, 5).¹

L'interessante raccolta di sculture (che conserva pezzi antichi, romanici e cinque-seicenteschi degni di essere presi in considerazione, e per i quali sarebbe auspicabile la pubblicazione di un catalogo) è sistemata nell'atrio della villa che fu dei vescovi di Lucca, già menzionata dal Montaigne nel 1581, poi ricostruita nel XVIII secolo dal primo arcivescovo lucchese Bernardino Guinigi, inclusa infine nella Villa Reale da Elisa Baciocchi, che nel 1811 comprava la confinante villa già degli Orsetti e nel 1812 decise una risistemazione dell'intero complesso.² Anche se non è del tutto da escludere che la testa facesse già parte della raccolta di Elisa (visto che proprio nel 1812, quando Carlo Lasinio riordinava il Camposanto pisano facendone un primo museo di scultura, in Toscana nel clima delle spoliazioni napoleoniche si faceva vivo l'interesse anche per le fino ad allora neglette testimonianze medievali) è da ritenere che la documentazione di quell'anno che si riferisce all'acquisto di sculture per il parco riguardi esclusivamente sculture moderne decorative e non i pezzi del lapidario. Passata attraverso la proprietà dei Borbone, dopo la prima guerra mondiale la villa fu venduta, l'arredo disperso, il parco devastato. Il parco risorse negli anni Venti, per merito dei Pecci Blunt, gli attuali proprietari, cui si deve anche la raccolta del lapidario, "destinato dagli attuali proprietari a raccogliere gli oggetti di scavo che i lavori del parco vanno a mano a mano mettendo alla luce"³, ma sicuramente arricchito — come sarà anche il caso del pezzo che esamineremo — di oggetti acquistati sul mercato antiquariale.

La superficie del marmo è danneggiata in più parti; in particolar modo disturba la mancanza della parte terminale del naso e della punta del mento. Il pezzo ha dimensioni quasi naturali (circonferenza circa 40 cm, altezza 28 cm) ed è ad evidenza frammento di una statua, essendo scolpito su tutti i lati; non è quindi una protome o parte di un *gisant*. Il punto di vista privilegiato non è da davanti (da dove risultano disturbanti la massiccia sporgenza delle mascelle ed una certa asimmetria) bensì di lato, in semiprofilo (di tre quarti), in modo tale che la testa presenti alla vista soprattutto la sua parte sinistra, guardando un poco dall'alto in basso (e non all'insù come nell'attuale spuria collocazione, su un capitellino, che ne accentua troppo il carattere altezoso, comunque presente). Pur essendo scolpita a tutto tondo, la testa, priva quasi del tutto della sporgenza posteriore della nuca, non è rifinita nella ciocca posteriore dei capelli, lasciata grezza perché non destinata alla vista (particolare che ritroveremo nelle statue che verranno da noi citate a titolo di confronto).

La pettinatura leggermente ondulata, ma liscia, che si arriccia in basso verso l'interno (secondo una foggia, ottenuta mediante l'ausilio di ferri per arricciare i capelli, che Luciano Bellosi ha riconosciuto essere stata *à la page* nella prima metà del Trecento⁴), lo sguardo fiero e sognante, fisso e perso nel vuoto, la mascella squadrata prepotentemente, il naso che doveva essere sottile e ben formato, e l'alta fronte, tutto concorre a circoscrivere una fisionomia 'gentile', 'cortese', cioè di nobiltà non solo di sangue ma anche di spirito, secondo l'ideale vagheggiato dagli Stilnovisti e da Dante.

La concezione geometrizzata e semplificata della plasticità riconduce immediatamente al confronto con le teste dei 'consiglieri' che affiancano la statua di Arrigo VII in trono, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, riferiti a Tino di Camaino o ad un suo collaboratore, e ritenuti parte della tomba eseguita nel 1315 per questo imperatore, celebre per essere stato invocato dall'Alighieri (figg. 1 e 3).

I quattro personaggi che stanno in piedi, due a due, ai lati dell'imperatore seduto, sono quanto resta di un gruppo di originariamente sei consiglieri: è da respingere la loro identificazione con i principi elettori — o *Churfürsten* — proposta nel 1990 da Armin Wolf.⁵ Nel 1934 Enzo Carli⁶, seguito poi da Max Seidel⁷, individuava in una testa dei depositi del Museo Nazionale di S. Matteo il resto di un quinto 'consigliere' (fig. 1), al quale per ragioni di simmetria se ne deve allora aggiungere un sesto.

Le teste di tutti i consiglieri e dello stesso imperatore sono staccate, verosimilmente *ab antiquo*, dai corpi (resta da vedere se l'attuale torsione delle teste rispetto ai corpi sottostanti sia davvero quella originaria); facile quindi che in due casi le teste si siano conservate separate dal resto.

Due figure (una intera e la testa pisana), connotate quali ecclesiastici per l'abito lungo e la tonsura, guardano in avanti; due volgono lo sguardo da destra a sinistra; altre due, cioè una del museo pisano (fig. 3) e la testa di Marlia (ammesso che, come crediamo, sia il resto del sesto consigliere) guardano da sinistra a destra. Sembra relativamente secondario decidere se nella sistemazione originaria i due ecclesiastici frontali stessero immediatamente ai fianchi dell'imperatore, come proponeva nel 1977 Naoki Dan⁸, oppure agli estremi, come riteneva nel 1984 Gert Kreytenberg.⁹

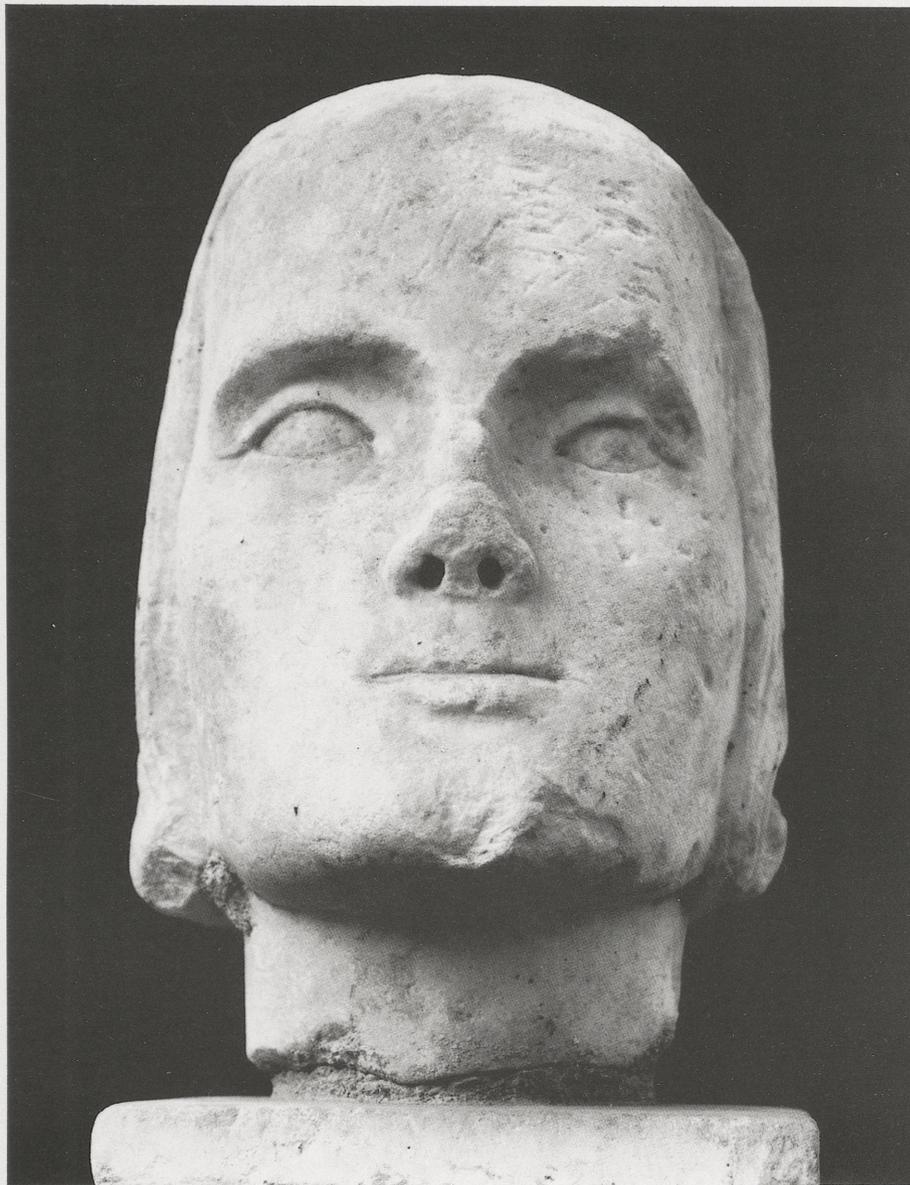
Che la nostra testa abbia fatto parte del gruppo lo mostrano in particolare confronti con l'altra testa di sinistra, in cui vediamo la capigliatura molto simile, le mascelle parimenti sporgenti; ma soprattutto vorremmo



1 Tino di Camaino, Testa di un consigliere dalla tomba di Arrigo VII a Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

proporre il confronto con la testa staccata di ecclesiastico (figg. 3-5): si osservi la linea della bocca, gli occhi terminanti in una piega sottile, l'assenza di pupille e il passaggio senza soluzione di continuità fra le palpebre e la pelle della faccia.

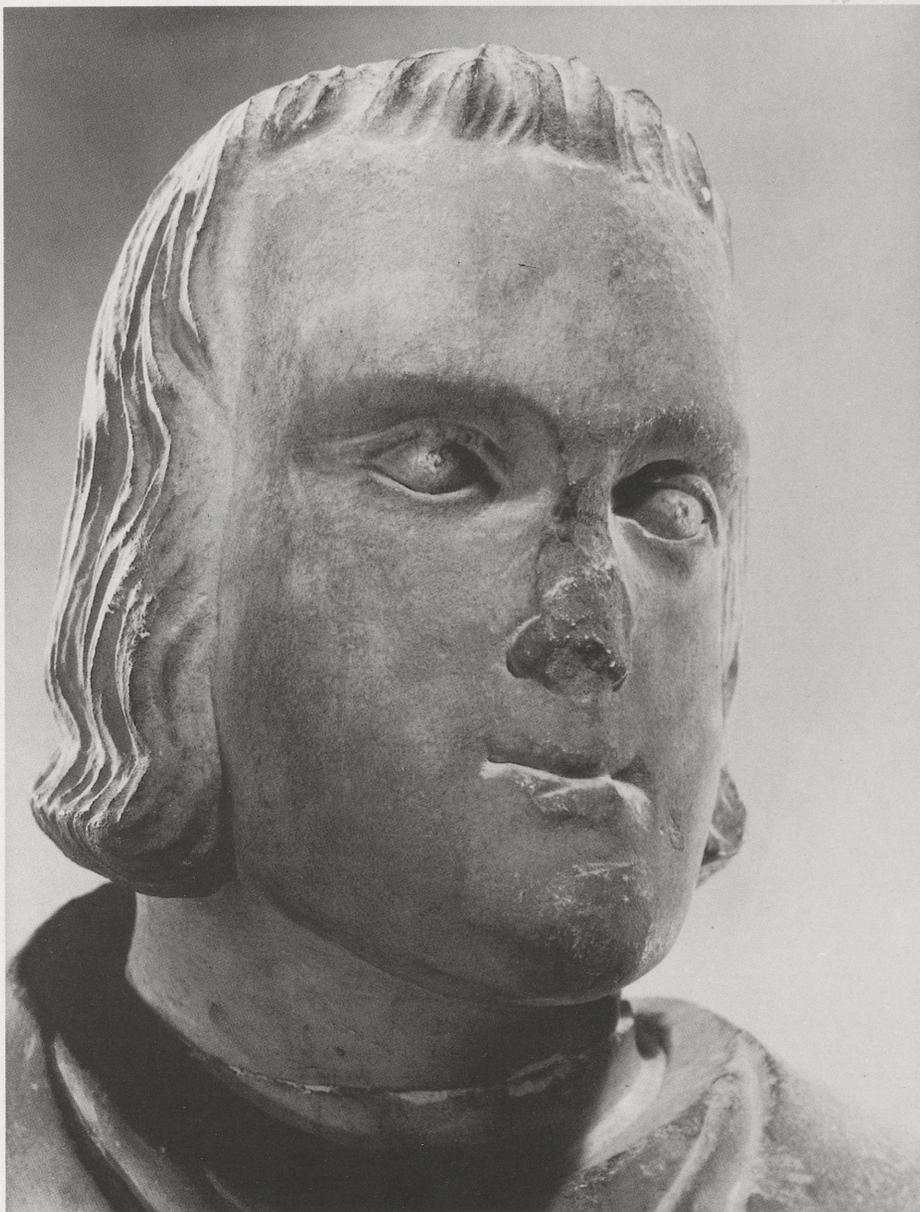
Caratteri simili si trovano però anche in opere di Agostino di Giovanni, scultore senese, allievo probabilmente proprio di Tino di Camaino, l'autore — come ormai appare sicuro¹⁰ — dell'Annunciata lignea del 1321 del Museo Nazionale di Pisa, in cui peraltro è evidente la derivazione per l'appunto dai 'consiglieri'. Anche in altre opere più tarde di Agostino — come le figure della tomba di Cino dei Sigibuldi del Duomo di Pistoia del 1336 (cfr. fig. 6), o la testa forse di Guido Tarlati in armatura, e l'altra testa del Museo di Arezzo¹¹ —



2 Tino di Camaino, Testa di un consigliere dalla tomba di Arrigo VII a Pisa. Marlia (LU), Villa Reale.

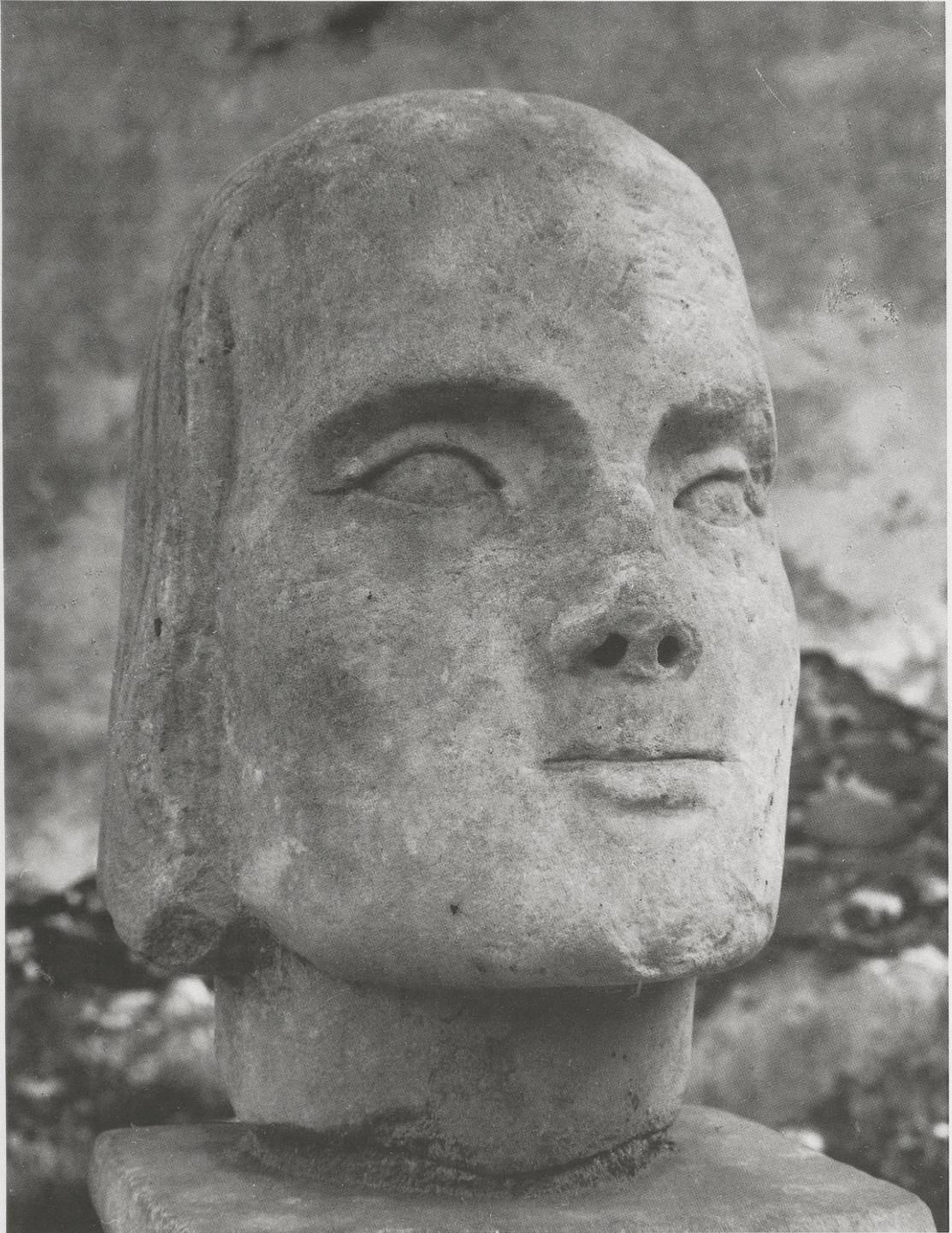
abbiamo trovato possibilità di stringente confronto per la testa di Marlia, al punto da rimanere a lungo indecisi fra l'attribuzione a Tino e quella ad Agostino: se non erriamo, tale indecisione può rivelarsi sintomatica di una effettiva vicinanza stilistica fra i due scultori senesi, anche se Agostino a ben vedere (e ancora più suo figlio Giovanni) si indirizza gradualmente verso una tendenza ad un pittoricismo più dolce e dilavato, in analogia con Simone Martini — una eleganza sempre più lineare e sofisticata, che si allontana dal fare squadrato e robusto dell'artefice dei consiglieri.

Che quest'ultimo tuttavia sia veramente Tino, come crediamo, non è così pacifico come parrebbe, e deve essere prima dimostrato, contro a un'ipotesi che vorrebbe i consiglieri opera di bottega o addirittura di altro

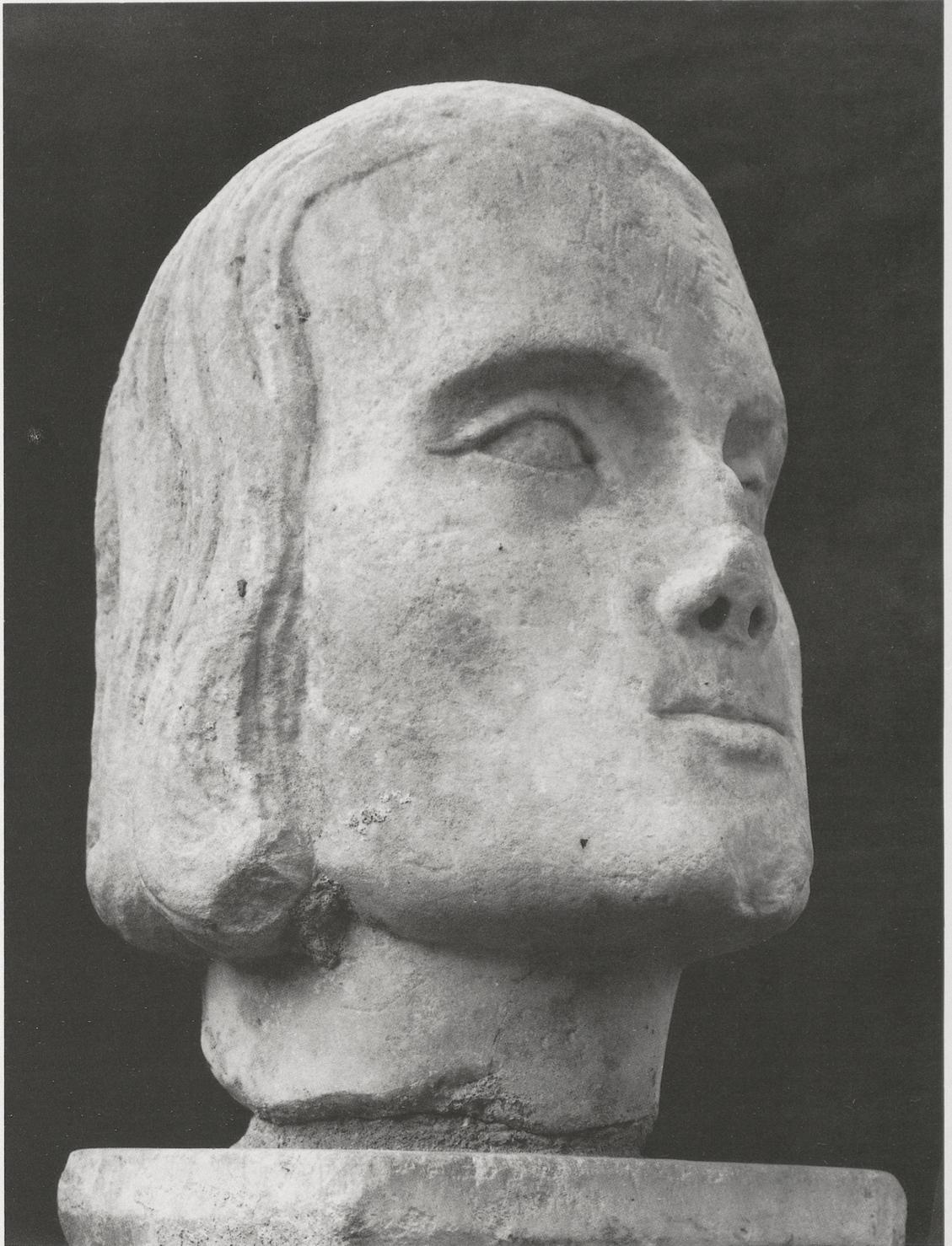


3 Tino di Camaino, Testa di un consigliere dalla tomba di Arrigo VII a Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

scultore. Dalla documentazione esistente sulla tomba¹² non si può infatti desumere se il gruppo di statue, conservato fin dall'inizio dell'Ottocento in Camposanto¹³, abbia fatto parte o no della tomba dell'imperatore, eseguita nel 1315 da Tino. Sappiamo solo che quando nel 1494 la tomba imperiale fu tolta dall'abside maggiore del duomo, da sopra l'altare di San Bartolomeo¹⁴ dove stava (fra l'altare e il monumento era una finestra¹⁵, poi murata, facilmente riconoscibile all'esterno), essa fu trasferita nella cappella di S. Ranieri, cioè nel transetto Sud, dove anche oggi si trova, senza che nei documenti relativi si faccia parola delle statue: ma sarebbe scorretto usare, come pure è stato fatto¹⁶, questo come argomento *e silentio* contro la pertinenza delle statue alla tomba.



4 Tino di Camaino, Testa di un consigliere dalla tomba di Arrigo VII a Pisa. Marlia (LU), Villa Reale.



5 Tino di Camaino, Testa di un consigliere dalla tomba di Arrigo VII a Pisa. Marlia (LU), Villa Reale.



6 Agostino di Giovanni, Tomba di Cino dei Sigibuldi. Pistoia, Duomo.
Particolare.

Nel 1727 la tomba, nella versione già rimaneggiata della fine del Quattrocento, viene ancora spostata, questa volta sopra alla porta della sacrestia dei canonici; ed infine, nel 1829, anch'essa viene trasportata in Camposanto. Solo nel 1921, in occasione del centenario dantesco, sarà riportata nel transetto Sud del duomo, e restaurata.

Il primo a sostenere che le statue facessero parte della tomba è stato nel 1902 Émile Bertaux¹⁷, in base al confronto con simili tombe a più piani, in cui il defunto è ritratto due volte, una da vivo e una da morto, opera di Tino e dei suoi seguaci a Napoli e altrove nel Meridione, e adducendo anche il confronto con la tomba di Cino dei Sigibuldi a Pistoia. Ma già il Bertaux riteneva i consiglieri opera di bottega, seguito da molti altri studiosi, da Adolfo Venturi al Kreytenberg, i quali accettavano l'idea che i consiglieri facessero parte della tomba, ma escludevano per ragioni di qualità e di stile che essi potessero essere attribuiti allo stesso maestro. Il Venturi¹⁸ sosteneva che Tino avrebbe potuto fornire solo dei disegni di massima per l'opera, avendo poi abbandonato Pisa per combattere contro questa città nella battaglia di Montecatini (1315). Lo studioso cercò di suffragare questa sua idea citando un documento dello stesso anno in cui lo scultore pisano Lupo di Francesco viene pagato per aver eseguito la tomba di un 'principe' per l'Opera del Duomo; senonché — come poi ha dimostrato Péleo Bacci, seguito da Enzo Carli¹⁹ — la tomba in questione è quella, oggi perduta, destinata da Uguccone della Faggiola ad alcuni caduti della battaglia di Montecatini, e non il sepolcro dell'Alto Arrigo'. Sulla scorta dei documenti (pubblicati da Giorgio Trenta e Péleo Bacci) è stato invece dimostrato²⁰ che Tino,

quando il 12 luglio del 1315 mancava di ritirare l'ultimo pagamento di 25 lire pisane, per combattere dalla parte dei Guelfi nemici dei Pisani, aveva da riscuotere solo per cinque giorni di lavoro, mentre aveva già ricevuto il pagamento di 375 lire, pari a sette settimane di lavoro.

Il 26 luglio già la tomba doveva essere finita, perché sono pagati i pittori che la dipingono. Nei documenti di pagamento sono elencati numerosi pittori ma come scultore il solo Tino: possiamo quindi essere sicuri che egli riuscì ad ultimare da solo la tomba entro la prima metà di luglio. Se quindi le statue dei 'consiglieri' facevano parte della tomba esse devono essere opera di Tino (nei limiti in cui comunque per l'arte medievale, basata sull'organizzazione delle botteghe, si può parlare di un'opera 'autografa').

Péleo Bacci ed Enzo Carli²¹ hanno sostenuto che, se la tomba è opera interamente di Tino, visto che — a loro avviso — le statue non sarebbero compatibili con lo stile delle opere autografe del maestro, esse avrebbero fatto parte di un altro contesto, come ad esempio un monumento eretto ad Arrigo dai Pisani nel 1313, quando l'imperatore fu presente in città, situato forse su una delle porte urbane. Questa ipotesi è poi stata lasciata cadere: non solo un simile monumento non è documentato, ma la supposizione di un collegamento con il sepolcro ha preso il sopravvento da quando gli studi sulla tipologia delle sepolture trecentesche (ad esempio quello di Kurt Bauch) hanno mostrato che la combinazione in un solo complesso di *gisant* e corte del monarca vivo rientrerebbe a pieno nella logica strutturale attestata al tempo.²²

Vari studiosi si sono cimentati, con abbondante fantasia, a ricostruire idealmente la tomba perduta: non ripercorreremo le più vecchie ipotesi, del Supino²³, dello stesso Bertaux²⁴ (forse la più verosimile), del Valentiner²⁵, e neanche quelle del Dan²⁶, che sono già state tutte criticate dal Kreytenberg in un suo saggio²⁷ — l'ultimo per ora sull'argomento — in cui lo studioso propone a sua volta una propria ricostruzione, non meno problematica, che brevemente discuteremo.

Il Kreytenberg non dubita che il gruppo statuario dell'imperatore e dei suoi consiglieri abbia fatto parte del monumento (al quale aggrega anche numerosi altri pezzi, attribuibili a Tino o alla sua bottega, ma dei quali la pertinenza alla tomba resta tutta da dimostrare); egli ritiene però i consiglieri di autore diverso, preferendovi vedere la mano di un collaboratore, che torna ad identificare con Lupo di Francesco, scultore cui assegna anche il gruppo di un angelo e un devoto del Museo del Bargello di Firenze, già creduto dal Dan parte stessa della tomba.²⁸ Ci sembra che tornare a mettere in mezzo il nome di Lupo sia far regredire il problema a prima di quelle chiarificazioni che erano già state apportate da Péleo Bacci.

Intorno a Lupo di Francesco si era accesa una diatriba fra Valentiner e Carli:²⁹ lo studioso americano nel 1927, e ancora nel 1935, proponeva di vedere in Lupo, che fu il successore di Tino nella carica di capomastro dell'Opera (dalla quale Tino decadde, in contumacia, solo nel 1322), l'autore del monumento della Gherardesca del Camposanto (da San Francesco) e di altre sculture simili degli anni Venti-Trenta del Trecento, nelle quali si somma l'influsso di Giovanni Pisano e di Tino; il Carli non accettava di riunire tutte queste opere attorno al nome di un artista quale Lupo, sprovvisto di opere documentate, e si sforzava di enucleare all'interno del monumento della Gherardesca e delle altre sculture del gruppo (tabernacolo sull'ingresso del Camposanto e sulla facciata di San Michele in Borgo...) almeno tre mani diverse, delle quali la migliore riceveva il nome di 'Maestro dei Tabernacoli'. Su questo gruppo di opere, ribadendone la derivazione tinesca, è tornato anche il Kreytenberg³⁰; qui basti notare che — sia o non sia Lupo identico col 'Maestro dei Tabernacoli' — è certo che il nome di questo scultore viene invocato a torto per quanto concerne la tomba di Enrico VII.

Noi preferiamo tornare all'opinione del Valentiner³¹, che considerava proprio i consiglieri uno dei più alti esempi dell'arte di Tino: la differenza formale fra essi ed i rilievi della tomba (in particolare le teste degli 11 apostoli originali — uno falso è stato aggiunto nel 1921 — che ornano la fronte del sarcofago) è più apparente che significativa. Uno stesso scultore poteva scolpire in modo del tutto diverso quando si trattava di operare in piccolo o in grande, specie quando — come è il caso dei consiglieri — le figure dovevano stare ad una notevole altezza ed essere viste dal basso, da lontano, in modo che contasse di più la sommaria definizione del contorno che non la minuziosa elaborazione dei dettagli. La prova ce la fornisce un confronto fra le teste dei consiglieri pisani, la testa di Marlia e la testa stessa del *gisant* Arrigo, stranamente in genere poco considerata: vediamo ora ricomparire in quest'ultima ora i stessi caratteri di schematica astrazione che troviamo nelle statue, e che avevano indotto molti a dubitare della loro paternità tinesca.

Nel suo tentativo di ricostruzione il Kreytenberg³², basandosi sul modello della tomba Tarlati del duomo di Arezzo, di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura del 1330, immagina un sarcofago molto lungo, che avrebbe sostenuto le sette statue, la cui fronte sarebbe stata costituita dal *gisant* posto di lato, quasi obliquamente, con ai lati rispettivamente tre apostoli in rilievo; mentre i fianchi del sarcofago avrebbero avuto ognuno quattro apostoli. Questa ipotesi non può per più ragioni essere accettata: intanto la statua del defunto giacente non può venire disposta obliquamente, essendo lavorata in modo tale da poter stare solo distesa come è ora; in secondo luogo è gratuito ammettere che agli 11 apostoli originali (distribuiti su tre lastre, di cui la centrale ne contiene solo tre, mentre le due laterali, quattro ognuna) si debbano idealmente aggiungere ben tre figure (evangelisti), anziché un apostolo; infine, controllando attentamente lo stato delle tre lastre scolpite, come apparivano in foto precedenti il 1921, si può ritenere, seguendo una ipotesi già avanzata dal Supino e poi dal Trenta e dal Bacci, che nel 1494, o più probabilmente nel 1727, la lastra centrale sia stata decurtata a sinistra di

un apostolo, per adeguare il sarcofago alla lunghezza disponibile sopra la porta della sacrestia dei canonici.³³ In conclusione possiamo ritenere che la sistemazione di ripristino del 1921, con l'aggiunta del dodicesimo apostolo (il quinto da sinistra) della fronte del sarcofago, non si allontani di molto dalla situazione originale; sempre che non si voglia piuttosto pensare che fin dall'inizio sul sarcofago fossero previsti solo 11 apostoli, visto che al dodicesimo (San Bartolomeo) già era dedicato l'altare sottostante, dove era una sua statua, per cui sarebbe stato superfluo ripeterlo.

Quale rapporto poi avessero col sarcofago le sette figure soprastanti, e come potesse risolversi gradevolmente la disparità fra il corto sarcofago e la lunga fila delle statue, non è dato sapere, né è il caso di sostituire una nuova ricostruzione infondata alle altre che si sono mostrate fallaci. Basta per noi l'aver integrato quel monumento con un altro tassello; ma anche se non fossimo riusciti a convincere di questo il lettore, egli non potrà non riconoscere comunque la bellezza della nostra testa di Marlia, esempio della capacità di introspezione psicologica della scultura ritrattistica del Trecento senese.³⁴

NOTE

¹ L'autore, che vide il lapidario di Marlia nel 1989 per studiarne le sculture romaniche, e G. Passavant, venutone a conoscenza nello stesso anno, in occasione dello *Studienkurs*, che andava preparando, sulle ville toscane, sono arrivati indipendentemente alle stesse conclusioni su questa scultura, che perciò pubblicano insieme. Ringraziamo Gert Kreytenberg, Irene Hueck ed Antje Middeldorf Kosegarten per i loro preziosi suggerimenti, la Contessa Viviana Della Porta per il permesso di fotografare e pubblicare l'opera, John Fleming per la sua disponibilità, e Luigi Artini per le fotografie.

² Sulla villa cfr. E. Lazzareschi, La Villa Reale di Marlia, estratto da: *Il Marmo*, II, 7, 1928; G. Morolli, L'attività giovanile di Lorenzo Nottolini a Lucca, in: *Florence et la France. Rapports sous la Révolution et l'Empire* (Atti del convegno, Firenze 2-4 giugno 1977), Firenze/Parigi 1979, pp. 346, 372.

³ Cfr. S. Giadice, La Villa Reale di Marlia, Lucca 1938, p. 74.

⁴ L. Bellosi, La pecora di Giotto, Torino 1985, pp. 10-11.

⁵ A. Wolf, I Principi elettori in Toscana. Il significato sconosciuto d'un monumento imperiale pisano, in: *Studi medievali*, S. III, XXXI, 1, 1990, pp. 273-283. Se avesse ragione Wolf la nostra testa, priva di tonsura, difficilmente potrebbe provenire dalla tomba pisana, visto che il sesto elettore perduto dovrebbe essere un ecclesiastico: sono conservati infatti due ecclesiastici e tre laici, e gli elettori erano tradizionalmente (ma ciò è fissato per legge solo con la Bolla d'Oro del 1356) i tre arcivescovi di Magonza, Treviri e Colonia, il duca di Sassonia, il conte del Palatinato e il margravio del Brandeburgo. Senonché l'unico ecclesiastico conservato a figura intera è vestito da monaco e non da arcivescovo; nessuna delle figure reca gli attributi dei *Churfürsten*; infine, sembra altamente improbabile che in questo monumento tombale ghibellino per eccellenza apparisse anche una statua del duca di Sassonia, della casata dei Welfen (Guelfi). È sfuggito al Wolf che un consigliere ha in una mano il resto di un rotolo e che lui e un altro consigliere tengono in mano un paio di guanti. Il tenere un guanto in mano è gesto che connota personaggi di una certa importanza politica (per esempio il podestà Ermanno da Sassoferrato nella fontana di piazza a Perugia; segnalazione per cui ringraziamo Margrit Lisner); i guanti facevano parte del vestiario degli imperatori, simboleggiando già nel rituale dell'incoronazione il carattere quasi episcopale della carica imperiale (cfr. P.E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stoccarda 1954, vol. I, p. 84); il gesto del porgere un paio di guanti da parte dell'imperatore stesso o dei suoi messi significava l'elargizione di privilegi e protezione ad una città (cfr. B. Schwineköper, *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben* [Neue Deutsche Forschungen 191], Berlino 1938, p. 54; voce *Handschuh* in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlino/Lipsia, vol. III, 1931, coll. 1405-1406). Quindi il gruppo di statue raffigura Enrico fra i suoi consiglieri come apparve quando fu presente a Pisa nel 1313, non il momento dell'elezione né quello della incoronazione romana.

⁶ E. Carli, Tino di Camaino scultore, Firenze 1934, p. 10, nota 2.

⁷ M. Seidel, Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino, in: *Städel-Jb.*, V, 1975, pp. 63-64.

⁸ N. Dan, Ricostruzione della tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino, in: *Michelangelo*, 22, VI, 1977, fig. B.

⁹ G. Kreytenberg, Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII. in Pisa, in: *Flor. Mitt.*, XXVIII, 1984, p. 39 e fig. 10.

¹⁰ Cfr. R. Bartolini, in: *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena: 1250-1450* (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987), catalogo della mostra a cura di A. Bagnoli e R. Bartolini, Firenze 1987, pp. 52-60.

¹¹ Sulla tomba di Cino cfr. Annarosa Garzelli, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze 1969, pp. 97-99; E. Carli, *Scultori senesi a Pistoia*, in: *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*

- (Atti del convegno internazionale di studi, Pistoia 24-30 aprile 1966), Pistoia 1972, vol. II, pp. 149-164. Per le due teste di Agostino conservate al museo aretino, cfr. *Anna Maria Maetzke*, in: Il Museo statale d'arte medievale e moderna in Arezzo, Firenze 1987, catalogo, nr. 11, p. 21; *L. Berti*, Il Museo di Arezzo, Roma 1961, p. 46; *Garzelli*, pp. 26-27.
- ¹² Cfr. *G. Trenta*, La tomba di Arrigo VII imperatore (monumento del Camposanto di Pisa) con documenti inediti, Pisa 1893, pp. 87-98.
- ¹³ Cfr. *E. Lasinio*, Il Camposanto e l'Accademia di belle arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio, Pisa 1923, p. 88: "stavano incassate ne' muri dell'orto dell'Opera, che prima del bruciamento stavano in Duomo".
- ¹⁴ Per un tentativo di ricostruzione cfr. *G. Kreytenberg*, Fragments of an Altar of St. Bartholomew by Tino di Camaino in Pisa Cathedral, in: *Burl. Mag.*, CXXIV, 951, 1982, p. 349 e sgg.
- ¹⁵ Cfr. *P. Bacci*, Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'Alto Arrigo' per il duomo di Pisa, in: *Rassegna d'arte*, VIII, 1921, p. 80.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 83.
- ¹⁷ *É. Bertaux*, Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pise, in: *Paul Fabre, Mélanges*, Parigi 1902, p. 370 sgg.
- ¹⁸ *Venturi*, vol. IV, p. 256.
- ¹⁹ *Bacci* (n. 15), pp. 78-80; *Carli* (n. 6), p. 6, nota 1.
- ²⁰ *Bacci* (n. 15), p. 76.
- ²¹ *Carli* (n. 6), pp. 7-8, 10.
- ²² Cfr. *Antje Middeldorf Kosegarten*, Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien* (Atti del convegno "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia", Roma 4-6 luglio 1985), a cura di *J. Garms e Angiola Maria Romanini*, Vienna 1990, pp. 317-329.
- ²³ *I.B. Supino*, Tino di Camaino, in: *Arch. stor. dell'arte*, I, 1895, pp. 184-186.
- ²⁴ *Bertaux* (n. 17), pp. 375-377.
- ²⁵ *W.R. Valentiner*, Tino di Camaino, Parigi 1935, p. 62 sgg.
- ²⁶ *Dan* (n. 8); *idem*, La tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento, Firenze 1983. La statua di proprietà privata che Dan pubblica, attribuendola a Tino e ritenendola parte della tomba di Enrico VII, e in particolare identificandola con un ritratto di Uguccione della Faggiuola, che sarebbe stato *pendant* dell'angelo con devoto (identificato con lo stesso Arrigo) del Bargello, è troppo mal riprodotta per poter essere giudicata. Inoltre mancano le misure. Sembra di capire però che questa figura panciuta male si adatterebbe a venir posta sotto la nostra testa.
- ²⁷ *Kreytenberg* (n. 9), 1984.
- ²⁸ *Idem*, Tino di Camaino (Museo Nazionale del Bargello 30), Firenze 1986, p. 22.
- ²⁹ Cfr. *W.R. Valentiner*, Observations on Siene and Pisan Trecento Sculpture, in: *Art Bull.*, IX, 3, 1927, pp. 204-214; e *idem* (n. 25), p. 44 e p. 148, nota 1; *E. Carli*, Il monumento Della Gherardesca nel Camposanto di Pisa, in: *Boll. d'arte*, XXVI, 1932-33, S. III, pp. 408-417; *idem*, Un tabernacolo trecentesco ed altre questioni di scultura pisana, in: *Critica d'arte*, III, 1938, S. I, pp. 16-22; *idem*, Per un 'Maestro dei Tabernacoli', in: *Belle arti*, I, 1, 1946, pp. 112-113.
- ³⁰ *G. Kreytenberg*, Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern, in: *Wittelsbach und Bayern*, Catalogo della mostra, Monaco 1980, pp. 447-448.
- ³¹ *Valentiner* (n. 25), p. 2.
- ³² *Kreytenberg* (n. 9), pp. 56-57, fig. 39.
- ³³ L'opinione del Supino è esposta da *Trenta* (n. 12), nota 1 p. 74, e ripresa da *Bacci* (n. 15), p. 83: il primo apostolo di sinistra della lastra centrale è insolitamente ravvicinato all'ultimo della lastra precedente, cosicché si suppone che qui ci sia stato un taglio; inoltre manca il mezzo capitello dell'archetto soprastante; visto che gli apostoli sono generalmente disposti a coppie che si rivolgono lo sguardo, come dialogando, si nota che proprio accanto al quinto apostolo manca una figura che con lui faccia coppia: ma si nota anche che ben tre apostoli (fra cui proprio il quinto) guardano in avanti, per cui il principio delle coppie appare poco rigorosamente applicato. Le osservazioni relative alle anomalie delle lastre sono in sé poco probanti, visto che comunque è certo che il monumento fu più volte scomposto e ricomposto, per cui i rilievi ebbero a subire numerosi danneggiamenti (cfr. *Trenta*, pp. 93, 97, 98).
- ³⁴ Cfr. *H. Keller*, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: *Röm. Jb.*, III, 1939, pp. 229-356; *M. Semff*, Ein Marmorporträt des Gano di Fazio um 1303, in: *Kunstchronik*, XLIV, 4, 1991, pp. 174-175.