

von dem langobardischen Erstlingsbau vom Ende des 8. Jahrhunderts handle. Herr *Burger* stellte die deutlich klassischen Züge des Dekors heraus, wies dann aber einerseits auf den Baubefund hin, d. h. die nahtlose Einfügung der plattenähnlichen Stücke in das Mauerwerk der Apsisrundung, die nach seiner Meinung erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet sei; andererseits auf die Tatsache (hier durchaus übereinstimmend mit *Salmi*), daß an den vielen stilistischen Richtungen und Einflüssen, die in der Bauskulptur der westlichen Toskana um diese Zeit zum Ausdruck kamen, auch das – oft übersehene – ravennatisch-venetische Gebiet beteiligt ist (Beispiele dafür wurden im Bild gezeigt). Als formales Indiz für die späte Entstehung der Schmuckfenster von S. Michele sei zu beachten, mit welcher Freiheit dort das spätantike Prinzip der strengen Symmetrie übergangen wird; ein Charakteristikum, das in der anschließenden Diskussion weiter ausgeführt wurde. Das häufige Erscheinen antiker und langobardischer Schmuckmotive, ohne jeden ikonographischen Gehalt, auf einzelnen Platten und Quadern der mittelalterlichen Kirchenbauten in Lucca sei in den meisten Fällen nicht aus der Wiederverwendung von Spolien zu erklären. Vielmehr habe man im Mittelalter solche Motive ganz bewußt kopiert, um Spolien vorzutäuschen und den Gebäuden damit einen ehrwürdigen „antikischen“ Charakter zu geben. Gewiß standen auch in Lucca Säulen und Kapitelle antiken Ursprungs zur Verfügung, doch nicht solche Mengen prächtigen marmornen Baumaterials, wie z. B. in der so heiß befiedeten Nachbarstadt Pisa. Aus Gründen, die auch mit dem Konkurrenzkampf zwischen den beiden Städten zusammenhängen, seien solche „Verschönerungen“ zu erklären.



1 Sarcofago romano 2° sec. a. C. Pisa, S. Paolo a Ripa d'Arno, porta del transetto

*Piero Sanpaolesi*

## ISPIRAZIONI DA UN MODELLO DI SCULTURA CLASSICA IN PISA NEL XII E XIII SECOLO

Le prove della continua influenza che l'antichità classica ha esercitato sulla formazione delle generazioni di scultori e architetti che si sono succedute a Pisa dal periodo romanico al gotico, più che dagli episodici e notissimi esempi che si riferiscono a Nicola, ci sono date dalla constatazione della continua osservazione di cui questi esemplari antichi sono stati oggetto nei varii tempi. Più che un generico suggerimento ogni tempo ha scelto e preso quel che sentiva a lui più congeniale, magari scegliendo alcune tra le molte parti di una stessa opera.

Mi sembra che uno dei pezzi classici che più sicuramente ha influito sugli scultori sia il fronte di sarcophago che dal giorno della costruzione di quella parte della chiesa è murato sulla porta del transetto sinistro di S. Paolo a Ripa d'Arno (fig. 1) e non è mai stato dislocato. Esso si può considerare murato nell'attuale collocazione into no al terzo quarto del XII secolo, e si può ritenere che prima di allora sia servito di sepoltura a qualche cittadino pisano e fosse accostato alla chiesa che precedette, nel luogo stesso, l'attuale edificio. Perciò è stato certamente a portata di tutte le generazioni di scultori che, a partire dal XII secolo almeno, si sono succedute in Pisa. E' scolpito in marmo lunense; la composizione è tradizionalmente classica con la figura del busto del defunto entro un medaglione, che due eroti alati sorreggono librandosi orizzontalmente. Ai due angoli altri due eroti di dimensioni minori, stanti, appoggiati ad un tralcio su cui tengono un piede, chiudono la compo-



2 Vecchio giacente da fronte, particolare della fig. 1



3 Donna giacente da tergo, particolare della fig. 1



4 N. Pisano, Profeta, Pergamo del Battistero, Pisa



5 A. di Cambio, Assetata, Museo Naz. Perugia

sizione. Sotto ai due eroti librai vi sono due figure giacenti ma col busto sollevato sul cubito che punta sul listello di base del sarcofago; una è vista di fronte (fig. 2) e l'altra di tergo (fig. 3), ambedue tengono le gambe incrociate e sono letteralmente incastrate nello spazio rimasto libero sotto ciascun erota. E' databile intorno alla fine del secondo secolo d. C. e potrebbe essere anche di arte locale. Ha perduto, per consunzione, molto della vivacità di modellato, arrotondato e levigato come è dalla lunga esposizione all'aperto. Sembra però che Nicola possa averlo visto in migliori condizioni se prese da esso la figura del vecchio per le sue figure di profeti nei pennacchi del pergamo del battistero (fig. 4) e per altri tipi senili con la barba e i capelli segnati a colpi di trapano, e la carnosa bocca semiaperta e la chioma sovrabbondante. Tipo di figura solenne che, come ben si addice alla figurazione del tempo, così sta bene alle figure dei gravi personaggi del pergamo di Nicola. Questa fra le numerose sculture antiche che potevano vedersi in Pisa, e giunte fino a noi, è la più vicina a quell'ideale formale della gravità classica che Nicola ha consacrato in tante parti del suo pergamo.

Ma mi sembra che Nicola non abbia preso altro da questo sarcofago ed ha lasciato che il suo grande allievo Arnolfo si valesse con decisa aderenza compositiva dell'altra figura (fig. 3) giacente per una delle sue „asettate“ ora al Museo Nazionale di Perugia, che era destinata alla fontana di Piazza e che rimase invece inadoperata (fig. 5). Si deve qui parlare di trasposizione di forme, sia pure con orientamento rovesciato da destra a sinistra. Tutta la figura dell'asettata, dal movimento del torso a quello delle gambe e delle braccia dichiara la „ripresa“ di Arnolfo dal modello pisano di S. Paolo a Ripa d'Arno.

Ma non basta; questa fronte scolpita è stata vista, forse non ancora murata sulla porta della chiesa pisana, da quello scultore, aiuto e collaboratore di Rainaldo, che intorno al secondo quarto del XII secolo scolpi sulla facciata della cattedrale pisana il capitello esterno della porta sinistra nel quale ha riprodotto (fig. 6), adattandolo al suo caso, ma conservandogli la mollezza di disegno del modello, quella figura che si muove da un ceppo di racemi ed è ferma nel gesto stesso della gamba destra sollevata, che caratterizza l'erote classico (fig. 7). Nel nostro capitello non ha ali ma è paludato con una stoffa che dal petto gli ricade poi indietro. E' un suggerimento veristico passato già attraverso la prima deformazione di un'arte esperta, ma divenuta ormai manieristica nel modello e trasferita quasi ad un livello artigiano, ma ancora piena delle suggestioni della grande arte. Queste suggestioni hanno attratto lo scultore romanico pisano, che perciò non „dipende“ non obbedisce a nessuno, soltanto non ha più la mano appesantita dal secolare timore di fronte al mondo classico, anzi tenta di superarlo in una libera gara di forma.



6 Collaboratore di Rainaldo,  
Pisa, Capitello sulla facciata  
del Duomo



7 Particolare della fig. 1

Quest'ultimo caso è maggiormente da rilevare, come quello che aggiunge ancora una prova a chi vede entro la scultura romanica pisana uno sviluppo autonomo di forme e una indipendente vitalità già all'inizio del XII secolo, quando le taglie pisane, prima prevalentemente rivolte alla scultura decorativa, si pongono il problema della rappresentazione del mondo circostante e preparano il terreno a Guglielmo e ai suoi collaboratori e seguaci. Ciò senza dover pensare a difficili e illogiche formazioni dei primi scultori pisani sul paradigma dei lombardi e dei provenzali, bensì insieme a questi, come la cronologia delle loro opere suggerisce e le forme confermano.