

## SUPINO A PISA: LA FOTOGRAFIA TRA «ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE», IL PERGAMO DI GIOVANNI E IL MUSEO CIVICO

Antonella Gioli

Tornato a Pisa dopo studi ampi ma disorganici, Iginio Benvenuto Supino intraprende con decisione la strada della ricerca storico-artistica e della tutela del patrimonio, che qui si intende ripercorrere da un particolare punto di vista: quello della fotografia come strumento di documentazione, elaborazione, argomentazione, persino autopromozione<sup>1</sup>, seguendo il filo delle immagini del *Pergamo* di Giovanni Pisano tra fotografie, saggi e una lettera.

Il 12 novembre 1891 Supino viene nominato, per interessamento di Adolfo Venturi, Ispettore agli Scavi e Monumenti del circondario di Pisa<sup>2</sup>. Il 23 luglio 1892 il Consiglio comunale lo nomina all'unanimità Conservatore della Pinacoteca, carica onoraria e gratuita, con il compito di realizzare il nuovo Museo civico nell'ex convento di San Francesco. Il 12 novembre 1893, dopo soli 15 mesi, Supino inaugura il Museo di cui è ora direttore; il 19 gennaio 1896 vi apre la Sala dei Medaglieri con le raccolte di Francesco Franceschi, donatore del Medagliere

---

<sup>1</sup> Su Supino e la fotografia vedi: MARINELLA PIGOZZI, *Iginio Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica* e MASSIMO FERRETTI, *Iginio Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio*, in *Iginio Benvenuto Supino 1858-1940 Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze, 2006, pp. 47-58 e 59-70, poi più ampiamente in Firenze 2010; M. FERRETTI, *Frammenti di uno specchio: dalla persecuzione razziale agli esordi di Supino storico dell'arte*; MARILENA TAMASSIA, *Viaggio tra le fotografie storiche del Museo del Bargello al tempo di Supino*; MONICA MAFFIOLI, *Affinità elettive, Iginio Benvenuto Supino e Vittorio Alinari*; M. PIGOZZI, *Iginio Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Il metodo e il talento: Iginio Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, Catalogo della mostra Firenze, Museo nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010, a cura di B. Paolozzi Strozzi e S. Balloni, Firenze 2010, pp. 125-145, 197-207, 215-221, 235-247; PAOLO GIULIANI, *Iginio Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, Bologna 2010; M. PIGOZZI, *Iginio Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti: le immagini della ricerca*, PAOLA TADDIA, *Le collezioni Supino e Volpe nella Biblioteca e Fototeca "I.B. Supino"* e FRANCESCO DE CAROLIS, *Figure tra parole: note sulle illustrazioni delle riviste d'arte tra Otto e Novecento e la copertina di Giorgio Kienerk per la "Rivista d'Arte"*, in *Iginio Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza 2012, pp. 1-12, 19-25, 47-56; LUIGI TOMASSINI, *Iginio Benvenuto Supino e gli Alinari: appunti per uno studio sui rapporti tra fotografi editori e storici dell'arte*, in *I Supino. Una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, Atti del Convegno di studi Pisa 26-27 marzo 2015, a cura di F. Angiolini e M. Baldassarri, Pisa 2015, pp. 147-156.

<sup>2</sup> R.d. 12 novembre 1891, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», XVIII, III, 17, 18 novembre 1891, p. 823. Le lettere di Supino a Venturi sono conservate in Pisa, Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore, Fondo Adolfo Venturi; quelle degli anni 1889-1896, per la cui consultazione ringrazio Monica Biondi, non contengono però significativi riferimenti ai temi del presente contributo.

Toscano, e di Moisè Supino, suo padre, donatore del Medagliere Pisano. Il 1 marzo 1896, nominato Ispettore del Museo nazionale del Bargello, lascia Pisa per Firenze. A Pisa rimane dunque circa cinque anni, durante i quali pubblica saggi su «Archivio Storico dell'Arte»: dopo una recensione e un necrologio, sul fasc. II del 1892 appare il suo primo lavoro importante, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*<sup>3</sup>, dedicato a una delle “questioni calde” del patrimonio artistico pisano.

### 1. La ricomposizione del Pergamo

Il pergamo, terminato nel 1311, era stato infatti smontato per i restauri seguenti al grande incendio del 1596, i pezzi distribuiti tra magazzini dell'Opera, soffitte del Duomo e altri luoghi, poi in parte riutilizzati in maniera più o meno attenta in Duomo (nel bancone delle reliquie, nel parapetto sopra la ringhiera sull'ingresso, nel nuovo pulpito, i bassorilievi nella galleria e uno murato sulla porta dello spogliatoio dei canonici) e nel Camposanto, mentre altri erano stati dispersi o distrutti. Nel 1864 lo scultore ed ebanista Giuseppe Fontana (1832-1881), professore di Ornato all'Accademia di Belle arti di Pisa<sup>4</sup>, aveva iniziato a studiare e raccogliere i pezzi sparsi del pergamo, permettendo allo scultore Pietro Franchi di realizzare una sua ricostruzione a grandezza naturale con calchi in gesso che era stata esposta all'Exposition Universelle di Parigi del 1867<sup>5</sup>. Fontana aveva inoltre realizzato in legno un modello in scala dell'ipotesi di ricomposizione dei pezzi raccolti con inserimento delle parti perdute: tre sostegni composti da statue su basi corrette (*Cristo su Quattro evangelisti*, *Pisa su Quattro virtù* e il centrale *Tre grazie su Sette scienze*), due statue più piccole (*Ercole e San Michele Arcangelo*) su alte basi appositamente disegnate, una coppia di colonne semplici e una su leoni stilofori, altre 7 basi, archetti trilobati sul modello di quelli del pulpito di Nicola nel Battistero, 7 bassorilievi e statuette tra gli specchi, due rampe di scale con mensoloni che girano intorno alla colonna. Nel 1872 il Comune di Pisa aveva stanziato dei fondi per recuperare i pezzi mancanti e aveva nominato una Commissione per la ricostruzione del monumento. Su parere favorevole di detta Commissione, nel febbraio 1873 il Comune aveva dato il via all'inizio del lavoro di

---

<sup>3</sup> IGINO BENVENUTO SUPINO, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, in «Archivio Storico dell'Arte», V, II, 1892, pp. 65-94.

<sup>4</sup> Vedi STEFANO RENZONI, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Ospedaletto (Pisa) 1997, pp. 106-108.

<sup>5</sup> Vedi GEORGES ROHAULT DE FLEURY, *Chaire de Jean de Pise. Restauration (Esposition universelle de 1867)*, in «Gazette des Architectes et du Batiment», 1867, V, n. 11, pp. 120-125.

ricomposizione sulla base del modello, affidando la realizzazione degli elementi mancanti allo scultore senese Tito Sarrocchi<sup>6</sup>.

Intanto l'elogiato modello in scala, con i pezzi poggiati direttamente su un tavolino a scacchi, era stato più volte fotografato nello studio di Fontana in Via Cacciarella (oggi via Fucini). Almeno 3 fotografie – fronte, lato destro, lato sinistro (*fig. 1*) – gli aveva dedicato Enrico Van Lint, autore di numerosi calotipi spesso ritoccati con punti di colore e titolare di un importante atelier fotografico a Pisa<sup>7</sup>. Gli Alinari di Firenze ne avevano inserito la fotografia nella *Seconda Appendice al Catalogo Generale* del 1881<sup>8</sup> nei 3 formati Album, Piccole e Extra, presentandola come «L'antico e bellissimo Pulpito ch'esisteva nel Duomo, opera di Giovanni Pisano, dal modello maestrevolmente eseguito in legno dall'architetto Fontana, copiando e rinnestando insieme tutti i frammenti che facevano parte del detto Pulpito, rintracciati dal medesimo in diverse località di Pisa e specialmente nel Camposanto»<sup>9</sup>. Per dare un'idea del rilievo dato al modello: nella stessa *Appendice* erano per la prima volta inserite 5 fotografie di statue del pergamo fotografate in Camposanto ma disponibili solo come Piccole<sup>10</sup>; tra le foto della Cattedrale, non c'erano i bassorilievi che erano stati lì collocati.

---

<sup>6</sup> Vedi *Sulla ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano. Rapporto della Commissione istituita dal Consiglio Municipale di Pisa con deliberazione de' 22 marzo 1872*, Pisa, Tipografia Nistri 1873, con fotografia del modello; *Sul pulpito di Giovanni di Niccola per la Primaziale pisana ricostruito da Giuseppe Fontana. Scritti vari già editi ora raccolti*, Pisa, Tipografia dei F.lli Nistri, marzo 1875. Sull'intervento di Sarrocchi vedi MARCO PIERINI, *Tito Sarrocchi 1824-1900. Sculture, modelli in gesso, bozzetti*, Siena 1999, pp. 100-103.

<sup>7</sup> Su Enrico Van Lint (Pisa 1808-1884) vedi *L'immagine di Pisa nell'opera di Enrico Van Lint pioniere della fotografia*, Catalogo della mostra Pisa, Palazzo Lanfranchi, 7 maggio-6 giugno 2004, a cura di G. Fanelli e C. Scarpellini, Firenze 2004. Un cospicuo numero di lastre in vetro e positivi dello Studio fotografico Van Lint è conservato a Pisa nella Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno. Qui si stanno individuando anche fotografie corrispondenti a quelle utilizzate da Supino nei suoi scritti, ma che per l'assenza di data di ingresso non possono essere con certezza ricondotte alla sua attività pisana. Ringrazio per le verifiche in Soprintendenza Loredana Brancaccio e Maria Fortuna Pizzi, e per la collaborazione nelle ricerche Martina Lerda e Francesca Mannocci.

<sup>8</sup> *Seconda Appendice al Catalogo Generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, Novembre 1881, *Pisa* pp. 82-93.

<sup>9</sup> *Seconda Appendice* 1881, *Studio Fontana* p. 93; nei diversi formati nn. 9075 Album (cm 14,5x9,5), 10133 Piccole (cm 27x21), 12105 Extra (cm 44x33).

<sup>10</sup> *Seconda Appendice* 1881, *Camposanto urbano* pp. 84-85, foto nn. 10050-10054, vedi oltre note 13, 16-19. La fotografia del modello e le 5 di sculture non sono ancora state individuate; negli Archivi Alinari – ringrazio per la ricerca Elena Calabresi - a questi numeri corrispondono lastre di vetro con immagini di Prato.

### 1. Il saggio *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, 1892

Quando Supino inizia a lavorare al saggio sul pergamo per «Archivio Storico dell'Arte» finalmente, dopo la morte di Fontana e i rallentamenti per mancanza di fondi, si sta concretizzando la ricomposizione secondo il modello di Fontana e le integrazioni che Sarrocchi sta completando.

L'inizio del saggio è infatti quasi una dichiarazione di intenti: voler intervenire, sulla base di rigoroso studio storico e documentario nel dibattito sulla ricomposizione del pergamo.

Si sviluppa per 30 pagine con 10 fotografie, alcune inserite nelle pagine di testo altre a pagine piene - non numerate ma conteggiate – prive, come usuale nella rivista, di marchi o indicazioni di autore o di editore e di analoghi riferimento nel testo.

La loro attenta ricerca e consapevole utilizzo è testimoniata da una lettera di Supino al direttore della rivista Domenico Gnoli del 23 marzo 1892<sup>11</sup> che si è rivelata nell'ottica di questo studio particolarmente significativa: è interamente dedicata ad alcune fotografie del corredo del saggio, e dunque ne rivela la procedura di attenta costruzione, da ambo le parti; fornisce elementi significativi dell'origine e senso delle immagini taciute o poco chiari nel testo; fa comprendere meglio una relazione testo-immagini non immediata e con una didascalizzazione su due registri non sempre chiara, in cui la lettura dell'apparato di immagini rimane subordinata a quella completa e attenta non solo del brano vicino o del paragrafo, ma quasi dell'intero testo; illumina il nascente lavoro di Supino di ricerca, lavorazione, utilizzo di fotografie.

Supino chiarisce diversi dubbi posti per punti da Gnoli, a cui si rivolge con un formale «Chiarissimo Sig. Professore», sulle fotografie a corredo del saggio che gli aveva già mandato, anche se non sempre li capisce: «Il n. 15 che cosa rappresenta? Io bisogna le confessi che proprio non mi ci ritrovo. Vuol essere così cortese di scrivermelo?»<sup>12</sup> Allega inoltre 5 nuove fotografie, 1 migliore rispetto a quella già inviata (*Ercole*) e 4 nuove (3 di bassorilievi, 1 ulteriore della sua ipotesi di ricomposizione del pergamo), impegnandosi a inviarne presto altre 2: 1 migliore (sostegno centrale con *Tre grazie*) e 1 nuova (base con *Quattro evangelisti*). Probabilmente per motivi di tempo, però, non sembra che le foto inviate da Supino con questa lettera e ancor più quelle promesse siano state sostituite o aggiunte.

---

<sup>11</sup> Igino Benvenuto Supino a Domenico Gnoli, su carta intestata «R. Ispettore dei Monumenti Pisa», 23 marzo 1892, Roma, Biblioteca Angelica, Fondo Domenico Gnoli, Carteggio busta 145/4 (d'ora in poi Supino a Gnoli, 23 marzo 1892), unica testimonianza del carteggio Supino-Gnoli; ringrazio per la collaborazione Francesca Fedeli.

<sup>12</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

Il saggio presenta una attenta ricostruzione e analisi, sulla base di fonti coeve e successive e di documenti d'archivio, della storia del pergamo di Giovanni - con ampie digressioni sull'incendio di fine '500 e i restauri che ne hanno originato lo smontaggio - e del pulpito seicentesco che ne ha riutilizzato alcune parti.

Le fotografie seguono l'andamento del testo ma non sono a questo sempre correlate né nell'impaginato, né da rimandi.

La prima fotografia appare soltanto nel paragrafo IV, insieme alla lunga descrizione del pergamo fatta da Raffaello Roncioni nel 1823 di cui le 5 fotografie di statue seguono l'ordine, omettendo i due leoni stilofori, ma proseguendo anche nel paragrafo successivo.

*Cristo o il Salmista o altro simulacro allegorico...* (p. 69, fig. 2), su fondo nero a piena pagina, raffigura la statua poggiata su una base su cui «sono rappresentati i simboli di sette scienze»; la didascalia continua chiarendo l'incongruenza tra ciò che riporta Roncioni e ciò che viene mostrato: «Nel pulpito però questa base sorreggeva il gruppo centrale delle tre Grazie». Con la base sbagliata era stata ripresa anche da Alinari<sup>13</sup> in una delle 5 fotografie di statue più quella del modello di Fontana dell'*Appendice* che, non essendo ancora individuate, non possiamo affermare essere quelle pubblicate nel saggio. Supino evita di “tagliare” la base errata o di pubblicarla separatamente, forse preferendo aprire il corredo di immagini comunque con uno dei 3 sostegni “statua su base” che sono tra gli elementi più importanti del pergamo. Nella lettera a Gnoli, infatti, aveva confermato l'importanza della fotografia pur con la base errata: «La figura del Cristo va riprodotta perché facente parte di uno dei sostegni del pulpito. È stata provvisoriamente poggiata su quella base, che dovrebbe invece sostenere il gruppo centrale delle tre Grazie, mentre il suo posto sarebbe sul gruppo degli evangelisti.»<sup>14</sup>

La seconda *San Michele Arcangelo...* (p. 71) chiude a pagina intera il par. IV: è tratta da una fotografia di Enrico Van Lint con la statua ripresa tra una massiccia colonna e una statuetta poggiata su un capitello, che nella riproduzione vengono tagliate e cancellate dal fondo nero.

La terza *Ercole...* (p. 73) è nel par. V, costituito interamente dal brano sull'incendio del 1596 tratto da un manoscritto inedito, inserita in una pagina di testo, di piccolo formato e di scarsa qualità, scontornata con biacca o tempera bianca. Con la lettera, Supino aveva inviato a Gnoli

---

<sup>13</sup> «10052 Id., una figura virile con bilance, forse simboleggiante la Giustizia, e la quale è posata su di una base, ove in bassorilievo sono rappresentate le sette Scienze: di Giovanni Pisano»; *Seconda Appendice* 1881, pp. 84-85.

<sup>14</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

«una migliore fotografia dell'Ercole»<sup>15</sup>, forse quella Alinari in *Appendice*<sup>16</sup>. La piccola foto è già spia di due atteggiamenti di Supino che verranno esplicitati nel corso della lettera e del saggio: la ricerca di buone immagini e il ricorso al ritocco.

La quarta *Figura allegorica di Pisa (per alcuni la Carità) posante sul gruppo delle quattro virtù cardinali: Giustizia, Temperanza, Prudenza e Fortezza* (p. 75), ripresa dalla parte della coppia *Giustizia e Temperanza*, è a pagina intera su fondo nero, e forse potrebbe essere la fotografia Alinari<sup>17</sup>.

La quinta *Sostegno centrale composto delle tre Grazie cristiane aggruppate insieme* (p. 77, fig. 3), inserita nella pagina di testo ancora nel par. V scontornata con biacca e tempera bianca, è una immagine piccola e di scarsa qualità del gruppo che era stato erroneamente collocato sulla base con *Quattro evangelisti*. Supino ne aveva scritto a Gnoli svelando le sue modalità di “ricerca fotografica”:

In quanto poi al sostegno centrale rappresentante le tre grazie cristiane devo dire che non esistono fotografie. Quella che le ho mandato mi fu favorita da un amico dilettante. Oggi però sono stato a trovarlo per chiedergliene una migliore, e mi ha detto che mi cercherà la negativa in foto di quella ma anche del gruppo degli evangelisti (su cui andrebbe la statua del Cristo) che nessun fotografo ha mai fatto. Può Ella aspettare fino alle prime della corrente settimana? Perché l'amico ove non trovi più queste due negative mi ha promesso rifarmele apposta: ma sino a domenica non può. E sarà mia cura inviargliela subito.<sup>18</sup>

Diversamente da quanto afferma, però, nell'*Appendice* Alinari erano presenti entrambe le fotografie<sup>19</sup>. Supino dunque o ignora tale disponibilità, o non intende acquistarle preferendo rivolgersi al misterioso “amico dilettante” che già gli aveva fornito la prima fotografia delle *Tre grazie*.

---

<sup>15</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

<sup>16</sup> «10054 Id. Ercole in marmo, con la clava e pelle di leone, piccolo leone in marmo, ai piedi una leonessa, è opera del basso tempo»; *Seconda Appendice* 1881, p. 85.

<sup>17</sup> «10050 Avanzi dell'antico Pulpito del Duomo, ossia gruppo di cinque statue: la più elevata è la Carità, le altre quattro sono le Virtù Cardinali scolpite da Giovanni Pisano»; *Ivi*, p. 84.

<sup>18</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

<sup>19</sup> «10051 tre figure muliebri unite alle spalle e formanti un candelabro coronato da capitello: Scuola di Giovanni Pisano»; *Seconda Appendice* 1881, p. 84; «10053 Avanzi dell'antico Pulpito del Duomo. I quattro Evangelisti, gruppo di Giovanni Pisano»; *Ivi*, p. 84.



Fig. 1, Van Lint. Pisa, Piazza dei Cavalieri, Pisa, *Pulpito del Duomo, di Giovanni Pisano*, 39, circa 1870, stampa su carta albuminata, 208 x 255 mm, Raccolta privata. Scritte fotografiche sul recto in basso rispettivamente a destra, al centro e a sinistra. In realtà, modello ligneo di ricomposizione del Pulpito realizzato da Giuseppe Fontana, fotografato nel suo studio.



Fig. 2, I. B. Supino, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, «Archivio storico dell'arte», V, II, 1892, p. 69 con *Cristo o il Salmista o altro simulacro allegorico*

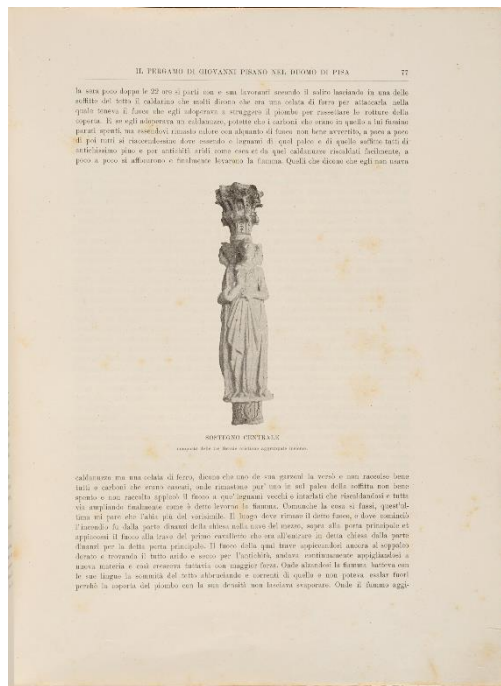


Fig. 3, I. B. Supino, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, «Archivio storico dell'arte», V, II, 1892, p. 77 con *Sostegno centrale composto dalle tre Grazie cristiane aggruppate insieme*.

La ricerca di negativi o la realizzazione di nuove fotografie non devono però essere andate a buon fine, o forse i tempi non hanno consentito la loro pubblicazione: fatto sta che le *Tre grazie* sono riprodotte in piccolo formato e scontornate, e che della base con *Quattro evangelisti* su cui il gruppo era erroneamente collocato non c'è immagine.

Secondo quella che appare – e probabilmente è consapevolmente – una coerente argomentazione per immagini, terminano qui le 5 fotografie dei “pezzi smontati” per lasciare il passo alle 5 relative all'intero pergamo.

Dopo il par. VI dedicato ai restauri successivi all'incendio, in cui è riprodotta a intera pagina una pianta del Duomo del 1596 (p. 83) e il VII allo smontaggio del pergamo tra 1599 e 1601, l'VIII tratta del riutilizzo di alcuni suoi pezzi in vari elementi del Duomo e del Camposanto, e soprattutto nel nuovo pulpito realizzato da Luca Fancelli nel 1627-28 illustrato con *Pulpito del Duomo secondo la descrizione del Grassi* (p. 86) che, didascalica fuorviante a parte, riproduce senza alcun intervento una fotografia Van Lint. Termina però in maniera poco comprensibile, se non seguendo il testo e la questione della doppia scala in mensoloni che gira intorno alla colonna del nuovo pulpito, con la fotografia inserita nella pagina di testo *Progetto Fontana con nuova disposizione della scala* (p. 87, fig. 4)<sup>20</sup>, di cui Supino non dichiara l'origine, che illustra la seconda ipotesi di Fontana con una sorta di montaggio che affianca due immagini: nella metà destra il modello ligneo ripreso d'angolo in modo da rendere visibile a sinistra la colonna e una delle rampe che vi gira attorno; nella metà sinistra lo spazio in cui il pergamo ricomposto si collegherebbe al pilastro con balaustra attraverso una scala rettilinea realizzata con gli stessi mensoloni del pulpito nuovo e del modello, con alla base un leggio scultoreo, che si sovrappone senza coprirlo a quella “girante”. È probabilmente questa sorta di ambientazione del pergamo, spazialmente invero incongrua, che Supino spiega a Gnoli:

La fotografia poi senza numero e senza legenda l'ho inserita per aver tratto l'insieme di quella scala che il Fontana e il Tanfani credendola antica e di mano di Giovanni l'hanno applicata alla ricomposizione, mentre è fatta nel 600 e io, mi pare, lo dimostro chiaramente. Se però vuole, la può togliere: mi pareva però interessante averla sott'occhio nella sua integrità.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> La stessa fotografia sarà pubblicata in I.B. SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1904, Fig. 115, e in *Pisa*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1905, p. 54.

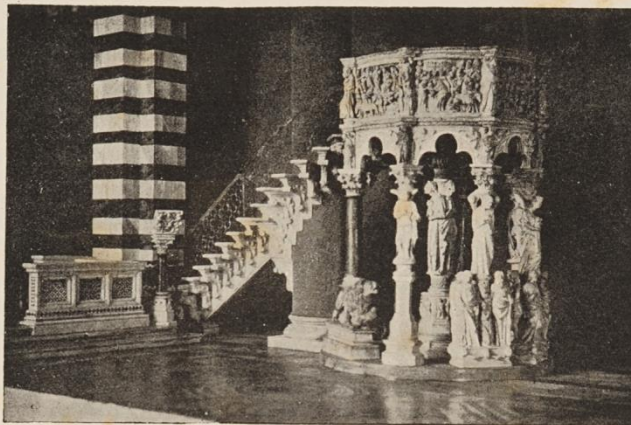
<sup>21</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.



uno scultore francese e del Fancelli da Settignano; ma secondo il Da Morrona e altri, quello innalzato dal Fancelli avea sotto le 5 statuette rappresentanti Pisa e le quattro virtù.

A quando il nuovo mutamento? Non so e non m'è riuscito sapere. Lo stesso Grassi poi in un libretto manoscritto che si conserva nell'Archivio Capitolare, più volte citato, di *memorie compilate da Raffaello Francesco Grassi pisano*, scrive: « il pulpito nel mezzo della chiesa: fatto il 1627 da chiarissimo scultore francese, e colonne sotto di broccatello e porfido e altre statue che erano sotto il pulpito fatto da Giov. Pisano sul quale si dice predicasse S. Tomaso.

« Che l'anno 1624 i bassirilievi furono accomodati come si è detto al pogguolo delle reliquie e per esser uscito il sudd<sup>o</sup> francese dal modello il Sig. Operaio Ceoli à gridato assai e ricorsi da S. A. Se li ha dato sd. . . . senza remunerazione alcuna ».



PROGETTO FONTANA CON NUOVA DISPOSIZIONE DELLA SCALA.

Non è facile dunque orizzontarsi fra tanta disparità di giudizi, nè è possibile poter dire come fosse il pulpito fatto dal Fancelli e da quello scultore francese tanto stimato, ma di cui nessuno ci dice mai il nome (chi sa forse non si alluda al Francavilla). Constatiamo allora che i bassirilievi, appunto perchè mal collocati, e che avrebbero dovuto poi, certo con più saggia deliberazione, ornare i laterali amboni del coro, finirono invece nella galleria della chiesa, ove sono tuttora, meno uno che fu incastrato sulla porta che conduce allo spogliatoio dei canonici. Il sostegno centrale è sempre in Camposanto e gli altri pezzi appartenenti al pergamo sono ora stati messi nei magazzini dell'Opera, ad aspettare la benefica mano che si decida a rimetterli alla luce.

#### IX.

Terminata così la storia di tutte le fasi fatte subire all'opera di Giovanni e di tutte le sue molteplici trasformazioni, studiamo se l'opera approvata per la ricomposizione sia quale il plauso e gli entusiasmi degli ammiratori avrebbero fatto supporre.

Fig. 4, I. B. Supino, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, «Archivio storico dell'arte», V, II, 1892, p. 87 con *Progetto Fontana con nuova disposizione della scala*.

Pubblicando tale immagine, in realtà, Supino contesta al progetto Fontana che anche con l'eventuale correzione della scala da girante a rettilinea, questa per stile, coerenza storica e spazialità non sarà armonica e coerente con la Cattedrale.

Tale fotografia in realtà anticipa il contenuto del par. X in cui finalmente Supino analizza il progetto di ricomposizione: plaude alle intenzioni ma non al risultato di Fontana che, «cercati tutti i frammenti creduti facenti parte dell'antico pergamo, ne tentò una ricostruzione, (...) ma il desiderio di volerlo in tutti i modi in piedi fu tanto, che tutto, bisogna pur dirlo, gli parve sufficiente per completarlo, per cui, malgrado le ricerche amorevolmente curate, n'è venuto fuori un lavoro che nei dettagli e nell'insieme manca di proporzione e di carattere.»<sup>22</sup>

Torna a esaminare documenti e fonti, comprese le critiche di Vasari, ma soprattutto esprime perplessità stilistiche e estetiche:

quell'accozzo di statue mezze sacre e mezzo profane, quello sfoggio così poco opportuno di nudo (...) Le figure delle basi, dure, mosse con poca grazie, dalle estremità goffe, dalle teste, tranne qualche eccezione, prive di espressione e di carattere: e si capisce che in molti sia ingenerato il dubbio che non debbano appartenere a Giovanni, ma piuttosto a qualche suo condiscipolo. L'imitazione dall'antico più chiara e maggiore ma meno felice: e quanta differenza fra questa e quella di Nicola!<sup>23</sup>

A fronte di tale scarsa qualità tecnica e formale, sottolinea «l'elegantissimo sostegno centrale» formato dalla base con *Sette scienze* che sostiene le *Tre grazie*, e per «tutto quel lusso di statue sorreggenti altre statue che alla lor volta sostengono i capitelli su cui poggiano gli archi, e per queste troppo palesi differenze fra le varie parti che lo compongono»<sup>24</sup> inizia a dubitare della possibilità di una ricomposizione del pergamo.

Il par. X inizia infatti con una dichiarazione di metodo assai interessante per la cultura del restauro: «I dubbi esposti dunque dovrebbero consigliare, invece che una ricomposizione secondo le descrizioni lasciateci dagli scrittori del 500, la conservazione pura e semplice degli avanzi supposti»<sup>25</sup>. Supino attribuisce sicuramente a Giovanni il sostegno centrale, i due leoni

---

<sup>22</sup> I. B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., p. 88.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>24</sup> Ivi, p. 89.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

stilofori e i bassorilievi, ma per lui tutto il resto «ha troppo l'aria di roba aggiunta e troppo palesemente appiccicata insieme»<sup>26</sup>. Se da una parte ci sono troppi pezzi, dall'altra ne mancano:

per la voluta ricomposizione mancano: quattro piccole figure, delle teste di serafini, delle colonne, degli zoccoli, le basi tutte dell'Ercole e del San Michele, fregi, archivolti, cornici e qualche capitello. Non poca roba né di poca entità, se si pensa all'importanza che per ottenere l'armonico insieme in un monumento di tal genere hanno anche i minimi particolari, e dovendo rifar nuove tutte queste parti mancanti, bisognerebbe scordarsi addirittura che le imitazioni o le contraffazioni dell'antico e i rattoppi più o meno indovinati e più o meno saggiamente disposti, oltre non avere, per quanto ben riusciti, nessuno artistico valore, non avvantaggiano punto il monumento che li subisce.<sup>27</sup>

Prosegue dubitando anche della opportunità di tale ricomposizione, prevenendo le reazioni dell'ambiente locale favorevole all'ipotesi Fontana:

Troppi bei saggi abbiamo nei pulpiti di Siena, di Pistoia e di Pisa per sentire il bisogno di rimettere a nuovo quest'altro: ché troppo a nuovo colla progettata ricomposizione sarebbe rimesso; miglior consiglio dunque riunire quelli avanzi e convenientemente collocarli o nel Camposanto o in un museo. Ma poiché a dir questo c'è da esser presi per non curanti delle nostre artistiche glorie e del decoro della città, e poiché tutti paiono ormai invogliati a che la ricomposizione sia fatta, si cerchi almeno e si voglia che la ricomposizione sia la più esatta possibile, o che alla verità e all'esattezza della primitiva forma maggiormente di avvicini.<sup>28</sup>

Passa quindi alla contestazione radicale del progetto di ricomposizione di Fontana approvato dal Comune: «Egli si è preoccupato solo di ricostruire il pulpito come è detto fosse avanti l'incendio, ma per darci l'opera completa troppe parti ha dovuto inventare e troppe ne ha aggiunte.»<sup>29</sup> Ha inserito basi e sottobasi, diverse del '500, anche sotto i due leoni stilofori rendendo il modello sproporzionato in altezza; ha dovuto inventare le basi del *San Michele Arcangelo* e dell'*Ercole*, poco armonizzate con il tutto; ha deciso di cambiare la forma della scala da girante intorno alla colonna a rettilinea «ma dando solo nuova disposizione agli stessi scalini, senza considerare che il male non sta nel girare in un modo o nell'altro quei mensoloni,

---

<sup>26</sup> I. B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., p. 90.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

i quali per essere di epoca differente non possono assolutamente adattarsi a quel pulpito»<sup>30</sup>, la cui scala doveva essere simile a quella del pulpito di Nicola nel Battistero ed avere come quella ai piè la scultura di una leonessa reggileggio.

Solo qui arriva pertanto la spiegazione delle fotografie pubblicate pagine prima *Progetto Fontana con nuova disposizione della scala* (p. 87) e, a piena pagina orizzontale, *Scala del pulpito di Nicola nel San Giovanni di Pisa* (p. 91), dal taglio anomalo: il pulpito è infatti visto solo nella metà superiore e quasi dal retro, con l'aquila reggileggio all'estrema sinistra, in modo da far vedere il cancelletto d'ingresso normalmente non visibile e dare rilievo alla scala rettilinea al cui inizio è la leonessa reggileggio. La cura con cui Supino ha selezionato proprio questa inquadratura resiste ai dubbi di Gnoli sulla sua qualità: «La fotografia della scala nel pulpito del Battistero ha è vero la parte inferiore molto nera, ma son tutte compagne e non ho potuto averne una migliore.»<sup>31</sup>

Dopo tanta analisi testuale e visiva, Supino lancia il suo attacco:

e allora è lecito domandarsi, dopo tutto quanto si è osservato, se si può approvare e plaudire a una ricomposizione che disgraziatamente si riduce a un'accozzaglia di così variati stili e di tante diverse maniere? (...) Perché dunque la progettata ricostituzione possa dirsi riuscita, è necessario radicalmente modificarla, o, per esser più pratici, basterebbe semplicemente togliere tutto quello che vi si è voluto aggiungere di nuovo e aggiunger quello che si è trascurato di metterci di antico, e allora potremo dire d'esser riesciti nell'intento.<sup>32</sup>

E dalla documentata ricostruzione storica e consapevole metodologia di restauro, quasi a sorpresa tira fuori un'immagine “sperimentale” che argomenta e rafforza visivamente la sua proposta:

e a prova del mio asserto, ecco l'esempio preparato con una fotografia a cui è stato tolto tutto quello che, quanto opportunamente giudichi lo studioso, s'è voluto appiccicarci; si ha, mi pare, un insieme più armonico, proporzionato e tutto in carattere, perché il ricostruttore non si è occupato che di servirsi dei pezzi esistenti, nulla togliendo, nulla aggiungendo del suo. Posato il tutto sopra un tondo di marmo si

---

<sup>30</sup> I. B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., p. 92.

<sup>31</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

<sup>32</sup> I. B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., p. 92.

rivede come è più probabile si fosse, prima che l'incendio o il desiderio del nuovo lo avessero tolto di mezzo.<sup>33</sup>

Segue immediatamente, inserita nel testo, *Proposta ricostruzione del Pergamo* (p. 93, fig. 5): Supino parte da una fotografia Van Lint che riprende il modello di Fontana frontalmente, con alle spalle perfettamente mediana la colonna su cui è appoggiato da cui si intravedono partire simmetricamente le due rampe della scala, il sostegno centrale perfettamente in asse con lo specchio con *La strage degli innocenti*. Su questo positivo, con biacca e tempera bianca cancella la colonna con le parti della scala, il tavolino, accorcia tutte le basi e le poggia su una intera base circolare dipinta. La scontornatura fa ovviamente risaltare le sculture risparmiate della fotografia originale: il sostegno centrale con le *Tre grazie* su base con *Sette scienze* perfettamente incorniciato dall'archetto trilobato che poggia sulla coppia *Cristo* su base con *Quattro evangelisti* e *Pisa* su base con *Quattro virtù* e, all'esterno, le statue *San Michele Arcangelo* e *Ercole* su basi disegnate da Fontana e criticate da Supino che però non le modifica ma le taglia in basso, mentre dietro le due colonne sui leoni restano appena delineate.

Per Supino, la fotografia è già strumento operativo di elaborazione, verifica e argomentazione di una ipotesi storico-critica.

Supino aveva inviato a Gnoli per poterle immediatamente paragonare 1 fotografia della ricomposizione di Fontana e 2 della propria, a cui aggiunge una terza con la lettera:

In quanto al N. 9 contenente le tre ricomposizioni debbo rammentarle che le ricomposizioni son due: una Fontana (ripetuta qui, grande, per paragone), l'altra tentata da me sui dati e documenti nuovi venuti alla luce per le mie ricerche: ed è questa ricomposizione in due fotografie perché lei veda quale sia più adatta a riprodursi. Oggi gliene mando un'altra: potrà forse esserle utile: la mia come vede ha il plinto per base del pulpito e il pulpito è più basso.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ivi, pp. 92-93.

<sup>34</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

## IL PERGAMO DI GIOVANNI PISANO NEL DUOMO DI PISA

93

lo studioso, s'è voluto appiccicarci; si ha, mi pare, un insieme più armonico, proporzionato e tutto in carattere, perchè il ricostruttore non si è occupato che di servirsi dei pezzi esistenti, nulla togliendo, nulla aggiungendo del suo. Posato il tutto sopra un tondo di marmo si rivede come è più probabile si fosse, prima che l'incendio o il desiderio del nuovo lo avessero tolto di mezzo.

E che tutto il pergamo alzasse da terra un mezzo braccio è presumibile oltrechè per la



PROPOSTA RICOSTRUZIONE DEL PERGAMO.

testimonianza dell'anonimo narratore, anche perchè l'insieme del monumento se ne avvantaggia, e le figure intorno sarebbero state troppo sacrificate se poggiate addirittura sul suolo.

## XI.

Terminata così la parte critica del lavoro, si affaccia subito l'altra non meno grave e importante questione, se ricollocarlo dove era o altrove. E qui non occorrerà un grande sfoggio di argomentazioni per arrivare a concludere che è desiderabile ogni opera d'arte sia sempre rimessa nell'ambiente per cui è stata fatta: ma qualora però l'ambiente non abbia subito, come al caso nostro, tali e tante modificazioni da rendere impossibile o troppo difficile o dannoso il desiderio. Nel Duomo di Pisa tutto è cambiato, e per rimettere il pulpito dov'era prima bisognerebbe buttarlo all'aria il coro attuale per rifarlo, come è detto fosse, quando il pergamo era al coro appiccato. Ma oltre alle difficoltà materiali che incontrerebbe l'impresa, non saprei quanto potesse sembrar lodevole sistema, per conservare un monumento, buttarne giù un altro, e non mi par nemmeno senza sufficiente l'essere l'attuale coro del 600 per ordinarne senz'altro la demolizione.

Si ricomponga dunque, se si vuol proprio ricomposto, togliendo, s'intende, tutto quello che col pulpito non ha nulla a che fare; si studino meglio i sostegni dell'Ercole e del San Michele; si rifaccia la scala ai piedi della quale si dovrebbe mettere la lionessa di cui è parola nei conti di distaci-

Fig. 5, I. B. Supino, *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, «Archivio storico dell'arte», V, II, 1892, p. 93 con *Proposta ricostruzione del Pergamo*.

L'indicazione «ripetuta qui, grande» della fotografia del modello di Fontana fa supporre che si trattasse non dell'originale Van Lint su cui Supino ha lavorato (p. 93, *fig. 5*), bensì dell'ingrandimento della foto "ambientata" in cui il modello è preso d'angolo, con una inquadratura che sottolinea la diversità di altezze e forme dei sostegni (p. 87, *fig. 4*): se l'identità di punto di vista avrebbe reso immediato il paragone tra le due ipotesi, la sua diversità gioca già di partenza a favore di una maggiore armonia dell'ipotesi Supino.

Di contro, non sappiamo se le altre 2 fotografie lavorate inviate da Supino partissero dalle fotografie Van Lint con visioni laterali del modello, ma certamente la scelta – forse operata da Gnoli - di quella frontale più simmetrica, soprattutto in confronto con quella d'angolo del modello Fontana, aumenta la forza della traduzione visiva della ricomposizione di Supino che è anche l'ultima immagine del saggio. Ed è in questo senso significativo che il modello di Fontana non venga da Supino pubblicato con una delle foto Van Lint o con quella Alinari, ma solo con due foto manipolate: le immagini del modello gli servivano come base per denunciarne l'errore e bloccare l'operazione di ricomposizione.

Il par. XI e ultimo è dedicato al luogo della ipotetica collocazione del pergamo ricomposto. Anche su ciò Supino muove metodologicamente dalla piena consapevolezza storica degli irreversibili mutamenti di un contesto-palinsesto come la Cattedrale:

È desiderabile ogni opera d'arte sia sempre rimessa nell'ambiente per cui è stata fatta: ma qualora però l'ambiente non abbia subito, come al caso nostro, tali e tante modificazioni da rendere impossibile o troppo difficile o dannoso il desiderio. Nel Duomo di Pisa tutto è cambiato, e per rimettere il pulpito dov'era prima bisognerebbe buttare all'aria il coro attuale per rifarlo, come è detto fosse, quando il pergamo era al coro appiccato. Ma oltre alle difficoltà materiali che incontrerebbe l'impresa, non saprei quanto potesse sembrar lodevole sistema, per conservare un monumento, buttarne giù un altro, e non mi par nemmeno scusa sufficiente l'essere l'attuale coro del 600 per ordinarne senz'altro la demolizione. Si ricomponga dunque, se si vuol proprio ricomposto, togliendo, s'intende, tutto quello che col pulpito non ha nulla a che fare; si studino meglio i sostegni dell'Ercole e del San Michele; si rifaccia la scala ai piedi della quale si dovrebbe mettere la lionessa (...), e così ricostruito si collochi dappertutto, fuori che in Duomo.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> I. B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., pp. 93-94. Su questa posizione vedi M. FERRETTI, *Igino Benvenuto Supino* cit., pp. 53-54, e 2010, pp. 131-134; DONATA LEVI, *Igino Benvenuto Supino e il restauro ottocentesco del Duomo di Pisa*, in *I Supino* cit., pp. 115-129, in part. 115-117.

Alla fine, Gnoli non pubblica, forse per problemi di spazio, le inviate «tre fotografie dei bassorilievi che se, lei crederà, potrà aggiungere alle altre o se no tenerle nella collezione dell'Archivio»<sup>36</sup>: un minor interesse di Supino che non discende ovviamente dalla autografia o dalla qualità dei rilievi, quanto dal loro minore coinvolgimento nella confutazione dell'ipotesi di ricomposizione del pergamo.

La lettera si chiude infatti con una conferma del carattere anche di intervento di tutela che riveste il saggio: «La ringrazio della premura che mi ha dimostrato e della sollecitudine con la quale vuol aiutarmi: contribuiremo insieme a confutare la ricomposizione di un pasticcio che è già costato al Municipio pisano ben 30mila lire! Oh se poi vedesse i pezzi nuovi rifatti da Sarocchi rimarrebbe inorridito!»<sup>37</sup> L'intervento riesce pienamente: in breve tempo, l'ipotesi di ricomposizione secondo il modello di Fontana viene abbandonata.

Complessivamente, delle 10 fotografie pubblicate, 5 sono tagliate o ritoccate, più o meno pesantemente, ed inserite nelle pagine di testo: potrebbe essere sia perché la bassa qualità di alcune ha reso necessario gli interventi (come per l'*Ercole*), sia viceversa perché la fattura artigianale di questi può aver dissuasato dalla piena pagina, persino per l'immagine forse più importante, la finale *Proposta ricostruzione del Pergamo*; le restanti 5 che non presentano alcun intervento sono invece a piena pagina, compresa quella non di buona qualità *Scala del pulpito di Nicola nel San Giovanni di Pisa*. Tale articolazione dell'impaginato potrebbe però essere anche legata alla provenienza delle fotografie, che come sempre in «Archivio Storico dell'Arte» non viene riportata, e su cui Supino persino nella lettera a Gnoli appare reticente.

### 3. Il pergamo al Museo civico, 1893

La funzione che Supino affida al saggio non solo di accreditamento personale nell'ambito storico-artistico, ma di entrata decisa e con l'autorità data dalla rivista nel dibattito locale, è confermata dal fatto che subito ne dona l'estratto al Comune, e che nel Consiglio comunale del 25 maggio 1892 il Presidente lo ringrazia con insolito gran spazio<sup>38</sup>.

Vengono poi il 23 luglio 1892 la nomina a Conservatore della Pinacoteca civica, l'inaugurazione il 12 novembre 1893 del Museo civico nell'ex convento di S. Francesco, e

---

<sup>36</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

<sup>37</sup> Supino a Gnoli, 23 marzo 1892.

<sup>38</sup> Consiglio comunale di Pisa, 25 maggio 1892, in Comune di Pisa, *Atti del Consiglio comunale, Sessioni ordinarie e straordinarie del 1891-92*, Pisa 1892, p. 292, in Archivio di Stato di Pisa, *Comune postunitario*.



infine nell'aprile 1894 la collocazione delle parti del pergamino tradizionalmente attribuite a Giovanni Pisano nell'ex Sacrestia<sup>39</sup>.

Senza alcuna concessione nemmeno a una suggestione di posizionamento, sono allineati al centro della sala i tre sostegni correttamente montati: *Pisa* su base con *Quattro virtù* e *Cristo* su base con *Quattro evangelisti*, entrambi indicati nell'agile *Catalogo* come «Giovanni Pisano (?)»<sup>40</sup>, in mezzo il più alto *Tre grazie* su base con *Sette scienze*; nella sala sono disposti i due leoni, le due statue *Ercole* e *San Michele Arcangelo*, capitelli, statuette tra gli specchi; alle pareti 7 bassorilievi alternati a statuette. Sulla soglia di una saletta, sul solito tavolo a scacchi, il modello ligneo di ricomposizione del pergamino di Fontana, con la doppia scala che gira intorno alla colonna, unico elemento che “unifica” e suggerisce la lettura dei pezzi sparsi.

Nonostante l'interesse di Supino per la fotografia, il “suo” Museo appare scarsamente documentato visivamente.

Un anno dopo l'inaugurazione, nel dicembre 1894, un lungo articolo sulla diffusa «L'Illustrazione Italiana»<sup>41</sup> presenta 3 fotografie degli spazi più suggestivi, forse fornite da Supino, che costituiscono le uniche immagini del Museo a datazione certa: *Antico chiostro di San Francesco-Ingresso al Museo* nel lato in cui sono ordinatamente esposti capitelli, statue, elementi decorativi e architettonici; *I frammenti riuniti del pulpito di Giovanni Pisano* con aggiunte sulle spalle della statua *Pisa* le aquile e sul capitello delle *Tre grazie* l'ampio sostegno realizzati da Sarrocchi; *Sala degli arazzi (Fotografia dello studente Badanelli)*, unica e misteriosa indicazione di autore.

Tranne la prima del Chiostro, le fotografie della Sala del pulpito e della Sala degli Arazzi vengono un anno dopo attentamente incise in legno di testa e pubblicate nel libro geografico-educativo *La patria*<sup>42</sup>, insieme all'incisione del modello ligneo con didascalia scorretta *Pulpito*

---

<sup>39</sup> Per il Museo vedi ANTONELLA GIOLI, *Igino Benvenuto Supino e il Museo Civico di Pisa*, in *I Supino* cit., pp. 131-146.

<sup>40</sup> (I.B. SUPINO) *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1894, pp. 4-9; vengono indicati come di Giovanni Pisano il sostegno centrale, i due leoni, 17 tra bassorilievi e statuette per specchi e capitelli, 3 capitelli. Il *Catalogo* è chiaro nell'impostazione generale, nelle spiegazioni e negli apparati, ma non ha alcuna immagine, probabilmente per motivi economici. Ugualmente privi di fotografie sono i contributi pubblicati sui primi due numeri della rivista del Ministero della Pubblica Istruzione I.B. SUPINO, *Il Museo Civico di Pisa*, in «Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti», I, 1894, pp. 102-112; I.B. SUPINO, *Museo Civico di Pisa*, «Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti», II, 1896, pp. 171-183.

<sup>41</sup> CARLO SFORZA, *Al nuovo Museo civico pisano*, «L'Illustrazione Italiana», XXI, n. 50, 16 dicembre 1894, pp. 395-396.

<sup>42</sup> GUSTAVO STRAFFORELLO, *La patria. Geografia dell'Italia. Province di Massa e Carrara-Lucca-Pisa-Livorno*, Torino, Unione Tip. Editrice 1896, pp. 165, 167.

*antico di Giovanni Pisano (da vecchie incisioni dell'interno del Duomo)* quasi certamente tratta da una fotografia dello Stabilimento fotografico Giacomo Brogi di Firenze<sup>43</sup>.

#### 4. Il saggio *Giovanni Pisano*, 1895

Nel 1895 Supino torna, sempre su «Archivio Storico dell'Arte», a scrivere del pergamo del Duomo in *Giovanni Pisano*<sup>44</sup>, dedicandogli i paragrafi VI-XII con brani ripresi dal precedente saggio e nuove considerazioni, nonché 8 fotografie relative, tranne le 2 del modello ligneo, a opere non illustrate nel saggio del 1892, sempre senza indicazione di autore ma con maggiore attenzione alla correlazione di impaginazione testo-immagine. Nessuna di queste 6 fotografie, però, mostra i 3 sostegni interamente e correttamente ricomposti al Museo: l'attenzione del discorso sia testuale sia visivo di Supino è infatti qui più rivolto alla loro attribuzione e pertinenza al pergamo.

A differenza del precedente saggio, la prima fotografia è una del modello ligneo realizzata da Enrico Van Lint riprodotta a piena pagina orizzontale: *Il pulpito, di Giovanni Pisano (Secondo la ricomposizione del prof. Fontana)* (p. 55, fig. 6) ne riprende il lato sinistro, con la colonna e la scala a destra; in basso a sinistra l'indicazione «Danesi inc. Roma», editore della rivista<sup>45</sup>. Se nel saggio del 1892 Supino aveva pubblicato il modello di Fontana soltanto in 2 fotografie manipolate e inserite in pagine di testo, qui per la prima volta lo mostra senza alcun intervento, a piena pagina, pienamente visibile. Ciò potrebbe essere casuale, o originato da motivi editoriali, ma la differenza di trattamento potrebbe legarsi anche al fatto che accantonata ormai l'operazione ricomposizione, il modello tanto vituperato da Supino è ora invece elemento di una delle sale più importanti del Museo, anzi quello che permette di leggere, seppure in maniera non corretta, la funzione e l'insieme delle statue e dei bassorilievi esposti “sciolti”. Legandolo al Museo, pertanto, pare quasi che Supino “sdogani” il modello.

Al margine sinistro, piccola con il testo che le gira intorno, è la fotografia *S. Paolo, di Giovanni Pisano (Frammento di ornamentazione fra uno specchio e l'altro del pulpito)* definito nel testo a fianco «una delle più nobili e maestose figure uscite dallo scalpello dello scultore pisano»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Una copia di Stabilimento fotografico Giacomo Brogi di Firenze, *Pisa: pulpito già esistente nel duomo di G. Pisano*, albumina 248x195 mm, con timbro a secco sul recto in basso a sinistra e didascalia manoscritta da Supino sul verso, è in Fondo Supino Università di Bologna 060 Toscana III B.

<sup>44</sup> I.B. SUPINO, *Giovanni Pisano*, «Archivio Storico dell'Arte», serie II, fasc. 1-2, 1895, pp. 43-69; capp. VI-XII pp. 54-69.

<sup>45</sup> La medesima fotografia sarà in *Arte Pisana* 1904 con la didascalia *Ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano (Museo civico di Pisa)*. Il marchietto «D» di Danesi è in angolo in altre 3 immagini.

<sup>46</sup> I.B. SUPINO, *Giovanni Pisano* cit., p. 58.

Inserita invece in grande nella pagina di testo è *I quattro evangelisti, di Tino di Camaino (Generalmente attribuiti a Giovanni Pisano e ritenuti parte del Pulpito di Pisa)* (p. 59), cioè l'opera di cui Supino nella lettera del 1892 aveva detto a Gnoli avere chiesto a «un amico dilettante» il negativo, e di cui non aveva messo in discussione l'attribuzione. Ora, invece, chiude il par. IX affermando: «Dal momento che noi non crediamo opere di Giovanni e parti del pulpito i due gruppi di statue con le quattro Virtù e i quattro Evangelisti, insieme alle due figure sovrastanti, di dove mai furon tolti e a chi si dovrebbero attribuire?»<sup>47</sup>. Nel par. X le riconduce infatti tutte, pubblicandone la fotografia, a *La Tomba di Arrigo settimo nel Camposanto di Pisa, di Tino di Camaino* (p. 61)<sup>48</sup>.

Fotografia di un pezzo non citato nel saggio del 1892, ma che è prova del proseguo degli studi di Supino e, dell'avvio di rapporti internazionali, è *Leggio del pulpito, nel Museo reale di Berlino (Da una fotografia gentilmente inviataci dal prof. W. Bode)* (p. 63), il cui originale è ora nel Fondo Supino dell'Università di Bologna (vedi qui Calanna, Figura 8b), con la «D» di Danesi in basso a sinistra.

Torna a esaminare la questione della scala del pulpito del Fancelli, che sostiene realizzata con gli archetti originali del pergamino spezzati e rilavorati.

Infine, coerente e audace conseguenza delle nuove considerazioni storico-critiche e espressione della volontà di tradurle visivamente, la fotografia *Il pulpito, di Giovanni Pisano (Secondo la nostra ricomposizione)* (p. 65, fig. 7). Più che una fotografia manipolata, è quasi un “pastiche foto-pittorico” che si conserva, montato nello stesso cartoncino della fotografia del *Leggio* precedentemente citata, nel Fondo Supino dell'Università di Bologna (vedi qui Calanna, figura 8a). Supino parte dalla stessa fotografia di Van Lint del modello ripreso frontalmente, con al centro in alto lo specchio *La strage degli Innocenti*, su cui aveva elaborato la sua prima ipotesi di ricostruzione nel 1892 (p. 93, fig. 5) e la riduce ulteriormente. Con biacca e tempera rende l'intero fondo bianco, cancella tutti i gruppi e le sculture che ora non riconduce più a Giovanni, lasciando soltanto il sostegno centrale con le *Tre Grazie* su base con *Sette scienze*, e vi dipinge sopra con il pennellino colonne scure su semplici plinti a terra, con due sole eccezioni: riprende o addirittura ritaglia dalla foto Van Lint del modello di lato, con la colonna a destra, il leone stiloforo in primo piano e lo inserisce nella sua elaborazione, avanzandolo di due posizioni,

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 60.

<sup>48</sup> Le fotografie dei due sostegni non saranno però inserite in I.B. SUPINO, *Tino di Camaino*, «Archivio Storico dell'Arte», serie II, fasc. 3, 1895, pp. 177-187. Viceversa, loro immagini saranno in *Arte Pisana* 1904 nel capitolo *Giovanni Pisano* e non *Tino di Camaino*, Figg. 119 e 120.

come base della colonna sinistra dello specchio centrale dietro alla quale si intravede il secondo leone stiloforo. Mantiene i capitelli, i tre bassorilievi e le piccole sculture di *Apostoli* e *Profeti* tra uno specchio e l'altro, ma modifica gli archetti trilobati in doppia voluta con riccioli. In primo piano, l'incongrua colonna dipinta o addirittura ritagliata nasconde la tanto discussa scala, di cui disegna l'attacco a destra del modello con un "arrivo" rettilineo sulla grande base ripresa insieme alla leonessa reggileggio dalla fotografia del pulpito di Nicola in Battistero pubblicata nel 1892 (p. 91). Quasi conscio di quanto possa apparire audace e "purista" questa ricomposizione, Supino premette:

poiché noi diamo, con pochi e approssimativi segni, una riproduzione del monumento quale abbiamo dimostrato dovesse essere appena uscito dalle mani di Giovanni, ci pare opportuno avvertire che per questa nostra ricostruzione abbiamo voluto servirci solo dei pezzi rimasti, mentre più di due potevano essere i leoni a sostegno delle colonne (...). Ma degni dello scultore pisano sono i pezzi che ci rimangono.<sup>49</sup>

Due altre fotografie di pezzi non pubblicati nel 1892 sono, entrambe con la «D» di Danesi in basso a destra, *Leggio del pulpito, di Giovanni Pisano (Nel coro del Duomo di Pisa)*, inserita nel testo che le gira intorno (p. 67); *Pila, attribuita a Giovanni Pisano (Nel castello di Santo Pietro presso Pisa)*, al centro di una pagina di testo (p. 68), rifiutata con sdegno:

O il Da Morrone non ha visto la pila di cui ha parlato per il primo, o se l'ha vista non comprendiamo come possa averla creduta lavoro di Giovanni; giacché ci recammo sul posto, e la nostra sorpresa fu grande nel vedere attribuito il primitivo e grottesco lavoro di un rozzo scultore del dodicesimo secolo al nostro pisano artefice: e ne diamo la riproduzione a conferma del nostro dire.<sup>50</sup>

##### 5. Arte Pisana con Alinari, 1904

L'anno successivo, nel 1896, Supino esordisce nell'editoria d'arte con *Il Camposanto di Pisa*, con cui inizia la fortunata collaborazione con gli editori Fratelli Alinari.

---

<sup>49</sup> I.B. SUPINO, *Il Pergamo* cit., p. 66.

<sup>50</sup> I.B. SUPINO, *Giovanni Pisano* cit., p. 69. Ciò nonostante, la fotografia verrà ripubblicata, ma con una didascalia che esclude ogni riferimento a Giovanni, in *Arte Pisana* 1904, Fig. 136.



Fig. 6, I. B. Supino, *Giovanni Pisano*, «Archivio storico dell'arte», serie II, fasc. 1-2, 1895, p. 55 con *Il Pulpito*, di Giovanni Pisano (Secondo la ricostruzione del prof. Fontana). Fotografia Van Lint del modello ligneo (Fig. 1), ora esposto nel Museo civico inaugurato nel 1893, con in basso a sinistra la scritta fotografica «Danesi inc. Roma».

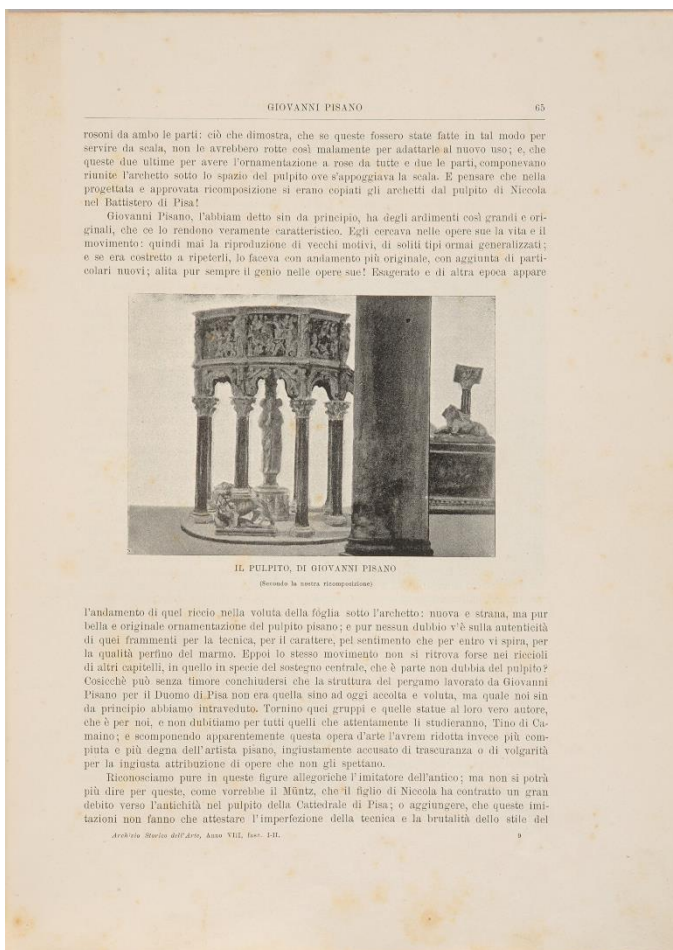


Fig. 7, I. B. Supino, *Giovanni Pisano*, «Archivio storico dell'arte», serie II, fasc. 1-2, 1895, p. 65 con *Il Pulpito*, di Giovanni Pisano (Secondo la nostra ricostruzione).

Ma per il “filo” che stiamo seguendo, fondamentale è il lussuoso libro *Arte Pisana* da questi pubblicato nel 1904<sup>51</sup> in 400 copie numerate, con ricco apparato di immagini in gran parte Alinari, come indica il piccolissimo marchietto «AL» in un angolo in basso, tra cui nel capitolo *Giovanni Pisano* 25 fotografie relative al pergamo.

In rapporto al corredo dei due precedenti saggi su «Archivio Storico dell'Arte» del 1892 e 1895, queste possono essere divise in 4 categorie.

a) Fotografie non Alinari ripubblicate.

Tra le tavole fuori testo protette da velina, una è *Ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano (Museo civico di Pisa)*, cioè la fotografia di Van Lint pubblicata nel 1895 con addirittura mantenuta in basso a sinistra la scritta «Danesi inc. Roma», ma dalla cui didascalia il riferimento a Fontana è stato sostituito con quello al Museo civico; componendo una efficace doppia pagina, a destra inserita nel testo è in *Fig. 115 Ricomposizione del Pulpito di Giovanni Pisano (Con diverso andamento della scala)* la fotografia “ambientata” del 1892 (p. 87) (fig. 8). Altre fotografie ripubblicate identiche sono: *Fig. 117 Leggio del Pulpito (Museo di Berlino)* già in 1895 (p. 63) ma con scontornamento che elimina la «D» di Danesi; *Fig. 118 Pulpito del Duomo (Composto dai frammenti del pulpito di Giovanni)* di Van Lint già in 1892 (p. 86); *Fig. 136 Pila nella Chiesa di San Pietro in Vinculis (Castello di Santo Pietro)* che invece mantiene la «D» già in 1895 (p. 68). È la stessa fotografia *Fig. 140 Leggio del pulpito del Duomo*, qui scontornata cancellando la «D» presente nel 1895 (p. 67), che chiude il capitolo su Giovanni.

b) Fotografie Alinari in sostituzione di altre molto simili.

Sono soltanto 3: *Fig. 119 Pisa e le Quattro Virtù*, ma senza le aquile sulle spalle aggiunte in Museo, al posto di quella in 1892 (p. 75); *Fig. 133 Ercole* in sostituzione di quella scontornata in 1892 (p. 173); *Fig. 134 Pisa Museo civico S. Michele Arcangelo* al posto di quella Van Lint in 1892 (p. 71)

c) Fotografie Alinari in sostituzione di altre significativamente diverse.

Riguardano finalmente i due sostegni che nel Museo civico erano stati correttamente ricomposti: *Fig. 120 Cristo e gli evangelisti* (fig. 9), di cui era stata pubblicata la statua di *Cristo* su base non pertinente nel 1892 (p. 69) e solo la base *Quattro evangelisti* nel 1895 (p. 59); *Fig. 135 Le tre grazie cristiane (Sostegno centrale del pulpito)* sulla base con *Sette scienze* che

---

<sup>51</sup> I.B. SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1904; capitolo *Giovanni Pisano* pp. 124-178, paragrafo II dedicato al Pulpito del Duomo di Pisa pp. 150-178.

reggono il grande sostegno aggiunto in Museo, in sostituzione di quella senza base e scontornata di bianco del 1892 (p. 77).

d) Fotografie Alinari di opere nuove.

La scontornata *Fig. 116 Leone nel Pulpito del Battistero (già nel Pulpito del Duomo)*<sup>52</sup>; finalmente 7 di bassorilievi *Figg. 121-127, 129-130*; 3 di statue tra gli specchi *Fig. 128 Cristo giudice, Figg. 131 e 132 Sibille (Museo di Berlino)* probabilmente da questo inviate ma su cui Alinari mette comunque il marchietto.

Tra tante immagini di varia provenienza, è comunque la fotografia del modello ligneo di Fontana, tanto contestato da Supino, che gode e godrà della maggiore fortuna visiva.

Lo stesso Supino nel 1905 in *Pisa*, n. 16 della collana *Collezione di monografie illustrate – Italia artistica* diretta da Corrado Ricci, apre con la fotografia *Fontana prof. Giuseppe: ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano – Museo civico*<sup>53</sup>, cioè quella “ambientata” già pubblicata in «Archivio Storico dell’Arte» nel 1892 (p. 87) e in *Arte Pisana* nel 1904 (*fig. 115*), la serie di 16 fotografie Alinari relative al pulpito.

Nel Catalogo Alinari del 1908, tra le 46 fotografie del Museo civico, di cui 13 relative al pergamo, la «n. 8682 Il detto Pulpito ricomposto dal Prof. G. Fontana», di cui esiste copia nel Fondo Supino<sup>54</sup> è l’unica che continua a essere offerta nei tre formati Album, Piccole, Extra<sup>55</sup>. Al polo estremo rispetto alla fotografia come strumento di studio e di editoria d’arte, le cartoline tratte dalle fotografie del modello (*fig. 10*): anch’esse costituiscono un veicolo di conoscenza e diffusione del patrimonio pisano, nonché di costruzione di un immaginario visivo almeno fino – e in certi casi persino oltre – la ricomposizione del pergamo in Duomo nel 1926<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Il positivo scontornato del Leone stiloforo è conservato nel nucleo di fotografie donato da Supino a Francesco Malaguzzi Valeri, ora in Bologna, Archivio fotografico del Polo Museale dell’Emilia Romagna, Fondo Malaguzzi Valeri, in cui Paolo Giuliani ha individuato 42 fotografie utilizzate per *Arte Pisana*; vedi P. GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia* cit., Figg. 26-27-28.

<sup>53</sup> I.B. SUPINO, *Pisa*, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1905, p. 54.

<sup>54</sup> N° 8682 *Il detto Pulpito ricomposto dal Prof. G. Fontana*, Edizioni Alinari, albumina 242x148 mm; Fondo Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 116 Toscana III B.

<sup>55</sup> *La Toscana. Riproduzioni pubblicate per cura di Vittorio Alinari proprietario dello Stabilimento Fotografico Fratelli Alinari Firenze*, Firenze, Tipografia Barbèra, 1908, pp. 45-47.

<sup>56</sup> Vedi PELEO BACCI, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano-Roma, Casa editrice d’arte Bestetti e Tumminelli, 1926. Sul significato di tale iniziativa vedi Fabiana Susini, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano: solennità impareggiabile dell’arte e del fascismo*, in Università degli Studi di Macerata, «Il Capitale culturale», num. mon. *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini e P. Dragoni, vol. 14, 2016, pp. 839-860; <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1398/1101>>

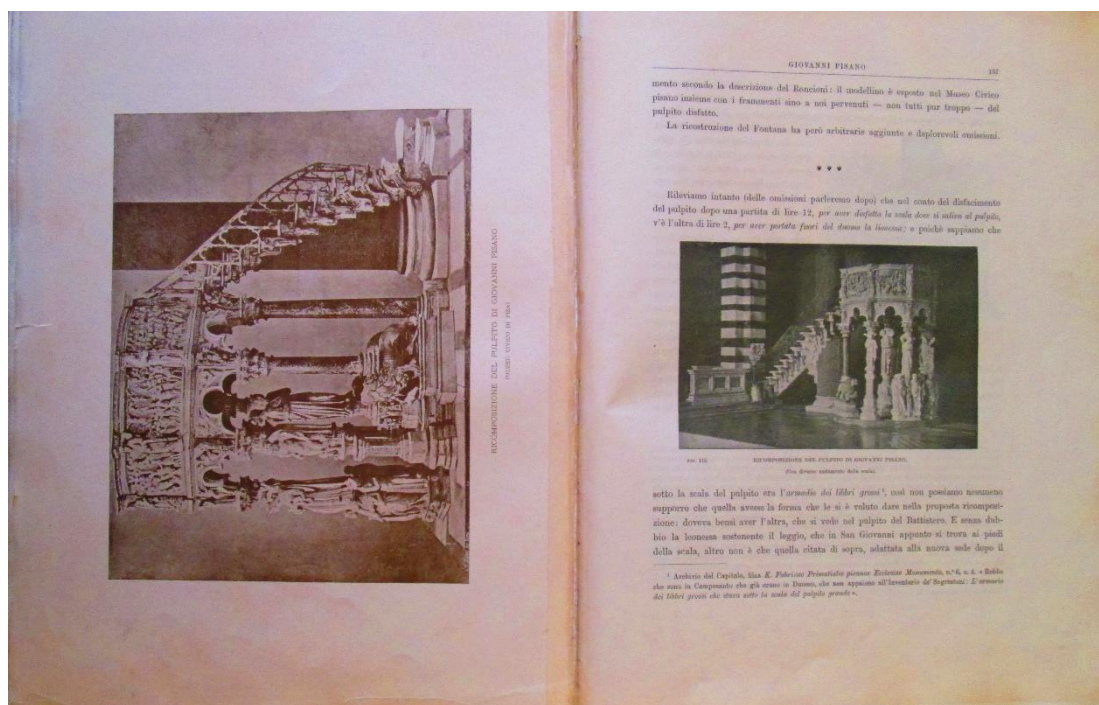


Fig. 8, I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1904; doppia pagina con tavola *Ricomposizione del Pulpito di Giovanni Pisano (Museo civico di Pisa)* e Fig. 115 *Ricomposizione del Pulpito di Giovanni Pisano (Con diverso andamento della scala)*. Entrambe già pubblicate (Figg. 6, 4), la prima mantiene la scritta fotografica «Danese inc. Roma».

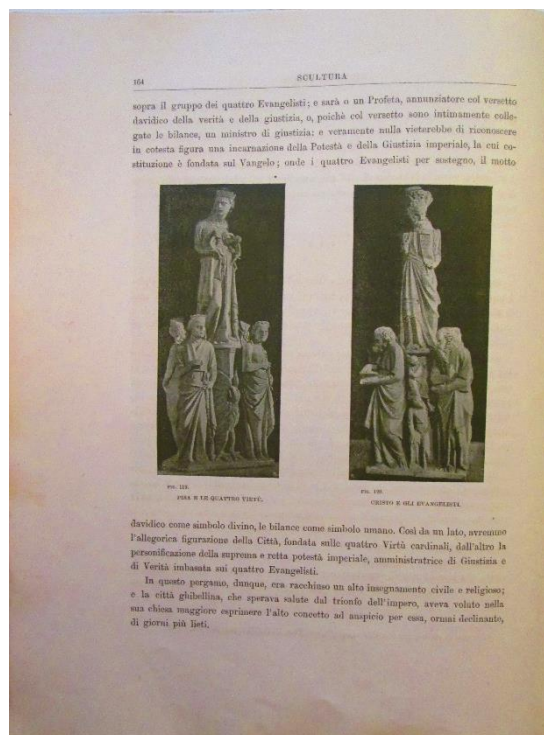


Fig. 9, I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1904; p. 164 con Fig. 119 Pisa e le Quattro Virtù e Fig. 120 Cristo e gli Evangelisti. Negli angoli inferiori rispettivamente destro e sinistro, marchio fotografico Alinari.



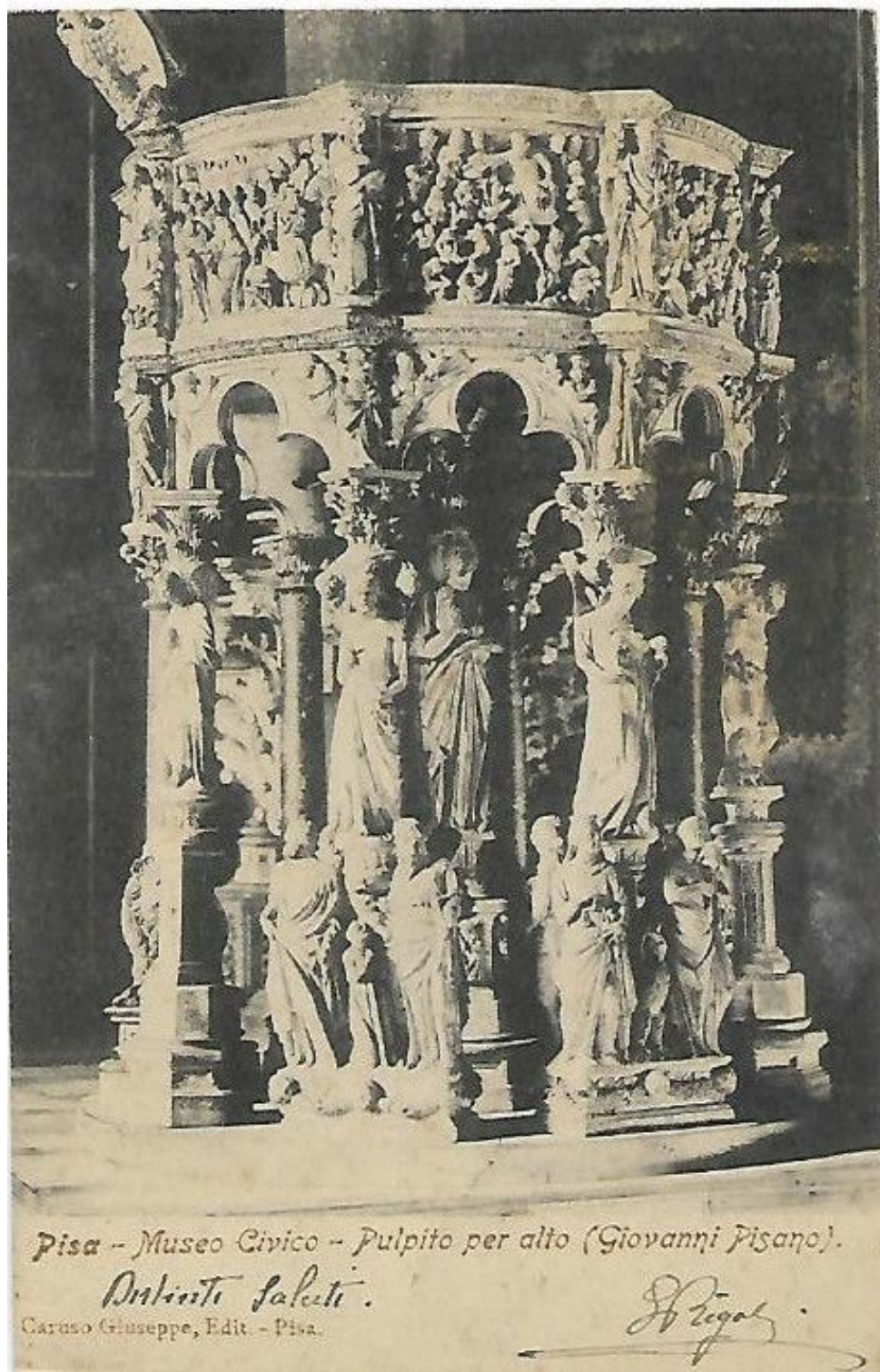


Fig. 10, Caruso Giuseppe, Edit. – Pisa, *Pisa - Museo Civico – Pulpito per alto (Giovanni Pisano)*, cartolina viaggiata 15.4.1905. In realtà, modello ligneo di Fontana, con aggiunte l'aquila reggileggio e la base circolare, fotografato nel Museo civico.