Roberto Bartalini

Scultura gotica in Toscana

Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento

SilvanaEditoriale

Scultura gotica in Toscana

Roberto Bartalini

Scultura gotica in Toscana

Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento

SilvanaEditoriale

in copertina

Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco*,
particolare. Pistoia, Museo Civico

Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Coordinamento
Anna B. Albano

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Maria Chiara Tulli

Impaginazione
Claudia Brambilla

Ufficio iconografico
Alice Jotti

Ufficio stampa
clp relazioni pubbliche, Milano

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2005 Banca Monte dei Paschi di Siena Spa

Non è passato troppo tempo da quando, introducendo un libro dedicato alla scultura, sembrava d'obbligo denunciare l'arretratezza degli studi rispetto ad altri ambiti della storia dell'arte italiana, segnalare l'inadeguata fortuna della scultura rispetto al peso che ha avuto nelle vicende storiche dell'arte italiana. È questo uno stato di cose, in effetti, che affonda le sue radici in una veneranda tradizione storiografica (che nemmeno la luminosa *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova* del conte Leopoldo Cicognara, all'inizio dell'Ottocento, riuscì a spezzare). Le ultime generazioni di storici dell'arte, tuttavia, stanno lentamente colmando, almeno in parte, un tale ritardo. E, talvolta, con acuta consapevolezza di metodo. Assieme al poderoso arricchimento di conoscenze, sempre più spesso gli studi sulla scultura, pure in Italia, riescono a proporre anche un paradigma che, talvolta in dialogo con la tradizione storiografica tedesca, permette di superare l'insabbiamento della mera opposizione tra *connoisseurship* e studio dei "significati", riuscendo a orchestrare assieme filologia e analisi dei contesti, storia della committenza e delle codificazioni iconografiche, scandaglio delle tradizioni tipologiche (ad esempio per quanto riguarda la scultura funeraria) e delle valenze "ideologiche" delle immagini in rapporto al loro contesto funzionale.

Anche queste mie ricerche appartengono alla più recente stagione degli studi, costituendo diverse tappe di un lavoro ormai più che decennale, e dunque stratificato nel tempo, ma del quale spero che il lettore possa cogliere gli unitari fili conduttori così come le diversificate strategie d'indagine. Partendo sempre dalla discussione di problemi specifici, concreti, il libro racconta uno dei capitoli più gloriosi dell'arte medievale in Toscana. Si apre con le grandi figure di Nicola e Giovanni Pisano e il loro ruolo di rottura, di avvio di una nuova tradizione. Si chiude invece con un'indagine su Andrea Pisano e la segnalazione del suo rilevantissimo ruolo, negli anni 1347-1348, nel cantiere della fabbrica del duomo di Orvieto. Al centro, vero e proprio cuore del volume, è una serie di capitoli dedicati alla scultura gotica senese, che spero permetteranno di comprendere in modo dettagliato la ricchezza di articolazioni e la vitalità che segna questa stagione, facendo di Siena uno dei grandi centri della scultura gotica italiana. Accanto a questi, altre indagini si concentrano sulle sculture del battistero di Firenze nonché su taluni aspetti della tradizione sepolcrale fiorentina e toscana.

Buona parte di queste mie ricerche ha nel tempo trovato ospitalità in altre sedi editoriali. Gli studi su Giovanni Pisano, la tomba di Guglielmo di Ciliano, Agostino di Giovanni e i suoi figli, Agnolo di Ventura sono apparsi sulla rivista "Prospettiva" (41, 1985, pp. 21 sgg.; 45, 1986, pp. 19 sgg.; 61, 1991, pp. 21 sgg.; 100, 2000, pp. 36 sgg; 108, 2002, pp. 2 sgg.) e quello su Tino di Camaino e le sculture del battistero fiorentino in una raccolta di scritti in onore di Max Seidel (Marsilio, Venezia 2001, pp. 135 sgg). La prima redazione delle pagine dedicate ad Andrea Pisano fu elaborata per onorare il ricordo di Giovanni Previtali ("Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 164 sgg.), mentre i capitoli sui sepolcri della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze sono parte di una più ampia indagine dedicata agli affreschi della cappella e alla pittura di Maso di Banco ("Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 58 sgg.). Infine, alla *Madonna col Bambino* e alle sculture di San Gimignano di Goro di Gregorio, di cui si discute nei capitoli V e VI, ho dedicato un breve articolo pubblicato in lingua francese ("Revue de l'art", 87, 1990, pp. 42 sgg).

Tali ricerche si presentano qui rielaborate, sia per adattarsi alla struttura che il libro richiedeva sia in virtù di aggiunte, di ulteriori riflessioni, della scoperta di nuove sculture, di un opportuno aggiornamento bibliografico là dove necessario, nonché – raramente, per fortuna – della rimozione di qualche menda.

Nel congedarmi, non mi resta che ringraziare tutti coloro che nel corso degli anni hanno facilitato le mie ricerche e hanno infine contribuito alla realizzazione di questo volume. Innanzitutto i fotografi, che in più casi sono anche degli amici, i quali si sono sobbarcati un lavoro non facile e spesso in condizioni disagiate. Esprimo dunque la mia riconoscenza a Fabio e Andrea Lensini,

e assieme a loro a Cesare Barellini e Marcello Formichi della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto, a Fausto Lucherini dell'Università degli Studi di Siena, a Niccolò Orsi Battaglini, ad Antonio Quattrone. Molti colleghi e amici sono stati prodighi di preziose segnalazioni, suggerimenti, agevolazioni nel reperire le fotografie, consigli; ricordo con particolare gratitudine Giovanni Agosti, Sandro Angelini, Raffaele Argenziano, Ingeborg Bähr, Claudia Bardelloni, Duccio Balestracci, Roveno Batignani, Ezio e Nadia Benappi, Monika Butzek, Francesco Caglioti, Donatella Capresi, Laura Cavazzini, Elisabetta Cioni, Silvia Colucci, Camilla Curcio, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Fabio Gabbrielli, Matilde Gagliardo, Aldo Galli, Giancarlo Gentilini, Andrea Giorgi, Silvia Giorgi, Anna Maria Guiducci, Wolfgang Loseries, Laura Martini, Stefano Moscadelli, Gabriella Piccinni, Bernardina Sani, Bruno Santi, Victor M. Schmidt, Dominique Thiébaut. Sono grato inoltre ai molti conservatori italiani e stranieri e ai collezionisti che con generosità hanno facilitato il mio lavoro: tra di essi, una riconoscenza affatto speciale devo a Chiara d'Afflitto, a Jean-René Gaborit, a Michael Knuth, a Simonpietro Salini e al compianto Carlo De Carlo.
Un grazie vivissimo rivolgo ai dirigenti e ai funzionari della Segreteria Generale della Banca Monte dei Paschi di Siena, i quali hanno creduto fortemente in questo libro e ne hanno agevolato in ogni modo la migliore realizzazione editoriale.
E inoltre agli amici della casa editrice, consapevole che Maria Chiara Tulli, e con lei Claudia Brambilla e Alice Jotti, sono le collaboratrici che ogni autore si augura di avere.
A Francesco Aceto, Luciano Bellosi, Franco Cardini e Max Seidel sono infinitamente riconoscente per aver avuto la pazienza di discutere con me diverse delle questioni che in questo libro si affrontano.
Ho lasciato intenzionalmente per ultimo Alessandro Bagnoli, perché all'amico non devo solo dei ringraziamenti. Fin dagli anni della mostra senese "Scultura dipinta", egli infatti è stato costantemente per me un impareggiabile interlocutore nell'esplorazione della scultura gotica.

Certaldo (Firenze), 3 novembre 2005
R. B.

Sommario

11 **I. Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale**
Sul monte della Verna
Nicola dopo Siena
Una tomba nicoliana a Pistoia
"Suscipiat eam Christus"
Il sarcofago parietale

55 **II. Giovanni Pisano statuario: il *San Pietro* di Gallico**
"Claras sculpturas fecit"
Questioni iconografiche
Sculture da vedere a distanza
Conclusioni (provvisorie)

67 **III. La *Madonna* del convento delle cappuccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano**
Resistere a Giovanni
Sollecitazioni diverse
La *Madonna* del convento delle cappuccine
Le *Storie di Cristo* della Pinacoteca di Siena e il sepolcro del vescovo Rinaldo Malavolti

89 **IV. Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano**
Un singolare monumento funebre
Sfidando l'evidenza
Guglielmo di Ciliano e la sua tomba in San Domenico a Siena
Un capolavoro di Goro di Gregorio
Da Bologna a Siena

117 **V. Arti suntuarie, microtecniche, scultura**
Arti monumentali, arti suntuarie
Qualche cenno sulle vie di propagazione dell'arte gotica
A Siena, fra Due e Trecento
Prestigio dell'oreficeria senese
Oreficeria, pittura: tracce di un dialogo
La scultura di Goro di Gregorio
Goro di Gregorio e le tecniche orafe

151 **VI. Goro di Gregorio a San Gimignano**
Frammenti monumentali
Identificazione di un monumento funebre

163 **VII. Tino di Camaino: le sculture dei portali del battistero di Firenze**
Una scultura di Tino a Boston
Tino al battistero di Firenze
"Ego vox clamantis in deserto"

179 **VIII. "Monumenta laicorum": i sepolcri della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze**
Il giuspatronato della cappella
Cavalieri e no
"Monumenta laicorum"
L'arca marmorea
L'arcosolio
Araldica e cronologia

205 **IX. Immagini funebri: a proposito del sepolcro Bardi e del monumento al vescovo Antonio d'Orso di Tino di Camaino**
Un'immagine controversa
Digressione sul tema del giudizio particolare
Il giudizio del vescovo Antonio d'Orso
"Canet tuba"

215 **X. L'attività di Agostino di Giovanni**
L'*Annunciata* di Pisa, il monumento al vescovo Guido Tarlati e il sepolcro di Cino da Pistoia
L'esempio di Tino di Camaino
Un *Sant'Ansano* al Louvre
Negli anni trenta
Una nuova stagione
Altre opere di Agostino
Il sepolcro di Cacciaconte dei Cacciaconti

259 **XI. Agostino di Giovanni e compagni: una traccia per Agnolo di Ventura**
"Agostino et Agnolo sanesi"
Il maestro di pietra Agnolo di Ventura
Un sepolcro romano
Le sculture del portale Petroni
Proposta per Agnolo di Ventura

271 **XII. Spazio scolpito**
I rilievi di Giovanni d'Agostino
Una nuova unità "pittorica"
Siena gotica: breve storia del rilievo figurato
Spazio scolpito
Una più ampia simpatia per il visibile
Sulla strada della pittura
La diversa via di Andrea Pisano
Epilogo

291 **XIII. La scultura di Giovanni d'Agostino**
Qualche punto fermo
I primi anni dello scultore
Agostino o Giovanni?
Ancora sui rilievi di Giovanni d'Agostino
Tracce di un monumento domenicano

325 **XIV. Giovanni d'Agostino, la facciata del battistero e il "duomo nuovo" di Siena**
L'ampliamento verso Vallepiatta
La sfortunata vicenda del "duomo nuovo"
Giovanni d'Agostino capomaestro del "duomo nuovo"
Le sculture della facciata del battistero
La fabbrica della cattedrale sotto la direzione di Giovanni d'Agostino

337 **XV. Il possibile Domenico d'Agostino**
Domenico d'Agostino: una personalità inafferrabile?
Nel cantiere del "duomo nuovo"
Un collaboratore di Giovanni d'Agostino e alcune sculture dimenticate
Domenico d'Agostino? Alcuni indizi

349 **XVI. Andrea Pisano a Orvieto**
La lezione di Longhi e di Previtali
Andrea Pisano negli anni quaranta
Andrea Pisano al duomo di Orvieto
I lavori alla zona del rosone
Il *Redentore* al centro del rosone
Epilogo

Apparati

361 Bibliografia generale

368 Indice dei nomi

371 Indice topografico delle opere

1. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco,
particolare.
Pistoia, Museo Civico

I. Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale

Con l'avvio degli anni settanta del Duecento il processo d'irraggiamento della scultura di Nicola Pisano coinvolge un altro rilevante centro della Toscana settentrionale, provocando – come già a Lucca – una brusca cesura rispetto al recente e vitale passato "romanico". Nel 1273 lo stesso Nicola fu ingaggiato a Pistoia dall'Opera di San Iacopo affinché rinnovasse l'altare della cappella del santo in cattedrale[1], e già da qualche anno scultori operosi entro la sua bottega o formatisi accanto a lui avevano fatto fronte in questa città a commissioni per certi aspetti innovative nel campo dell'arredo liturgico: nel 1270 fra' Guglielmo da Pisa aveva compiuto il pulpito di San Giovanni Fuorcivitas, mentre a Nicola stesso, alla testa di un affiatato gruppo di lavoro, si deve probabilmente la notevole acquasantiera della medesima chiesa[2]. Il fenomeno ad ogni modo non riguardò la sola committenza ecclesiastica. La bottega nicoliana proprio a Pistoia fu protagonista – lo vedremo in dettaglio più avanti – di un incarico di rilievo anche nell'ambito della scultura funeraria, che anzi costituisce un episodio di un certo peso nella storia delle tipologie sepolcrali del tardo medioevo.

Un po' inspiegabilmente, a questo nodale contesto non si è mai associata un'opera che dalla chiesa francescana di Pistoia è approdata – non da molto tempo – al Palazzo degli Anziani, odierna sede del Museo Civico pistoiese. È questo un rilievo marmoreo di ragguardevoli dimensioni (figg. 1, 2), raffigurante le *Stimmate di san Francesco*, di non comune qualità e dai manifesti caratteri nicoliani[3]. A dire il vero, il marmo, più in generale, è sconosciuto agli studi sulla scultura gotica centro-italiana (se si eccettua una menzione di Toesca nel suo sempre sorprendente *Trecento*) e anche in sede municipale vanta un'assai sommaria considerazione[4]. La sottovalutazione sembra dovuta, in primo luogo, allo slittamento cronologico che si è imposto all'opera, datata nel catalogo del museo pistoiese nell'avanzato Trecento (vi si parla di "un buon scultore affine ad Andrea Pisano, entro il decennio 1330-40, […] in parallelo con le formelle per il campanile del duomo di Firenze")[5], con una posticipazione che probabilmente supera non di poco il mezzo secolo.

Niente è infatti nel rilievo delle inflessioni formali della scultura toscana del secondo quarto del Trecento. Niente dei falcati ritmi gotici delle figurazioni di Andrea Pisano per la porta del battistero di Firenze, né dell'espansione sul piano e degli effetti propriamente da bassorilievo delle sue formelle per il campanile della cattedrale fiorentina. Nel marmo pistoiese, al contrario, la figurazione s'impone nel suo imperioso aggetto e quale frutto di una franca intelligenza della scultura antica, che permette la florida ricchezza formale del volto di san Francesco e di una figura come quella del serafino, dichiarandone l'appartenenza alla stagione del classicismo duecentesco, e segnatamente nicoliano.

D'altronde (e per chi non ritenesse sufficienti le ragioni dello stile) bisogna sottolineare che anche altri aspetti segnalano il radicamento di queste marmoree *Stimmate di san Francesco* ben dentro il XIII secolo. A tal riguardo, il lettore deve tuttavia aprirsi con disponibilità a un altro registro d'argomentazioni, e dunque al convergere nel vivo della ricerca storica di modelli di metodo troppo spesso tenuti distanti da impropri steccati. È la stessa *facies* iconografica delle *Stimmate*, infatti, a offrire indicazioni univoche anche sul piano della cronologia, qualora si ricollochi l'opera entro la tradizione alla quale appartiene e si tengano presenti le manipolazioni e gli slittamenti di significato cui, nell'arco di pochi decenni di vita del movimento francescano, furono sottoposti la figura di san Francesco e l'episodio centrale delle stimmate.

Sul monte della Verna

Accostiamo due immagini del "miracolo inaudito" per cui sul corpo di Francesco d'Assisi, cosa fino ad allora mai vista nella veneranda storia della santità cristiana, s'impressero i segni dello strazio patito da Cristo sulla croce, dipinte a distanza di non più d'una trentina d'anni l'una dall'altra (figg. 3-4). La prima è parte del ciclo agiografico che affianca l'immagine del santo nella tavola di Guido di Graziano oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 138), proveniente dalla chiesa francescana di Colle di Val d'El-

sa (ma che, in origine, potrebbe essere appartenuta ai francescani di San Gimignano)[6]. La seconda è la grande scena affrescata da Pietro Lorenzetti ad Assisi, prima del 1320, nel transetto sinistro della chiesa madre dell'ordine[7].
L'interpretazione del miracolo in esse diverge sensibilmente. Nell'immagine più antica (fig. 3) sull'aspro monte della Verna è rappresentata propriamente una visione: Francesco si slancia come un orante incendiato di passione verso l'apparizione celeste, un serafino completamente rivestito delle sei grandi ali fiammanti. Nell'affresco assisiate (fig. 4) è invece il Cristo crocifisso, munito di dorate ali serafiche, che si mostra a san Francesco. Cinque raggi luminosi uniscono le ferite di Gesù a quelle del santo: sono le ferite di Gesù – alle mani, ai piedi, al costato – che straziano il suo corpo. Come scrive Dante nella *Commedia*, "Nel crudo sasso intra Tevere e Arno | Da Cristo prese l'ultimo sigillo"[8]. Ovvero, è lo stesso Cristo che imprime a Francesco i sigilli della Passione, elevandolo fino a sé stesso, trasformandolo in un secondo Cristo.
Nell'arco di tempo che separa le due opere, qualcosa ha modificato profondamente la catena iconografica delle stimmate di san Francesco. Non siamo di fronte, tuttavia, solo a un mutamento iconografico, bensì a un completo ripensamento del significato del miracolo, che, come alcuni studi storici hanno mostrato, ha forti valenze ideologiche, si lega strettamente alla storia dell'ordine, crea l'immagine di Francesco che s'affermerà vittoriosa[9].

Le fonti lasciano intravedere la crisi degli ultimi anni di san Francesco, un bruciante tormento legato all'evoluzione che il suo ordine aveva avuto, ormai disciplinato e irreggimentato negli schemi propri della tradizione ecclesiastica, arricchito, su una via sempre più distante dalla scelta di vita evangelica del fondatore[10]. Ancora sul letto di morte avrebbe detto con veemenza: "Chi sono costoro che hanno rapito dalle mie mani il mio ordine e i miei frati? Se arriverò a vivere sino al capitolo generale, ben mostrerò loro la mia volontà". Ciò che le fonti ci mostrano sono frammenti – come ha scritto Giovanni Miccoli – di una crisi "che è impossibile seguire più da vicino: ma attestano la consapevolezza di una vicenda vissuta come un fallimento, che solo la ipocrisia congiunta di storici e apologeti è riuscita a lungo a negare"[11]. È in questo contesto che si collocano, due anni prima della morte, la visione del serafino nella solitudine della Verna e la riconquista di un po' di pace nella partecipazione alle sofferenze di Cristo.
"Talora questi [profeti] vedono e odono gli angeli, che parlano con loro con lingua umana, come si dice sia avvenuto a uno dei nuovi profeti, che vide il cherubino con sei ali". Ancora nel 1266-1268, in un'opera scritta probabilmente a Padova, il grande filosofo e matematico Witelo di Slesia allude con queste scettiche parole a san Francesco[12]. Lo scetticismo e le difficoltà verso un miracolo senza precedenti (difficoltà a comprenderne nonché a renderne verbalmente la natura) continuarono a lungo, tanto che ancora nel Trecento, a più di un secolo dalla canonizzazione del santo (1228), non mancano i "detrattori" delle stimmate di Francesco[13]. Le difficoltà non furono poche neppure all'interno dello stesso ordine francescano. Philippe Faure e Chiara Frugoni hanno ricostruito mirabilmente le discrepanze, le ambiguità, le difficoltà delle più antiche fonti francescane, a partire dalle interpretazioni in parte differenziate che del prodigio della Verna dà il primo biografo di Francesco, Tommaso da Celano, passando dalla *Vita prima* (1228-1229) a un testo liturgico come la *Legenda ad usum chori* (circa 1243-1244) e infine al *Tractatus de miraculis* (1248-1252)[14]. Rinviando al loro esame, basti qui dire che nelle più antiche fonti francescane il contesto in cui avviene la visione è quello dell'ascesa di Francesco verso Dio per mezzo della contemplazione; l'apparizione del serafino – dal costato ferito, con le mani e i piedi estesi "in modum crucis" (così la *Legenda ad usum chori*) – e il conseguente colloquio costituiscono il segno dell'infinito amore di Dio e l'"invito ad abbandonarsi alla volontà del Padre", come aveva fatto Gesù nell'orto degli olivi[15].
Le stimmate compaiono in seguito sul corpo di san Francesco. Egli mostrava, scrive Tommaso da Celano nella *Vita prima*, "non clavorum quidem puncturas sed ipsos clavos ex eius carne compositos, ferri retenta negritudine"[16]. Tommaso dice dunque che le stimmate non sono ferite "impresse" dall'apparizione celeste, ma chiodi di carne che il corpo stesso di Francesco ha prodotto, neri chiodi di carne come quelli ferrei di Cristo sulla croce. L'apparire delle stimmate seguente alla visione, nell'interpretazione di Tommaso da Celano, rappresenta un "aiuto celeste" alla comprensione, o "l'avvio di un'illuminazione", "suggerendo che la pace è data solo affidandosi a Dio, rinunciando alla propria volontà"[17].
Al configurarsi dell'iconografia delle stimmate dovettero concorrere più fattori: i testi agiografici, naturalmente, ma pure una ricca tradizione orale, che al suo interno tramandava anche testimonianze come quella dei compagni più vicini a Francesco, Leone, Angelo e Rufino, che solo dopo il capitolo di Genova del 1244 organizzarono i propri ricordi "per modum legendae"[18]. Frate Leone, in particolare, era stato tra i primi a parlare dell'apparizione e del colloquio col serafino, postillando amorevolmente e quasi autenticando il foglio di Francesco che contiene le *Laudes Dei Altissimi*, senza però fare nessuna allusione alla croce e senza collegare in modo esplicito la comparsa delle stimmate alla visione[19].
In una situazione tanto fluida, la rappresentazione del miracolo della Verna, per più di mezzo secolo, ha una vita polimorfa. Si possono individuare due tipi iconografici principali: il primo, di formulazione più antica, presenta il serafino privo della croce, sep-

2. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco.
Pistoia, Museo Civico

3. Guido di Graziano, *Stimmate di san Francesco*, particolare della tavola agiografica. Siena, Pinacoteca Nazionale

4. Pietro Lorenzetti, *Stimmate di san Francesco*. Assisi, basilica inferiore di San Francesco

5. Orafo limosino, reliquiario "a quadrifoglio" con le *Stimmate di san Francesco*, circa 1230. Parigi, Musée du Louvre

pure con le braccia e i piedi più o meno visibilmente estesi "in modum crucis" (fig. 3); nell'altro, invece, la creatura angelica è figurata affissa al legno della croce (fig. 6), come scriveva espressamente Tommaso da Celano nel più antico dei suoi testi, la *Vita prima*[20]. Tutte le raffigurazioni – da quella in smalto *champlevé* che campeggia su un reliquiario limosino oggi al Louvre (fig. 5), forse la più antica in assoluto, databile come sembra a ridosso della canonizzazione del santo (1228)[21], alle *Stimmate* della pala di Bonaventura Berlinghieri in San Francesco a Pescia (1235) (fig. 7), alla rappresentazione nel ciclo agiografico della cosiddetta pala Bardi a Santa Croce a Firenze, al rilievo murato sopra il portale d'ingresso della cappella delle Stimmate nel santuario della Verna[22], alla tavola di Guido di Graziano cui si è accennato sopra eccetera – presentano nondimeno Francesco in atteggiamento d'orante (spesso inginocchiato) al di sotto di una figura inequivocabilmente angelica; tra loro avviene un mistico colloquio, cui talvolta gli artisti alludono raffigurando una serie di raggi dorati che uniscono simbolicamente i protagonisti. In molti casi le stimmate – com'è chiaro ad esempio nel dipinto di Bonaventura Berlinghieri a Pescia o nella tavola senese di Guido di Graziano (figg. 3, 7) – non sono delle ferite sanguinanti, ma piuttosto (dato il loro colore scuro) i chiodi di carne che il corpo di Francesco ha prodotto e che rappresentano la raggiunta comprensione della visione, come interpretava Tommaso da Celano.

Del tutto diversa fu l'esegesi delle stimmate che dette san Bonaventura. Era ministro generale dell'ordine da tre anni, quando durante il capitolo di Narbona (1260) fu incaricato di scrivere una rinnovata biografia di Francesco. In breve tempo la *Legenda maior* era compiuta e di lì a poco sarebbe divenuto questo l'unico testo agiografico francescano. Il capitolo generale di Parigi del 1266 ordinò difatti la completa distruzione di tutte le precedenti *legendae*, nel brusco intento – perfettamente riuscito – di cancellare una memoria plurima e piena di dissonanze, in anni difficili per la comunità francescana, lacerata com'era al suo interno dalle divergenti interpretazioni della regola e del messaggio del fondatore, profondamente permeata di profetismo che si richiamava a Gioachino da Fiore, pressata dagli attacchi del clero secolare[23].
Nell'interpretazione propugnata da san Bonaventura le stimmate diventano il cardine dell'intera esperienza di Francesco[24]. L'agiografo ripensa profondamente l'accadimento della Verna, lo semplifica e al tempo stesso lo struttura più saldamente. Alle difficoltose perifrasi di Tommaso da Celano sostituisce certezze: da lontano l'apparizione celeste sembrava un serafino, ma approssimandosi al santo si rivela un uomo crocifisso[25]. Il serafino *è* Cristo, nelle parole di Bonaventura: "Provava letizia per l'atteggiamento gentile, col quale si vedeva *guardato da Cristo*, sotto la figura del serafino. Ma il vederlo confitto in croce gli trapassava l'anima con la spada dolorosa della compassione"[26].
L'impressione delle stimmate si produce nel momento in cui la visione svanisce: esse, nelle parole di Bonaventura, sono l'effetto dell'evento miracoloso, e non i segni provocati in Francesco dalla comprensione della visione. Sul monte della Verna al poverello d'Assisi è accordato un privilegio inaudito, che prima di Bonaventura nessuno aveva osato proclamare: "per incendium mentis", Francesco è elevato da Cristo fino a sé stesso, "trasformato" a sua similitudine[27].
Un passo decisivo è compiuto. Com'è stato scritto, la *Legenda maior* di san Bonaventura impone la "conformità di Francesco a Cristo attraverso le ferite della Passione che divinizzano la carne del santo". Francesco è "simile al Dio vivente", diviene *alter Christus*, trasportato "sulle vette di una santità irraggiungibile, e, per questo, pacificatrice"[28].

Accanto e assieme al testo bonaventuriano saranno proprio le immagini a promuovere questa nuova visione della santità di Francesco. Il grande ciclo agiografico che i vertici dell'ordine fanno dipingere nella basilica superiore d'Assisi, chiesa madre posta direttamente sotto la giurisdizione papale, promuove e impone in aderenza alla *Legenda* di Bonaventura un'iconografia delle *Stimmate* intimamente rinnovata (fig. 9). Il serafino è ora trasformato apertamente nel Crocifisso redentore, che imprime nella carne del santo i segni della Passione, i sigilli del Dio vivente[29]. Non si tratta di un semplice traslato figurativo del testo agiografico ufficiale. I francescani committenti trovano in Giotto l'iconografo geniale per questa nuova visione che l'ordine vuole promuovere. Come ha osservato Philippe Faure, "l'opera di Giotto denota un'iniziativa d'esplicitazione dell'avvenimento, che si traduce nella 'cristificazione' del serafino e nella valorizzazione del fenomeno fisico delle stimmate"[30].
Col ciclo della chiesa madre, la cui cronologia in modo molto ragionato è stata ancorata da Luciano Bellosi al pontificato del primo papa francescano, Niccolò IV (1288-1292)[31], e con la pala delle *Stimmate* oggi al Louvre (fig. 10), destinata alla chiesa di San Francesco a Pisa, Giotto fissa irrevocabilmente una nuova iconografia del miracolo della Verna. Si tratta di una cesura irreversibile. La convergenza con la *Vita* ufficiale del santo, la distruzione di tutte le *legendae* anteriori, la pregnanza di tali immagini e l'autorevolezza delle sedi francescane che le promuovono sono tutti fattori che permettono una completa obliterazione dei modelli originari delle *Stimmate* e la subitanea e capillare affermazione – senza eccezioni – della nuova iconografia. A partire dall'ultimo decennio del Duecento, e per i secoli seguenti, la trasformazione del serafino in Cristo è compiuta e incontrastata, e le immagini concorrono coralmente, accanto e assieme alla *Legenda maior*, all'identificazione di Francesco col Cristo della Passione[32].

6. Guido da Siena, *Stimmate di san Francesco*, particolare degli sportelli del reliquiario del beato Andrea Gallerani. Siena, Pinacoteca Nazionale

7. Bonaventura Berlinghieri, *Stimmate di san Francesco*, particolare della tavola agiografica. Pescia, chiesa di San Francesco

8. Coppo di Marcovaldo (?), *Stimmate di san Francesco*, particolare della tavola agiografica. Pistoia, Museo Civico

9. Giotto, *Stimmate di san Francesco*.
Assisi, basilica superiore di San Francesco

Quando fu scolpito il rilievo di Pistoia (fig. 2) questo nodale passaggio non si era ancora compiuto. In esso l'apparizione celeste, secondo la primitiva iconografia, ha ancora le forme proprie del serafino, ossia un sembiante interamente angelico. Il corpo è coperto dalle grandi ali e soltanto la posizione estesa delle braccia e dei piedi allude alla croce (che è assente) (fig. 12). Il santo è raffigurato nel momento di alzarsi e, pieno d'ardore, protende le braccia verso l'apparizione (fig. 11); la testa di Francesco e quella dell'essere celeste, volte l'una all'altra, appaiono inscenare il colloquio di cui parlano le fonti francescane più antiche. La concezione del miracolo della Verna è dunque ancora quella che conosciamo dalle diverse voci che la *Legenda maior* di san Bonaventura mise a tacere.
Un perfetto parallelo è nella grande tavola del Museo Civico di Pistoia con *San Francesco e i suoi miracoli in vita e post mortem* (fig. 8), che è stata riferita a Coppo di Marcovaldo (e al "Maestro di Santa Maria Primerana")[33] ed è databile probabilmente agli anni cinquanta del Duecento, tanto più significativa in quanto in origine appartenne al medesimo contesto, provenendo, al pari del rilievo, dalla chiesa francescana pistoiese. La medesima formulazione iconografica del miracolo ricorre tuttavia già nella tavola di Pescia compiuta nel 1235 da Bonaventura Berlinghieri (fig. 7), così come, successivamente, nella pala Bardi di Santa Croce a Firenze (circa 1250-1255), nel ciclo della basilica inferiore d'Assisi dipinto dal "Maestro di san Francesco" (circa 1260), nel rilievo duecentesco della cappella delle Stimmate al santuario della Verna (circa 1263?)[34], nella prima finestra (di destra) della basilica superiore d'Assisi (circa 1265), nella tavola senese di Guido di Graziano (1285-1290) (fig. 3). Le *Stimmate* pistoiesi s'incardinano dunque nell'alveo di una tradizione iconografica attestata fin dagli anni immediatamente successivi alla morte del santo e particolarmente viva nei decenni che seguono la metà del Duecento, quando si trova a consuonare col racconto che del miracolo della Verna dava la *Legenda ad usum chori* di Tommaso da Celano (circa 1243-1244). In questo testo liturgico in uso in ogni convento francescano, Tommaso da Celano non parlava più, come nella *Vita prima*, di un uomo dalle sembianze di serafino, ma proprio dell'apparizione di un serafino con sei ali, che Francesco vede discendere dal cielo. La creatura angelica pronuncia energiche parole ("verba efficacissima"), che il santo non rivelerà a nessuno. Infine, non scrive più che l'essere celeste è affisso alla croce, ma soltanto che mostrava le mani e i piedi estesi "in modum crucis"[35].
Di lì a non molto, questo e gli altri scritti relativi a san Francesco sarebbero stati distrutti, secondo quanto decretò il capitolo generale di Parigi, affermando la validità della sola *Legenda maior* di Bonaventura. La rappresentazione del miracolo della Verna, a partire dall'ultimo decennio del Duecento, avrebbe trovato una diversa formulazione, che permetteva di esprimere una nuova visione della santità di Francesco. Le *Stimmate* di Pistoia, al pari delle immagini poco sopra ricordate, appartengono a un capitolo storico che precede tutto questo.

Nicola dopo Siena

Le risultanze dei dati iconografici convergono dunque eloquentemente là dove ci aveva condotto l'avvio dell'analisi del marmo pistoiese. Si tratterà ora di proseguirne l'esame entro il quadro storico che gli è proprio e di saggiare le implicazioni di tale prospettiva.
Dal punto di vista formale le *Stimmate* (fig. 2) hanno il più stringente termine di confronto nel pulpito della cattedrale di Siena, il grande pergamo che fu commissionato a Nicola Pisano dall'operaio fra' Melano nel settembre del 1265[36]. Il fatto aiuta a delimitare subito la cornice entro cui parlare, in termini storicamente concreti, di "autografia" nicoliana anche per le *Stimmate* di Pistoia. Proponendo il collegamento con l'attività del grande scultore s'intende naturalmente riferirsi a un'opera realizzata secondo i modi propri dell'organizzazione del lavoro della bottega nicoliana – che i documenti relativi al pulpito senese fanno precisamente intravedere, con la previsione dell'utilizzo subordinato di non meno di tre aiuti (e del livello d'Arnolfo e Giovanni Pisano, oltre che dell'ignoto Lapo) – e non distillare i colpi di gradina e scalpello del capomaestro Nicola.
I caratteri formali, dunque, inducono a supporre che il rilievo sia appartenuto a un insieme commissionato al grande scultore in anni non troppo distanti dai lavori senesi. L'impianto compositivo delle *Stimmate* è infatti profondamente in linea con alcuni dei migliori risultati degli specchi del pulpito, quale ad esempio la *Crocifissione* (fig. 13). L'energico scavo del fondo, sul quale aggettano con spicco figure sistemate obliquamente, com'è il caso, nel rilievo pistoiese, del volto del serafino e delle braccia di san Francesco, disposti su leggere diagonali in modo da

10. Giotto, *Stimmate di san Francesco*.
Parigi, Musée du Louvre

11-12. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco,
particolari.
Pistoia, Museo Civico

13. Nicola Pisano, *Crocifissione*, particolare del pergamo. Siena, cattedrale

amplificare l'illusione della profondità spaziale; l'espandersi delle figure fino a invadere parte delle cornici; l'isolamento degli elementi semanticamente fondamentali, in modo che siano circondati da uno spazio vuoto, sono tutte caratteristiche che definiscono il modo di operare di Nicola nella fase matura della sua attività, che ha nel pulpito di Siena l'esito fondamentale.

La secolare dilavatura e la corrosione degli strati superficiali del marmo pistoiese non impediscono di coglierne la ricchezza di articolazioni formali e la sostanziale affinità con le asseverative figure del pergamo. Conferiscono semmai alle teste un aspetto più smussato, *flou* e teneramente carnoso, dando l'impressione – specie nel florido serafino (fig. 24) – di una modernità che scavalca non di poco il secolo di Nicola. L'impressionistico "picchiettato" dei colpi di trapano che suggerisce pittorescamente la barba e la chierica del santo (fig. 14) è nondimeno quello stesso, riscoperto sui sarcofagi della tarda antichità, che distingue tante delle comparse senesi, a partire dal re mago inginocchiato nell'*Adorazione* del pulpito (fig. 15). E soltanto paragonabile ai risultati delle sculture nicoliane è la sapiente modulazione del modellato, che permette l'emergere dello zigomo prominente di san Francesco, il profondo scavo delle orbite oculari, il naso potente e leggermente gibboso, il grande orecchio carnoso, indicatori di una scaltrita sapienza anatomica all'antica che ha l'eguale appunto tra i protagonisti e i comprimari del pulpito senese (figg. 16-17).

Anche la volontà e la capacità di individuare la specie botanica dell'arboscello al centro del rilievo pistoiese – una quercia che si piega al vento miracoloso dell'apparizione celeste, dai grandi frutti e dalle foglie lanceolate e rese taglienti da un veloce lavoro del trapano (fig. 18) – rimanda all'intelligenza naturalistica del Nicola più "gotico", quale si esprime nelle due piante alla sommità dell'*Adorazione dei magi* (fig. 19) o nei capitelli (figg. 20, 21) con foglie di vite e d'edera del pergamo senese (i cui modelli, seppur in modo mediato, rimontano fino alla Sainte-Chapelle di Parigi e alla cattedrale di Reims)[37]. E sempre nel pulpito si hanno i più eloquenti paralleli della tenera e mesta umanità infantile che ci è presentata col serafino, se solo si volga lo sguardo alle creature angeliche che col loro volo sostengono Cristo giudice (figg. 22-23).

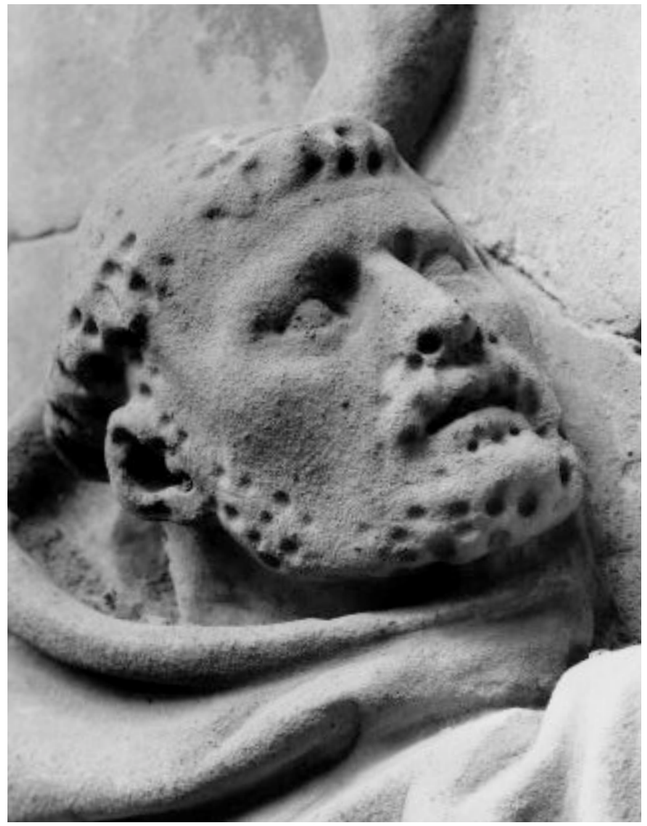
Si può dunque concluderne che il marmo pistoiese dovette appartenere a un complesso – al pari del pulpito, seppur d'impegno relativamente meno gravoso – affidato a Nicola e da questi, in qualità di titolare della commissione e a capo della sua bottega, concepito e realizzato in anni prossimi, verosimilmente, ai lavori senesi.

Pur nella fondamentale affinità con le sculture del pulpito, il marmo di Pistoia, lontano dal caleidoscopico affollarsi di figure su più piani che è tipico dei

rilievi neoantichi di Nicola a partire dal pergamo di Pisa, pare dare l'abbrivo a una diversa concezione del rilievo, che già indirizza verso le formelle dei *Mesi* e delle *Arti liberali* della Fontana Maggiore di Perugia, la grande commissione portata a compimento col figlio Giovanni nel 1278[38]. Nelle *Stimmate di san Francesco* (fig. 2) come nei rilievi perugini (figg. 25, 26) le figure affiorano infatti (più corposamente aggettanti nel marmo pistoiese, e più in linea con le figurazioni del pulpito di Siena; realizzate in pochi centimetri di spessore a Perugia) da un ampio sfondo liscio, fatto percepire come trasparente e delimitato da cornici che degradano in diagonale. In entrambi i casi – a differenza di quanto avviene negli specchi dei pulpiti, coi loro modelli tardoantichi – è come se il rilievo rappresentasse uno spazio vuoto, sull'orlo del quale le figure si muovono liberamente, come sul limite di una cubica scatola spaziale.

È questo un nesso di qualche peso anche per circoscrivere la cronologia del nuovo marmo. La diramata rete di relazioni con la grande opera di Siena, assieme alla possibilità di gettare un ponte verso l'impegno perugino, sembrano indicare per il rilievo pistoiese una collocazione entro gli anni settanta del Duecento, ovvero nell'arco di quel decennio in cui più nebulosa, assieme all'emergere dell'irrefrenabile Giovanni, si fa la conoscenza dell'attività di Nicola Pisano e della sua bottega. E gli indizi stilistici sono tanto più significativi, dato che paiono accordarsi con quanto la sparuta documentazione ci restituisce dell'operosità di Nicola in quel decennio, dal momento che proprio al 1273 risale l'accertata attività dello scultore a Pistoia, protagonista – come si ricorderà – del rinnovamento dell'altare di san Iacopo nella cattedrale[39].

Assieme alla piccola *Madonna col Bambino* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (figg. 27, 28), meritoriamente recuperata agli studi da Antje Kosegarten[40], le *Stimmate* pistoiesi possono dunque contribuire a schiarire la fase più oscura dell'operosità dello scultore (e della sua bottega), i cui impegni, tra la conclusione nel 1268 del pulpito di Siena e la morte, avvenuta prima del 1284, non poterono certo limitarsi all'ammodernamento dell'altare pistoiese di san Iacopo e a un moderato ruolo nei grandi lavori della Fontana Maggiore di Perugia. Dovette anzi trattarsi di un decennio di importante attività, che segnò anche l'intensificarsi dell'adozione di moduli gotici nella produzione nicoliana, a giudicare dall'assottigliarsi delle forme, dal morbido dinamismo delle posture e dalla fluida animazione delle vesti – nel *San Francesco stimmatizzato* come nella *Madonna* pisana (figg. 11, 27, 28) – che paiono andare al di là dei risultati senesi. Il discorso carico d'emotività che contraddistingue la stagione senese, vera svolta nel percorso pur tutto nuovo di Nicola, sembra condotto ormai a un grado di maggiore esuberanza plastica e naturalistica, a un'ancor più piena, florida vitalità gotica.



14. Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco*, particolare. Pistoia, Museo Civico

15. Nicola Pisano, *Adorazione dei magi*, particolare del pergamo. Siena, cattedrale

16. Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco*, particolare. Pistoia, Museo Civico

17. Nicola Pisano, *Giudizio finale*, particolare del pergamo. Siena, cattedrale

18. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco,
particolare.
Pistoia, Museo Civico

19. Nicola Pisano,
Adorazione dei magi,
particolare del pergamo.
Siena, cattedrale

20-21. Nicola Pisano, capitelli, particolari del pergamo. Siena, cattedrale

L'importanza della produzione della tarda maturità nicoliana può misurarsi d'altra parte anche sondandone il peso per lo sviluppo di certi aspetti della scultura trecentesca. Si è sottolineato da tempo come, con un brusco allontanamento dall'esempio di Giovanni Pisano, gli scultori senesi al passaggio tra Due e Trecento elaborino un nuovo tipo di rilievo narrativo, radicalmente moderno nella sobria e ordinata razionalità, come nell'illusione di spazio che pare allinearlo alle nuove figurazioni giottesche[41]. Ne sono testimoni esemplari i rilievi della basilica di San Francesco a Siena (figg. 319, 320), ma anche, più in generale, l'attività di Gano di Fazio, seppur distinta da una meno rigorosa razionalità[42] (figg. 86, 87, 321, 322). La conoscenza del marmo pistoiese, con la sua semplice disposizione delle figure sul piano e la lucida quadratura dello spazio, permette oggi di concludere che rimontano alla tarda produzione di Nicola le premesse di tale nuova concezione del rilievo figurato, determinante nel contesto senese primotrecentesco e, attraverso di esso, anche per la formazione di Andrea Pisano[43].

Una tomba nicoliana a Pistoia

A ben vedere, il rilievo del Palazzo degli Anziani di Pistoia ha molto in comune con una vecchia conoscenza degli studi storico-artistici, un'opera tuttavia che non ha la notorietà che avrebbe meritato, anche a causa del fatto che oggi possiamo giudicarla solo in virtù di un prezioso calco in gesso della gipsoteca degli Staatliche Museen di Berlino[44], essendo il marmo andato disperso nel corso della seconda guerra mondiale. Era questo un rilievo raffigurante l'*Elevazione dell'anima al cielo*, fino al 1945 custodito nel Kaiser-Friedrich-Museum (fig. 29).

L'*Elevatio animae* fu tra le prime e più prestigiose acquisizioni di scultura medievale italiana da parte dei musei prussiani, e i grandi conoscitori ottocenteschi (Waagen, Bode) non tardarono a ravvisarvi un'opera di Nicola Pisano, così come, da parte sua, aveva fatto lo scultore Pietro Tenerani nel corso di un sopralluogo a Berlino nel 1844[45]. Si riteneva rappresentasse l'*Elevazione al cielo del beato Buonaccorsi da Pistoia*, essendo stato in effetti il marmo acquistato a Pistoia nel 1842, estratto dalla facciata di palazzo Buonaccorsi presso San Paolo[46].

Il seguito della letteratura avrebbe portato a una valutazione ben più marginale del rilievo (orientata da un influente giudizio di Georg Swarzenski, che nella monografia nicoliana del 1926 giudicò il marmo "soltanto" un'opera di scuola)[47], ma anche al riconoscimento, nell'ambito di studi attenti alle specifiche tradizioni dell'iconografia funeraria, della sua originaria pertinenza a un sepolcro[48]. Finalmente il rilievo berlinese ha trovato la sua consacrazione in un fondamentale studio di Antje Kosegarten, la quale non soltanto ha saputo dimostrarne la perfetta coerenza con la produzione di Nicola Pisano e della sua

22. Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco*, particolare. Pistoia, Museo Civico

23. Nicola Pisano, *Giudizio finale*, particolare del pergamo. Siena, cattedrale

24. Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco*, particolare. Pistoia, Museo Civico

25. Nicola e Giovanni Pisano, *Retorica e Aritmetica*, particolare del bacino inferiore della fontana. Perugia, Fontana Maggiore

26. Nicola e Giovanni Pisano, *Il mese di Maggio*, particolare del bacino inferiore della fontana. Perugia, Fontana Maggiore

27-28. Nicola Pisano, *Madonna col Bambino*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

29. Nicola Pisano, *Elevatio animae*. Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum

bottega, ma ha inoltre valorizzato una fonte di primo Seicento (le *Historie* di Pandolfo Arferuoli) che ne documenta la provenienza dalla chiesa francescana di Pistoia, proponendo di riconoscervi quanto resta del monumento funebre di un membro della potente famiglia degli Ammannati[49].

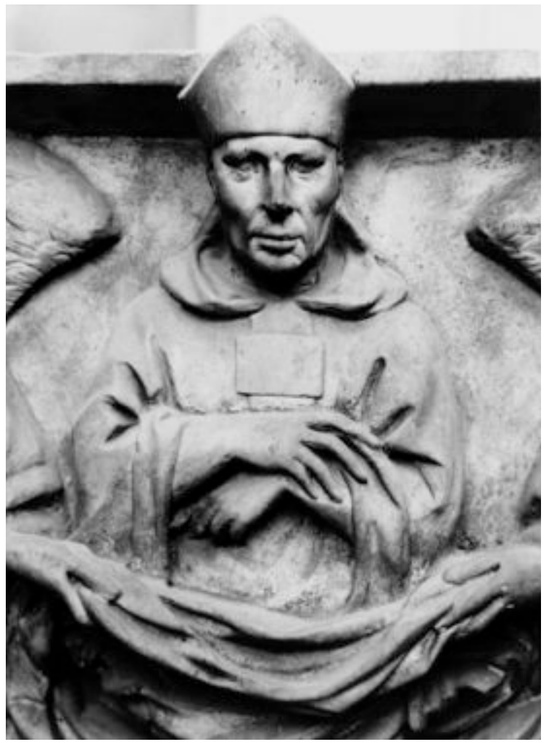
La cogente analisi materiale dell'*Elevatio animae* condotta da Antje Kosegarten, sottolineando come agli spigoli interni del rilievo corrispondano sull'esterno dei lati brevi degli analoghi spigoli in diagonale (dai medesimi angolo e profondità) (figg. 30, 31), ha permesso di giungere alla conclusione che su entrambi i lati del marmo già a Berlino si connettevano in origine due rilievi di identica struttura, divisi soltanto dalle due fasce sulle quali, nel rilievo tedesco, gli angeli distendono le loro ali[50]. Le *Stimmate di san Francesco* (fig. 2), fino alla metà del Novecento ancora presenti presso la chiesa francescana di Pistoia, permettono di riconoscere il rilievo che fiancheggiava a destra l'*Elevatio animae*, a comporre la fronte di un sarcofago del quale, oltre alla struttura architettonica di inquadramento, manca ancora all'appello un elemento figurato (quello di sinistra). Assieme alla coerenza stilistica (figg. 34-35) e alla provenienza dalla stessa chiesa, lo assicura l'identità morfologica dei due rilievi (forte scavo del fondo, racchiuso da "cornici" d'analogo spessore e che degradano in diagonale, fig. 36; figure che sormontano le cornici), nonché una sistematica rilevazione metrica (per l'*Elevatio animae* condotta ovviamente sul calco). Identica è l'altezza dei due rilievi: quello tedesco misura 60 centimetri (su 81 centimetri alla base), il marmo di Pistoia 59,8 centimetri (su 62,7 centimetri alla base). Analogo è lo spessore della lastra di marmo (rilevato in entrambi i casi nella zona sommitale): nel rilievo tedesco varia tra i 6 e i 6,3 centimetri, nelle *Stimmate* tra 5,7 e 6,6 centimetri. Conforme è infine la profondità dello scavo del fondo dal quale emergono le figure: attorno alle teste degli angeli nell'*Elevatio* lo scavo, rispetto ai punti di massimo aggetto del rilievo, varia tra i 4,2 e i 4,7 centimetri; al di sopra del san Francesco e attorno al serafino nelle *Stimmate* oscilla tra 4,2 e 4,5 centimetri.

È così possibile una parziale ricomposizione del sarcofago nicoliano in origine nella chiesa francescana di Pistoia. Da tale ricomposizione, però, non emerge avvalorata l'identificazione prospettata da Antje Kosegarten quale sarcofago del monumento Ammannati: esso, stando al ricordo di Arferuoli, avrebbe previsto una serie di storie di san Martino di Tours[51]. Claudia Bardelloni, del resto, ha mostrato di recente che al sepolcro Ammannati (di Giovanni di Gherardino Ammannati, secondo la testimonianza di Arferuoli, che sappiamo ancora in vita nel 1286) appartennero piuttosto i rilievi di Giroldo da Como oggi presenti nello stesso cortile del Palazzo degli Anziani e nei depositi del Museo Civico pistoiese (figg. 37, 38, 39), i quali, murati in parte fino alla prima metà del Novecento sull'esterno della chiesa

30-31. Nicola Pisano,
Elevatio animae,
vedute laterali del calco.
Berlino, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Gipsformerei

32. Nicola Pisano,
Crocifissione, particolare
del pergamo.
Siena, cattedrale

33. Nicola Pisano,
Elevatio animae,
particolare del calco.
Berlino, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Gipsformerei



34. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco,
particolare.
Pistoia, Museo Civico

35. Nicola Pisano,
Elevatio animae,
particolare del calco.
Berlino, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Gipsformerei

36. Nicola Pisano,
Stimmate di san Francesco,
veduta laterale.
Pistoia, Museo Civico

di San Francesco, nel punto in cui Arferuoli descriveva la tomba distrutta, comprendono tre formelle raffiguranti la *Madonna col Bambino*, *Santi e angeli turiferari* e lo stemma, appunto, degli Ammannati[52]. Nella prima chiesa dei francescani pistoiesi, Santa Maria al Prato, in luogo della quale sarà costruita a partire dal 1289 l'attuale San Francesco[53], dovettero dunque essere erette due sepolture monumentali a parete: quella di Giovanni Ammannati, scolpita – come tutto fa credere – da Giroldo da Como nella seconda metà degli anni ottanta (che probabilmente solo per uno sfuocato ricordo di gioventù Arferuoli afferma figurata con storie della vita di san Martino, essendo un ciclo agiografico di tal natura prevedibile sull'arca del santo medesimo e del tutto privo di paralleli nel pur vasto *corpus* di sepolture medievali di laici o ecclesiastici giunto fino a noi)[54], e una più antica tomba eretta da Nicola Pisano, destinata a un presule i cui legami con l'ordine francescano, o la cui devozione a san Francesco, lo spinsero a eleggere sepoltura nella chiesa dei minoriti pistoiesi.

La presenza delle *Stimmate di san Francesco* in contesti sepolcrali, per quanto dalle occorrenze non numerosissime, è variamente attestata in tutta Italia: oltre a due casi senesi, si può rammentare il sepolcro di Caterina d'Austria in San Lorenzo Maggiore a Napoli, così come l'urna di Corrado Fogolini oggi nel Museo Civico Medievale di Bologna[55]. È legata evidentemente alla speciale devozione dei defunti, o alla volontà degli esecutori testamentari che si trovassero ad allestirne i sepolcri. L'altro rilievo, invece, raffigura l'elevazione al cielo dell'anima del defunto (fig. 29). L'interpretazione come *Elevatio animae di san Martino*, proposta da Antje Kosegarten[56], era necessitata solo dall'ipotesi di identificazione del sepolcro di cui s'è detto. Una volta caduta questa, la mitra e i paramenti vescovili che esibisce l'anima elevata al cielo debbono addebitarsi più pianamente alla volontà di enfatizzare la dignità propria del defunto, come avviene, ad esempio, nell'*Elevatio animae* del monumento funebre di Giovanni d'Aragona († 1334), eretto nella cattedrale di Tarragona di cui era arcivescovo[57] (fig. 40). Allo stesso modo, quella innalzata da Nicola a Pistoia dovette essere dunque una sepoltura monumentale destinata a un vescovo, che malauguratamente, al momento, rimane senza nome[58].

"Suscipiat eam Christus"

Quanto può ricostruirsi di un tale monumento funebre lo segnala quale episodio di spicco nell'ambito della tradizione sepolcrale duecentesca. A partire dalla figurazione che campeggiava al centro del sarcofago (fig. 29). È questa una rappresentazione "concisa" dell'*elevatio animae*, che visualizza il solo intervento degli angeli e il loro ruolo attivo nel ricongiungimento dell'anima a Dio, in conformità a un responsorio della *commendatio animae* dell'offi-

37. Giroldo da Como,
Madonna col Bambino.
Pistoia, Museo Civico

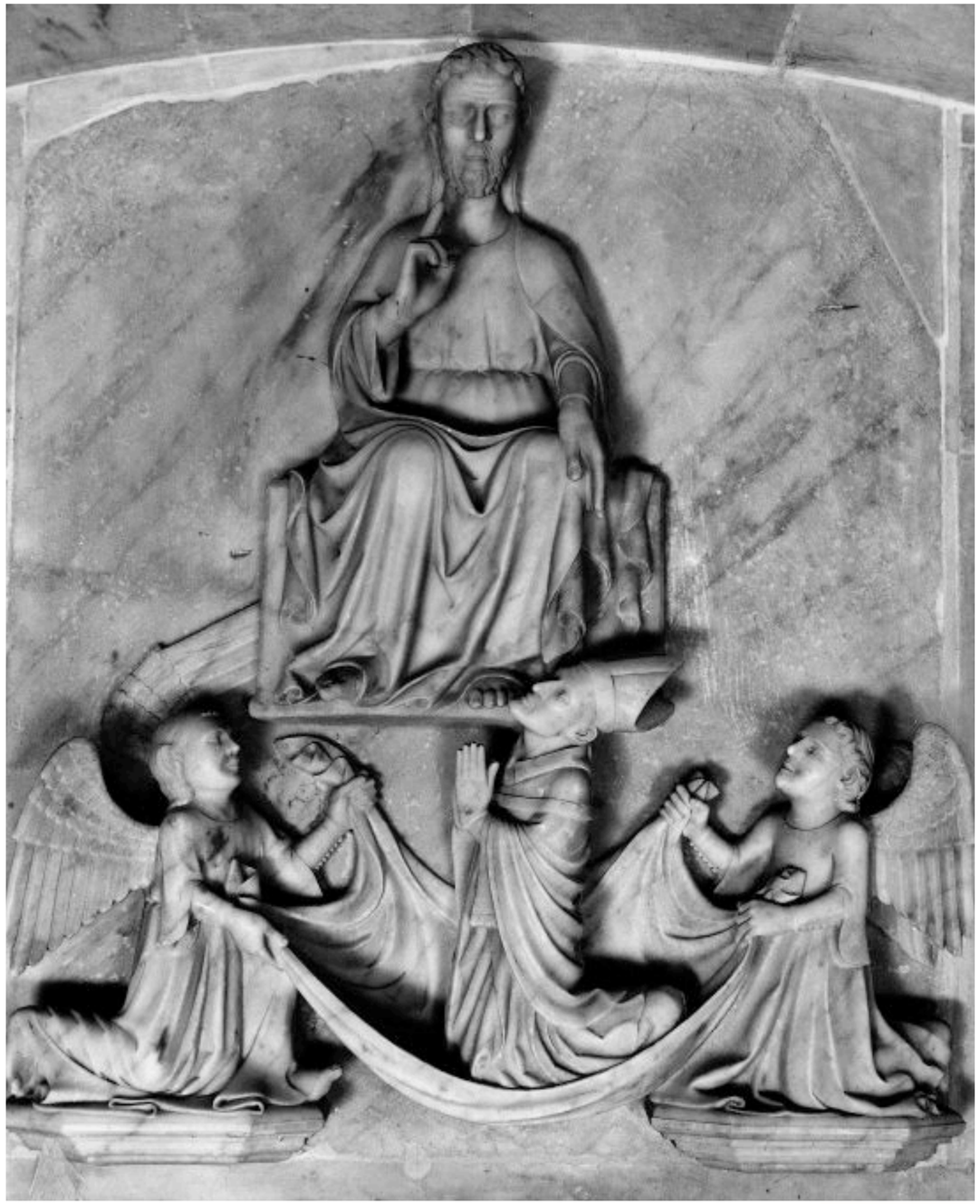
38. Giroldo da Como, *Angelo turiferario e un santo*. Pistoia, Museo Civico

39. Giroldo da Como, *Angelo turiferario e san Francesco*. Pistoia, Museo Civico

cio dei defunti: "Occurrite angeli domini, suscipientes animam eius, offerentes eam in conspectu altissimi"[59]. Ed è solo per sineddoche, dunque, che la figurazione allude all'approdo ultimo dell'anima, ovvero faccia a faccia con Dio nella felicità della visione beatifica, quale è implorato immediatamente di seguito e in altri passi della medesima preghiera ("Suscipiat eam Christus qui vocavit eam et in sinum Abrahe angeli deducant eam")[60] e quale è invece raffigurato in modo aperto nel sepolcro dell'arcivescovo Giovanni d'Aragona (fig. 40).

Quello della tomba pistoiese è l'esempio più antico in Italia, tra quanti sono oggi noti, di un tale schema iconografico, e sembra attestarsi non soltanto come il più diretto precedente del gruppo statuario che Giovanni Pisano avrebbe immaginato (in termini nondimeno tanto più dinamici e drammatici) per il monumento genovese della "sancta imperatrix" Margherita di Brabante[61] (fig. 41), ma, più in generale, quale archetipo della raffigurazione dell'ascesa dell'anima al cielo che si codificherà nei monumenti funebri trecenteschi del Centro Italia (un fatto che può contribuire a mostrare l'importanza e il ruolo nodale della tomba nicoliana di Pistoia, o di altri monumenti funebri che avesse scolpito e che non sono arrivati fino a noi)[62].

Che l'elaborazione di un tale schema iconografico, nuovo per la penisola negli anni settanta del Duecento, s'inscriva nel cruciale quadro della ricezione dei modelli del Nord Europa, è più che probabile, dal momento che diversi precedenti per una siffatta impaginazione (la rappresentazione dell'anima a mezza figura, sorretta ed elevata da due angeli ai lati, colti in movimento) si rintracciano fin dal XII secolo a nord delle Alpi, a partire almeno dalla raffigurazione miniata dell'*Elevatio animae dell'abate Lamberto di Saint-Bertin* († 1125), contenuta in un manoscritto della Bibliothèque Municipale di Boulogne-sur-Mer, e dalla lastra tombale del presbitero Bruno († 1194) della cattedrale di Hildesheim[63]. Non può parlarsi tuttavia dell'importazione di temi figurali e schemi iconografici alieni alla tradizione funeraria della penisola, come per lo più si è fatto in relazione sia all'*elevatio animae* sia al tema della celebrazione delle esequie, che tocca particolarmente gli studi arnolfiani a proposito della tomba lateranense del suddiacono e notaio papale Riccardo Annibaldi († 1289) e più in generale il ruolo fondamentale avuto da Arnolfo nella genesi di una nuova concezione sepolcrale[64]. Quanto resta di un sarcofago del tardo XII secolo della pieve di Lammari (nella diocesi di Lucca), opera di uno scultore della cerchia di Biduino e realizzato per le spoglie del pievano Lieto dal suo successore Bianco[65] (fig. 42), mostra infatti già enucleate sia l'iconografia della celebrazione del rito funebre al letto di morte del defunto (con l'incensamento e dunque l'allusione ai riti dell'assoluzione, con le loro implicazioni salvifiche) sia quella dell'elevazione dell'anima al cielo a opera di un angelo. Come in Francia, in Germania o in Spagna[66], anche nella Toscana del XII secolo si sono già affermati i temi determinanti della tradizione funeraria tardomedievale. Ciò con schemi iconografici autonomi rispetto ai paesi transalpini, ma con un comune radicamento nella liturgia delle esequie. Quando nel sepolcro episcopale destinato alla chie-



40. Scultore lombardo del Trecento, *Elevatio animae*, particolare del monumento funebre dell'arcivescovo Giovanni d'Aragona († 1334). Tarragona, cattedrale

41. Giovanni Pisano, *Elevatio animae della regina Margherita di Brabante*. Genova, Museo di Sant'Agostino

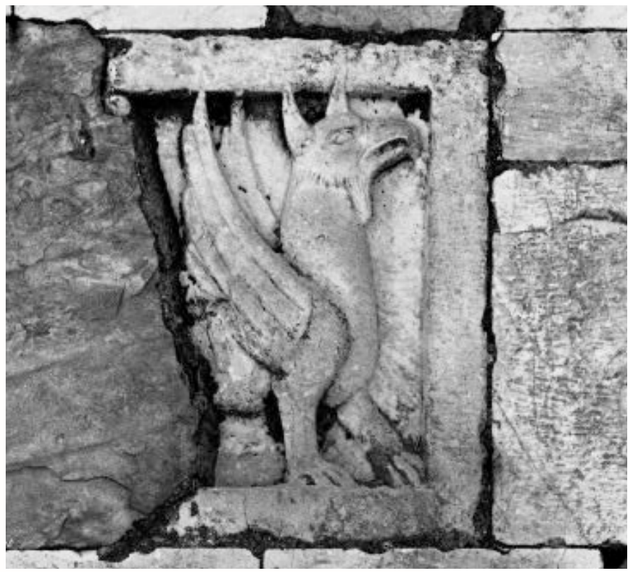
sa francescana di Pistoia, rispondendo presumibilmente alle attese della committenza, Nicola Pisano elabora la sua *elevatio animae*, raccoglie dunque una tradizione probabilmente già di lungo corso in Toscana, ma la riformula appunto mettendola ormai al passo col resto dell'Europa gotica.

Il sarcofago parietale

Qualsiasi ipotesi in merito alla presenza o meno dell'effigie a rilievo del defunto nella tomba pistoiese (il cosiddetto *gisant*) è destinata a rimanere mera congettura. Sono questi gli anni in cui, con epicentro a Roma e nella Viterbo pontificia e con protagonisti Arnolfo e Pietro d'Oderisio, nascono le nuove sepolture parietali dei papi e dei grandi dignitari della Chiesa, che, assunta e rielaborata in senso architettonico la tradizione delle tombe parietali francesi (il cosiddetto *enfeu*), vedono appunto l'introduzione dell'effigie a rilievo del defunto nell'ambito della scultura funeraria italiana, posta al di sopra di sarcofagi sostenuti sovente da alti basamenti mosaicati e sormontati da monumentali baldacchini archiacuti[67]. Ed è un fatto che nei decenni di affermazione di tale nuova tipologia sepolcrale la presenza del *gisant* contraddistingue le sepolture degli ecclesiastici[68]. Potremmo dunque immaginare che la tomba episcopale innalzata da Nicola a Pistoia, accanto al monumento di papa Clemente IV († 1268) allestito da Pietro d'Oderisio in Santa Maria in Gradi a Viterbo (oggi traslato in San Francesco alla Rocca) e al sepolcro viterbese, perduto da secoli, di Paolo Ungaro vescovo di Paphos († 1268)[69], fosse, negli anni settanta del Duecento, tra le prime occorrenze di tale nuova presenza. Ma, a conti fatti, sembra più probabile il contrario, considerato che l'innovazione pare irraggiarsi dalla Roma pontificia ed essere limitata in origine alle tombe papali e d'eminenti curiali, per poi propagarsi più diffusamente solo alla fine del Duecento. Gli anni settanta costituiscono ancora il momento germinale del nuovo tipo di sepolcro, destinato ad affermarsi, del resto, senza chiudere la strada ad altre tipologie monumentali.

Le misure dei due rilievi superstiti della tomba pistoiese (60 centimetri d'altezza su – alla base – 81 centimetri l'*Elevatio animae* e 62,7 le *Stimmate di san Francesco*, le quali, essendo resecate a sinistra, dovevano estendersi per alcuni altri centimetri) permettono di calcolare che il sepolcro, reintegrato del rilievo mancante e delle modanature marmoree che in origine inquadravano le tre formelle, si sviluppava in orizzontale per oltre due metri, superando probabilmente i 70 centimetri in altezza. Si presentava quindi come un grande sarcofago figurato. Misure pressoché identiche hanno i rilievi di Giroldo da Como del Museo Civico pistoiese (fig. 45) che presumibilmente formavano la fronte del sarcofago di Giovanni Ammannati (nel loro insieme, 67 su 227,5 centimetri), e già Antje Kosegarten rilevava acutamente le strette analogie fra le due tombe un tempo nella chiesa francescana di Pistoia, implicanti l'appartenenza a una medesima classe tipologica e, probabilmente, che l'una ha costituito il modello dell'altra (un rapporto che è stato approfondito e ulteriormente valorizzato da Claudia Bardelloni, sottolineando tra l'altro il crescente debito, anche sul piano formale, che questa e le altre opere pistoiesi di Giroldo da Como dichiarano verso i precedenti di Nicola)[70]. Ora, sull'assetto della tomba Ammannati siamo informati da Pandolfo Arferuoli, che in gioventù poteva ancora vederla addossata alla parete esterna settentrionale della chiesa di San Francesco ("a lato alla Chiesa su la cantonata dinanzi la faccia di verso la strada del Corso dove adesso è piantata la Croce"). Si trattava di un sarcofago istoriato addossato alla parete e innalzato da terra (ovvero pensile), sorretto da quattro colonnette ("Fu sepolto questo Giovanni [Ammannati] in quella arca alzata da terra sopra alcune colonnette, e l'arca, e queste erano di bianchissimi marmi, con variate istorie")[71].

Le due tombe dovevano dunque presentarsi quali sepolcri pensili "a cassa", una tipologia che ha numerose attestazioni nella Toscana della fine del Duecento e del secolo successivo, che, pur con singole varianti (fronte istoriata oppure con figure sacre entro tondi o cornici mistilinee, oppure campita dalle sole armi del defunto), mantiene costante la sua struttura di fondo: quella di sarcofago aggettante dalla parete e innalzato da terra da elementi architettonici (fossero colonne o mensole). A questa classe di sepolcri appartenne con tutta verosimiglianza quello di cui erano parte i rilievi con le *Pie donne al sepolcro*



42. Ambito di Biduino, *Celebrazione delle esequie ed elevatio animae*, fronte del sarcofago del pievano Lieto. Lammari (Capannori), chiesa parrocchiale

43. Ambito di Biduino, *Ariete*. Lammari (Capannori), chiesa parrocchiale

44. Ambito di Biduino, *Grifone*. Lammari (Capannori), chiesa parrocchiale

e due *Angeli turiferari* che nella chiesa di Santa Croce a Firenze sono oggi collocati a mo' di paliotto sulla fronte dell'altare della cappella Castellani (fig. 46): una serie di tre rilievi figurati, credibilmente attribuiti a Giroldo da Como, che dal punto di vista sia tipologico che stilistico pongono anch'essi la questione del rapporto coi prototipi di Nicola Pisano[72]. Quale grande sepolcro a cassa sostenuto da imponenti mensoloni coronati da protomi leonine si presenta invece la tomba duecentesca di Chiarissimo dei Falconieri nel chiostro dei morti della Santissima Annunziata a Firenze[73] (fig. 47), particolare declinazione del tipo sepolcrale che avrà lunga vita nella città gigliata, quantomeno fino alla tomba di Cione di Lapo dei Pollini († 1348), un tempo nella chiesa dell'ospedale di San Martino alla Scala, da lui fondato, e pervenuta nell'Ottocento al Museo del Bargello[74] (fig. 48). È probabile tuttavia, come ha osservato anche Antje Kosegarten[75], che la struttura delle due tombe pistoiesi fosse simile piuttosto a quella di altre sepolture fiorentine di primo Trecento: in particolare, alle due che sopravvivono nel chiostro e nel portico a lato della chiesa di Santa Croce, erette per Alamanno dei Cavicciuli († 1338)[76] (fig. 49) e per i cavalieri Francesco († 1341) e Simone dei Pazzi[77] (fig. 220), entrambe composte da un elegante sarcofago (campito sulla fronte dall'epigrafe funebre e dalle armi dei Cavicciuli il primo, col *Cristo passo e i dolenti* entro polilobi il secondo) coronato da una copertura a spioventi e sostenuto da colonne (che nel caso della tomba Pazzi sono state in seguito sostituite da *Virtù-cariatidi*).

Quello allestito da Nicola Pisano a Pistoia sembra dunque al momento l'esempio più antico di un sarcofago parietale a rilievi figurati di cui sopravviva qualche evidenza materiale: un tipo tombale diverso rispetto al sepolcro a baldacchino, destinato a duratura fortuna (in particolare per le sepolture monumentali dei laici di rango, là dove in ambito ecclesiastico è adottato generalmente il modello "curiale" della tomba a baldacchino e con l'effigie del defunto), ma anche, col procedere degli anni, a contaminazioni e ibridazioni con quest'ultima, importanti per la storia delle tipologie sepolcrali trecentesche. A Tino di Camaino, ad esempio, si devono passi sostanziali nello sviluppo della tomba "romana" a baldacchino. Nel monumento funebre del cardinale Riccardo Petroni († 1314) del duomo di Siena (fig. 50), adottato il modello arnolfiano di sepolcro, introduce un sarcofago aniconico (salvo gli

45. Giroldo da Como, *Madonna col Bambino, Santi e angeli turiferari*. Pistoia, Museo Civico

46. Giroldo da Como, *Le pie donne al sepolcro, Angeli turiferari*. Firenze, basilica di Santa Croce

47. Sepolcro di Chiarissimo dei Falconieri. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, chiostro dei morti

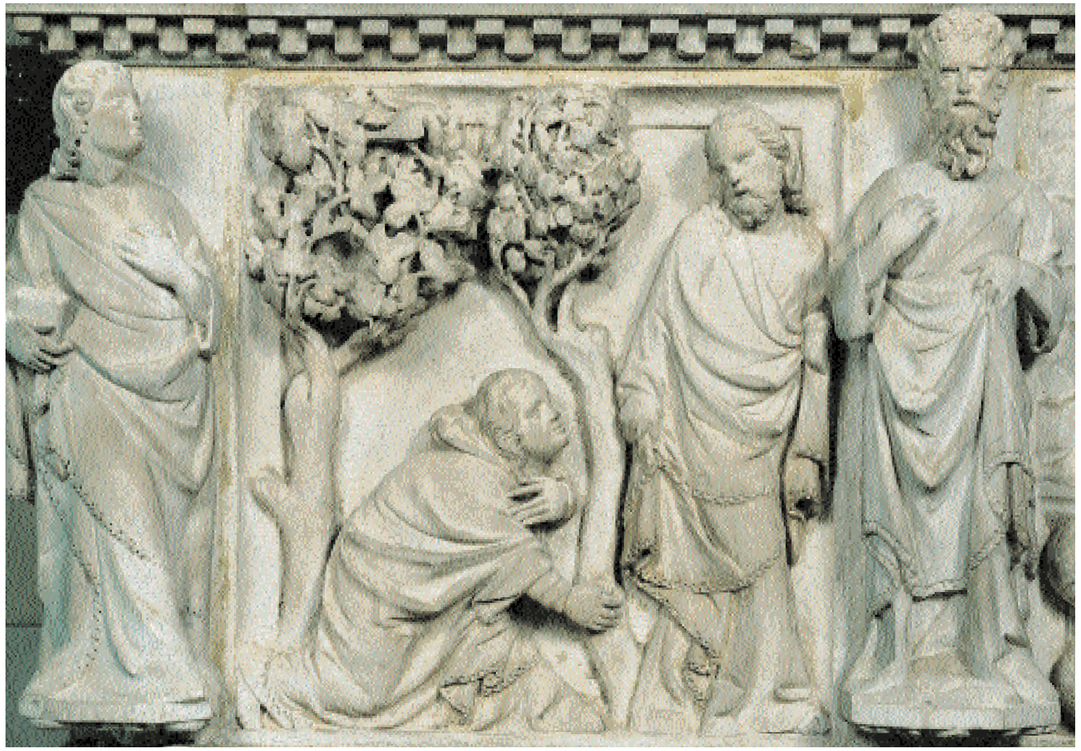
48. Sepolcro di Cione di Lapo dei Pollini († 1348). Firenze, Museo Nazionale del Bargello

49. Sepolcro di Alamanno dei Cavicciuli († 1338). Firenze, basilica di Santa Croce, chiostro

50. Tino di Camaino,
monumento funebre
del cardinale
Riccardo Petroni († 1314).
Siena, cattedrale

51. Tino di Camaino,
Noli me tangere
e *Apostoli*, particolare
del monumento funebre
del cardinale
Riccardo Petroni († 1314).
Siena, cattedrale

52. Tino di Camaino,
Resurrezione di Cristo
e *Apostoli*, particolare
del monumento funebre
del cardinale
Riccardo Petroni († 1314).
Siena, cattedrale



53. Sepolcro di Dialta Firrao († 1338). Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore

stemmi) su cui è adagiata la figura del defunto, ma anche, al di sotto, un basamento a rilievi figurati (figg. 51, 52) sostenuto da cariatidi che, innovando rispetto al canone della tomba a baldacchino, affonda le sue radici nella tradizione toscana dei sarcofagi parietali figurati[78]. Ancor più evidente è il processo di contaminazione nel sepolcro del patriarca d'Aquileia Gastone della Torre († 1318), in origine nella chiesa di Santa Croce a Firenze, nel quale al sarcofago aniconico della tradizione "romana" ne è appunto sostituito uno fronteggiato da tre rilievi raffiguranti le *Storie post mortem di Cristo*[79]. Allo stesso tempo, sembra doversi proprio all'attività di Tino di Camaino la propagazione a Napoli del sarcofago pensile figurato. Secondo quanto ha mostrato Gert Kreytenberg, doveva infatti presentarsi come un sarcofago a rilievi sostenuto da pilastrini il sepolcro di Donato Acciaiuoli († 1333) nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, elaborato probabilmente nella bottega napoletana di Tino e da qui inviato nella città toscana[80]. E a prototipi di Tino di Camaino è legata una serie cospicua di monumenti funebri nobiliari napoletani a cassa sospesa sulla parete e figurata, tra i quali merita rammentare almeno il sarcofago di Raimondo Cabano in Santa Chiara, "Miles regii hospicii senescallus" († 1334), e quello di Dialta Firrao († 1338) in San Domenico Maggiore (fig. 53), che in modi diversi prevedono ormai la raffigurazione dei defunti giacenti a copertura della cassa[81].

Il sarcofago parietale figurato, riformulazione medievale del sarcofago antico, non può considerarsi tuttavia una creazione del XIII secolo né, più in particolare, nicoliana. Esso affonda le sue radici assai più indietro nel tempo. Le gravi perdite impediscono una conoscenza articolata delle tipologie sepolcrali del XII secolo, ma, al di là del reimpiego dei sarcofagi classici, esiste qualche ulteriore evidenza, che ha particolare rilevanza per la questione che qui interessa. Della sepoltura monumentale del pievano Lieto, che si è ricordata di sopra, non sopravvive soltanto il rilievo con la raffigurazione della celebrazione delle esequie e l'*elevatio animae* del defunto (fig. 42). Sulla facciata della chiesa parrocchiale di Lammari, assieme a questo, sono infatti murati altri due rilievi frammentari, che recano figurati l'uno un ariete e l'altro un grifone (figg. 43, 44). Costituivano ad evidenza i due lati brevi della sepoltura[82]. Già il sepolcro del pievano Lieto, negli anni ottanta del XII secolo, si presentava dunque come un sarcofago parietale figurato. Ed è presumibile, trattandosi di una sepoltura eminente, che fosse innalzato rispetto all'umile piano di calpestio della chiesa. Gli elementi costitutivi del tipo tombale paiono quindi già enucleati in seno alla tradizione sepolcrale del XII secolo.

La tomba episcopale allestita da Nicola Pisano a Pistoia dovrebbe collocarsi nel solco di questa tradizione tipologica. Nondimeno, nella tripartizione a rilievi della fronte del sarcofago (che si offre a più articolati programmi di immagini), tale tradizione è rinnovata, secondo una formula che diverrà comune nei sarcofagi parietali due e trecenteschi[83]. Pur con le cautele dovute alle consistenti perdite che pure la scultura funebre duecentesca ha subito, si deve rilevare che quello pistoiese è il primo esempio conosciuto di una tale formula, tanto da far supporre che proprio nella bottega di Nicola Pisano abbia avuto la sua genesi. Anche sotto il profilo tipologico, dunque, il sepolcro di Pistoia sembra collocarsi in un punto d'incrocio fra ricezione della tradizione e sua riformulazione, fra presumibili attese della committenza e risposte gravide di futuro da parte di uno dei cruciali protagonisti del Duecento italiano.

[1] La documentazione relativa è nuovamente edita da G. Nicco Fasola 1941, pp. 220-221, n. 11 (10 luglio 1273, contratto di commissione), pp. 221-222, n. 12 (13 novembre 1273, saldo del compenso pattuito). È forse un "ricordo" deformato di questo fatto la menzione vasariana di Nicola Pisano in rapporto alla chiesa pistoiese di San Iacopo: "Il medesimo Nicola diede, l'anno 1240, il disegno della chiesa di S. Iacopo di Pistoia, e vi mise a lavorare di musaico alcuni maestri toscani […]" (Vasari 1568, ed. 1966-1988, II, p. 61).

[2] Una buona ricapitolazione in merito all'acquasantiera di San Giovanni Fuorcivitas è offerta da Poeschke 2000, p. 76, tav. 38.

[3] Il rilievo fu depositato al Museo Civico, allora ubicato in palazzo Marchetti, dopo il 1956. In quell'anno era ancora presente a lato della chiesa francescana di Pistoia, murato al di sopra della porta di accesso al convento (se ne veda la descrizione di Chiti 1956, p. 139). Fu inventariato tra i beni del Museo Civico nel 1975 (come si evince dalla breve scheda compresa in *Museo Civico di Pistoia…* 1982, pp. 98-99, n. 6). Misura 59,8 centimetri d'altezza e 62,7 centimetri alla base; lo spessore è di 6,5 centimetri sul lato sinistro e di 6 centimetri su quello destro. A sinistra è resecato; presenta alcune fessurazioni che risalgono assai indietro nel tempo, segni di dilavatura e una generalizzata corrosione degli strati superficiali del marmo, che documentano la lunga esposizione all'aperto.

[4] Il rilievo è segnalato ripetutamente, a partire dal 1854, nelle guide di Tigri (1854, p. 267; 1896, p. 56; 1910, p. 71), per quanto ogni volta con le stesse generiche parole: "Sopra la porta del Convento [di San Francesco], il bassorilievo, il S. Francesco, apparisce di buona scuola". Migliore valutazione è nella guida di Chiti (1956, p. 139): "Un altro bassorilievo marmoreo si noti accanto alla Chiesa [di San Francesco], sopra la porta del Chiostro: S. Francesco che riceve le Stigmate. Tutti i particolari sono condotti con tal fine maestria da farlo attribuire ad un eccellente artista. È chiuso, come in formella, da una cornice a smusso fuorché dal lato s[inistro], il che indica che deve appartenere ad un ciclo di scultura francescana". Nel frattempo Toesca (1951, pp. 198-199, nota 9) aveva avuto modo di darne conto, per quanto nel breve spazio di una nota, in sede propriamente storiografica ("Il piccolo rilievo con le Stimmate di S. Francesco sulla porta del convento francescano di Pistoia, da attribuire al 1320 all'incirca, è ancora di un discendente di Nicola Pisano, forse senese").

[5] *Museo Civico di Pistoia…* 1982, p. 99.

[6] Il dipinto è uno dei perni della recente ricostruzione dell'attività di Guido di Graziano, pittore documentato dal 1284 al 1292 (Bellosi 1991[c], pp. 18-22). Quanto alla probabile provenienza da San Francesco a San Gimignano, valgono le considerazioni di Bagnoli 1999, p. 151, nota 184. Sulla posizione del dipinto nella storia della tavola agiografica francescana si tengano presenti le notazioni di Krüger (1992, pp. 131-137 e *passim*; 1997).

[7] Per gli affreschi lorenzettiani della basilica inferiore di Assisi, e la loro cronologia, si veda la monografia postuma, corollario di una serie di studi affatto innovativi, di Volpe 1995, pp. 22-29, 60-97.

[8] *Paradiso* XI, vv. 106-108.

[9] Mi riferisco in particolare agli scritti di Faure (1990) e di C. Frugoni (1993). Si deve però segnalare, anche perché dimenticati dai più recenti studi, che il problema era già stato interamente impostato da padre Neri (1924, pp. 289-322) e indipendentemente sviluppato, con rara capacità di dominio di una cospicua serie di testi letterari e figurativi e con eccellenti notazioni, da Meiss (1951, ed. 1982, pp. 179-181). Brevi ma dense considerazioni sulla storia della raffigurazione del miracolo in parallelo all'evoluzione dei testi agiografici si devono inoltre a Gardner (1982, pp. 223-224).

[10] Cfr., tra gli altri, Miccoli 1974, pp. 748-764.

[11] Ivi, pp. 758-759.

[12] Frugoni 1993, pp. 30-31, 48-49 (il testo latino alla nota 146 di p. 48).

[13] Ha indagato magistralmente il fenomeno Vauchez 1968.

[14] Faure 1990, pp. 143-154; Frugoni 1993, pp. 3-201. Per un quadro d'assieme delle fonti francescane si può utilmente ricorrere alla sintesi di Prinzivalli 1997.

[15] Frugoni 1993, p. 123.

[16] Thomae de Celano *Vita prima s. Francisci*, 113 (= *Fontes franciscani* 1995, p. 391).

[17] Cfr. Frugoni 1993, pp. 123, 153-157.

[18] Ivi, p. 11 e *passim*.

[19] "Beatus Franciscus duobus annis ante mortem suam fecit quadragesimam in loco Alvernae ad honorem beatae Virginis, matris Dei, et beati Michaelis archangeli a festo assumptionis sanctae Mariae virginis usque ad festum sancti Michaelis septembris; et facta est super eum manus Domini; post visionem et allocutionem Seraphim et impressionem stigmatum Christi in corpore suo fecit has laudes ex alio latere chartulae scriptas et manu sua scripsit gratias agens Deo de beneficio sibi collato" (Esser 1978, p. 92). Per l'interpretazione del passo: Frugoni 1993, p. 72.

[20] Cfr. Faure 1990, pp. 155-161.

[21] Gauthier 1972, pp. 183-184 (con bibliografia anteriore); F. Niehoff, in *Ornamenta Ecclesiae…* 1985, III, p. 163, n. H66; E. Taburet-Delahaye, in *Enamels of Limoges…* 1996, pp. 306-309, n. 101; Blume 2001, pp. 123-124. Perfettamente assimilabile è lo smalto, parte di un analogo reliquiario "a quadrifoglio", appartenente al Musée du Louvre (inv. OA D.81) e depositato dal 1956 al Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny: A. Legner, in *Ornamenta Ecclesiae…* 1985, III, p. 163, n. H67; Blume 2001, p. 124.

[22] Sul rilievo si vedano Neri 1924, pp. 311-315, tav. III; Frugoni 1993, pp. 204-205 e nota 10 alla p. 225, fig. 67; Cook 1999, p. 120, n. 90.

[23] Sui primi decenni di vita del movimento francescano, le sue tumultuose trasformazioni e il contesto in cui ha origine l'opera di Bonaventura hanno pagine importanti Miccoli 1974, pp. 734-793, e Merlo 1997.

[24] Sulle stimmate nella *Legenda maior*: Faure 1990, pp. 146-147, 154; Frugoni 1993, pp. 25-28, 174-180 e *passim*.

[25] "Cumque volatu celerrimo pervenisset ad aëris locum viro Dei propinquum, apparuit inter alas effigies hominis crucifixi": Bonaventurae de Balneoregio *Legenda maior s. Francisci*, XIII, 3 (= *Fontes franciscani* 1995, p. 891).

[26] "Laetabatur quidem in gratioso aspectu, quo a Christo sub specie Seraph cernebat se conspici, sed crucis affixio compassivi doloris gladio ipsius animam pertransibat": ivi. La traduzione è quella di padre Simpliciano Olgiati (in *Fonti francescane* 1983, p. 946).

[27] "[…] se non per martyrium carnis, sed per incendium mentis totum in Christi crucifixi similitudinem trasformandum": ivi (= *Fontes franciscani* 1995, p. 892).

[28] Frugoni 1993, p. 26 e *passim*. Le stimmate sono appunto "signaculum similitudinis Dei viventis" in Bonaventurae *Legenda maior*, prologus, 2 (= *Fontes franciscani* 1995, p. 779).

[29] Se ne veda l'analisi di Faure 1990, pp. 162-164, e quella, molto articolata, di C. Frugoni 1993, pp. 210-211. Cfr., in questo senso, già Neri 1924, pp. 320-322.

[30] Faure 1990, p. 163 ("Le travail de Giotto dénote une entreprise d'explicitation de l'événement, qui se traduit par la 'christification' du séraphin et la valorisation du phénomène physique des stigmates"). Si vedano anche le osservazioni di C. Frugoni 1993, p. 210 e *passim*. Già Meiss (1951, ed. 1982, p. 181) scriveva: "Indubbiamente lo spostarsi dell'accento dal serafino, simbolo dell'essere ineffabile, all'umanità del Cristo, e dall'analogia spirituale alla somiglianza fisica [di san Francesco con Cristo], è una delle trasformazioni di maggior rilievo attuate in quel momento di decisivo mutamento artistico".

[31] Bellosi 1985, specialmente alle pp. 25-30; Bellosi 2000; Bellosi 2001. Una tale determinazione cronologica, che ha un importante precedente nelle notazioni di Murray (1953), trova ora un solido fondamento in uno straordinario testo francescano di primo Trecento (si veda Cooper, Robson 2003).

[32] A mia conoscenza (e anche a giudicare dal repertorio sistematico di Cook 1999), si ha un solo caso che, di primo acchito, parrebbe rappresentare un'eccezione. È questa una singolare raffigurazione delle *Stimmate*, presente nella valva di un dittico della collezione del duca di Northumberland (Alnwick Castle, UK), databile ai primi anni del Trecento e convincentemente riferito a Giovanni da Rimini (Volpe 1965, p. 71, fig. 26; Benati 1986, p. 195), nella quale il san Francesco stimmatizzato è inusualmente accompagnato da san Giovanni Battista (Cook 1999, pp. 25-26, n. 1). Nel bellissimo dipinto, tutto intessuto di riferimenti al ciclo giottesco della basilica assisiate, il san Francesco delle *Stimmate* ha assunto ormai la posizione fissata da Giotto appunto ad Assisi; la creatura celeste, tuttavia, non ha caratteri che lo identifichino come Cristo, per quanto *sub specie seraph*. È questo, infatti, il compito del Battista, che indica con la mano destra il serafino e reca nella sinistra un cartiglio col versetto evangelico *Ecce Agnus Dei [qui tollit peccata mundi]* (*Giovanni* 1, 29), rendendo immediatamente manifesto all'osservatore che il serafino *è* Cristo, secondo l'aperta interpretazione di Bonaventura. Tale singolare occorrenza, dal punto di vista semantico, costituisce pertanto un perfetto corrispettivo della nuova iconografia.

[33] Per i rapporti con la pala Bardi di Santa Croce a Firenze e la possibilità che si tratti di opere del fiorentino Coppo di Marcovaldo: Bellosi 1991[d], pp. 46-54. Sul dipinto si vedano inoltre M.

Cordaro, in *Museo Civico di Pistoia…* 1982, pp. 91-94, e Boskovits 1993, pp. 412-427, con bibliografia precedente. Sul fatto che nell'immagine di san Francesco sia intervenuto il cosiddetto "Maestro di Santa Maria Primerana" (che prende il nome dalla *Madonna* venerata nel santuario mariano di Fiesole che porta quel titolo) sembra esserci ormai accordo, anche se diverse sono le interpretazioni al riguardo: si vedano da un lato Bellosi 1991[c], pp. 60-63; e, per contro, Neri Lusanna 2001, pp. 240-241.

[34] È questa la datazione che, sulla base di alcuni indizi storici, propose Neri 1924, pp. 311-315. Si veda anche Cook 1999, p. 120, n. 90.

[35] Cfr. Faure 1990, p. 144; Frugoni 1993, p. 84.

[36] Una buona edizione della documentazione in Nicco Fasola 1941, pp. 209-215.

[37] Si veda al proposito Seidel 1970, pp. 56-58; Seidel 2003[b], p. 74.

[38] Per la definizione dei ruoli di Nicola e Giovanni nei grandi lavori della fontana di Perugia, e quanto alla fondamentale posizione in essi assunta da Giovanni, valgono le considerazioni di A. Middeldorf Kosegarten (1969, pp. 53-69, 77-80).

[39] Si veda sopra, alla nota 1.

[40] Middeldorf Kosegarten 1978, p. 137. Una breve scheda, assai condivisibile, è stata più di recente dedicata alla *Madonna* pisana da A. Caleca, in *Niveo de marmore…* 1992, p. 241, n. 46; e in *I marmi di Lasinio…* 1993, pp. 197-198, n. 40. Senza seguito è risultata la proposta di datarla al tempo dei lavori del pulpito di Siena, riferendone l'esecuzione a Giovanni Pisano, avanzata da Franci 1998, pp. 23-24.

[41] Si veda al riguardo il capitolo XII.

[42] Quanto alla posizione di Gano si rinvia al capitolo III.

[43] Anche a tal riguardo si veda il capitolo XII.

[44] *Gipsformerei der Berliner Museen…* 1961, n. 2663.

[45] Waagen 1846, p. 245; Bode 1887, pp. 18-20; Bode, von Tschudi 1888, p. 9, n. 22; Bode 1891, p. 19. Alla medesima attribuzione si attennero Gerhard 1861, p. 155, n. 623; Schubring 1905, pp. 342, 344; e Wulff 1911, p. 40, n. 1797. Per la perizia di Tenerani: Waagen 1846, p. 245.

[46] Il rilievo è ancora descritto sulla facciata del palazzo nella guida di Tolomei (1821, p. 107): "Vicino a S. Paolo è l'antica casa dei Buonaccorsi, ora rimodernata e appartenente ai fratelli Giunti; vi si vede sulla porta un bassorilievo di marmo rappresentante il B. Bonaventura Buonaccorsi, che io credo scolpito da Agostino e Agnolo da Siena". La vicenda è ripercorsa da Chiappelli 1931.

[47] Swarzenski 1926, pp. 69-70. Un giudizio analogo aveva già espresso Graber 1911, p. 97. Su questa linea si posero in seguito anche Volbach (1930, p. 81, n. 30) e Bange (1934, p. 4), mentre G. Nicco Fasola (1941, p. 173) sembrò allontanare ancor di più il rilievo da Nicola: "Rimane da parlare d'una bell'opera, che va oltre l'influenza di Nicola. Un artista che oscillava tra Nicola e Giovanni, forse uscito dalla scuola nicoliana, poi trasportato dalla personalità di Giovanni fece l'interessante rilievo ora al Museo Federico di Berlino, dove due angeli sostengono il busto del vescovo beato Buonaccorso di Pistoia. L'inquietudine dello scultore che non è dappoco si vede nell'esagerazione delle pieghe di senso già barocco".

[48] Von Einem 1961, pp. 140-141, ove l'*Elevatio animae* è considerata opera della bottega di Giovanni Pisano.

[49] Middeldorf Kosegarten 1978. Il passo del cronista pistoiese Pandolfo Arferuoli, su cui avremo modo di tornare, è contenuto in una sua opera manoscritta datata 1628, le *Historie delle cose più notabili seguite in Toscana, et in altri luoghi, et in particolare in Pistoia, scritte in due tomi* (Pistoia, Archivio Capitolare, mss. 49 e 50). Scrive Arferuoli: "[…] Et fu l'ultimo di questa famiglia [Gherardino di Giovanni Ammannati], del qual Palazzo, case, e giardino testando Giovanni di Gherardino, Padre di questo Gherardino Ammannati, l'anno 1286 à 24 marzo, volse che morendo Gherardo suo figliuolo senza eredi (come morì) se ne facesse un monastero dove stessero sedici donne nobili sotto il governo de' frati minori di San Francesco, lassandoli altri beni per il vivere e vestir loro. Fu sepolto questo Giovanni in quella arca alzata da terra sopra alcune colonnette, e l'arca, e queste erano di bianchissimi marmi, con variate storie, che una parte delle quali è stata messa sulla facciata della casa di messer Martio Buonaccorsi da St. Pavolo, nelle quali storiette era scolpito da maestra mano la vita di San Martino, opera molto ricca, e di grande spesa, e degna d'un tanto Huomo, la qual seppoltura mi ricordo haverla veduta ne' mia primi anni, et era a lato alla chiesa [di San Francesco] su la cantonata dinanzi la faccia di verso la strada del Corso dove adesso è piantata la Croce, e poi […] a mio tempo per un terribilissimo vento fu gettata a terra, come si può ancora vedere per un pezzo di quell'istesso marmo posto appunto dove era situato detto sepolcro, nel quale è intagliata l'arme antica di detti Ammannati, posta lì per memoria […]" (Arferuoli 1628, ms. 49, pp. 310-311). Ad Antje Middeldorf Kosegarten si deve inoltre l'aver chiarito che il rilievo dovette essere murato sulla facciata di palazzo Buonaccorsi verso la fine del Cinquecento: momento cui risale un ammodernamento del palazzo (come si evince da Chiappelli 1931, p. 183) e che si accorda alle parole di Arferuoli, per il quale il trasferimento, nel momento in cui scriveva, era già un fatto che rimontava abbastanza indietro nel tempo. In quel momento dovettero essere aggiunte le iscrizioni sulle due fasce laterali del marmo già a Berlino – ANG(ELI) SVSC(IPIVNT) –, i cui caratteri sono incompatibili con l'epigrafia duecentesca (Middeldorf Kosegarten 1978, p. 120). A integrazione della storia critica succintamente tratteggiata nel testo e nelle note che precedono, è da aggiungere che sul marmo berlinese, quale opera da rivendicare all'estrema attività di Nicola Pisano, la studiosa era già intervenuta in precedenza con pagine degne di grande attenzione (Middeldorf Kosegarten 1968, pp. 90-93; Middeldorf Kosegarten 1969, pp. 70-75). Successivamente, si segnalano invece le osservazioni di Seidel (1999, p. 281, ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 217-218), che, rilevandone la prossimità alle sculture del pulpito di Siena, propende giustamente per una datazione più arretrata rispetto a quella attorno al 1280 ipotizzata da Antje Middeldorf Kosegarten.

[50] Middeldorf Kosegarten 1978, p. 120.

[51] Si veda sopra, alla nota 49.

[52] Bardelloni 2000, pp. 37-42, 54-56.

[53] Un'eccellente ricostruzione della storia dell'insediamento ecclesiastico del prato "de Piunte" e delle fasi costruttive della chiesa di San Francesco è offerta da A. Andreini, C. Cerrato e G. Feola, in *S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia* 1993, pp. 27-46, 47-80.

[54] È verosimilmente per un analogo scherzo della memoria che, a conoscenza della provenienza del rilievo ormai murato sulla facciata di palazzo Buonaccorsi, lo ritenne parte del monumento funebre che aveva visto ancora integro da bambino e che ormai era distrutto da tempo (si veda sopra, alla nota 49).

[55] Le *Stimmate di san Francesco* sono figurate sul sepolcro di un membro della famiglia Piccolomini Salamoneschi della basilica di San Francesco a Siena e costituiscono il soggetto di un rilievo frammentario della chiesa di San Martino (databile sullo scorcio del Duecento) che Silvia Colucci ha identificato inoppugnabilmente come parte di un monumento funebre (Colucci 2003, pp. 124-125, 131-135, 326-330, figg. 219, 221-223). Compaiono inoltre entro una delle ghimberghe laterali della tomba di Caterina d'Austria († 1323), eretta in San Lorenzo Maggiore a Napoli da Tino di Camaino (l'ampia notorietà del sepolcro m'esime da specifici rinvii bibliografici). Per l'urna di Corrado Fogolini si veda invece Grandi 1982, pp. 131-132, tavv. 28-33.

[56] Middeldorf Kosegarten 1978 pp. 128-130.

[57] Una bella analisi del monumento funebre, riconosciuto quale opera di uno scultore lombardo, si deve a Previtali 1990 (riedito in Previtali 1991, pp. 93-99). Un'analoga figurazione di un'anima mitrata elevata al cielo, in questo caso priva della pianeta (ovvero raffigurata nuda, secondo la formula più comune del tipo iconografico), databile anch'essa alla prima metà del Trecento, è conservata nel Musée des Augustins a Tolosa (può vedersene un'illustrazione in Ariès 1983, fig. 212). Altri esempi di anime raffigurate con gli attributi propri della dignità in vita o dotate di particolari segni di elezione sono richiamati da Baschet 1991, pp. 812-813. Si veda inoltre s'Jacob 1954, p. 119.

[58] Le ricognizioni delle sepolture della chiesa di San Francesco a me note, risalenti al XVI secolo, non menzionano i due sepolcri duecenteschi (Archivio di Stato di Firenze, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 188, vol. 3, cc. 35r.-37r.; vol. 75, cc. 137r.-139r.). Essi, del resto, devono essere stati traslati assai per tempo, quando nel corso del Trecento, compiuta l'edificazione di San Francesco, la precedente chiesa di Santa Maria al Prato fu demolita. Il sepolcro Ammannati nel Cinquecento era collocato all'esterno della chiesa, come risulta dalle *Historie* di Arferuoli (si veda sopra, alla nota 49), mentre sulla sorte della tomba episcopale non si hanno attestazioni. Degna d'attenzione è la convinzione di Chiappelli (1931, p. 183) che trasferendo sulla facciata di palazzo Buonaccorsi l'*Elevatio animae* si volesse onorare il "B[eato] Pietro Arcivescovo di Pisa, la maggiore autorità gerarchica della casata di quel Bonaccorsi, o quei Buonaccorsi che provvidero al nuovo edificio cinquecentesco" (del "B[eato] Pietro arcivescovo di Pisa" parla anche Tigri 1854, p. 236). L'eventualità più "normale" sarebbe infatti che i Buonaccorsi nel corso del Cinquecento si fossero "appropriati" di parte del sepolcro di un loro ascendente (o, comunque, di elementi di una sepoltura presente in uno spazio su cui la famiglia avesse qualche diritto di patronato). Tuttavia, non si hanno attestazioni di un Pietro Buonaccorsi arcivescovo di Pisa nel corso del Duecento (cfr. Zucchelli 1907; Violante 1970). Viene dunque il sospetto che gli scrittori pistoiesi confondano Pietro con l'agostiniano Buonaccorso Buonaccorsi, che pare sia stato arcivescovo eletto di Pisa, morto prima di poter prendere possesso dell'arcidiocesi, e che ebbe un suo culto locale come beato (Dondori 1666, pp. 267-268; Panieri 1818, I, pp. 85-86; Capponi 1878, p. 69). Un altro candidato all'identificazione quale destinatario della sepoltura potrebbe apparire il pistoiese Giovanni dei Mangiadori, vescovo di Firenze morto il 31 dicembre 1274 (Ceracchini 1716, pp. 78-81; Ughelli 1717-1722, III, coll. 121-127; Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, IV, pp. 298, 320, 392, 403, 492; Calzolai 1970, p. 20; Dameron 1991, pp. 147, 153-154 e *passim*), del quale nella cattedrale di Pistoia si celebrava ancora nel Trecento l'anniversario (si veda l'obituario pubblicato da Zaccaria 1752, p. 97). Egli tuttavia, anche se la cosa non è chiarissima, sembra esser stato tumulato nel cimitero della canonica fiorentina (Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze, *Obituario di Santa Reparata*, ms. I.3.6, c. 61v.; Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 615, c. 61v.).

[59] Andrieu 1938, p. 280. Si vedano al riguardo pure Escher 1912, pp. 102-103, 106, e Kroos 1984, pp. 344-345.

[60] Andrieu 1938, pp. 280-282.

[61] Sul quale: M. Seidel, in *Giovanni Pisano a Genova* 1987, pp. 121-163; Seidel 1990.

[62] Possono considerarsi esemplificative le *Elevationes animae* presenti nel sepolcro dell'arcivescovo Simone Saltarelli († 1342) in Santa Caterina a Pisa e sulla lastra tombale di Vannuccia Orlandi († 1345), proveniente dalla chiesa di San Francesco a Cagliari e oggi conservata nel Museo Archeologico Nazionale della città sarda, entrambi realizzati nella bottega d'Andrea e Nino Pisano (informazioni sulle due sepolture e illustrazioni possono reperirsi in *Andrea, Nino e Tommaso…* 1983, pp. 177-178, 179, figg. 11.9, 13). Esse seguono appunto lo schema che qui interessa, benché l'anima sia raffigurata nuda e, nel caso del caso del sepolcro Saltarelli, abbia sembianze infantili, secondo quella che appare la declinazione più diffusa del tipo iconografico.

[63] Panofsky 1964, ed. 1992, pp. 59-60, figg. 240-241; Bauch 1976, p. 46, figg. 56, 425.

[64] Ho discusso brevemente il problema in rapporto alla tomba Annibaldi di Arnolfo nelle pagine introduttive a Colucci 2003, pp. XI-XII.

[65] I resti sono murati sulla facciata della chiesa (oggi parrocchiale) di Lammari. Sulla cornice superiore del rilievo corre l'iscrizione, in caratteri onciali, PLEBANUS LIETUS TUMBA HA(N)C IACET SEPUITUS [*sic*] QUA(M) FECIT BLANCUS PLEBANUS IURE SECUND(US). Il rilievo fu reso noto da Salmi 1914, pp. 164-166, con una datazione agli ultimi decenni del XII secolo. L'accostamento alle opere di Biduino risale a Melli 1938, pp. 10-11, ed è condiviso a tutt'oggi (Filieri 1990, pp. 112-114; C. Baracchini e M.T. Filieri, in *Niveo de marmore…* 1992, p. 119; Ascani 1992, p. 505). Sulla lastra tombale si veda anche Paoli 1986, p. 194.

[66] In merito ai sepolcri spagnoli (del nord della Spagna) coinvolti in questo discorso: Schmidt 1990, pp. 29-30; D.L. Simon, in *The Art of Medieval Spain…* 1993, pp. 229-232; Valdez del Alamo 2000.

[67] Sulla genesi della tomba gotica figurata italiana, luogo classico degli studi sulle tipologie funerarie duecentesche, si vedano almeno Bauch 1976, pp. 141-143; Bauch 1977; Claussen 1990; Herklotz 1990, pp. 163-185; Gardner 1994[b]; Körner 1997, pp. 120-128; D'Achille 2000, pp. 95-110. Sul rapporto *enfeu*/tomba a baldacchino italiana si tengano presenti particolarmente le considerazioni di Gardner 1992, pp. 36-37.

[68] Si veda il capitolo VIII.

[69] Il sepolcro è entrato nella discussione da quando Herklotz (1990, pp. 169-170, fig. 65) ha valorizzato un disegno seicentesco della Biblioteca Comunale di Viterbo, dal quale parrebbe essersi trattato di una tomba già provvista dell'effigie scultorea del defunto. Qualche sospensione in merito sollecita tuttavia D'Achille (2000, pp. 158-159).

[70] Middeldorf Kosegarten 1978, pp. 138-139; Bardelloni 2000, pp. 37-42.

[71] Si veda sopra, alla nota 49.

[72] Bardelloni 2000, pp. 42-43, figg. 62-63, 70-73. A quest'intervento si rinvia anche per la storia critica dei rilevi fiorentini. Il rapporto tipologico coi sepolcri pistoiesi e la dipendenza da Nicola Pisano erano già evidenziati da A. Middeldorf Kosegarten (1978, p. 139).

[73] Sulla tomba Falconieri si veda, anche per la relativa bibliografia, il capitolo VIII.

[74] Sul sepolcro: Kreytenberg 1985.

[75] Con riferimento alla tomba Cavicciuli: "als […] Familiengrab in Form eines Sarkophags mit dreiteiliger Front auf Säulchen kommt dem Ammannati-Grab dasjenige des 1337 gestorbenen Alamanni de' Cavicciuoli an S. Croce in Florenz eher nahe" (Middeldorf Kosegarten 1978, p. 138).

[76] L'iscrizione funebre al centro del sarcofago dichiara: S(EPULCRUM) EGREGII MILITIS | D(OMI)NI ALAMANNI DE CAVICCIULIS ET HEREDU(M) | QUI OBIIT DIE VI[A] ME(N)|SIS IANUARII M[O] CCC|XXXVII [= 1338, in stile comune] QUOR(UM) A(N)I(M)E | REQUIESCA[N]T IN PACE.

[77] L'epigrafe sul monumento recita: S(EPULCRUM) D(OMI)NI FRANCISCI ET D(OMI)NI SIMONIS DE PAÇÇIS […] ET DESCEDE(N)TIUM D(I)C(T)I D(OMI)NI FRANCISCI. Per Francesco dei Pazzi e il nipote Simone si veda Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, IV, pp. 549-551, 1091, 1201. Sulla tomba e il suo assetto originario, Kreytenberg 1979[a].

[78] Eretto al di sopra dell'altare di santa Caterina d'Alessandria nel transetto sinistro del duomo, il monumento funebre del cardinal Petroni è stato più volte traslato (a partire dal 1482) e oggetto di ripetuti smontaggi e rimontaggi (Enzo Carli ne dà un resoconto nell'apparato della sua edizione di Landi 1655, ed. 1992, pp. 154-155). Nonostante l'intelligente ricomposizione operata da Carli nel 1951, l'assetto originario è almeno in parte alterato. È perduto un elemento che era collocato al di sopra dello zoccolo, attestato visivamente da dei disegni realizzati nel 1664 in occasione di una risistemazione di età chigiana (*Il Duomo di Siena…* 1996, pp. 50-52, 186-189, 295-297, nn. 80-82) e che Alfonso Landi a metà Seicento descrive nel modo seguente: "Il zoccolo regge poi un piedistallo ricorso, e andante, nel quale sono tre altre Armi simili [*scil.* della famiglia Petroni], tramezzati da due busti di figure di basso rilievo, delle quali la posta in mezzo è col Cappello Cardinalizio" (Landi 1655, ed. 1992, p. 78). Abbastanza incongrua risulta inoltre la bifora che corona il monumento, ma soprattutto, rispetto ai modelli, è assente un elemento fondamentale: il baldacchino architettonico d'inquadramento dell'insieme. Il cronista trecentesco Agnolo di Tura, riferendosi al sepolcro, parla di "alte colonne" ("[…] e così fu sopellito all'altare di Santa Caterina, e in pochi dì fu fatto uno bellissimo avello di marmo con colone alte sopra all'altare di detta Santa Caterina, e in detto avello di marmo fu sopellito il detto cardinale cor una cassa d'abeto come era recato": *Cronache senesi* 1931, p. 342), che nella forma in cui esso è giunto fino a noi non sono presenti. A meno che il cronista non volesse alludere alle cariatidi che sorreggono il basamento (ma sarebbe un modo ben incongruo di riferirsi a tali figure), è possibile che queste fossero proprio le colonne portanti del timpano, e dunque che la tomba avesse un assetto interamente secondo i canoni del sepolcro a baldacchino (assai simile, per intenderci, a quello che ci è testimoniato dal monumento funebre di papa Benedetto XI in San Domenico a Perugia). Per quanto concerne il basamento a rilievi, è riproposto l'insieme composto dalle *Storie cristologiche* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena, che con tutta verosimiglianza furono parte della tomba del vescovo senese Rinaldo Malavolti, morto nel 1307 e sepolto in cattedrale, entro un sarcofago pensile posto al di sopra dell'altare di San Bartolomeo (si veda al riguardo il capitolo III).

[79] Fino ai drastici interventi vasariani all'interno di Santa Croce, la tomba di Gastone della Torre si trovava al termine della navata destra della chiesa (in prossimità dell'angolo col transetto), collocata (al pari del sepolcro Petroni) al di sopra di un altare. Giorgio Vasari la spostò nel chiostro della chiesa, depauperandola di diversi elementi. La ricostruzione comunemente accolta è quella proposta da Kreytenberg 1979[b], pp. 49 sgg., fig. 16. Muove tuttavia alcune fondate obiezioni Tigler 2004, pp. 52-54.

[80] Kreytenberg 1990[b], pp. 345-348.

[81] Pace 2000, pp. 50, 55, figg. 6, 16-17.

[82] Come ha rilevato anche Filieri 1990, p. 114.

[83] Middeldorf Kosegarten 1978, pp. 139-141.

II. Giovanni Pisano statuario: il *San Pietro* di Gallico

"Claras sculpturas fecit"

La scoperta negli ultimi quarant'anni di sette nuove sculture di Giovanni Pisano (lasciando da parte al momento la questione della sua prodigiosa attività come scultore in legno e intagliatore d'avorio)[1] permette di misurare concretamente quale arricchimento di conoscenze abbia conseguito la ricerca scientifica nel campo nella scultura tardomedievale italiana[2]. Al pari di questi sette numeri, un nuovo, straordinario marmo di Giovanni Pisano apre ulteriori prospettive in merito alla sua operosità di statuario e ne arricchisce di una nuova articolazione la biografia scultorea.

Il marmo che qui si presenta, di proprietà privata, è conservato nel castello di Gallico, nei dintorni di Siena (figg. 54, 55). Si tratta di una scultura monumentale di medie misure, oltre due terzi della figura umana. L'altezza massima sfiora i 141 centimetri e la larghezza raggiunge i 46, mentre lo spessore, nel punto di massimo aggetto (ossia all'altezza della mano sinistra), misura 27 centimetri. La figura virile posa mollemente su una base (8 × 41 × 27 centimetri) ed emerge da un piano "di appoggio", il cui spessore oscilla dai 4,2 ai 5,6 centimetri lungo i fianchi, per attestarsi sui 6,9/7 centimetri all'altezza della testa. La scultura è interamente concepita infatti quale altorilievo, provvisto di una "veduta" privilegiata complanare alla base e al piano di fondo (fig. 55), ma nell'estremo dinamismo del corpo colto in movimento sollecita vedute complementari, che spingono il riguardante a muoversi sia verso sinistra sia verso destra rispetto all'asse privilegiato, catturando e dinamizzando – se così si può dire – l'osservatore e il suo "punto di vista", secondo i moduli potentemente innovativi che conosciamo bene nell'opera di Giovanni Pisano.

La scultura ad evidenza era destinata a un contesto architettonico ed è rimasta lungamente esposta all'esterno: ne sono documento i segni di dilavatura e la generalizzata alterazione superficiale del marmo[3] (figg. 54, 56, 64). Anche le fratture e le scheggiature, particolarmente consistenti all'altezza della spalla destra e della mano sinistra, atteggiata a sorreggere – come vedremo – l'attributo distintivo del santo, sembrano risalire assai indietro nel tempo, oltre che dimostrarsi accidentali. Lo stesso non può dirsi invece a proposito della base e del perimetro del piano di fondo, in parte rifilati a scalpello in un momento successivo a quello in cui la scultura fu divelta dal suo contesto originario.

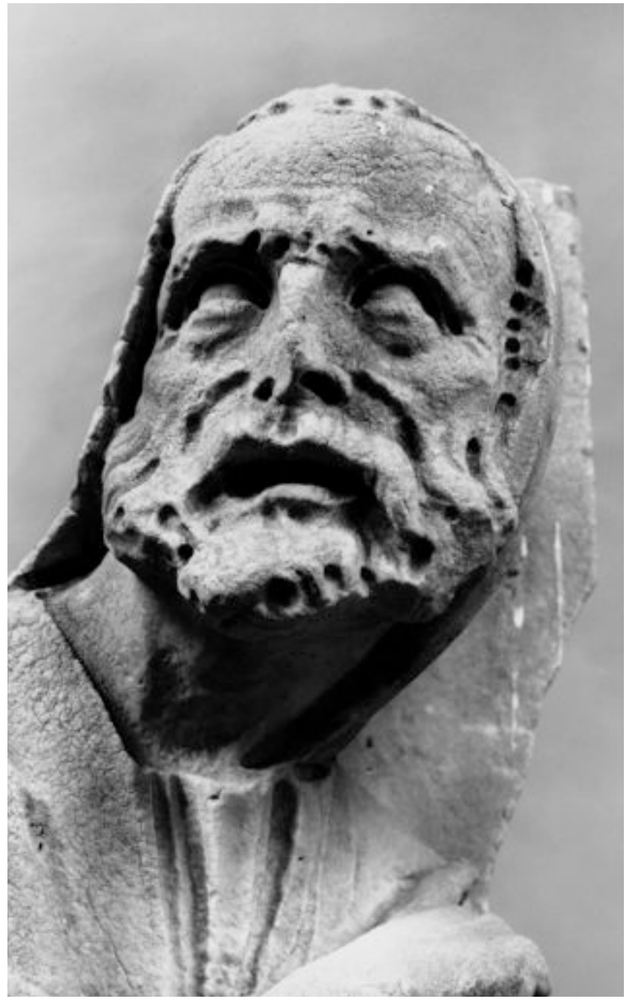
È scolpita in due blocchi distinti di marmo apuano, connessi all'altezza del bacino. I blocchi sono stati lavorati separatamente e sovrapposti raggiungendo il risultato di una perfetta commessura della complessa articolazione del panneggio, che manifesta quel disinvolto dominio della materia e l'indifferenza per la salda integrità del blocco lapideo da Giovanni già mostrati – per quanto con scavo e lavorazione dei piani assai meno complessi – anche nella *Madonna col Bambino* un tempo nella lunetta del portale occidentale del transetto sud del duomo di Pisa: un gruppo statuario, appunto, composto di due blocchi distinti di marmo che si sovrappongono all'altezza dei fianchi della Vergine[4].

Nella percezione del *Santo* di Gallico sembra di cogliere prima il senso di moto che non la realtà delle forme: la figura s'imposta su un'ampia, ininterrotta curva che dal piede sinistro sale fino alla testa, tesa in uno scatto repentino – in controparte – come una vela che sbatte al vento. Si ha quindi una perfetta integrazione di densità di volumi e pieghe rilevate – che ancora rimontano in ultima analisi al grande precedente del padre Nicola – e nuovo, aggressivo, patetico dinamismo. Tutto il corpo si torce a indicare qualcosa a destra, in un gesto pieno di *pathos* e assieme di naturalezza nella sua provvisorietà, che eguaglia alcuni degli esiti estremi raggiunti da Giovanni Pisano nel corso della decennale attività di architetto e statuario del duomo di Siena: penso al probabile *Aggeo* oggi al Victoria and Albert Museum (figg. 59, 61), scoperto pochi decenni fa da John Pope-Hennessy[5], ma anche alla *Maria di Mosè*, al *Platone* e al *Balaam* ancor oggi a Siena, ricoverati nel Museo dell'Opera del Duomo[6] (figg. 62, 63).

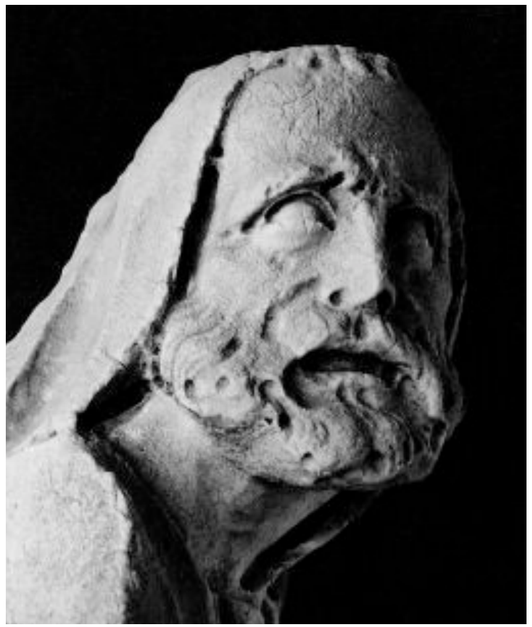
Anche la balenante rapidità del modellato e l'uso veemente del trapano, che straccia le carni del volto e sommuove la barba, sembrano apparentare la scultura a quelle destinate alla facciata della cattedrale se-

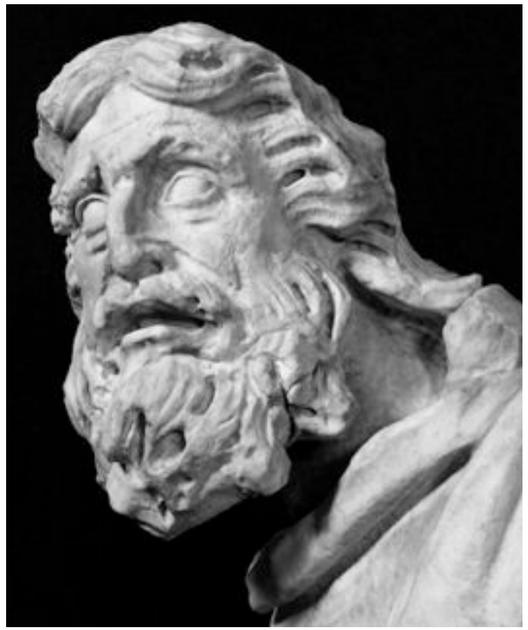
54. Giovanni Pisano, *San Pietro*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini

55. Giovanni Pisano,
San Pietro. Gallico (Siena),
collezione Salini



56-57. Giovanni Pisano,
San Pietro, particolari.
Gallico (Siena),
collezione Salini





58. Giovanni Pisano, *San Pietro*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini

59. Giovanni Pisano, *Aggeo (?)*. Londra, Victoria and Albert Museum, dalla facciata del duomo di Siena

60. Giovanni Pisano, *San Pietro*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini

61. Giovanni Pisano, *Aggeo (?)*. Londra, Victoria and Albert Museum, dalla facciata del duomo di Siena

62. Giovanni Pisano, *Platone*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dalla facciata del duomo di Siena

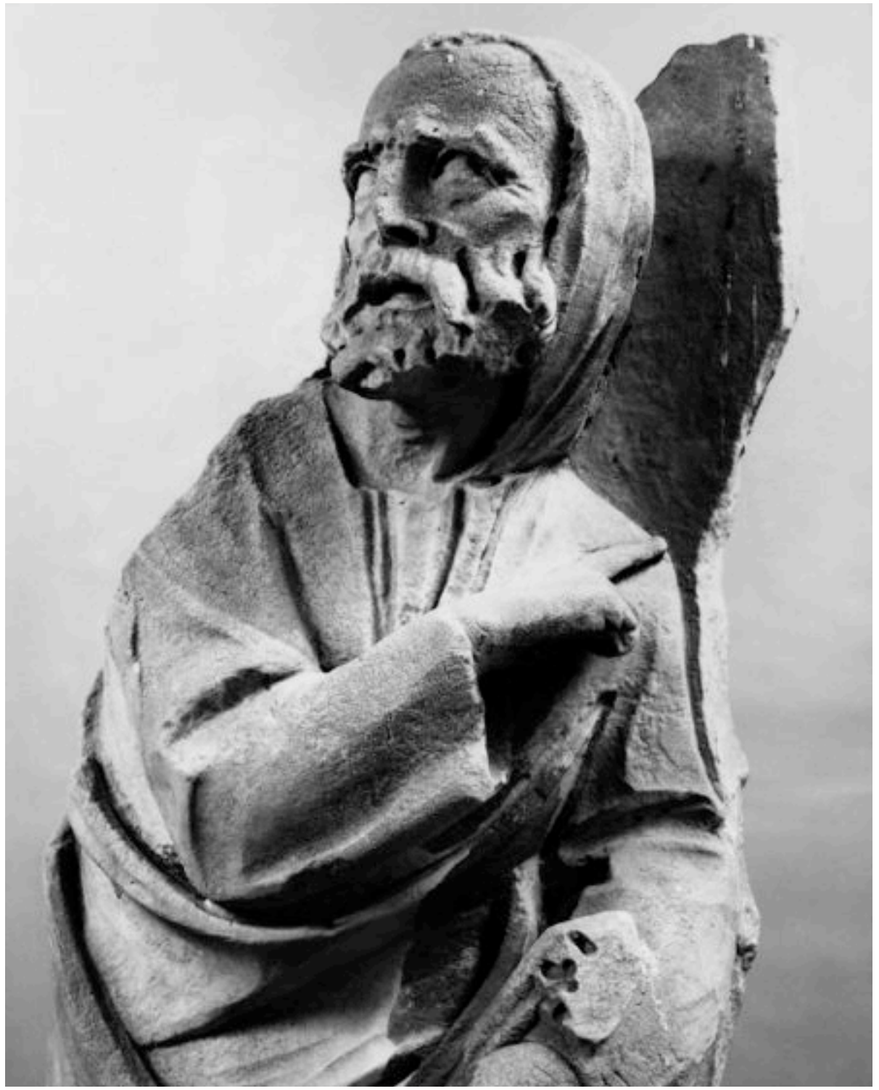
63. Giovanni Pisano, *Balaam*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dalla facciata del duomo di Siena

nese (figg. 58-59, 60-61). Tuttavia, le cose probabilmente non sono così semplici. Esiti di altrettanto espressive abbreviature e conforme intensità patetica possono indicarsi con facilità, tenendo conto della diversità di formato e dunque di un minore e meno violento uso del trapano, anche negli specchi e nelle figure angolari del pergamo di Sant'Andrea a Pistoia, il quale, rientrato Giovanni a Pisa, segue di passo i lavori senesi[7]. Basterà solo appuntare lo sguardo sul volto del *Profeta Geremia*[8], su alcuni degli ebrei che assistono alla *Crocifissione* (fig. 65), oppure, almeno in parte, sui panneggi dalle pieghe che cadono a picco di uno dei re nell'*Adorazione dei magi* (fig. 68).
I punti di riferimento salienti, anche per determinare la cronologia del nuovo marmo, sembrano appunto questi: le sculture della facciata del duomo senese e il pergamo di Pistoia. Anche se si deve segnalare che singoli aspetti permettono di spaziare diacronicamente lungo quasi l'intera attività dello scultore, se è vero che l'ardita soluzione dinamica che prevede che le spalle ruotino in una direzione mentre le gambe accennano al movimento in senso opposto Giovanni la sperimenterà continuamente, a partire almeno dal *San Paolo* della Fontana Maggiore di Perugia (1276-1278)[9], mentre la marcata torsione a S si impone come un *tour de force* compositivo che il maestro replicherà in uno dei *Profeti* (*Geremia?*) del pergamo della cattedrale di Pisa[10] (il quale occuperà lo scultore fino al 1310). Una datazione prudenziale può coinvolgere dunque dagli anni dell'avviata attività senese (che termina nel 1297) a quelli dell'operosità pisana che vedono nascere e realizzarsi, assieme ad altri incarichi, il pergamo di Pistoia, scolpito all'incirca tra il 1298-1299 e il 1301[11]. Quello comunque che sembra di poter dire in modo stabile è che si tratta di un'opera più antica del pergamo del duomo pisano.

Questioni iconografiche

A dispetto delle consistenti antiche scheggiature, è tuttora possibile riconoscere l'attributo che la figura presentava, sorretto in diagonale – affinché fosse immediatamente intelligibile all'osservatore – dalla mano sinistra (figg. 55, 67). Si tratta delle due chiavi di-

64. Giovanni Pisano, *San Pietro*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini



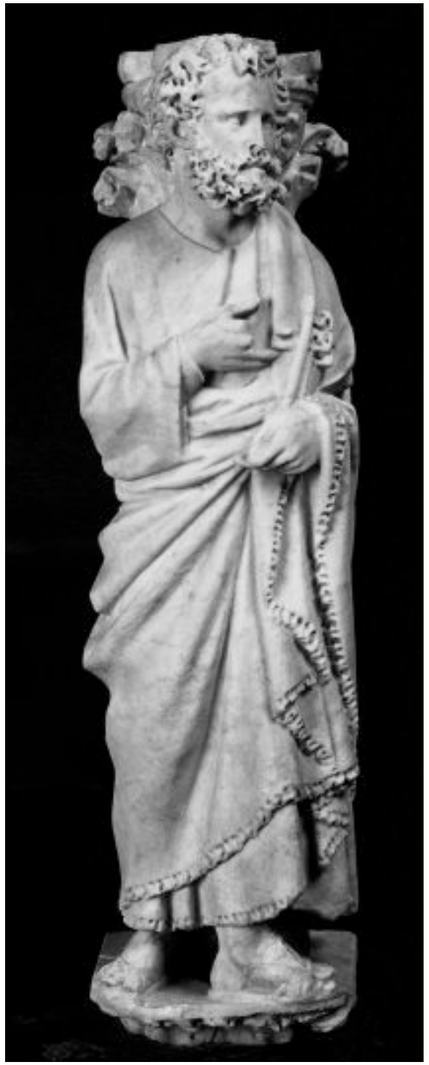
stintive di san Pietro, "figure" della potestà nel regno dei cieli e sulla terra da Cristo attribuita al maggiore degli apostoli (*Matteo* 16, 19). I frammenti sopravvissuti ce ne presentano ancora le aste e parte delle rispettive dentature terminali, mentre completamente perdute, assieme al dito pollice e all'indice della mano, sono le impugnature. È questa dunque una figurazione monumentale di san Pietro (al quale conviene anche la corta barba) che nel motivo della mano semichiusa a sorreggere l'attributo ricalca in tutto la soluzione già adottata da Giovanni Pisano nella statuetta-colonna raffigurante il santo del bacino intermedio della Fontana Maggiore a Perugia (fig. 66), un complesso portato a termine assieme al padre Nicola nel 1278. Inedito è invece, rispetto alla statuetta perugina e alla tradizione iconografica, il motivo del mantello che, incurvandosi, sale fino a coprire la calotta cranica, che sembra quasi amplificare il *pathos* di questa testa emaciata e in tensione.

Si potrebbe forse dire che anche in questo caso "il tema che polarizza l'attenzione di Giovanni è [...] la visione del soprannaturale" colta "nella reazione emotiva di chi la riceve"[12]: lo sguardo estatico affisso al cielo si completa infatti nella pronunciata torsione verso destra e nel gesto di indicare (fig. 64). Il *San Pietro* presuppone un "centro focale", sia dal punto di vista semantico che strutturale, ed è credibile che costituisse il perno sinistro di un gruppo statuario come quello destinato alla lunetta del portale maggiore del battistero di Pisa: un gruppo, commissionato dall'operaio

65. Giovanni Pisano, *Crocifissione*, particolare del pergamo. Pistoia, pieve di Sant'Andrea

66. Giovanni Pisano, *San Pietro*, particolare del bacino intermedio della fontana. Perugia, Fontana Maggiore

67. Giovanni Pisano, *San Pietro*. Gallico (Siena), collezione Salini



Pietro, composto dalla *Madonna col Bambino* e, ai loro lati, da *San Giovanni Battista* e *San Giovanni Evangelista*[13]. Posta la figura, come nel portale pisano, accanto alla *Madonna col Bambino*, il gesto del *San Pietro* rivelerebbe tutta la sua pregnanza: gli occhi rivolti al cielo e la mano destra a indicare la maternità divina creerebbero un preciso e collaudato corto circuito di significato: il richiamo al mistero dell'Incarnazione e alla Redenzione che essa ha reso possibile.

Sculture da vedere a distanza

Al momento non conosciamo nessuna scultura erratica giovannea concepita come emergente da un piano di fondo quale quello che retrostà al *San Pietro* e che possa dunque candidarsi per un'almeno mentale restituzione del gruppo statuario. Non è dubbio però che il *Santo* sia stato concepito per una veduta dal basso e – più precisamente – per il posizionamento entro la lunetta di un portale. Tutto il corpo si flette infatti verso destra, ad assecondare, nel piegarsi del busto, l'andamento curvilineo di un arco (fig. 67). Riposizionata idealmente a distanza dall'occhio del riguardante e nella zona sinistra del timpano sovrastante un portale, la scultura riacquista una più corretta e più pregnante possibilità di percezione: si è provato a documentarlo attraverso alcune riprese fotografiche, consci nondimeno dei limiti che la strumentazione fotografica – anche la più complessa – rivela costantemente nella resa dell'opera scultorea. Rispetto alla visione cui ci obbliga l'odierno sradicamento dal contesto fisico originario, e che nella sua

68. Giovanni Pisano, *Adorazione dei magi*, particolare del pergamo. Pistoia, pieve di Sant'Andrea

attuale collocazione porta l'occhio dell'osservatore *grosso modo* all'altezza del prominente ginocchio sinistro (fig. 55), una visione diagonale dal basso permette di recuperare un inaspettato e ancor più potentemente drammatico apparire del *San Pietro* (fig. 69), svettante e persino più dinamico nella sua bruciante espressione. Il modulo proporzionale della figura, che l'impropria visione ravvicinata mostra come eccessivamente raccorciato, riacquista una totale coerenza, nel coeso sfuggire verso l'alto della parte superiore del corpo, e anche la consistenza eccessivamente slargata del bacino scompare miracolosamente, restituendo al *San Pietro* una razionalissima proporzionalità, se non fisica, "visiva".

Il *San Pietro* ci dice dunque ancora una volta – così come ce lo mostrano gli *Eroi dell'Antico Testamento* e i *Filosofi* che popolavano le nicchie della facciata del duomo di Siena – quanto Giovanni Pisano avesse presente la questione di come diversamente lo scultore debba affrontare le statue e i rilievi a seconda della loro destinazione materiale. Anche i colpi di trapano lasciati a bella vista, che stracciano le arcate sopracciliari del *San Pietro* e "staccano" brutalmente i risvolti del mantello rispetto alle tempie (figg. 56, 57), oppure i colpi netti di subbie e scalpelli che rendono sommario e a tratti forse eccessivamente "impressionistico" il modellato (figg. 55, 64), sono da considerare nel calcolo geniale di una precisa visione distanziata. È un fatto ancora nettamente presente alla cultura "tecnica" cinquecentesca, che permea addirittura le pagine generali vasariane consacrate alla scultura:

> E per questo le figure di marmo […] che vanno un poco alte vogliono essere traforate gagliarde, acciò che il marmo che è bianco […] [pigli] all'aria della oscurità, e per quella apparisca da lontano il lavoro esser finito e dappresso si vegga lasciato in bozze[14].

Una tale coscienza da Vasari è riconosciuta agli antichi e al sommo Donatello ("La quale avvertenza ebbero grandemente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mez[z]o rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudicio che egli ebbero; et infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente nelle sue opere da Donatello")[15], ma ad evidenza tale consapevolezza penetra già nel corpo della scultura goti-

69. Giovanni Pisano, *San Pietro*. Gallico (Siena), collezione Salini

ca italiana, proprio grazie all'esperienza eccezionale di Giovanni Pisano e al suo modo inusuale e anticanonico di leggere i monumenti antichi[16].

Conclusioni (provvisorie)

I dati iconografici e quanto permette di concludere la scultura grazie alla sua evidenza materiale non consentono al momento di spingersi oltre nell'ipotizzare una verosimile destinazione di origine del *San Pietro*. L'analisi stilistica sembra del resto consigliare una datazione che dovrebbe ruotare attorno all'ultimo decennio del Duecento, coinvolgendo dunque ben tre diversi possibili ambiti di destinazione: Siena stessa, dove Giovanni lavorò fino al 1297 alle dipendenze dell'Opera del Duomo, ma anche con incarichi diversi di cui almeno in parte è rimasta memoria nelle fonti documentarie[17]; Pisa, ove è documentato dalla fine del 1297 in avanti[18], alle prese tuttavia con commissioni importanti che gli pervengono dalla città di Pistoia: mi riferisco al pergamo per la pieve di Sant'Andrea, ma anche al *Crocifisso* destinato all'oratorio dipendente di Santa Maria a Ripalta[19]. Sarà il seguito della ricerca che forse potrà in futuro, a questo riguardo, giungere a una parola più conclusiva.

[1] Multiforme attività, com'è noto, orgogliosamente rivendicata nell'eccezionale epigrafe del pergamo del duomo di Pisa, evocata anche nel titolo di questo paragrafo: […] EST PISIS NATUS UT IOHANNES ISTE DOTATUS | ARTIS SCULPTURE PRE CUNCTIS ORDINE PURE | SCULPENS IN PETRA LIGNO AURO SPLENDIDA TETRA | SCULPSERE NESCISSET, VEL TURPIA SI VOLUISSE | PLURES SCULPTORES REMANENT SIBI LAUDIS HONORES | CLARAS SCULTURAS FECIT VARIASQUE FIGURAS | QUIS QUIS MIRARIS TUNC RECTO IURE PROBARIS | CHRISTE MISERERE CUI TALIA DONA FUERE. AMEN.

[2] Londra, Victoria and Albert Museum, inv. n. A13-1963, *Profeta Aggeo (?)* (frammento), parte del ciclo statuario della facciata del duomo di Siena: Pope-Hennessy 1963 (riedito in Pope-Hennessy 1968, pp. 1-5). Volterra, Museo Etrusco Guarnacci, *Testa virile barbata*, frammento della perduta figurazione del *Re e sacerdote Melchisedek* della vasca mediana della Fontana Maggiore a Perugia: Marchini 1964; per il riconoscimento dell'originaria pertinenza: Seidel 1971 (ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 407-418). Firenze, già collezione Carlo De Carlo, *Testa giovanile con elmo* (verosimilmente frammento di un *San Michele arcangelo*): Seidel 1988 (ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 565-576). La storia della riscoperta della *Madonna col Bambino* del Museo di Sant'Agostino a Genova e di tre ulteriori elementi della tomba genovese della regina Margherita di Brabante, assieme ai dati a essi relativi, può leggersi in *Giovanni Pisano a Genova…* 1987, pp. 14-20 (nn. 2-5) e pp. 65-67 (con bibliografia alle note 4-8 di p. 196). Per un fondato quadro delle attuali conoscenze in merito alla scultura lignea di Giovanni Pisano si rimanda agli ultimi consuntivi di Seidel (1991; in *Sacre Passioni…* 2000, pp. 79-94). Quanto alla pratica dell'intaglio dell'avorio, che nel 1298 si concretizzò nel perduto *opus heburneum* commissionato dai canonici della cattedrale per l'altar maggiore del duomo di Pisa (Barsotti 1957), se importante appare un recente intervento di Seidel (1984, ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 389-406), è al contrario da ridiscutere profondamente l'attribuzione del *Crocifisso* del Victoria and Albert Museum (inv. n. 212-1867), avanzata da Pope-Hennessy (1965; riedito in Pope-Hennessy 1968, pp. 6-10) e data ancora largamente per scontata (si veda, a titolo d'esempio, Williamson 1995, pp. 260, 261).

[3] In alcune parti il marmo è decoeso, in modo particolare tra le pieghe che fasciano il ventre (figg. 55, 67). Depositi di particellato atmosferico si annidano nelle zone meno esposte alla dilavatura: al di sotto del braccio alzato a indicare, entro i risvolti del mantello e nel punto in cui retrocede la gamba destra. Sul fianco destro sono presenti degli ingiallimenti dovuti a colature ferrose. Nella parte tergale – largamente sbozzata a scalpello e con alcune sezioni spianate a gradina – si conservano frammenti di malta, probabilmente parte di quella utilizzata per l'originario alloggiamento della scultura.

[4] È questa la cosiddetta *Madonna del colloquio*, oggi conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, per la quale mi pare sia tuttora da preferire una datazione in anticipo sulle sculture della cattedrale senese (anche se non così antica come pretendeva Mellini): Mellini 1971, pp. 24-26, 248; Carli 1977[a], pp. 61-64; Carli 1986, pp. 86-87 (intervento del quale si deve apprezzare l'assennata confutazione dell'idea, talvolta espressa, che il blocco inferiore possa costituire un'aggiunta posteriore); R.P. Novello, in *Il Duomo di Pisa* 1995, pp. 209-210, 624-625 (che torna a dare peso, sulla scorta di Barsotti 1957, p. 52, al possibile collegamento con una nota carta del 14 febbraio 1302, la quale attesta l'acquisto da parte dell'Opera del Duomo di Pisa di un blocco di marmo destinato alla realizzazione di una *Madonna col Bambino* da porre in cattedrale). Una riproduzione di qualità e un'informata scheda sono offerte ora anche da Poeschke 2000, p. 110, tav. 96.

[5] Si veda sopra, alla nota 2.

[6] Sull'insieme del ciclo statuario e l'intero programma della facciata: Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 69-103. Per la documentazione su questo soggiorno senese di Giovanni Pisano (*post* ottobre 1284-1297) si veda Milanesi 1854-1856, I, pp. 161-163; e soprattutto Bacci 1944[a], pp. 14-43.

[7] Giovanni Pisano è di nuovo documentato a Pisa dal 14 dicembre 1297, giorno in cui fu stipulato il contratto relativo al nuovo impegno con l'Opera del Duomo (Bacci 1944[a], p. 43). Gli esborsi corrispostigli dall'Opera nei periodi febbraio 1299 - aprile 1305 e maggio 1307 - marzo 1308, che permettono di registrarne minutamente la presenza e le assenze dal cantiere della cattedrale, sono ora opportunamente discussi da Caleca 2001. L'epigrafe del pergamo pistoiese, com'è noto, ne dichiara il compimento nell'anno 1301: LAUDE DEI TRINI REM CEPTAM COPULO FINI | CURE PRESENTIS SUB PRIMO MILLE TRICENTIS | PRINCEPS EST OPERIS PLEBANUS VEL DATOR ERIS | ARNOLDUS DICTUS QUI SEMPER SIT BENEDICTUS | ANDREAS UNUS VITELLI . . . . QUOQUE TINUS | NATUS VITALI BENE NOTUS NOMINE TALI | DISPENSATORES HI DICTI SUNT MELIORES | SCULPSIT IOHANNES QUI RES NON EGIT INANES | NICOLI NATUS SENSIA [= scientia] MELIORE BEATUS | QUEM GENUIT PISA DOCTUM SUPER OMNIA VISA.

[8] Una buona illustrazione in Seidel 1965, fig. 19.

[9] Un'illustrazione in Carli 1977[a], fig. 32.

[10] Mellini 1971, figg. 318-320; Carli 1977[a], figg. 149, 151.

[11] Si veda sopra, alle note 6 e 7.

[12] M. Seidel, in *Giovanni Pisano a Genova* 1987, pp. 161-162 (a proposito della "Sibilla visionaria" del pergamo di Pistoia e dell'*Elevatio animae* della tomba genovese).

[13] Mellini 1971, pp. 175-176, 253, figg. 331-333; Carli 1977[a], pp. 126-127, fig. 156; Carli 1986, pp. 85-86, figg. 94-96; Poeschke 2000, pp. 115-116, tav. 111, fig. 41. Consistente appare l'intervento degli aiuti nei *Santi* laterali e nella figura del committente. L'epigrafe sul plinto della *Madonna col Bambino* dichiara: SUB PETRI CURA FUIT HEC PIA SCULPTA FIGURA | NICOLI NATO SCULPTORE IOHANNE VOCATO.

[14] Vasari 1568, ed. 1966-1988, I, p. 84. Il passo è estratto dal *Della Scultura*, seconda parte dell'*Introduzione alle tre arti del disegno*. È citato secondo la lezione dell'edizione Giuntina (1568), ma compare, con solo alcune varianti grafiche, già nell'edizione Torrentiniana (1550).

[15] *Ibidem*.

[16] Sostanzialmente diversa era la tecnica di lavorazione del marmo messa a punto dal padre Nicola per la scultura da collocare a distanza. Come si può osservare nella galleria di grandi teste-mensola all'esterno del battistero di Pisa, soltanto nelle zone meno in vista (ossia nelle capigliature) adotta in parte un modo "abbreviato", mentre al contrario, per quanto riguarda i volti, risolve il problema accentuando marcatamente l'elaborazione dei dettagli fisionomici (si veda l'esame del ciclo condotto da Seidel 1999, e in particolare le osservazioni a p. 319; ed. italiana in Seidel 2003[a], p. 260). Quest'ultimo aspetto sembra già contrassegnare embrionalmente le più antiche teste-mensola del tamburo e i capitelli del trifori della cupola del duomo di Siena, rivendicati a Nicola Pisano da Bagnoli (1981).

[17] Milanesi 1854-1856, I, p. 162; Bacci 1944[a], pp. 36-37.

[18] Si veda sopra, alla nota 7.

[19] Sul quale si veda Seidel 1976 (ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 435-448).

70. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Madonna annunciata*, particolare. Colle di Val d'Elsa, convento delle cappuccine

III. La Madonna del convento delle cappuccine e le reazioni senesi alla scultura di Giovanni Pisano

Resistere a Giovanni

Benché negli studi moderni, all'inizio del XX secolo, andasse prendendo corpo l'idea che la presenza a Siena di Giovanni Pisano, sullo scorcio del Duecento, avesse condizionato totalmente lo sviluppo della scultura in questa città (tanto che Albert Brach, nel 1904, poteva compendiare le conoscenze su Gano di Fazio, Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Agostino di Giovanni eccetera, all'interno di un capitolo dedicato a *Die Schule Giovanni Pisanos in Siena*)[1], è ormai chiaro, soprattutto a far data dagli interventi di Antje Kosegarten[2], che gli episodi più interessanti tra la partenza di Giovanni da Siena e i primi due decenni del Trecento sono costituiti proprio da alcuni fatti di marcata deroga, se non di esplicito dissenso, nei confronti della sua scultura[3].

Il caso di spicco, e ora meglio conosciuto, è quello di Gano di Fazio, scultore documentato a partire dal 1302 e attivo almeno fino al 1316[4]. All'indomani della morte del vescovo di Pistoia Tommaso d'Andrea, avvenuta nel 1303, i fratelli del presule commissionarono allo scultore il sepolcro che avrebbe ospitato le spoglie del vescovo nella collegiata di Casole d'Elsa (figg. 71, 72, 73). Gano suggellava con una firma piena di orgoglio il proprio lavoro: CELAVIT GANUS OPUS HOC INSIGNE SENENSIS | LAUDIBUS IMMENSIS EST SUA DIGNA MANUS; e, in parallelo alla tomba-altare di san Ranieri che Tino di Camaino – prima del 1306 – eresse nella cattedrale di Pisa[5], adottava una nuova tipologia funeraria destinata a una grande fortuna: quella del sepolcro pensile (ossia sospeso sulla parete e sorretto da mensole)[6]. Ma, a differenza di Tino di Camaino, Gano di Fazio evitava accuratamente ogni allusione alla scultura scabra e inquieta di Giovanni Pisano. Come nel sepolcro eretto nella chiesa di San Domenico ad Arezzo a Ranieri degli Ubertini (vescovo di Volterra dal 1273, morto a una data compresa tra il 1297 e il 1300), nel quale è da riconoscere un'opera di Gano (la più antica giunta fino a noi) (figg. 74, 75, 76), i suoi modelli di riferimento erano altri[7].

Il discorso vale anche per gli scultori succeduti alla maestranza giovannea nel cantiere del duomo, nel quale ebbe a lungo un ruolo di primo piano Camaino di Crescentino, padre di Tino[8]. Si pensi alla *Madonna col Bambino* della parte alta della facciata (figg. 77, 78, 79), verosimilmente già compiuta, secondo quanto ha mostrato Antje Kosegarten, prima del 1317[9]. Il rifiuto dell'esempio di Giovanni permette la costruzione di un'immagine pacata, solenne e monumentale, nella quale in evidenza è piuttosto il corposo spessore delle figura, che occupa con gravità uno spazio reale. Parimenti, le due *Storie di san Francesco* dell'omonima basilica senese[10] (figg. 319, 320), o alcuni busti di giovani *Santi* collocati all'interno dei finestroni della navata centrale del duomo, oppure opere come i due *Angeli reggicortina* (figg. 96, 97) e i rilievi raffiguranti le *Storie post mortem di Cristo* della Pinacoteca Nazionale di Siena[11] (figg. 92, 93, 95), contribuiscono a concretizzare l'idea di una resistenza "antigiovannea" nell'ambito della scultura senese al passaggio tra Due e Trecento.

Sollecitazioni diverse

Non è facile dire se, una volta che Giovanni Pisano nel 1297 ebbe abbandonato il cantiere senese, abbia giocato un ruolo nell'orientare in una diversa direzione anche la presenza, a Siena e poi a Casole d'Elsa, di un grande scultore quale Marco Romano, attivo anche a Cremona come più tardi, nel 1318, lo sarà a Venezia. La ricostruzione e la messa a punto della straordinaria rilevanza di questo atipico artista (al quale sono state riferite le sculture dei portali interni della facciata del duomo di Siena, che dovettero essere realizzate nei primi anni novanta del Duecento, e l'unico in grado di dialogare alla pari, in questi anni, con Giovanni Pisano) è un fatto abbastanza recente, di cui è stato protagonista Giovanni Previtali[12]. Il grande storico dell'arte ha mostrato come, dopo aver abbandonato Cremona, città nella quale aveva realizzato le tre sculture monumentali raffiguranti la *Madonna col Bambino*, *Sant'Imerio* e *Sant'Omobono* sul protiro della cattedrale (la cui commissione dovette essere legata al vescovo Ranieri degli Arinighieri, originario di Casole d'Elsa), Marco Romano tornava in territorio senese. Nella collegiata di Casole d'Elsa, negli anni compresi tra il 1309 e il 1313,

71. Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Tommaso d'Andrea († 1303). Casole d'Elsa, collegiata

72-73. Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Tommaso d'Andrea († 1303), particolari. Casole d'Elsa, collegiata

74. Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Ranieri degli Ubertini († tra il 1297 e il 1300). Arezzo, chiesa di San Domenico

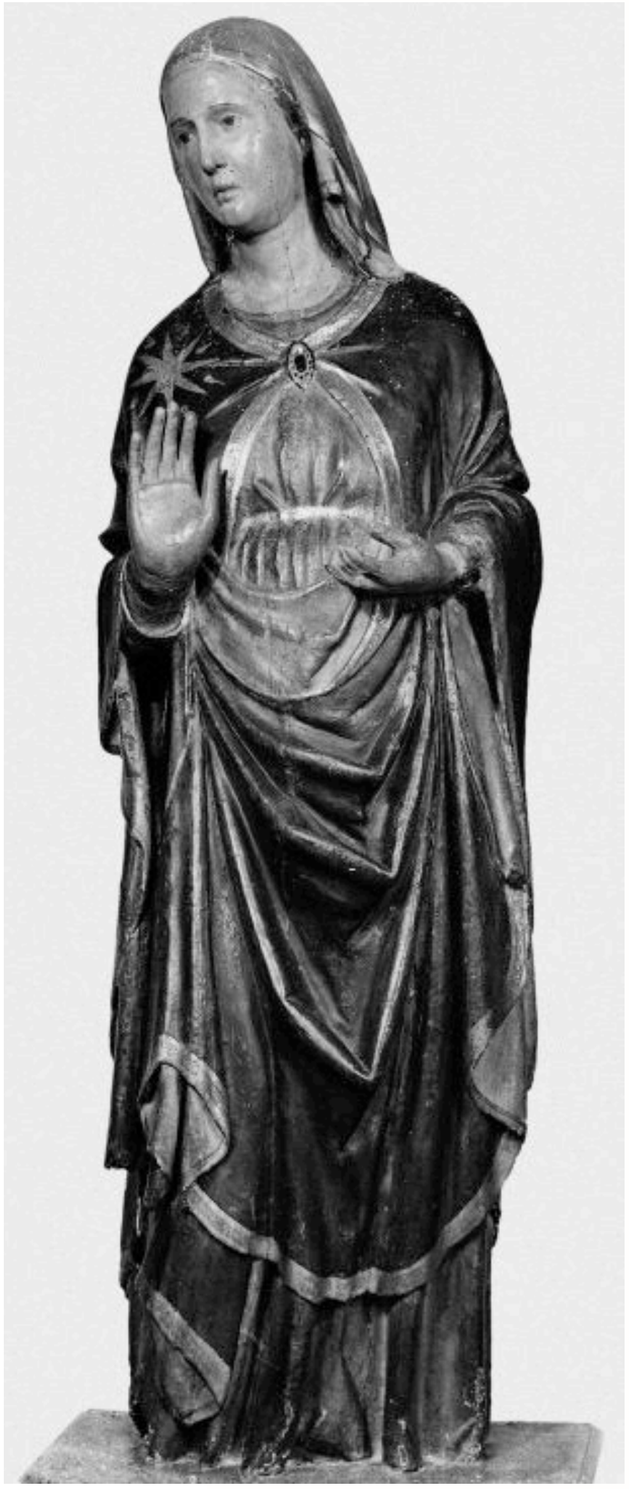
75-76. Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Ranieri degli Ubertini († tra il 1297 e il 1300), particolari. Arezzo, chiesa di San Domenico

77-78. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Madonna col Bambino*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dalla facciata del duomo di Siena

79. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Madonna col Bambino*, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dalla facciata del duomo di Siena

80. Marco Romano,
cenotafio di Bernardino
degli Aringhieri,
detto il Porrina
(† tra il 1308 e il 1309).
Casole d'Elsa, collegiata

81. Marco Romano,
cenotafio di Bernardino
degli Aringhieri,
detto il Porrina
(† tra il 1308 e il 1309),
particolare.
Casole d'Elsa, collegiata



realizzò il monumento di Bernardino degli Aringhieri (fig. 80), quel "Dominus Porrina", avvocato concistoriale della curia papale e fratello del vescovo di Cremona Ranieri, del quale una perduta, straordinaria epigrafe funebre – nota da una trascrizione di mano di Giovanni Boccaccio – esaltava la *virtus* e la somma sapienza giuridica[13]. E quasi fosse arrivato in terra di Siena una sorta di erede ideale degli scultori attivi alla cattedrale di Reims o alla Sainte-Chapelle di Parigi prima della metà del Duecento, le mirabili figure del cenotafio di messer Porrina portavano alla ribalta un nuovo, moderno "classicismo gotico" (fig. 81), venato di un'inedita naturalezza, animato da una prepotente volontà ritrattistica, agli antipodi della scultura di Giovani Pisano[14].

Ma importante anche per gli scultori senesi all'avvio del nuovo secolo, e forse più determinante, dovette essere l'esempio della pittura contemporanea, come ha più volte sottolineato Antje Kosegarten[15]. Il fatto che non ci si incamminasse sulla via segnata dai terribili *Filosofi* e dagli *Eroi dell'Antico Testamento* e della facciata del duomo (figg. 62, 63) – mirabile elaborazione di una statuaria intensamente dinamica, di impressionante forza emotiva; compiuto esempio della vocazione del grande pisano per un fremente pittoricismo che corrode le forme – può capirsi meglio pensando ai nuovi ideali razionalistici che stavano diffondendosi in tutta Italia con l'affermarsi del paradigma giottesco. Il fatto è che alcuni scultori senesi al passaggio tra Due e Trecento elaborano un nuovo tipo di rilievo narrativo, programmaticamente "antigiovanneo"[16]; nella statuaria prediligono volumi interi, nettamente percepibili nella loro struttura, superfici tornite, un chiaro equilibrio compositivo, avendo ancora nel cuore nostalgie per la scultura di Nicola Pisano e di Arnolfo di Cambio, per la monumentalità e la voluminosa saldezza delle loro opere[17].

La Madonna del convento delle cappuccine

Entro un tale contesto andrà riconsiderata quale importante prodotto dell'inizio del Trecento anche la bellissima *Madonna annunciata* del convento delle cappuccine di Siena (oggi trasferita nel loro convento presso Colle di Val d'Elsa) (fig. 82), giudicata da Enzo Carli, al momento della sua pubblicazione, dei primi anni del secolo successivo[18]. Anche Antje Kosegarten, del resto, accennandovi nel suo imponente *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*, si è espressa per una datazione "alta", nel corso del secondo decennio del Trecento[19].

L'*Annunciata* è intagliata in un tronco pieno, ossia non scavato al suo interno, com'è consuetudine nella prima metà del Trecento. Anche se la policromia che la riveste è frutto di una ridipintura antica e nonostante sia stata malamente tagliata in basso, essa appare ben leggibile nelle sue qualità. Dal volto allungato in un ovale perfetto, di un modellato pieno e levigato, si pone in perfetta sintonia con le gentili

82. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Madonna annunciata*. Colle di Val d'Elsa, convento delle cappuccine

83. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e angeli*, particolare della *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo

84. Gano di Fazio, tomba di santa Margherita da Cortona. Cortona, chiesa di Santa Margherita

85. Gano di Fazio, tomba di santa Margherita da Cortona, particolare. Cortona, chiesa di Santa Margherita

figurazioni di Duccio al tempo della *Maestà* per l'altar maggiore del duomo (1308-1311): si pongano accanto, per non fare che un esempio, la testa dell'*Annunciata* (fig. 70), dai tratti minuti e delicati, con la sua espressione di pacata mestizia, e i volti della *Madonna in maestà* e degli *Angeli* che fanno corona al trono (fig. 83).

Il corpo dell'*Annunciata* parrebbe come incapsulato in una geometria ancora duecentesca, se non fosse per l'elegante allungamento e il leggero oscillare su sé stesso. E anche la struttura del panneggio, a giudicare dalle pieghe tubolari dall'andamento spezzato che compaiono sul ventre, si direbbe ancora memore della scultura di Nicola Pisano. Ma poi i profili della veste si dipanano in sinuose curve gotiche – talora, come nel velo che scende dalla testa, in episodi quasi calligrafici –, segno del suo collocarsi, ignorando l'esempio di Giovanni Pisano, all'incrocio fra tradizione duecentesca e moderata apertura al gotico transalpino, in parallelo alla pittura di Duccio e all'attività di Gano di Fazio.

Lo scultore dell'*Annunciata* delle cappuccine si dichiara un artista dagli intenti assimilabili proprio a quelli di Gano. Anche se, in essa, non è il forte richiamo al precedente di Arnolfo avvertibile nel sepolcro scolpito per il vescovo Tommaso d'Andrea della collegiata di Casole d'Elsa (figg. 72, 73), né l'animazione gotica vi è così accentuata come nei *Profeti* e i *Santi* della cattedrale di Massa Marittima (fig. 164), verosimilmente le opere più tarde giunte fino a noi di Gano di Fazio[20]. I punti di riferimento più prossimi sono le sculture eseguite per Cortona – la tomba-altare di Santa Margherita (figg. 84, 85, 86, 87), la *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano (fig. 88), la piccola lastra marmorea raffigurante sette busti di *Santi* nella chiesa di Santa Margherita, e inoltre, murata nella sacrestia della stessa chiesa, la parte apicale di un frontone con il *Redentore benedicente*, ancora inedita[21] – oppure un'opera come il probabile *San Galgano* della Skulpturengalerie degli Staatliche Museen di Berlino[22].

Se dunque l'orizzonte in cui prese vita questa *Madonna annunciata* è quello della matura attività di Duccio e della vicenda di Gano di Fazio, una datazione negli anni compresi tra il 1305 e il 1315 parrà giustificata. Ma ciò è provato anche dal confronto con sculture come l'*Annunciata*, oggi nel senese Museo dell'Opera, eseguita per il portale destro della

88. Gano di Fazio,
Madonna col Bambino.
Cortona, Museo Diocesano

86. Gano di Fazio,
Santa Margherita dona la sua veste a una povera,
particolare della tomba
di santa Margherita
da Cortona. Cortona,
chiesa di Santa Margherita

87. Gano di Fazio,
Morte di santa Margherita,
particolare della tomba
di santa Margherita
da Cortona. Cortona,
chiesa di Santa Margherita

facciata del duomo probabilmente negli anni 1315-1325 (fig. 89), oppure con alcuni degli *Apostoli* in origine addossati ai pilastri della navata della cattedrale, conservati nello stesso Museo dell'Opera[23] (figg. 90, 91). In tali opere, infatti, è ormai un sostanziale allineamento con la nuova pittura di Simone Martini: segno che i tempi, anche per la scultura, erano mutati.

Le Storie di Cristo della Pinacoteca di Siena e il sepolcro del vescovo Rinaldo Malavolti

Assieme all'attività di Gano di Fazio, alle sculture della zona apicale del duomo, alla *Madonna* del convento delle cappuccine, è probabile che i rilievi cristologici della Pinacoteca Nazionale di Siena (figg. 92, 93, 95) debbano rivestire un valore esemplare per la nostra conoscenza della scultura senese di questo momento. Raffiguranti le storie *post mortem* di Cristo (il *Noli me tangere*, *Cristo con due discepoli sulla via di Emmaus* e l'*Annuncio di morte alla Madonna*), essi sono oggi conservati nella Pinacoteca senese assieme a due *Angeli reggicortina* (figg. 96, 97), opera dello stesso anonimo scultore e che si direbbero appartenuti al medesimo insieme[24]. Della serie, tuttavia, esiste almeno un altro rilievo frammentario – la metà sinistra dell'*Incredulità di san Tommaso* – che è stato riscoperto all'Opera del Duomo (dove fu a lungo reimpiegato come lavabo) e soltanto da poco ricongiunto fisicamente agli altri elementi della serie[25] (fig. 94).
La presenza *ab antiquo* presso l'Opera del Duomo di quest'ultimo sembra indicare per l'insieme una provenienza dalla cattedrale di Siena. Dati i soggetti dei rilievi, l'appartenenza a un sepolcro pare fuori discussione. L'elemento mancante è la *Resurrezione di Cristo*, perno della vittoria sulla morte di cui le altre storie raccontano alcuni dei momenti successivi, e presenza fondamentale in un monumento funebre. La serie sembra costituire dunque il prototipo strutturale e iconografico del basamento figurato del sepolcro del cardinale Riccardo Petroni (figg. 50, 51, 52), realizzato in duomo da Tino di Camaino non molto dopo il 1315 (oltre che della tomba del patriarca d'Aquileia Gastone della Torre, eretta dallo stesso Tino in Santa Croce a Firenze)[26].
È così altamente probabile che questi rilievi siano i resti di un monumento funebre assai importante eretto in cattedrale all'aprirsi del secolo, di cui non si riesce finora ad avere maggiore cognizione che il ricordo nelle fonti. Era questa la tomba del vescovo di Siena Rinaldo Malavolti (1282-1307), un personaggio di primissimo piano morto appunto nel 1307 e inumato nella cattedrale, entro un sepolcro (evidentemente pensile) eretto al di sopra dell'altare di san Bartolomeo[27]. Un monumento, il suo, che s'indovina importante, e che, se questi rilievi ne fossero davvero i resti, lo sarebbe stato al punto da giocare un ruolo nell'elaborazione di una particolare tipologia di sepolcro poi canonizzata da Tino di Camaino[28].

89. Scultore senese dei primi decenni del Trecento, *Madonna annunciata*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale destro della facciata del duomo di Siena

90-91. Scultore senese dei primi decenni del Trecento, *Apostoli*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dalla navata centrale del duomo di Siena

92. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Annuncio di morte alla Madonna*. Siena, Pinacoteca Nazionale

93. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Noli me tangere*. Siena, Pinacoteca Nazionale

94. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Incredulità di san Tommaso*, frammento. Siena, Pinacoteca Nazionale, in deposito dal Museo dell'Opera del Duomo

95. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Cristo con due discepoli sulla via di Emmaus*. Siena, Pinacoteca Nazionale

96-97. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Angeli reggicortina*. Siena, Pinacoteca Nazionale

[1] Brach 1904, pp. 69-109.
[2] Kosegarten 1966; Middeldorf Kosegarten 1966; Middeldorf Kosegarten 1983.
[3] Sono strettamente dipendenti dai modelli del grande pisano la figura di un giovane *Santo martire* (*Ansano?*) e un barbato *San Bartolomeo* del duomo, per i quali un tempo Carli (1941, pp. 47-51, figg. 81-86, 88) aveva proposto addirittura il riferimento a Giovanni stesso. Essi, assieme alle figure di *San Crescenzio (?)*, *San Savino* e una *Carità (?)* – per la quale Carli (1941, pp. 29-30, figg. 40, 43-44) si era pronunciato in favore di Tino di Camaino –, sono collocati sul ballatoio che corre intorno alla cupola del duomo sul lato che guarda verso la navata centrale. Su tali sculture si vedano anche Keller (1937, p. 193, fig. 117), che le giudicava opere fortemente legate a Giovanni Pisano ma databili attorno al 1330, e A. Middeldorf Kosegarten (1984, pp. 131-133, 351, figg. 197-200), che propone una datazione sul 1310. Il *Santo martire* e il *San Bartolomeo*, che al di là dell'abbreviata definizione dei volumi sono come incapsulati da una rigida veste che crea nette pieghe e dà luogo a un'insolita compattezza d'impianto, mostrano sorprendenti affinità con la *Madonna col Bambino* del Museo Civico e Diocesano di Piombino firmata da Ciolo e Marco da Siena (l'iscrizione sulla base recita HOC OPUS FECERUNT MAGISTRI CIOLUS ET MARCUS DE SENA), aderentissima trasposizione della *Madonna* di Giovanni Pisano realizzata per la cappella Scrovegni a Padova, e inoltre con alcune sculture dell'oratorio di Santa Maria della Spina a Pisa (il *San Giacomo* in particolare): si vedano riprodotte in Carli 1980, figg. 19-20, e Toesca 1951, fig. 225. Poiché un maestro Ciolo di Nerio da Siena, a partire dal 1299, è ripetutamente documentato quale aiuto di Giovanni Pisano nei lavori per il pulpito della cattedrale di Pisa, e in seguito, come sappiamo da un documento del 16 settembre 1309, risulta abitante a Pisa, verrebbe da pensare che egli abbia seguito Giovanni a Pisa nel 1297, e che le due sculture del duomo possano rappresentare quanto resta della sua attività entro il cantiere senese, poi proseguita con la *Madonna* di Piombino e forse con la partecipazione all'esecuzione delle sculture del fianco destro di Santa Maria della Spina (a queste ultime, comunque, spetta una datazione *post* 1322, dal momento che solo in quell'anno fu iniziata la costruzione dell'oratorio: Seidel 1972; le affinità tra le sculture di Santa Maria della Spina e la *Madonna* di Piombino sono sottolineate anche da Seidel 1972, p. 288). Per le fonti documentarie relative a Ciolo di Nerio si rinvia a Carli 1980, p. 12, e ad A. Caleca, in *Niveo de marmore…* 1992, pp. 245-246.
[4] Gano di Fazio morì, per la precisione, a una data successiva all'8 settembre 1316 e precedente al 1318 (cfr. Bacci 1944[b], pp. 106-108). La documentazione relativa allo scultore fino a oggi nota è raccolta e discussa da Bacci 1944[b], pp. 51-109. La moderna ricostruzione della sua attività risale a un importante intervento di G. Bardotti Biasion (1984), mentre un recente consuntivo, con la discussione degli studi successivi, si deve a S. Colucci, in *Duccio…* 2003, pp. 486-487, al quale si può ora aggiungere Tigler 2003.

[5] Si veda Seidel 1975[a], pp. 71-76.
[6] Su tale tipologia tombale si veda soprattutto Bardotti Biasion 1984.
[7] Per la datazione di questo bellissimo complesso scultoreo si è dimenticata troppo spesso la data di morte dell'aretino Ranieri degli Ubertini (che dovette cadere tra il 1297 e il 1300: cfr. Giachi 1887, pp. 218-219, 219-220, 351-352 [doc. II], 497-499 [doc. LI]), proponendo un fuorviante collegamento con l'opera di Agostino di Giovanni e del suo collaboratore Agnolo di Ventura (Valentiner 1927, p. 188; Garzelli 1969, pp. 151-152; Carli 1980, p. 20). Esso in realtà è in evidente rapporto con la tomba di Casole d'Elsa e i *Miracoli del beato Gioacchino servita* della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 321), che G. Bardotti Biasion (1984, pp. 4-5), riprendendo una proposta di Venturi (1901-1940, IV [1906], p. 406), ha convincentemente inserito nel percorso di Gano di Fazio; è pertanto da considerare in stretta connessione con la sua attività (come già accennavo in Bartalini 1985, p. 35, nota 24). Anche sotto il profilo strutturale quest'importante tomba, che è probabilmente l'esempio più antico a noi noto di monumento "pensile" secondo la tipologia che avrà larga fortuna a Siena, è particolarmente vicina alla tomba del vescovo Tommaso d'Andrea della collegiata di Casole d'Elsa. Sul monumento Ubertini si vedano anche le considerazioni di Bardotti Biasion 1990, pp. 271-273; Bardotti Biasion 1995, p. 477; Colucci 2003, pp. 146, 153; Tigler 2004, p. 57; Colucci 2005. Quanto alle vicende materiali del sepolcro, ovvero agli spostamenti all'interno della chiesa di San Domenico: Agnolucci 2000-2001, p. 396, nota 4. Si aggiunga che il monumento fu disegnato nel primo Ottocento da Johann Anton Ramboux (Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut, Bd. 2, S. 51, 396) e che in quel momento era sorretto da tre mensole, di cui quella centrale è perduta. Inoltre, già s'intravedeva il dipinto murale al suo interno che completa il programma d'immagini del sepolcro, poi descialbato nel nostro secolo (un affresco assai mal conservato, ma di rilievo per la storia della pittura ad Arezzo all'aprirsi del Trecento: cfr. Bartalini 2005[a]).
[8] Camaino di Crescentino è documentato tra i maestri della fabbrica del duomo, spesso col salario più alto, a partire dal 1299 – ovvero a distanza di pochissimo tempo dall'abbandono del cantiere da parte di Giovanni Pisano – e fino al 1335. È quanto emerge da Scarpelli 1997-1998, pp. 401-481, che ai referti finora noti ha potuto aggiungere una serie significativa di nuove acquisizioni documentarie. Contrariamente a quanto si ripete, però, Camaino di Crescentino non è mai dichiarato capomaestro del duomo.
[9] Middeldorf Kosegarten 1966, pp. 104 sgg., con datazione *ante* 1316 (in realtà, 1317), anno di inizio dei lavori per il San Giovanni verso Vallepiatta, epoca in cui la facciata occidentale del duomo doveva essere ormai compiuta.
[10] Se ne tratterà più estesamente nel capitolo XII.
[11] I busti dei *Santi* del duomo, gli *Angeli reggicortina* e i rilievi con il *Noli me tangere*, l'*Andata in Emmaus* e l'*Annuncio di morte alla Madonna* della Pinacoteca Nazionale di Siena sono stati studiati unitariamente da G. Bardotti Biasion (1984, pp. 15-17, figg. 26-27, 29, 30-31) come opera di un maestro parallelo a Gano.
[12] Previtali 1983; Previtali 1987; entrambi rieditati in Previtali 1991, pp. 115-136, 137-143. Per l'attribuzione dei quattro busti dei portali laterali e dei leoni del portale maggiore nella controfacciata del duomo senese: Previtali 1983, pp. 63-64, tavv. IV-V, figg. 46-48. La loro datazione attorno al 1290 scaturisce dalle vicende costruttive della facciata: Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 109-111, 343-344.
[13] Se ne veda la trascrizione, da ultimo, approntata da Wolff 2002, p. 177. A tale contributo si deve anche la precisazione del nome di battesimo di messer Porrina (Bernardino e non Beltramo: p. 172), il punto sulla datazione (p. 176), nonché un'articolata proposta di "lettura" – sia sul piano tipologico che iconografico – del monumento.
[14] Conferma pienamente tali inclinazioni un'importante acquisizione al catalogo di Marco Romano successiva agli studi di Previtali: il *Crocifisso* ligneo in origine nella chiesa di Santa Maria a Radi di Montagna (feudo degli Aringhieri), oggi conservato nel Museo Civico e Diocesano di Colle di Val d'Elsa (A. Bagnoli, in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 31-33). Un capolavoro di florido e incontenibile goticismo – e infatti in rapporto con la più tarda opera conosciuta di Marco Romano, il sepolcro di san Simeone nella chiesa di San Simeone Grande a Venezia, datato 1318 – è invece la magnifica *Annunciazione* del Tesoro di San Marco a Venezia (in origine sulle colonne di sostegno al meccanismo che permetteva la scopertura della Pala d'Oro), seconda illuminante aggiunta al *corpus* dello scultore dovuta a G. Valenzano, in *I tesori della fede…* 2000, pp. 47-50.
[15] Kosegarten 1966; Middeldorf Kosegarten 1966; Middeldorf Kosegarten 1983.
[16] Si veda il capitolo XII.
[17] Analizzando le sculture del monumento di Casole d'Elsa firmato da Gano, già Cohn-Goerke (1939[b], pp. 8-9), con la consueta intelligenza, aveva sottolineato delle relazioni con la scultura di Arnolfo. Si veda in seguito Bardotti Biasion 1984.
[18] Carli 1960[b], p. 64. Ho già espresso la convinzione che si tratti di un'opera assai più antica: Bartalini 1985, pp. 31, 37, nota 51; in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 36-38. La scultura, in legno intagliato e dipinto, misura 182 centimetri di altezza.
[19] Middeldorf Kosegarten 1984, p. 197, nota 83.
[20] Il primo riferimento a Gano delle sculture del duomo di Massa Marittima si deve a Bellosi (1984). Per il seguito della letteratura e un tentativo di bilancio riguardo al ciclo: R. Bartalini, in *Duccio…* 2003, pp. 492-494.
[21] Alla tomba-altare di santa Margherita era sempre stato collegato un documento del 1362 dal quale si ricavava, oltre alla datazione, che fosse stata eseguita da tali Angelo e Francesco di Pietro d'Assisi, fatto che, a una più attenta lettura, ha dimostrato tutta la sua debolezza. È stato così possibile ristudiare il monumento nel contesto della scultura senese degli inizi del Trecento e riconoscervi un'opera fondamentale di Gano da Siena (Bardotti Biasion 1984). L'attribuzione della lastra marmorea con i *Santi* della stessa chiesa e della *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano, opere dovute inequivocabilmente allo stesso scultore, è venuta di conseguenza (Bardotti Biasion 1984, pp. 14-15). In base al confronto con la *Madonna* del Museo Diocesano di Cortona e col *Redentore* della chiesa di San Domenico a Siena (cfr. R. Bartalini, in *Die Kirchen von Siena* 1992, pp. 559-560, fig. 776), parte del timpano di un distrutto monumento funebre, credo vada ricondotta all'attività di Gano di Fazio nel secondo decennio del secolo pure una cuspide col *Cristo benedicente* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), anch'essa resto di un insieme monumentale perduto (Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Gift of C. Otto von Kienbusch, inv. n. 1941.135). Il marmo misura 48,3 × 59,7 × 12,1 cm; è catalogato come "Italy, (Tuscan?), 14th Century" da A.F. Moskowitz, in *Gothic Sculpture in America* 1989, p. 171, n. 136.
[22] Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, inv. n. 2955. Ne ho proposto il riferimento a Gano in *Scultura dipinta…* 1987, p. 38. L'identificazione iconografica affacciata in quella sede (*Santa Maria Maddalena*) è impropria. Si tratta piuttosto di un giovane santo che, quale attributo, reca un reliquiario. L'amico Raffaele Argenziano, che ringrazio, mi indica che può trattarsi di san Galgano.
[23] Per la provenienza e la datazione dell'*Annunciata* si veda Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 138-139, 354. Quanto agli *Apostoli* del duomo, già studiati da Carli (1968[a]), soprattutto A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate…* 1983, pp. 50-54; Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 135-138, 353-354; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta…* 1987, p. 66.
[24] Sia i rilievi che gli *Angeli reggicortina* sono giunti all'Accademia di Belle Arti di Siena (e da qui alla Pinacoteca Nazionale) dalla chiesa dei cappuccini. Per il punto sulle conoscenze al riguardo e l'indicazione della precedente bibliografia rinvio a Colucci 2003, pp. 335-337, 337-339.
[25] Il collegamento ai rilievi della Pinacoteca Nazionale era indicato dubitativamente già da Toesca 1951, p. 296, nota 66. Per il riconoscimento dell'appartenenza alla serie: Bartalini 1985, p. 37, nota 49; Colucci 2003, p. 337. I rilievi sono divisi a metà in due blocchi di marmo. Come con acutezza ha mostrato S. Colucci (2003, pp. 151-152), sviluppando un'osservazione di Carli (1934, p. 27), il blocco con la *Maddalena inginocchiata* è stato congiunto impropriamente – a formare il *Noli me tangere* – a quello con la figura di *Cristo in atto di levare la mano destra* (fig. 93); quest'ultimo, in origine, era invece parte dell'*Incredulità di san Tommaso* e si univa dunque al frammento proveniente dall'Opera del Duomo.
[26] Se ne veda la ricostruzione di Kreytenberg 1979[b], pp. 49 sgg., fig. 16.
[27] Su mia indicazione, ha dato conto di quest'ipotesi S. Colucci 2003, pp. 152-153, 338. Essa è parsa plausibile anche a Tigler 2004, pp. 51, 54-56. In merito alla sepoltura del vescovo, così attesta il *Kalendarium Ecclesiae Matropolitanae Senensis* (ed. in *Cronache senesi* 1931, pp. 4-37, in particolare pp. 20-21): "Anno Domini MCCCVII indictione V[a], venerabilis pater dominus Renaldus Senensis episcopus de Malevoltis, obiit et eius corpus fuit traditum sepulture in ecclesia maiori Senensi, super altare beati Bartalomei".
[28] Dei caratteri tipologici del monumento Petroni si è discusso nella parte finale del capitolo I.

IV. Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano

Un singolare monumento funebre

Nel cortile del Rettorato dell'Università di Siena si conserva un monumento funebre (fig. 99), eretto, come informa l'iscrizione sulla cornice sottostante il sarcofago, a Niccolò Aringhieri, giureconsulto dello Studio di Siena morto il 28 giugno 1374. Da una lapide posta sul muro perpendicolare a quello sul quale è incassato il sepolcro apprendiamo che fu qui trasferito nel 1818 dal convento di San Domenico in Campo Regio[1]. Il defunto, raffigurato in abiti professionali, giace sopra un sarcofago sulla cui fronte sono visibili gli stemmi Aringhieri[2]; al di sotto è un grande rilievo che raffigura il *Docente che tiene una lezione* (figg. 98, 100, 101); tre colonne terminanti con capitelli dalle volute vegetali sostengono un basamento sul quale sono scolpite cinque teste di leone. Il monumento è incassato nel muro a diversi livelli di profondità: il sarcofago s'inoltra entro la parete, mentre la cornice sottostante e il rilievo figurato vi sono semplicemente addossati. Al di sotto, anche il basamento e le colonne sono inseriti nel muro[3].

Nonostante il suo grande interesse, il complesso non ha avuto molta fortuna negli studi. Basti il fatto che, a mia conoscenza, esso è stato riprodotto solo un paio di volte all'inizio del Novecento, e una di queste in un contesto nemmeno specificamente dedicato alle arti figurative[4]. Il passo decisivo per una corretta valutazione del monumento si deve a Guglielmo della Valle, il quale, pur conoscendo la data di morte di Niccolò Aringhieri (1374), lo giudicò della "scuola" di Goro di Gregorio, indicando così una chiave di lettura che non è stata più revocata in dubbio[5].

I pochi studiosi che modernamente ne hanno fatto breve menzione (Carli, Toesca, Garzelli) hanno sottolineato costantemente i rapporti con le opere di questo scultore[6]. Ma essi, contrariamente a della Valle che poco sapeva su Goro di Gregorio, hanno dovuto fare i conti con la data di morte di Niccolò Aringhieri, che implica una datazione posteriore giusto di mezzo secolo alla data della sua opera più importante, l'arca di san Cerbone del duomo di Massa Marittima, datata appunto 1324[7] (fig. 102).

Si è creata così una situazione di conflitto tra i dati che emergono dall'analisi dello stile e l'epoca cui sembrerebbe doversi l'esecuzione. Di tale conflitto sono assai sintomatici i giudizi di Pietro Toesca e Annarosa Garzelli. Toesca è indotto alla cautela: "La tomba di Niccolò Aringhieri (m. 1374), all'Università, si potrebbe anche dire di un discendente di Goro di Gregorio per il calligrafico ritmo gotico"[8]; mentre Annarosa Garzelli ha dovuto arrestarsi, perplessa, di fronte alla data di morte così inoltrata nella seconda metà del secolo: "Certo è comunque che all'arte di questo maestro [Goro di Gregorio] si ricollegano direttamente i vivaci rilievi del sarcofago di Niccolò Aringhieri nella chiesa della Sapienza a Siena [*lapsus* per Rettorato], che per la data avanzata di morte del defunto non consente peraltro una diretta attribuzione"[9].

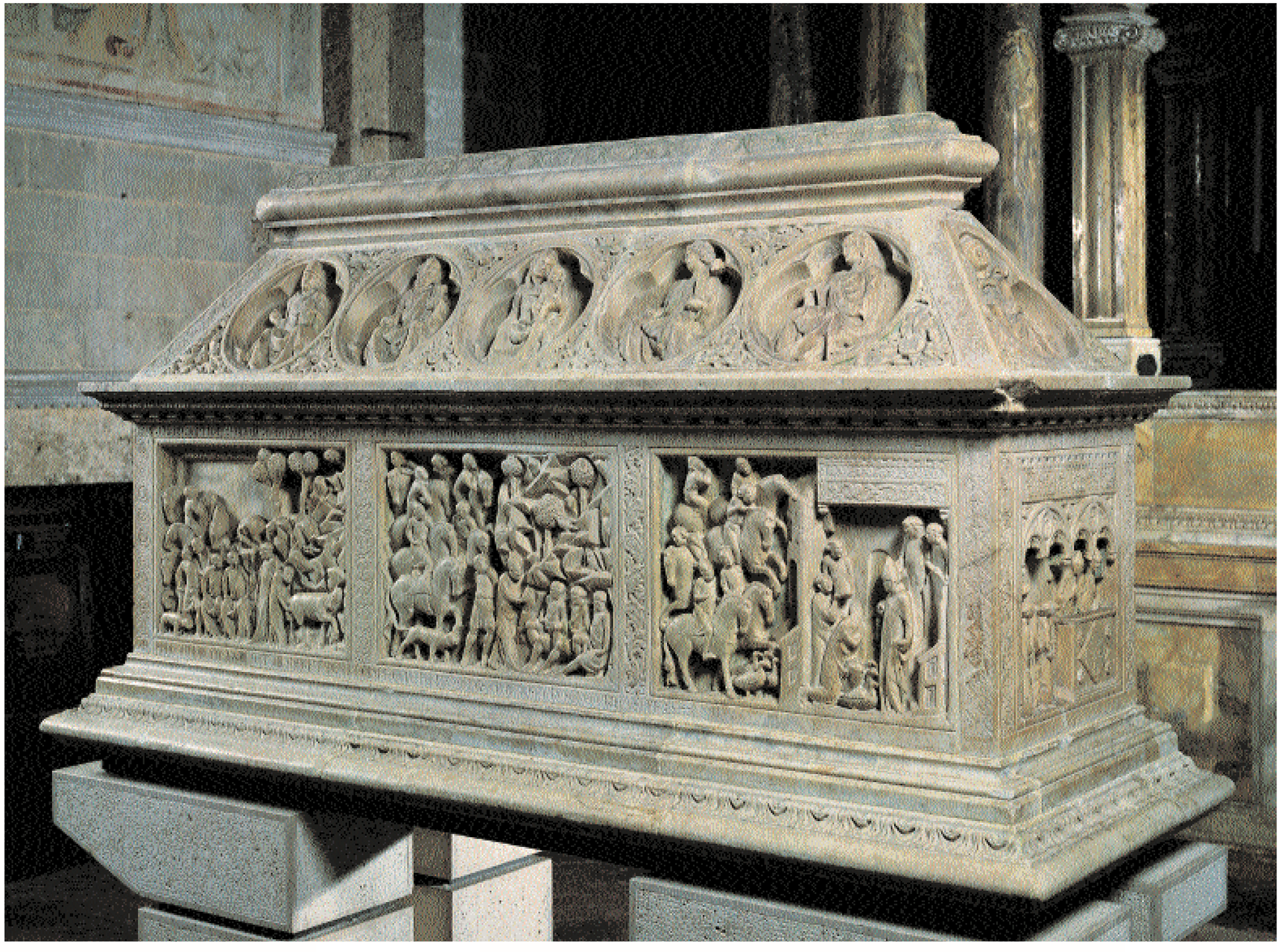
Enzo Carli, invece, nella sua importante monografia sullo scultore, ne aveva tratto inaspettate conseguenze. Cercando di far quadrare stile ed epoca d'esecuzione, postula una non meglio chiarita continuità dello stile di Goro di Gregorio per tutto il Trecento: "[…] sull'influsso esercitato da Goro di Gregorio sui contemporanei e sulle ripercussioni che la sua esperienza stilistica ebbe nella plastica senese fino all'avanzato Trecento (un esempio caratteristico di dipendenza dai modi del nostro lo troviamo anche nel 1374, nel bassorilievo che orna il sarcofago di Nicolò Aringhieri, già nel chiostro di San Domenico, ora nel cortile dell'Università degli Studi di Siena) il discorso dovrebbe esser lungo"[10].

Quindi, al dire di Carli, anche nella scultura si avrebbe qualcosa di simile a quanto avviene nella pittura senese della seconda metà del Trecento, per la quale assumono valore esemplare le opere di Simone Martini e dei fratelli Lorenzetti[11]. Si assisterebbe, cioè, alla formazione di una "tradizione", alla riproposizione dello stile dei grandi scultori del primo Trecento. Ora, come recentemente si tende a mettere in evidenza, nella scultura senese della seconda metà del secolo almeno un caso di *revival* c'è stato e cade proprio intorno agli anni in cui dovrebbe esser stato scolpito il sepolcro Aringhieri. Mi riferisco alle sculture della cappella di piazza del Campo, eseguite negli anni 1376-1380 da Bartolomeo di Tommè detto Pizzino e, soprattutto, da Mariano

98. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

99. Monumento funebre.
Siena, Rettorato
dell'Università degli Studi

100-101. Goro di Gregorio,
Guglielmo di Ciliano
in cattedra, particolari.
Siena, Rettorato
dell'Università degli Studi



102. Goro di Gregorio, arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

d'Agnolo Romanelli[12]. Ma essi, scavalcando la scultura senese del primo Trecento, risalgono addirittura alle fondazioni "romanze" della scultura italiana, proponendo una versione ora addomesticata e aggraziata, ora burbera ed espressiva del "classicismo gotico" di Nicola Pisano[13]. Che questo fosse il gusto dominante nella scultura senese degli anni settanta e ottanta lo conferma anche il caso di Giovanni di Cecco, un altro scultore attivo per la cappella di piazza del Campo dal 1376. Il fonte battesimale della collegiata di San Gimignano, firmato e datato 1379, e, soprattutto, i capitelli figurati della stessa cappella del Campo, che sulla base del confronto col fonte gli si devono attribuire[14], sembrano da leggere proprio nella stessa chiave. Più che di continuità con la prima metà del secolo, parrebbe quindi appropriato parlare di ripresa da autorevoli fonti ancora più antiche.

Inoltre, tornando al punto di partenza, le sculture del monumento Aringhieri risultano a tutt'oggi l'unico esempio che si potrebbe addurre a sostegno dell'idea di una continuità dello stile di Goro di Gregorio entro l'avanzato Trecento. Bisogna dare atto a Enzo Carli che siamo di fronte a un "esempio caratteristico" di "dipendenza" dai modi di questo scultore. Ma il fatto che un'opera che sembrerebbe databile al 1374 si ricongiunga, senza anelli intermedi e in modo così preciso, all'attività di Goro spinge a chiedersi fino a che punto tale data sia credibile.

Sfidando l'evidenza

Nella scena col *Docente in cattedra che tiene lezione* (figg. 98, 100, 101) colpisce la grande abbondanza e ricchezza delle vesti dei personaggi, eleganti giovanotti alla moda. Sono grandi abiti che coprono tutto il corpo, lunghissimi e molto ampi, che s'impigliano, ricadono dalle ginocchia in larghe falde dai profili incurvati, formano grosse pieghe spezzate. Decisamente siamo ancora al tempo degli abiti "lunghi e larghi" che, dopo gli studi di Luciano Bellosi, sappiamo essere stati la norma nel costume maschile del Trecento prima della svolta, avvenuta intorno alla metà del secolo, che portò all'elaborazione di una veste succinta e attillata, la quale non arriva più a coprire le gambe, d'ora in avanti fasciate con calzamaglie aderenti. Com'è stato rilevato, il mutamento si coglie assai bene guardando panoramicamente la pittura del Trecento, ma è anche attestato da diverse fonti letterarie contemporanee (Giovanni Boccaccio, Giovanni Villani, l'anonima *Vita di Cola di Rienzo* eccetera)[15]. Anche osservando i copricapo che sfoggiano sia il docente che gli studenti s'impongono le stesse considerazioni. In un'opera databile al 1374 ci aspetteremmo di trovare quei cappucci aderenti, dai quali partono all'altezza della nuca dei lunghi e sottili becchetti, che vediamo in tanti dipinti dalla seconda metà del Trecento. I nostri personaggi, invece, portano dei berretti con un risvolto rigonfio all'altezza della fronte e una parte di stoffa, il becchetto, che ricade su un lato (figg. 107, 116), come si incontrano nella prima metà del secolo, dall'*Allegoria del Buon Governo* dipinta in Palazzo Pubblico a Siena da Ambrogio Lorenzetti negli anni 1337-1338 (fig. 117) alla pressappoco contemporanea tomba di Cino dei Sigibuldi (morto nel 1336) nel duomo di Pistoia (figg. 284, 286, 287), dall'arca di san Cerbone del 1324 (fig. 103) ad alcune scene del sepolcro Tarlati nel duomo di Arezzo, datato 1330 (figg. 264, 265). Anzi, rispetto ai copricapo dei personaggi dell'affresco di Ambrogio (fig. 117) e della tomba pistoiese, questi hanno una foggia meno ricca; il becchetto, che si allunga progressivamente con l'andare del tempo, è meno sviluppato e trova le maggiori somiglianze nei cappelli dei personaggi dell'arca di san Cerbone (fig. 103). In base ai dati forniti dalla moda, quindi, il rilievo sembrerebbe da datare non solo alla prima metà del Trecento, ma in anticipo sull'*Allegoria del Buon Governo* e la tomba pistoiese e in prossimità dell'arca massetana.

Ma, d'altra parte, è lo stile che ne denuncia a chiare lettere l'anteriorità rispetto alla data di morte di

103. Goro di Gregorio, *I cittadini di Populonia chiedono al santo di ritardare l'ora della messa*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

Niccolò Aringhieri, anzi, la sua appartenenza a un'epoca molto più antica. Il gotico svolgersi dei panneggiamenti (fig. 107), dai profili sinuosi, calligrafici, complicatissimi, anziché richiamare le sculture della cappella di piazza del Campo, orientate, come abbiamo visto, in altra direzione, rimanda immediatamente alla pittura di Simone Martini, a opere di oreficeria come gli smalti del reliquiario del Santissimo Corporale del duomo di Orvieto, firmato da Ugolino di Vieri e "soci" e datato 1338[16], o, addirittura, al reliquiario di Frosini, databile probabilmente agli anni venti del Trecento[17]. La tenera carnosità dei volti degli scolari (figg. 108-115) fa pensare insistentemente ai *Profeti* figurati sul coperchio dell'arca di san Cerbone (figg. 120, 122, 157), mentre la pienezza e politezza dei loro volumi è ancora in linea con la scultura di Gano di Fazio (figg. 86, 87, 88). Ma la rete dei rimandi nel contesto della scultura primotrecentesca può allargarsi a macchia d'olio: infatti, come a suo tempo mi ha fatto notare Giovanni Previtali, il rilievo si apparenta alle teste scolpite che decorano il secondo finestrone del lato meridionale del duomo di Grosseto, eseguite nell'*atelier* familiare di Agostino di Giovanni (figg. 273, 274, 275, 278), e, nel dolce ondeggiare gotico di queste figure ingolfate dai panneggi, ad alcuni degli *Apostoli* in origine addossati ai pilastri della navata del duomo di Siena, certamente da datarsi entro i primi decenni del secolo[18] (figg. 90, 91).

La concezione stessa del rilievo narrativo si mostra del tutto coerente con la scultura dei primi decenni del Trecento. La scena (figg. 100, 101) presenta un fondo liscio, piatto, dal quale emergono con notevole aggetto i volumi pieni dei corpi e delle teste; queste si allineano in due file disposte paratatticamente su un ideale "piano di posa" parallelo al fondo, eludendo i problemi della collocazione della figura nello spazio. È un modo di pensare la composizione che corrisponde in tutto ai rilievi dell'arca di san Cerbone (fig. 103) e richiama ancora, nel forte stacco delle teste dal fondo, le "storie" figurate sulla tomba di santa Margherita da Cortona, scolpite da Gano da Siena nel secondo decennio[19] (figg. 86, 87). È un rilievo dai caratteri più arcaici, insomma, al confronto di quelli scolpiti da Giovanni d'Agostino per il fonte battesimale della pieve di Santa Maria ad Arezzo, databili agli inizi degli anni trenta, dove abbondano effetti di morbidezza pittorica e le figure, assieme agli elementi del paesaggio, si collocano su diversi piani rispetto al fondo e hanno livelli di aggetto graduati a seconda della loro collocazione nello spazio[20] (figg. 329, 330, 344).
Quindi, le indicazioni fornite dal costume e dalla moda non fanno altro che integrare e comprovare quanto emerge dall'analisi della figurazione.
A questo punto risulta chiaro come due diversi ordini di considerazioni contraddicano vistosamente l'informazione offerta dall'epigrafe funebre e spingano a sfidarne l'evidenza, incoraggiati in questo da casi analoghi, e proprio nell'ambito della scultura senese del Trecento, nei quali, partendo da una spregiudicata analisi dello stile, si è arrivati a liberare il campo da "verità oggettive" che tali non erano: mi riferisco al caso dell'effigie funebre di Bruno Beccuti in Santa Maria Maggiore a Firenze[21] e a quello della tomba-altare di santa Margherita da Cortona[22].
In questo caso, gli stemmi e l'iscrizione indicano che si tratta della tomba di Niccolò Aringhieri e abbiamo nel *Necrologio di San Domenico* attestazione certa che la sua morte è avvenuta il 28 giugno 1374. Come uscire dall'*impasse*?
Ritornando a guardare il complesso (fig. 99) con occhio sospettoso, è dato di cogliere alcune incongruenze strutturali, o meglio, indizi di incongruenza tra le parti che lo compongono, che fanno eco alle contraddizioni già rilevate. Innanzitutto la singolarità della tipologia: una struttura siffatta, incassata nel muro a livelli differenti di profondità a causa della diversità di spessore dei suoi elementi, non ha corrispettivi nella scultura funeraria senese del Trecento, la cui grande importanza è costituita dallo sviluppo del monumento "pensile", ovvero sospeso sulla parete, col sepolcro aggettante sostenuto da mensole[23]. Ma il fatto che le colonne e i capitelli siano a tutto tondo, e quindi nati certo non per essere inseriti in un muro, ma per stagliarsi liberi nello spazio, spinge a pensare che l'assetto strutturale attuale sia frutto di un'alterazione, non rispetti più quello originario.
Tale sospetto si fa certezza osservando che la base soprastante i capitelli è stata raccorciata. Ciò è ben visibile a un esame diretto, ma anche dalle fotografie (fig. 99) si possono percepire due cesure accanto alle teste leonine figurate alle estremità; anzi, si vede molto bene come al leone di sinistra sia stata recisa parte della criniera. A questo elemento marmoreo sono stati dunque asportati dei segmenti affinché le misure si adattassero a quelle del soprastante rilievo figurato; è la prova che la base e il rilievo con il *Docente in cattedra* non sono stati realizzati assieme. Possiamo supporre che abbia subito la stessa sorte anche la cornice con l'epigrafe soprastante il rilievo, composta di tre pezzi separati. Sorprende infatti, in questa, che l'iscrizione sia tutta spostata sulla sinistra (figg. 98, 99).
Un'altra prova ci viene partendo dall'iconografia. Al *Fraticello* oggi collocato su una mensola vicino al monumento (fig. 105) – stilisticamente in perfetta coerenza con i personaggi della scena "universitaria" – doveva fare *pendant* una figura analoga, ed esse dovevano dispersi ai lati del defunto, secondo un'iconografia funebre non troppo frequente ma ben attestata in ambito toscano. Nella tomba del vescovo Ranieri degli Ubertini (morto tra il 1297 e il 1300) nella chiesa di San Domenico ad Arezzo sono figurati, ai lati dell'effigie del defunto, due frati do-

104. Goro di Gregorio, *San Cerbone risana miracolosamente tre viandanti infermi*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

105. Goro di Gregorio, *Fraticello con un libro*. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

106. Goro di Gregorio, *Fraticello con un libro e benedicente*. Gallico (Siena), collezione Salini

menicani, uno in atto di leggere da un libro (accanto alla testa) e l'altro benedicente (ai piedi), come se stessero officiando i funerali del vescovo (figg. 75, 76). Altri casi si hanno a Firenze, nelle tombe dei cavalieri gerosolimitani fra' Pietro da Imola (morto attorno al 1330) e fra' Giovanni dei Rossi della Pogna (morto nel 1328), nella chiesa di san Iacopo in Campo Corbolini: anche qui sono due chierici "officianti", uno con una navicella e un turibolo, l'altro con un libro, vestiti degli abiti dei giovanniti[24]. Anticipiamo subito che esiste tuttora l'altro *Fraticello* che apparteneva a questa tomba, figurato nell'atto di benedire[25] (fig. 106). Ora, le due sculture hanno su un lato un grosso incavo rettangolare, lasciato allo stadio della sbozzatura; evidentemente si incastravano alle estremità del sarcofago. Ma questo non è possibile con la cassa che oggi vediamo, la quale ha un'altezza notevolmente superiore agli incavi presenti nei due *Fraticelli*[26]. Infatti, quando la tomba fu trasportata nel cortile del Rettorato dell'Università, per far sì che il *Fraticello col libro* potesse aderire al sarcofago fu necessario fornirlo di un basamento che lo innalzasse[27]. Dunque, non è questo il sarcofago cui si univano originariamente i due *Fraticelli*.

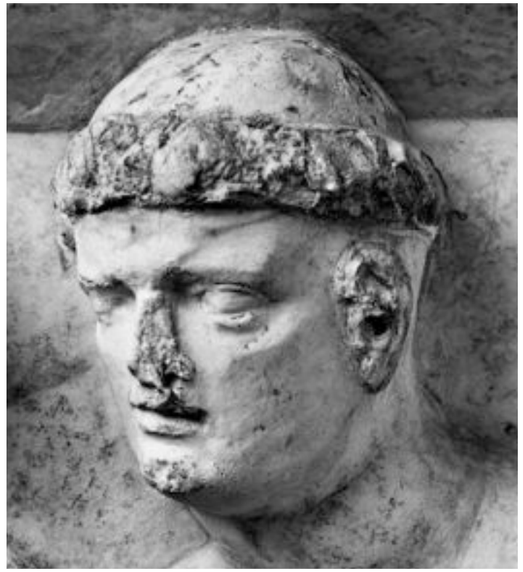
Per quanto riguarda l'effigie del defunto verrebbe da pensare che essa fosse pertinente alla cassa con gli stemmi Aringhieri, ma stilisticamente si apparenta a tal punto ai due *Fraticelli* e alla scena narrativa del rilievo che dovremo escluderlo.

Data questa serie di indizi, si dovrà ammettere che siamo di fronte a un monumento che non solo non conserva più integra la propria struttura originaria, ma è frutto dell'accorpamento di elementi provenienti da contesti funerari diversi. La cosa non stupirà, perché non costituisce certo un *unicum*[28].

Vi sono dunque tutti gli elementi per poter dar corpo alla conclusione che, come indicano lo stile e i dati forniti dalla moda, le parti figurate del sepolcro non sono nate assieme al sarcofago con gli stemmi di Niccolò Aringhieri e alla cornice con l'iscrizione funebre, che esse sono notevolmente più antiche, provengono da un'altra tomba e sono state unite accidentalmente con alcune parti del monumento Aringhieri.

107. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

108-111. Goro di Gregorio,
Guglielmo di Ciliano
in cattedra, particolari.
Siena, Rettorato
dell'Università degli Studi



112-115. Goro di Gregorio,
Guglielmo di Ciliano
in cattedra, particolari.
Siena, Rettorato
dell'Università degli Studi

116. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

117. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo*, particolare. Siena, Palazzo Pubblico

Guglielmo di Ciliano e la sua tomba in San Domenico a Siena

Nell'iscrizione del 1818 che ricorda il trasferimento della tomba al Rettorato dell'Università si parla di due monumenti[29]: MONUMENTA INLUSTRIUM ANTECESSORUM | CILIANII ET ARINGHIERII | QUAE AD CAMPUM REGIUM IN OBSOLETA PARTE COENOBII […]. Della tomba "Ciliani" sembrerebbe essersi conservata solo la lapide con l'epigrafe metrica attualmente murata a destra del monumento: T(EM)P(OR)E Q(U)O STUDIO TURBATA BONO|NIA CESSIT. ISTE SENIS STUDI|U(M) FULGE(N)TI DOGMATE REXIT. | CILIANI GENITUS GULIELM(US) LEGE | PERITU(S). HOC P(AR)VO TUMULO RECU|BAT QUI MO(R)TE SOPITU(S).

Indagando nella storiografia senese intorno al personaggio e ai fatti cui si fa riferimento possiamo arrivare a farci un'idea di quale aspetto avesse la tomba di Guglielmo di Ciliano. Tale Guglielmo di Ciliano, "lege peritus", reggeva lo Studio di Siena nel periodo in cui quello bolognese attraversava una "crisi". Gli eventi che turbarono lo Studio di Bologna sono i noti fatti che nel 1321, dopo cruenti scontri tra il Comune e l'Università, portarono al trasferimento in massa dei professori e degli studenti prima a Imola, per breve tempo, e poi, stabilmente, a Siena[30].

Sul versante senese l'episodio è prontamente registrato nella *Cronaca* di Agnolo di Tura del Grasso e in un'altra, anonima, sempre del Trecento[31]. All'inizio del Cinquecento lo storico Sigismondo Tizio dedica un lungo passo delle sue *Historiae Senenses* al trasferimento dello Studio bolognese e tra i professori venuti a Siena ricorda "Guglielmus Doctor excellentissimus Ciliani", il cui sepolcro egli poteva ancora vedere nel chiostro di San Domenico[32]:

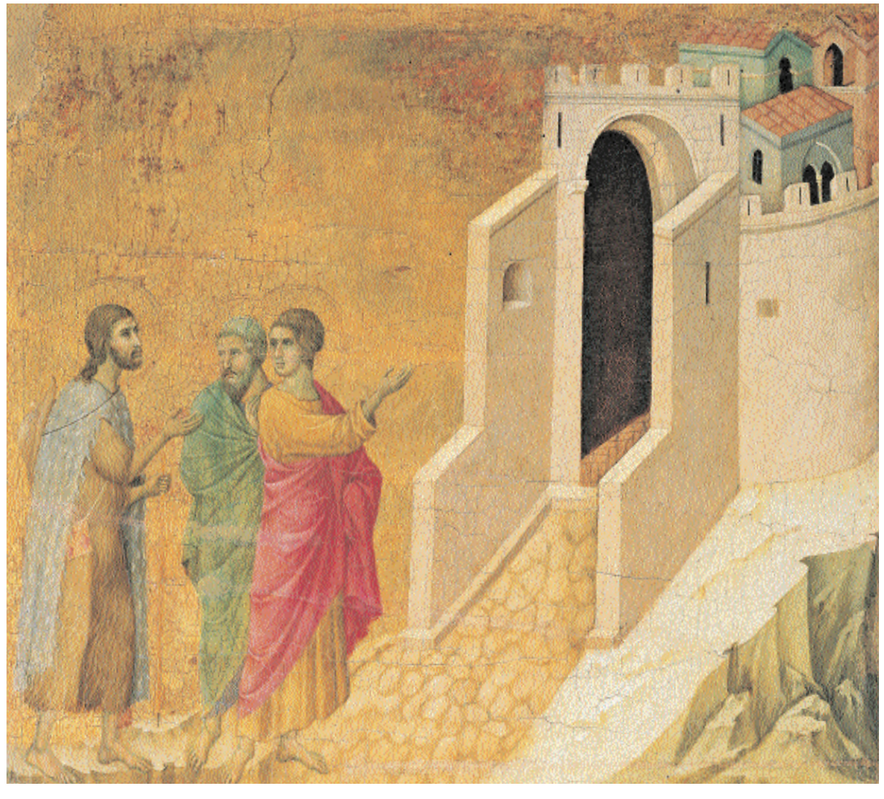
> Guglielmus Doctor excellentissimus Ciliani […] adductus est ad legendu(m) ut monumenta marmorea ad sepulcrum eius incisa, cu(m) Sene postea deceret, testantur nam in divi Dominici Claustro, et Ecclesiae pariete extrinsecus ipse legens cum Scolasticis audientibus est cum his versibus
> Tempore, quo studio turbata Bononia cessit
> Iste Senis Studium fulgenti dogmate rexit
> Ciliani genitus Guglielmus lege peritus
> Hoc parvo tumulo recubat qui morte sopitus.

Come si vede, si tratta di una descrizione molto veloce e quasi di passata; ciò che del monumento si è fissato nella memoria del Tizio è soltanto il rilievo con la scena del docente che tiene lezione. Di seguito continua:

> Nicolaus preterea D(omi)ni Aringherii ex Aringheriis Doctor insignis in Senensi Gimmasio publice legens iuxta Guglielmum sculptura simili etiam conspicitur licteris huius modi sepulcro

118. Goro di Gregorio, *San Cerbone giunge a Roma e si presenta a papa Vigilio*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

119. Duccio di Buoninsegna, *Cristo e due discepoli sulla via di Emmaus*, particolare della faccia posteriore della *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo



120. Goro di Gregorio, *Profeta*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

121. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

insculptis videlicet
Sepulcrum Domini Nicolai D(omi)ni Aringherij
de Aringheriis de Casulis.

Nel chiostro di San Domenico esistevano dunque due tombe di struttura analoga e poste l'una accanto all'altra, ossia quella di Guglielmo di Ciliano e quella di Niccolò Aringhieri.
Dovremo ammettere che il complesso che oggi possiamo vedere nel cortile del Rettorato sia il frutto dell'assemblaggio di elementi provenienti proprio da questi due sepolcri e, quel che più importa, che il rilievo con il *Docente in cattedra*, i *Fraticelli* e l'immagine del defunto che a esso sono coerenti per stile formassero in origine il monumento funebre del giurista Guglielmo di Ciliano[33].
Rivedendo il problema sotto questa nuova luce, arretriamo dal 1374 fino ad anni che paiono ben più pertinenti per l'esecuzione delle sculture. Guglielmo di Ciliano, infatti, fu personaggio di notevole fama, rettore dell'Università senese e più volte ambasciatore della repubblica, negli anni immediatamente seguenti al trasferimento a Siena dello Studio bolognese, avvenuto nel 1321.
Esistono nelle carte del Comune vari pagamenti per le sue lezioni di diritto canonico e per i servizi svolti quale "giudice e sapiente". È pagato nell'ottobre del 1318 per un'ambasciata a Pisa; gli altri pagamenti coprono capillarmente un periodo che va dal giugno del 1321 all'aprile del 1324[34]. Dopo tale data dev'essere sopravvenuta la morte, perché messer Guglielmo scompare dai documenti[35].
Alla sua tomba spetta quindi una datazione che si accorda perfettamente con le indicazioni fornite dalla foggia degli abiti e rende piena ragione dei caratteri figurativi delle sculture, facendo combaciare tutte le tessere del mosaico.

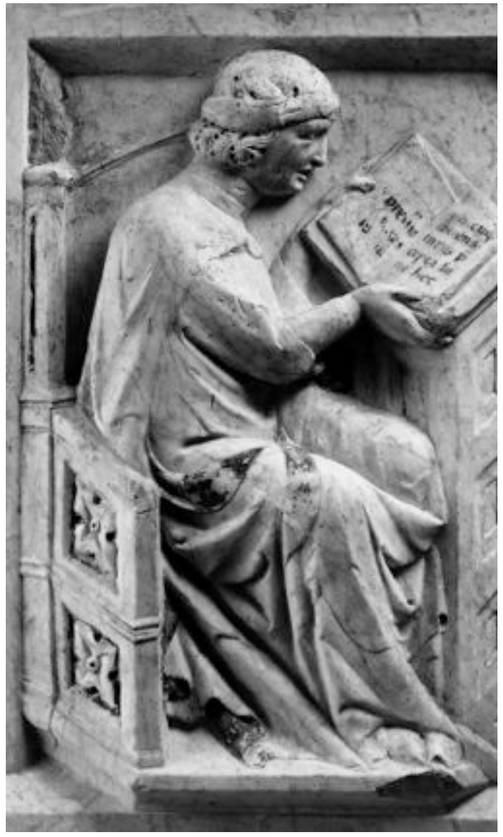
Un capolavoro di Goro di Gregorio

Come abbiamo visto, i rapporti che quest'opera dichiara nel contesto della scultura senese dei primi decenni del Trecento sono vari e diramati. Ma la strada più giusta da seguire per comprenderne appieno la cultura figurativa e per definirne l'autografia mi pare quella che aveva già intrapreso fin dal 1785 il padre della Valle. Una volta rimosso l'ostacolo cronologico che poneva la data di morte di Niccolò Aringhieri ci si può spingere ben oltre, e senza remore, nel rilevarne le forti affinità con l'attività di

122. Goro di Gregorio, *Santo*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

123. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

Goro di Gregorio, fino a supporre che possa trattarsi proprio di un'opera di quest'ultimo, eseguita subito dopo l'arca di san Cerbone.
La propensione per una figurazione riccamente ornata, i cui volumi sono continuamente dominati e mossi da un ritmo e una linea goticissimi, ma anche con effetti di eccezionale sintetismo plastico, mi sembra richiamino le sue opere in modo invincibile.
Si è già fatto cenno di come la concezione compositiva del rilievo della tomba di Guglielmo di Ciliano coincida praticamente con quella delle *Storie di san Cerbone* dell'arca massetana. Si prenda quale esempio significativo la formella con *I cittadini di Populonia che chiedono al santo di ritardare l'ora della messa* (fig. 103). I sei personaggi in abiti contemporanei che stanno di fronte al vescovo sono disposti su un piano astratto – decorato con foglie aggirate da tralci, proprio come le liste di marmo che separano le scene – secondo pause ritmiche e senza nessuna preoccupazione di creare illusivamente uno spazio entro cui possano collocarsi. Sono ordinati su due file sovrapposte come se stessero su un piano inclinato che sale verso l'alto; le teste delle figure in seconda fila emergono dal fondo col medesimo aggetto di quelle che stanno loro davanti e vengono quasi a collocarsi sullo stesso piano: ciò che nella realtà è "dietro", nel rilievo diventa semplicemente "sopra", affinché tutto ciò che si rappresenta possa esser chiaramente mostrato, secondo un procedimento per meccanismi additivi tipicamente medievale, che Giotto, in pittura, aveva ormai spazzato via da tempo. È quel che succede anche nella scena "universitaria" (figg. 100, 101): anche qui gli scolari si squadernano ritmicamente sul piano, le loro teste hanno tutte il medesimo forte rilievo, quelli in seconda fila fanno capolino al di sopra dei loro compagni. I personaggi, e così anche la cattedra nel rilievo del Rettorato o l'edicola-baldacchino e lo scranno nella scena con san Cerbone, sono come tanti vocaboli separati che non si organizzano in una struttura visiva unitaria, ma si collegano paratatticamente sul piano. Questo fatto è una costante nella scultura di Goro di Gregorio[36]; da tale punto di vista paiono emblematici, nell'*Adorazione dei magi* figurata sul sepolcro di Guidotto d'Abbiate nel duomo di Messina "firmato" da Goro, i due cavalli immaginati in secondo piano sulla sinistra, che con una curva spropositata del collo vengono a mostrare i loro musi allo stesso livello degli uomini che animano la scena; oppure il rilievo massetano con *San Cerbone che risana mira-*



124. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

125. Goro di Gregorio, *I cittadini di Populonia chiedono al santo di ritardare l'ora della messa*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

colosamente tre viandanti infermi (fig. 104), dove ogni elemento della figurazione pare affiorare dolcemente in superficie.

La cattedra sulla quale siede il dottore e il leggio sono rappresentati in tralice e impostati in "prospettiva rovesciata" (figg. 100, 124). Si tratta di un modo incerto e arcaico di organizzare gli elementi architettonici nello spazio ormai superato nella pittura contemporanea (si pensi alla razionalità spaziale dei dipinti di Simone Martini e dei fratelli Lorenzetti), che richiama ancora certe figurazioni duccesche – ad esempio la porta d'accesso alla città nell'*Andata verso Emmaus* della *Maestà* compiuta nel 1311 (fig. 119) – e trova un parallelo diretto nelle rappresentazioni di architetture delle *Storie di san Cerbone*. In queste alcuni corpi architettonici sono centralizzati e visti frontalmente, ma il più delle volte sono posti in tralice, si inerpicano verso l'alto e paiono visti "a volo d'uccello": sono significative in tal senso le architetture compresse sulla sinistra della scena con *San Cerbone accusato davanti a papa Vigilio* (fig. 154) e la porta di ingresso alla città di Roma che il santo ha appena varcato nella scena in cui si presenta al cospetto del papa (fig. 118).

Passando a osservare più da vicino gli studenti, colpisce la loro intima somiglianza con i personaggi dell'arca di san Cerbone (figg. 120-123, 128-129). Sia gli uni che gli altri hanno volti energici, con grandi arcate sopracciliari, nasi dritti, larghe guance grassocce; mostrano un'inclinazione sentimentale molto affine, con la bocca leggermente socchiusa e l'espressione quasi malinconica degli occhi. Come i volti dei *Profeti* del coperchio dell'arca, presentano dei volumi pieni, politi, ma delicatamente modulati a rendere una tenera carnosità; si impongono per solidità e sintesi plastica, ma questi caratteri sono poi come contraddetti dalla sottigliezza grafica con la quale sono delineate le mandorle degli occhi o i capelli arricciolati che fuoriescono dai copricapo. Alcune teste, come quelle dei giovani seduti accanto al docente (figg. 107, 109, 112), fanno andare il pensiero anche alla più tarda *Madonna "degli storpi"* del Museo Regionale di Messina (fig. 134), il volto della quale, dalle larghe guance spianate, dal naso dritto e forte, con la fessura della bocca semiaperta realizzata con un colpo netto di scalpello, sebbene sia più idealizzato, pare riproporre gli stessi tratti fisionomici, nonché una simile espressione tra malinconica e trasognata.

È soprattutto il modo di organizzare i vistosi panneggi, tuttavia, che richiama gli stupendi viluppi gotici e gli annodamenti delle opere di Goro di Gregorio. Sia nel rilievo del Rettorato che nell'arca massetana (figg. 120-125) i personaggi indossano grandi abiti avvolgenti che fasciano i corpi in carne e nel ricadere formano organismi di una complessità incredibile, dando luogo a tutt'un insieme di pieghe lunate, di ghirigori calligrafici impressionanti. Tra le gambe si formano dei grandi e turgidi ricaschi dall'anda-

126. Sigillo di Lando giudice. Siena, Museo Civico

127. Sigillo di Federico da Siena, dottore di decretali. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna

128. Goro di Gregorio, *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, particolare. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

129. Goro di Gregorio, *Santo*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

mento incurvato e interrotti all'improvviso da una secca piega ad angolo acuto; dalle ginocchia partono lunghe pieghe falcate che scendono fino ai piedi.
Anche nelle parti in cui le vesti aderiscono ai corpi si evita sempre di creare dei volumi puri, torniti: le superfici sono complicate, movimentate da incisioni taglienti e da piccole striature in rilievo che le rendono come increspate. È questo un effetto che ricorre continuamente nelle figurazioni dell'arca, come pure quella particolarità di fingere abiti composti da più strati di stoffa leggera di diversa lunghezza. Presente nelle vesti di tutti i personaggi, essa è particolarmente ben avvertibile nei due *Fraticelli* (figg. 105, 106, 130) e in alcuni *Profeti* massetani (figg. 120, 122): a un certo punto, sotto alle ginocchia, lo "strato" più esterno si interrompe e il suo bordo si ritaglia con una linea sinuosa su quello più interno che scende fino ai piedi.
Anche i due *Fraticelli*, infine, ridotti di dimensioni, potrebbero ben figurare in qualcuna delle *Storie di san Cerbone*. L'impostazione elegantemente articolata e come oscillante della figura, con la gamba sinistra che viene leggermente in avanti ed è rilevata sul corpo mediante una linea netta che partendo dal bacino scende fino ai piedi, le vesti mosse e con sottili increspature, tornano infatti similissime nell'immagine del santo nella scena con *San Cerbone esposto agli orsi di Totila*, oppure in quella del papa nella scena in cui *San Cerbone offre le oche al pontefice* (figg. 130-132).
Mi pare dunque che il monumento di Guglielmo di Ciliano possa entrare a buon diritto nello scarno *corpus* delle opere del maestro senese[37], incrinando l'idea di un Goro di Gregorio specialista della *Kleineplastik* e quindi facendoci conoscere meglio l'attività di quello che fu lo scultore più importante sulla piazza senese dopo la partenza di Tino di Camaino per Firenze e uno dei protagonisti di primo piano della scultura gotica italiana.
La sua attività ulteriore, protrattasi nel corso degli anni trenta, ci è nota soltanto dalle opere eseguite per Messina: la tomba dell'arcivescovo Guidotto d'Abbiate († 1333) (figg. 161, 162) e la *Madonna "degli storpi"* del Museo Regionale di quella città (fig. 134). Non sappiamo se Goro per adempiere a queste commissioni si sia recato in Sicilia o se invece, come appare più probabile, abbia eseguito tali opere nella propria bottega, che nel 1326 trasferisce a Pisa, recandosi poi a Messina per la messa in opera delle sculture[38]. A Siena, tuttavia, si perdono abbastanza presto le sue tracce. Il fatto che qui non restino altri esempi della sua attività successiva, che uno scultore di questa levatura non abbia mai lavorato per la fabbrica più importante della città qual era il cantiere del duomo[39], che non sia avvertibile una sua incidenza sulla scultura senese seguente, sono indizi che a prima vista farebbero dar credito all'ipotesi di rapporti ben presto allentati con la città d'origine. Essa nondimeno rimane un'ipotesi che

130. Goro di Gregorio, *Fraticello con un libro*. Siena, Rettorato dell'Università degli Studi

131. Goro di Gregorio, *San Cerbone esposto agli orsi di Totila*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

132. Goro di Gregorio, *San Cerbone giunge a Roma e si presenta a papa Vigilio*. particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

133. Goro di Gregorio, *Angelo reggisudario*. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra

134. Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino, detta "degli storpi"*. Messina, Museo Regionale

non si può provare e quei fatti potrebbero avere altre spiegazioni. Del resto, anche un altro importante scultore, Agostino di Giovanni, sembra aver avuto una parte alquanto marginale nella decorazione del duomo e il ruolo di Goro di Gregorio potrebbe esser stato limitato dall'emergere di una nuova figura, Giovanni d'Agostino, la cui scultura eminentemente pittorica e "martiniana" deve aver conquistato una posizione di punta nel corso degli anni trenta, come sembra indicare anche il fatto che nel 1340 proprio a lui, non ancora trentenne, fosse affidato il prestigioso incarico di dirigere i lavori per il "duomo nuovo"[40].

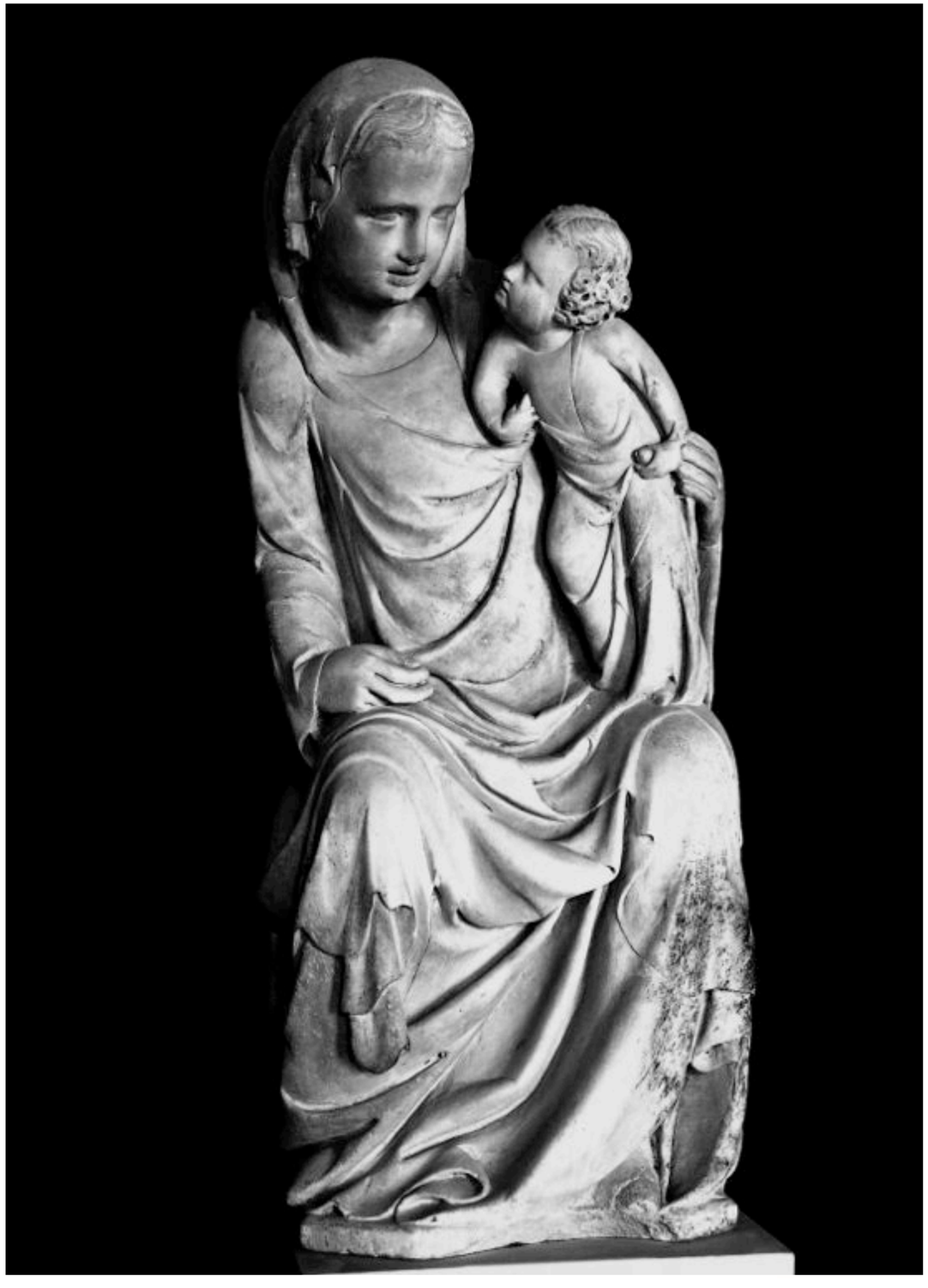
Goro di Gregorio potrebbe aver mantenuto per un certo numero di anni la sua bottega a Pisa (coi necessari sopralluoghi a Messina e almeno un passaggio in Sicilia per il montaggio della tomba del presule) e aver in seguito fatto rientro a Siena. Dico questo anche perché una testimonianza della sua attività degli anni trenta in territorio senese è da vedere probabilmente in una bellissima scultura del Museo d'Arte Sacra di San Gimignano.

Si tratta di una figura virile a mezzo busto (fig. 133), dai tratti giovanili, in atto di sorreggere con le due mani un lembo di stoffa, che appare di non facile interpretazione iconografica[41]. È da supporre che in origine potesse far parte di un monumento sepolcrale e fosse – come nella tomba del cardinal Petroni realizzata da Tino di Camaino nel duomo di Siena (fig. 50) – uno degli angeli posti dietro al defunto a sorreggerne il lenzuolo del letto di morte[42].

È un'opera di grande qualità, giocata su effetti di preziosa levigatezza nel volto, su dolci ritmi allentati nel ricadere delle pieghe, su tenui trapassi di piano, che richiama assai da vicino la *Madonna "degli storpi"* (fig. 134). Si osservi quanto sia simile la loro salda struttura corporea, coronata dalla testa appena reclinata in un gesto di pacato patetismo, e l'espressione assente, come velata di tristezza; oppure quanto abbiano in comune quelle curiose mani, piccole e morbide, dalle dita lunghe e incurvate, quasi fossero prive di struttura ossea. La leggera veste che ne fascia il corpo non presenta la ricchezza e la complessità di articolazioni di quella della *Madonna*, ma pure in questo caso è tutta mossa da pieghe ondulate, leggere incisioni, increspature; anche quelle strane pieghe a forma di V sulle maniche, all'altezza delle ascelle, sono un artificio che torna identico sulla manica destra della *Madonna*. Nella testa, infine, pare di ritrovare quella pienezza e carnosità del volto e quelle minute spirali grafiche che rendono tanto attraenti i personaggi del rilievo del Rettorato e i *Profeti* dell'arca di san Cerbone.

Comunque, il monumento di Guglielmo di Ciliano resta l'acquisizione di maggior peso, anche perché affiancandosi alla sua opera documentatamente più antica – l'arca di Massa Marittima – getta qualche nuova luce sulla cultura di partenza di Goro.

Il primo documento conosciuto che riguardi Goro di Gregorio è del 1311 e a quella data egli non è ancora un maestro di pietra; deve quindi aver compiuto il proprio apprendistato di scultore tra il primo e il secondo decennio del Trecento[43]. La sua opera infatti si dichiara in debito verso i maestri della generazione a cavallo dei due secoli, che rappresentano un capitolo molto originale della produzione scultorea cittadina. La nostra conoscenza di questo periodo negli ultimi decenni si è andata arricchendo e modificando[44]. A correttivo di un'immagine della scultura senese del primo Trecento completamente



135. Sigillo di Francesco dei Tolomei, pievano di Salti. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

dominata dall'eredità del grande Giovanni Pisano, è stato individuato un ambito di gusto che diverge dal suo linguaggio, una sorta di svolta "antigiovannea". Il dinamismo e l'aggressiva espressività di Giovanni Pisano, il suo modo di stracciare il marmo con un lavorio continuo del trapano che rende le sue sculture degli organismi che vivono in un fremere di luci e ombre, magnificamente realizzati nelle statue eseguite per la facciata del duomo tra il 1285 e il 1297 (figg. 62, 63), devono aver costituito un esempio inquietante per gli scultori senesi, più da aggirare che da seguire. Forse anche grazie al fascino delle opere di quell'incredibile rappresentante di moderno "classicismo" e naturalismo oltremontano che fu Marco Romano, attivo a Siena sullo scorcio del Duecento e poi a Casole d'Elsa (figg. 80, 81), gli scultori senesi imboccano una strada completamente diversa. Si tratta di un "nuovo stile" elaborato a partire dagli anni intorno al 1300 nel cantiere del duomo (dove era attivo con un ruolo primario Camaino di Crescentino), nel quale Antje Kosegarten ha intravisto un interessamento per la pittura giottesca. Si prediligono volumi chiari, nettamente percepibili, superfici polite, chiarezza compositiva, recuperando la saldezza volumetrica e la monumentalità della scultura di Nicola Pisano e di Arnolfo di Cambio.

L'esponente di maggior rilievo di questa corrente di gusto è Gano di Fazio, attivo fino al 1316, ma esistono anche altre testimonianze, tutte databili entro i primi due decenni del secolo, che vanno da alcuni busti di giovani *Santi* oggi collocati su colonnine all'interno dei finestroni della navata centrale del duomo, alle tre formelle con le *Storie post mortem di Cristo* e gli *Angeli reggicortina* della Pinacoteca Nazionale di Siena (figg. 92, 93, 95, 96, 97), alla *Madonna* eseguita per la facciata del duomo (figg. 77, 78), alla *Madonna annunciata* del convento delle cappuccine di Siena (oggi trasferita nel loro nuovo convento presso Colle di Val d'Elsa)[45] (fig. 82).

Le sculture del monumento funebre di Guglielmo di Ciliano, dalla solida e voluminosa struttura che rimane ben percepibile nonostante la complicazione lineare e chiaroscurale del gioco delle vesti, coi loro volti dai volumi pieni, emergenti, politi, mi pare affondino le loro radici proprio in questo momento "antigiovanneo" della scultura senese. E il discorso andrà esteso anche alle figurazioni dell'arca di san Cerbone[46].

Nei rilievi di Giovanni Pisano è tutto un formicolio di figure che invadendo lo spazio urlano la loro presenza; nelle scene dell'arca massetana i personaggi si dispongono ordinatamente su un fondo ora piatto, ora decorato a racemi come la pagina di un libro miniato francese, secondo un'alternanza calibrata di pieni e di vuoti (figg. 103, 104, 153, 154, 155, 156). Quanto di più lontano delle deliziose storiette di san Cerbone dal concitato agitarsi delle figure, dall'*horror vacui* degli specchi dei pulpiti di Giovanni Pisano, e quante affinità invece con i rilievi di Gano (figg. 86, 87, 321, 322) e con i rilievi cristologici della Pinacoteca di Siena (figg. 92, 93, 95), nell'emergere dolce e pieno dei corpi voluminosi dal piano di fondo. Non sarà un caso che i *Santi* e i *Profeti* del duomo di Massa Marittima (fig. 164), ormai riconosciuti quali opere di Gano di Fazio[47], siano stati considerati a lungo di Goro di Gregorio[48], o almeno in rapporto con questo scultore[49].

Certo è, comunque, che le figurazioni di Goro di Gregorio dichiarano una temperatura "francesizzante" che va oltre la scultura senese dei primi decenni del secolo. Goro si caratterizza per un estremismo gotico che lo apparenta, unico fra gli scultori, al grande capitolo dell'oreficeria senese, che tra Due e Trecento, a partire dal calice di Guccio di Mannaia eseguito per papa Niccolò IV (1288-1292), rappresenta quanto di più organicamente "oltremontano" si producesse in Italia[50]. La sua è una posizione molto originale, che quanto a intelligenza dei suggerimenti forniti dagli orafi-smaltisti trova un parallelo significativo in Simone Martini[51]. Entrambi rifiutano alcuni aspetti, come l'espressività clamante e quasi caricaturale, ma ne rielaborano l'ossessione calligrafica, la tendenza a una figurazione riccamente ornata, elegantemente mossa e articolata.

Il carattere "orafo" della scultura di Goro di Gregorio è stato osservato da tempo, e vi si è soffermato Enzo Carli con assai lucide considerazioni[52]. Gli stessi eleganti "grafismi" delle figure del coperchio pareva allo studioso facessero a gara con gli effetti degli smalti translucidi, e tale effetto doveva essere ancora più sorprendente finché l'arca conservava la vivace policromia di cui ora non restano che poche tracce. Del resto, cos'è più esplicito, a riprova dell'interesse di Goro per l'oreficeria, del fatto che nella scena in cui *San Cerbone celebra la messa al cospetto di papa Vigilio* (fig. 156) compaia, a decorare la fronte dell'altare, la traduzione in bassorilievo di una placchetta smaltata con una figura femminile seduta in faldistorio e circondata da rosette?[53]

Rilevata l'originalità e la forza con cui tali interessi si manifestano nell'arca, si è potuto addirittura tentare di individuare una possibile attività orafa di Goro di Gregorio nelle microsculture che ornano il pastorale del Museo Capitolare di Città di Castello (fig. 173) e la croce-reliquiario del Tesoro della cattedrale di Padova[54] (figg. 174, 175).

A rincalzo, e per dare fondamento visivo alle osservazioni già fatte, si può notare come le eleganti decorazioni che ornano le cornici, le architetture, i fondi delle scene dell'arca (figg. 103, 104, 153, 154, 155, 156), inconsuete in opere scultoree, siano derivate direttamente dal repertorio ornamentale dell'oreficeria. Già l'idea di arricchire e impreziosire le superfici con decorazioni in rilievo cromaticamente differenziate – rosette, girali e volute fogliacee – rimanda al mondo gotico transalpino, le cui novità furono prontamente recepite dagli orafi senesi. Ma anche la singolarità delle vesti composte da falde sovrapposte che colpisce nei personaggi dell'arca e della tomba di Guglielmo di Ciliano si capisce meglio pensando all'interesse di Goro per l'oreficeria. Pare un modo di complicare e arricchire graficamente la figurazione, un artificio più da bulinatore che da scultore. E infatti è una concezione del panneggio che caratterizza anche i *Dolenti* della croce di Padova (figg. 174, 175) o i personaggi della placchetta smaltata con la *Madonna in trono tra i santi Pietro e Paolo* del Museo Nazionale del Bargello[55] (fig. 166).

Il caso di Goro di Gregorio è importante, perché fa intravedere con chiarezza quanto ricco e diramato fosse il colloquio tra arti monumentali e microtecniche in questi anni cruciali per il "gotico senese"[56].

A ulteriore riprova il monumento di Guglielmo di Ciliano offre la possibilità di estendere la ricerca a un altro settore molto prestigioso della produzione orafa, quale fu la sfragistica. Esistono alcuni sigilli senesi con figurazioni di dottori in cattedra i quali presentano delle affinità con l'immagine di Guglielmo di Ciliano (fig. 124) che vanno oltre le necessarie analogie dovute all'identità tematica. I sigilli di Lando giudice (Siena, Museo Civico, inv. n. 201) (fig. 126) e quello di Federico da Siena, dottore di decretali (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, inv. n. 16076) (fig. 127), mostrano una cattedra vista in tralice con il leggio impostato in "prospettiva invertita" proprio come nel rilievo del Rettorato, ma soprattutto è la tendenza a far frusciare e a movimentare goticamente i volumi dei corpi fasciati dalle vesti che richiama l'immagine di Guglielmo di Ciliano[57].

Gli studenti del rilievo del Rettorato sembrano invece quasi prefigurati nella *Madonna* che compare nel sigillo di Francesco dei Tolomei pievano di Salti (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 135)[58] (fig. 135), nell'emergere netto della figura dal fondo, nell'articolazione tutta increspature delle vesti, nelle pieghe falcate che partono all'altezza delle ginocchia. Una figurazione, quest'ultima, di un'eleganza così filiforme, di un gotico francesizzante così marcato che, anche se forse deve datarsi ormai agli anni venti o trenta del secolo, non fa che ribadire il ruolo di punta avuto dagli orafi nella diffusione a Siena del linguaggio "oltremontano".

Da Bologna a Siena

L'importanza che assume la tomba di Guglielmo di Ciliano collocandosi alla metà degli anni venti investe anche un altro ordine di fatti. Essa si attesta come l'esempio più antico presente a Siena e in Toscana di un'iconografia funeraria laica, che mira a celebrare ed esaltare l'attività terrena del defunto, la fama e le professioni liberali, segno manifesto del peso crescente che hanno l'Università e i suoi professori nella vita delle città comunali[59]. Il monumento senese diventa così il capostipite di una famiglia che in Toscana comprende il celebre sepolcro del giurista e poeta stilnovista Cino dei Sigibuldi nel duomo di Pistoia (1337-1339) e la tomba di Ligo Ammannati, morto nel 1359, nel Camposanto Monumentale di Pisa, "in medicina philosophia et septem liberalibus dottoratum"[60].

Ma il centro di elaborazione di questa iconografia e dell'ideologia che sottende è Bologna, città universitaria la cui importanza è paragonabile solo con Parigi, dove fin dal Duecento si erigono mausolei a piramide dedicati ai dottori e dove all'inizio del Trecento l'iconografia del *Doctor in cathedra* è già chiaramente formulata[61]. Che l'introduzione in Toscana di questa nuova iconografia passi proprio per Siena appare naturale considerando che nel 1321 lo Studio bolognese si era trasferito in questa città, facendo della sua Università l'erede del centro giuridico più prestigioso d'Europa.

[1] L'epigrafe funebre sulla cornice è in capitali gotiche e recita: S(EPULCRUM) D(OMI)NI NICHOLAI D(OMI)NI ARINGHERII DE ARINGHERIIS DE CHASULIS. Il testo dell'iscrizione che ricorda il trasferimento è il seguente: MONUMENTA INLUSTRIUM ANTECESSORUM | CILIANII ET ARINGHIERII | QUAE AD CAMPUM REGIUM IN OBSOLETA PARTE COENOBII | TUNC TEMPORIS VACUI DELITESCEBANT |ANNUENTIBUS |V · EM · ANTONIO FELICE CARD · ZONDADARIO ARCHIEP · | ET |V· C · IULIO RANUCCIO BIANCHIO | CONSILIARIO REGIO PRAEFECTO URBIS | UT SENENSIUM ACADEMIA | QUORUM SAPIENTIA CLARVERAT MEMORIAM CUSTODIRET | HEIC IN VESTIBULO POSUIT | DANIEL BERLINGHIERUS CURATOR | AN · M · DCCC · XVIII. Che tra i conventi in Campo Regio il monumento provenisse proprio da San Domenico ci è assicurato dal *Necrologio della Chiesa di San Domenico, ovvero Memorie dei tumulati in detta Chiesa dall'anno 1336 al 1596*, ms. C.III.2 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, dal quale si evince la data di morte di Niccolò Aringhieri (c. 22v.): "[anno d(omi)ni MCCCLXXIIII] D(omi)nus Nicholaus Iudex de Casulis mortuus est die XXVIII Iunii […]".

[2] L'arma Aringhieri è attestata in *Stemmi e compendio storico di famiglie senesi* 1694-1697, ms. A.VI.54 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, c. 27r.

[3] L'attuale sistemazione è leggermente diversa rispetto a quella ottocentesca. Come documenta una vecchia fotografia Lombardi (neg. n. 1132), ancora all'inizio del Novecento il sepolcro era incassato entro una nicchia più bassa dell'attuale e ai piedi del defunto era collocata una piccola scultura raffigurante un *Fraticello* con in mano un libro. Tale disposizione rispettava quella in cui il monumento si trovava nel chiostro di San Domenico subito prima del trasferimento (si veda l'incisione che compare nei *Monumenti Sepolcrali della Toscana…* 1819, tav. XXXVIII). In seguito, a una data che non è possibile precisare, il complesso è stato smontato, come attestano alcune fotografie del rilievo e dell'immagine del defunto conservate presso la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Siena, eseguite quando i pezzi si trovavano a terra prima di essere rimontati (neg. nn. 31067-31074). In quest'occasione, probabilmente, è stata ingrandita la nicchia; nel rimontaggio il sarcofago, che prima era spostato sulla sinistra per lasciar posto alla figura del *Frate*, è stato centrato e non è rimasto abbastanza spazio per la scultura. Questa è stata relegata su una mensoletta nell'angolo tra il muro sul quale si trova il monumento e quello a esso perpendicolare.

[4] Una veduta d'assieme è in Richter 1901, pp. 69-70, fig. 48, e in Brach 1904, p. 93, tav. XVII (ove ci si limita a considerarlo opera di uno scultore senese). Una riproduzione del solo rilievo con la scena "universitaria" compare in Zdekauer 1894, tra le pp. 82-83. Una maggiore "fortuna visiva" l'ha ottenuta, tra Sette e Ottocento, a opera di eruditi e artisti viaggiatori: si conservano disegni di Giovanni Antonio Pecci (1731, c. 164r.), di Johann Anton Ramboux (Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, Bd. II, S. 53, 399) e, come gentilmente mi ha indicato Bernardina Sani, di Charles Fairfax-Murray (Cambridge, Fitzwilliam Museum); un'incisione tratta dal monumento compare nei *Monumenti Sepolcrali della Toscana…* 1819, come già ricordato, e in Cicognara 1823, tav. XXXV.

[5] Nella lettera decima (*Notizie di Goro di Gregorio scultore Sanese al Chiarissimo signor Auditore Pompeo Signorini da Mulazzo*) si legge: "Sembra della di lui scuola un'urna a bassorilievi esistente nel primo chiostro di S. Domenico, ed eretta a Niccolò Aringhieri […]" (della Valle 1782-1786, II, pp. 130-131). Nel commento che compare nei *Monumenti Sepolcrali della Toscana…* 1819, pp. 79-80, viene detto *tout court* opera di Goro di Gregorio; Cicognara (1823, III, pp. 411-412) segue il padre della Valle. Si allontanava da questa linea d'interpretazione solo Romagnoli (*ante* 1835, II, pp. 23-24, 463-466) che, contraddicendo della Valle e Cicognara, lo attribuiva a Gano da Siena.

[6] Carli 1946[a], pp. 54, 60, nota 62; Toesca 1951, pp. 292, 302, nota 69; Garzelli 1968, p. 56. Alle voci bibliografiche già citate sono da aggiungere: Targioni Tozzetti 1768-1779, VII, p. 119; Romagnoli 1832, pp. 139-140; Romagnoli 1836, p. 50; Brogi 1862-1865, III (1863), n. 70.1; Perkins 1883, p. 59; Reymond 1897, p. 137; Heywood, Olcott 1903, pp. 168, 295; Justi 1903, p. 277; Longhurst 1962, R28; Carli 1980, p. 19.

[7] L'arca di san Cerbone fu commissionata dall'operaio della cattedrale di Massa Marittima Peruccio (lo stesso che nel 1316 si era fatto carico del compimento della *Maestà* di Duccio destinata all'altar maggiore del duomo massetano: R. Bartalini, in *Duccio…* 2003, pp. 244-254) e fu portata a compimento nel 1324, come informa l'iscrizione in capitali gotiche che corre al di sotto dei rilievi figurati: ANNO D(OMI)NI MCCCXXIIII I(N)DI(C)T(IONE) VII MAGIST(ER) PERUCI(US) OP(ER)ARI(US) EC(C)L(ESIA)E FECIT FI(ERI) H(OC) OPUS MAG(IST)RO GORO GREGORII DE SENIS. L'arca fu collocata al di sotto della mensa dell'altar maggiore prima della fine del Cinquecento, come attestano il verbale del 4 giugno 1600 relativo alla ricomposizione delle reliquie di san Cerbone nel monumento marmoreo dopo il loro rinvenimento il 26 giugno 1599 (Carli 1946[a], p. 58, nota 15) e una *Relatione* in volgare relativa al medesimo evento fatta conoscere da Pierini (1995, pp. 35-39). In seguito l'arca fu inglobata nel nuovo altare costruito tra il 1623 e il 1626 da Flaminio Del Turco (Petrocchi 1905). In origine, probabilmente, doveva però essere sorretta dalle colonnine marmoree reimpiegate da Del Turco come sostegni della mensa eucaristica e innalzarsi libera nello spazio, collegata a un altare per la liturgia, secondo una tipologia variamente attestata e ben rappresentata, ad esempio, dall'arca di san Benvenuto Scottivoli arcivescovo di Osimo (1264-1282), presente nella cattedrale della cittadina marchigiana.

[8] Toesca 1951, p. 302, nota 69.

[9] Garzelli 1968, p. 56.

[10] Carli 1946[a], p. 54.

[11] Per queste considerazioni e per un'articolata periodizzazione dell'arte senese del Trecento si veda il catalogo della mostra *Il Gotico a Siena* (1982) e soprattutto l'introduzione di G. Previtali, in particolare alle pp. 15-16.

[12] Per i tempi della decorazione della cappella di piazza del Campo, continuata poi nei primi anni ottanta, nonché per una messa a fuoco della personalità artistica di Mariano d'Agnolo Romanelli, si veda A. Bagnoli, in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 80-95.

[13] Cfr. G. Previtali, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 16, dove si parla di "pittori neo-martiniani (Benedetto di Bindo, Taddeo di Bartolo, Gregorio di Cecco)" e di "scultori neoniccoliani (Mariano d'Agnolo Romanelli e Giovanni di Cecco)".

[14] Bartalini 1985, pp. 22, 34, nota 13; A. Bagnoli, in *Scultura dipinta…* 1987, p. 89; Bagnoli 1988-1989, pp. 182, 183, nota 20 (qui, alla p. 183, anche l'intera documentazione nota sullo scultore); Hueck 1989, pp. 67-72. I capitelli in questione possono vedersi illustrati in *Palazzo Pubblico di Siena…* 1983, figg. 89-91.

[15] Sui mutamenti del costume nel Trecento, prontamente riflessi nelle arti figurative, e quindi sull'uso che si può fare dell'analisi della moda ai fini del controllo della cronologia delle opere d'arte, ha richiamato clamorosamente l'attenzione Bellosi (1974, pp. 41-54; 1977[a]; 1977[b]; 1980, pp. 15-20; 1982, pp. 49-50), appoggiandosi allo studio di A. Güdesen 1933.

[16] Si vedano in particolare le placchette con gli *Angeli portacero* e i *Profeti* del coronamento (Cioni 1998, pp. 469 sgg., figg. 5-11, 109, 114).

[17] Per la datazione del reliquiario di san Galgano, già nella chiesa parrocchiale di Frosini (e trafugato nel 1989 dal Museo del Seminario di Montarioso), si veda Cioni 1998, pp. 289-290.

[18] Le sculture del fianco meridionale del duomo di Grosseto sono illustrate e discusse nel capitolo X. Quanto agli *Apostoli* del duomo, si veda il capitolo III (e la bibliografia indicata alla nota 23).

[19] Si veda il capitolo III.

[20] A tal riguardo, si rinvia ai capitoli XII e XIII.

[21] La scultura del defunto era stata attribuita ad Arnolfo di Cambio perché considerata tutt'uno con l'arca sottostante datata 1272, ma è stato dimostrato che la vita in comune delle due opere non inizia che alla fine dell'Ottocento e che l'effigie di Bruno Beccuti è opera di Tino di Camaino (Previtali 1972).

[22] In merito alle vicende storiografiche del monumento cortonese si veda il capitolo III (in particolare la nota 21).

[23] I primi esempi di questa tipologia funebre sono la tomba del vescovo Ranieri degli Ubertini (morto tra il 1297 e il 1300) in San Domenico ad Arezzo (sulla quale si veda il capitolo III), la tomba-altare di san Ranieri nel Camposanto di Pisa, opera di Tino di Camaino precedente il 1306, e la tomba del vescovo Tommaso d'Andrea (morto nel 1303) nella collegiata di Casole d'Elsa, "firmata" da Gano da Siena. Sono pensili la tomba-altare di santa Margherita da Cortona, la tomba di Gastone della Torre (morto nel 1318) nella basilica di Santa Croce a Firenze, quella di Cino dei Sigibuldi (morto nel 1336) nel duomo di Pistoia, quella di Cacciaconte dei Cacciaconti (morto nel 1337) nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano e via dicendo; anche il monumento di Guido Tarlati (morto nel 1327) nel duomo di Arezzo si mostra come un'amplificazione grandiosa di questa tipologia. Su questo problema, soprattutto per quanto riguarda le origini della tomba pensile e della tomba-altare, si veda anche Bardotti Biasion 1984, pp. 2-6.

[24] Düll 1990. Per le più antiche tombe di Santa Maria Novella a Firenze (quelle dei domenicani Aldobrandino Cavalcanti, vescovo d'Orvieto morto nel 1279, e Corrado della Penna, vescovo di Fiesole morto nel 1312), e i caratteri di tale tipologia sepolcrale, si veda Schwartz 2000.

[25] Devo la prima conoscenza di questa scultura alla cortesia di Giovanni Previtali. Già a Milano presso la signora Nella Longari, appartiene oggi alla collezione Salini. Misura 72 centimetri d'altezza. È stata esposta recentemente, assieme al *Fraticello* del Rettorato dell'Università, alla mostra dedicata a Duccio (una scheda, redatta da chi scrive, è nel relativo catalogo: *Duccio…* 2003, pp. 500-503).

[26] Mentre l'incavo misura solo 27 centimetri, l'altezza del sarcofago è di ben 45.

[27] Come si può vedere nella già citata foto Lombardi, neg. n. 1132.

[28] Si pensi al "curioso esempio di museografia ottocentesca" (Previtali 1972, p. 81) di Santa Maria Maggiore a Firenze, di cui alla nota 21. Oppure a quanto è successo alla tomba del vescovo Atto del duomo di Pistoia: di questa, eseguita intorno al 1337 nella bottega di Agostino di Giovanni, non restano che le tre formelle con le *Storie del vescovo*, inserite entro un contesto architettonico-sepolcrale tardoquattrocentesco. Un caso emblematico, che illumina sulle vicende che hanno subito molte tombe trecentesche, smontate e poi rimontate alla meglio in epoca relativamente recente, è poi quello della tomba di Cacciaconte dei Cacciaconti nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano, che è stata ricomposta da Giuseppe Partini nel 1893 raccogliendo i vari pezzi dispersi per la chiesa e perfino nell'orto della canonica (sia per la tomba del vescovo Atto che per il monumento Cacciaconti si rinvia al capitolo X, in appendice del quale è trascritta anche la documentazione relativa alla ricomposizione della tomba delle Serre di Rapolano).

[29] L'intera trascrizione dell'epigrafe può vedersi sopra, alla nota 1.

[30] Sull'esodo dei professori da Bologna si possono consultare: Banchi 1861; Zdekauer 1894, pp. 8-10; Filippini 1921; *Chartularium Studii Senensis* 1942, I, pp. XII, 128-172; Prunai 1950; Grandi 1982, pp. 76, 99, note 92-93. I professori e gli studenti arrivarono a Siena nel maggio del 1321 (Banchi 1861, pp. 244-245). La sommossa prese inizio a causa dell'esecuzione di uno studente spagnolo giudicata iniqua; la burrascosa vicenda a Bologna andò avanti fino al 10 marzo 1322, quando fu trovato un accordo sulle condizioni della tregua (Grandi 1982, p. 76).

[31] *Cronache senesi* 1931, rispettivamente p. 385 e pp. 120-121.

[32] Tizio 1506-1528, II, pp. 442-443. Che Guglielmo di Ciliano fosse uno dei professori venuti da Bologna potrebbe essere un'illazione di Tizio che ha poi segnato la successiva storiografia, dal momento che nel 1318 egli è pagato, insieme a Ciolo Provenzani, per aver rappresentato la città di Siena presso il Comune di Pisa (cfr. *Chartularium Studii Senensis* 1942, p. 588). Ma si può anche pensare che il Comune per un importante servizio si fosse rivolto occasionalmente a un eminente giurista del prestigioso Studio bolognese. Certo è, comunque, che Guglielmo di Ciliano non compare tra i lettori dello Studio senese pagati per il semestre gennaio-giugno 1321, ossia prima dell'arrivo dei professori da Bologna (si veda l'elenco in Banchi 1861, p. 320), ma tra quelli pagati per il periodo luglio-dicembre. Ciò sembrerebbe ridar credito all'asserzione di Tizio. C'è anche da dire che Sigismondo Tizio fonde in un'unica personalità – "Guglielmus Doctor […] Ciliani doctoris de Posterula Mediolani" – due diversi professori: il nostro Guglielmo di Ciliano e Guglielmo di Pustierla da Milano, anch'egli lettore dello Studio senese per il quale si conoscono due pagamenti del luglio e dicembre 1321 (Banchi 1861, p. 323; *Chartularium Studii Senensis* 1942, pp. 167, 202-203), arrivato probabilmente da Bologna e ricordato nella *Cronaca* di Agnolo di Tura (*Cronache senesi* 1931, p. 385) quale primo rettore che abbia avuto l'Università di Siena dopo la *migratio* bolognese. Ugurgieri Azzolini (1649, p. 417) e poi Gigli (1723, ed. 1854, II, pp. 412-413) dicono Guglielmo di Ciliano appartenente alla famiglia senese dei Tolomei, ma senza fondamento dato che, come già osservava Banchi (1861, p. 323), nelle fonti che lo riguardano non compare mai tale cognome. Per la documentazione su Guglielmo di Ciliano si veda oltre, alla nota 34.

[33] Non sarà un caso che nel chiostro di San Domenico la lapide con l'iscrizione "Tempore quo studio turbata bononia cessit […]" fosse stata murata proprio accanto al rilievo con il *Docente in cattedra*, quasi a voler lasciare memoria di quale tomba essa facesse parte in origine. Così almeno interpreta l'anonimo compilatore del manoscritto *Memorie della Chiesa e Convento di San Domenico in Siena* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (ms. C.III.7, XVIII secolo). Egli fa una breve descrizione-inventario del chiostro; a carta 18v. si legge: "Lapide […] indicata nella pianta col n° VIII nella quale si leggono i versi che seguono *Tempore quo studio* […]. n° IX Vicino alla soprad. Pietra vi è un deposito sostenuto da tre colonne scolpito con figure di marmo di bassorilievo dove si vede uno in cattedra in atto di leggere alli scolari che stanno a udirlo, quale credisi assolutamente che sia il Deposito di quelli che viene indicato nell'iscrittione posta al n° VIII. […] n° X Sopra al predetto deposito vi è altro deposito sul quale si vede un Morto diacente scolpito in marmo a piedi del quale vi è una statua ritta vedendovisi in d°. Deposito 3 armi […] e sotto dette armi si leggono le seguente parole *S. Dni Nicholaj Dni Aringherij de Aringherijs de Chasulis*".

È difficile dire quanto i due monumenti siano stati congiunti. Sembrerebbe a una data posteriore alla metà del Seicento: Ugurgieri Azzolini ancora nel 1649 (pp. 417 e 427) li ricorda entrambi, sebbene non descriva la tomba di Guglielmo di Ciliano, mentre Pecci nel 1731 (cc. 155v. e 164r.) disegna il complesso nell'assetto che noi conosciamo (c. 164r.) e a parte trascrive l'iscrizione funebre di Guglielmo di Ciliano (c. 155v.). Nel chiostro del convento domenicano sono ancora oggi visibili le tracce dell'inserimento nel muro del sepolcro ormai assemblato. Al di sopra di esse, inoltre, si conserva il frammento di una cuspide marmorea (Colucci 2003, p. 140, fig. 258), che potrebbe essere stata parte del coronamento della tomba di Guglielmo di Ciliano.

[34] La documentazione relativa al giurista è la seguente:

"Giovedì di XII d'ottobre [1318]

Anco LXIII. l. a misser Ghuglielmo da Ciliano, a Ciolo Provenzani, ambasciatori del comune di Siena a la città di Pisa" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 136).

"Die lune XXII iunii [1321]

Item XXV. l. domino Guillielmo iudici de Ciliano, pro eius salario XV. dierum quia legit in servitium comunis scolaribus in iure canonico, ut patet per apodixam dominorum Novem" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 140).

"Die sabbati VIII. augusti [1321]

Item VIII. l. domino Guilielmo de Ciliano, pro labore quem substinuit legendo scholaribus Infortiatum, pro suo salario septem dierum; per apodixam dominorum Novem" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 143).

[30 giugno 1322]

"Item XXXVIII. l., XIIII. s. domino Nerio Palliarensi, domino Guillielmo de Cigliano et domino Nicchole Contis, iudicibus et sapientibus comunis, pro eorum salario dictorum sex mensium, quos habuerunt pro consiliis que dederunt in dictis sex mensibus" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 144).

"Lunidì VIIII dì di agosto [1322]

In prima a misser Gulglemo de Ciliano, sere Memo Micheli notaro, imbasciadori de lo comuno di Siena, per loro salaro dì tredici di per uno, i quali istettero de la detta ibasciata a la città di Pisa, cioè misser Ghuglielmo con tre cavalli et sere Memmo chon due cavalli, a ragion di cinquantadue s. et sei d. il dì per missere Ghulglemo, et trenta e uno s. et sei d. per ser Memo il dì; puliza da' Nove. - LIIII. l. XII. s." (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 145).

"Die iovis XXVII. ianuarii [1322, *ab incarnatione* = 1323]

In primis CCLXXVII. l. XV. s., VIII. d. domino Guillielmo de Ciliano, doctori, pro suo salario V. mensium, pro lectura quam facit et fecit in sede domini Andree Ciaffi; inceperunt dicti V. menses in festo omnium Sanctorum proxime preterito, ad rationem CC flor. in anno; habemus apodixam dominorum Novem" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 146).

[4 marzo 1322 = 1323]

"Quittantia domini Guillielmi de Ciliano.

In Dei nomini, amen. Anno eiusden Domini ab incarnatione MCCCXXII indictione VI., die IIII. mensis martii. Actum Senis in Biccherna comunis Senensis, cum precepto guarentise, coram ser Petro Cini et ser Bartolo Tuti notariis, testibus presentibus et rogatis. Sapiens vir dominus Guiglielmus de Ciliano iudex, legum doctor, successor in sede domini Andree Ciaffi, ex certa scentia et sponte fuit confessus et recongnovit honesto monaco dompno Rainerio de Ordine sancti Galgani, camerario dicti comunis Senensis, dante et solvente pro se et IIII. provisoribus comunis Senensis et pro ipso comuni et de ipsius comuni propria pecunia et avere, habuisse et recepisse integre numeratos ottuaginta tre flor. et tertium flor., qui sunt salarium et pro salario suo et pro lectura quam facit in iure comuni, in sede qua sedebat dominus Andreas Ciaffi, pro tempore V. mensium inceptorum in kalendis novembris proxime preteritis, et finiendorum in kalendis aprilis proxime venturis. Et ideo dictus dominus Guillielmus supradictum camerarium, recipientem ut supra dictum est, a predictis et de eis pro eis LXXXIII. flor. et

tertio flor. penitus absolvit et liberavit, pactum expressum faciens de ulterius non petendo. Et promisit dictus dominus Guillielmus supradicto dopno Ranerio, recipienti ut supra dictum est, nullam de cetero pro predictis vel questionem facere vel movere, et quod ius suum in totum vel in partem de predictis vel aliqua parte ipsorum nulli alii est datum, cessum, vel modo aliquo alienatum nullo modo, sub pena dupli eius unde lix fieret vel questio moveretur, et ius cessum vel alienatum appareret. Quam penam dictus dominus Ghuiglielmus eidem camerario, recipienti ut dictum est, dare et solvere promisit si commissa fuerit, et pena soluta vel non, rata maneant supradicta. […]" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 545).

[4 marzo 1322 = 1323]

"Misser Ghulglemo da Ciliano die avere a dì XXVII. di gienaio, per suo salaro di cinque mesi, sono a escita nel dì. - LXXXIII. fior. d'oro et terzo fior. Di questi denari ae auti, a di III. di marzo, e' quali otantatre fior. d'oro et terzo gli diè per noi Meucio d'Alberto stazoniere, come apare indietro a sua ragione fo. LXXXXVII.; fecie quitanza per mano di ser Bartolomeo. - LXXXIII fior. d'oro et terzo" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 384).

"Die lune XXX. mensis maii [1323]

Item LXXVIII. l., III. s., III. d. domino Guillielmo de Ciliano, pro suo salario unius mensis et XII. dierum pro lectura quam fecit in sede domini Andree Ciaffi; incipiendo ipsum tempus in kalendis aprelis proxime preteritis et finit die XII. maii, ad rationem CC. flor. auri in anno; habemus apodixam dominorum Novem" (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 146).

[17 giugno 1323]

"Ricciardo di Giovanni di misere Mesciato die avere a dì l'ultimo d'aprile, per pigione di sei mesi d'una iscuola 've istae et legie missere Ghulglemo da Ciliano, posta di po' San Vilio, sono a escita nel dì. - XVII. l., X. s. Di questi denari ae auti a dì XVII. di giugnio, le quali diciasette ebe dal camarlingo e esecutori di kabella, come apare a loro ragione indietro fo. LXV., dietro a Carcagnino so famegliale. - XVII. l., X. s." (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 384).

"Venerdi XX. dì d'aprile [1324]

Anco a missere Ghulglelmo da Ciliano, giudice, per suo salario de' legiare Degiesto nuovo, da otto dì del mese di novembre prosimo pasato fino a dodici die del mese di gienaio seguente, ne la sedia legieva missere Cino da Pistoia, per comandamento de' signiori Nove, i quali erano a eso tempo. ebe in sedici fior. d'oro; pulizia da' Nove. - LIIII. l. VIII. s." (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 149).

Cfr. Banchi 1861, pp. 323-324; *Chartularium Studii Senensis* 1942, I, nn. 160, 163, 185, 190, 201, 202, 209, 217, 247 e Appendice n. XXVI, pp. 162, 170, 224, 232, 247, 248, 254, 263-264, 273, 311, 588.

[35] Traevano ipoteticamente questa conclusione già Cecchini e Prunai nel trascrivere in appendice al *Chartularium Studii Senensis* l'epigrafe funebre di Guglielmo di Ciliano (1942, I, p. 592: "Sec. XIV (1325 ?). Iscrizione tombale, nella chiesa di S. Domenico, di Guglielmo di Ciliano, rettore dello studio R. Università [Portico]"). Purtroppo è impossibile conseguire una maggiore precisione riguardo alla data di morte, dato che solo a partire dal 1336 viene redatto sistematicamente un elenco dei tumulati nel convento di San Domenico: "In nomine d(omi)ni Amen. Anno d(omi)ni MCCCXXXVI. Incepimus Scribere in Isto | libro omnes defunctos quor(um) corpora Sepulta Sunt in loco fratrum predi|cator(um) de Senis Ubi etiam notantur dies Sepolture eor(um)…" (*Necrologio della Chiesa di San Domenico, ovvero Memorie dei tumulati in detta Chiesa dall'anno 1336 al 1596*, ms. C.III.2 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, c. 1r.). La data d'inizio della stesura del *Necrologio* può servire solo come sicuro, anche se largo, *terminus ante quem*, perché dopo un controllo sui nomi delle persone qui sepolte si può assicurare che quello di Guglielmo di Ciliano non compare.

[36] Si tengano presenti anche le osservazioni di Carli (1946[a], p. 25) sulla mancanza di un "centro compositivo" nelle scene dell'arca.

[37] Non spetta a Goro, ma è da legare alla produzione della bottega di Nino Pisano (Bagnoli 1985), la cuspide con un *Profeta* di collezione privata pubblicata da Carli (1982) ed esposta alla mostra *Il Gotico a Siena* del 1982 (p. 200, n. 69). È invece da confermare l'attribuzione del *Profeta* (che un'iscrizione posticcia sul cartiglio identifica falsamente come Socrate) già appartenuta al barone Robert von Hirsch e oggi nella collezione Salini, avanzata da Misciattelli (1929).

[38] Un documento scoperto non molti anni fa ha rivelato che nel 1326 Goro di Gregorio trasferisce a Pisa la propria bottega (Caleca, Fanucci Lovitch 1991, pp. 80-82, 85-86). Nel settembre di quell'anno gli è infatti intentata una causa da due scultori, Bartaluccio di Mino e Simone di Bindo, ingaggiati sei mesi prima a Siena per lavorare appunto a Pisa e a Messina ("in civitate Pisarum et in civitate Messane insule Sicilie"). L'importante documento mostra dunque che i contatti per le commissioni che ebbe dall'arcivescovo di Messina Guidotto d'Abbiate (1304-1333) devono risalire già a questo momento. Si è ipotizzato un coinvolgimento di Goro di Gregorio nel cantiere della cattedrale messinese (Di Giacomo 1994, pp. 34-35; Di Giacomo 1997, pp. 59-60), che però appare difficilmente circostanziabile.

[39] È infatti assai dubbia l'attribuzione, proposta da Kreytenberg (1991, pp. 132-137), di tre degli *Apostoli* in origine addossati ai pilastri della navata del duomo (oggi conservati nel Museo dell'Opera del Duomo): si vedano al proposito Pierini 1995, pp. 6-7; Bartalini 1996, p. 29; Carli 1996, p. 75.

[40] Si vedano al riguardo i capitoli XIII e XIV.

[41] La scultura era collocata nella chiesa collegiata, sopra la porta di accesso alla sacrestia, a partire almeno dalla metà dell'Ottocento (Pecori 1853, p. 527; si vedano in seguito Brogi 1897, p. 490; Chellini 1921, p. 69, e la fotografia pubblicata da Pantini 1908, p. 63). Misura 46 × 65 cm; sui capelli si conservano tracce di doratura.

[42] Sui due *Angeli reggisudario* del monumento Petroni si veda Carli 1941, pp. 26-27, figg. 28-32, cui si deve il riconoscimento della giusta funzione quando ancora si trovavano collocati arbitrariamente ai lati del gruppo con la *Madonna tra i santi Pietro e Paolo* entro l'edicola posta alla sommità della tomba. Sull'originario contesto di appartenenza dell'*Angelo* sangimignanese si tornerà nel capitolo VI.

[43] Goro di Gregorio, figlio dello scultore fiorentino Goro (Gregorio) di Ciuccio Ciuti, cittadino senese dal 1272 (si veda il documento edito da Milanesi 1854-1856, I, pp. 153-154), è menzionato per la prima volta nei libri fiscali del Comune di Siena del 1311 e del 1312, assieme ai fratelli Meo e Ambrogio. Nel registro del 1311 sono ricordati, nella "Livra de' Manetti", "Maestro Meo e fratelli [Ambrogio e Goro]", più puntualmente individuati nella "Lira" dell'anno successivo come "Maestro Meo, Ambruogio e Ghoro figliuoli che furo del maestro Ghoro de la pietra" (Archivio di Stato di Siena, *Lira* 7, c. 50r.; *Lira* 10, c. 124v.; edizione in Bacci 1944[b], pp. 99, 103). Come si vede, a queste date, a differenza del fratello Meo, Goro non è ancora allirato come maestro. E ciò mostra che è infondato presupporne un'attività autonoma fin dagli ultimi anni del Duecento, come proposto da Kreytenberg 1991[a]. A tal riguardo, si vedano pure le osservazioni di Pierini 1995, pp. 5-7, 25-26; Bartalini 1996[a]; Poeschke 2000, p. 144.

[44] Si veda il capitolo III.

[45] Per tali opere si veda ancora il capitolo III.

[46] Di carattere "antigiovanneo" della scultura di Goro di Gregorio parlava anche Carli (1946[a], p. 35), ma mettendolo in rapporto con Tino di Camaino. Egli, più in generale, tendeva a vedere nelle realizzazioni scultoree di quest'ultimo il precedente per Goro di Gregorio (si veda anche Carli 1980, p. 23). Ma del "cubizzante" plasticismo di Tino, del suo gusto per i volumi depressi e semplificati, mi pare che poco trapassi nella scultura di Goro di Gregorio. Sulla distanza di Goro sia da Giovanni Pisano che da Tino di Camaino si veda per contro Toesca 1951, p. 294.

[47] Si veda al riguardo il capitolo III.

[48] Un buon conoscitore di scultura trecentesca quale Adolfo Venturi dedicava gran parte della sua trattazione su Goro proprio all'analisi delle statuette di Massa Marittima (Venturi 1901-1940, IV [1906], p. 362).

[49] Carli 1946[a], pp. 45-54, che per queste sculture proponeva una cauta attribuzione congetturale ad Agnolo di Ventura, ne forniva una lettura stilistica tra Tino di Camaino e Goro di Gregorio (si veda anche Carli 1980, p. 24); mentre Grassi (1959, pp. 222-228), pubblicando una *Madonna* di collezione privata ritenuta dello stesso scultore dei *Santi* e dei *Profeti* di Massa Marittima, propose per l'anonimo maestro l'etichetta critica di "Compagno di Goro di Gregorio".

[50] Su tale questione si veda, più specificamente, il capitolo successivo.

[51] Sul nesso Simone Martini/oreficeria gotica, al quale Bologna (1966, p. [4]) dedicava illuminanti considerazioni, hanno scritto pagine importanti Bellosi (1988) e Bagnoli (1999, pp. 40-45).

[52] Carli 1946[a], pp. 37-38; e inoltre: Carli 1968[b].

[53] Carli 1946[a], p. 38.

[54] Si veda il capitolo successivo.

[55] Per la placchetta, del lascito Carrand, oggi al Museo Nazionale del Bargello a Firenze (inv. C. n. 678) si veda da ultimo Cioni 1998, pp. 166-171.

[56] A indagare il rapporto tra arti cosiddette "maggiori" e "minori", e il ruolo avuto da queste ultime nel periodo di grande espansione dell'arte gotica senese, era tutta mirata la mostra "Il Gotico a Siena" del 1982, dal sottotitolo significativo "Miniature pitture oreficerie oggetti d'arte" (si vedano in modo particolare l'introduzione al catalogo di G. Previtali, pp. 13-14, e F. Bologna, ivi, pp. 32-36), lavoro prontamente messo a frutto e articolato da Castelnuovo (1983, pp. 197-201).

[57] I due sigilli furono esposti per la prima volta alla mostra "Il Gotico a Siena" nel 1982 (pp. 132, 134, nn. 44 e 46 del relativo catalogo); per le notizie critiche e un'esauriente analisi tecnica e stilistica si veda in seguito Cioni 1989, nn. 17 e 23, che data il sigillo di Lando giudice alla fine del Duecento e quello di Federico da Siena *ante* 1327. Altrettanto significativo, ormai in parallelo all'attività di Goro di Gregorio, è il sigillo di Ranieri Pagliaresi, professore di diritto civile, del quale si conserva, all'Archivio di Stato di Siena, un'impronta appesa a un documento del 31 marzo 1327 (Cioni 1989, n. 25).

[58] *Sigilli*… 1988-1990, I, p. 122, n. 287.

[59] Per la storia dell'Università del Medioevo si rimanda ai bei libri di Le Goff (1957) e Verger (1997); sul prestigio e il peso sociale di giuristi, medici e notai nelle città italiane tra Due e Trecento, ad alcune brevi ma dense considerazioni di Cipolla 1975, pp. 118-121.

[60] Su questi due monumenti si vedano anche le osservazioni, non tutte ugualmente convincenti, di C. Frugoni (1983, pp. 112-113). Pare comunque che all'autrice sfuggano i prototipi di tale iconografia funeraria, ossia le tombe dei giuristi bolognesi, di cui più avanti nel testo.

[61] "[…] nelle scene di scuola, che per circa due secoli si continuarono a produrre […] la città ha visto illustrato, in qualche misura legittimato, il più insistente archetipo della sua mitologia civile, che bene si riassume nella formula di 'Bologna la dotta'" (Grandi 1982, p. 19). Per i mausolei a piramide si pensi a quelli presso San Francesco e San Domenico. L'iconografia "universitaria" è già chiaramente stabilizzata nell'arca di Rolandino Passaggeri, morto nell'anno 1300, in piazza San Domenico (ivi, n. 7, figg. 19-20). Si possono ricordare molti altri monumenti della prima metà del Trecento: il sepolcro di Lucio e Mondino dei Liuzzi († 1318) e quello di Matteo Gandoni († 1330), i cui rilievi hanno la stessa impaginazione compositiva di quello senese (ivi, nn. 20, 32), oppure, nella variante con il docente in cattedra in posizione centrale e gli studenti ai suoi lati, i nn. 17, 21, 28, 31, 33 del catalogo del volume di Grandi.

V. Arti suntuarie, microtecniche, scultura

Arti monumentali, arti suntuarie

Nel 1299 il direttore dei lavori per la costruzione del Palazzo Pubblico di Siena era un calligrafo e miniatore, un esperto di arte libraria. Lo attesta un pagamento di Biccherna di quell'anno a maestro Giovanni "miniatori, operario Comunis senensis"[1]. Quando quarant'anni dopo, nel 1339, avevano inizio i lavori per il "duomo nuovo" (vale a dire il grande ampliamento della cattedrale, l'ambiziosa e sfortunata impresa portata avanti a partire dal 1339 e mai compiuta)[2] con solenne deliberazione del Consiglio generale della Campana fu richiamato da Napoli affinché sovrintendesse alla costruzione il "providus vir" Lando di Pietro, un orafo di grande fama: "homo legalissimus" – dice la deliberazione – "et non solum in arte sua predicta [ovvero l'oreficeria], sed in multis aliis […] homo magne subtilitatis et adinventionis tam his que spectant ad edificationes ecclesiarum"[3]. Colui che nel 1311 aveva realizzato il diadema servito per l'incoronazione a re d'Italia di Enrico di Lussemburgo, l'orafo di tanta sottigliezza e capacità inventiva, ricevette quindi l'incarico di "offiziale a fare la chiesa maggiore" per i tre anni successivi.

Ancora nella seconda metà del secolo un orafo poteva essere deputato a sovrintendere alla più importante fabbrica cittadina: Michele di Ser Memmo, infatti, dopo aver intagliato sigilli per il Comune ed essere stato contattato, mentre era "chapomaestro del Palagio del Comune di Pistoia", per i lavori dell'altare argenteo di san Iacopo nel duomo di quella città, tra il 1360 e il 1361 fu nominato capomaestro della cattedrale di Siena[4].

Sono dei fatti significativi. Un miniatore e due orafi si trovarono così a capo, per qualche tempo, delle due più importanti, rappresentative e impegnative fabbriche architettoniche di Siena. È probabile che la dimestichezza con le tecniche grafiche e il nuovo ruolo del disegno come fondamento delle tecniche progettuali[5] abbiano contribuito a render possibile l'avvicendarsi di orafi e miniatori, assieme agli architetti-scultori, nella direzione delle grandi fabbriche architettoniche. Ma il fatto fa inoltre toccare con mano quale fosse il prestigio di questi artefici e quanto importante sia la questione del dialogo, dello scambio – nel momento in cui Siena diventa, come scriveva Giovanni Previtali, "la capitale, in Toscana, del nuovo stile occidentale, gotico"[6] – tra arti suntuarie e arti monumentali. Accanto alle novità che a Siena si produssero nel cantiere del duomo – con la ricostruzione della chiesa, che si protrasse per gran parte del Duecento, con la realizzazione del pulpito nicoliano (1266-1268) e più tardi con la presenza di Giovanni Pisano – è infatti l'oreficeria che, in un momento assai vitale della propria storia, mostra la più spiccata apertura verso il gotico transalpino.

Qualche cenno sulle vie di propagazione dell'arte gotica

Nella Siena degli ultimi venti anni del Duecento, contemporaneamente al costituirsi di un contesto cimabuesco – quale è rappresentato dal "Maestro dei dossali di san Pietro e di san Francesco" (vale a dire Guido di Graziano, un pittore documentato nel 1284 e nel 1292, figg. 137, 138), dal caso del giovane Duccio (fig. 139) e dalla serie degli antifonari del duomo[7] –, il campo dell'illustrazione libraria è già altrettanto ricettivo nei confronti delle novità provenienti d'oltralpe, se le illustrazioni del *Tractatus de creatione mundi* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena si mostrano aggiornate sulla miniatura parigina del tempo di Luigi IX il Santo[8]. Ma che al passaggio tra Due e Trecento, a Siena, sia l'oreficeria a mettere più prepotentemente in crisi gli schemi consolidati, a rompere più decisamente la vischiosità della tradizione, è un dato che dagli studi degli ultimi decenni emerge in modo sempre più evidente[9]. Come apparisse agli occhi del committente (il papa francescano Niccolò IV, sul soglio pontificio tra il 1288 e il 1292) il calice commissionato al senese Guccio di Mannaia e destinato alla basilica di San Francesco ad Assisi (fig. 141) naturalmente non è dato sapere[10]. A noi, oggi, sembra attestare una continuità nelle predilezioni gotiche che segnano la storia duecentesca della basilica superiore di Assisi, a partire dall'architettura e – legate al nuovo stile ar-

136. Goro di Gregorio, *San Cerbone ristora i messi del papa col latte della cerva*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

137. Guido di Graziano,
San Pietro in cattedra,
Annunciazione, Natività
di Gesù e storie di san Pietro.
Siena, Pinacoteca Nazionale

138. Guido di Graziano, *San Francesco e storie della sua vita*. Siena, Pinacoteca Nazionale

139. Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei francescani*. Siena, Pinacoteca Nazionale

140. Maître Honoré, *La Somme le Roy*: la *Bestia diabolica*. Londra, British Library, ms. Add. 54180, c. 14v.

chitettonico – dalle vetrate (eseguite da maestranze tedesche e francesi), fino almeno all'inizio della decorazione pittorica nel transetto destro, affidata a una maestranza inglese. Le placchette del calice assisiate di Guccio di Mannaia (figg. 142, 143) – un insieme di ben ottanta smalti[11] – mostrano difatti un'apertura incondizionata verso i modi della pittura parigina del tempo di Filippo il Bello, re di Francia a partire dal 1285. E dunque, a una data compresa fra il 1288 e il 1292, il calice ancora oggi sembra rappresentare quanto di più organicamente e precocemente "oltremontano" si producesse sul suolo centro-italiano.

Sono state giustamente chiamate a confronto le figurazioni del miniatore della corte parigina, Maître Honoré (fig. 140), quelle del *Decretum Gratiani* della Biblioteca Municipale di Tours, le miniature del breviario di Filippo il Bello (Parigi, Bibliothèque Nationale) e de *La Somme le Roy* (Londra, British Library)[12]. I canali di una tale propagazione gotica in

141. Guccio di Mannaia, calice. Assisi, Museo del Tesoro della basilica di San Francesco

142. Guccio di Mannaia, *San Giovanni Evangelista dolente*, placchetta smaltata del piede, particolare del calice. Assisi, Museo del Tesoro della basilica di San Francesco

143. Guccio di Mannaia, *San Paolo*, placchetta smaltata del nodo, particolare del calice. Assisi, Museo del Tesoro della basilica di San Francesco

144. Guccio di Mannaia (?), sigillo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena. Roma, Museo di Palazzo Venezia

Italia centrale dovettero tuttavia essere plurimi, anche se non è agevole circoscriverli con nettezza.
Non siamo ancora in grado, infatti, di costituire un *corpus* delle opere che, provenienti di là dai monti, trovarono stabile dimora nei tesori delle chiese italiane tra Duecento e primo Trecento, né di proporre un censimento esauriente delle presenze in carne, nei cantieri italiani, di maestri inglesi, francesi, tedeschi. Che sontuosi manufatti venuti di là dai monti siano approdati assai per tempo in Italia è ampiamente provato: un caso celebre si ha nel piviale di manifattura inglese donato alla cattedrale di Ascoli Piceno dallo stesso papa Niccolò IV; un altro nella croce dipinta duecentesca, anch'essa probabilmente inglese, della cappella della Pura a Santa Maria Novella a Firenze, la cui presenza nella chiesa domenicana è attestata almeno dalla metà del Trecento[13].
Sono inoltre da ricordare i ricorrenti doni diplomatici, che nel Tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi, ad esempio, fecero affluire diversi libri miniati e prestigiosissimi reliquiari parigini, come quelli della Veste Inconsutile (fig. 145) e della Sacra Spina[14]. D'altronde, Julian Gardner ha messo in evidenza come nel tardo Duecento a Roma si potessero acquistare, senza troppe difficoltà, i più famosi tessuti ricamati del tempo, ciò che i contemporanei chiamavano *opus anglicanum*[15].
Che maestri transalpini fossero attivamente impiegati nei cantieri italiani del secondo Duecento è relativamente ben documentato. Parlano eloquentemente in tal senso la basilica di San Francesco ad Assisi e la fabbrica del duomo di Orvieto, dove nel 1293, assieme a fra' Guglielmo da Pisa, a Iacopo di Cosma romano, a Ramo di Paganello senese, sono stipendiati un Rolando da Bruges, un "Lambert gallicus", un Pietro spagnolo, un "Martinus de Schothia", uno "Johannes anglicus"[16]. E anche il caso di Siena non dovette essere troppo diverso, se consideriamo che nel 1294 Giovanni Pisano, negli anni in cui è capomaestro della fabbrica della cattedrale, è testimone assieme all'operaio del duomo di un rogito il cui protagonista è Giovanni di Giovanni "francisine"[17].
Accanto alla circolazione delle maestranze e dei taccuini di modelli[18], dei codici miniati, degli avori, delle oreficerie parigine o dei manufatti di *opus anglicanum*, è tuttavia di buona evidenza ormai – com'è stato sostenuto[19] – che uno dei canali privilegiati delle penetrazioni gotiche in Italia centrale dovette essere proprio la basilica di San Francesco ad Assisi, una delle basiliche più importanti – in questo momento – dell'intera cristianità.
Già prima del tempo di Niccolò IV la chiesa superiore si era avviata a essere la ribalta più prestigiosa del nuovo stile gotico nell'Italia mediana. Nell'elaborazione del corpo architettonico della basilica era stato accolto lo stile alieno delle grandi cattedrali dell'Île-de-France – seppur frenato nel suo slancio ascensionale e nella tendenza a trasformarsi in traforata gabbia aerea da massicci contrafforti cilindrici e da una rilevanza delle strutture murarie cui non si volle rinunciare. E qui, appunto, legate alle nuove forme architettoniche, le vetrate dell'abside, del transetto e di parte della navata sinistra furono eseguite da maestranze venute di là dai monti (tedesche e francesi)[20]. Anche l'inizio della decorazione ad affresco della basilica (così fondamentale per la storia della pittura italiana) fu affidata a una maestranza transalpina, con tutta probabilità inglese. Nel transetto destro, venati da accenti umorali, espressionistici, i dipinti murali che segnano l'inizio della decorazione portavano così alla ribalta i modi figurativi che avevano corso alle corti del Nord Europa: modi appena un po' più arcaici di quelli che conosciamo nella Parigi di Filippo il Bello e di Maître Honoré, o nella Londra dei Plantageneti che vide la nascita del paliotto dell'abbazia di Westminster[21]. Già nel 1969, a proposito di quest'avvio della decorazione della basilica, Carlo Volpe aveva colto il punto nodale. Parlava infatti di "un grande pittore nordico", forse inglese, e della necessità di una ricerca mirata "al fine di valutare tutte le implicazioni che da quella presenza discendono; massime per quel che riguarda il processo di goticizzazione, e di corrispondente rifiuto della normativa bizantina e romanica", nelle "maggiori personalità nuove dell'arte italiana"[22].

A Siena, fra Due e Trecento

A Siena furono sicuramente gli orafi la punta di diamante nella pronta ricezione e rielaborazione del

145. *Atelier* parigino, reliquiario della Veste Inconsutile, *recto*. Assisi, Museo del Tesoro della basilica di San Francesco

146. Reliquiario a pisside.
Collezione privata

147. *Vergine dolente*,
placchetta smaltata
del nodo, particolare
del reliquiario a pisside.
Collezione privata

148. *San Giovanni Evangelista dolente*, placchetta smaltata
del nodo, particolare
del reliquiario a pisside.
Collezione privata

149. *Santa Maria Maddalena*,
placchetta smaltata
del nodo, particolare
del reliquiario a pisside.
Collezione privata

150. Reliquiario
a ostensorio. Parigi,
Musée National du Moyen
Âge-Thermes de Cluny

linguaggio transalpino. E le loro proposte dovettero avere una precoce adesione di pubblico e committenti. Dopo la commissione ricevuta dalla curia papale per il calice destinato ad Assisi (fig. 141), a Guccio di Mannaia, fin dal 1292, le più alte magistrature della repubblica senese affidarono l'incarico di intagliare i loro sigilli[23]. Nel 1292 e nel 1318 fu la volta di quelli del camerario e del camerlengo di Biccherna; mentre nel 1298 l'orafo ebbe una commissione ancora più prestigiosa: fu incaricato di realizzare il sigillo dei Nove Difensori e Governatori del Comune e del Popolo della Città di Siena.
Ancora nel 1318, quando i Signori Nove decisero di rinnovarlo, si rivolsero nuovamente a Guccio di Mannaia. E anche un potente cardinale di Santa Romana Chiesa, già generale dei francescani, ovvero Matteo d'Acquasparta, aveva voluto probabilmente che proprio Guccio eseguisse il suo sigillo personale[24].
Ora, considerate in parallelo alle figurazioni traslucide del calice assisiate di Guccio di Mannaia o a un sigillo come quello bellissimo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena (fig. 144), una compagnia fondata nel 1295[25], le aperture in senso gotico di Duccio (fig. 139), così enfatizzate dalla letteratura artistica, e della scultura senese al passaggio tra Due e Trecento, sembrano piene di riserve, improntate piuttosto a un equilibrato moderatismo[26]. Già a partire dagli ultimi anni del Duecento, a limitare e allontanare il pericolo delle iperboli lineari, dei giochi calligrafici di superficie, del patetismo di fonte oltremontana, giocava del resto un ruolo decisivo, sia in pittura che in scultura, anche l'azione del nuovo, razionalistico paradigma giottesco.
A Siena era stato operoso a lungo Giovanni Pisano, ma, per quanto duro da ammettere possa a prima vista sembrare, si converrà che la sua attività comportò tutt'altro che un incanalamento dei maggiori scultori senesi sulla strada da lui aperta[27].

151. Ugolino di Vieri e "soci", *Il papa ordina di recarsi a prendere il Corporale*, particolare del reliquiario del Santissimo Corporale. Orvieto, cattedrale

152. Ambrogio Lorenzetti, *Congedo di san Ludovico*. Siena, basilica di San Francesco

153. Goro di Gregorio, *San Cerbone esposto agli orsi di Totila*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

154. Goro di Gregorio, *I cittadini di Populonia accusano san Cerbone di fronte a papa Vigilio*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

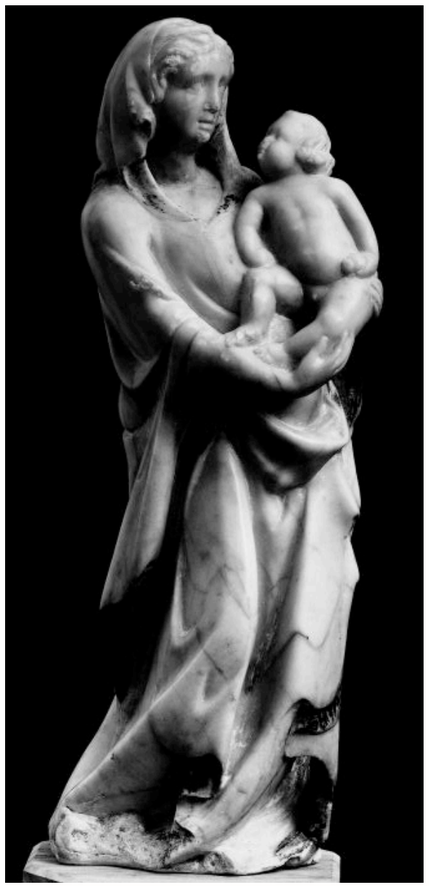
155. Goro di Gregorio, *I messi del papa invitano san Cerbone a comparire dinanzi a papa Vigilio*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

156. Goro di Gregorio,
San Cerbone celebra la messa al cospetto di papa Vigilio, particolare dell'arca di san Cerbone.
Massa Marittima, cattedrale

157. Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino, santi e un profeta*, particolare del coperchio dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

Prestigio dell'oreficeria senese

Lungo la via segnata da Guccio di Mannaia, i primi decenni del Trecento rappresentano ancora un momento decisamente innovativo nella storia dell'oreficeria senese. La sua forza di propagazione e di irraggiamento è consistente, coinvolgendo centri che vanno dalla Napoli angioina a Venezia, dall'Umbria (Gualdo Tadino, Perugia, Orvieto) agli Abruzzi. Di fronte alla grande vitalità, alla particolarità e alla qualità della produzione orafa senese di questi decenni, paiono infatti abbattersi – se così si può dire – i confini regionali. Anche le mura della grande città rivale, Firenze, dove pure non mancava una produzione orafa "autoctona"[28], dovettero aprirsi, e fu come riconoscere tacitamente un predominio. A tal riguardo, è assai significativo il caso di un reliquiario ben poco noto (per il semplice fatto che è oggi di proprietà privata), nonostante sia stato segnalato da Hans Hahnloser e Susanne Brugger-Koch nel loro *corpus* degli intagli in pietre dure, che una fonte settecentesca, tuttavia, descrive ancora nella chiesa di originaria destinazione[29]. È questo un reliquiario a pisside in rame dorato, di 30 centimetri di altezza, dalla teca e dal coperchio intagliati in cristallo di rocca e dal piede profilato come una stella a sei punte (fig. 146). Nel nodo sono inserite cinque plac-



158-159. Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino*. Collezione privata

160. Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino*, particolare. Collezione privata

161. Goro di Gregorio, *Annunciazione*, particolare del sepolcro del vescovo Guidotto d'Abbiate († 1333). Messina, cattedrale

162. Goro di Gregorio, *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, particolare del sepolcro del vescovo Guidotto d'Abbiate († 1333). Messina, cattedrale

chette con smalti traslucidi, raffiguranti il *Crocifisso*, i *Dolenti* e alcuni *Santi* (figg. 147, 148, 149), mentre una sesta placchetta presenta uno stemma, che consiste in tre bande d'argento risparmiato e tre bande di smalto rosso opaco.
Che il centro di produzione di un tale manufatto vada identificato in Siena (e non nell'Italia settentrionale, come proposero Hans Hahnloser e Susanne Brugger-Koch) pare indubbio[30]. Tipologia e struttura architettonica lo apparentano al reliquiario a ostensorio, datato 1331, del Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny a Parigi (fig. 150) e – ancora di più – al reliquiario conservato ad Arezzo che Elisabetta Cioni ha studiato di recente in rapporto al fusto del reliquiario di Frosini (seppure in esso non compaiano gli smalti di *plique* presenti in questi ultimi)[31]. Anche la struttura del nodo (leggermente schiacciato ai poli) e le decorazioni fogliacee accomunano tutti questi esemplari. Infine, le figurazioni a smalto – nel solco determinato dagli smalti presenti nelle opere firmate da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi – sono analoghe agli smalti del reliquiario di Arezzo, anche se a un livello di qualità di gran lunga maggiore.
Come recita l'iscrizione nella base del fusto, il reliquiario fu eseguito per la chiesa di San Miniato fra le Torri a Firenze nel 1333, al tempo del presbitero Paolo[32]. Nel 1756 Giuseppe Richa lo descriveva ancora nella sacrestia di San Miniato, chiesa che sorgeva nell'area dell'antico centro storico di Firenze e che sarebbe stata distrutta in seguito agli sventramenti di fine Ottocento[33]. Committente del reliquiario fu la famiglia Pulci, la stessa che deteneva il patronato della cappella dei Martiri in Santa Croce, affrescata appena pochi anni prima da Bernardo Daddi. Lo attestano lo stemma figurato sul nodo (d'argento, a tre pali di rosso) e un'iscrizione sotto al piede. Il reliquiario fu infatti donato alla chiesa di San Miniato fra le Torri *pro remedio animae* di una defunta della famiglia, Manta dei Pulci[34]. Nello stesso giro di anni, quindi, una famiglia fiorentina come quella magnatizia dei Pulci, se per gli affreschi della cappella di famiglia poteva contare su un artista come Bernardo Daddi, per la commissione di un oggetto suntuario non esitava a ricorrere a Siena. Si tratta di un esempio eloquente, dunque, da aggiungere al *dossier* che documenti il prestigio e la forza di irraggiamento dell'oreficeria senese del primo Trecento.

Oreficeria, pittura: tracce di un dialogo
A Siena, nei primi decenni del Trecento, gli orafi, ovvero Duccio di Donato, Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, il "Maestro del reliquiario di Frosini", i maestri di sigilli, sono ancora i più convinti portabandiera dell'alternativa gotica, francesizzante. Il loro repertorio ornamentale si insinua perfino nelle pale d'altare di pittori ostinatamente fedeli alla glo-

163. Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino, detta "degli storpi"*. Messina, Museo Regionale

164. Gano di Fazio, *San Pietro*. Massa Marittima, Museo d'Arte Sacra, dalla cattedrale di Massa Marittima

riosa tradizione duccesca. È il caso, ad esempio, dei fantastici draghetti e delle illusive placchette aniconiche che, negli spazi di risulta al di là degli archi trilobi delle loro opere, profondono pittori come il modesto "Maestro di Chianciano", Niccolò di Segna e, ben dentro gli anni trenta, il giovane Bartolomeo Bulgarini[35]. Ma questo senza intaccare in alcun modo, per così dire, la sostanza formale del loro linguaggio pittorico. Il gotico oltranzista di cui è veicolo l'oreficeria ha svolto un ruolo importante, piuttosto, nella formazione di grandi pittori quali Pietro Lorenzetti e Simone Martini, come ormai è stato adeguatamente sottolineato. Ma l'intelligenza della pittura di colui che l'aveva elevata fino a poter "compiacere allo 'ntelletto de' savi", ovvero di Giotto[36], li spinge molto innanzi nelle sperimentazioni in ordine alla rappresentazione dello spazio e della verità d'ambiente, con risultati, com'è noto, che oltrepassano anche gli esiti, nella vicina Firenze, di un Maso di Banco o un Taddeo Gaddi. Su questa strada, tuttavia, la pittura trecentesca conduce tendenzialmente all'emarginazione del gotico estremistico di cui è veicolo l'oreficeria. Sarà solo questione di tempo.

Già negli anni trenta, nelle scene in smalto traslucido del reliquiario del Santissimo Corporale di Orvieto, sottoscritto da Ugolino di Vieri e "soci" e datato 1338, prorompe la volontà di allinearsi ai modelli imposti dalla grande pittura contemporanea. Le *Storie del Corporale*, soprattutto, hanno in questo senso particolare significato: nell'assunzione di complessi schemi spaziali mutuati da Ambrogio Lo-

165. Goro di Gregorio, frammento architettonico con la raffigurazione di un *Santo*. Torino, collezione privata

166. Placchetta smaltata "a figure risparmiate" raffigurante la *Madonna col Bambino, san Pietro e san Paolo*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, collezione Carrand

renzetti (figg. 151-152), rendono evidente come ormai la pittura rinnovata, con i suoi corollari di raffigurazione normalizzata, tridimensionale e spaziosa, svolgesse un ruolo inequivocabilmente egemone, di arte-guida. Con significativa convergenza, proprio questi sono gli anni in cui, con Giovanni d'Agostino, le sperimentazioni in ordine alla razionale rappresentazione dello spazio penetrano anche nel campo

167. Sigillo delle clarisse di Sant'Andrea a Fucecchio. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

168. Sigillo del monastero di San Giusto nel Chianti. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

del rilievo scultoreo[37]. Il dialogo tra arti "monumentali" e microtecniche è ancora in atto, ma la direzione del colloquio è mutata.

La scultura di Goro di Gregorio

All'inizio del Trecento la situazione era diversa. E in questo momento di grande vitalità della produzione orafa senese, con la mediazione e sull'esempio dell'oreficeria, può prendere corpo anche un fenomeno come la scultura fortemente francesizzante di Goro di Gregorio.

È questo un ordine di considerazioni che viene di fare ogni qualvolta si incontri un'opera di questo artista: l'arca di san Cerbone della cattedrale di Massa Marittima (fig. 102), in primo luogo, ma anche quel che resta, nel cortile del Rettorato dell'Università di Siena, della tomba del giurista Guglielmo di Ciliano[38]. Ripropone la questione un'ammirevole *Madonna col Bambino*, fino a qualche anno fa custodita in una collezione privata fiorentina.

Si tratta di una piccola scultura in eccellente stato di conservazione, scolpita in marmo senese della Montagnola, che conserva ancora dei frammenti di azzurrite (in parte ossidati) nei risvolti del mantello[39] (figg. 158, 159, 160). Prezioso oggetto forse destinato alla devozione privata, dovrebbe appartenere al periodo più antico dell'attività conosciuta dello scultore. Come sappiamo, la carriera di Goro di Gregorio, documentato a partire dal 1311-1312 (date alle quali non è ancora un *magister*, a differenza del fratello Meo)[40], si articola intorno a due perni cronologici fondamentali: il 1324, anno di compimento dell'arca di san Cerbone a Massa Marittima, e il 1333, data di morte del vescovo Guidotto d'Abbiate, iscritta sul suo sepolcro nel duomo di Messina (figg. 161, 162), che dovrebbe indicare il termine oltre il quale si conclusero i lavori al monumento[41]. A questa data è sempre stata associata anche l'altra opera eseguita per Messina, la cosiddetta *Madonna "degli storpi"*, oggi nel Museo Regionale della città siciliana[42] (fig. 163).

Tra i due poli cronologici, decisamente non è verso quello più tardo che la nuova *Madonna col Bambino* viene a gravitare. In essa non è ancora quel rinsaldarsi dei volumi che fa dei volti dei sacri personaggi di Messina delle sfere tornite, di un modellato pieno e preziosamente levigato. Né la costruzione del corpo ha l'espansione voluminosa della *Madonna* siciliana. Anche se le opere eseguite per Messina, rispetto all'arca di san Cerbone, rappresentano una tappa assai vicina nel tempo (è probabile infatti che già al 1326 risalgano i primi contatti per le commissioni che ebbe dal presule messinese)[43], esse, seppure in una linea di fondamentale continuità con quanto le precede, appaiono sufficientemente diversificate, tanto da far capire in che direzione si stesse muovendo lo scultore tra la fine degli anni venti e il decennio successivo. Lo testimonia non soltanto il fare più monumentale, strutturato, della *Madonna "degli storpi"* (fig. 163), ma anche, nei rilievi della tomba del vescovo Guidotto d'Abbiate (figg. 161, 162), un ampliamento della profondità di campo rispetto a quelli massetani, una chiarificazione e razionalizzazione dell'organismo spaziale.

Anche se il Bambino, nella parte superiore del corpo, ha la stessa impostazione di quello di Messina, assai maggiore è la comunanza della piccola scultura con l'arca di san Cerbone e la tomba di Guglielmo di Ciliano. Il volume del volto (fig. 160) ha infatti quella tenera modulazione evidente nelle sculture massetane, e come in queste vi si creano episodi di pacato chiaroscuro (figg. 120, 121, 129). Dà vita a una morbida carnosità, a un piccolo mento sfuggente, a una bocca minuta, proprio come nei giovani scolari del rilievo del Rettorato (figg. 108, 112, 113). Anche la torsione pronunciatissima del corpo l'accomuna a molte delle figure più impressionanti nei medaglioni sul coperchio dell'arca (fig. 157): viene alla mente non solo la lenta curva a S della *Madonna*, ma anche il repentino movimento ondulato di un *Santo vescovo*, oppure il sinuoso snodarsi del corpo in carne di un giovane *Profeta*, poi riproposto in uno degli scolari della tomba di Guglielmo di Ciliano (figg. 120, 121).

La veste è immaginata come se fosse di una stoffa leggerissima, quasi una sottile pasta sfoglia che solo raramente aderisce alle forme del corpo (figg. 158, 159). Ma anche dove questo avviene, un'incisione (come quella sotto al seno), leggere increspature (come sulla manica destra), introflessioni uncinate (come sotto al ginocchio piegato in avanti) complicano e movimentano le superfici. Nell'incredibile complessità di articolazioni, il panneggio, con i suoi ricaschi, le sue pieghe lunate, i ghirigori calligrafici dei bordi, le falcate visibili sul retro, può accordarsi solo con gli episodi di maggiore ricchezza e accensione goticizzanti presenti nell'arca.

Al pari dei rilievi dell'arca di san Cerbone o di figure come i *Fraticelli* appartenuti alla tomba di Guglielmo di Ciliano (figg. 105, 106), quest'opera di Goro di Gregorio affonda una parte delle proprie radici nella scultura senese del secondo decennio del secolo. Mi riferisco soprattutto ai risultati dell'attività più avanzata di Gano di Fazio, quelli rappresentati dalla tomba di santa Margherita da Cortona (figg. 84, 85) e dai *Santi* e i *Profeti* del duomo di Massa Marittima[44] (fig. 164). Ma, sostanzialmente, un'altra è la posizione di Goro di Gregorio.

Poniamo attenzione per un momento alla concezione generale della figura, alla sua impostazione, al suo equilibrio dinamico (fig. 158). La gamba destra portata in avanti è il punto dal quale parte l'articolazione accentuatamente ondulata di tutto il corpo, una sorta di lento movimento a spirale che tende a spostare la figura rispetto al proprio asse verticale. Decisamente quel canone di bilanciato movimento elaborato in Francia ormai da tempo, che si realizza nell'armonioso equilibrio di una curva a S, è qui fatto proprio interamente ed estremizzato. È un canone della figura cui lo scultore si attiene sistematicamente, anche in figurazioni di formato ridottissimo. È il caso di questo piccolo *Santo* entro un clipeo (fig. 165): un elemento scultoreo minimo, appunto, testimonianza di un altro insieme architettonico scolpito da Goro di Gregorio (si tratta forse di parte dello stipite di un portale) di cui non si ha altra attestazione[45].

169. *Atelier* parigino o di Rouen, reliquiario a forma di chiesa, detto "châsse de saint Romain". Rouen, Tesoro della cattedrale

Con Goro di Gregorio siamo di fronte a una netta alternativa rispetto all'altro grande scultore senese di questi anni, Agostino di Giovanni, lontani dal sintetismo, dall'empito monumentale della sua scultura[46]; e poste al confronto con queste opere anche le figurazioni del più francesizzante tra i pittori senesi, Simone Martini (si pensi ad esempio ai *Santi* affrescati nel sottarco della cappella di San Martino ad Assisi, o anche alla stessa *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena), paiono frenate da una più monumentale, quadrata, insomma giottesca, stabilità.

Proprio la volontà di eguagliare, da parte di Goro di Gregorio, quanto di più spregiudicatamente "oltremontano" era stato elaborato dagli orafi può dar conto di simili risultati. Per non fare che un esempio, si osservi quante siano le affinità della *Madonna col Bambino* (fig. 158) con un'immagine, pur diversa iconograficamente e di almeno un decennio anteriore, come quella del san Pietro a fianco della Madonna col Bambino nella placchetta smaltata "a figure risparmiate" del lascito Carrand, oggi al Museo Nazionale del Bargello[47] (fig. 166): non solo nella composizione del panneggio – mosso, complicatissimo, dai serpeggianti calligrafismi nei bordi – ma proprio nella pronunciata ondulazione ritmica della figura. D'altra parte, la vibrante ricchezza di articolazioni delle superfici trova i più naturali precedenti nei caratteri fortemente francesizzanti di quei particolari prodotti dell'arte orafa, minuscoli ma dal grandissimo prestigio, che furono i sigilli: sono indicativi in tal senso il sigillo delle clarisse di Sant'An-

170-171. Goro di Gregorio, *I messi del papa invitano san Cerbone a comparire dinanzi a papa Vigilio*, particolari dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

172. Pisside. Pienza, Museo Diocesano

174. Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *Vergine dolente*, particolare della croce. Padova, Tesoro della cattedrale

175. Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *San Giovanni Evangelista dolente*, particolare della croce. Padova, Tesoro della cattedrale

drea a Fucecchio (fig. 167), l'altro del monastero di San Giusto nel Chianti (fig. 168) oppure il sigillo di Francesco dei Tolomei pievano di Salti (fig. 135), che probabilmente sono da datarsi ormai in prossimità dell'attività di Goro di Gregorio[48].

Goro di Gregorio e le tecniche orafe

Nel caso dell'arca di san Cerbone questo colloquio con le tecniche orafe si può toccare davvero con mano. Il fatto è stato notato da tempo – già Adolfo Venturi parlava del monumento come di un "capolavoro di eleganza" e degli "ornati finissimi [che] paiono cesellati da un orafo"[49] – ed è stato precisato molto bene da Enzo Carli, il quale ha osservato come l'arca appaia quasi "un immenso scrigno preziosamente intagliato e cesellato […] reliquiario di inusitate dimensioni […] più simile ad una grandiosa opera di oreficeria che non ad un complesso sculturale vero e proprio"[50]. Ma su una base – potremmo dire – anche più "positiva", è da sottolineare come le eleganti, elaborate decorazioni che ornano le cornici, le architetture, i fondi delle scene dell'arca, siano derivate direttamente dal repertorio ornamentale dell'oreficeria – francese in primo luogo, ma evidentemente attraverso la mediazione dei preziosi manufatti di produzione locale.

È il caso dei motivi a girali fogliacei in delicatissimo bassorilievo che compaiono sulle fasce che separano le figurazioni e in alcuni sfondi delle storie (figg.

173. Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *Madonna col Bambino*, particolare del pastorale. Città di Castello, Museo Capitolare

176. Goro di Ser Neroccio, croce stazionale. Pienza, Museo Diocesano

103, 104, 153, 154). Il motivo, con largo anticipo, è attestato nell'oreficeria dell'Île-de-France già nell'ultimo terzo del Duecento. Un esempio significativo è quello del reliquiario a forma di chiesa conosciuto come "châsse de Saint Romain", prodotto di un *atelier* parigino o di Rouen[51] (fig. 169). Sullo zoccolo e alla sommità di questa chiesa in miniatura – in zone, cioè, non interessate dai ripetuti restauri – è appunto un fregio modulare di una precisa tipologia da cui, per "li rami", discendono anche i fregi che si vedono nell'arca di san Cerbone. D'oltralpe il motivo era infatti migrato assai per tempo nell'oreficeria centro-italiana. Presente sulle cornici che inquadrano le scene di Andrea di Iacopo d'Ognabene nel paliotto frontale dell'altare argenteo di san Iacopo del duomo di Pistoia (ricorre comunque anche nei paliotti laterali), oppure sullo spessore della croci di Lupinaia, di Lucchio e di Convalle in Lucchesia, della croce Carrand del Bargello e della croce-reliquiario del duomo di Massa Marittima, esso costituiva appunto una tipologia decorativa propria ormai dell'oreficeria toscana, diffusa a Siena come a Pistoia, a Pisa come in Lucchesia[52].

Anche gli animaletti fantastici che del tutto irrazionalmente ornano l'architettura della scena in cui *San Cerbone è invitato a comparire dinanzi a papa Vigilio* (figg. 155, 170, 171) sono una particolarità di cui difficilmente potremmo additare altri esempi nella contemporanea scultura toscana. Presenti nell'oreficeria francese dell'ultimo Duecento, essi erano giunti a imporsi anche nell'ambito della pittura parietale, com'è il caso dei medaglioni del castello di Ravel, fatto decorare da Pierre Flote (che l'aveva avuto in dono direttamente dal re di Francia Filippo il Bello) tra il 1299 e il 1302[53].

L'oreficeria senese del primo Trecento ne sviluppa il repertorio in mille variazioni. Essi ricorrono difatti in una miriade di oggetti: dalla croce stazionale di Santa Vittoria in Matenano a un ostensorio conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, da un cofanetto nel Tesoro della cattedrale di Todi alla pisside del Museo Diocesano di Pienza (fig. 172), dalla croce del Tesoro del duomo di Padova a un pastorale del Museo Arqueológico Nacional di Madrid. E quindi, pressoché identici, fanno la loro comparsa nell'arca di san Cerbone.

Nella tomba messinese dell'arcivescovo Guidotto d'Abbiate lo scultore arriva fino a immaginare nelle cornici delle storie una serie di piccoli rombi incisi disposti in orizzontale (figg. 161, 162), che in origine dovevano essere debitamente colorati, come del resto larga parte dell'intera sepoltura. Si tratta della contraffazione di inserti vitrei o di pietre dure, che si finge siano incastonati nella cornice. Di una simulazione di polimaterismo, insomma, che, al pari dei veri vetri incastonati da Simone Martini nell'intonaco della *Maestà* del Palazzo Pubblico senese, ci proietta di nuovo verso il mondo gotico transalpino e, allo stesso tempo, verso le tecniche dell'oreficeria[54].

Ma del resto, pure sotto il profilo della concezione scultorea, e anche di certi aspetti della lavorazione del marmo[55], le prefigurazioni più immediate dei personaggi dell'arca di san Cerbone e delle altre opere di Goro di Gregorio sono ravvisabili proprio in alcuni preziosi oggetti di oreficeria. Si pensi alle microsculture in argento dorato del pastorale del Museo Capitolare di Città di Castello (fig. 173) e a quelle assemblate nella croce del Tesoro della cattedrale di Padova (figg. 174, 175). A queste si aggiungono altre microsculture in metallo. È il caso di un minuscolo *Cristo* di proprietà privata a Firenze (fig. 178), dalle superfici un po' consunte ma nel quale sono ancora perfettamente percepibili le iperboli lineari del panneggio e la sinuosissima *silhouette*[56]. Ed

177. Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *Vergine dolente*, particolare della croce stazionale. Pienza, Museo Diocesano

178. Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *Cristo*. Firenze, collezione privata

è il caso della bellissima *Vergine dolente* (fig. 177) che orna la croce stazionale del Museo Diocesano di Pienza (fig. 176). L'iscrizione sul fusto informa che il prezioso manufatto è opera dell'orafo senese Goro di Ser Neroccio, compiuta nel 1430[57]. La microscultura, tuttavia, non può essere pertinente all'impegno quattrocentesco di Goro di Ser Neroccio, proprio nel momento in cui attendeva alla donatelliana *Fortezza* del fonte battesimale di San Giovanni a Siena (commissionata nel 1428, fu consegnata nel 1431), alla quale niente l'apparenta[58]. Ogni aspetto formale l'accomuna invece alle microsculture del pastorale di Città di Castello e della croce padovana (figg. 173, 174, 175). Dovrebbe trattarsi pertanto del reimpiego di un elemento appartenuto a una croce più antica (anche l'evidente sproporzione rispetto al *Crocifisso* sembra parlare in tal senso), assemblato a un piede e a una croce certamente non esenti da manipolazioni successive al loro compimento nel 1430[59].

Tali esempi di microtoreutica costituiscono quanto di più affine ai rilievi dell'arca di san Cerbone e a un'opera come la marmorea *Madonna col Bambino* sia oggi rintracciabile in seno alla produzione artistica della Siena trecentesca. Siamo di fronte a una stretta comunanza di intenti, che è assai significativa. A una relazione che getta molta luce sulla vicenda di Goro di Gregorio.

Se, spingendoci più oltre, potessimo provare che queste microsculture, dividendo il lavoro con gli orafi e gli smaltisti, sono state realmente realizzate da Goro di Gregorio, come per primi Luciano Bellosi e Giovanni Previtali hanno ipotizzato a proposito della croce di Padova e del pastorale di Città di Castello[60], ci troveremmo a dover constatare l'esistenza di rapporti operativi diretti con gli orafi, di una diretta implicazione operativa dello scultore in queste particolari tecniche. Avremmo allora un dato di fatto cui ancorare una chiave interpretativa dimostratasi così fruttuosa.

[1] *Palazzo Pubblico di Siena…* 1983, p. 418. Il fatto è stato richiamato e ottimamente valorizzato da F. Bologna, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 32.
[2] Alla vicenda del "duomo nuovo" di Siena è in larga parte dedicato il capitolo XIV.
[3] Milanesi 1854-1856, I, pp. 228-231.
[4] Per la commissione a Michele di Ser Memmo, il 17 aprile 1348, di "una figura d'ariento a la immagine di misser santo Jacopo" destinata all'altare argenteo della cattedrale di Pistoia (un incarico che tuttavia non si concretizzò): Milanesi 1854-1856, III, p. 276; Gai 1984, p. 96. Quanto alla sua attività nel campo della sfragistica: Milanesi 1854-1856, I, p. 103; Machetti 1929, pp. 36, 94, nota 71. Il suo ruolo quale capomaestro del duomo di Siena è attestato dalla computisteria della fabbrica (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, cod. 341, cc. 38v., 45r., 49v., 54r., 56v., 57v., 62r., 66v., 70r.). L'anno precedente (1360) era capomaestro della cappella di piazza del Campo, un'altra fabbrica dipendente dall'Opera del Duomo di Siena (Milanesi 1854-1856, I, p. 103). Ancora nel 1363 è iscritto quale orafo nel "Libro delle Capitudini delle Arti" (*ibidem*).
[5] Si vedano al riguardo le osservazioni di Castelnuovo 1983, pp. 171-172, nonché Ascani 1997.
[6] G. Previtali, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 14.
[7] La ricostruzione di tale contesto cimabuesco senese, sulla via aperta da Roberto Longhi riguardo a Duccio, spetta a Bellosi (1991[b]; 1991[c]; in *Duccio…* 2003, pp. 38-49, 118-131), al quale si deve anche l'identificazione dell'attività di Guido di Graziano. Per gli antifonari del duomo si vedano A.M. Giusti, in *Il Gotico a Siena* 1982, pp. 47-58, A. Labriola, in Labriola, De Benedictis, Freuler 2002, pp. 30-42, nonché la scheda relativa al *Corale 33C* di F. Mori, in *Duccio…* 2003, pp. 100-102.
[8] Come per primo ha osservato Castelnuovo 1983, pp. 200-201. Sul *Tractatus de creatione mundi* si può vedere ora anche il riepilogo di F. Mori, in *Duccio…* 2003, pp. 104-106.
[9] Si vedano particolarmente Bellosi 1988; Cioni 1994; Cioni 1998, pp. 8-83 e *passim*.
[10] Sul calice assisiate si veda da ultimo Cioni 1998, pp. 8 sgg., con la discussione dell'intera bibliografia precedente.
[11] Se ne veda la descrizione tecnica e l'analisi di D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro…* 1980, pp. 123-125.
[12] Cioni Liserani 1979, pp. 47-48; Cioni 1994, pp. 316-319; Cioni 1998, pp. 43-54.
[13] Giusti 1984; Bellosi 1988, p. 39; A.M. Giusti, in *L'arte a Firenze…* 2004, pp. 150-151.
[14] Si vedano, da ultimo, D. Gaborit-Chopin, in *L'art au temps de rois maudits…* 1998, pp. 193-195; Cioni 1998, pp. 12-14, 46.
[15] Gardner 1994[a], p. 86
[16] Della Valle 1791, pp. 263-264; Fumi 1891, pp. 309-310.
[17] Il documento fu fatto conoscere da Bacci 1944[a], p. 33. In tale contesto si ricorda sovente la vicenda Ramo di Paganello, lo scultore bandito da Siena con una condanna in contumacia e riammesso in città il 20 novembre del 1281, rientrato "de partibus ultramontanis", affinché l'Opera del Duomo potesse profittare delle sue non comuni capacità di scultore: "Item cum magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis qui, olim fuit civis senensis, venerit nunc ad civitatem Senarum pro serviendo Operi Beate Marie de Senis, ex eo quod est de bonis intalliatoribus et sculptoribus et subtilioribus de mundo qui inveniri possit et ad dictum servitium morari non potest eo quod invenitur exbannitus et condemnatus per contumaciam occasione quod debuit iacere cum quadam muliere, eo existente extra civitatem Senarum si videtur vobis conveniens quod debeat rebanniri et absolvi de bano [*sic*] et condemnationibus suis ad hoc ut possit libere et secure servire dicto Operi ad laudem et honorem Dei et beate Marie Virginis in Dei nomine consulatur" (la prima edizione del celebre documento si deve a Milanesi 1854-1856, I, p. 157; una nuova trascrizione, a opera di Leonardo Mineo, è in appendice a Tigler 2002, p. 25). Su questa base si è comunemente ammesso un passaggio francese dello scultore e, attivo nel cantiere senese e poi a Orvieto, da quasi un secolo si tenta di ricomporne l'attività chiamando a raccolta le più francesizzanti opere scultoree dislocate tra Orvieto stessa e Assisi (un ragguaglio dell'intera vicenda storiografica è offerto da Tigler 2002, pp. 13-16). È bene tuttavia non porre eccessiva enfasi sul caso e non confidare troppo su quel rientro "de partibus ultramontanis", data l'ambiguità dell'espressione. Essa non significa necessariamente che lo scultore senese avesse soggiornato al di là delle Alpi (e men che meno in Île-de-France, come qualcuno ha supposto), considerato che la medesima espressione ricorre in una celebre fonte dantesca, l'assai discussa epistola indirizzata a Uguccione della Faggiuola da Ilaro, monaco del cenobio di Santa Croce del Corvo alla foce del Magra, che racconta di come Dante si fosse fermato al monastero intendendo recarsi "ad partes ultramontanas" attraverso la Lunigiana ("per Lunensem dyocesim"), ossia semplicemente recarsi in Emilia Romagna valicando la catena montuosa dell'Appennino (cfr. Padoan 1971, p. 363).
[18] Proprio il cantiere del duomo di Siena offre un caso significativo (nelle *Storie di Davide e Betsabea* figurate tra i girali della colonna di sinistra del portale maggiore) di documentabile ricezione di precisi modelli francesi (in questo caso il rapporto è col monumentale ciclo biblico figurato nel portale laterale sud della facciata occidentale della cattedrale di Auxerre) attraverso la mediazione di traduzioni grafiche, ovvero di un taccuino di disegni: Seidel 1969, pp. 124-137, figg. 45-48 (ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 311-328, figg. 43-46); Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 106-108, 341-343, figg. 113, 115; Tripps 1994, p. 142, figg. 5-8; R. Bartalini, in *Duccio…* 2003, p. 427.
[19] Bellosi 1988.
[20] Se ne veda l'articolata trattazione di Martin 1997, ed. 1998, pp. 19-52, 235-266. Sulle vetrate absidali, inoltre: Martin 1994.
[21] Per questa prima fase della decorazione assisiate, nella prospettiva che qui interessa, si vedano particolarmente Belting 1977, pp. 112-119, 182-190, 192-204; Bellosi 1985, pp. 180-191; Bellosi 1988. Sul ciclo murale, più recentemente: Bagnoli 1994; Romano 2001, pp. 49-76 (con ampia bibliografia alle pp. 71-72, nota 10).
[22] Volpe 1969, pp. 23-24, nota 4.
[23] La documentazione relativa è trascritta da Hueck 1969, p. 32; Cioni Liserani 1979, p. 56, nota 1; Cioni 1998, pp. 34-35, nota 44.
[24] La matrice è perduta; un'impronta è conservata all'Archivio di Stato di Firenze su un documento del 2 agosto 1300 (E. Cioni, in *Duccio…* 2003, pp. 448-451, con la precedente bibliografia).
[25] L'ipotesi che nel sigillo possa riconoscersi un intaglio di Guccio di Mannaia, la cui intera produzione sfragistica documentata non è arrivata fino a noi, è merito di E. Cioni Liserani 1979, pp. 48-51 (qui anche gli essenziali cenni storici sulla Compagnia dei Raccomandati di Siena). Si veda infine, della stessa, la scheda relativa alla matrice del sigillo in *Duccio…* 2003, p. 452.
[26] Si vedano, in tal senso, anche le osservazioni di L. Bellosi, di E. Cioni e mie, in *Duccio…* 2003, rispettivamente pp. 121, 423-435.
[27] Si veda al proposito il capitolo III.
[28] Tra le voci bibliografiche più recenti, si consultino almeno Leone de Castris 1987; Liscia Bemporad 1995; Cioni 2000.
[29] Hahnloser, Brugger-Koch 1985, p. 163, n. 282. In anni recenti, il reliquiario era parte della collezione di Carlo De Carlo (Firenze), che è stata dispersa dopo la sua morte (1999).
[30] Ciò non esclude, naturalmente, che le parti in cristallo di rocca montate nel reliquiario siano state lavorate altrove.
[31] Per il reliquiario del Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny a Parigi: Taburet-Delahaye 1989, pp. 173-175, n. 66; per quello in collezione privata ad Arezzo: Cioni 1998, pp. 308-313, figg. 43, 45, 50-55. Il reliquiario a pisside che qui interessa è menzionato anche da E. Cioni (1998, p. 312, nota 67) per un raffronto tipologico col reliquiario della Colonna, della Grotta del Presepe e del Santo Sepolcro, datato 1329, della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma.
[32] L'iscrizione è la seguente: † F(A)CT(VM) FVIT H(OC) A(NNO) D(OMINI) MCCCXXXIII T(EM)P(O)|R(E) P(RES)B(ITE)RI(S) PAVLI P(RO) ECC(LESIA) S(ANCTI) MINIATI|S INTER TVRRES FLOREN(TIAE).
[33] "Passo per fine a dire di alcune preziosissime cose, che in Sagrestia [della chiesa di San Miniato fra le Torri] si conservano, le quali, oltre l'esser monumenti dimostranti antichità di secoli, sono ancora documenti della pietà de' Fiorentini. Vedesi adunque un Ostensorio tutto di cristallo orientale lavorato a facce bellissime, nel cui piede, oltre l'arme di smalto de' Pulci, si leggono queste parole […]" (Richa 1754-1762, IV [1756], pp. 72-73). Sulla chiesa fiorentina e la sua distruzione: Paatz 1940-1954, IV, pp. 297-301; A. Bricoli, in *Il centro di Firenze…* 1989, pp. 218-220.
[34] L'iscrizione sotto al piede recita: FATTV(M) E(ST) HOC PRO A(N)I(M)A D(OMI)NE MANTIS DE PVLCIS.
[35] Mi riferisco, per fare solo alcuni esempi, alla *Madonna col Bambino* del "Maestro di Chianciano" proveniente dal conservatorio femminile di San Girolamo a Montepulciano e oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. n. 606; Torriti 1990, p. 44, fig. 48), alla *Madonna col Bambino* di Niccolò di Segna appartenente anch'essa alla Pinacoteca di Siena (inv. n. 44; Torriti 1990, pp. 38-39, fig. 40), ai *Santi Ansano e Galgano* di Bartolomeo Bulgarini della Pinacoteca Nazionale (inv. nn. 42-43), parte di un trittico, assieme alla *Madonna col Bambino* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena, oggi ricostruito (Torriti 1990, pp. 85-86, figg. 98-99; F. Mori, in *Duccio…* 2003, pp. 382-384).

[36] Sono parte delle folgoranti parole che Giovanni Boccaccio, com'è noto, riserva al pittore nella novella dedicata a "Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto" (*Decameron* VI, 5).
[37] Si veda il capitolo XII.
[38] Come si è visto nel capitolo precedente.
[39] Misura 41,5 centimetri di altezza e 13,5 centimetri alla base. Presenta una frattura all'altezza del collo che è stata risaldata. La scultura apparteneva alla collezione De Carlo.
[40] Si veda il capitolo precedente (in particolare alla nota 43).
[41] Le iscrizioni sul sepolcro – in parte perdute in seguito ai danni subiti nel terremoto del 1908 e di nuovo in un incendio nel 1943 – ricordavano il nome dello scultore (M[A]G[ISTE]R GREGOR[IUS] DE GREGORIO DE SENIS FECIT) e la data di morte dell'arcivescovo (ANNO D[OMI]NI MCCCXXXIII IND[ICTIONE] I V M[ENS]IS MARTII).
[42] Non è chiaro se questa fosse destinata a un altare oppure se in origine appartenesse al sepolcro del presule.
[43] Come si è visto nel capitolo precedente (in particolare alla nota 38).
[44] Per queste opere di Gano e loro vicenda critica si veda il capitolo III.
[45] Il blocco di marmo misura 21 centimetri di altezza. Appartiene a una collezione privata torinese. È stato lungamente esposto agli agenti atmosferici; a causa della dilavatura, presenta infiltrazioni ferrose e una consistente corrosione delle superfici.
[46] Per la ricostruzione dell'attività di Agostino di Giovanni si veda il capitolo X.
[47] Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. C. n. 678. Sulla placchetta: Cioni 1998, pp. 166-171, con la precedente bibliografia.
[48] *Sigilli…* 1988-1990, I, pp. 122 (n. 287), 280 (n. 733), 280-282 (n. 735).
[49] Venturi 1901-1940, IV (1906), p. 362.
[50] Carli 1946[a], pp. 37-38; e inoltre: Carli 1968[b].
[51] D. Gaborit-Chopin, in *L'art au temps de rois maudits…* 1998, pp. 184-185.
[52] Sul paliotto frontale dell'altare argenteo del duomo di Pistoia, commissionato nel 1316, si veda Gai 1984, pp. 73-86, figg. 4, 61-69, 71-72, 75-84. Per le croci di Lupinaia, Lucchio e Convalle: C. Baracchini, in *Oreficeria sacra a Lucca…* 1993, I, pp. 117-129. Sulle croci Carrand e di Massa Marittima (anche per la ricca bibliografia anteriore): Cioni 1998, pp. 86-103, 133-135, 140-142 e *passim*.
[53] M.-P. Subes-Picot, in *L'art au temps de rois maudits…* 1998, pp. 371-372.
[54] Per gli inserti polimaterici nella *Maestà* di Simone Martini si veda Bagnoli 1999, pp. 72-74. Com'è stato osservato (particolarmente da Bellosi 1988, pp. 45-46), anche tali aspetti di arricchimento e di complicazione materica delle superfici affondano le loro radici nella nuova pittura gotica dell'Europa del nord. Per trovare dei paralleli (o meglio, dei precedenti) si deve infatti ricorrere a prestigiosi manufatti transalpini: i quadrilobi all'interno della Sainte-Chapelle a Parigi, dove le numerose scene di martirio dei santi sono dipinte su fondi incrostati di paste vitree, oppure il paliotto realizzato per l'abbazia di Westminster a Londra sul finire del Duecento, dove accanto alle figurazioni a tempera sono disseminate incrostazioni di vetri colorati, simili a smalti, e addirittura cammei. Quanto nel mondo francese fossero ricercati simili effetti di polimaterismo anche nel campo della scultura, può mostrarlo, ancora all'inizio del Trecento, la bella *Madonna col Bambino* del Musée Max-Claudet a Salins-les-Bains (Jura), esposta alcuni anni fa alla mirabile mostra parigina dedicata all'arte del tempo di Filippo il Bello e dei suoi figli (F. Baron e D. Gaborit-Chopin, in *L'art au temps de rois maudits…* 1998, pp. 76-77). Ancora oggi ravvivata dall'integra policromia, essa presenta delle sontuose placchette con smalti di *plique* incastonate nella corona e a fingere il fermaglio della veste.
[55] Si vedano a tal proposito le osservazioni di E. Cioni 1998, p. 131.
[56] Il piccolo bronzo, che conserva ampie tracce della doratura, misura 8,4 × 5,2 × 3 centimetri. Appartiene alla Galleria "Il Cartiglio" di Firenze.
[57] Come segnalò Machetti (1929, pp. 56-60, in particolare p. 59), al quale si deve la raccolta delle notizie documentarie relative all'orafo e la ricomposizione della sua attività (probabilmente per un refuso tipografico, tuttavia, la data sul fusto della croce pientina è indicata come MCDXXXIV anziché 1430). In seguito, su Goro di Ser Neroccio, si veda A. Bagnoli, in *Jacopo della Quercia…* 1975, pp. 200-201; e, sulla croce di Pienza, L. Martini, in *Museo Diocesano di Pienza* 1998, pp. 35-36, 47-48.
[58] I documenti relativi alla commissione sono parzialmente trascritti da Machetti 1929, pp. 59-60. Per i caratteri della *Fortezza* del fonte senese: A. Bagnoli, in *Jacopo della Quercia…* 1975, p. 200, il quale tra l'altro sottolineava a dovere la disparità tra questa e la *Vergine dolente* pientina.
[59] L'inventario dell'Opera della cattedrale di Pienza del 1784 descriveva infatti sul piede delle lastre smaltate con l'arma di Pio II Piccolomini, papa tra il 1458 e il 1464 (cfr. L. Martini, in *Museo Diocesano di Pienza* 1998, pp. 47-48), e dunque posteriori di almeno un trentennio alla realizzazione della croce.
[60] Si vedano, rispettivamente, E. Cioni Liserani e D. Cinelli, in *Il Gotico a Siena* 1982, pp. 104-108, 201-205. In merito alla croce e al pastorale, anche per il seguito degli studi, si tengano ora presenti le ampie trattazioni di E. Cioni 1998, pp. 112 sgg., 524 sgg.

VI. Goro di Gregorio a San Gimignano

Frammenti monumentali

A lungo considerato un artista in grado di dare il meglio di sé nella scultura di piccolo formato (nella *Kleineplastik*, come amava scrivere Enzo Carli)[1], Goro di Gregorio col seguito degli studi si è rivelato sempre più – com'era da attendersi per un maestro di pietra del primo Trecento – scultore ripetutamente impegnato in grandiosi insiemi in nobile marmo (primi fra tutti i monumenti funebri). E in tale ambito sono ancora possibili delle ulteriori, significative acquisizioni.

Nella valutazione dell'attività di Goro di Gregorio si dovrà infatti tener conto anche di diverse altre sculture – oggi erratiche e frammentarie – divelte da originari contesti monumentali. La prima di queste (figg. 180, 181) è il busto di un *Frate* in atto di reggere con le due mani un libro (cui è stata asportata la parte inferiore del corpo), in tutto simile ai due *Fraticelli* che appartennero al sepolcro del giurista Guglielmo di Ciliano[2] (figg. 105, 106). Al pari di questi, dovette essere parte anch'esso di un monumento funebre provvisto di figure che, secondo un preciso tipo iconografico, ripetevano simbolicamente nel marmo il rito delle esequie[3].

Una seconda scultura si conserva al Boston Museum of Fine Arts (fig. 182). Raffigura la *Madonna annunciata* (purtroppo priva della testa) e, quale punto di stile, è anch'essa assai prossima all'arca di san Cerbone[4]. Con i suoi 64 centimetri di altezza, da integrare mentalmente con altri 12-15 della testa, è da ritenere appunto che appartenesse a un complesso monumentale: un sepolcro, anche in questo caso, o altrimenti una cappella, come quella in suffragio di Ciuccio Tarlati della cattedrale di Arezzo, commissionata nel 1334 a Giovanni d'Agostino (fig. 357), oppure il portale di una chiesa, sul tipo di quello di Vallepiatta del "duomo nuovo" di Siena o del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni nel chiostro della basilica senese di San Francesco (il quale appunto, nei cibori angolari, presenta ancora l'*Annunciazione*)[5] (fig. 305).

Dalle misure affatto comparabili, ma più salda e turrita nel suo colonnare volume, è una figura acefala della Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini a Firenze[6] (figg. 183, 184). Per quanto il ricadere della veste dal braccio sinistro crei quei sinuosi episodi calligrafici, caratteristici della scultura di Goro di Gregorio, che abbondano nelle scene dell'arca massetana e nella tomba di Guglielmo di Ciliano, il saldo imporsi del corpo, percorso da pieghe lunate e da nette incisioni, si apparenta maggiormente alla più tarda *Madonna "degli storpi"* del Museo Regionale di Messina (fig. 163), e dunque è probabile che si tratti di un'opera più avanzata nel tempo rispetto all'*Annunciata* di Boston, scolpita ormai nel corso degli anni trenta.

Assieme alle pressoché identiche misure, comunque, anche questa scultura dovette avere una funzione e una destinazione analoghe: è probabile infatti che si tratti di un *Angelo annunciante*, destinato a essere innalzato ai lati del timpano di un portale (un fatto che sembrerebbe avvalorato anche dai danni provocati al marmo dall'esposizione all'aperto). Il lungo cartiglio che sostiene la figura, che è come presentato a chi si pone dirimpetto a essa, non significa necessariamente che si tratti di un *Profeta*, ma piuttosto dell'*Angelo annunciante* secondo l'iconografia francese, in Toscana ben rappresentata dalla meravigliosa *Annunciazione* di primo Trecento – francese, appunto – del duomo di Carrara[7]. Pure l'impostazione del marmo fiorentino è analoga a quella dell'*Angelo* di Carrara: in entrambi una delle gambe è leggermente protesa in avanti, nell'intento di conferire alle due sculture l'apparenza di figure che incedono.

Anche la drammatica *Crocifissione con i dolenti in umiltà* (fig. 185) che è figurata alla sommità di una grande cuspide (quanto oggi resta, verosimilmente, della zona apicale del baldacchino di un monumento funebre) mostra una tale saldezza di impostazione voluminosa, una tale dilatazione monumentale e così spiccati effetti di concisione plastica (si osservi specialmente la *Madonna* accasciata sulla sinistra, fig. 186) che il termine di raffronto più appropriato appare la *Madonna "degli storpi"* del Museo Regionale di Messina. Dovrebbe dunque trattarsi, anche in questo caso, di un'opera di Goro di Gregorio realizzata nel corso degli anni trenta[8]. Gert Kreytenberg ne ha suggerito una datazione assai più antica, sul 1315-

179. Goro di Gregorio, *Angelo reggisudario*, particolare. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra

180-181. Goro di Gregorio,
Fraticello con un libro.
Firenze, collezione privata

1320, con un buon anticipo sull'arca massetana. L'ipotesi rientra in un articolato tentativo di ricostruzione dell'attività dello scultore già a partire dall'avvio del secolo, che però, come abbiamo già visto, trova dei forti ostacoli nelle fonti documentarie[9].

Identificazione di un monumento funebre

In quest'occasione, tuttavia, il mio interesse si appunta principalmente su un altro problema. Nel capitolo IV ho inteso richiamare l'attenzione su una notevole scultura conservata nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano (figg. 133, 179, 187). È un'opera di grande qualità, affascinante nell'accordo tra la florida, levigata pienezza del volto e la sottile sensibilità per le variazioni del rilievo rivelata dal modellato della veste, che richiama veramente da vicino la *Madonna "degli storpi"* di Messina (figg. 133, 134). Mi pare infatti vi sia un'affinità assoluta tra la testa della figura di San Gimignano e quella del Bambino messinese, soprattutto per l'effetto di forte stacco tra la politezza del volto e il complicato gioco, grafico e pittorico assieme, dei riccioli dei capelli, dove un ruolo tanto importante hanno i fori del trapano lasciati a vista. La leggera veste che ne fascia il solido corpo carnoso non ha la ricchezza di articolazioni e la complessità di quello della *Madonna "degli storpi"*, ma anche in questo caso è tutta mossa da pieghe ondulate, piccole incisioni, creste in rilievo, che la rendono come increspata; mentre quelle strane pieghe a forma di V all'altezza delle ascelle – lo si è già notato – sono un artificio che torna identico sulla manica destra della *Madonna*. Si osservi inoltre, nell'insieme, quanto sia simile la loro salda struttura corporea, coronata dalla testa pateticamente reclinata su un lato, e l'espressione assente, come velata di mestizia. Oppure quanto abbiano in comune quelle curiose mani, piccole e morbide, dalle dita lunghe e incurvate, che paiono quasi prive di struttura ossea. Data la piena concordanza di stile, dovremo ammettere che pure in questo caso siamo di fronte a un'opera degli anni trenta di Goro di Gregorio, eseguita a ridosso degli incarichi nel meridione d'Italia.

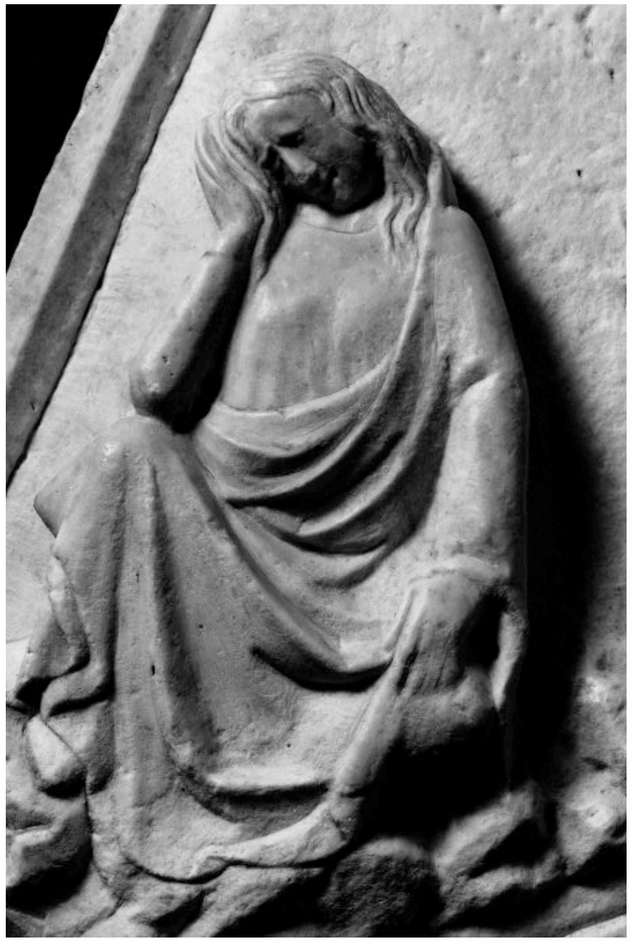
Un quesito tutto particolare pone l'identificazione iconografica del marmo sangimignanese, premessa evidentemente per la comprensione della funzione e dunque dell'originaria destinazione della scultura. È questa una figura virile a mezzo busto, dai tratti giovanili, in atto di sorreggere con le due mani un lembo di stoffa. La comparazione con gli *Angeli* che, nella tomba del cardinal Riccardo Petroni innalzata da Tino di Camaino nel duomo di Siena, ne sorreggono il lenzuolo del letto di morte (fig. 50) non lascia spazio a dubbi: anche in questo caso si tratta di un *Angelo reggisudario*, e dunque deve essere considerata parte di un monumento sepolcrale perduto.

Non avendo notizie riguardo alla provenienza e, a rigore, non potendo nemmeno affermare con sicurezza che la scultura si trovasse *ab antiquo* a San Gimignano (l'attestazione più antica della sua presenza in città, come si è visto, non risale infatti che alla metà dell'Ottocento, quando era collocata nella collegiata), il discorso parrebbe doversi arrestare qui. Esistono tuttavia altri due frammenti, appartenenti, rispettivamente, al Museo d'Arte Sacra e al Museo Civico di San Gimignano (figg. 188, 189, 191, 192), che per la loro coerenza stilistica con l'*Angelo reggisudario* debbono essere considerati parte dello stesso complesso scultoreo. Grazie a essi è possibile arrivare a farci un'idea meno imprecisa di questo monu-

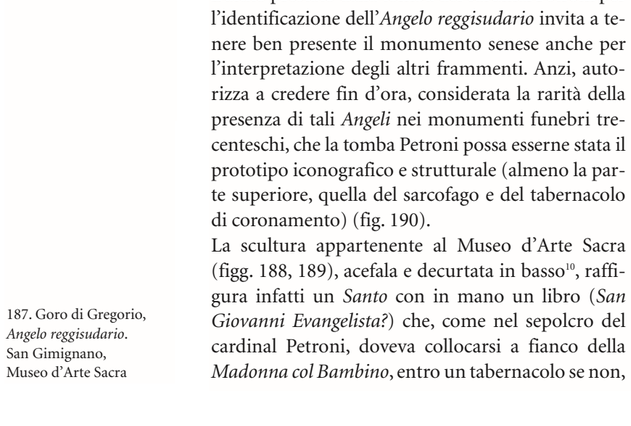
182. Goro di Gregorio,
Madonna annunciata.
Boston, Museum
of Fine Arts

183-184. Goro di Gregorio,
Angelo annunciante.
Firenze, Galleria
di Palazzo Mozzi-Bardini

185. Goro di Gregorio,
frammento di cuspide
raffigurante il *Crocifisso*
con i dolenti in umiltà.
Gallico (Siena),
collezione Salini



186. Goro di Gregorio, frammento di cuspide raffigurante il *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini



187. Goro di Gregorio, *Angelo reggisudario*. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra

mento funebre, realizzato, ormai possiamo esserne sicuri, da Goro di Gregorio a San Gimignano. E, come vedremo, si può anche giungere a identificare, con grande verosimiglianza, quale fu la chiesa in cui originariamente il sepolcro fu eretto.

L'aiuto prestato dalla tomba del cardinal Petroni per l'identificazione dell'*Angelo reggisudario* invita a tenere ben presente il monumento senese anche per l'interpretazione degli altri frammenti. Anzi, autorizza a credere fin d'ora, considerata la rarità della presenza di tali *Angeli* nei monumenti funebri trecenteschi, che la tomba Petroni possa esserne stata il prototipo iconografico e strutturale (almeno la parte superiore, quella del sarcofago e del tabernacolo di coronamento) (fig. 190).

La scultura appartenente al Museo d'Arte Sacra (figg. 188, 189), acefala e decurtata in basso[10], raffigura infatti un *Santo* con in mano un libro (*San Giovanni Evangelista?*) che, come nel sepolcro del cardinal Petroni, doveva collocarsi a fianco della *Madonna col Bambino*, entro un tabernacolo se non, secondo la soluzione delle tombe napoletane di Tino di Camaino, su un basamento al di sopra della "camera" funeraria. Solo così può risultare chiaro il significato della mano destra del *Santo*. All'interno di un monumento funebre, la sua funzione sarà stata quella di indicare, o meglio, guidare lo sguardo verso il gruppo divino, visualizzazione dell'Incarnazione e promessa di salvezza. È questa una scelta iconografica ricorrente nei monumenti funebri – ossia la figurazione della *Madonna col Bambino*, e non del solo *Cristo giudice* – verso la quale è possibile spingesse anche la particolare devozione alla Vergine, celebrata nel pensiero teologico medievale quale *Mater misericordiae*, soccorritrice delle anime dei defunti. Essa, come nel sepolcro Petroni, in quello di Gastone della Torre già in Santa Croce a Firenze[11] o di Maria d'Ungheria e di Carlo di Calabria a Napoli, sarà stata raffigurata incoronata: è appunto *Regina coeli* e, secondo un concetto teologico presente anche in Alberto Magno[12] e chiaro, soprattutto, nella letteratura mariana (nel *De laudibus Beatae Mariae Virginis* di Richard de Saint-Laurent, ad esempio)[13] e nello *Speculum humanae salvationis*, è *Regina misericordiae* che intercede presso il Figlio, *Rex iustitiae*:

> Deus enim regnum suum in duas partes divisit, unam partem sibi retinuit, alteram Mariam commisit.
> Duae partes regni sui sunt Iustitia et Misericordia. Per Iustitiam minabatur nobis Deus, per Misericordiam succurit nobis Maria[14].

Contrariamente a quanto avviene nel monumento Petroni, nel programma iconografico della tomba di San Gimignano era compreso anche Cristo (quale è presente nei sepolcri napoletani di Maria d'Ungheria, di Carlo di Calabria e di Maria di Valois): lo attesta la terza scultura che qui interessa, raffigurante appunto il *Cristo benedicente*, anch'essa malauguratamente giuntaci acefala, che appartiene al Museo Civico[15] (figg. 191, 192). Essa evidentemente avrà trovato posto alla sommità della tomba al di sopra della *Madonna*, entro un polilobo aprentesi nel tabernacolo o nel timpano di coronamento, secondo lo schema realizzato, ad esempio, nei sepolcri napoletani di Tino di Camaino.

È proprio grazie a quest'ultimo frammento che è possibile indurre qualcosa circa l'originaria ubicazione del complesso. Nel suo *Inventario* del 1928, l'allora direttore dei Musei Civici di San Gimignano, Leone Chellini, ne indica infatti la probabile provenienza da San Francesco[16], importante convento minorita raso al suolo nel 1553, durante la guerra contro Siena, per costruire in suo luogo un bastione fortificato, secondo la volontà del duca Cosimo I de' Medici[17]. Si spiegherebbe così, distrutto assai per tempo il sepolcro, il diverso stato di conservazione in cui i tre frammenti sono giunti fino a noi, segno

188-189. Goro di Gregorio,
Santo. San Gimignano,
Museo d'Arte Sacra

190. Tino di Camaino, monumento funebre del cardinale Riccardo Petroni († 1314), particolare. Siena, cattedrale

di differenziate vicissitudini. Se infatti l'*Angelo reggisudario* fu ricoverato in un ambiente chiuso, così che ha potuto conservare intatto il delicato modellato, tracce della policromia originaria e alcuni frammenti di doratura sui capelli, il *Cristo*, almeno per un certo periodo, deve essere stato sottoposto agli agenti atmosferici, mentre la forte corrosione delle superfici visibile nel *Santo* è probabile sia il risultato di un prolungato interramento.

A un anonimo compilatore settecentesco che ha redatto un ricco regesto della documentazione sulla collegiata e le altre chiese di San Gimignano[18] dobbiamo anche una nota sulle *Sepolture che erano nella chiesa antica di S. Francesco di S. Gimignano*[19]. Ne sono elencate ben quarantasette. Molte di esse erano semplici "chiusini" o tombe terragne, ma almeno quattro si presentavano quali "sepolture di marmo alte e relevate"[20]. Una di esse, dunque, poteva ben essere il sepolcro che qui interessa, nuova tappa importante, come abbiamo visto, dell'attività di Goro di Gregorio, nonché momento della fortuna iconografica della tomba Petroni.

191-192. Goro di Gregorio, *Cristo benedicente*. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra (in deposito dal Museo Civico)

[1] Carli 1980, p. 23.

[2] Nelle sue attuali condizioni frammentarie, la scultura misura 36 centimetri di altezza. Mancando poco meno della metà del corpo, la sua altezza in origine doveva essere abbastanza prossima a quella dei *Fraticelli* della tomba senese (che sono alti 72 centimetri). La scultura appartiene alla Galleria "Alessandro Campolmi Antichità" di Firenze. Secondo quanto mi è stato riferito da Ezio Benappi, anche Enzo Carli ne aveva indicato in passato l'attribuzione a Goro di Gregorio. Nel 1988 è stata esposta alla Mostra Internazionale dell'Antiquariato di Milano. Presenta delle integrazioni nella mano destra e nella parte inferiore del libro a essa adiacente, fratture in basso e sulla guancia destra, nonché piccole lacune nel naso e nella bocca; alla sommità della testa sono i resti di un perno di ferro ossidato.

[3] Su tale tipo iconografico si veda il capitolo IV (e la bibliografia indicata alla nota 24).

[4] Dono di Eugene L. Garbaty, inv. n. 1946.843. Misura 64 × 23 × 14 centimetri. Fu classificata come "Italy, Pisa or Siena, ca 1330" da D. Gillerman 1982, p. 150, n. 53. Ho proposto di riferirla a Goro di Gregorio nell'ambito di una relazione al convegno *Momenti della scultura fra Trecento e Quattrocento. Indagini e problemi*, tenutosi in palazzo Salimbeni a Siena il 19 novembre 1987, poi pubblicata nel 1990. Pressoché alla stessa conclusione è pervenuta A.F. Moskovits (in *Gothic Sculpture in America* 1989, p. 100, n. 72), che l'ha giudicata opera della bottega di Goro sul 1330.

[5] Sulla cappella Tarlati del duomo di Arezzo, il portale di Vallepiatta del "duomo nuovo" e quello della cappella Petroni si vedano, rispettivamente, i capitoli XIII, XIV e XI.

[6] Inv. Bardini n. 9743. La scultura misura 65 centimetri di altezza. È stata pubblicata recentemente, in occasione dell'esposizione di parte del fondo di sculture dell'antiquario Stefano Bardini, come opera fiorentina del primo Quattrocento e identificata quale *Profeta* (M. Scalini, in *Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini…* 1998, n. 17). Nel recensire la mostra, Franci (2000, p. 63, fig. 42) ne ha colto più puntualmente i caratteri trecenteschi e senesi, giudicandola opera di un artista del secondo quarto del secolo, da confrontare con sculture di Giovanni d'Agostino quali il tabernacolo dell'oratorio di San Bernardino a Siena.

[7] Middeldorf, Weinberger 1928, p. 188 (nuova ed. in Middeldorf 1979-1981, I, pp. 27-30). Un recente riepilogo sul gruppo statuario si deve ad A. Caleca, in *Niveo de marmore…* 1992, pp. 305-307.

[8] La cuspide marmorea, che misura 101 × 70 centimetri, è parte della collezione Salini. Ho espresso diversi anni fa al proprietario, l'architetto Simonpietro Salini, l'opinione che si trattasse di un'opera di Goro di Gregorio. La *Crocifissione* è stata in seguito resa nota, quale opera dello scultore senese, da Kreytenberg 1999, pp. 96-99.

[9] Si veda al riguardo il capitolo IV (e in particolare la nota 43). Sulla *Crocifissione*, e sulla tradizione iconografica entro cui si inserisce, si veda ora anche S. Colucci, in *Il Crocifisso…* 2005, pp. 39, 47, nota 48, con considerazioni, tra l'altro, in merito alla datazione che coincidono in tutto con le mie.

[10] Misura 42 centimetri di altezza. Presenta scheggiature e una considerevole corrosione delle superfici.

[11] Stando alla ricostruzione di Kreytenberg 1979[2], pp. 49 sgg., fig. 16.

[12] Alberto Magno, *Sermo 32, In eodem festo Assumptionis B. Mariae Virginis* (ed. in Alberti Magni *Opera omnia*, XIII, Paris 1891, p. 539).

[13] Cfr. Beumer 1959.

[14] *Speculum humanae salvationis*, XXXIX, 95 sgg. Per l'iconografia medievale della Vergine e le sue fonti teologiche si veda lo studio fondamentale di Seidel 1977, specialmente p. 76 per la *Regina misericordiae* (ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 577-626, in particolare p. 598).

[15] San Gimignano, Museo Civico, inv. n. XVIII-53. Misura 32 × 24 × 13 centimetri.

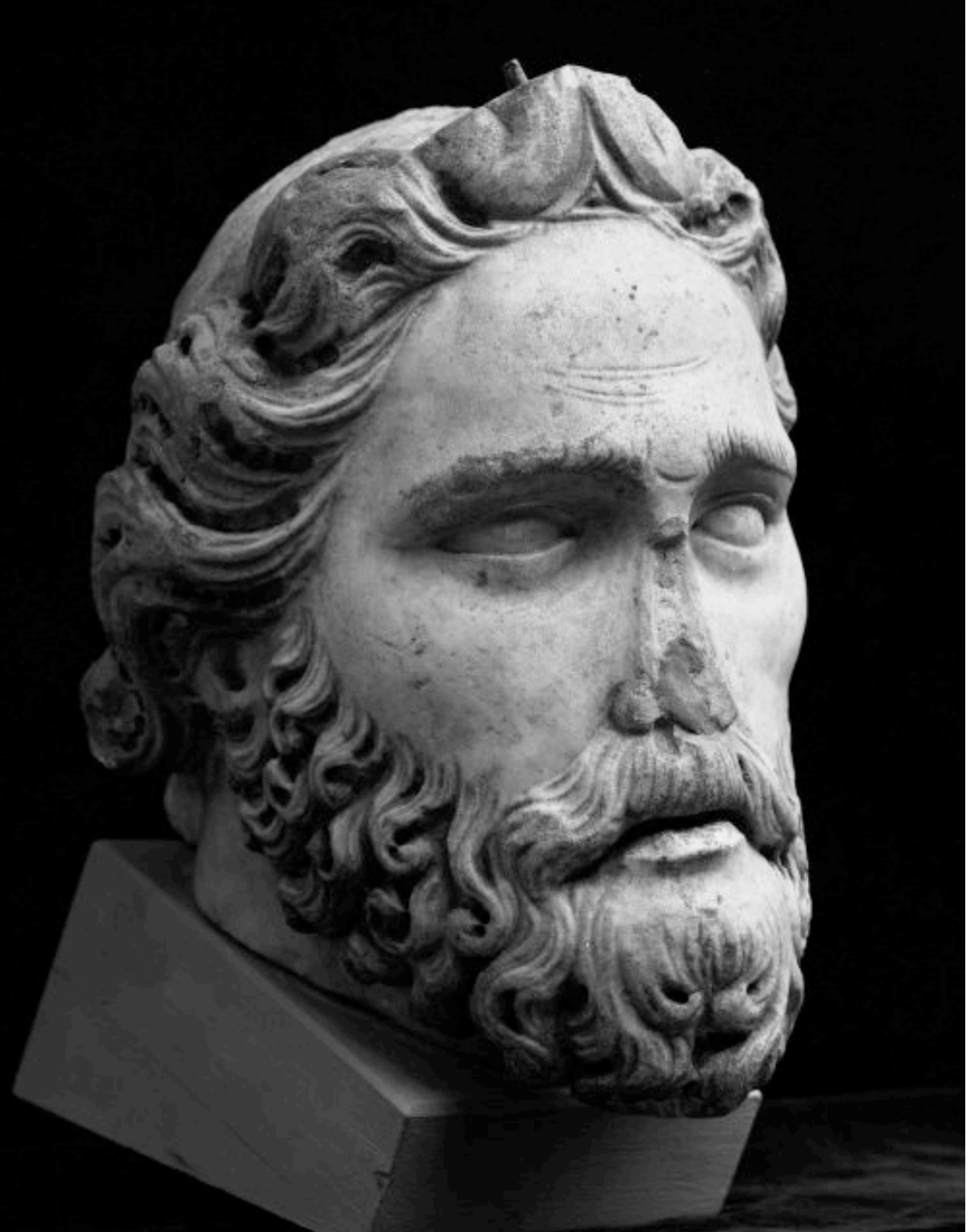
[16] Chellini 1928, p. 214, n. XVIII-53.

[17] Cfr. Pecori 1853, pp. 413-414.

[18] È presente nel ms. 106 della Biblioteca Comunale di San Gimignano. Si tratta di un codice miscellaneo, formato da fascicoli dei secoli XV-XIX, che fu assemblato dal canonico Ugo Nomi Pesciolini e donato alla biblioteca nel 1894 (cfr. Garosi 1972, pp. 229-233).

[19] Biblioteca Comunale di San Gimignano, ms. 106, cc. 162r.-163v.

[20] Ivi, c. 163r.



VII. Tino di Camaino: le sculture dei portali del battistero di Firenze

Una scultura di Tino a Boston

Nella letteratura degli ultimi decenni su Tino di Camaino si è mancato di raccogliere e valutare una proposta assai interessante di Giovanni Previtali, per quanto avanzata con un semplice cenno nel corpo di una nota. Ampliando le conoscenze sull'attività fiorentina dello scultore, grazie alla comprensione di come l'effigie funebre di Bruno Beccuti in Santa Maria Maggiore sia un'importante opera autografa di Tino, egli prospettava di annettere al suo catalogo anche una marmorea *Testa virile* del Museum of Fine Arts di Boston[1]: un'opera di superba qualità, ma a tutt'oggi pressoché sconosciuta alla letteratura scientifica (fig. 193). È stata infatti presa in considerazione soltanto nell'ambito del *census* della scultura gotica nelle collezioni americane. In tale occasione Anita F. Moskowitz, non conoscendo l'indicazione di Previtali, ne ha dato correttamente una datazione agli anni 1315-1325 e una definizione che ben ne valorizza gli aspetti legati all'eredità di Giovanni Pisano, ma per proporre infine un non comprensibile collegamento alla serie di *Apostoli* che un tempo erano addossati ai pilastri della navata del duomo di Siena, dal Settecento traslati sugli spioventi della cattedrale e oggi ricoverati nel Museo dell'Opera[2] (figg. 90, 91).

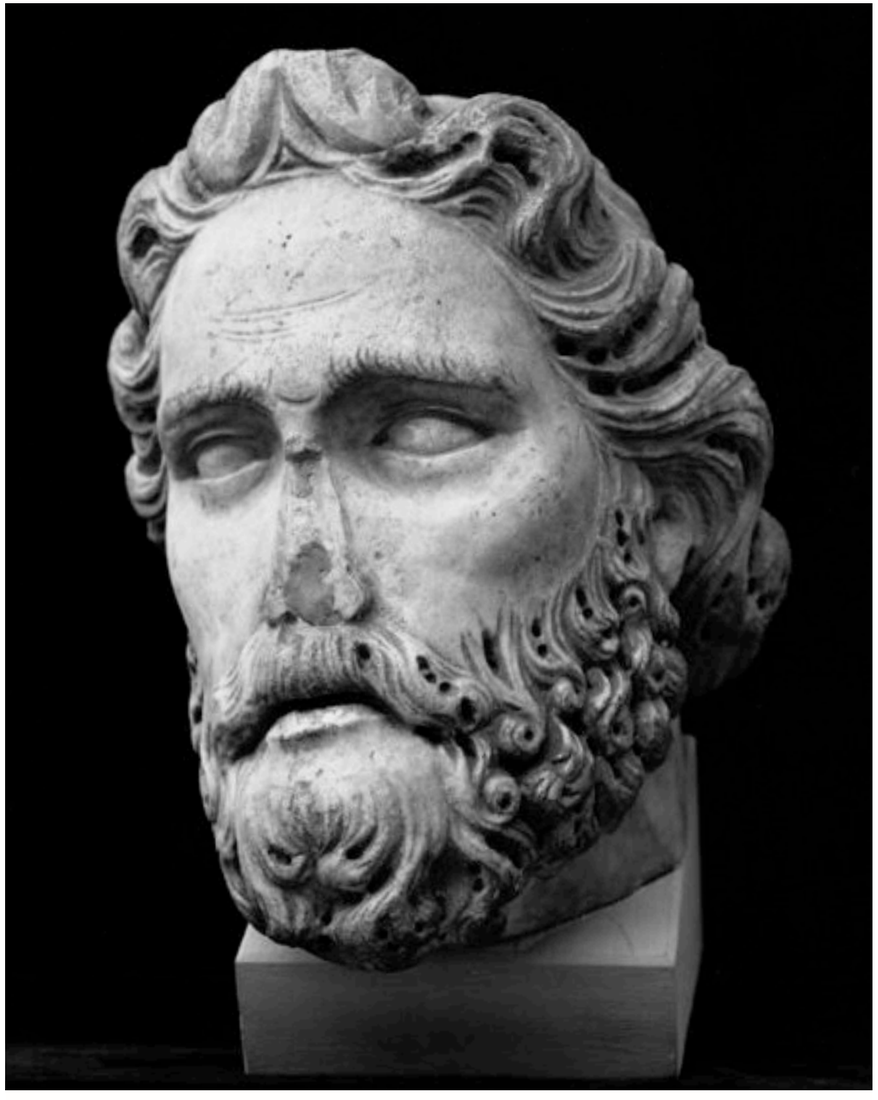
In realtà, come evidentemente aveva compreso Giovanni Previtali, le affinità che il marmo di Boston dimostra con le opere accertate di Tino di Camaino sono intense e diramate. Si può rilevare intanto come il modellato possente e insieme strenuamente levigato dell'incarnato, quasi che la pelle potesse immaginarsi quale una lamina sbalzata, sembri già presagire le opere napoletane di Tino, come il sepolcro di Caterina d'Austria, in rapporto al quale lo scultore è documentato il 27 maggio 1324, o la tomba della regina Maria d'Ungheria, pagata a saldo al senese e al napoletano Gagliardo Primario il 31 maggio 1326[3]. I punti di riferimento più appropriati, tuttavia, sembrano costituiti dalle opere che si possono scalare tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del secolo. La figura americana, dalla testa massiva e fortemente svasata, si direbbe infatti riproporre, con solo un leggero allungamento, il volto di alcuni dei *Santi vescovi* della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano[4] (figg. 194-196). A dispetto della notevole differenza di dimensioni, simile vi è anche lo stacco tra la lucida superficie dell'incarnato e l'insieme di solchi incisi e netti colpi di trapano che realizza la pittorica barba, benché le maggiori dimensioni del marmo di Boston permettano un ben più vistoso uso del trapano e un altrimenti violento contrasto tra parti in luce e folte infossature d'ombra.

L'uso estensivo dei colpi di trapano lasciati a vista, l'alternanza brusca tra il levigato modellato e la sottile incisione delle sinuose ciocche dei capelli (e delle barbe) apparentano però in modo tutto particolare la scultura americana alla meravigliosa testa di *San Giovanni Battista* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (figg. 197-198), da tempo identificata quale frammento del monumentale gruppo scultoreo di Tino, di dimensioni più grandi del vero, raffigurante il *Battesimo di Cristo* e in origine collocato sopra la porta sud del battistero di Firenze[5].

Da uno scultore della qualità e dell'inventività di Tino di Camaino non possiamo che attenderci dei sempre diversificati risultati, non l'iterazione e quindi la palmare sovrapponibilità delle soluzioni scultoree. Forse niente è più eloquente a questo proposito delle profonde differenze che corrono tra il *San Giovanni Battista* della porta sud (figg. 206, 207) e l'altro *Battista* (figg. 204, 205), ormai riconosciuto, dopo i rilievi di Wilhelm R. Valentiner, come parte della statua destinata da Tino al portale opposto del medesimo battistero, quello a settentrione[6]. Si tratta di due sculture eseguite in uno stesso breve lasso di tempo, destinate al medesimo contesto e di identica iconografia e funzione. Eppure, le diversità sono degne di nota. Non si tratta soltanto di disuguaglianze di qualità e di gradi diversi di autografia (la testa del *Battista* del portale nord può ragionevolmente essere sospettata di un minore grado di intervento o di controllo degli aiuti da parte del maestro), ma anche, e soprattutto, di soluzioni diversificate: pur nella loro coerenza stilistica, le due sculture sono difformi nella resa del tipo fisionomico (silvestre e scarmigliato l'uno, più asciutto e pa-

193. Tino di Camaino, *Testa virile*. Boston, Museum of Fine Arts

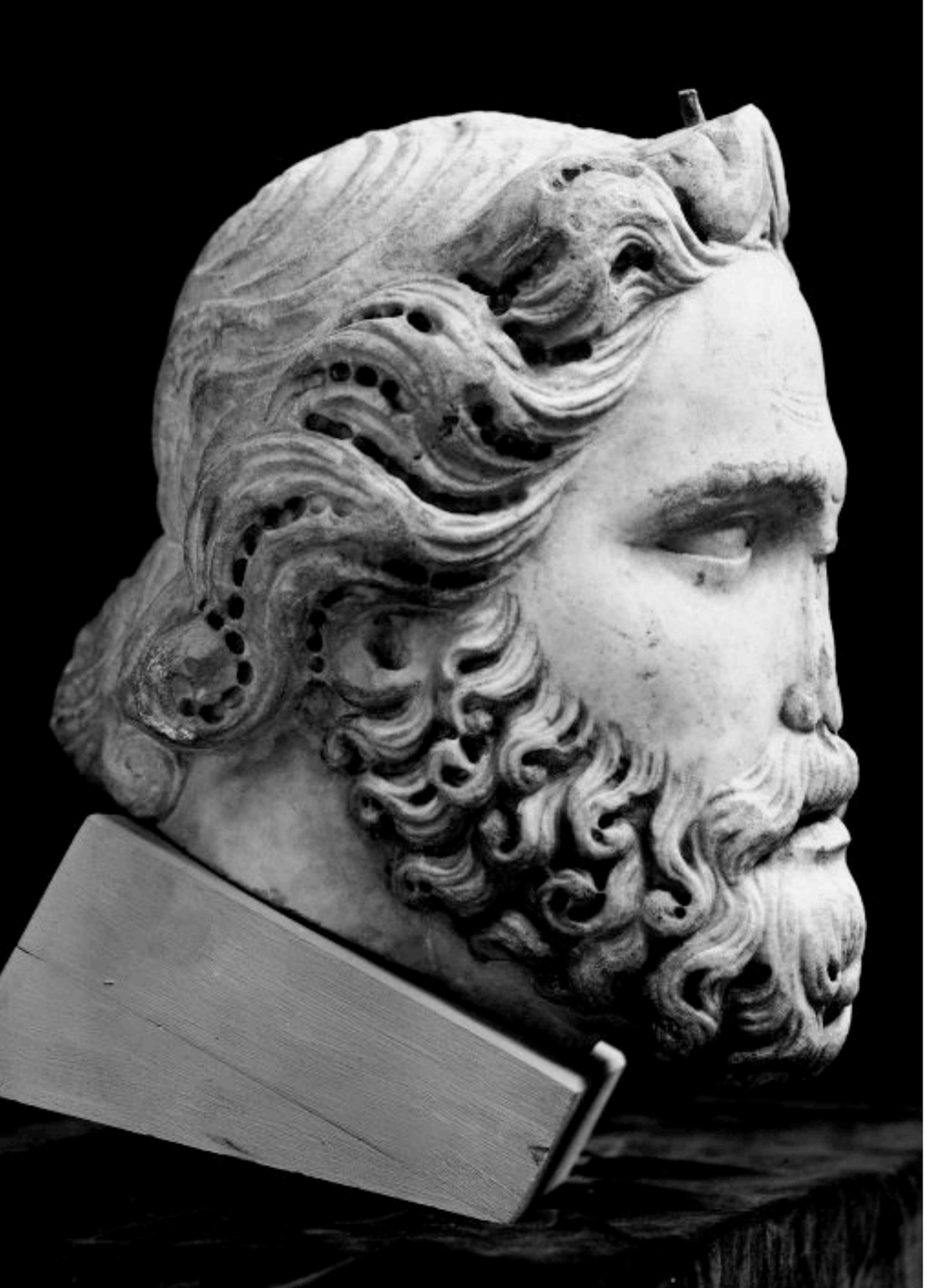
194. Tino di Camaino, *Testa virile*. Boston, Museum of Fine Arts

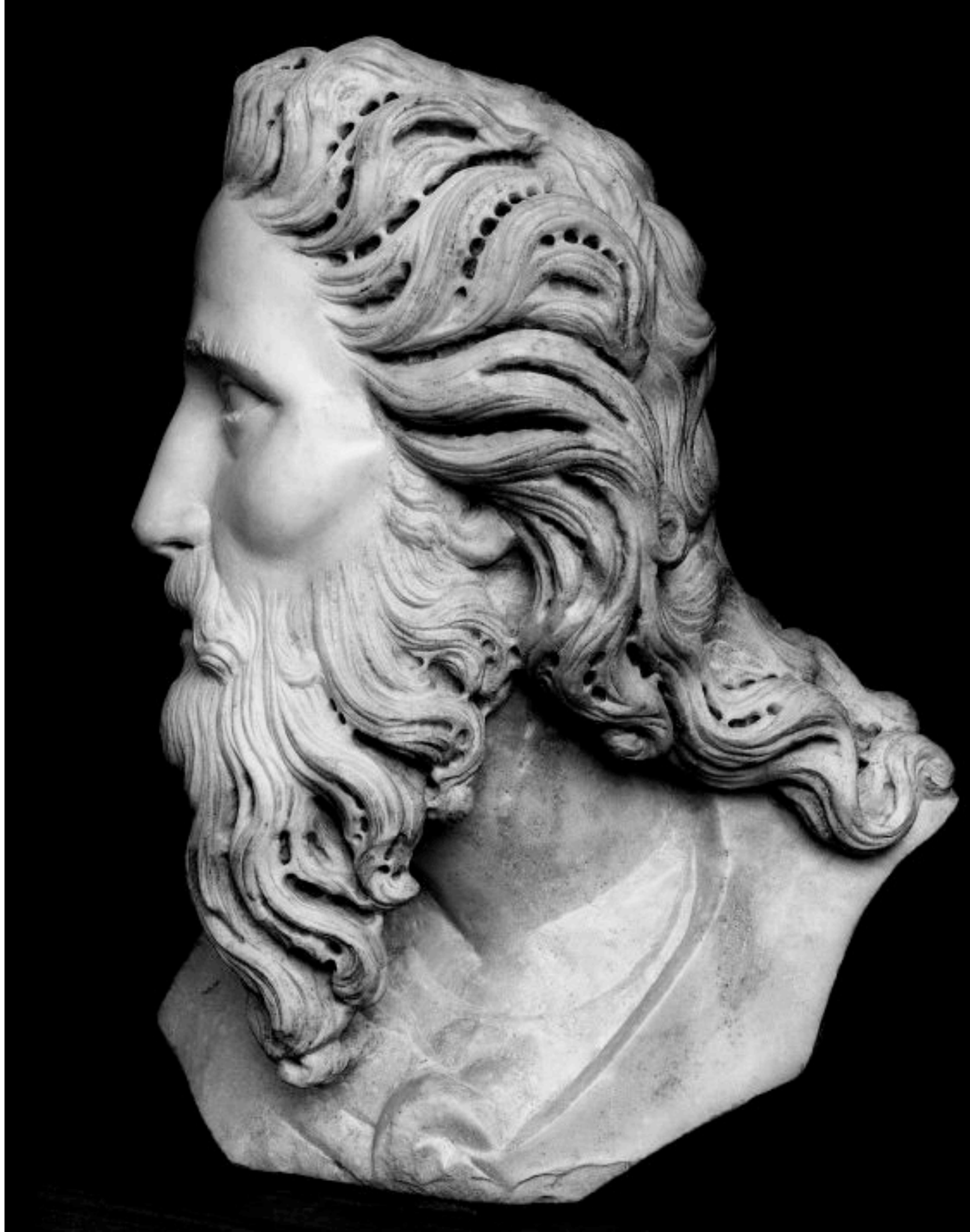


tetico l'altro), nell'invenzione delle capigliature e nell'uso del trapano.
Anche le profonde e sostanziali affinità, percepibili al maggior grado nelle vedute di profilo, tra il marmo di Boston e il silvestre *San Giovanni Battista* destinato al portale sud (figg. 197-198) non eclissano un leggero divario nell'intonazione generale delle due sculture. Se l'aspetto leonino e l'irruente pittoricismo del *San Giovanni* tradiscono un ultimo fiammante omaggio alla scultura di Giovanni Pisano, col quale Tino era stato in rapporti probabilmente anche di collaborazione[7], il marmo americano mostra un *pathos* assai più rasserenato e una volontà di caratterizzazione che si direbbe antichizzante. Ciò rivela quanto ampie fossero le possibilità di uno scultore come Tino di Camaino. La gravità "antica" del marmo di Boston, del resto, non sorprende affatto in questo momento della sua carriera, in cui Tino arricchisce appunto anche in senso antiquario il proprio repertorio. Si pensi al sepolcro del vescovo Antonio d'Orso, collocato nella cattedrale fiorentina entro il 18 luglio 1321[8]: nella fronte del sarcofago (fig. 238) lo scultore ha abbandonato la tipologia di primo Trecento che prevedeva una partizione a formelle con varie storie, da lui stesso collaudata nella tomba del cardinale Riccardo Petroni del duomo di Siena (fig. 50) e nel sepolcro del patriarca Gastone della Torre già nella basilica di Santa Croce a Firenze, optando al contrario per una narrazione continua disposta lungo l'intera fronte del sarcofago, che

segna il recupero di una tipologia propria dei sarcofagi tardoantichi e paleocristiani[9].
Gli aspetti più elegantemente gotici della scultura di Boston si possono scoprire nei sinuosi ondeggiamenti dei capelli (figg. 194, 197), ancora una volta in linea con le sculture del battistero fiorentino. Benché col trapano siano perseguiti maggiori affondi, le piccole striature dei ciuffi in curva si raccolgono ordinate verso la parte posteriore della testa con effetti di sottile incisione e minute gradazioni del rilievo come nel *San Giovanni Battista* della porta nord (fig. 204) o nella *Caritas* e la *Fides* (figg. 199, 201), anch'esse provenienti da uno dei portali del battistero (quello orientale, dirimpetto alla facciata del duomo)[10]. E in tutto simile a quanto si vede in quelle figure vi è lo scarto tra la florida robustezza della testa e la minuta grazia dell'intaglio dei capelli. Anche con il marmo di Boston ci troviamo di fronte, insomma, a quell'alternanza tra "compatta semplificata modellazione" e "gotico profilare", a quelle "sintetiche impressioni di peso e di volume" che sfociano "in raffinate trasposizioni lineari" che Pietro Toesca con acutezza additava come tratti salienti della scultura di Tino di Camaino[11]. Mi pare dunque che la scultura americana possa entrare a buon diritto nel *corpus* dell'artista, mentre le assonanze con le sue opere fiorentine (in particolare con le sculture del battistero) sono tali e a tal punto significative da doverle assumere anche come preciso cardine cronologico.

195-196. Tino di Camaino, *Santi vescovi*. San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino





alle pagine precedenti
197. Tino di Camaino, *Testa virile*. Boston, Museum of Fine Arts

198. Tino di Camaino, *San Giovanni Battista*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale sud del battistero di Firenze

199. Tino di Camaino, *Caritas*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale est del battistero di Firenze

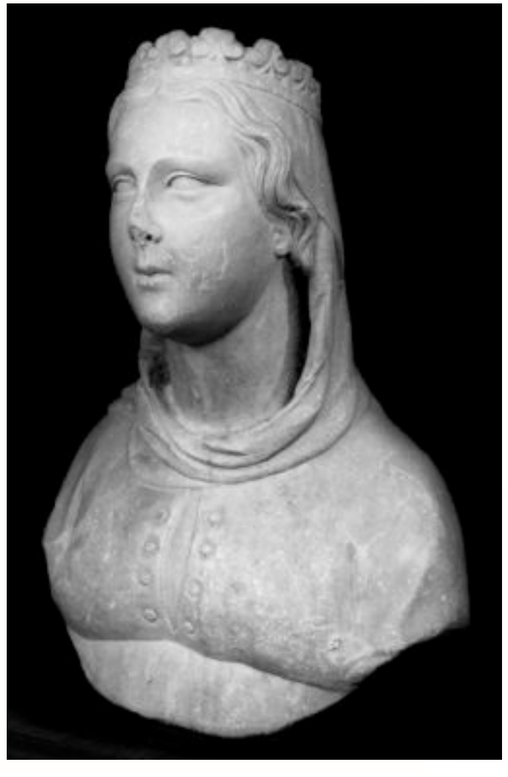
200-201. Tino di Camaino, *Fides*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale est del battistero di Firenze

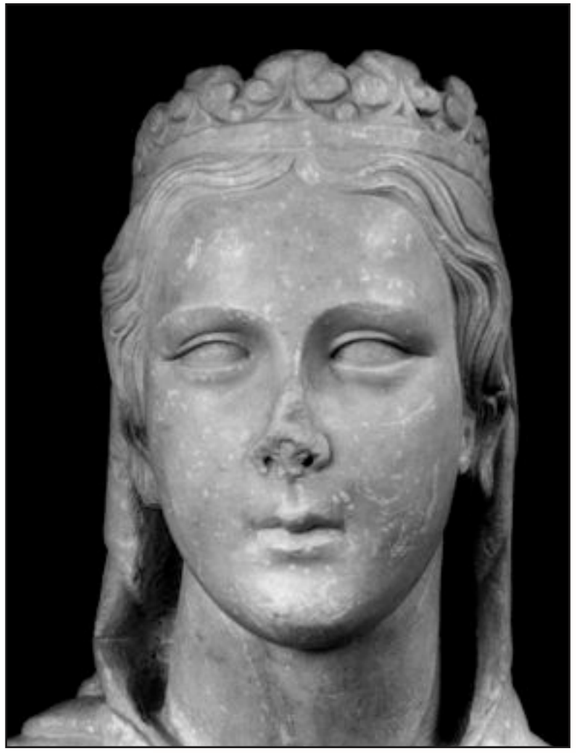
Tino al battistero di Firenze

La *Testa virile* di Boston apparteneva a una statua monumentale, di dimensioni più grandi della figura umana. Nel frammentario stato attuale, tagliata immediatamente al di sotto del mento, misura 33 centimetri di altezza, 24,1 centimetri di larghezza massima e 28 centimetri di spessore. Il calcolo proporzionale porta dunque a reintegrare una misura dell'intera figura superiore ai due metri. Si trattava pertanto di una statua monumentale come ne sono attestate ben poche nella prima metà del Trecento (si ricordi che anche i *Profeti* e le *Sibille* scolpiti da Andrea e Nino Pisano per il campanile di Giotto a Firenze non superano i 185 centimetri di altezza)[12].

Era destinata evidentemente a un contesto architettonico. La parte tergale della testa (fig. 197) non è condotta fino all'ultima lavorazione: è il segno che in origine si ergeva contro un fondo, in una privilegiata visione frontale. Essa inoltre si volge leggermente verso la propria destra (fig. 202), mostrando che doveva affiancarsi a una figura centrale, a formare un gruppo statuario composto almeno da tre sculture.

I dati fisici, confortati dall'accertata datazione al momento fiorentino di Tino di Camaino e dalle relazioni con i resti delle figure destinate al battistero, invitano dunque a valutare la possibilità di una provenienza del marmo americano dal medesimo contesto. Va detto subito che l'ipotesi è fortemente avvalorata dal rilievo sistematico delle misure. Il *Cristo benedicente* del Museo dell'Opera del Duomo (fig. 208), figura centrale del *Battesimo di Cristo* una volta sopra la porta sud (al quale, entro un tabernacolo tricuspidato, si univano a sinistra un perduto *Angelo* in atto di porgere le vesti e a destra il *San Giovanni Battista* la cui testa è esposta nel medesimo museo, figg. 198, 206, 207), è oggi conservato solo nella metà superiore del corpo (il blocco di marmo inferiore raffigurava credibilmente, come comprese Giulia Brunetti, il Giordano in cui è immerso Cristo) e misura 104 centimetri di altezza. Tagliato com'è poco al di sotto dell'ombelico, doveva nell'insieme superare anch'esso i due metri di altezza. Tuttavia, ciò che accomuna ancor più strettamente la scultura di Boston e i marmi provenienti dal battistero, al punto di far apparire la supposizione della loro appartenenza al medesimo contesto qualcosa di più che un'ipotesi, sono le dimensioni delle teste e il canone proporzionale del volto. Rinviando in nota il lettore, dove si troverà l'indicazione sistematica delle misure delle sculture[13], basti qui dire che l'altezza della testa del *Cristo* e del *San Giovanni Battista* della porta sud (dalla calotta dei capelli al mento) è di 32 centimetri, mentre la larghezza dei loro volti (rilevata al livello degli zigomi) è di 16. Sostanzialmente analoghe a queste sono le dimensioni della testa del *Battista* proveniente dalla porta nord (figg. 204, 205): 33 su 16 centimetri (sempre considerando l'altezza compresa tra i capelli e i due riccioli sul men-





to, e la larghezza alla quota degli zigomi). Le proporzioni della *Testa* di Boston sono esattamente le stesse, 33 su 16,1 centimetri, e avvalorano dunque oltre i ragionevoli dubbi la comune origine e destinazione dei frammenti.

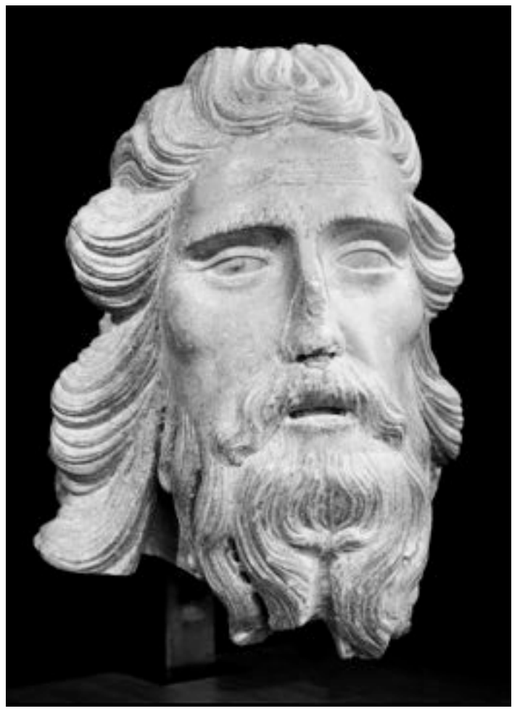
"Ego vox clamantis in deserto"

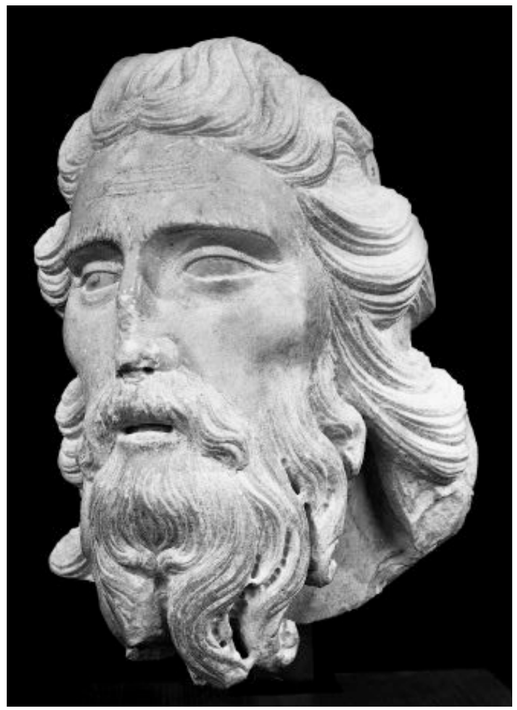
Tino di Camaino è documentato in rapporto al cantiere del battistero fiorentino il 29 novembre 1322. Gli ufficiali preposti e i consoli dell'Arte di Calimala, la potente corporazione dei mercanti che deteneva l'amministrazione patrimoniale e finanziaria dell'Opera di San Giovanni, avevano ormai iniziato ad accarezzare il progetto che otto anni più tardi avrebbe portato al celebre capolavoro di Andrea Pisano, vale a dire alla grande porta bronzea con le *Storie del Battista* (fig. 337). Nel 1322 si stava pensando più semplicemente a un rivestimento delle porte in rame dorato o in altro metallo, che non fu mai realizzato. Per i "lavori da farsi quivi", ossia al battistero, fu decretato che Tino fosse condotto a lavorare nei locali dell'Opera di San Giovanni[14]. Tra questi lavori è credibile che vi fossero i tre gruppi scultorei da collocare sopra le porte e che essi fossero già stati avviati. Un atto della stessa amministrazione del 10 dicembre 1321 informa infatti che su uno dei portali si era già stabilito di collocare un gruppo di *Virtù*, che Jenö Lányi ha brillantemente identificato, col successivo consenso quasi unanime, nelle tre figure muliebri scolpite da Tino di Camaino e conservate al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, che dovrebbero appunto raffigurare le tre *Virtù teologali*[15] (figg. 199, 200, 201).

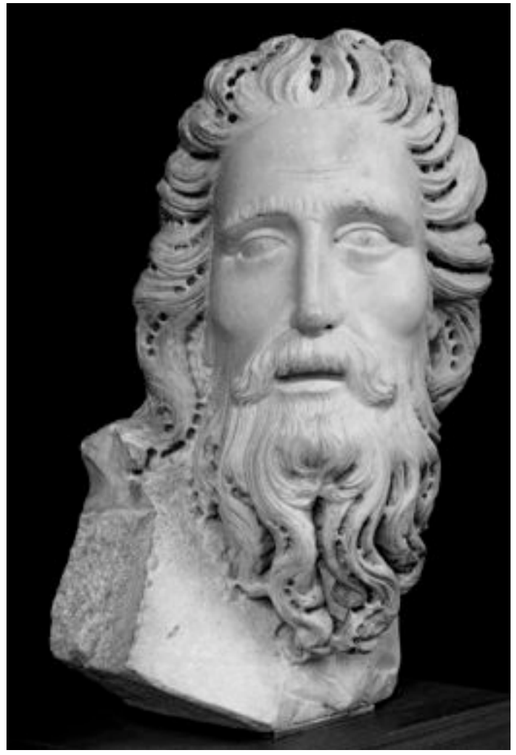
Fonti visive e fonti scritte danno conto più minutamente degli altri due gruppi scultorei, fino ai primi anni del Cinquecento collocati – rispettivamente – sulla porta che guarda verso l'oratorio del Bigallo (porta sud) e su quella opposta, orientata verso gli edifici un tempo appartenenti all'Opera di San Giovanni (porta nord).

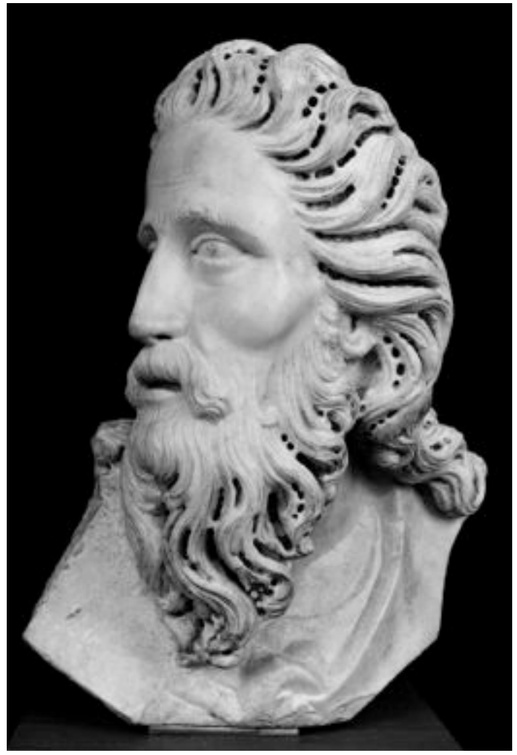
Nell'aprile del 1502, com'è noto, gli ufficiali di Calimala accettarono l'offerta di Andrea Sansovino di sostituire con "due figure di marmo" (il solo *Cristo* e il *Battista*) il gruppo antico del *Battesimo di Cristo* della porta sud: una decisione che a lungo andare dovette frustrare i committenti, dal momento che il gruppo rimase non finito e giacente nei locali dell'Opera fino al compimento da parte di Vincenzo Danti, ossia fino al 1568-1569[16].

Quattro anni dopo l'incarico al Sansovino, nel dicembre del 1506, Giovan Francesco Rustici ottenne invece di poter sostituire con tre statue di bronzo le sculture esistenti sulla porta nord, in parte rovinate e giudicate non più confacenti al decoro della chiesa. Per quanto lunghi siano stati i lavori di formatura e di getto delle statue, lo scultore rispettò i termini contrattuali, e i magnifici bronzi (fig. 209) col loro "ornamento" (ovvero l'edicola architettonica con









alle pagine precedenti
202. Tino di Camaino, *Testa virile*. Boston, Museum of Fine Arts

203. Tino di Camaino, *Fides*, particolare. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale est del battistero di Firenze

204-205. Tino di Camaino, *San Giovanni Battista*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale nord del battistero di Firenze

206-207. Tino di Camaino, *San Giovanni Battista*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale sud del battistero di Firenze

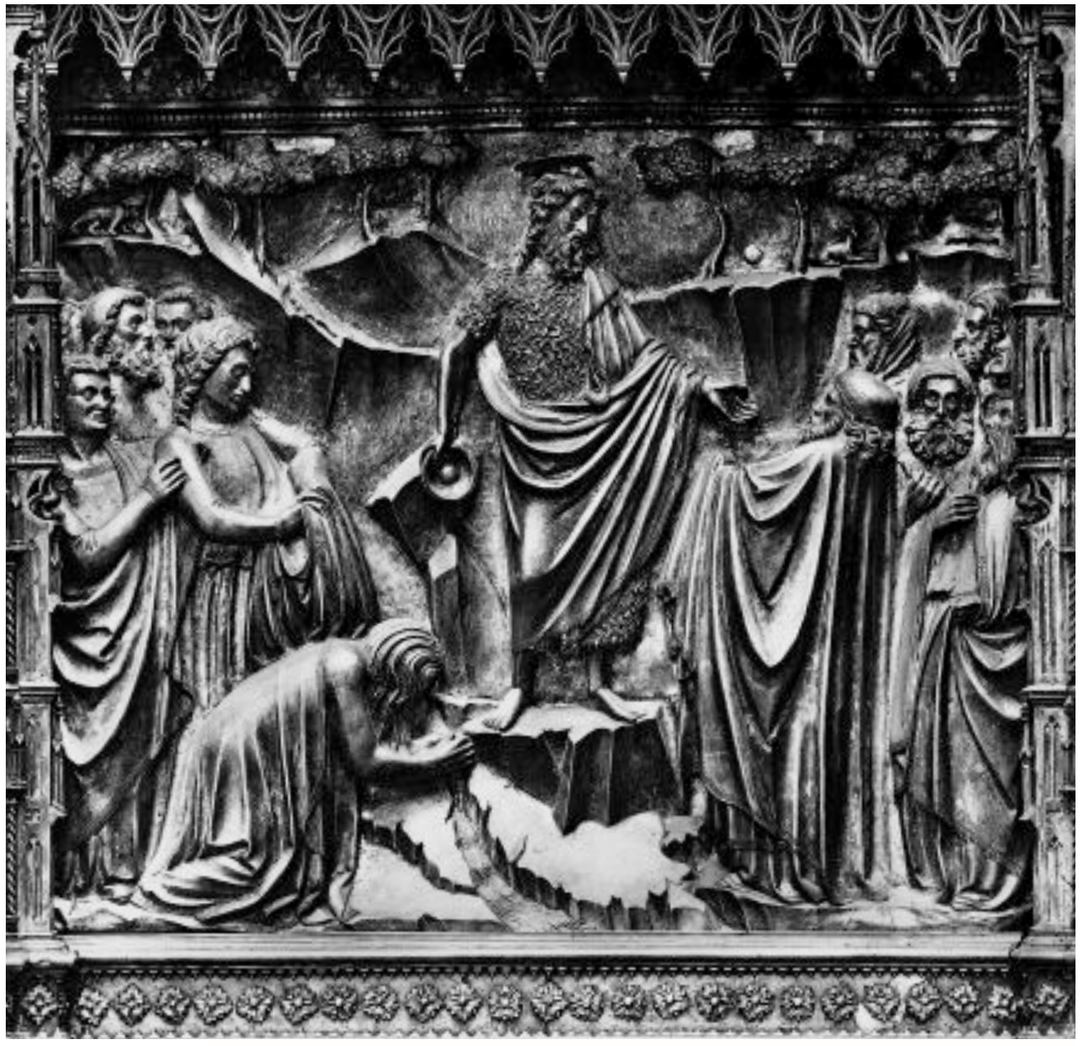
208. Tino di Camaino, *Cristo benedicente*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale sud del battistero di Firenze

209. Giovan Francesco Rustici, *San Giovanni Battista interrogato da un sacerdote e da un levita*. Firenze, battistero, portale nord

le armi dell'Arte di Calimala) furono collocati sul portale in occasione della festività del Battista del 1511 (24 giugno)[17].
Come nel caso del *Battesimo di Cristo* di Andrea Sansovino, anche il soggetto del gruppo bronzeo di Rustici fu determinato dalle preesistenti sculture trecentesche:

> E desiderando e' presenti signori Consoli fare qualche laudabile e degna opera per ornamento di tanto tempio, *considerato tre figure di marmo che sono sopra la porta dirimpetto all'opera di San Giovanni* di detto tempio; quelle essere tanto goffe e mal fatte a comparazione delle porti et altre cose degne sono in detto tempio, pare più tosto rechino vergogna stare et essere in detto luogo evidente, che onore et riputazione alla città e vostra Università; et ancora sono tanto consumate che in qualche parte ànno cominciato a rovinare; et *quando dette figure si facessino di bronzo e belle*, sarebbono corrispondenti alle porte di bronzo di detta chiesa, che sono cose belle e degne, sanza dubbio sarebbe cosa laudabile; et non si potendo fare in uno anno, facessinsi in due o più, secondo che alla detta chiesa et opera avanzasse danari e entrate. Et per condurre tale opera s'è offerto a' detti Consoli e ufficiali uno maestro Giovan Francesco Rustichi da Firenze […][18].

Appare pertanto ingiustificata una recente posizione di Gert Kreytenberg, che ha supposto il gruppo trecentesco della porta nord, a differenza di quello richiesto a Rustici, formato dal *Battista* e da due statue raffiguranti un *Profeta* e una *Sibilla*[19]. Una tale ipotesi, che urta contro l'attestazione di Vasari[20] e contro la deliberazione dei consoli di Calimala, avrebbe previsto del resto un contesto iconografico un po' atipico (*Profeta – San Giovanni Battista – Sibilla*) e dal significato "debole". Sul portale nord del battistero fiorentino – nel Trecento come più tardi – le sculture alludevano invece a un momento fondamentale dell'agiografia del Battista e della storia della salvezza.
Il gruppo bronzeo di Giovan Francesco Rustici (fig. 209) – e di riflesso il suo prototipo trecentesco – è interpretato correntemente come la *Predica del Battista tra un fariseo e un levita*[21]. Ma una simile "lettura", che risale a una sprecisione di Vasari[22] ed è quasi sempre ripetuta, non ha alcun fondamento nelle Scritture. Il gruppo in realtà dà corpo in modo "concentrato" – ossia riducendo l'azione a tre soli protagonisti – a un passo importante del vangelo di Giovanni. Lo dovremmo chiamare *Interrogatorio e testimonianza del Battista*, perché allude al momento in cui san Giovanni, raggiunto oltre il Giordano da alcuni leviti (ovvero i discendenti della tribù di Levi destinati al servizio del tabernacolo dell'Alleanza)[23] e da altri sacerdoti, tutti della setta dei farisei, è sotto-



210. Leonardo di Ser Giovanni, Betto di Geri e compagni, *San Giovanni Battista interrogato dai sacerdoti e dai leviti*, particolare del dossale argenteo dell'altare del battistero di Firenze. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

posto a una serie di domande che lo spingono a rivelare la propria missione e a testimoniare la divinità di Gesù:

> Questa è la testimonianza di Giovanni, quando i Giudei di Gerusalemme mandarono a lui dei sacerdoti e dei leviti, per domandargli: "Tu chi sei?" Egli confessò e non negò; ma dichiarò: "Non sono io il Cristo". Ed essi gli domandarono: "Chi sei dunque? Sei tu Elia?" Egli dice: "Non lo sono". – "Sei tu il Profeta?" – "No", rispose. Allora gli chiesero: "E chi sei? affinché possiamo portare una risposta a coloro che ci hanno mandato. Che dici di te stesso?" Rispose: "Io sono la voce di colui che grida nel deserto. Raddrizzate la via del Signore, come ha detto il Profeta Isaia". Quelli che erano stati inviati a lui, appartenevano alla setta dei farisei; e l'interrogarono, domandandogli: "Perché dunque tu battezzi, se non sei il Cristo, né Elia, né il Profeta?" San Giovanni rispose loro, dicendo: "Io battezzo nell'acqua, ma in mezzo a voi sta uno che voi non conoscete. Questi è colui che verrà dopo di me, a cui io non son neppur degno di sciogliere il legaccio dei sandali". Queste cose avvennero in Betania oltre il Giordano, dove Giovanni stava a battezzare[24].

Risulta quindi evidente la simmetria di significato rispetto all'opposto portale sud, alla cui sommità fu destinato il *Battesimo di Cristo*, e la perfetta funzionalità semantica – si vorrebbe quasi dire l'indispensabilità – nel contesto del tempio fiorentino dedicato a san Giovanni. Per quanto le occorrenze iconografiche dell'*Interrogatorio del Battista da parte dei sacerdoti e dei leviti* siano piuttosto rare[25], un altro esempio importante ricorre appunto nel tempio fiorentino. La prima storia a destra (fig. 210) nella zona inferiore del dossale argenteo del battistero, commissionato a Leonardo di Ser Giovanni e a Betto di Geri all'inizio del 1367 e oggi esposto nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, è normalmente identificata come il *Battesimo delle turbe*[26]. È vero che sulla sinistra un giovane si sta svestendo e che in primo piano è inginocchiata una donna a mani giunte in attesa di ricevere il battesimo. Ma è altrettanto vero che sulla destra è un gruppo di autorevoli togati, uno dei quali si volge a Giovanni, tendendo il braccio al di sotto della veste in un gesto di *adlocutio*. Il Battista è a questo gruppo che si rivolge, con un gesto largo del braccio sinistro che accompagna il dialogo. Non è dubbio quindi che la formella raffiguri i sacerdoti e i leviti che raggiungono e interrogano Giovanni mentre questi è intento a battezzare, secondo il dettato del vangelo giovanneo, affiancando con una soluzione narrativa il gruppo statuario che Tino di Camaino aveva innalzato sulla porta nord.

La marmorea *Testa virile* del Museum of Fine Arts di Boston trova appunto una coerente spiegazione all'interno del gruppo di quel portale. Sopra la fronte, infatti, i capelli sono cinti da un ornamento triangolato (oggi spezzato nella parte superiore, fig. 193) come nelle arti figurative del Trecento spetta spesso ai profeti, alle sibille, ai sacerdoti ebraici e comunque ai personaggi dell'antichità precristiana[27]. Assieme al suo volgersi verso il centro, come fanno i volti del *Sacerdote* e del *Levita* bronzei del gruppo di Giovan Francesco Rustici, è elemento che conviene a un sacerdote impegnato nel dialogo col Battista di cui parla il vangelo di Giovanni.

La maggiore, svettante qualità rispetto alla testa del *Battista* al centro di quel portale (figg. 204, 205) e la parziale diversità di esecuzione non devono turbare. Oltre che aver presente la ricerca costante di sempre differenziate soluzioni da parte di Tino di Camaino, bisogna tenere in mente la condizione affatto speciale in cui lo scultore assolse alla commissione per il battistero. Tino per questo incarico non poté infatti che avvalersi di un largo numero di aiuti. Si pensi che Andrea Sansovino lavorò alle sole due figure marmoree del *Battesimo di Cristo* tra il 1502 e il 1505 e lasciò incompiuto il lavoro. Giovan Francesco Rustici impiegò cinque anni per modellare e fondere il suo gruppo. Tino di Camaino realizzò invece ben nove figure monumentali, corredando i tre portali, in non più di due anni e mezzo: nella prima metà del 1321 fu infatti impegnato alla grandiosa tomba di Antonio d'Orso, nella quale il corpo del vescovo fu deposto il 18 luglio 1321[28]; all'inizio del 1324, invece, deve aver abbandonato Firenze alla volta di Napoli, dove è ormai documentato nel mese di maggio[29]. Al di là dell'abilità e della prestezza individuali, va da sé che un impegno di tale mole e in tempi tanto ridotti implica il ricorso a una ben diretta *équipe*. Ciò che, del resto, è perfettamente nella logica dell'organizzazione del lavoro dello scultore tardomedievale. Le differenze di esecuzione, sulle quali si appunta il moderno storico dell'arte con la sua percezione mediata dalle fotografie, erano naturalmente destinate a ricomporsi una volta collocate le sculture a una grande distanza dall'occhio del committente e dell'osservatore. In casi consimili, non lo si può dimenticare, ciò che conta è l'ottica del committente[30].

Quel che salta agli occhi, tuttavia, è il non comune prestigio dell'incarico, forse di primo acchito oggi non interamente percepibile. Assieme al Palazzo della Signoria, il duomo e il battistero fiorentini sono i luoghi in cui si focalizza la committenza dello Stato, nel caso dei due edifici di culto in modo mediato attraverso il controllo delle due più potenti corporazioni (l'Arte della Lana e quella di Calimala), ma sempre sotto l'occhio vigile del Comune[31]. A Tino di Camaino, all'inizio degli anni venti del Trecento, spettò dunque la più clamorosa commissione pubblica (o semipubblica) del momento, ciò che può anche spiegare come la casa d'Angiò, di cui negli anni che interessano la repubblica gigliata è stata sodale satellite in modo non solo formale[32], abbia ben pensato di assicurarsene i servigi. Il che è un'altra conferma, assieme a quel che ci dice la storia degli artisti, del ruolo di scultore *princeps* assunto in Toscana da Tino di Camaino, anche dal punto di vista della committenza, prima dell'affermazione di Andrea da Pontedera.

[1] Previtali 1972, p. 88, nota 19 (nuova ed. in Previtali 1991, p. 113, nota 19). La scultura (Boston [Mass.], Museum of Fine Arts, Charles Amos Cummings Fund, inv. n. 1947.1447) è catalogata presso il museo come "attributed to Giovanni Pisano".
[2] A.F. Moskowitz, in *Gothic Sculpture in America* 1989, p. 99, n. 71. Sul ciclo degli *Apostoli* della cattedrale di Siena si veda il capitolo III (e la bibliografia elencata alla nota 23).
[3] Valentiner 1935, pp. 87-91, 158-159, con la notazione, però, che la data del documento relativo all'esecuzione del sepolcro di Caterina d'Austria (27 maggio, VII indizione) corrisponde non all'anno 1323, ma al 1324, come ha precisato Aceto 1988-1989, p. 142, nota 9. Sulle due tombe angioine si vedano ora Aceto 1995; Enderlein 1997, pp. 76-98, 189-193; Michalsky 2000, pp. 115-117, 119-121, 281-289, 289-297; Aceto 2001, pp. 81-82; Aceto 2005, pp. 85-88.
[4] La brillante attribuzione a Tino di Camaino del rilievo della chiesa di Sant'Agostino raffigurante quattro *Santi vescovi* e la datazione al 1317-1318 si devono a G. Kreytenberg (in *Capolavori & restauri* 1986, p. 94, n. 12; 1987, p. 37). L'identificazione come parte dell'arca del beato Bartolo e la sua ipotetica ricostruzione (Kreytenberg 1988; 1997[b], pp. 132-134) suscitano tuttavia delle perplessità e necessitano di ulteriori verifiche.
[5] La complessa vicenda critica relativa al gruppo, entro la quale si distingue un intervento risolutore di G. Brunetti (1952), è ricostruita capillarmente dalla medesima studiosa (in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze* 1969, I, pp. 228-229, nn. 20-21) e più recentemente, con l'indicazione dell'intera bibliografia, da Kreytenberg 1997[a], pp. 4-5, 10-11, note 19-20.
[6] Valentiner 1954, p. 124. Inoltre: Kreytenberg 1997[a], pp. 6-7, con l'elencazione della precedente bibliografia a p. 12, nota 30.
[7] Il rapporto con Giovanni Pisano è stato oggetto di un'indagine magistrale di Seidel (1975[a], pp. 61-78).
[8] Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, IV, p. 847, nota 1. Sul probabile assetto originario del monumento si veda, da ultimo, Barbavara di Gravellona 2001.
[9] Cfr. Carli 1980, p. 17; Moskowitz 2001, p. 112.
[10] Si veda oltre, alle note 15 e 19.
[11] Toesca 1951, pp. 258-259.
[12] Cfr. Kreytenberg 1984[a], pp. 187, 188.
[13] Il *Cristo* del *Battesimo* (fig. 208) misura 104 centimetri di altezza, 61 centimetri di larghezza massima (all'altezza dei gomiti) e 37 di spessore massimo (all'altezza della mano benedicente); il volto misura 32 centimetri di altezza e 16 di larghezza; la parte tergale del corpo non è lavorata, ma non così la testa, che si inclina leggermente in avanti rispetto all'asse longitudinale della figura. Il frammento del *San Giovanni Battista* appartenuto al medesimo portale sud (figg. 198, 206, 207) misura 53 centimetri di altezza, 28,5 di larghezza massima e 37 centimetri di spessore massimo; l'altezza del volto è di 32 centimetri e la larghezza di 16 centimetri; l'altezza della testa dai capelli al termine della lunga barba è di 47 centimetri; a tergo non è lavorata: si ha un taglio netto del marmo, senza segni di scalpellature (ma si tratta del taglio originale del blocco di marmo?). Il frammento del *San Giovanni Battista* proveniente dal portale nord (figg. 204, 205) misura 42 centimetri di altezza, 31,5 di larghezza massima e 35 centimetri di spessore massimo; il volto misura 33 centimetri di altezza e 16 di larghezza; la parte tergale è lasciata allo stadio della sbozzatura; l'uso del trapano è evidente soprattutto nella barba, sia a destra che a sinistra. Per le dimensioni delle *Virtù* destinate al portale est (che sono leggermente inferiori) si veda oltre, alla nota 19.
[14] K. Frey, in Vasari 1568, ed. 1911, I, p. 349, n. 1 ("Le porte di S. Giouanni si cuoprino di rame dorato o di metallo. Maestro Tino Camaini da Siena si conduca a lauorare nell'Opera di S. Giouanni ne' lauori da farsi quivi, come parrà a consoli e offitiali"). Si veda anche la trascrizione in Moskowitz 1986, p. 198, n. 1.
[15] Per la deliberazione dei consoli di Calimala: K. Frey, in Vasari 1568, ed. 1911, I, p. 337, n. 24 ("Figura di S. Michele con la spada in mano di marmo s'aggiugna et si faccia alla porta di S. Giouanni, doue si pongono scolpite le uirtù, dove meglio parrà che stia"). La proposta di J. Lányi (in Thieme, Becker 1907-1950, XXVII [1933], p. 96) fu avanzata molto sinteticamente, ma ha ottenuto un pressoché concorde consenso. Per la storia critica delle tre sculture e la relativa bibliografia: G. Brunetti, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze* 1969, I, pp. 229-231, nn. 22-24; Kreytenberg 1997[a], pp. 5-7 e nota 22 a p. 11, cui tuttavia è da aggiungere Levin 1993, p. 129. Si osservi che la deliberazione del 10 dicembre 1321 manifesta soltanto la già presa decisione di porre su un portale un gruppo di *Virtù* ("[…] s'aggiugna et si faccia alla porta di S. Giouanni, doue si pongono scolpite le uirtù […]") e non che esse a quella data fossero già state collocate: il dicembre 1321 non può pertanto essere considerato il termine *ante quem* per l'esecuzione delle sculture, come spesso si ritiene. Quale relazione avesse con le *Virtù* la figura di *San Michele arcangelo* di cui parla la deliberazione non è chiaro, né se la scultura sia mai stata eseguita. La migliore interpretazione della documentazione relativa ai portali rimane, a distanza di molti anni, quella offerta da G. Brunetti 1952, pp. 98-99, nota 5. Quanto alle nuove ipotesi di Kreytenberg in merito alla figura comunemente identificata come *Caritas* si veda oltre, alla nota 19.
[16] Milanesi 1873, pp. 250-252, nn. I-II. Il consistente intervento di Vincenzo Danti è stato finalmente riconosciuto da Keutner (1977), il quale ha prodotto un cospicuo numero di fonti che permettono di ricostruire le vicende cinquecentesche del gruppo scultoreo. La conclusione, tuttavia, che la figura del *Cristo* si debba interamente a Danti, che potrebbe aver seguito il modello del Sansovino ancora eventualmente esistente presso l'Opera di San Giovanni, è eccessiva. Andrea Sansovino aveva quantomeno impostato la figura poi portata a compimento da Vincenzo Danti, come prova una fonte documentaria sfuggita a Keutner. Prima che nel 1511 fossero trasferite all'Opera di San Giovanni, le due sculture giacevano presso l'Opera del Duomo; esse sono menzionate in questi termini nel contratto di allogagione al Sansovino delle statue di *San Taddeo* e *San Mattia* per il duomo (28 giugno 1512): "sia tenuto et obligato a lavorarli qui nell'opera, dove già solevano essere *le figure dell'arte de' mercatanti per lui già facte* [ossia il *Battesimo di Cristo* per l'Arte di Calimala]" (il documento è pubblicato da Fabriczy 1906, p. 89).
[17] Milanesi 1873, pp. 253-260, nn. III-VII.
[18] Ivi, pp. 253-254, n. III.
[19] Kreytenberg 1997[a], p. 7, che inspiegabilmente non utilizza la deliberazione del 3 dicembre 1506 pubblicata da Milanesi. Lo studioso tedesco ha supposto che appartenesse a quel portale la figura muliebre del Museo dell'Opera del Duomo identificata solitamente come *Caritas* (fig. 199). Anche il rilievo delle misure sconsiglia però l'ipotesi. Le tre figure femminili conservate nel museo fiorentino hanno dimensioni tra loro comuni e non identiche a quelle delle sculture provenienti dai portali sud e nord. Il frammento della probabile *Spes* misura 34,5 centimetri di altezza, 21 centimetri di larghezza massima e 23 di spessore massimo; l'altezza del volto (come per le altre sculture del battistero misurata dai capelli al mento) è di 24,7 centimetri e la larghezza di 13,5. La probabile *Fides* (figg. 200, 201), tagliata al di sotto del petto, misura 63,5 centimetri di altezza, 44 centimetri di larghezza massima e 23 di spessore massimo; le proporzioni del volto sono 27 su 14 centimetri. La *Caritas*, tagliata poco sopra i fianchi, misura 73,3 centimetri di altezza, 61 centimetri di larghezza massima e 24 di spessore; le proporzioni del volto sono 25,5 su 13,5 centimetri. La rilevazione delle dimensioni di tutte le sculture dei portali del battistero conduce dunque alla conclusione che i tre gruppi non avevano misure coincidenti. Rispetto alle figure dei portali nord e sud, le *Virtù* sono accomunate da proporzioni un po' ridotte: i volti delle probabili *Spes* e *Fides*, contro il rapporto 32/33 su 16 centimetri delle sculture provenienti dai portali nord e sud, misurano infatti rispettivamente 24,7 su 13,5 centimetri e 27 su 14. La *Caritas* ha proporzioni sostanzialmente identiche a queste, misurando il suo volto 25,5 su 13,5 centimetri. È la prova che in origine le tre sculture si univano a formare un solidale gruppo, quello del portale orientale di fronte alla cattedrale. I dubbi intorno alla spettanza alla *Caritas* dell'attributo che mostra quest'ultima scultura (due cornucopie fiammeggianti unite assieme, una rivolta verso l'alto e l'altra verso il basso) e la sua identificazione come *Sibilla Eritrea* (Kreytenberg 1997[a], p. 7) non sembrano del resto pertinenti. Come hanno dimostrato Freyhan (1948) e soprattutto Seidel (1977, pp. 56-63, ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 587-596), allegando un vasto repertorio di fonti teologiche, la *Caritas* partecipa del doppio carattere di *Amor Dei* e *Amor proximi*: le cornucopie fiammeggianti, rivolte l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, sono metafora visiva di questa doppia natura. Già Toesca (1951, p. 264, nota 49) ne indicava un perfetto parallelo iconografico nel fonte battesimale della chiesa di Pietrasanta (1389), dove la figura identificata dal *titulus* CARITAS presenta due ceri, volti l'uno verso l'alto e l'altro verso il basso (si veda anche Levin 1993, p. 132, fig. 18). Lo stesso Tino di Camaino, del resto, creerà una tradizione iconografica in tal senso a Napoli, per quanto riguarda gli attributi della *Caritas* all'interno dei monumenti funebri (Levin 1993, pp. 129 sgg.). La possibilità di una provenienza dal portale est del battistero, al contrario, della *Caritas* del Museo Bardini a Firenze (Kreytenberg 1997[a], pp. 7-9, figg. 8, 18), è smentita dalle sue ridotte dimensioni (misura soltanto 136 centimetri di altezza). Si osservi infatti che, a differenza di quanto è stato ipotizzato, anche le tre *Virtù* del portale est erano raffigurate quali figure stanti (ovvero non sedute). È quanto si può comprendere dalla rappresentazione del battistero presente in un cassone dipinto attorno al 1452 da Giovanni di Ser Giovanni (detto lo Scheggia), l'unico nel quale siano visibili il portale di fronte alla facciata della cattedrale (portale est) e quello verso l'Opera di San Giovanni (portale nord) e che pertanto può aggiungersi al ben noto cassone di Giovanni Toscani che documenta l'assetto del portale sud (Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Già a Bath nella collezione di A.E. Street, il cassone raffigura un momento del soggiorno a Firenze dell'imperatore Federico III (Pearce 1957, in particolare la fig. 2 della tav. LXXXVIII e la fig. 6 della tav. XC). Per l'attribuzione allo Scheggia: Bellosi, Haines 1999, pp. 8-9, fig. 2.
[20] "[…] allogarono al Rustico quelle [statue] che si avevano a porre sopra la porta che è volta verso la canonica di quel tempio, acciò facesse tre figure di bronzo di braccia quattro l'una e quelle stesse che vi erano vecchie, cioè un San Giovanni che predicasse e fusse in mezzo a un Fariseo et a un Levite": Vasari 1568, ed. 1966-1988, V, p. 477.
[21] La comune convergenza, sia sul fronte degli studi cinquecenteschi sia di quelli trecenteschi, esime da specifici rinvii bibliografici.
[22] Si veda il testo alla nota 20.
[23] *Numeri* 1, 47-51; 3, 5-13; 3, 23-26; 4, 1-33; 8, 5-7; 16, 8-9; 18, 20-24; *Deuteronomio* 10, 8-9; 18, 1-8; *Giosuè* 18, 7.
[24] "Et hoc est testimonium Ioannis, quando miserunt Iudaei ab Ierosolymis sacerdotes et Levitas ad eum ut interrogarent eum: 'Tu quis es?' Et confessus est, et non negavit, et confessus est: 'Quia non sum ego Christus'. Et interrogaverunt eum: 'Quid ergo? Elias es tu?' Et dixit: 'Non sum'. 'Propheta es tu?' Et respondit: 'Non'. Dixerunt ergo ei: 'Quis es tu responsum demus his qui miserunt nos? Quid dicis de teipso?' Ait: 'Ego vox clamantis in deserto. Dirigite viam Domini, sicut dixit Isaias propheta'. Et qui missi fuerant, erant ex pharisaeis. Et interrogaverunt eum, et dixerunt ei: 'Quid ergo baptizas, si tu non es Christus, neque Elias, neque propheta?' Respondit eis Iohannes, dicens: 'Ego baptizo in aqua, medius autem vestrum stetis, quem vos nescitis. Ipse est qui post me venturus est, qui ante me factum est, cuius ego non sum dignus ut solvam eius corrigiam calceamenti'. Haec in Bethania facta sunt trans Iordanem, ubi erat Ioannes baptizans" (*Giovanni* 1, 19-28). Si veda anche *Giovanni* 5, 33-35, in cui, accusato dai giudei, Gesù risponde: "Vos misistis ad Ioannem, et testimonium perhibuit veritati. Ego autem non ab homine testimonium accipio, sed haec dico ut vos salvi sitis. Ille erat lucerna ardens et lucens. Vos autem voluistis ad horam exsultare in luce eius". Le iscrizioni in ebraico sulle basi delle statue di Giovan Francesco Rustici sono state così tradotte: "Cosa mi dirai?" (figura barbata a sinistra), "Chi sei tu, Elia?" (figura a destra), "Una voce grida nel deserto, spianate la strada" (San Giovanni Battista): si veda A. Paolucci, in *Il Battistero di San Giovanni…* 1994, I, p. 411. Si tratta ad evidenza di citazioni da *Giovanni* 1, 19-28.
[25] Cfr. Kaftal, Bisogni 1978, col. 516, n. 15; Kaftal, Bisogni 1985, col. 376, n. 10. Credo che vada interpretata in questo senso anche la scena a sinistra del *Battesimo di Cristo* nel ciclo affrescato da Giusto dei Menabuoi nel battistero di Padova (volgendosi a una schiera di togati, san Giovanni mostra un cartiglio con la scritta EGO VOX CLAMA[N]TIS I[N] DES[ER]T[O]).
[26] Sulle parti trecentesche del dossale si veda l'ampia scheda di G. Brunetti, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze* 1969, II, pp. 215-224.
[27] Tre esempi tra i diversi possibili: si veda l'ornamento del sacerdote nella *Consegna delle verghe da parte dei pretendenti di Maria* nel ciclo padovano di Giotto; oppure quello di Zaccaria nei mosaici di San Marco a Venezia raffiguranti l'*Annuncio della nascita del Battista* e l'*Incontro alla Porta Aurea*; o, ancora, gli ornamenti dei sacerdoti nella *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, nella *Presentazione di Maria al tempio* e nello *Sposalizio della Vergine* del trittico di Giusto dei Menabuoi oggi alla National Gallery di Londra.
[28] Si veda sopra, alla nota 8.
[29] Si veda sopra, alla nota 3.
[30] Se fosse ulteriormente documentabile, un'indicazione di Hanns Swarzenski, già conservatore del Department of Sculpture del Museum of Fine Arts di Boston, permetterebbe di chiudere il cerchio di queste osservazioni. Nel 1982 Swarzenski segnalava infatti che la scultura era pervenuta a Joseph Brummer (dal quale il museo di Boston l'ha acquistata nel 1947) dopo essere appartenuta a un artista fiorentino, e che essa era stata trovata "in the basement of the Florentine Baptistry" (cfr. A.F. Moskowitz, in *Gothic Sculpture in America* 1989, p. 99).
[31] Sulla committenza pubblica a Firenze nel corso del Quattrocento è tuttora importante il lavoro di Wackernagel 1938 (ed. italiana 1994). Manca per il Trecento una ricerca analoga.
[32] Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, IV, pp. 855 sgg.

211. Maso di Banco, particolare del timpano di coronamento dell'arcosolio. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

VIII. "Monumenta laicorum": i sepolcri della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze

Il giuspatronato della cappella

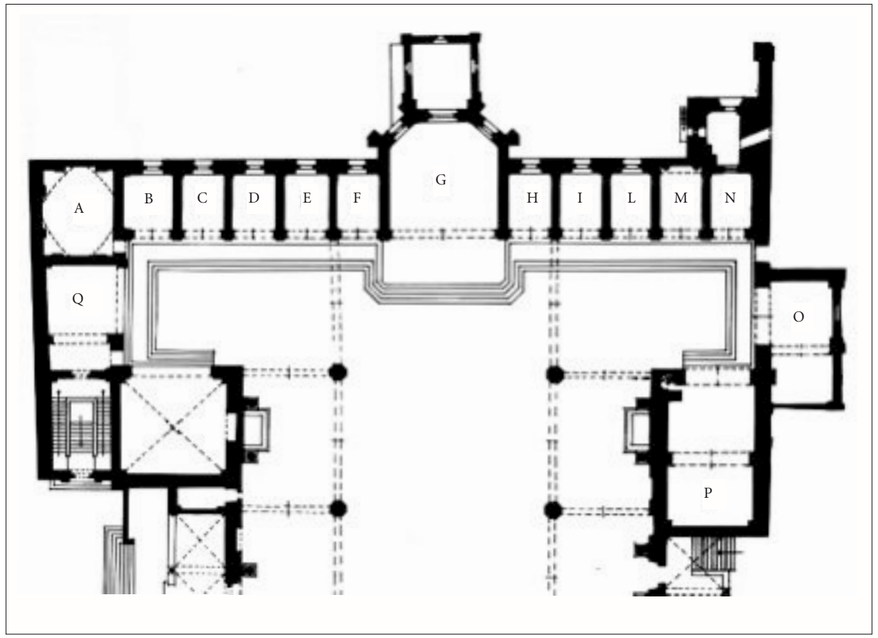
Sulla cappella situata all'estremità del transetto sinistro della basilica fiorentina di Santa Croce, quella che conserva i mirabili affreschi di Maso di Banco, a partire dai primi decenni del Trecento ebbe il patronato la famiglia magnatizia dei Bardi (fig. 212[B]), mercanti e banchieri fiorentini ai vertici dell'economia monetaria europea, indispensabili al re d'Inghilterra e legati a filo doppio alla curia papale e al Regno di Napoli[1]. Discusso è però a quale ramo della cospicua famiglia e a quali precisi membri se ne debba la dotazione: un elemento d'importanza centrale per capire quale fu l'origine e quali i tempi dell'allestimento dei sepolcri e della celebre, importantissima decorazione ad affresco.

In mancanza di atti di concessione o di altra documentazione diretta relativi al giuspatronato, è giocoforza procedere nella ricerca per via indiziaria. A indirizzare la questione sono tuttavia gli eloquenti "segni" araldici presenti nella cappella stessa. Sul sepolcro maggiore (figg. 213, 215) quattro volte infatti è scolpita l'arma dei Bardi distinta da una particolare "brisura", ossia un'alterazione. Lo stemma dei Bardi è "d'oro alla banda di losanghe accollate di rosso" e la brisura consiste nell'inclusione di un castello nel cantone di sinistra (il destro per chi guarda)[2]. Come spiegava Goffredo di Crollalanza, "in araldica il castello rappresenta dominio feudale, signoria, antica nobiltà di razza o governo di una fortezza"[3]. Lo stemma ci porta dunque nel cuore di una ben nota vicenda, l'acquisizione di feudi e diritti comitali e giurisdizionali da parte della famiglia Bardi, contro cui l'allarmato Comune fiorentino legiferava già nel 1338. Nel 1332 (ma il fatto fu tenuto segreto a Firenze per alcuni anni) due rami di questo potente lignaggio acquisirono due rilevanti signorie appartenenti ai conti Alberti[4], episodio esemplare di quel processo – efficacemente analizzato da Philip Jones – di "ritorno alla terra" dei grossi guadagni mercantili, che all'interno del sistema comunale mira all'appannaggio "della cavalleria, di Signorie, di feudi, di nobiltà"[5] e dunque di un *dominium*, per chi era escluso dalle alte magistrature di governo in quanto magnate, con legami di fedeltà e controllo sugli uomini che non poteva lasciare indifferente il Comune.

L'arma feudale presente nella cappella potrebbe appartenere dunque a Piero di Gualterotto dei Bardi († 1345), al quale si deve l'acquisizione del feudo di Vernio, come ad Andrea di Gualtieri dei Bardi († 1368) e ai fratelli Agnolo († 1348) e Gherardo († *post* 1365), fino al 1341 signori congiuntamente – giusta la comunione patrimoniale in questo giro d'anni, cui è associato anche il nipote Francesco, figlio del defunto Giovanni – della contea di Mangona in val di Sieve.

Forti del fatto che in età moderna il giuspatronato apparteneva per certo ai Bardi di Vernio, si è a lungo unanimemente ritenuto che fin dall'origine la cappella spettasse a questo ramo della famiglia[6]. È stato fatto osservare, però, come il sepoltuario quattrocentesco della basilica di Santa Croce indichi quali patroni della cappella Bardi – intitolata ai santi Confessori – due sicuri discendenti di Andrea di Gualtieri e del fratello Agnolo: Ubertino d'Andrea dei Bardi († 1443), ben noto corrispondente del Banco dei Medici a Bruges e a Londra e pronipote del primo; Tommaso di Iacopo dei Bardi († 1448), nipote del secondo[7]. Ne deriva che patroni e committenti trecenteschi della cappella furono piuttosto i Bardi signori di Mangona. Le ricerche condotte successivamente hanno assodato questo fatto, mostrando in più come solo nel 1602 il giuspatronato passi per via ereditaria ai Bardi di Vernio[8].

Se ne è concluso che Andrea dei Bardi e i fratelli, signori di Mangona, siano i committenti degli affreschi e delle sepolture della cappella, ma anche, collegando ciò a una notizia tràdita dall'erudizione ottocentesca, che la cappella costituisca una fondazione "per l'anima" disposta per via testamentaria dal padre, Gualtieri di Iacopo dei Bardi (morto prima del luglio 1335)[9]. Gualtieri dei Bardi, tuttavia, non fu sepolto nella cappella dei Confessori. Sappiamo che aveva designato il "choro" della basilica (termine col quale bisogna intendere la zona della chiesa riservata al clero, al di là del "tramezzo" che la separava dallo spazio dei laici) quale luogo in cui edificare la sua "chappella per anima", ma in realtà fu inumato nella cripta



212. Planimetria della crociera della basilica di Santa Croce a Firenze. Sono indicate le titolazioni delle cappelle anteriori al 1439, nonché, tra parentesi, le famiglie e la compagnia laicale cui appartenne il giuspatronato:
A. cappella della Vergine Maria (Compagnia delle Laudi)
B. cappella dei Santi Confessori (Bardi)
C. cappella dei Santi Martiri (Pulci, dal 1419 Bardi)
D. cappella di Sant'Antonio da Padova (Ricasoli)
E. cappella delle Sante Vergini (Benci)
F. cappella dell'Assunzione di Maria (Tolosini)
G. cappella della Santa Croce (Alberti)
H. cappella di San Francesco (Bardi)
I. cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (Peruzzi)
L. cappella dei Santi Apostoli (Giugni)
M. cappella di Sant'Andrea Apostolo (Bellacci)
N. cappella degli Angeli (Velluti)
O. cappella della Vergine Annunziata (Baroncelli)
P. cappella di Sant'Antonio Abate (Castellani)
Q. cappella di San Ludovico di Tolosa (Bardi)

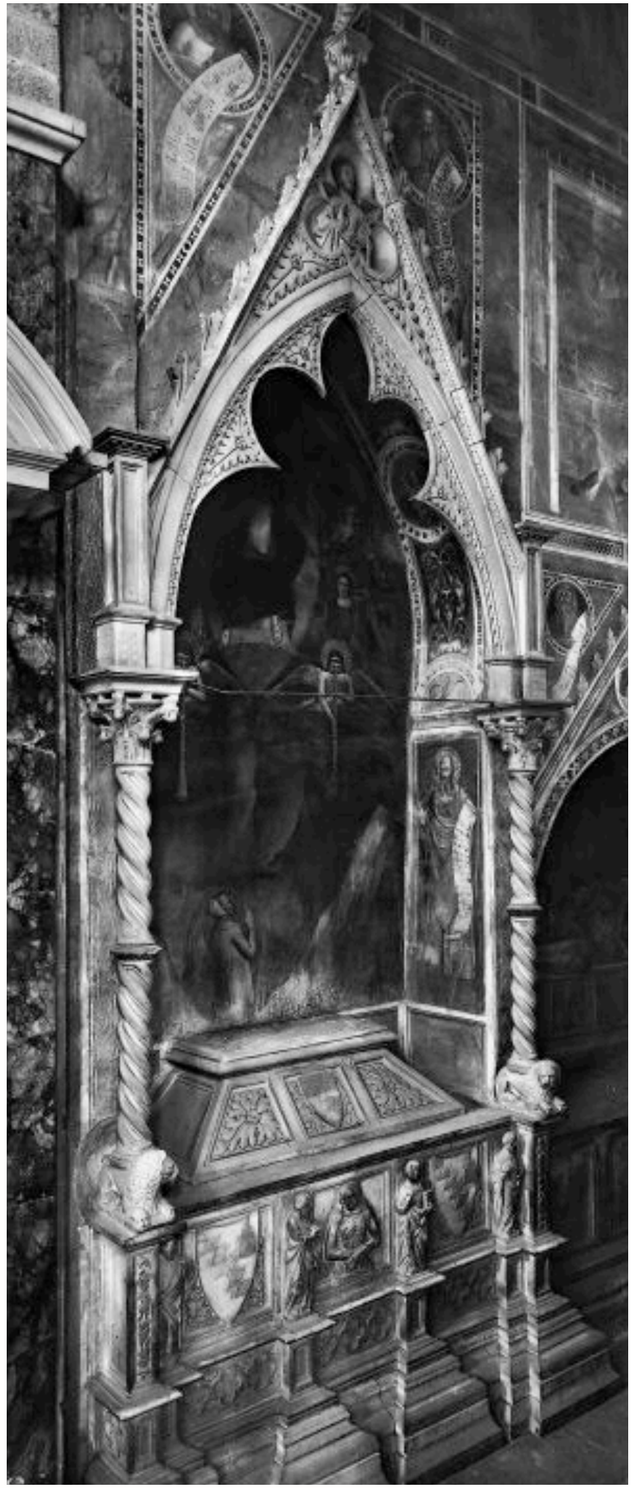
della basilica, nello spazio sottostante la cappella di San Ludovico[10].
Le risultanze documentarie mostrano così che Andrea dei Bardi e i suoi fratelli sono i sicuri patroni trecenteschi della cappella dei Confessori ma anche – al contempo – che questa non può identificarsi con il luogo di sepoltura e con la cappella funebre voluta dal padre Gualtieri. Dovrebbe derivarne che la dotazione della cappella prese vita per ragioni indipendenti dalle disposizioni testamentarie del padre, legate piuttosto alla volontà di questi ultimi. È giocoforza ricavarne, dunque, che la cappella dei Confessori possa essere stata dotata da Andrea dei Bardi e dai fratelli come propria, sontuosa cappella funebre[11].
Che i detentori del giuspatronato potessero allestire la cappella destinata alla sepoltura mentre erano in vita, e non soltanto per legato testamentario, è eventualità tutt'altro che atipica. Basterà ricordare il caso della cappella di San Francesco nello stesso transetto di Santa Croce (fig. 212[H]): Ridolfo di Bartolo dei Bardi commissionò a Giotto i celebri affreschi e dotò la cappella di due tombe terragne collocate ai piedi dell'ingresso (una per sé e l'altra per le "donne di detto mes[ser] Ridolfo e suoi discendenti"), ma risulta essere morto non prima del 1360[12].
Anche la cappella Baroncelli, nella stessa basilica di Santa Croce (fig. 212[O]), costituisce un caso del tutto parallelo: a partire dall'anno 1328 sono i fratelli Bivigliano, Bartolo e Salvestro Manetti, assieme a Vanni e Piero Bandini, appartenenti a due rami diversi del casato dei Baroncelli, a erigere la cappella dedicata alla Vergine Annunziata, come dichiara la lunga iscrizione intagliata sul sepolcro: IN NOMINE DOMINI ANNI MCCCXXVII DEL MESE DI FEBRAIO [al modo fiorentino – dunque, in stile comune, febbraio 1328] SI DIFICHO ET CHOMINCIO QUESTA | CHAPPELLA P(ER) BIVIGLIANO ET BARTOLO ET SALVESTRO MANETTI ET P(ER) VANNI ET PIERO BANDINI DE | BARONCIELLI A ONORE ET REVERENTIA DEL NOSTRO SIGNORE IDDIO ET DELLA SUA MADRE | BEATA VERGINE MARIA ANU(N)TIATA AL CHUI ONORE LHAVEMO CHOSI POSTO NOME | P(ER) RIMEDIO ET SALUTE DELLE NOSTRE ANIME ET DI TUTTI I NOSTRI MORTI. I cinque facoltosi Baroncelli non si limitarono naturalmente alla costruzione: commissionarono a Taddeo Gaddi la vetrata e l'insieme degli affreschi mariani, a Giotto il grandioso polittico per l'altare e a Giovanni di Balduccio il sepolcro collettivo[13] (fig. 222).
Possiamo fermarci qui, sebbene i casi di dotazione di cappelle funebri *ante mortem*, anche nel contesto trecentesco fiorentino, siano decisamente numerosi.

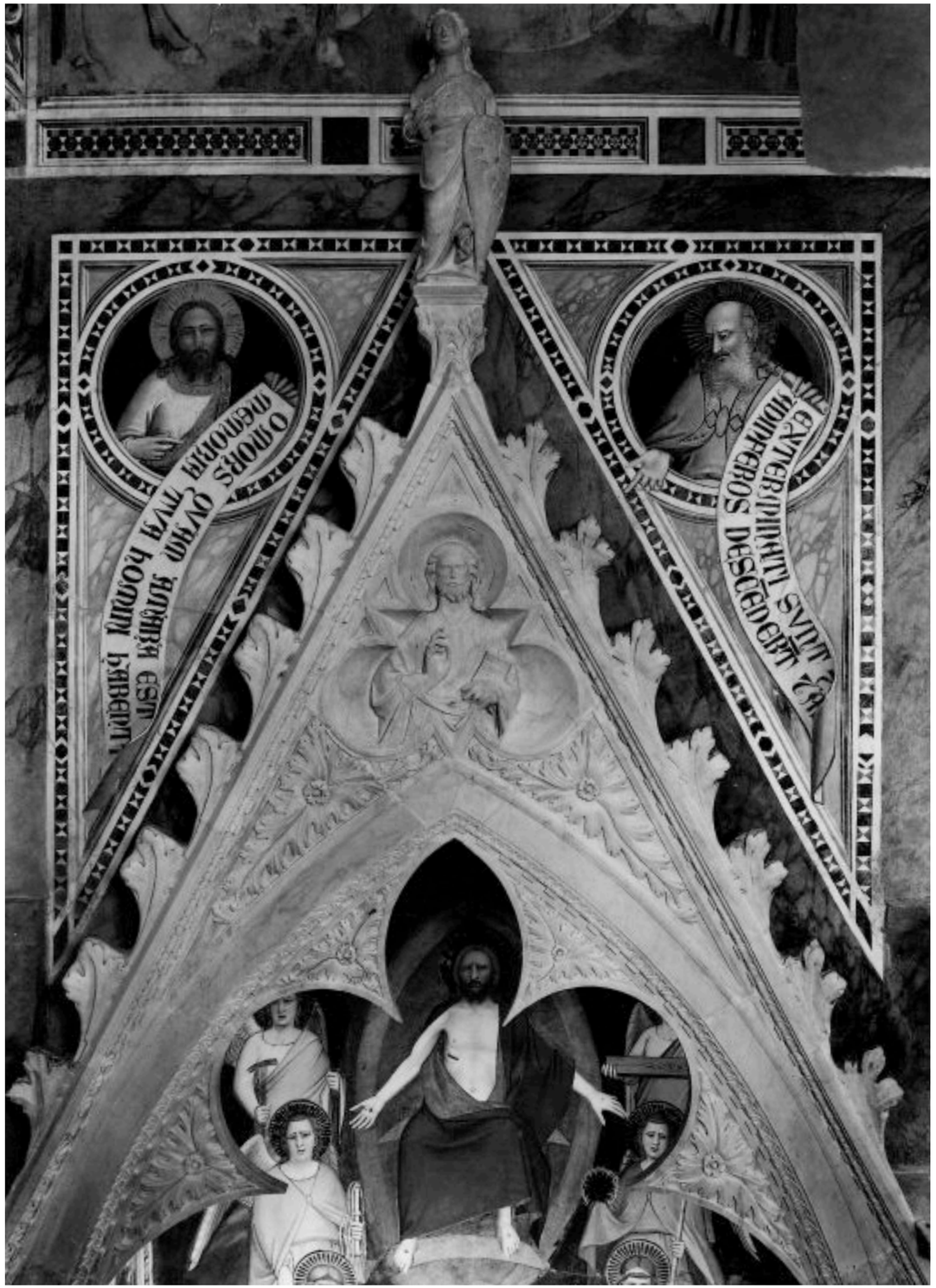
Cavalieri e no

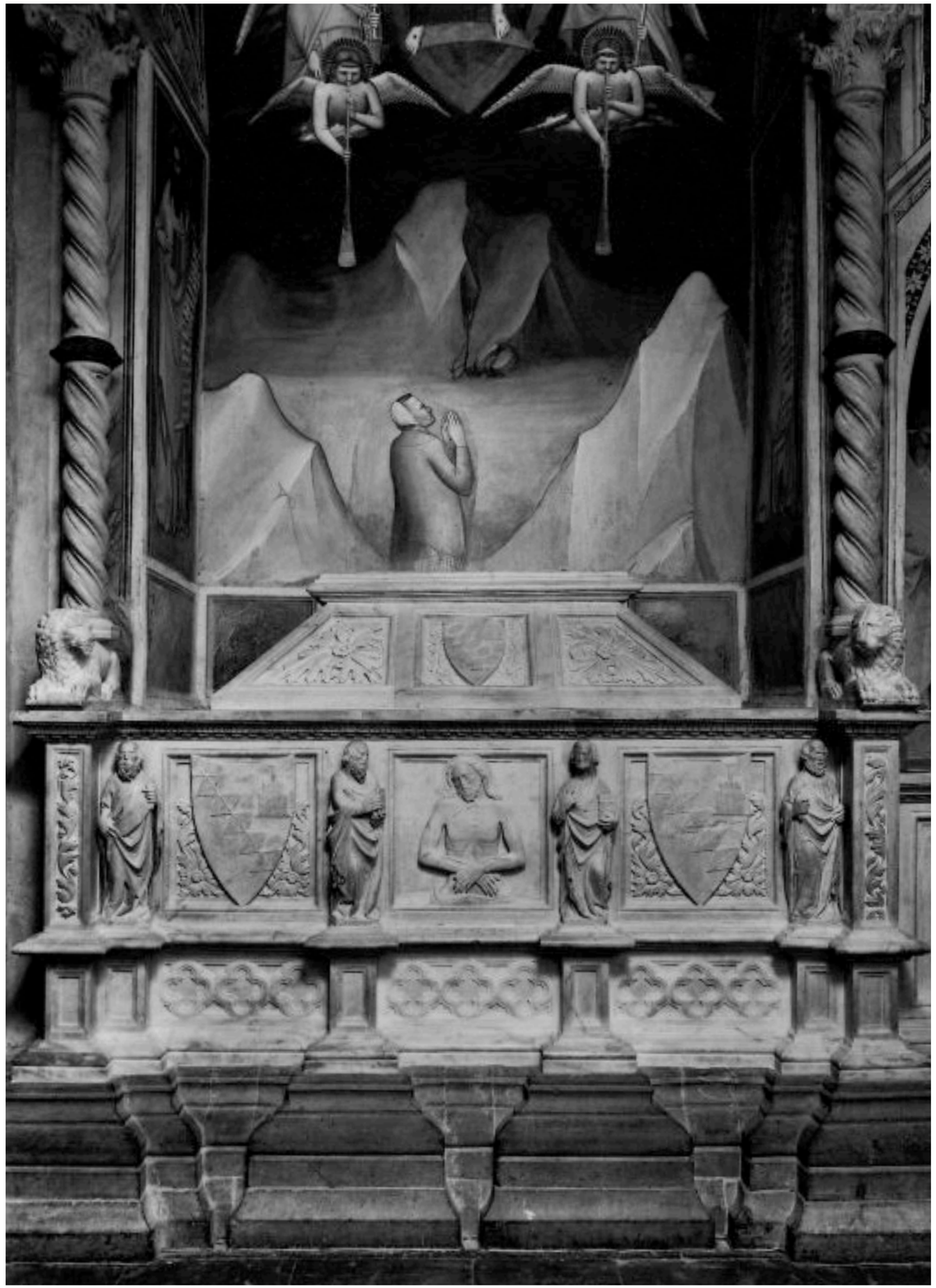
Ancora nel 1440 all'ingresso della cappella dei Confessori in Santa Croce erano visibili sette bandiere con le armi dei Bardi e "degl'antecessori d'Ubertino de Bardi" (pronipote, come si è visto, di Andrea signore di Mangona); erano inoltre visibili diverse targhe, "scudi" e un "elmetto con l'arciero", segni distintivi dei cavalieri[14]. Già un infaticabile genealogista di insigni famiglie fiorentine, il conte Luigi Passerini, ne concludeva che erano qui apposti armi e trofei "appartenenti ai cavalieri ed ai militi" di questo ramo del casato dei Bardi[15]. L'uso tardomedievale di apporre le *pièces d'honneur* presso le sepolture dei cavalieri è infatti attestato nell'intera Europa[16].

213. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

Il fatto apre uno spiraglio che può spiegare quanto di atipico è nella vicenda delle cappelle e delle sepolture di questo ramo dei Bardi. Non è comune infatti che il padre e i figli, in uno stretto giro di anni, eleggano luoghi diversi di sepoltura e dotino all'interno di una chiesa diverse cappelle funebri. Dal testamento dettato il 22 agosto 1314, sappiamo che Gualtieri dei Bardi fu spinto a tutta una serie di lasciti "riparatori" dall'impellente necessità di mondarsi l'anima dal peccato di usura[17]: la sua cappella, che significativamente nel 1335 era detta "per anima", era dunque legata a delle definite necessità del testatore. Ma c'è probabilmente dell'altro. Proviamo a gettare, a proposito della sepoltura, uno sguardo alle consuetudini del ceto magnatizio fiorentino negli anni in questione e a prestare attenzione a qualche evidenza documentaria, tenendo sempre in mente le *pièces d'honneur* della cappella dei Confessori.
Gli storici, a partire da un intervento di "fondazione" del 1896 di Gaetano Salvemini, hanno analizzato profondamente la centralità che la dignità cavalleresca assunse nei centri urbani in età comunale, anche come mezzo di "autodefinizione" sociale in rapporto all'idea di "nobiltà"[18]. L'addobbamento, ossia il conseguimento della dignità cavalleresca, consente distinzione e privilegi, che a Firenze costituiscono in parte una continuazione di quelli accordati all'aristocrazia di origine feudale e fondiaria nei primi tempi dell'istituzione comunale[19]. Al cavaliere spettano distinzioni speciali nelle vesti, nel diritto di portare le armi, al momento delle esequie, nei titoli: solo il *miles*, assieme ai giudici, ha diritto all'appellativo di *dominus* o, in volgare, di *messere*[20]. L'acquisizione della dignità cavalleresca è il prerequisito per essere investiti dell'ufficio di podestà o di capitano del popolo negli altri Comuni ed è la condizione indispensabile per poter ricevere feudi, ossia essere inseriti nella catena di dominio signorile. E presso i Comuni, infine, sono i cavalieri che svolgono le funzioni di ambasciatore[21]. Se la "nobiltà" di radice feudale è onore appartenente al lignaggio, che si eredita dunque col sangue, la "cavalleria" è onore strettamente personale, acquisito con la cerimonia dell'*adoubement*[22].
A differenza del padre Gualtieri, personaggio di un discreto peso all'interno della società bancaria fino al 1330, ma che le fonti documentarie non indicano mai come cavaliere[23], cavalieri furono invece i figli. Andrea in primo luogo, il figlio maggiore in vita e quello di più cospicuo spessore politico, che fin dal 1333 è chiamato quale capitano del popolo a San Miniato e sarà poi podestà di Pistoia e che, dopo aver subito l'esilio da Firenze in seguito alle sommosse magnatizie dei primi anni quaranta, troverà, a differenza del cugino Piero, un ruolo organico presso il Comune popolare, svolgendo dal 1348 fino alla morte incarichi diplomatici e militari di grosso rilievo. Così come cavalieri furono il fratello Agnolo, morto nel 1348, e il fratello Gherardo, podestà di Barga nel 1352 e di San Giovanni con tutto il Valdarno superiore nel 1365[24].



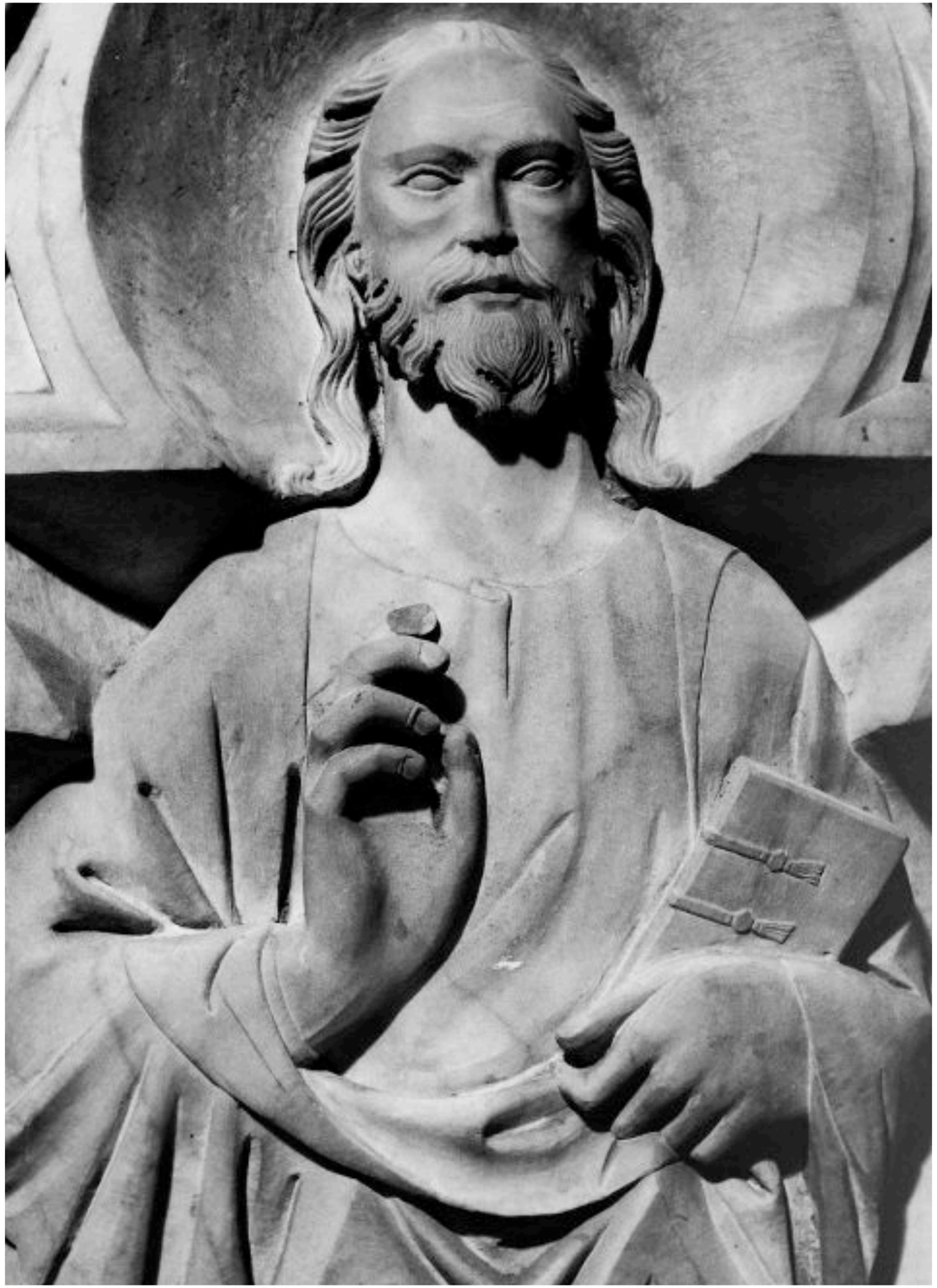

OMORS QVAM ALTIVA EST
MEMORIA TVA POTIVI HABENT
EXTERIPINATI SVNT
IDIPFEROS DESCEDERT



alle pagine precedenti
214-215. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolari. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

216-217. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolari. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

218. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

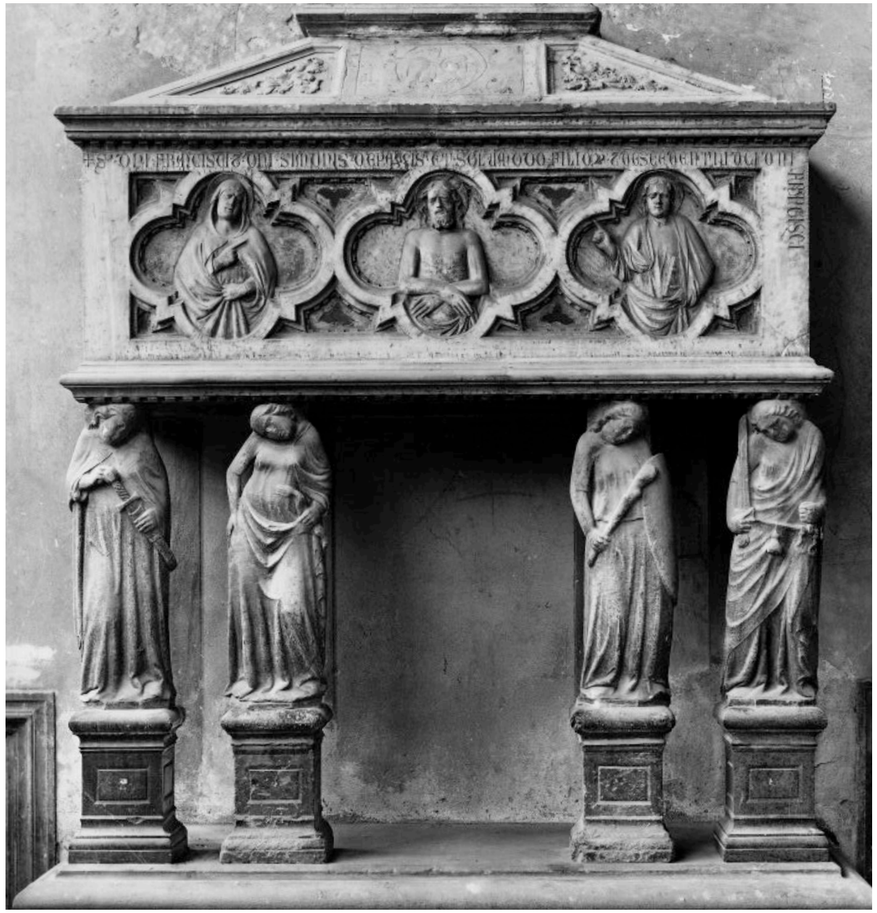


219. Sepolcro di Chiarissimo dei Falconieri. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, chiostro dei morti

Matrimoni ed esequie, com'è stato osservato, sono tra i momenti di più forte ritualizzazione anche nella Firenze tra Due e Trecento, e in essi i confini di identità sociale e di rappresentazione personale si disegnano con precisione[25]. Anche nella sepoltura la dignità cavalleresca può dar diritto alla *distinzione*. Possiamo assistere a questo fenomeno proprio negli anni che a noi interessano e proprio in seno alla famiglia Bardi, portando l'attenzione su un'eloquente fonte d'archivio. Nel 1336, dopo la morte di Riccardo dei Bardi, i figli acquisirono il patronato della cappella di San Gregorio nella chiesa domenicana fiorentina di Santa Maria Novella. Ebbene, nell'atto di concessione sono formalizzate disposizioni molto precise riguardo alle sepolture. Si distingue infatti nettamente, all'interno dello spazio della cappella, un luogo di sepoltura per Riccardo, che era cavaliere ("dominus Riccardus olim Ricchi de Bardis de Florentia, miles"). Tale sepoltura sarà destinata soltanto a lui e ai discendenti che siano stati armati cavalieri. Per gli altri maschi della famiglia – dunque i *non cavalieri* – è prevista una tomba apposita, in luogo meno eminente e nettamente distinta da quella dei *milites*:

> […] concesserunt et donaverunt pure, libere, simpliciter et irrevocabiliter inter vivos, ita quod presens concessio et donatio non possit de cetero, aliqua interveniente causa ingratitudinis vel offensionis vel aliquo modo, iure vel causa revocari, dummodo sepultura dicti domini Riccardi sit ad pedes altaris dicte capelle, que sepultura sit militum qui de ipsorum linea erunt, alia vero sepultura sit in plano prefate capelle pro illis masculis qui de progenie ipsorum forent, et ita quod non fiat ibidem aliqua alia eminens sepultura[26].

Se queste strutture ideologiche sono operanti negli anni in questione all'interno del ceto magnatizio fiorentino e in seno alla famiglia Bardi, può apparire conseguente che Gualtieri e i figli abbiano eletto luoghi diversi di sepoltura. Naturalmente non sappiamo quanto a lungo una tale distinzione di "dignità di sepoltura" tra cavalieri e non cavalieri sia sopravvissuta[27], ma è da aspettarsi che già dal secondo Trecento,

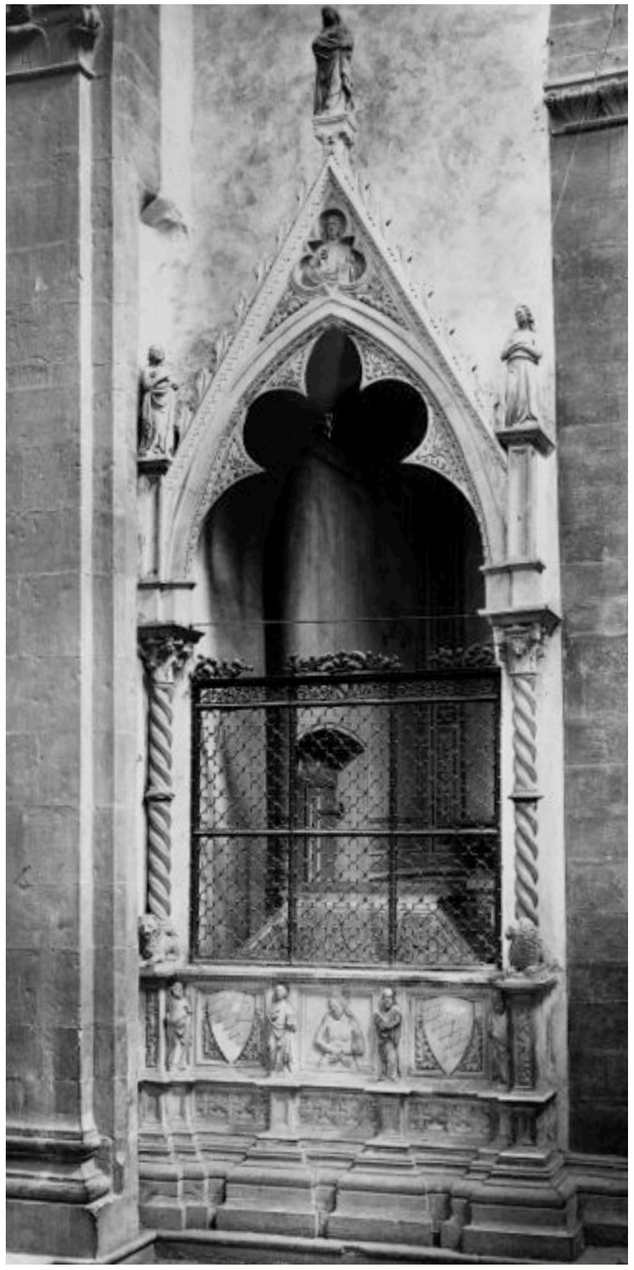


220. Sepolcro di Francesco († 1341) e Simone dei Pazzi. Firenze, basilica di Santa Croce, portico

col fenomeno che Salvemini chiamava di "democratizzazione" della cavalleria[28], sia progressivamente scaduta. Negli anni in cui i "grandi" attentavano al governo del "popolo grasso" confidando di abbattere la legislazione antimagnatizia (ancora nel 1340, con alla testa i Bardi) è tuttavia un fenomeno constatabile ed elemento, assieme alla giustizia privata e al possesso di case fortificate in città[29], in cui poteva esprimersi l'identità nobiliare del cavaliere.
Le bandiere, gli "scudi" e gli altri trofei cavallereschi che ancora nel Quattrocento erano apposti all'ingresso della cappella dei Confessori costituivano dunque una segnaletica altamente eloquente, grazie alla quale vediamo comporsi anche un quadro in cui tutte le risultanze documentarie relative ai Bardi e alle loro sepolture in Santa Croce parrebbero razionalmente ordinarsi.

"Monumenta laicorum"

Le sepolture monumentali a parete, con baldacchino, sarcofago e figura del *gisant*, furono destinate in Italia, nei decenni di affermazione della nuova tipologia funebre, esclusivamente alle più alte gerarchie ecclesiastiche. "La tomba a muro con la statua del defunto", ha concluso Ingo Herklotz, "può essere interpretata come creazione specificamente ecclesiastica"[30]. L'inedita tipologia monumentale che, assumendo e rielaborando la tradizione francese dell'*enfeu*, prese vita a Roma e nella Viterbo dei papi all'inizio degli anni settanta del Duecento[31] rappresentò una nuova tappa e un nuovo strumento nel secolare cammino di autorappresentazione della Chiesa, centrata ora sulla glorificazione dei suoi alti rappresentanti in terra. È stato scritto icasticamente che: "Il processo celebrativo si sviluppava attraverso un preciso programma iconografico, fondato innanzi tutto sul ritratto […] del defunto; sulla sua raffigurazione solenne ed ufficiale di potente dormiente; sull'innalzamento da terra del corpo e del suo doppio, il ritratto; sulla sua collocazione comunque centrale nel complesso monumentale; sulla ubicazione circolarmente subalterna degli altri motivi iconografici, raffigurassero pure santi o la Vergine; sulla rigida distribuzione degli spazi"[32].



221. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella di San Ludovico

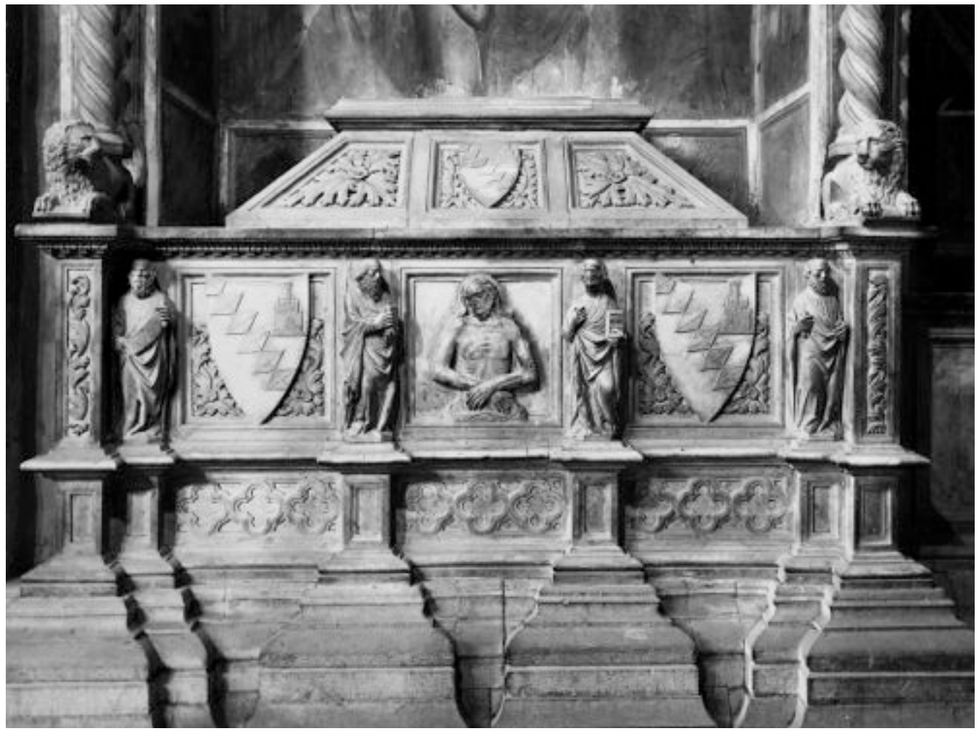
I "grandi" laici, i *potentiores*, sembrano aver iniziato ad appropriarsi della nuova monumentale tipologia funebre a parete negli ultimi decenni del Duecento, ma con una significativa variante "riduttiva". Nella quasi totalità dei casi i sepolcri monumentali dei laici tra tardo Duecento e primi decenni del Trecento sono privi della figura a rilievo del *gisant*. Tali sepolture monumentali "secolari" naturalmente sono assai rare: sperimentano la nuova tipologia imponente e celebrativa solo gli strati apicali del corpo sociale[33].
Rimanendo a Firenze, un "tipo" particolare e senza seguito è rappresentato dal sepolcro pensile del cavaliere Guillaume de Durfort († 1289) alla Santissima Annunziata, con l'immagine del condottiero a cavallo che connette la tomba a tradizioni propriamente transalpine[34]. Sembra invece stabilizzarsi già nel tardo Duecento, a quanto possiamo giudicare dai monumenti sopravvissuti in tutto o in parte, la tipologia destinata alla maggiore fortuna, attestata ad esempio dalla tomba di Chiarissimo dei Falconieri, anch'essa nel chiostro dei morti dello stesso complesso dell'Annunziata (fig. 219). Si tratta in questo caso di un'alta cassa parallelepipeda, campita dai segni araldici della famiglia sulla fronte e sorretta da mensoloni che permettono di elevare il sarcofago, e dunque il corpo del defunto, rispetto all'umile pavimento[35]. Con singole varianti, tale struttura è ancora vitale nei tardi anni trenta e quaranta del Trecento: lo mostra l'elegantissimo sepolcro del cavaliere Alamanno dei Cavicciuli († 1338) nel chiostro di Santa Croce (fig. 49), coronato da un coperchio a spioventi e sostenuto sulla parete da quattro colonne[36], oppure la tomba dei *domini* Francesco († 1341) e Simone dei Pazzi nel portico a lato della medesima basilica di Santa Croce (fig. 220), ove le originarie colonne marmoree sono sostituite dal Cinquecento da *Virtù-cariatidi*[37].
Privi dell'effigie del defunto e di complessi apparati iconografici, costituiscono nondimeno eccezionali investimenti simbolici volti alla memoria di sé, della propria famiglia e del proprio *status*, entro una struttura sociale nella quale la semplice tomba epigrafica – come quelle, innumerevoli e dei più potenti casati fiorentini, un tempo nella cripta di Santa Croce[38] – rappresenta già una sepoltura d'*élite* rispetto alle fosse comuni e all'anonimato dei più. Su un gradino più in alto della semplice lapide iscritta si colloca la lastra tombale terragna: essa comporta il seppellimento sottoterra e l'umile porgersi al calpestio dei fedeli, ma assai spesso anche la raffigurazione individuale del defunto e dunque un *plus* di rappresentazione personale e di spinta alla memoria: "Come, perché di lor memoria sia", scriveva Dante nel dodicesimo canto del *Purgatorio*, "sovra i sepolti le tombe terragne | portan segnato quel ch'elli eran pria, | onde lì molte volte si ripiagne | per la puntura de la rimembranza, | che solo a' pii dà de le calcagne" (XII, vv. 16-21)[39].
Più in alto di tutte, come si diceva, e difatti estremamente rare per i laici, sono però le sepolture monumentali a parete, che consentono l'elevazione del sarcofago al di sopra del pavimento e prevedono talora degli imponenti baldacchini trionfali. Tra di esse, l'arca marmorea della cappella Bardi nella basilica fiorentina di Santa Croce è particolarmente sontuosa, al punto di superare in impegno e monumentalità sia la tomba Pazzi sia quella, anch'essa vicina nel tempo, del cavaliere Alamanno dei Cavicciuli. Il sepolcro della cappella dei Confessori evidenzia perfet-

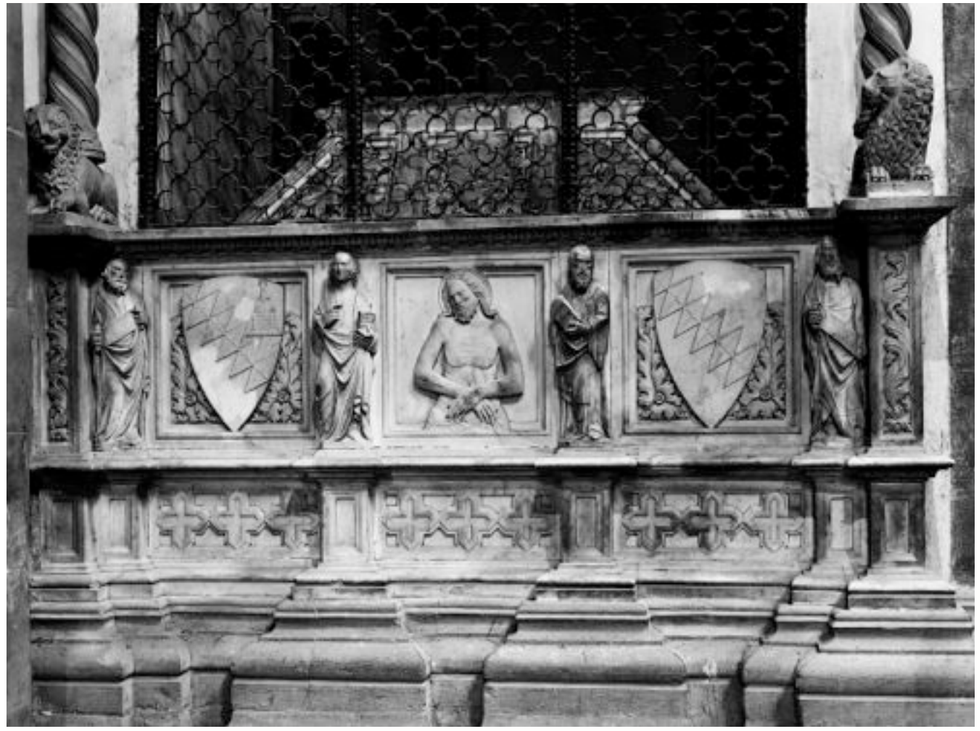
222. Giovanni di Balduccio, sepolcro Baroncelli. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella della Vergine Annunziata

tamente l'evoluzione che ormai ha subito la veneranda tradizione degli arcosoli[40]: presenta uno spesso basamento che innalza il sarcofago (figg. 215, 223); esso è privo del *gisant*, ma quattro *Santi* e *Profeti* (figg. 216, 217, 223), affiancando il *Cristo in pietà*, compongono un piccolo programma che parla della Redenzione; l'arcosolio è poi interamente affrescato (fig. 239); su due leoncini stilofori, infine, s'impostano le colonne tortili che sorreggono l'imponente timpano, sul quale campeggia il *Cristo redentore* (figg. 214, 218).
È prematuro voler trarre delle ferme conclusioni da un lavoro di analisi che è solo all'inizio[41], ma un'indagine panoramica sui sepolcri attestati in Toscana mostra come la tomba monumentale a parete, tra l'avanzato Duecento e i primi decenni del Trecento, sia appannaggio solo di precisi e circoscritti gruppi sociali: alto clero, aristocrazia feudale, giudici, cavalieri, cui sporadicamente si affiancano rappresentanti delle più alte magistrature di governo[42] e i fondatori di istituzioni ecclesiastiche e caritative[43].
I sepolcri più imponenti, provvisti dell'effigie del defunto e di complessi programmi iconografici, sono quelli delle alte gerarchie ecclesiastiche: una tipologia che, quanto ai laici, è adottata soltanto dai vertici dei poteri civili. Di fatto, come ha ricordato di recente anche Michele Bacci, "la distinzione tra la 'laici' e 'religiosi', che tanto condiziona la percezione medievale della società, si fa tanto più sfumata quanto più ci avviciniamo ai vertici del sistema politico"[44] (in tal senso in Italia centrale, negli anni che interessano, si possono enumerare la tomba dell'imperatore Enrico VII innalzata nell'abside del duomo di Pisa e della moglie Margherita di Brabante già in San Francesco di Castelletto a Genova; il sepolcro di Guarnerio degli Antelminelli in San Francesco a Sarzana, ovvero del figlio del signore di Lucca e vicario imperiale Castruccio Castracani; il sepolcro dei della Gherardesca, conti di Donoratico e *domini Sardinee*, commissionato dal signore di Pisa Fazio Novello della Gherardesca ed eretto nella chiesa di San Francesco, i cui resti sono oggi nel Camposanto Monumentale pisano)[45]. Vengono poi, nelle forme "attenuate" di cui si diceva, i sepolcri dell'aristocrazia, dei cavalieri, di laici in rapporto speciale con una chiesa o un ospedale[46].
Le città universitarie stanno creando una nuova nobiltà, quella del sapere, e la tipologia funebre monumentale, in forme talora grandiose e di spiccato valore simbolico, s'impone per i professori più celebri, i giuristi in primo luogo. A Bologna nascono nel secondo Duecento i mausolei a piramide presso le basiliche di San Francesco e di San Domenico, col sarcofago innalzato da terra e libero nello spazio, e viene elaborata un'iconografia che diverrà canonica per le tombe parietali dei professori: la raffigurazione della *lectio*[47]. La nuova tipologia sepolcrale, e l'ideologia che sottende, si diffonde a partire proprio da Bologna e penetrerà, anche se parcamente, in altre zone italiane, in primo luogo a Siena e in Toscana[48].
L'onore della sepoltura monumentale, nella società centro-italiana tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, appare dunque assai circoscritto[49]. Si tratta in fondo di una prospezione "perenne" degli onori speciali che sono tributati durante il rito delle esequie ad alcune speciali categorie sociali: clero, aristocrazia, alti magistrati comunali, cavalieri, giudici[50]. In questo quadro dovrebbe dunque inserirsi coerentemente anche il sepolcro monumentale della cappella Bardi.

L'arca marmorea

A fronte di quest'ultimo, il sepolcro "gemello" dell'adiacente cappella di San Ludovico, dotata grazie ai lasciti del cavaliere Gualterotto dei Bardi († 1331)[51], zio di Andrea e dei fratelli, mostra una scelta tipologica più spettacolare (fig. 221), resa possibile dai caratteri speciali della cappella stessa: un ampio vano costruito *ex novo* e addossato alla terminazione del transetto sinistro della basilica (fig. 212[Q]). La tomba ad arco è posta qui entro un'apertura nel vivo della parete, al limitare tra lo spazio della chiesa e quello "privato" della cappella. Si tratta in questo caso di un sepolcro opistoglittico, ovvero con uno sviluppo bifronte. L'immediato precedente e il modello tipologico, con ogni evidenza, è costituito dalla tomba Baroncelli presente all'altra estremità del transetto della basilica (fig. 222), posta appunto "in rottura" del muro di una cappella sostanzialmente analoga a quella di San Ludovico (fig. 212[O]).
Le differenze tra i due sepolcri si arrestano a questo aspetto tipologico. Dal punto di vista strutturale, quanto alla morfologia degli elementi architettonici e di ornato, dal punto di vista iconografico e stilistico, i due monumenti palesano una totale identità (figg. 223-224). Se n'è concluso da tempo[52] che siano il prodotto di una medesima bottega di scultori (e, verrebbe da pensare, di un'unica commissione), anche se non è facile tratteggiare con precisione l'identità di una tale maestranza. La nostra conoscenza della scultura a Firenze nella prima metà del secolo è ancora troppo rarefatta e sommaria, se si escludono le presenze di Tino di Camaino e Giovanni di Balduccio e poi la prolungata attività di Andrea Pisano. Come a Roberto Paolo Novello, anche a me pare che si tratti di una maestranza sensibilmente legata all'attività fiorentina di Giovanni di Balduccio (figg. 225-226), attivo in Santa Croce, per i Baroncelli, attorno al 1331-1332[53]. Osservando i *Santi* e i *Profeti* presenti sulle fronti dei sarcofagi Bardi (figg. 216, 217, 226, 227) si direbbe tuttavia che anche l'ammirazione delle imponenti opere di Tino di Camaino abbia lasciato un segno, e che esse costituiscano parte del sostrato figurativo di riferimento degli scultori dei due sepolcri. Non fino al punto, però, da far ritenere questa maestranza di origine senese, come stima Gert Kreytenberg proponendo l'attribuzione delle due tombe ad Agnolo di Ventura[54].
Già Wilhelm R. Valentiner aveva proposto negli anni venti del Novecento, seppure in maniera abbastanza





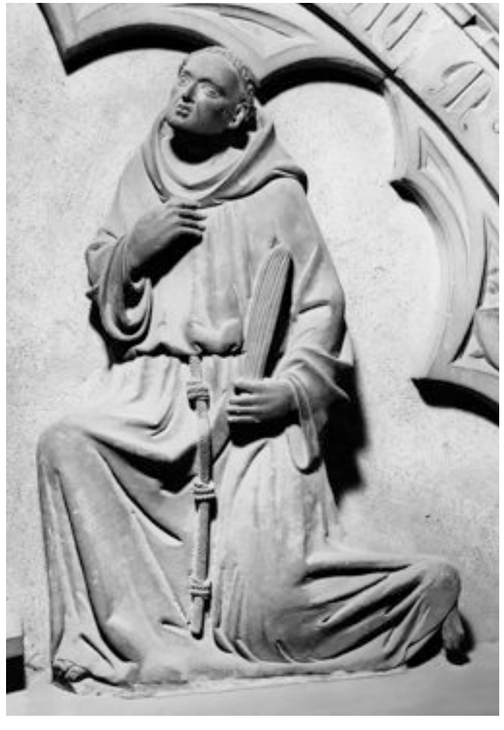
223. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

224. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella di San Ludovico

225. Giovanni di Balduccio, sepolcro Baroncelli, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella della Vergine Annunziata

226. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella di San Ludovico

227. Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, sepolcro Bardi, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella di San Ludovico



228-229. Agnolo di Ventura (?), *San Francesco* e il *Beato Pietro da Siena*, particolari del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

230. Maso di Banco, timpano di coronamento dell'arcosolio. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

sfumata, di accostare i monumenti Bardi alla produzione dei senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura[55]. L'ipotesi tuttavia non superò il rigoroso vaglio degli studi successivi (quello di Werner Cohn-Goerke tra i primi)[56] e del resto lo stesso Valentiner era tornato sui propri passi, togliendo credito a quella sua primitiva idea[57]. Kreytenberg la ripropone ora appoggiandosi a una nuova ricostruzione dell'attività di Agnolo di Ventura, che ha i suoi perni fondamentali nelle sculture del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni nel chiostro di San Francesco a Siena e nella tomba del cardinale Matteo Orsini († 1340) in Santa Maria sopra Minerva a Roma[58] (figg. 305, 308). Tuttavia, sono proprio le sculture del portale Petroni a costituire il principale scoglio a sfavore dell'attribuzione. Essendo infatti il portale datato 1336, esso si pone vicinissimo nel tempo alla realizzazione dei sepolcri Bardi ("um 1337" secondo Kreytenberg), ma tra le due serie scultoree è difficile ravvisare la possibilità di un accordo stilistico (figg. 227-229).

231. Taddeo Gaddi, *Deposizione nel sepolcro*, "lunetta" dell'arcosolio. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

L'arcosolio

Il secondo sepolcro della cappella dei Confessori è meno imponente dell'arca marmorea, ma non per questo è meno significativo. Si tratta di un canonico arcosolio, e dunque di una sepoltura comunque monumentale, anche se priva dell'apparato scultoreo del sepolcro che l'affianca e di dimensioni assai meno ragguardevoli. La nicchia entro cui è inserito il sarcofago e la parete sovrastante sono interamente dipinti (figg. 230, 231), ed è attraverso la figurazione di ornati cosmateschi e di un timpano "marmoreo" di coronamento (fig. 230) che della tomba è potenziato illusivamente il carattere architettonico e monumentale. Una figura muliebre a mani giunte, inginocchiata nello spazio sacro della *Deposizione di Cristo* dipinta nella nicchia (fig. 232), indica che si tratta di un sepolcro femminile. È questo un caso abbastanza singolare[59]. L'elezione di uno spazio specifico di sepoltura per le donne di una famiglia, o di un suo ramo, naturalmente è un fatto comune: rimanendo nella stessa chiesa e in seno al medesimo lignaggio, si ricorderà come all'ingresso della cappella di San Francesco (fig. 212[H]) un'apposita sepoltura terragna fosse destinata alle "donne di […] mes(ser) Ridolfo [dei Bardi] e suoi discendenti"[60]. Il tratto rilevante di questa tomba è dato dal fatto che ci troviamo di fronte a un sepolcro femminile a parete di carattere monumentale. Nell'Italia centrale del tardo medioevo è occorrenza assai rara – e del resto anche nell'Europa settentrionale, come nell'Italia normanna e

232. Taddeo Gaddi, *Deposizione nel sepolcro*, "lunetta" dell'arcosolio, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

angioina, fu questo un onore tributato alle donne di stirpe regia o appartenenti ai lignaggi più in alto nella "piramide" signorile. Gli altri esempi centro-italiani che sono in grado di menzionare si esauriscono in una delle arche dei Guidiccioni in San Frediano a Lucca[61] e nella tomba di Imiglia di Mino dei Tolomei, sposa di un potente fuoriuscito fiorentino, Lapo di Gherardino dei Cerchi, presente originariamente nella chiesa di San Francesco a Siena[62]. Anche il sepolcro minore della cappella dei Confessori mostra dunque quale prepotente attenzione agli investimenti simbolici, quale insistente volontà di autorappresentazione animasse questo ramo del casato dei Bardi.

La *Deposizione nel sepolcro* e i *Santi* del sottarco che oggi vediamo (figg. 231, 233, 234) furono dipinti da Taddeo Gaddi, ma la tomba era già stata approntata da Maso di Banco. Come avvertì per primo Alessandro Conti nel 1972, la situazione che presentano gli affreschi del sepolcro è infatti quella del palinsesto[63]. All'intervento precedente a quello di Taddeo Gaddi appartengono senz'altro il timpano con al centro il *Cristo in pietà* e le sovrastanti specchiature di marmi mischi, illusionistico diaframma entro il quale si aprono due "clipei" in cui campeggiano degli ammonitori *Profeti* (fig. 230). Ma anche l'intero sottarco della tomba era già stato dipinto da Maso: presentava modanature e specchiature marmoree, analoghe a quelle che accompagnano il sepolcro maggiore della cappella. Taddeo Gaddi intervenne infatti nell'intradosso, almeno in parte, senza distruggere un preesistente intonaco già affrescato e sovrammettendo "a secco" la propria pittura. Il degrado di questi strati, nella sezione sinistra del sottarco, lascia dunque riemergere oggi una buona parte della più antica pittura. Nel dipingere il *Profeta* a sinistra (fig. 233) Taddeo rinnovò di fatto soltanto delle piccole porzioni dell'intonaco, che interessano sostanzialmente la testa e metà del bacino, un piccolo brano del panneggio che cade a terra e la mano sinistra in atto di tenere il cartiglio. L'intervento di scalpellatura e rifacimento dell'intonaco è invece più consistente nella sezione destra del sottarco (fig. 234), e interessa di fatto tutta la figura del *Santo* (ma non i buoni tre quarti del cartiglio).

È impossibile oggi giudicare se Maso di Banco avesse già dipinto anche la "lunetta" dell'arcosolio. Non si può tuttavia escluderlo in modo risoluto. Il fatto che il sottarco fosse interamente affrescato non sembrerebbe avvalorare l'idea di un'improvvisa interruzione dei lavori, che avrebbe poi reso necessario a distanza di qualche tempo un nuovo intervento, nei fatti limitato alla figurazione maggiore e a due "innesti" nelle parti già dipinte[64]. La posizione al momento più corretta parrebbe lasciare aperta la questione. Taddeo Gaddi si trovò a completare un lavoro, per ragioni a noi sconosciute, rimasto incompiuto nella sola figurazione più importante; oppure, per ragioni altrettanto sconosciute, crebbe a distanza di qualche anno nei committenti una nuova volontà, che portò a rinnovare la figurazione maggiore e a intervenire in parte nel sottarco?

Un'ultima osservazione. L'assenza di iscrizioni coi nomi dei defunti – sia per quanto riguarda l'arca marmorea che l'arcosolio (ma questo vale anche per la tomba della cappella di San Ludovico) – sembrerebbe indicare l'esplicita caratterizzazione di essi come sepolcri collettivi, familiari[65]. L'unico sigillo prosopografico, nell'assenza della comune epigrafia sepolcrale, è costituito infatti dalla ricorrente arma familiare, a porre ben in vista e in primo piano la *lignée*.

Araldica e cronologia

All'interno della cappella dei Confessori l'orgoglio del lignaggio, appunto, è ostentato: le armi dei Bardi ricorrono in maniera perfino ossessiva. Compaiono in ogni vela della volta (fig. 235) e alla sommità della vetrata (fig. 236); ricorrono nel sottarco di ingresso e nelle strombature della finestra affrescate da Maso, alternandosi a delle meravigliose foglie di cardo; compaiono quattro volte nell'arca marmorea (figg. 213, 215) e nel sottarco dell'arcosolio.

Si assiste tuttavia a una singolare alternanza. È presente infatti ora l'arma feudale brisurata, ora semplicemente lo stemma dei Bardi senza l'aggiunta del castello[66] (figg. 235-237). La pregnanza semantica del codice araldico tardomedievale e il valore dello stemma nella costruzione dell'identità nobiliare sono fuori discussione[67], e pertanto tale alternanza andrà valutata. Per poterlo fare, dobbiamo prestare attenzione a quanto sappiamo in merito alla vicenda feudale della famiglia.

Andrea dei Bardi e i fratelli – come il cugino Piero nel caso del feudo di Vernio – acquisirono la contea di Mangona con un atto del 22 settembre 1332[68]. Non lo fecero tuttavia in prima persona, ma attraverso dei prestanome, Palla Strozzi, Chiavello Machiavelli e Bindo d'Andrea dei Bardi. Per ragioni di opportunità politica la transazione fu tenuta segreta a Firenze per alcuni anni: solo nell'ottobre del 1335 gli intermediari dichiareranno di aver agito in nome di Piero dei Bardi e di Andrea e dei suoi fratelli[69]. È nel 1335 che i Bardi prendono pubblicamente possesso delle loro signorie e dalla fine di quell'anno, dunque, i due rami della famiglia ebbero una base territoriale feudale e furono in condizione di adottare il nuovo stemma.

Nel 1338 l'allarmato Comune popolare emanava disposizioni affinché nessun cittadino potesse più appropriarsi di castelli alle frontiere del distretto fiorentino, e aveva di mira – informa Giovanni Villani – proprio il potere che i Bardi avevano così raggiunto, "dubitando il popolo di Firenze non montassono ellino e gli altri grandi in potenzia e superbia per abassare il popolo, come feciono appresso non gran tempo"[70]. Benché Andrea non partecipasse alla sommossa di Ognissanti del 1340 capitanata dal cugino Piero – anzi avesse reso possibile, informando Iacopo degli Alberti, che fosse in fretta debellata[71] – non fu rispar-

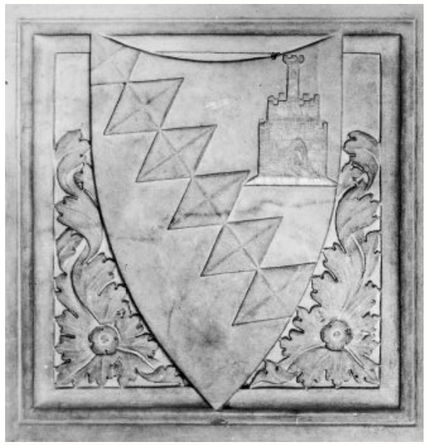
233. Taddeo Gaddi, *Profeta* (su un intonaco già predisposto da Maso di Banco). Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

234. Taddeo Gaddi, *Santo* (su un intonaco già predisposto da Maso di Banco). Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

235. Arma Bardi. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori, volta

236. Arma Bardi. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori, vetrata

237. Arma Bardi con brisura feudale. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori, arca marmorea



miato dalle reazioni del governo popolare. Con due contratti del 12 dicembre 1340 e 27 gennaio 1341, Andrea e i fratelli furono costretti alla vendita forzata di Mangona al Comune di Firenze[72], vedendo così conclusa, sotto i colpi dell'agguerrito Comune, la propria avventura feudale.

Torniamo ora all'alternanza araldica. All'interno della loro cappella in Santa Croce lo stemma presente alla sommità della finestra invetriata (fig. 236) e tutti quelli compresi nelle zone affrescate da Maso sono semplicemente "d'oro alla banda di losanghe accollate di rosso": rappresentano, cioè, l'arma comune dei Bardi, anteriore all'acquisizione della signoria di Mangona e alla conseguente brisura feudale. Solo sul sarcofago e alla sommità del timpano dell'arca (figg. 213, 223, 237) lo stemma assume la foggia rinnovata, con l'inclusione nel cantone del castello. Sembra doverne conseguire che soltanto alla tomba spetti una datazione successiva alla fine del 1335, ossia al momento in cui i Bardi furono in condizione di adottare la nuova arma. È oltremodo significativo che la medesima alternanza araldica ricorra nella cappella di San Ludovico, documentatamente realizzata grazie ai lasciti testamentari del cavaliere Gualterotto dei Bardi († 1331), padre di Piero signore di Vernio. Alla sommità dell'arcone d'ingresso e perfino nella cancellata che è datata 1335 gli stemmi sono privi del castello. Ma sul sepolcro – "gemello" di quello della cappella dei Confessori e opera della medesima *équipe* di scultori – fa la sua comparsa lo stemma più recente (figg. 221, 224). Non poteva essere altrimenti: la "dignità" dell'arma feudale sopravviene infatti anche per Piero dei Bardi alla fine del 1335, mentre gli esborsi finanziari documentano che i lavori alla cappella procedettero sollecitamente a partire dal 1332[73].

In effetti, com'è stato più volte osservato, l'arca marmorea della cappella dei Confessori appartiene senz'altro alla fase finale dei lavori. Quando fu addossata alla parete gli illusivi marmi policromi che l'accompagnano e l'affresco entro la nicchia con la *Resurrezione della carne e il Giudizio finale* erano già stati dipinti da Maso, con due zone "risparmiate" là dove i leoncini stilofori del baldacchino si sarebbero inoltrati nel muro (fig. 213).

Bisogna osservare però che non può esserci uno stacco temporale rilevante tra l'esecuzione degli affreschi e la realizzazione del sepolcro. Gli affreschi, infatti, "prevedono" l'inserimento della tomba[74], con la sua struttura già definita: sono preparati accuratamente i finti marmi di complemento (fino ad assecondare il contorno degli spioventi del sarcofago)[75] ed è seguito il profilo del timpano con delle membrature architettoniche illusive, entro le quali due *Profeti* ammoniscono sulla vanità dei beni terreni (figg. 214, 215).

Sembra di dover concludere quindi che i lavori alla cappella procedettero dalla vetrata e dagli affreschi (zone nelle quali tutti gli stemmi sono privi della brisura seguita all'infeudazione di Mangona) per proseguire con l'arca marmorea, e, allo stesso tempo, che si pongono in una coerente e ravvicinata sequenza temporale. Il ciclo di affreschi e la tomba cadranno sui due crinali del mutamento araldico, occorso alla fine del 1335 e intervenuto dunque – come avviene, del resto, nella cappella di San Ludovico – in corso d'opera.

[1] Assieme alle fonti che via via saranno richiamate, fondamentale per la storia trecentesca della famiglia Bardi è Sapori 1926.

[2] Per la descrizione araldica dell'arma Bardi: Archivio di Stato di Firenze, *Ceramelli-Papiani* 389; Wills 1900, p. 127. Sulla nozione di brisura: Pastoureau 1997, pp. 177-187, ma con i correttivi, per la specifica situazione dell'Italia comunale, di Zug Tucci 1978, pp. 845, 847-849.

[3] Di Crollalanza 1876-1877, pp. 163-164. Inoltre: Wills 1900, pp. 159-160; Guelfi Camajani 1940, p. 116; Bascapè, Del Piazzo 1983, pp. 193, 197. Il caso della brisura dell'arma Bardi corrisponde a quelli descritti ivi, pp. 34, 43.

[4] Si veda da ultimo R.M. Zaccaria, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*… 1989, pp. 107, 124-129. Inoltre: Archivio di Stato di Firenze, *Carte Bardi*, serie I, 38, cc. 22v., 23r., 24r., 25v.

[5] Jones 1980, pp. 4-153 (la citazione è da p. 9).

[6] Così, tra gli ultimi che se ne sono occupati, ritenevamo io stesso (Bartalini 1995, pp. 19-21), Kreytenberg (1995[a], pp. 70-72) e Neri Lusanna (1997, pp. 257-258).

[7] Long 1995[a], p. 223. Per l'attestazione del sepoltuario del 1439: Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 619, c. 1r. ("La chappella a ·llato a detta [dei Martiri] è intitolata ne' Confessori; è d'Ubertino d'Andrea de Bardi et suor(um) e Tom(m)aso di Iac(op)o de Bardi"). Su Ubertino d'Andrea e Tommaso di Iacopo dei Bardi e la loro ascendenza: Passerini 1846, rispettivamente pp. 351-353 e 315-317; De Roover 1963, ed. 1970, pp. 295, 300, 329, 351, 460, 461, 463, tav. IV; Long 1995[a], tav. a p. 334.

[8] Carrara 1997; F. Carrara, in *Maso di Banco*… 1998, pp. 62-64, nn. 29, 30, 31, 36, 39, 40.

[9] Long 1995[a], pp. 221-225; Carrara 1997, pp. 64-66; E. Neri Lusanna, G. Kreytenberg, F. Carrara, in *Maso di Banco*… 1998, *passim*. Per la data di morte di Gualtieri di Iacopo dei Bardi: Sapori 1926, p. 244; Hueck 1976, p. 265, nota 11; Borsook 1980, p. 38; Long 1995[a], p. 223; Bartalini 1995, p. 19 e appendice a p. 26.

[10] La volontà di far erigere nel coro della chiesa la sua cappella funebre emerge dai registri contabili della Compagnia dei Bardi (Bartalini 1995, pp. 19-20, appendice a p. 26). È dunque probabile che tale volontà – coinvolgendo lo spazio in assoluto più ambito per la sepoltura e più difficile da ottenere, data la prossimità all'altar maggiore (cfr. Ariès 1977, ed. 1998, p. 53; Herklotz 1990, p. 36; Bacci 2000, pp. 263-264) – si sia scontrata con insormontabili difficoltà (un caso analogo è discusso da Bacci 2000, p. 264). Di fatto, Gualtieri dei Bardi fu inumato nella cripta, come attestano i sepoltuari della basilica (Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 619, c. 6r.; *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 92, vol. 363, c. 21v.). Sulla questione si veda, più dettagliatamente, Bartalini 2000, pp. 75-77.

[11] Nei secoli seguenti sono i discendenti di Andrea e del fratello Agnolo ad averne per certo il giuspatronato e a essere inumati nei sepolcri (Carrara 1997, p. 65; F. Carrara, in *Maso di Banco*… 1998, pp. 62-63). I discendenti quattro e cinquecenteschi di Gherardo di Gualtieri (l'altro fratello di Andrea) non hanno invece diritti sulla cappella, un fatto che si spiega alla luce di quanto avvenne nel 1361. Come numerosi altri magnati fiorentini, privati dato il loro *status* di alcuni fondamentali diritti politici, in quell'anno Gherardo dei Bardi e i figli Niccolò e Vieri riuscirono a mutare stato giuridico e a essere riconosciuti "di popolo" (Archivio di Stato di Firenze, *Carte Bardi*, serie I, 38, c. 36v.), ciò che comportava la completa rottura con la consorteria familiare, il cambiamento del *cognomen* (si chiamarono dal Poggio) e dell'arma (sul fenomeno: Klapish-Zuber 1988: il caso che qui interessa è registrato alla tav. 2 di pp. 1224-1225; Pastoureau 1988).

[12] Long 1995[a], p. 131.

[13] Sui cinque Baroncelli e il loro *status* sociale: Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, VII, p. 725; Janson-La Palme 1981, pp. 40-52.

[14] Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 618, c. 58r.; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Sepoltuario Rosselli*, II, I, 125, c. 14r.

[15] Passerini 1846, p. 310.

[16] Cfr. Vovelle 1963, ed. 2000, p. 118. Per la documentazione fiorentina: Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, V, pp. 384-385; VII, pp. 711-712.

[17] Studiando il documento, Sapori (1925, p. 253) ha sottolineato come Gualtieri di Iacopo avesse "rimorso non soltanto per il maltolto che era tornato a suo personale vantaggio, ma anche per le frodi che aveva commesse in qualità di socio della compagnia e nell'interesse sociale". Si veda anche Bacci 2000, pp. 336-337. Il testamento si legge presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Notarile antecosimiano* 2964 [Ser Biagio Boccadibue, 1311-1314], cc. 148v.-149v.

[18] Salvemini 1896; Jones 1980, pp. 4-153; Lansing 1991, pp. 3-26, 145-161; Gasparri 1992; Cardini 1992; Cardini 1997. Per la fenomenologia della *nobilitas* medievale: Werner 1998, ed. 2000. Ma sul complesso nesso cavalleria cittadina italiana/nobiltà, assieme al libro di Gasparri (1992), è centrale il saggio di Cardini *"Nobiltà" e cavalleria nei centri urbani: problemi e interpretazioni* (1982), riedito in Cardini 1997, pp. 7-23. Una vasta pluralità di fonti sulla cavalleria a Firenze in Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, V, pp. 375-405.

[19] Cfr. Salvemini 1896, pp. 54-57.

[20] Ivi, pp. 4, 22, 48-49; Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, V, pp. 383-385; VII, pp. 708-712; Gasparri 1992, p. 67; Cardini 1997, p. 173 e *passim*. Sulle speciali distinzioni al momento delle esequie si vedano anche Herklotz 1990, pp. 197, 224-225, e Vovelle 1963, ed. 2000, pp. 118-119. Sul senso e l'evoluzione dell'attribuzione del titolo di *dominus*, particolarmente Duby 1978, ed. 1998, pp. 374-375, 382, e Werner 1998, ed. 2000, pp. 472-473.

[21] Salvemini 1896, pp. 7, 29, 65; Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, V, p. 382; Jones 1980, p. 69; Gasparri 1992, pp. 67-68; Cardini 1997, p. 173.

[22] Cfr. Gasparri 1992, pp. 87-88; Cardini 1997, p. 13.

[23] Archivio di Stato di Firenze, *Notarile antecosimiano* 2964 [Ser Biagio Boccadibue, 1311-1314], cc. 148v.-149v.; Archivio Ginori Lisci, Firenze, *Fondo Bardi* 183, cc. 149v., 153r., 154r.,182v.; Archivio Ginori Lisci, Firenze, *Fondo Bardi* 184, c. 57v.; Passerini 1846, pp. 309-311; Davidsohn 1896-1908, III, p. 183, n. 919; Sapori 1925, pp. 252-253; Sapori 1926, p. 244; Bartalini 1995, appendice a p. 26.

[24] Per Andrea di Gualtieri: Archivio di Stato di Firenze, *Carte Bardi*, serie I, 38, cc. 22v., 24r.; Villani *ante* 1348, ed. 1990-1991, p. 233; Passerini 1846, pp. 323-336; D'Addario 1964 (il quale tuttavia confonde il padre col fratello, il cavaliere Gualterotto di Iacopo, e ritiene pertanto fratelli Andrea e Piero di Gualterotto). Per Gherardo di Gualtieri: Passerini 1846, pp. 311-312; Sapori 1926, pp. 78-79. Per Agnolo di Gualtieri: Passerini 1846, p. 312. In una rima di Franco Sacchetti in cui si esaltano i bei tempi andati della cavalleria, sono i *milites* della famiglia Bardi ad aprire la parata: tra questi è Andrea (Sacchetti, seconda metà del XIV secolo, ed. 1936, pp. 285-291, n. CCXLV).

[25] Cfr. Gasparri 1992, p. 28; e, più in generale, Lansing 1991, pp. 154-160.

[26] Il documento è trascritto interamente in Hueck 1976, pp. 268-269.

[27] Si incontrano tuttavia anche tardivi ricordi di tale consuetudine: per quanto riguarda, ad esempio, le sepolture della famiglia Spini nella chiesa di Santa Trinita ("Le sepolture delli Spini sono nella lor capp[el]la e li cavalieri vanno nel cassone": Archivio di Stato di Firenze, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 89, vol. 135, c. 123v.) e anche in termini più generali ("Nell'andito che va alla Porta di Parione [della medesima Santa Trinita] vi sono 12 sepolture […]. La p[rim]a […] è la sepoltura di Bernardo di Bened[ett]o di Como, e nelli cassoni di sopra si sotterravano li cavalieri di detta casa; così sia detto per tutte le capp[e]lle che [h]anno li sepolcri, e di sotto in terra si seppellivano gli altri": Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 623 ["Stratto delle capp(ell)e e sepolture della Chiesa di S. Trinita di Firenze, cavato dai libri di quel Monast(er)o dal Rev. P. Abate D. Benigno Davanzati (…) l'anno MDCCXXVII"], cc. 13v.-14r.).

[28] Salvemini 1896, pp. 16-17, da leggere comunque assieme alle precisazioni di Cristiani 1962, pp. 370-371.

[29] Su questi aspetti: Jones 1980, p. 69; Lansing 1991, pp. 84-97, 164-184; Cardini 1997, pp. 14-15, 23.

[30] Herklotz 1990, p. 193.

[31] Sulla genesi della tomba gotica figurata italiana si veda, anche per la relativa bibliografia, il capitolo I.

[32] Petrucci 1995, p. 77.

[33] A Siena, ad esempio, per il periodo fine Duecento-prima metà del Trecento, sono identificabili con sicurezza i resti di sole cinque sepolture monumentali di laici: è quanto emerge da Colucci 2003, pp. 328-330, n. 4 (monumento di un componente della famiglia Piccolomini Salamoneschi in San Francesco), pp. 345-346, n. 14 (frammenti del sepolcro di Imiglia di Mino dei Tolomei in San Francesco), pp. 346-347, n. 15 (calco da un frammento della tomba di un professore dello Studio in San Domenico), pp. 347-348, n. 16 (calco da un frammento della tomba di un professore dello Studio in San Domenico), pp. 348-350, n. 17 (monumento del giurista Guglielmo di Ciliano). Dei cinquantadue sepolcri toscani recensiti complessivamente da Ronan 1983, soltanto diciotto – arrestandosi alla metà del Trecento – sono destinati a laici (nn. 4, 5, 7, 11, 15, 17-21, 31-34, 39, 46, 48, 51). Diversi dei monumenti fiorentini che mi accingo a toccare sono sommariamente catalogati

appunto nella tesi di dottorato di Helen A. Ronan, *The Tuscan Wall Tomb, 1250-1400* (1983): a questa dunque si rimanda. Ma è necessario avvertire che si tratta di un lavoro discutibile fin dalla periodizzazione adottata. Il primo termine – incomprensibile per la storia del sepolcro parietale gotico in Italia centrale – scaturisce dalla considerazione della tomba di Taddeo di Tieri Dietisalvi nella pieve di Cercina (Ronan 1983, II, pp. 29-30, n. 7); ma la data contenuta nell'epigrafe (S[EPULCRUM] TADDEI TIERI DIETISALVI [ET] FILIOR[UM] AN[NO] D[OMINI] MCCXLVIIII) non è congrua alla data di realizzazione del sepolcro (sia dal punto di vista strutturale sia considerando le parti scultoree), com'è stato ampiamente rilevato (Toesca 1929-1930, pp. 490-491; Gardner 1992, p. 37, nota 36). J. Gardner ha ipotizzato un semplice errore meccanico da parte dello scultore, che avrebbe dimenticato di intagliare il terzo numerale delle centinaia (in altre parole: una terza C); si può aggiungere, in effetti, che il fiorentino Taddeo di Tieri Dietisalvi risulta sicuramente in vita ancora nel 1311 (si veda il rogito citato da Pirillo 1992, p. 76 e nota 28).

[34] Cfr. Bauch 1976, pp. 187-188. L'iscrizione funebre recita: AN(N)I D(OMI)NI MCCLXXXIX HIC IACET D(OMI)N(U)S GUILIELMUS BALIUS OLIM D(OMI)NI AMERIGHI DE NERBONA. Già maresciallo d'Albania per conto di Carlo I d'Angiò e in seguito balivo del capitano di guerra Aimeric de Narbonne, Guillaume de Durfort morì nella battaglia di Campaldino (Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, III, pp. 450, 457, 464; sul sepolcro: III, p. 464; VII, pp. 460-461, 722).

[35] Non è chiaro se in origine il sepolcro fosse all'interno della chiesa. Nel Seicento è già descritto nel chiostro dei morti nella sua attuale ubicazione (Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 628, pp. 705-706). Munifico donatore della basilica dell'Annunziata per "riparazione" impostagli da papa Urbano IV nel 1264 (Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, VII, pp. 77-78), il contributo di Chiarissimo dei Falconieri fu a tal punto cospicuo da fargli attribuire il ruolo di fondatore della chiesa. Tale è dichiarato nell'epigrafe funebre: SEPULCRUM PROVIDI VIRI DOMINI CLARISSIMI DE FALCHONERIIS QUI PRO REMEDIO SUE A(N)I(M)E FUNDARI HEDIFICARI ET | CONPLERI FECIT TOTAM PRESENTEM ECCLESIAM AD ONOREM DEI ET BEATE MARIE VIRGINIS GLORIOSE; e dalla tradizione raccolta da Richa (1754-1762, VIII, pp. 26-28). Sulla tomba si veda Burger 1904, pp. 59-60, fig. 34 (con errata datazione al 1341, nella convinzione che si trattasse dell'arca della beata Giuliana Falconieri). La data di morte di Chiarissimo non è nota. Stilisticamente al sepolcro, anche a giudicare dalle protomi leonine delle mensole, sembra convenire una datazione agli anni ottanta-novanta del Duecento.

[36] L'iscrizione al centro della cassa è la seguente: S(EPULCRUM) EGREGII MILITIS | D(OMI)NI ALAMANNI DE CAVICCIULIS ET HEREDU(M) | QUI OBIIT DIE VI^A^ ME(N)|SIS IANUARII M^O^ CCC|XXXVII QUOR(UM) A(N)I(M)E | REQUIESCA[N]T IN PACE. Si tratta di un cavaliere dell'"oltracotata schiatta" (Dante, *Paradiso* XVI, v. 115) dei Cavicciuli-Adimari. La data di morte, espressa nello stile *ab incarnatione Domini*, corrisponde al 6 gennaio 1338.

[37] L'epigrafe attesta che si tratta di un sepolcro di due distinti individui (nonché dei discendenti del primo): S(EPULCRUM) D(OMI)NI FRANCISCI ET D(OMI)NI SIMONIS DE PAÇÇIS […] ET DESCE(N)DENTIUM D(I)C(T)I D(OMI)NI FRANCISCI. Su Francesco dei Pazzi e sul nipote Simone, armati cavalieri per delibera consiliare nel 1312 all'indomani dell'uccisione di Pazzino dei Pazzi, si veda Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, IV, pp. 549-551, 1091, 1201. Sulla tomba e il suo assetto originario, Kreytenberg 1979^a^, pp. 32-36.

[38] Si veda lo *Stratto di tutte le cappelle e sepolture nel modo che si ritrovavano l'anno 1439 nella chiesa di Santa Croce di Firenze* (Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 618, cc. 4v.-15r.).

[39] Un avvio di analisi delle tombe terragne fiorentine in Pines 1994. Si veda inoltre Ciardi Dupré dal Poggetto, Chiti, Jacopino 1990.

[40] Sulla tradizione degli arcosoli (tombe a nicchia) medievali, e sulle difficoltà a dimostrarne il carattere di *revival* degli *arcosolia* paleocristiani, si veda specialmente Gardner 1992, pp. 23-27, 35, con ricca bibliografia.

[41] La prospettiva che qui interessa non è contemplata da Ronan 1983. Considerazioni assai rilevanti sono contenute invece nelle pagine iniziali di Butterfield 1994, pp. 50-55, benché non tutte le conclusioni appaiano ritenibili. Mi riferisco ad esempio alla considerazione dei sepolcri "a cassa sospesa sulla parete" (p. 51, fig. 8) come tipiche tombe familiari contrapposte a quelle degli individui (si veda per contro l'evidenza epigrafica dei sepolcri di Chiarissimo dei Falconieri, Alamanno dei Cavicciuli e Francesco e Simone dei Pazzi, di cui sopra nel testo e alle note 35-37); oppure all'artificiosa distinzione di "avelli" e "arcosoli" (pp. 52-54, 61-62), che può forse avere un senso solo nel Quattrocento (secolo che, in effetti, costituisce l'osservatorio privilegiato del bel saggio di Butterfield).

[42] Cfr. Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, VII, p. 722.

[43] È il caso di Cione di Lapo dei Pollini, fondatore dell'ospedale di San Martino alla Scala, il cui sepolcro (fig. 48) è pervenuto dopo il 1842 al Museo Nazionale del Bargello (si veda Kreytenberg 1985), oltre al caso visto sopra di Chiarissimo dei Falconieri.

[44] Bacci 2002, p. 670.

[45] Sull'assetto (ancora per più versi problematico) del sepolcro di Enrico VII si vedano particolarmente Kreytenberg 1984^b^, e J. Tripps, in *Le rêve italien…* 1996, pp. 76-82, ma si tenga conto che le ricostruzioni qui proposte sono entrambe messe parzialmente in crisi dalla scoperta di due *Angeli* che recano l'epitaffio funebre (R.P. Novello, in *I marmi di Lasinio…* 1993, pp. 217-218; Calderoni Masetti 1994; Calderoni Masetti 2000); sul monumento imperiale si tengano presenti anche il riepilogo di R.P. Novello, in *Il Duomo di Pisa* 1995, pp. 212-215, 466-468, e le precisazioni di Masignani 1997. Sul sepolcro di Margherita di Brabante si veda M. Seidel, in *Giovanni Pisano a Genova* 1987, pp. 65-163; Seidel 1990; e l'intervento (ingegnoso ma che suscita molte perplessità) di Di Fabio 1999; su quello di Guarnerio degli Antelminelli: R.P. Novello, in *Niveo de marmore…* 1992, pp. 324-327; su quello dei conti della Gherardesca: M. Burresi, in *I marmi di Lasinio…* 1993, pp. 229-236.

[46] L'effigie a rilievo del defunto si diffonde capillarmente nelle sepolture "secolari" solo a partire dagli inoltrati anni trenta del Trecento. Uno degli esempi più antichi, presente nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano, è costituito dalla tomba di Cacciaconte dei Cacciaconti, appartenente a un'antica casata comitale della Tuscia, gli Scialenghi, e morto nel 1337 (sul monumento, il suo assetto originario e la sua cronologia si veda il capitolo X). A Firenze il testimone più antico sopravvissuto è rappresentato dal sepolcro del siniscalco del re di Napoli Niccolò degli Acciaiuoli († 1365), presente nella certosa del Galluzzo da lui fondata nel 1342, il quale fin dal primo testamento del 1338 aveva stabilito di essere raffigurato nella propria tomba "intagliato armato" (C. Chiarelli, in *La Certosa del Galluzzo…* 1982, pp. 275-276; Kreytenberg 1990^b^, pp. 348-349; Kreytenberg 2000, pp. 149-151). Il fenomeno sembra configurarsi negli stessi termini anche nell'Italia padana, nonostante il diverso e variegato assetto socio-istituzionale: i sepolcri di laici con l'effigie del defunto conservati datano dalla seconda metà degli anni trenta in avanti, come mostrano i dati raccolti da Seiler 1994, pp. 130, 138, nota 60. Del tutto eccezionale è il caso della "doppia tomba", secondo la tipologia attestata in terra germanica, dei genitori del cardinale Gentile Partino in San Francesco a Montefiore dell'Aso (una tomba parietale con due effigi dei defunti giacenti), che sembrerebbe legata alle particolari esperienze maturate dal cardinale († 1312) nel corso della legazione nell'Europa dell'est (Gardner 1979). Un discorso a parte meriterebbe il cenotafio di Bernardino degli Aringhieri (morto tra il 1308 e il 1309), signore di Casole e Radi di Montagna, della collegiata di Casole d'Elsa, che presenta la figura stante ed è privo del sarcofago (si vedano intanto Bauch 1976, pp. 176-177; Middeldorf Kosegarten 1990, pp. 324-237; e soprattutto Wolff 2002).

[47] Cfr. Grandi 1982; Grandi 1990; Moskowitz 2001, pp. 305-306.

[48] Si veda il capitolo IV; e inoltre: R. Bartalini, in *Die Kirchen von Siena* 1992, pp. 690-692, 693. Anche il "tipo" attestato dai sepolcri dei giuristi Pietro da Imola († circa 1330) in San Iacopo in Campo Corbolini a Firenze e Matteo Del Mancino († 1324) all'esterno della chiesa di San Romano a Lucca, col defunto raffigurato "in piano" sulla fronte del sarcofago, risponde a una soluzione già presente nell'arca di Rolandino Passaggeri († 1300) presso San Domenico a Bologna.

[49] Si veda in tal senso anche Butterfield 1994, p. 55.

[50] Si veda per Firenze Davidsohn 1896-1927, ed. 1973-1978, VII, pp. 708-712, sulla base delle disposizioni dello statuto del capitano del popolo del 1322. Inoltre: Herklotz 1990, pp. 224-225; Butterfield 1994, pp. 60, 61.

[51] Cfr. Hueck 1976, pp. 265-268, 269-270.

[52] Bodmer 1929-1930.

[53] Cfr. R.P. Novello, in *Niveo de marmore…* 1992, p. 210; Bartalini 1995, p. 21.

[54] Kreytenberg 1995^a^, pp. 67-80; Kreytenberg 1995^b^, p. 238; e infine, con varianti in merito alla cronologia, G. Kreytenberg, in *Maso di Banco…* 1998, pp. 53-54.

[55] Valentiner 1927, pp. 188-191.

[56] I monumenti sono omessi nell'importante trattazione di Cohn-Goerke del 1938. L'attribuzione è invece respinta da Toesca (1951, p. 297, nota 67) e implicitamente da A. Garzelli (1969, pp. 136, 188). Decise riserve furono espresse anche da Pope-Hennessy 1972, p. 187.

[57] Valentiner 1933, pp. 93-94.

[58] Si veda il capitolo XI.

[59] Si tengano presenti, in questo senso, anche le notazioni di Höger 1976, p. 102; Hueck 1976, p. 267; Long 1995^a^, p. 83; E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco…* 1998, pp. 41-42.

[60] Archivio di Stato di Firenze, *Manoscritti* 619, c. 1r.

[61] I due sepolcri, realizzati nel 1290 su commissione dei discendenti di Aldobrandino e Paganino Guidiccioni, furono appunto destinati uno agli uomini e l'altro alle donne della famiglia (si veda su di essi Paoli 1986, pp. 199-200).

[62] Colucci 2003, pp. 345-346. Si trattava del sepolcro della sorella di Nello di Mino dei Tolomei, *miles* dallo straordinario *cursus honorum*, committente nel 1317 della *Maestà* di Lippo Memmi nel Palazzo Pubblico di San Gimignano.

[63] Conti 1972, pp. 256-257.

[64] F. Carrara (1997, pp. 66-67) torna a ipotizzare un'inadempienza di Maso verso i committenti, fatto che potrebbe aver originato la richiesta di sequestro dei suoi beni da parte della Compagnia dei Bardi, attestata da alcuni celebri documenti del 1341. Ferretti (1976, pp. 35-36, nota 14) aveva già chiarito, tuttavia, come la vicenda giudiziaria non possa avere rapporti con gli affreschi della cappella.

[65] A questa conclusione, pur partendo da presupposti diversi, giunge anche Butterfield 1994, pp. 54-55, nota 15. Sulla tendenza delle famiglie di maggior rango alla "creazione di tumuli comuni", fin dallo scorcio del Duecento, si veda Bacci 2000, p. 261.

[66] Nonostante che più volte, a partire da Conti (1972, pp. 262-263), sia stata sottolineata la rilevanza della questione (Ferretti 1976, pp. 35-36, nota 14; Ladis 1982, pp. 34-44, 136-138; Bartalini 1995, pp. 20-21), negli studi più recenti si è dato ben poco peso al fatto (cfr. *Maso di Banco…* 1998, p. 48, nota 72).

[67] Cfr. Pastoureau 1988, pp. 1241-1244, 1251; Pastoureau 1997, pp. 250-254, 315-321.

[68] Da ultimo: R.M. Zaccaria, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina…* 1989, p. 125.

[69] Ivi, p. 127.

[70] Villani *ante* 1348, ed. 1990-1991, III, p. 163 (l. XII, cap. LXXIV). L'ultima frase allude alla congiura di Ognissanti, di cui subito oltre nel testo.

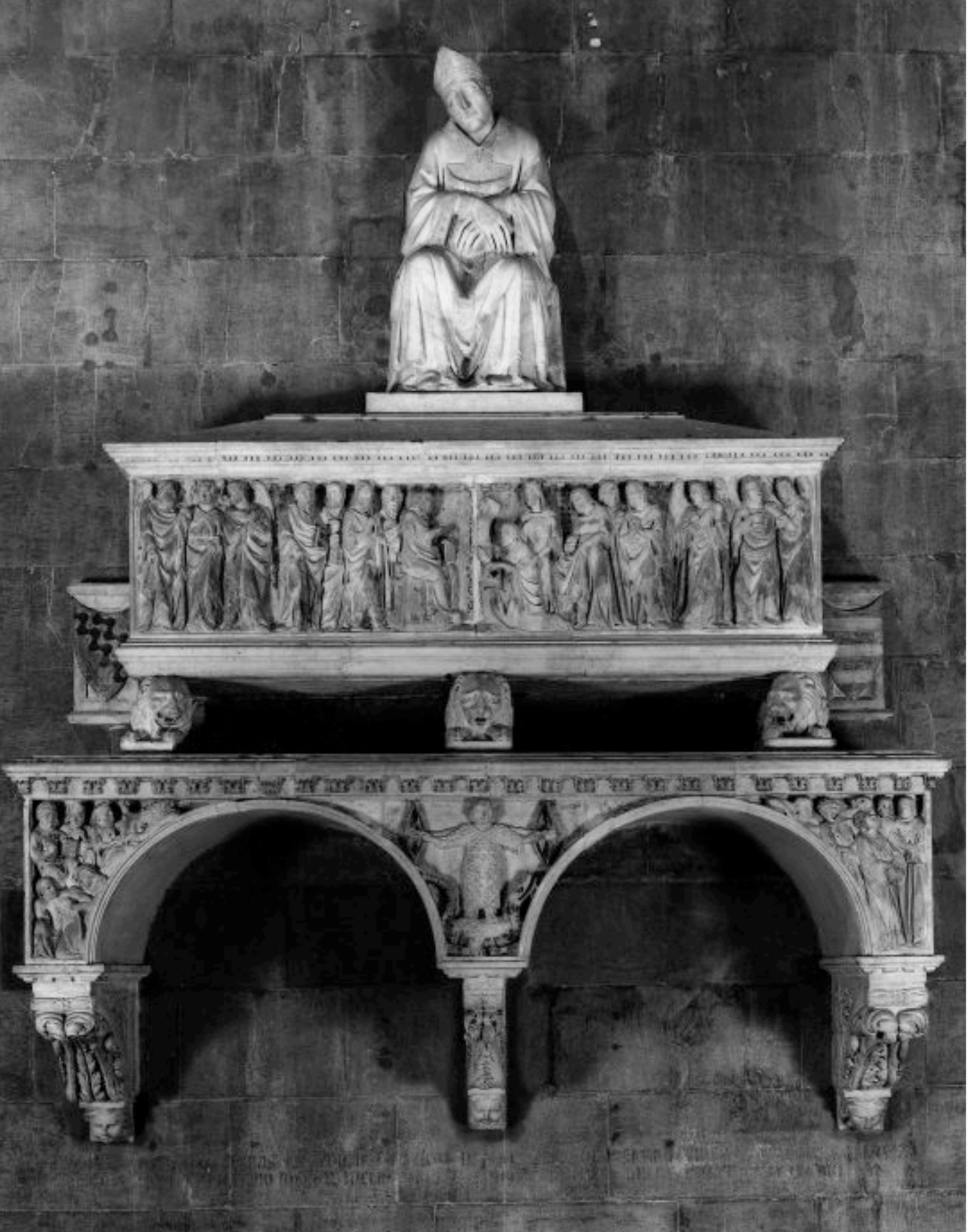
[71] Ivi, pp. 231-239 (l. XII, capp. CXVIII-CXIX).

[72] R.M. Zaccaria, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina…* 1989, pp. 124-129.

[73] Hueck 1976, pp. 269-270. Nelle parti apicali delle vetrate della cappella (zone che non sembrano troppo interessate dai restauri) lo stemma – come nella tomba – è brisurato. Le armi sono inscritte entro un fondo campito dai gigli di Francia, in accordo con la titolazione della cappella a san Ludovico di Tolosa, e se davvero sono originali costituiscono un indizio del fatto che l'intervento di Taddeo Gaddi (cartoni delle vetrate, affreschi della volta, perdute *Storie di san Ludovico* sulle pareti, al cui proposito: Boskovits 1975, pp. 192, 195, note 10 e 42, fig. 3; Ladis 1982, pp. 132-135; Long 1995^a^, pp. 198-222) si colloca al di qua del 1335, seguendo com'è ovvio – al pari della tomba – i lavori strutturali alla cappella. La data 1335 che il senese Conte di Lello incise sulla cancellata (l'iscrizione recita: CHONTE LELLI DE SENIS ME FECIT AN[N]O D[OMI]NI MCCCXXXV) si riferisce naturalmente solo all'anno di esecuzione di quest'ultima; essa nondimeno è considerata talvolta come indicativa dell'ormai avvenuto compimento dei lavori alla cappella. Tale conclusione, tuttavia, costituisce un'indebita semplificazione: si veda, ad esempio, il caso dei lavori nella cripta di San Miniato al Monte (1335-1341), dove nel 1338 fu impegnato un altro maestro senese del ferro battuto, Pietruccio di Betto, e solo più tardi, per gli affreschi, lo stesso Taddeo Gaddi (Bartalini 2000, pp. 94, 103, nota 172).

[74] Lo ha osservato anche Conti 1994, p. 34.

[75] Già questo fatto smentisce la supposizione di G. Kreytenberg (in *Maso di Banco…* 1998, pp. 52-54) che in un primo momento fosse stato predisposto da Maso un arcosolio dipinto illusivamente come il sepolcro femminile, cui solo più tardi sarebbe stata addossata l'arca marmorea. Non esiste alcuna traccia, inoltre, dei "pilastri affrescati" (ivi, p. 52) ai quali si sarebbero sovrammesse le marmoree colonne tortili (fig. 215).



238. Tino di Camaino, monumento funebre del vescovo Antonio d'Orso († *ante* luglio 1321). Firenze, cattedrale

IX. Immagini funebri: a proposito del sepolcro Bardi e del monumento al vescovo Antonio d'Orso di Tino di Camaino

Un'immagine controversa

La singolarità iconografica dell'affresco entro l'arca marmorea della famiglia Bardi in Santa Croce a Firenze (fig. 239) è indubitabile, e al riguardo si è ampiamente discusso. Sulla parete, circondato da quattro angeli che recano gli strumenti della Passione e da due angeli che suonano le trombe, è Gesù nella "mandorla" che ostende le ferite della crocifissione, compiendo i gesti che sono propri al Cristo giudice: mostra il palmo della mano destra destinata ad accogliere gli eletti, mentre con l'altra mano accenna il gesto di arrestare gli empi. Più in basso, immediatamente al di sopra della cassa del sepolcro e in qualche modo in rapporto con essa, è un laico a mani giunte, collocato come all'imbocco di una vasta valle desertica.

Adottando in pieno un argomento di János Végh, di recente si tende a vedere in esso la "trasposizione figurativa di un dibattito teologico di vasta portata": la visualizzazione, cioè, del giudizio impartito al defunto[1], tema centrale nella controversia sulla visione di Dio concessa o meno ai giusti immediatamente dopo la morte, ovvero rimandata fino al giudizio universale e alla resurrezione dei corpi alla fine dei tempi. È questo il dibattuto tema della "visione beatifica", che serpeggia – se si può compendiare al massimo – nella letteratura patristica, per poi esplodere tra Due e primo Trecento.

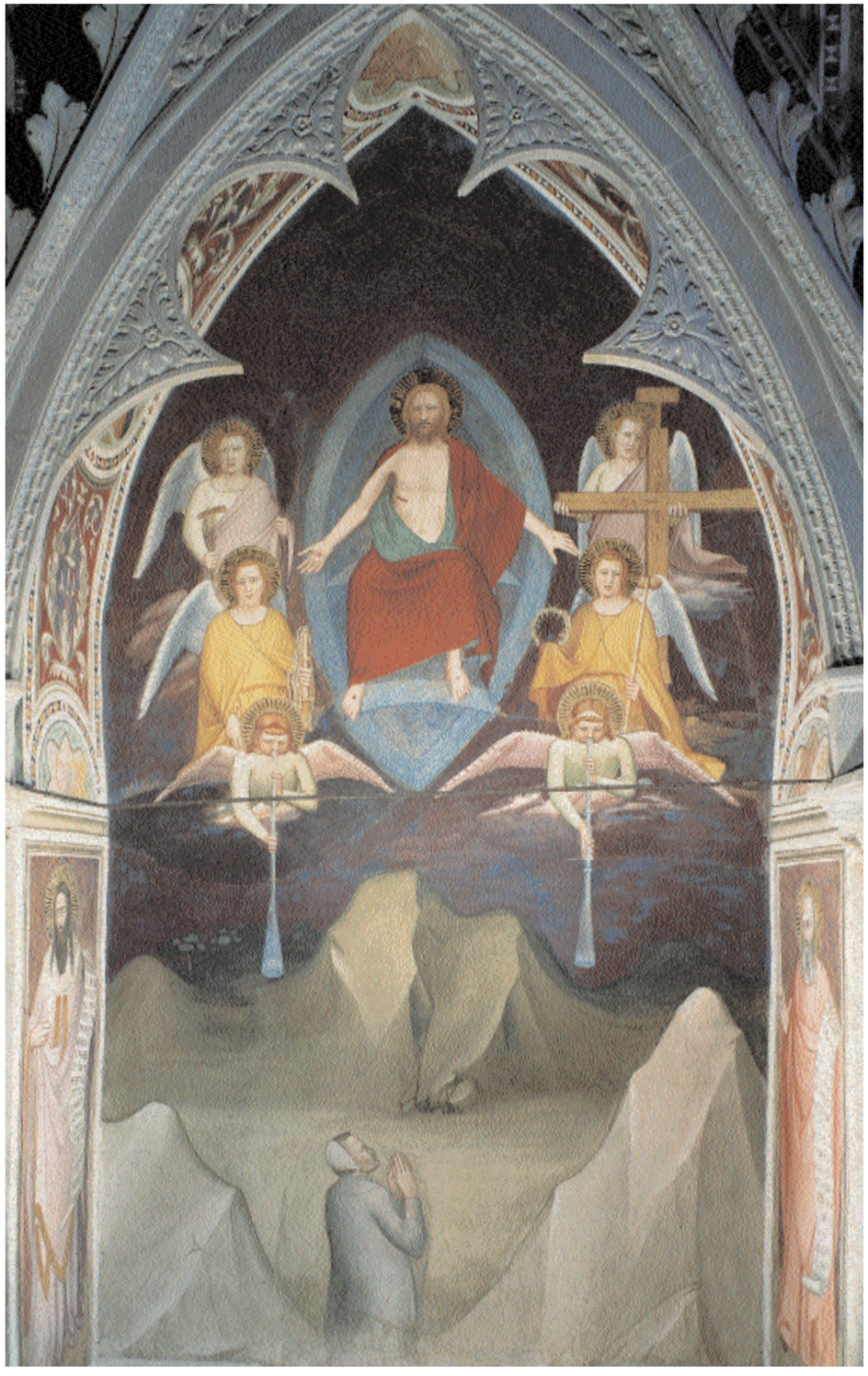
Digressione sul tema del giudizio particolare

San Tommaso in qualche modo aveva ritenuto chiusa la questione: il raggiungere o meno Dio dipende dalla vita sulla terra e dunque la sentenza deve, necessariamente, seguire immediatamente la morte: "Unde contrarium pro heresi est habendum". Il punto ricorre anche in Alberto Magno e in Bonaventura e sembra essere la posizione maggioritaria prima che Giovanni XXII, papa "avignonese" tra il 1316 e il 1334, pronunci dei famigerati sermoni. Il pontefice nega risolutamente la visione beatifica dopo la morte: essa si avrà – e solo allora sarà perfetta anche per i beati – soltanto dopo il giudizio finale.

La forte opposizione del predicatore domenicano Thomas Waleys, quella più elaborata ma non meno ferma del re di Napoli Roberto d'Angiò, costituiscono solo alcuni aspetti della controversia. Più in generale, si amplifica uno scontro feroce cui partecipano da tempo francescani di spicco come Guglielmo di Ockham e l'intero *entourage* dell'imperatore Ludovico IV il Bavaro. La disputa si salda difatti e s'intreccia inscindibilmente all'infuocato dibattito sulla povertà evangelica e sulla potestà del pontefice nelle cose temporali. Gli scontri avevano già portato alla scomunica dell'imperatore, alla contromossa della destituzione di Giovanni XXII e all'elezione dell'antipapa Niccolò V. In merito alla *visio Dei*, condurranno alla ritrattazione del pontefice quasi sul letto di morte e infine alla sonora sconfessione da parte del suo successore, Benedetto XII (1334-1342), che promulgando nel 1336 la costituzione *Benedictus Deus* riconoscerà ufficialmente la *visio beatifica* dopo la morte[2].

Il tema del giudizio particolare, che si compie al momento della morte, dette luogo a una precisa tradizione iconografica, seppure dalle occorrenze piuttosto rare. Le testimonianze sicure tra la seconda metà del Trecento e il primo Quattrocento appartengono soprattutto all'Europa del nord (fig. 244), con una delle attestazioni più "meridionali" in un codice del francese "Maestro delle *Ore* di Rohan". Il tipo iconografico è piuttosto stabile e mostra sempre un defunto sul letto di morte (o comunque un cadavere, come nelle *Ore* cosiddette di Rohan); a contrastare Satana, la Vergine e Cristo, e talvolta anche dei santi, fungono da intercessori presso il Padre, che impartisce il giudizio all'anima[3].

Sulla scia di Végh, si è appunto proposto di riconoscere un'attestazione assai precoce di quest'iconografia nella figurazione del sepolcro Bardi[4] (figg. 239, 241, 242). Si avrebbe qui una registrazione "a caldo" del dibattito che aveva lacerato la Chiesa e dunque, in qualche modo, un omaggio al papa pacificatore, Benedetto XII, che aveva posto termine a contrasti clamorosi promulgando la costituzione *Benedictus Deus*. Le anomalie dell'affresco fiorentino rispetto alla tradizione iconografica del *Giudizio particolare* non preoccupano troppo l'interprete: saremmo a un'altezza cronologica talmente precoce che l'affresco rappresenterebbe uno stadio germinale e ancora imperfetto



240. Maso di Banco, *Resurrezione della carne e Giudizio finale*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

di tale iconografia, al punto di mutuare elementi dal più collaudato *Giudizio finale*[5].

In questi anni, in realtà, l'iconografia del *Giudizio particolare* è già stabilizzata in Europa nei suoi elementi canonici. Lo assicura l'illustrazione che accompagna la preghiera per i morti in un *Salterio-Libro d'ore* oggi alla Bibliothèque Municipale di Avignone (fig. 245), che gli studiosi della miniatura francese datano verso il 1340 e che è sfuggita a quanti si sono occupati della questione[6]. L'anima del defunto in essa è reclamata a viva voce da Satana, ma l'intervento della Vergine e del Cristo crocifisso le conquisteranno la beatitudine. Il "visibile parlare" raccolto sui cartigli coinvolge in un febbrile dialogo l'implacabile Lucifero ("Chiedo di avere da parte mia, per giustizia, secondo diritto, l'anima che si diparte da questo corpo, che è piena di grande sozzura"), l'anima ("Ho rimesso in voi la mia speranza, Vergine Maria, madre di Dio: liberate la mia anima dalla pena e dall'inferno, dove la morte è amara"), Maria e infine il Figlio, la cui preghiera porterà alla salvezza accordata dal Padre ("Se c'è ragione che la tua richiesta sia pienamente accolta, mi muove onesto amore: non posso rifiutare")[7].

L'ampio corso di tale drammaturgia è testimoniato a livello altissimo anche dalla tradizione poetica, a date ancora più precoci e in volgare di sì. Nel canto ventisettesimo dell'*Inferno* dantesco un diavolo "loico"

239. Maso di Banco, *Resurrezione della carne e Giudizio finale*. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

241. Maso di Banco, *Resurrezione della carne e Giudizio finale*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

riesce a sbaragliare addirittura la sollecita intercessione di san Francesco, di fronte all'immane colpa che nemmeno l'astuzia di Guido da Montefeltro e di papa Bonifacio VIII può far rimettere. Ne risulta un dialogo speculare, rovesciato di segno, rispetto a quello esemplare che conduce alla salvezza cristiana:

> Francesco venne poi, *com'io fu' morto*,
> per me [Guido]; ma un d'i neri cherubini
> li disse: "Non portar; non mi far torto.
> Venir se ne dee giù tra' miei meschini
> perché diede 'l consiglio frodolente,
> dal quale in qua stato li sono a' crini;
> ch'assolver non si può chi non si pente,
> né pentére e volere insieme puossi
> per la contradizion che nol consente[8].

Il giudizio del vescovo Antonio d'Orso

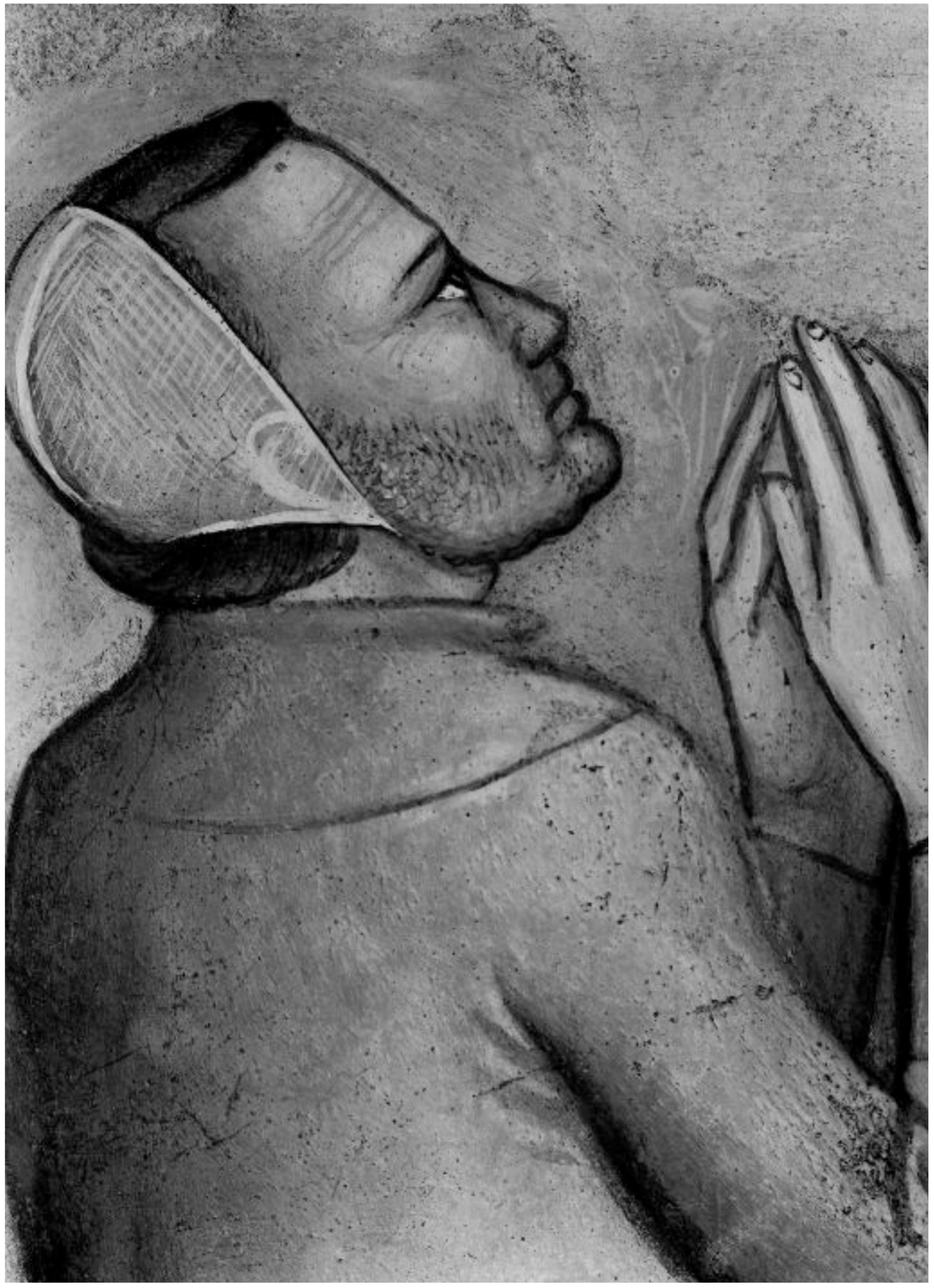
Non sorprenderà dunque alcuno il rilevare che nella stessa Firenze, addirittura all'inizio degli anni venti del Trecento, è attestata una raffigurazione del *Giudizio particolare*. È visibile ancor oggi nella cattedrale, scolpita sul sarcofago del vescovo Antonio d'Orso approntato da Tino di Camaino, nel quale il corpo del presule fu deposto il 18 luglio 1321[9]. Sulla fronte del sarcofago (figg. 238, 246), appunto, il vescovo si presenta a Dio a rendere conto della propria vita, al cospetto di due terzetti di angeli, di una schiera di santi e della Madonna. Esibisce un *rotulo* che dovrebbe alludere al *liber vitae*, al libro, cioè, dove sono segnate le sue azioni e in base alle quali sarà giudicato. L'evoluzione nel corso del Duecento del significato primitivo del *liber vitae* è stata efficacemente studiata da Philippe Ariès, che ha concluso appunto come a questo stadio della sua storia il *liber* sia, a un tempo, "la storia di un uomo, la sua biografia, e un libro di conti (o di 'ragione') a due colonne: da un lato il male, dall'altro il bene"[10]. Siamo di fronte dunque a una sicura occorrenza del *Giudizio sull'anima al momento della morte*, più antica rispetto al "tipo" che si stabilizza nell'Europa settentrionale e assai distante dalla risoluzione sulla visione beatifica di papa Benedetto XII, che si è voluta considerare l'antefatto indispensabile affinché in una chiesa importante si potesse fare apertamente allusione a una tale controversa questione.

Il vescovo Antonio d'Orso si presenta a Dio scortato dagli intercessori e dalla mediatrice per eccellenza,

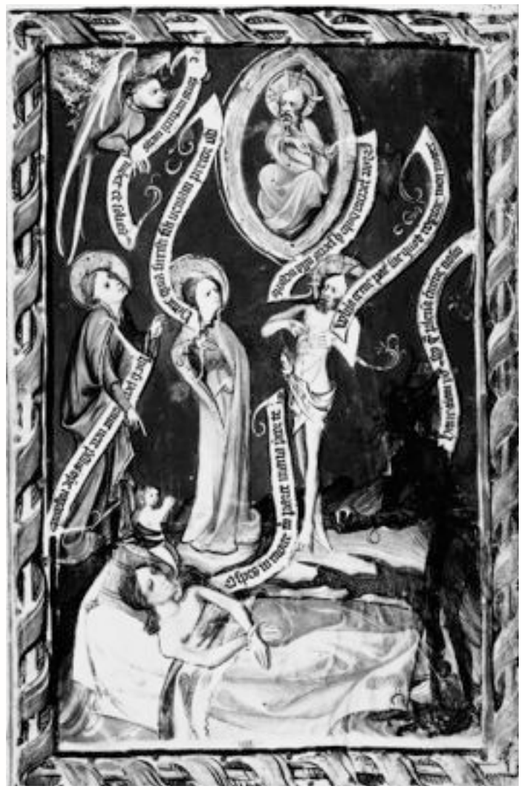
242. Maso di Banco, *Resurrezione della carne e Giudizio finale*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori

alla pagina seguente

243. Maso di Banco, *Resurrezione della carne e Giudizio finale*, particolare. Firenze, basilica di Santa Croce, cappella dei Confessori



Maria. La Vergine, raffigurata nel tipico gesto della *commendatio animae*, è incoronata quale *Regina coeli*; la Maddalena, immediatamente alla sua sinistra, le apre il mantello, con inequivocabile allusione al tipo iconografico della *Madonna della Misericordia*. La figurazione nel marmo evoca e si allinea dunque alle preghiere per i defunti proprie della liturgia del basso medioevo. La supplica affinché Cristo accolga il trapassato nel regno celeste, la replicata richiesta di aiuto agli intercessori, sono infatti l'intento precipuo dell'*Ordo commendationis animae* del *Pontificale romano* duecentesco: "Mitis atque festivus Christi Iesu tibi conspectus appareat qui inter te assistentes sibi iugiter interesse decernat"[11]. E giustamente Ingo Herklotz ha sottolineato come tale supplica implichi il riferimento non al giudizio universale, "bensì alla sentenza sull'anima del singolo subito dopo la morte"[12]. La miniatura del *Salterio* oggi ad Avignone (fig. 245) è proprio questo che raffigura, ossia la *commendatio animae* alla presenza del corpo del defunto e il conseguente intervento salvifico di Maria e del Figlio. La storia del tema (con i suoi riflessi iconografici) è dunque più complessa di quanto non si sia pensato e si intreccia con la storia della liturgia. Anche le ricorrenti raffigurazioni, nei sepolcri due e trecenteschi, del defunto "presentato" a Cristo o alla Vergine da un santo intercessore o da un angelo – *praesentationes* o *commendationes animae* – sembrano del resto implicare, seppure in modo indiretto, l'idea del giudizio al momento della morte, con la conseguente possibilità di essere ammessi alla visione di Dio prima che si compia il giudizio universale[13].



"Canet tuba"

Ma infine, al di là della netta divergenza rispetto alla miniatura francese e al *Giudizio del vescovo Antonio d'Orso* scolpito da Tino di Camaino, l'affresco dell'arca marmorea dei Bardi (fig. 239) permette un'interpretazione come *Giudizio particolare*? Elementi non ambigui paiono precludere una tale possibilità. Nel dibattito sulla visione beatifica – lo si è visto – è centrale la distinzione tra giudizio al momento della morte e giudizio finale. Fondamentale, anche sul piano iconografico, era dunque far percepire tale distinzione (che infatti è flagrante nel rilievo di Tino, nella miniatura francese e nelle immagini studiate da Végh). Ora, il laico implorante dipinto da Maso è posto all'imbocco di una quinta spaziale molto singolare: una vasta valle desertica racchiusa da irte montagne (fig. 242). Ad evidenza, si tratta della valle di Giosafat[14], dove è scritto che avrà luogo il giudizio universale: "Si levino e salgano le genti alla valle di Giosafat, perché là io starò a giudicare tutte le genti che da ogni parte verranno"[15].

È soprattutto la presenza degli angeli in atto di suonare la tromba, tuttavia, che impedisce di "leggere" qui un *Giudizio particolare* (e infatti non sono mai presenti nelle occorrenze sicure del tipo iconografi-

246. Tino di Camaino, monumento funebre del vescovo Antonio d'Orso († *ante* luglio 1321), particolare.
Firenze, cattedrale

co). Alla mente di ogni frate francescano, nonché di ogni devoto trecentesco, la cui cultura scritturale era comunque maggiore di quella degli interpreti moderni, quegli angeli non potevano che evocare immediatamente un testo notissimo, e cioè la *Prima lettera di san Paolo ai Corinzi*, dove è scritto: "Ecco che a voi svelo un mistero: […] *squillerà* […] *la tromba e i morti risorgeranno incorruttibili e noi saremo trasformati*. Perché è necessario che questo corpo corruttibile si rivesta d'incorruzione e che il nostro corpo mortale si rivesta di immortalità"[16]. Lo squillo della tromba *significa* la resurrezione dei morti che si compirà alla fine dei tempi. E infatti il *Profeta* nello sguancio di sinistra del sepolcro reca un cartiglio leggibile solo per frammenti, ma in cui è chiaro il riferimento al Cristo giudice e alla sua rivelazione finale[17].

Ci troviamo dunque di fronte a un'immagine tutt'altro che canonica, con quell'unico defunto in luogo della moltitudine delle genti (figg. 242, 243), ma i cui elementi, in modo non ambiguo, indirizzavano il fedele a una "lettura" come *Giudizio finale*: e cioè, come il momento primo di cui parla san Paolo, quello che si compie allo squillo della tromba. Ci troviamo insomma di fronte – e di questo ebbe già consapevolezza Richard Offner, come ancora prima le ebbero gli editori ottocenteschi delle *Vite* vasariane – a una raffigurazione *sui generis* della *Resurrezione della carne* e del *Giudizio finale*[18].

Forse non a torto si è parlato di quest'immagine (fig. 239) come della rappresentazione di una "visione"[19]. Al cristallizzarsi di una tale "visione" poteva indirizzare anche il *Libro di Giobbe*, col suo appello a una fiducia sconfinata nel giudizio di Dio e l'accento posto sull'individualità della resurrezione:

> Io so infatti che il mio Redentore vive,
> E che nell'ultimo giorno io risorgerò dalla terra;
> E, circondato di nuovo dalla mia pelle,
> Nella mia carne vedrò il mio Dio.
> Io, proprio io lo vedrò:
> Lo vedranno i miei occhi, e non altri.
> Questa è la speranza che ho riposta nel mio seno[20].

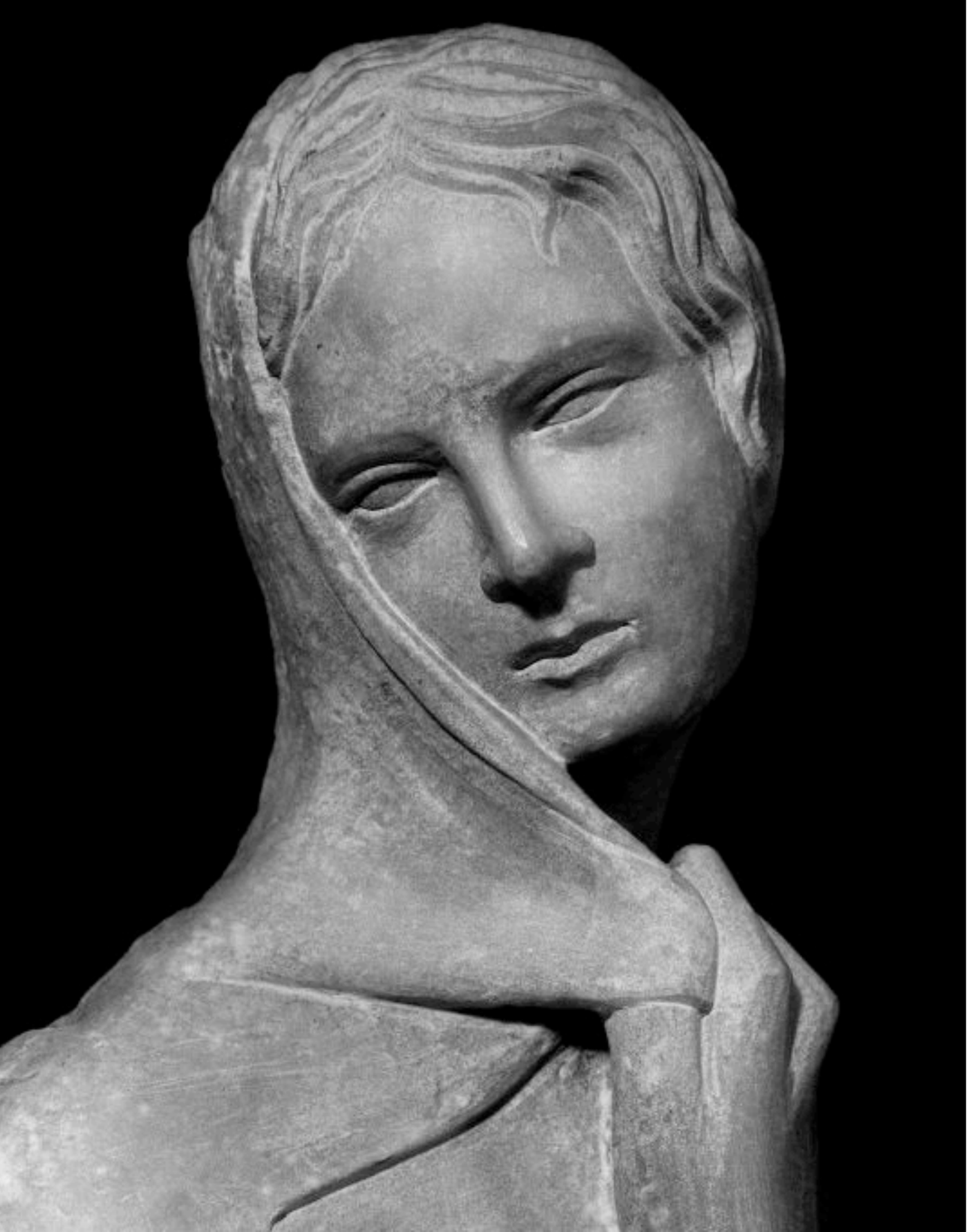
I patimenti di Giobbe e la sua ricompensa finale erano evocati esplicitamente nell'officio dei defunti tardomedievale[21] e la loro eco è alla base di iscrizioni sepolcrali ("Credo quod Redemptor meus vivit qui in novissimo die me resuscitabit ad vitam eternam et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum") attestate in diverse regioni d'Europa[22]. Immagine dipinta e parola scritta si direbbero svolgere la medesima funzione.

Al suono delle trombe, quindi, il defunto sembra risorgere dal sepolcro il giorno del giudizio. Si volge al suo Salvatore in atteggiamento di preghiera, pronto a essere giudicato[23]. È collocato, anche se in maniera appena percettibile, alla destra del Cristo, nella posizione che spetterà agli eletti: è chiaro che in questa "visione" dell'evento oltremondano si proietta la speranza nella salvezza di chi è inumato nel sepolcro, entro una cappella dotata interamente "per Dio e per l'anima"[24].

alla pagina precedente
244. Miniatore renano del primo Quattrocento, *Giudizio particolare*.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 38, c. 35r.

245. Miniatore francese (piccardo?) della prima metà del Trecento, *Giudizio particolare*.
Avignone, Bibliothèque Municipale, Section des fonds anciens, ms. 121, c. 73v.

[1] Végh 1986, p. 307; E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco*… 1998, pp. 21-24.
[2] Oltre al già citato Végh (1986), si veda da ultimo Bynum 1995, pp. 279-291, che raccoglie un'ampia bibliografia (cui si possono aggiungere Trottmann 1993; Binski 1996, pp. 211-214; Enderlein 1997, pp. 125-126; Vovelle 1963, ed. italiana 2000, pp. 34-35). Sull'idea di un doppio giudizio divino (che pare sistematizzarsi nei decenni centrali del XII secolo) e sull'opposizione/complementarietà tra giudizio universale e giudizio particolare (o individuale) si veda specialmente Baschet 1995.
[3] Végh 1986, figg. 1-6. Un'ulteriore attestazione di tale iconografia è rappresentata dal grande affresco sulla facciata di San Vigilio al Virgolo a Bolzano (databile verso il 1390, gli stemmi ne segnalano la committenza da parte delle famiglie Weineck e Warth): si veda al riguardo Bartalini 2005[b].
[4] E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco*… 1998, pp. 22-24, 42, 264-265. Si noti che i supposti paralleli iconografici indicati nel campo della miniatura (Montevarchi, Collegiata, *Corale* C, c. 1r.; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Corale* 41, c. 1v.: Végh 1986, p. 307, fig. 8; E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco*… 1998, p. 23, figg. alle pp. 22-23) non sono pertinenti: si tratta di illustrazioni del salmo *Ad te levavi oculos meos* (*Salmi* 123 [122]), un testo supplicatorio di vario impiego liturgico, che ha una sua definita tradizione iconografica (cfr. Bacci 2000, pp. 407-408).
[5] E. Neri Lusanna, in *Maso di Banco*… 1998, pp. 22-23, 264-265.
[6] *Le manuscrits*… 1955, p. 57, n. 115. Sul codice: Leroquais 1940-1941, I, pp. 67-69.
[7] I testi, in antico francese, sono trascritti in *Les manuscrits*… 1955, p. 57.
[8] Dante, *Inferno* XXVII, vv. 112-120.
[9] Il ruolo dell'esecutore testamentario del presule – nient'altri che Francesco da Barberino – nell'ideazione del complesso di immagini (particolarmente scoperto nell'*Allegoria della morte* figurata sul basamento) fu segnalato da Giovanni Poggi, fondandosi sui materiali fatti conoscere da Egidi 1902. In proposito argomenta in seguito specialmente Kreytenberg (1979[b], pp. 39-42; 1987, pp. 24-26). La figurazione della fronte del sarcofago è curiosamente quella che ha meno spronato l'alacrità esegetica degli studiosi (Kreytenberg, nella seconda delle voci citate [p. 24], si esprime in questo modo: "Die Leitgedanken des Programms gelten dem Tod und dem personalem wie dem universalem Gericht"). Affronta ora la questione del programma iconografico del sepolcro (oltre a proporne una più attendibile ricostruzione) anche Barbavara di Gravellona 2001, pp. 286-295.
[10] Ariès 1977, ed. italiana 1998, p. 118. Cfr. anche Vovelle 1963, ed. italiana 2000, p. 33.
[11] Andrieu 1940, p. 498.
[12] Herklotz 1990, p. 191. Se il riconoscimento degli *Angeli* della collezione Torrigiani quali parti del sepolcro del vescovo Antonio d'Orso (Brunetti 1954; da ultimo, Barbavara di Gravellona 2001, pp. 281-286) è – come pare – corretto, il *Giudizio* si completava nell'accoglimento dell'anima in cielo (*elevatio animae*), implorato nella stessa cerimonia funebre: "Veniant illi obviam sancti angeli Dei et perducant eum in civitatem celestem Ierusalem" (Andrieu 1940, p. 500; cfr. pure Andrieu 1938, pp. 280-281). Si veda in proposito anche il capitolo I.
[13] Sulla *praesentatio animae* nell'iconografia sepolcrale: Herklotz 1990, pp. 191-192; Gardner 1994; Binski 1996, p. 211. Il senso della *praesentatio* emerge già chiaramente dal celebre brano relativo ai sepolcri presente nella *Rhetorica antiqua* (*Candelabrum eloquentiae*) di Buoncompagno da Signa, un'opera composta attorno al 1215 e la cui redazione definitiva risale al 1227 ("depingitur etiam quomodo angeli vel sancti *mortuorum animas* divine maiestati presentant"; il passo nella sua interezza si legge in appendice a Herklotz 1990, p. 239). Anche il cosiddetto *Giudizio particolare* presente nella chiesa inferiore di San Clemente a Roma, che Osborne (1981) ha proposto di datare all'XI secolo, raffigura una tipica *praesentatio* (o *commendatio*) delle anime dei defunti a Cristo da parte dei santi Andrea e Clemente e degli arcangeli Michele e Gabriele (su tale tradizione si veda ora Bartalini 2005[b]). Implicano già il riferimento al giudizio particolare la raffigurazione miniata della *Morte e ascesa al cielo di Lamberto, abate di Saint-Bertin* († 1125), e la lastra tombale di Bruno, presbitero della cattedrale di Hildesheim († 1194), i cui nessi con la liturgia dei morti, anche se per aspetti diversi da quello che qui interessa, ha acutamente rimarcato Panofsky (1964, ed. 1992, pp. 59-60, figg. 240-241).
[14] Lo ammette lo stesso Végh 1986, p. 307.
[15] *Gioele* 3, 12 ("Consurgant, et ascendant gentes in vallem Iosaphat; | Quia ibi sedebo ut iudicem omnes gentes in circuitu").
[16] *Prima lettera ai Corinzi* 15, 51-53 ("Ecce mysterium vobis dico: […] *canet* […] *tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur*. Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem: et mortale hoc induere immortalitatem"). Inoltre: *Matteo* 24, 31; *Prima lettera ai Tessalonicesi* 4, 16.
[17] La trascrizione in *Maso di Banco*… 1998, p. 47, nota 53, mi pare vada emendata nel modo seguente: NI OMNINO | S[…] PATRI CUM|VENERIT | HOMINI TRE|MENDI · TE | APAREBIT | IUDEX QUO QUIS | B PAVEB|IT · TE AP|ERIET CUN|CTIS ET CLA|RI SEIET · | · ECTORIS | ARCHANA · | NOSTRI BONA | SIUS PRO | ANIMA.
[18] Vasari 1568, ed. 1846-1870, II, p. 141, nota 3; G. Milanesi, in Vasari 1878-1885, I, p. 624, nota 3*; Offner 1947, p. 255, nota 11. Si vedano in seguito, tra gli altri, s'Jacob 1954, p. 131; Borsook 1980, p. 39; Panofsky 1964, ed. 1992, p. 77, nota 2; Baschet 1995, pp. 184-185; Long 1995[b], pp. 79-81; Bacci 2003, pp. 166-167, 175; Bartalini 2005[b].
[19] Long 1995[b], p. 82, anche se a me non è chiaro cosa significhi che "This simultaneous exclusion of and focus on the human figure may be understood if we see *the painting as a vision provoked by the donor's meditations rather than a literal depiction of the event*".
[20] *Giobbe* 19, 25-27 ("Scio enim quod Redemptor meus vivit, | Et in novissimo die de terra surrecturus sum; | Et rursum circumdabor pella mea, | Et in carne mea videbo Deum meum. | Quem visurus sum ego ipse, | Et oculi mei conspecturi sunt, et non alius; | Reposita est haec spes mea in sinu meo").
[21] Andrieu 1940, p. 499.
[22] Cfr. Kroos 1984, p. 348, fig. 16 (lastra tombale del canonico Jean già in Ste-Geneviève a Parigi); Binski 1996, p. 97 (lastra tombale di Louis de Beaumont a Durham).
[23] Una declinazione in chiave "individuale" dello schema del *Giudizio finale* s'incontra anche nella controfacciata della cattedrale di Atri, probabile opera del "Maestro di Offida" (Bacci 2000, p. 399, fig. 35; Tartuferi 2000, p. 249). Mentre un'immagine analoga a quella del sepolcro Bardi campeggia nella tomba quattrocentesca del vescovo Juan Díaz de Coca († 1477) nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma (cfr. R. Bartalini, in Colucci 2003, pp. XII-XIII; Bartalini 2005[b]).
[24] Sul patronato e la funzione della cappella si veda il capitolo precedente; sull'insieme degli affreschi di Maso di Banco e il loro programma (legato alla titolazione e alla funzione della cappella): Bartalini 2000, pp. 60-67, 88-92.



247. Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, particolare del monumento funebre di Cino da Pistoia. Pistoia, cattedrale

X. L'attività di Agostino di Giovanni

L'Annunciata di Pisa, il monumento al vescovo Guido Tarlati e il sepolcro di Cino da Pistoia

L'aver stabilito, ormai alcuni decenni fa, che l'*Annunciata* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa è opera del maestro Agostino di Giovanni è un fatto di grande rilievo per la conoscenza dell'attività dello scultore senese, tanto celebrato da Vasari ma a lungo dall'incerta fisionomia[1]. Sulla base della statua lignea (figg. 248, 249) è l'iscrizione A(NNO) D(OMINI) MCCCXXI AGUSTINUS HO(N)DA(M) GIOVAN(N)I E STEFANUS ACOLT(I) DE SEN(IS) […]. Nel 1321, dunque, Agostino di Giovanni e tale Stefano Acolti, in un momento in cui a Pisa per le maggiori commissioni ci si rivolgeva appunto ad artisti senesi (si pensi al grandioso polittico di Simone Martini per la chiesa domenicana di Santa Caterina), ricevettero in questa città l'incarico di eseguire un'imponente *Annunciazione* lignea, destinata a una chiesa che tuttavia non è dato finora individuare, dal momento che il convento di San Domenico (dal quale la scultura è giunta al Museo di San Matteo) fu fondato soltanto nel 1386[2].

Ma chi era Stefano Acolti, collaboratore di Agostino di Giovanni? Tra le carte d'archivio riscoperte nel corso dell'Ottocento da Ettore Romagnoli prima, da Gaetano Milanesi, Scipione Borghesi e Luciano Banchi più tardi, non si ha nessuna menzione di questo maestro. Poiché è difficile pensare che un gruppo ligneo di due sole figure venisse affidato a due diversi scultori, è da supporre che egli sia stato il pittore responsabile della policromia e che in questo senso abbia sottoscritto il proprio lavoro, come a Siena faranno altri pittori[3].

La scultura pisana rappresenta dunque l'opera più antica di Agostino di Giovanni che sia giunta fino a noi; e da questa soprattutto si dovrà partire per individuare le radici del suo linguaggio, ormai formato e assai originale. Essa riveste un'importanza centrale anche per un altro motivo. Il confronto con la tomba del vescovo Guido Tarlati nel duomo di Arezzo (fig. 259), portata a compimento nel 1330 assieme ad Agnolo di Ventura (l'iscrizione alla base dei rilievi recita HOC OPU[S] FECIT MAGISTE[R] AGUSTINU[S] ET MAGISTE[R] ANGELU[S] DE SENI[S] MCCCXXX), assicura che la parte avuta da Agostino di Giovanni in quest'impresa fu notevole, se non preponderante. Sotto quest'aspetto, il sepolcro Tarlati rappresenta un problema spinoso. Negli anni in cui fu realizzato, accanto ad Agostino doveva essere ormai attivo anche il figlio Giovanni, per quanto giovanissimo. E la tentazione di indicare la sua responsabilità per alcune parti del sepolcro è notevole: soprattutto per i rilievi raffiguranti il *Comune pelato* (fig. 264) o, ancora meglio, la *Costruzione delle mura* (fig. 265) e la *Presa di Bucine* (fig. 267), ove si osservano sapienti effetti di graduazione dei piani del rilievo, che si discostano dalle composizioni più semplici, articolate spesso su un solo piano, di gran parte delle altre scene. La questione però è resa più complessa dalla presenza, epigraficamente documentata, di Agnolo di Ventura. E in effetti, come aveva indicato Annarosa Garzelli, i due chierici all'estrema sinistra nella *Celebrazione delle esequie* ai lati dell'effigie del defunto (fig. 260) sembrano apparentarsi alle sculture del portale Petroni della basilica di San Francesco a Siena (fig. 305), un monumento che anche per altre ragioni si può ritenere opera di Agnolo di Ventura[4].

Ma, in generale, il carattere piuttosto omogeneo delle sculture del sepolcro (figg. 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267) non lascia troppo spazio alla volontà di distinguere. Che esistano delle differenze all'interno del monumento è sicuro; per realizzare in breve tempo (Guido Tarlati morì improvvisamente nell'ottobre del 1327, il suo corpo fu traslato ad Arezzo il 28 ottobre 1328 e la tomba era compiuta nel 1330)[5] un sepolcro così grandioso è naturale che sia stato impiegato un largo numero di aiuti (ciò che, del resto, è perfettamente nella logica dell'organizzazione del lavoro della bottega tardomedievale). Ma che vi si manifestino diversificazioni così nette da permettere di individuare più personalità che operano indipendentemente a parti diverse poi montate nell'insieme, pare difficile da sostenere, come a suo tempo avvertiva giudiziosamente anche Pietro Toesca[6]. Le differenze sono dovute in buona parte a disuguaglianze qualitative, ma sotto il profilo figurativo la coerenza e l'unità stilistica rimangono intatte.

Finché non riusciremo a conoscere meglio l'orga-

251. Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

252. Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*. Parigi, Musée du Louvre

alle pagine precedenti
248-249.
Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

250. Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, particolare.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

nizzazione del lavoro di una bottega medievale e che tipo di collaborazione implicasse una commissione congiunta a due diversi maestri, che come tali sottoscrivono il "prodotto" finito, i tentativi di distinguere nettamente le "mani" rischieranno sempre di essere arbitrari, nient'altro che la proiezione sul passato di un'idea dell'"autografia" del tutto moderna. (Non sarà prevedibile il caso che, impostata e sbozzata una scena, la "finitura" potesse poi esser condotta da un "consocio"? In tal caso, cosa dovrà guidare nel discrimine, la qualità della modellazione o i criteri di composizione e impostazione della scena?). Si assume spesso l'idea di una pratica di collaborazione, per così dire, "in sincronia" (più scultori lavorerebbero contemporaneamente a varie parti, poi assemblate), quando invece quel poco che conosciamo della pratica di lavoro delle botteghe trecentesche indica piuttosto una collaborazione stratificata, "diacronica" (per continuare con la medesima terminologia), ossia che interviene nelle diverse fasi del processo esecutivo[7].

La collaborazione tra Agostino e Agnolo sembra essere stata così intima, la volontà di uniformazione su un unico registro formale così intensa, da non permettere di distinguere recisamente i singoli ruoli dei due artisti. Ma non è nemmeno da credere che uno dei due abbia avuto una parte preminente nell'ideazione del complesso – di maggior pertinenza, si potrebbe pensare, di un esperto architetto – e l'altro nella realizzazione dei rilievi figurati, dal momento che pressoché ogni *magister lapidum* trecentesco era di norma un versato architetto. Nel caso specifico, del resto, è documentata una precisa attività architettonica sia per Agostino di Giovanni sia per il compagno Agnolo di Ventura[8]. La tomba Tarlati andrà considerata unitariamente per quello che è: una commissione di tale prestigio e impegno, condotta a termine in pochissimo tempo, per la quale i due scultori dovettero unire le proprie esperienze e le proprie botteghe, seguendo una pratica assai comune nel Duecento e nel Trecento qual era quella della "compagnia", ben conosciuta dagli storici della mercatura medievale, che consisteva appunto nella consociazione, limitata nel tempo, legata a determinati obiettivi[9].

L'esistenza dell'*Annunciata* pisana "firmata" da Agostino di Giovanni prova nondimeno che la parte avuta da quest'ultimo nel sepolcro aretino fu tutt'altro che secondaria. La sintetica modellazione dei volumi che contraddistingue la *Madonna*, quasi astraente nella purezza cilindrica del collo, nell'ovale perfetto del volto (fig. 250), nel corpo tornito in-

253-254.
Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*. Parigi, Musée du Louvre

terrotto da solide pieghe tubolari (figg. 248, 249), è infatti il denominatore costante delle sculture della tomba aretina. Lo dichiara l'abbreviata definizione dei larghi volumi depressi e squadrati dei chierici che stanno ai lati del *gisant* (figg. 260, 261), degli angeli reggicortina, dei personaggi raffigurati nel *Comune in signoria* e nella *Distruzione delle mura di Laterina* (fig. 326), oppure la netta evidenziazione delle figure che, emergendo con un aggetto polito e purissimo, animano la bella *Presa di Bucine* (fig. 267) o l'*Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro* (fig. 266).

Nell'*Annunciata* di Pisa Agostino di Giovanni mostra di saper passare impercettibilmente da una definizione essenzialmente struttiva della figura, "plastica", a effetti di preziosità ed eleganza estenuata esemplarmente gotici. Oltre al leggero avvitamento su sé stesso del corpo, la sapiente calligrafia con la quale è resa l'acconciatura e la minuta, delicata delineazione dei tratti del volto – le labbra carnose e come delimitate da una linea fremente, le mandorle degli occhi tratteggiate con una sottigliezza impareggiabile, le larghe arcate sopracciliari quasi evanescenti – rammentano appunto che Agostino lavorava a Siena, città che dalla fine del Duecento costituisce la punta di diamante in Italia centrale della ricezione e rielaborazione del linguaggio oltremontano. È vero che tali caratteri sono più pronunciati nel-

255. Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

256. Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*, particolare. Parigi, Musée du Louvre

257. Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

258. Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*, particolare. Parigi, Musée du Louvre

l'*Annunciata* che nelle figurazioni della tomba Tarlati, ma anche in esse colpisce la delineazione sottile, calligrafica appunto, dei capelli dei chierici (fig. 260), oppure la rapida ma dolce modellazione dei loro vecchi volti solcati da profonde rughe, che crea quasi l'effetto di una tenera epidermide posta a rivestire dei volumi puri – sono significativi, in tal senso, i volti dei diaconi più anziani che, sulla destra, incedono verso il defunto (fig. 261). L'*Annunciata* pisana e le sculture della tomba aretina si pongono certamente, a distanza di quasi un decennio, sulla stessa linea stilistica, la quale in entrambi i casi non appare che un esemplare sviluppo in chiave "ornata" e più naturale, ma sempre severamente monumentale, di certi aspetti della scultura di Tino di Camaino.

Per apprezzare al meglio il monumento Tarlati bisogna fare astrazione dai molti rifacimenti settecenteschi. La tomba del vescovo e signore di Arezzo fu presa d'assalto nel 1341 durante una rivolta contro la famiglia dei Tarlati di Pietramala, scoppiata quando Pier Saccone, fratello del presule, dopo aver instaurato di fatto una signoria sulla città, aprì Arezzo all'ingerenza fiorentina e di qui inconsapevolmente alla presa del potere della parte guelfa[10]. Nel novembre del 1341 Pier Saccone fu arrestato, le case dei Tarlati messe a ferro e fuoco ed essi, assieme ai ghibellini aretini, furono cacciati dalla città. Anche il monumento di Guido Tarlati, con i suoi rilievi dall'eccezionale carattere politico, nella celebrazione del "Comune in signoria" per virtù del vescovo-signore di contro al "Comune pelato" (ossia spogliato dagli avidi interessi di parte), era un eloquente simbolo del potere dei Pietramala in città, e la volontà di *damnatio memoriae* portò a scagliarsi anche contro di esso[11]. Fu distrutta la testa del vescovo in tutte le scene in cui era raffigurato, e insieme a queste ne fecero le spese anche altri rilievi e altre figure. Gli sgradevoli rifacimenti in stucco (si vedano ad esempio le figg. 263, 265, 266) si devono al fiesolano Angiolo Bini e furono portati a termine nel 1783, quando il sepolcro fu traslato dalla cappella del Santissimo Sacramento (immediatamente a destra dell'altar maggiore) a quella che ancora oggi è la sua ubicazione: la parete sinistra della cattedrale, accanto alla porta di accesso alla sacrestia[12].

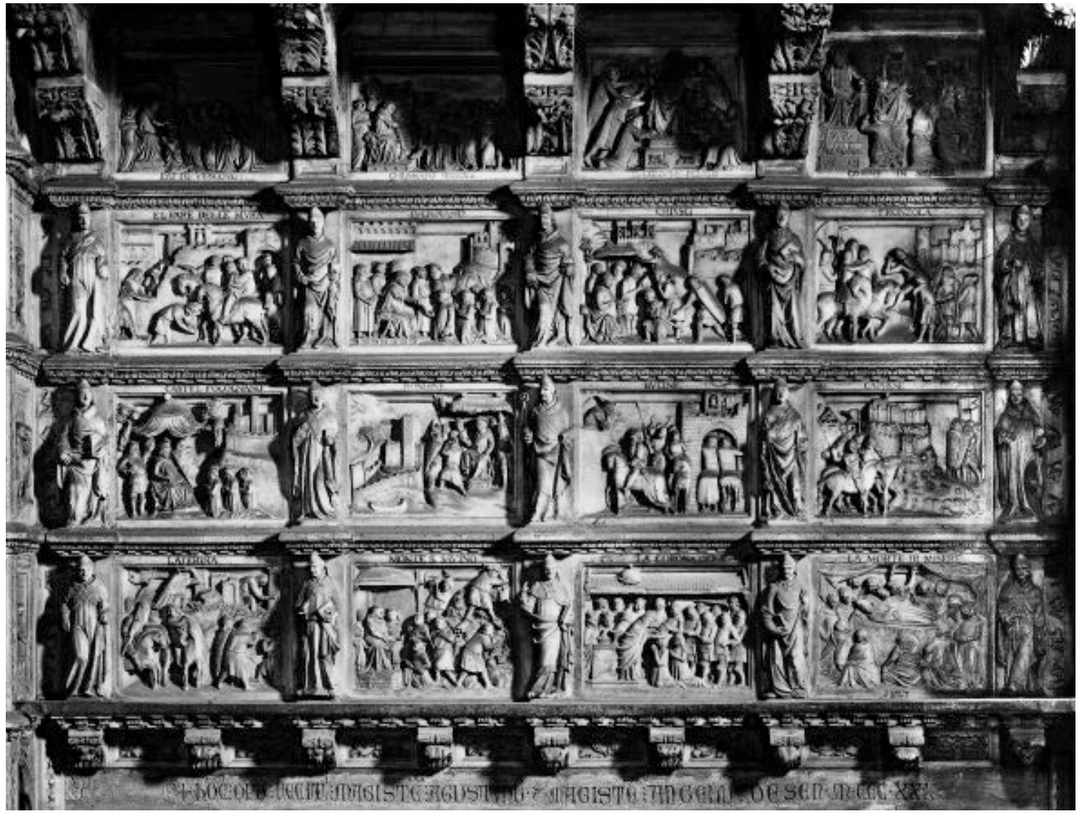
Nell'ampio vano soprastante il rilievo col vescovo defunto e i chierici officianti le esequie (fig. 259) dovevano essere collocate alcune sculture monumentali. Si è supposto che in quello spazio potesse ergersi una maestosa figura del vescovo-condottiero a cavallo[13] e, se così fosse, si tratterebbe di un caso rarissimo, e di eccezionale interesse, nell'ambito dell'iconografia funeraria toscana del primo Trecento, da vedere in rapporto con la tradizione nordica – germanica e, per quanto riguarda l'Italia, padana – del monumento equestre[14]. Ma più probabilmente – come ha suggerito Gert Kreytenberg – era qui raffigurato Guido Tarlati circondato dal suo seguito, sul modello della

260-261.
Agostino di Giovanni
e Agnolo di Ventura,
Chierici officianti
le esequie, particolari
del monumento funebre
del vescovo Guido Tarlati.
Arezzo, cattedrale

tomba "ghibellina" per eccellenza, quella dell'imperatore Enrico VII eretta da Tino di Camaino nel duomo di Pisa[15]. Le sculture furono forse distrutte durante la sommossa del 1341, ma nel Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo si conserva una testa virile, cinta da un bacinetto spigolato, che potrebbe costituire quanto resta di quelle figurazioni monumentali (fig. 268).

Essa è realmente in rapporto con la tomba Tarlati[16] e, scultura straordinaria, si direbbe opera proprio di Agostino di Giovanni. La sintonia con i volti dei chierici figurati sul sepolcro è evidente, ma le affinità sono strettissime anche con l'*Annunciata* pisana: in entrambi i casi ci troviamo di fronte a dei puri volumi sentiti soprattutto nella loro forza stereometrica, ma dalle superfici dolcemente modulate a rendere una naturale carnosità; e anche le larghe arcate sopracciliari, evidenziate con una linea incurvata net-

259. Agostino di Giovanni
e Agnolo di Ventura,
monumento funebre
del vescovo Guido Tarlati.
Arezzo, cattedrale



262. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, monumento funebre del vescovo Guido Tarlati, particolare.
Arezzo, cattedrale

ta e di assoluta purezza, l'aspetto severo, nobile, intensamente assorto, denotano una medesima sensibilità figurativa.

Sulla base delle affinità con la tomba Tarlati è stata riconosciuta la responsabilità di Agostino di Giovanni per il monumento funebre del celebre poeta e giureconsulto Cino da Pistoia († 1336), presente nella cattedrale della sua città (fig. 281): un'opera di grande qualità e importanza, che aveva attratto moltissimo l'attenzione di Vasari, il quale pensava fosse dovuta nientemeno che ad Andrea Pisano[17].
Sulla commissione del monumento pistoiese abbiamo molte informazioni: fin dall'Ottocento è nota la "memoria" dalla quale apprendiamo che fu allogato l'11 febbraio 1337 da Giovanni di Carlino dei Sigibuldi e da Schiatta di Lanfranco Astesi, genero di Cino e suo esecutore testamentario; si conservano inoltre le registrazioni di pagamento per gli anni 1337-1338, fino al saldo avvenuto il 27 dicembre 1339. Quindi conosciamo perfettamente l'arco di tempo in cui si svolsero i lavori. Nei documenti, tuttavia, non è mai indicato lo scultore cui furono affidati il progetto e la realizzazione della commissione. L'incarico avvenne per procura di Cellino di Nese, *magister lapidum* a quel tempo impegnato nei lavori per il battistero pistoiese e più tardi attivo a Pisa[18]; il sepolcro doveva essere eseguito a Siena da un maestro senese non meglio specificato, secondo un disegno proposto ai committenti tramite Cellino di Nese, e quindi inviato a Pistoia per la messa in opera[19].
Per primo Adolfo Venturi mise correttamente il monumento in rapporto con la tomba Tarlati e Wilhelm R. Valentiner ribadì l'attribuzione ad Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura[20]. Ma fu Werner Cohn-Goerke a riconoscere l'impossibilità di considerarlo opera di collaborazione al pari del sepolcro aretino[21]. E la sua conclusione che il monumento a Cino da Pistoia spetti al solo Agostino, basata anche sul riscontro con le opere del figlio Giovanni, non è stata più revocata in dubbio[22].
Nella letteratura successiva il riferimento è diventato appunto quasi scontato: anzi, il sepolcro pistoiese ha finito per essere considerato l'opera più rappresentativa di Agostino di Giovanni, il suo "capolavoro". Nel consolidarsi di tale convinzione ha avuto un grande peso anche il fatto che Cellino di Nese, mediatore tra i committenti e il "maestro di Siena" di cui parla il documento di allogagione, probabilmente non era altri che il cognato di Agostino di Giovanni, il quale nel 1310 aveva sposato, appunto, monna Lagina di Nese[23].

263. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Consacrazione a vescovo di Guido Tarlati*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati.
Arezzo, cattedrale

264. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Il Comune pelato*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati.
Arezzo, cattedrale

265. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Costruzione delle mura di Arezzo*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati. Arezzo, cattedrale

266. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati. Arezzo, cattedrale

267. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Presa di Bucine*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati. Arezzo, cattedrale

Le analogie rilevabili adesso, oltre che con i rilievi del sepolcro Tarlati, anche con l'*Annunciata* di Pisa permettono di considerare il monumento pistoiese come terzo anello di una catena che ha per protagonista un unico artista. Portando a termine la tomba di Cino da Pistoia, Agostino di Giovanni, a distanza ormai di molti anni dalla *Madonna* pisana e a più di un lustro dalla conclusione dei lavori per la tomba Tarlati, fondamentalmente rimane fedele a sé stesso. Come nelle opere precedenti le forme sono sentite essenzialmente come fatto volumetrico, precisa individuazione di masse "cubiche" (per dirla con Valentiner) nitide e tornite, di piena e immediata leggibilità (figg. 282, 283, 285). Il bellissimo bassorilievo raffigurante Cino in cattedra che tiene lezione (figg. 281, 286, 287), al pari dei rilievi della tomba Tarlati, presenta un fondo piatto, astratto, dal quale emergono con forte aggetto i volumi semplificati dei corpi dei personaggi, e anche in questo caso essi si accampano con la stessa insicurezza di impostazione spaziale evidente in gran parte delle figurazioni della tomba aretina.

Quest'impresa rappresenta però una nuova tappa nel lavoro dell' artista. Nelle sculture della tomba di Cino da Pistoia sono infatti presenti degli accenti che le opere più antiche lasciavano solo in parte presagire. La morbida modellazione, che nei volti dà luogo a tenuissimi trapassi di piano e crea effetti di sottile variazione chiaroscurale; il vibrare della luce sulle capigliature ottenute mediante affilate striature; la marcata eleganza "cortese", più spinta rispetto all'*Annunciata* pisana, tendono ora a stemperare il carattere severo, grandioso, eminentemente monumentale della scultura di Agostino di Giovanni. Sono emblematici, in questo senso, il più giovane tra gli accoliti di Cino (fig. 283), l'elegantissima figura del giovane *Santo* e il *San Zeno* posti entro l'edicola alla sommità della tomba (fig. 284), e soprattutto la *Madonna annunciata* (figg. 247, 289, 290), retratta in un gesto che pare più di aristocratico distacco che di timore, del tutto in sintonia con le coeve figurazioni di Simone Martini e di Lippo Memmi.

La tomba di Cino da Pistoia attesta un parziale mutamento di rotta nel percorso di Agostino che andrà meglio precisato e di cui si possono forse intuire le ragioni[24]; esso, tuttavia, non pare appunto che lo svolgimento e il rinnovamento di una forte personalità dopo le tappe rappresentate dall'*Annunciata* del 1321 e dal sepolcro Tarlati.

Tale mutamento è stato intuito sia da Enzo Carli che da Annarosa Garzelli; da qui le loro proposte di riconoscervi all'opera i figli Giovanni[25] o Domenico[26], isolando all'interno del monumento alcune parti che, a loro modo di vedere, esulerebbero dalla gamma formale di Agostino. Non volendo certo negare la possibilità che i figli abbiano collaborato col padre a quest'impresa, quanto però si deve sottolineare è l'assoluta unità stilistica dell'importante complesso scultoreo. Gli accenti più moderni non si colgono soltanto nel bassorilievo con la scena universitaria o nelle figure entro l'edicola posta alla sommità della tomba, ma coinvolgono tutte le sculture. La responsabilità dell'opera, la direzione dei lavori, spettano a un'unica personalità, e al suo controllo tecnico e stilistico, per così dire, si uniformarono gli aiuti che vi lavorarono. E questi dovette essere l'ormai anziano Agostino di Giovanni, dal momento che i referenti stilistici più diretti rimangono l'*Annunciata* di Pisa e il sepolcro Tarlati.

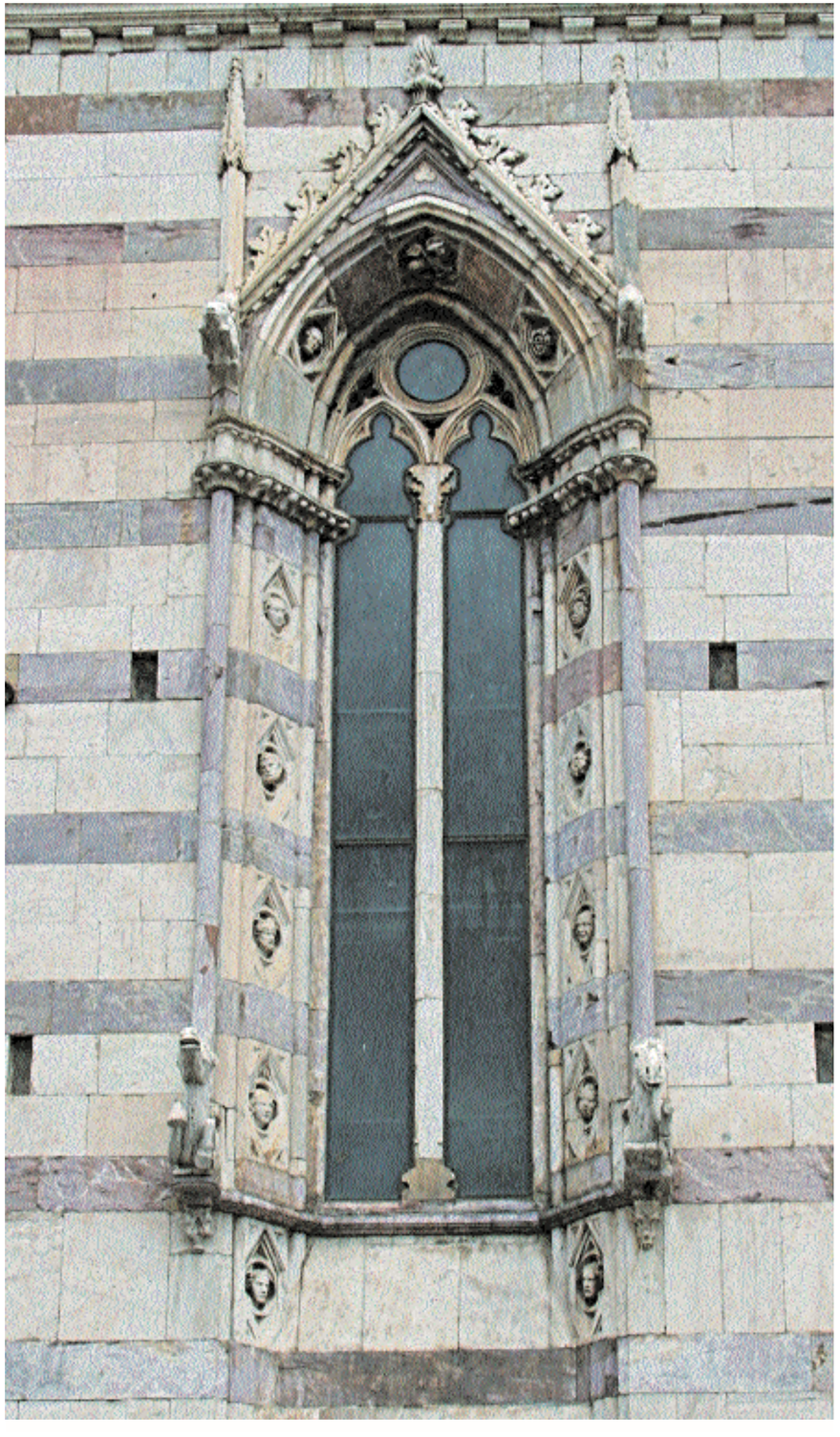
Queste tre opere costituiscono quindi una serie coerente che permette di seguire, seppur per frammenti, l'operosità di Agostino di Giovanni dal 1321 agli anni 1337-1339. Sebbene rappresentino pochissimo di quanto dové produrre nel giro di almeno un trentennio, dato che è già dichiarato *magister* nel 1310[27], esse offrono già da sole la possibilità di intravedere quali furono le radici della sua scultura e come essa si svolse nel tempo. Ma soprattutto sono dei "punti fermi" in base ai quali è dato di individuare altre testimonianze della sua attività.

268. Agostino di Giovanni, *Testa di condottiero*. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna

alle pagine seguenti
269-270.
Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*. Ubicazione ignota, già New York, Duveen Galleries

271. Agostino di Giovanni, *Testa virile*. Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma

272. Grosseto, cattedrale, finestra del prospetto meridionale



273-276.
Agostino di Giovanni,
Teste virili. Grosseto,
cattedrale, finestra
del prospetto meridionale

L'esempio di Tino di Camaino

Quando nel 1321 Agostino realizzava l'*Annunciata* di Pisa, Gano di Fazio, uno dei maggiori scultori nella Siena al passaggio tra Due e Trecento, era morto ormai da qualche anno[28] e Tino di Camaino aveva appena abbandonato Siena stabilendosi a Firenze (1320-1323), per poi passare a Napoli al servizio della corte angioina (1324-1337). La grande qualità di questa sua opera lignea fa supporre che egli abbia avuto un ruolo di primo piano nel panorama della scultura a Siena del secondo e del terzo decennio del Trecento; tuttavia non è attestata nessun'altra testimonianza della sua operosità fino al sepolcro Tarlati, che impegnò l'artista negli anni 1328-1330. Essa dovette svolgersi in parallelo all'attività dell'altro grande scultore senese di questi anni, Goro di Gregorio, affermatosi anch'egli con ogni probabilità nel corso del secondo decennio del secolo[29] e ormai riconoscibile in tutta la sua originalità almeno dal 1324, anno in cui portò a termine l'arca di san Cerbone della cattedrale di Massa Marittima. Non potendo ancora identificare con sicurezza nessun'impresa di Camaino di Crescentino, in rapporto per lunghissimi anni col cantiere della fabbrica del duomo[30], ai nostri occhi sono principalmente questi gli artisti che incarnano la scultura a Siena negli anni che precedettero l'affermazione di Giovanni d'Agostino. Agostino di Giovanni e Goro di Gregorio, tuttavia, percorrono strade sensibilmente diverse.

Le opere di Goro, dall'arca di san Cerbone alla tomba del giurista Guglielmo di Ciliano, dal sepolcro del vescovo di Messina Guidotto d'Abbiate († 1333) ai frammenti di una tomba eseguita a San Gimignano[31], rivelano un'inclinazione francesizzante che va ben oltre la scultura senese dei primi decenni del secolo. Agostino di Giovanni non fu certo insensibile alle suggestioni che venivano dall'arte gotica: l'*Annunciata* di Pisa colpisce anche per la sua aggraziata eleganza, per la delicata micrografia dell'intaglio dei capelli, per la naturalezza epidermica dell'incarnato (figg. 250, 255). Ma più che provarsi a eguagliare e superare il linguaggio prepotentemente oltremontano degli orafi senesi, qual è il caso di Goro di Gregorio, Agostino sembra aver posto maggiore attenzione ad altri fatti. Indicazioni di suprema eleganza venivano ormai dall'affermato Simone Martini e dal giovane Ambrogio Lorenzetti e anche le opere lasciate a Siena e nel senese da Marco Romano (figg. 80, 81) dovevano conservare ancora intatto il loro fascino[32]. La sua posizione appare più in linea con questi fatti che non con gli estremi toccati da Goro di Gregorio. Soprattutto il delicato goticismo di Marco Romano, la morbida politezza e la naturalezza della sua scultura, possono aver contribuito a indirizzare l'artista verso il risultato dell'*Annunciata* pisana.

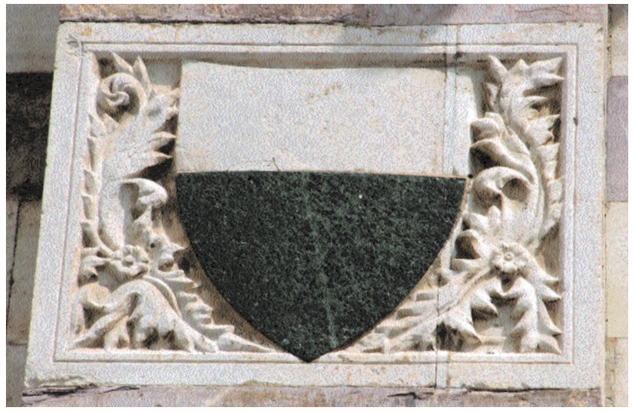
Ma gli esiti di Agostino di Giovanni e di Goro di Gregorio non differiscono soltanto nei modi di adesione alla moderna cultura oltremontana. Più che a eguagliare i sofisticati effetti calligrafici degli smalti traslucidi, la scultura di Agostino di Giovanni rimane sempre volta alla ricerca di una potente, grandiosa monumentalità. Lontanissimo dalla complicazione lineare delle opere di Goro, il carattere di fondo delle sue figurazioni, a partire dall'*Annunciata* pisana, resta la vigorosa sintesi volumetrica, l'efficace modellazione a larghi piani semplificati, una grande vocazione monumentale, ereditate da Tino di Camaino.

Il marcato sintetismo e l'abbreviata definizione del corpo dell'*Annunciata* (ancora ben percepibili nonostante le piallature che ha subito) e delle figurazioni della tomba Tarlati denunciano la vivida attenzione a quell'importante esperienza che a Siena si rivelò in tutta la sua rilevanza negli anni compresi tra il 1315 e il 1320, una volta che Tino ebbe abbandonato Pisa, reo di aver preso parte accanto ai guelfi alla battaglia di Montecatini contro i ghibellini pisani (1315), e rientrò nella propria città di origine, per un soggiorno relativamente breve (anche se ricco di conseguenze) che in fondo rimane l'unico periodo di attività a Siena del grande scultore. Sono gli anni che vedono la realizzazione della tomba del cardinale Riccardo Petroni (figg. 50, 51, 52) collocata in cattedrale (e probabilmente anche del sepolcro del patriarca Gastone della Torre destinato a Santa Croce a Firenze)[33], nonché un suo importante ruolo, in qualità di capomaestro della fabbrica della cattedrale, nelle fasi iniziali della costruzione del nuovo battistero (fino almeno all'inizio di giugno del 1320)[34].

La conoscenza e l'ammirazione delle opere senesi di Tino di Camaino è quanto segna in modo più profondo l'*Annunciata* del 1321 di Agostino di Giovanni, aprendo la strada all'elaborazione delle sculture del sepolcro Tarlati e anche del monumento funebre di Cino da Pistoia. È soprattutto dal fascino della scultura di Tino di Camaino che nascono il rigore volumetrico, la sobria e sintetica definizione delle forme, sentite essenzialmente nei loro valori strutturali, che segnano appunto la produzione di Agostino a partire dall'*Annunciata* e fino alla tomba di Cino dei Sigibuldi. Anche se quest'ultima mostra un addolcimento e uno stemperamento di tali valori, non per questo essi vengono mai rinnegati. E sono questi gli aspetti che, mentre segnano una decisa alternativa alla scultura di Goro di Gregorio, danno corpo al pacato e personalissimo "classicismo gotico" di Agostino di Giovanni, con esiti, nell'*Annunciata* del Museo di San Matteo a Pisa, che devono aver interferito in modo significativo anche nella formazione del grande Andrea Pisano[35].

Un Sant'Ansano al Louvre

Al Musée du Louvre a Parigi si conserva una scultura lignea raffigurante un giovane *Santo*, con tutta verosimiglianza sant'Ansano (figg. 252, 253, 254), che può costituire un'altra precoce e superba prova di Agostino di Giovanni, databile in prossimità dell'*Annunciata* del 1321[36].



In essa è molto marcato il debito verso Tino di Camaino: la ferma e geometrizzante squadratura del corpo, oltre che a opere come il sepolcro del patriarca Gastone della Torre, rimanda addirittura alle imponenti figure dei "consiglieri" di Enrico VII del Camposanto Monumentale di Pisa. Ma dell'umanità di Tino il *Sant'Ansano* pare fornire un'interpretazione "ornata", elegante e più accostante, che lo pone in parallelo alla *Madonna* pisana.

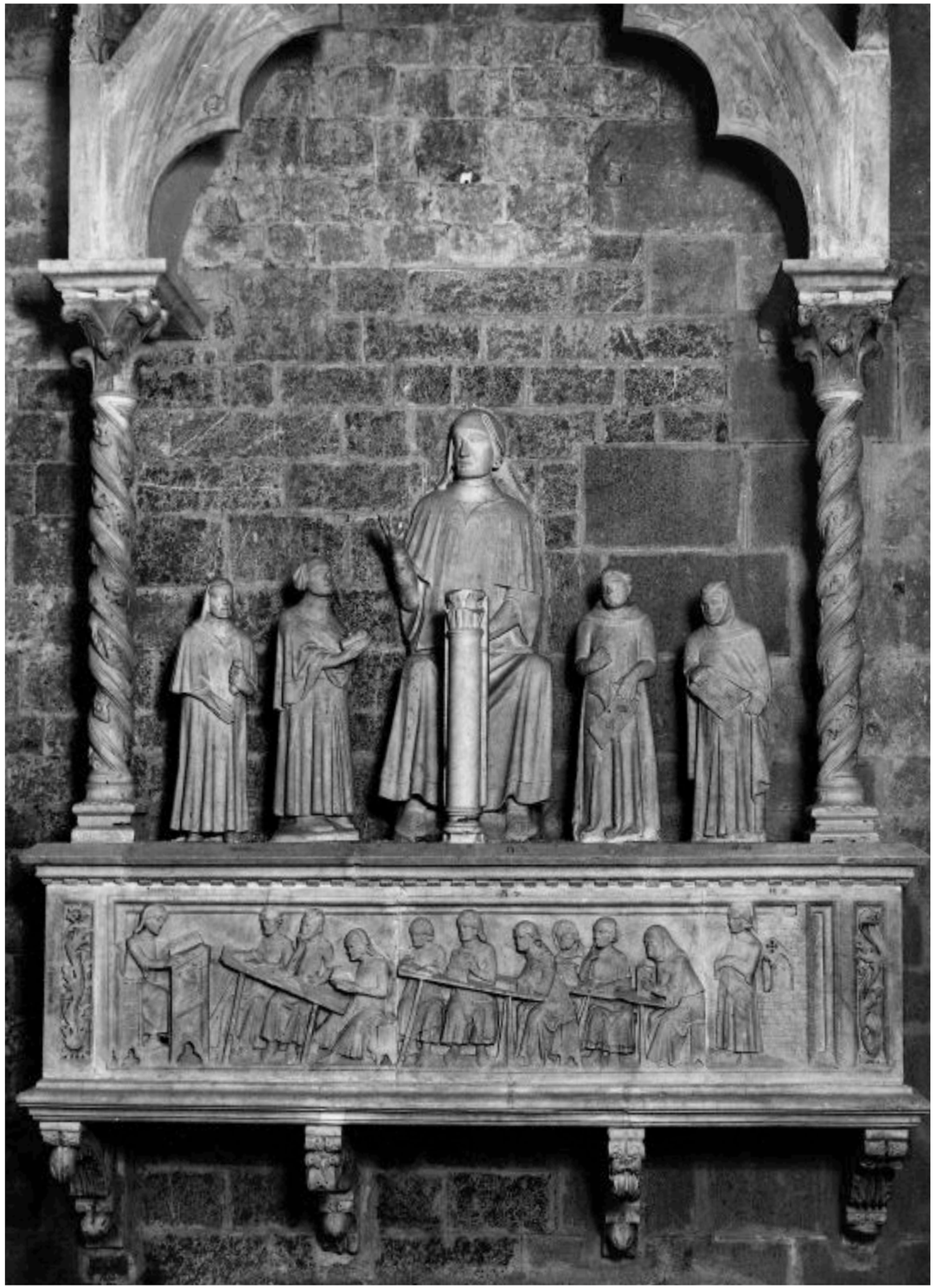
L'ingessatura e la policromia che rivestivano la scultura del Louvre sono perdute, e quindi il volto del giovane santo non ha la tenerezza e la naturalezza di quello dell'*Annunciata*, ma in entrambi i casi è la stessa pienezza di volume e politezza (figg. 255-256, 257-258). È molto simile l'aspetto intensamente assorto, come sopra pensiero, e i tratti facciali si richiamano veramente da vicino: gli occhi formano due mandorle perfette delimitate dalle spesse e pronunciate palpebre superiori; dal naso forte ed energico partono ampie arcate sopracciliari che svaniscono dolcemente nel nulla avvicinandosi alle tempie; in entrambe sono similissime le labbra carnose e il mento leggermente prominente, ma smussato e arrotondato. Anche nel *Sant'Ansano* i capelli sono

279. Stemma di Grosseto. Grosseto, cattedrale, portale del prospetto meridionale

280. Balzana senese. Grosseto, cattedrale, portale del prospetto meridionale

277. Agostino di Giovanni, *Testa puerile*. Grosseto, cattedrale, finestra del prospetto meridionale

278. Agostino di Giovanni, *Testa virile*. Grosseto, cattedrale, finestra del prospetto meridionale



281. Agostino di Giovanni, monumento funebre di Cino da Pistoia. Pistoia, cattedrale

282-283. Agostino di Giovanni, *Accoliti di Cino*, particolari del monumento funebre di Cino da Pistoia. Pistoia, cattedrale

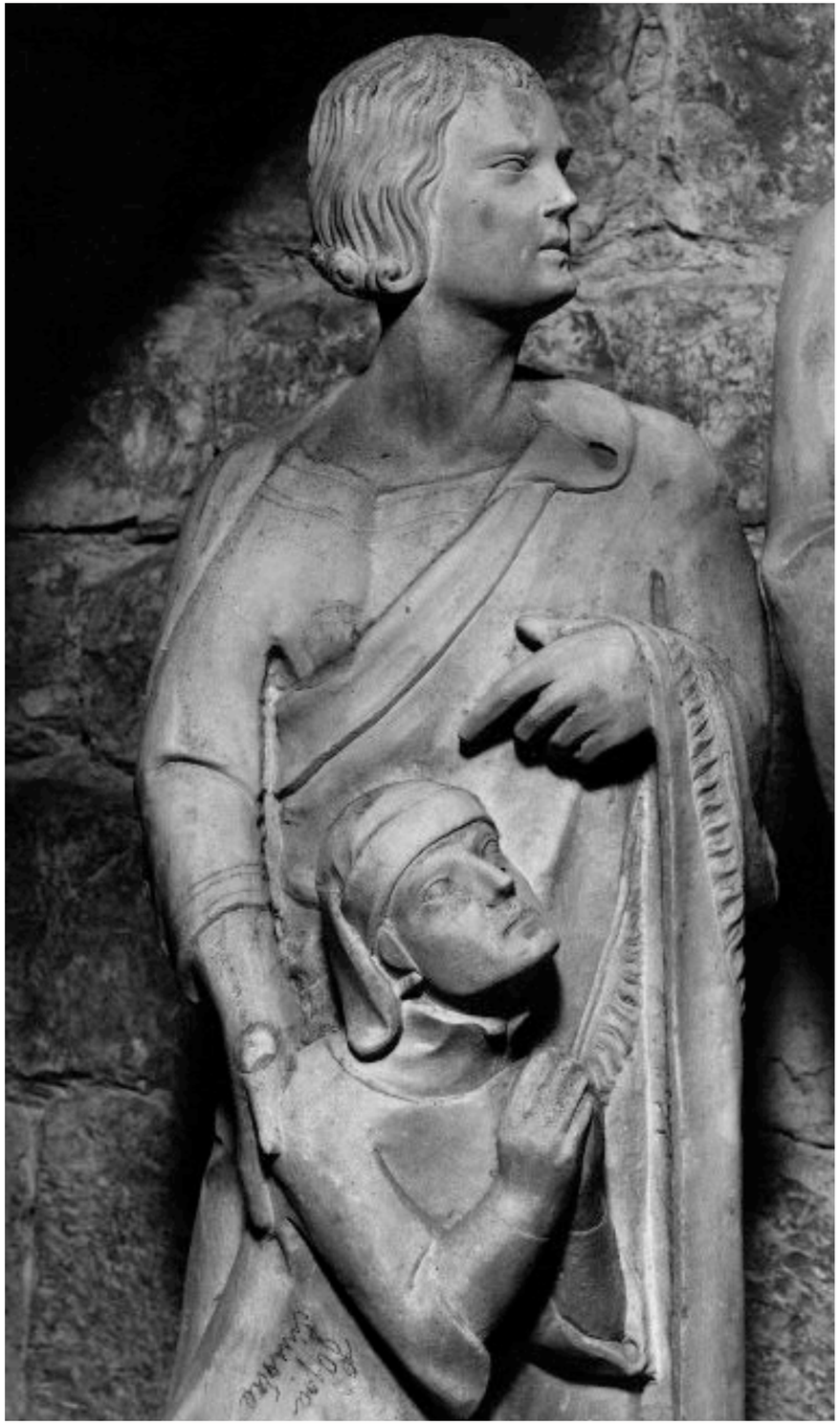
resi con un minuto intaglio: un'incisiva micrografia che crea piccoli solchi dall'andamento ondulato, proprio come nell'*Annunciata* di Pisa. E soprattutto è identico il forte stacco tra la superficie piena e levigata dei volti e la massa vibrante delle capigliature.
L'effetto d'insieme (fig. 252) differisce un po' rispetto alla scultura di Pisa, anche perché sono immaginate in modo diverso le vesti che fasciano i loro corpi. Mentre la *Madonna* indossa un abito assai aderente (fig. 251), il *Sant'Ansano* presenta una larga veste che ricade dolcemente in più pieghe replicate, forma alcune introflessioni rese con dei tagli netti del legno e delle larghe falde dai profili ondeggianti. Ma al di sotto di essa, anche in questo caso, si intravedono delle grosse pieghe cilindriche che cadono a piombo (fig. 254) come nell'*Annunciata*, mentre l'insieme delle pieghe lunate e le nette incisioni sul corpo tornano in alcuni dei *Vescovi* posti a separare i rilievi nella tomba Tarlati.
Se dunque il *Sant'Ansano* è un'opera di Agostino di Giovanni, esso, affiancandosi alla *Madonna* di Pisa, costituisce un altro frammento della sua prima attività a noi nota.

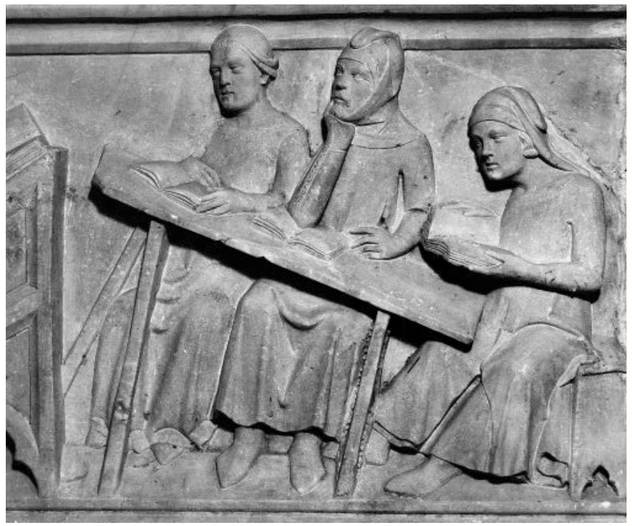
Negli anni trenta

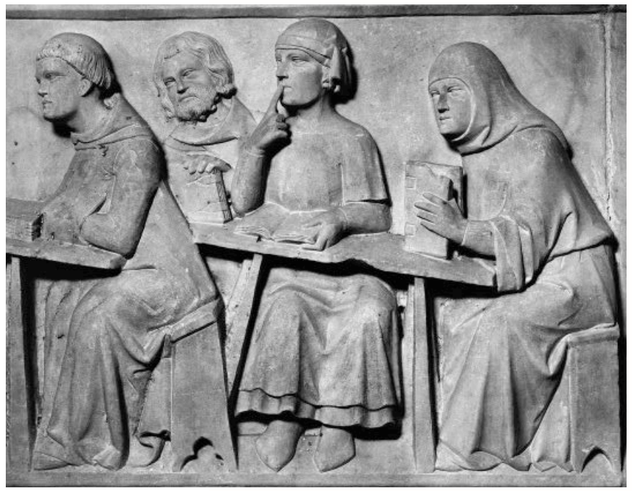
Tra l'esecuzione di queste sculture e i lavori per la tomba Tarlati corrono diversi anni, ma nient'altro finora è possibile individuare dei suoi impegni nel corso del terzo decennio del Trecento[37]. Agostino fu

284. Agostino di Giovanni, *Praesentatio animae di Cino*, particolare del monumento funebre di Cino da Pistoia. Pistoia, cattedrale

285. Agostino di Giovanni, *Madonna col Bambino*, particolare del monumento funebre di Cino da Pistoia. Pistoia, cattedrale







286-287.
Agostino di Giovanni,
Cino tiene lezione,
particolari del monumento
funebre di Cino da Pistoia.
Pistoia, cattedrale

attivo fino alla metà degli anni quaranta e le imprese architettoniche non devono averlo assorbito completamente, ma a documentare il resto della sua carriera, oltre al sepolcro aretino, a prima vista parrebbe restare quasi soltanto la tomba di Cino da Pistoia. Le sculture del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni presso la chiesa di San Francesco a Siena (fig. 305), datato 1336, pur in rapporto con le sue opere, si diversificano infatti notevolmente sia dall'*Annunciata* di Pisa che dal sepolcro pistoiese; vanno pertanto espunte dal *corpus* delle sue opere e considerate separatamente, aprendo la possibilità, se lette in rapporto alla tomba del cardinale Matteo Orsini in Santa Maria sopra Minerva a Roma, di identificare una parte dell'attività di Agnolo di Ventura, compagno di Agostino nei lavori per la grandiosa tomba Tarlati ad Arezzo[38].

Ma tenendo presenti il sepolcro Tarlati e la tomba di Cino da Pistoia, e cercando di comprendere la natura e le ragioni della parziale trasformazione del linguaggio di Agostino che segna quest'ultima, è possibile individuare altre testimonianze della sua attività degli anni trenta e quaranta.
Nello spazio ideale che separa la tomba Tarlati e il sepolcro pistoiese sembra collocarsi infatti una notevole *Madonna annunciata*, già di proprietà dell'antiquario Duveen a New York, di cui oggi si ignora l'ubicazione[39]. L'*Annunciata* (figg. 269, 270) presenta un articolato panneggio che nel fasciarne il corpo crea profondi incavi e solide pieghe tubolari che si spezzano ad angolo toccando terra; sembra rivestita di una stoffa sottile che intorno alle spalle aderisce completamente al corpo, rivelandone con nitore la struttura; il braccio destro portato a sorreggere il velo in un gesto di pacato timore, memore dell'*Annunciazione* del 1333 di Simone Martini e Lippo Memmi, raccoglie un ampio lembo del manto, che ricade su sé stesso mostrando il sinuoso andamento del bordo. È questo un modo di organizzare il panneggio che richiama moltissimo alcuni dei *Vescovi* della tomba Tarlati – si vedano in particolare, tra le meglio conservate, le figure poste accanto ai rilievi con la *Presa di Bucine* e la *Sottomissione della città di Chiusi* –, mentre l'elegante posa della *Madonna* torna assai simile nell'*Annunciata* che apparteneva al sepolcro di Cino da Pistoia (figg. 289, 290). Ma essa appare ben confrontabile anche con la *Madonna* di Pisa. Si osservi il corpo tornito che s'intravede sotto il manto dell'*Annunciata* Duveen: esso appare quasi un puro volume cilindrico interrotto da poche solide pieghe, come nella scultura di Pisa (figg. 248, 249); e anche il volto, soprattutto nella veduta laterale, fa andare insistentemente il pensiero all'*Annunciata* del 1321 (fig. 257).

Un'altra tappa importante dell'attività di Agostino negli anni che separano la tomba Tarlati e il sepolcro di Cino da Pistoia è da vedere probabilmente nella decorazione del fianco meridionale del duomo di Grosseto. Tra le sculture che ornano la seconda bifora (fig. 272) e il portale, che Annarosa Garzelli ha riferito complessivamente a Giovanni d'Agostino[40], alcune (le più sorprendenti a dire il vero) ci riconducono alla sua maniera scultorea[41].
Mentre alcuni dei *Profeti* inseriti entro le cornici rettangolari del portale, oppure la bella testa barbata del giovane dalla capigliatura ricciuta della bifora[42], mostrano un'insistenza grafica, una movimentazione pittorica e un garbo che li pongono in sintonia con le opere di Giovanni – e in questo senso rimangono perfettamente probanti i confronti con le sculture del "duomo nuovo" di Siena suggeriti da Annarosa Garzelli –, altre, come le teste virili e quella di bambino inserite entro cornici esagonali negli sguanci della bifora (figg. 273, 274, 275, 276, 277, 278), oppure alcune delle teste attorniate da girali fogliacei del

288. Agostino di Giovanni,
Madonna col Bambino.
Berlino, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Skulpturengalerie

289-290. Agostino di Giovanni,
Madonna annunciata,
particolari del monumento
funebre di Cino da Pistoia.
Pistoia, cattedrale

291-292. Agostino di Giovanni,
Cino tiene lezione, particolari
del monumento funebre
di Cino da Pistoia.
Pistoia, cattedrale

293. Agostino di Giovanni, *Madonna col Bambino e angeli*. Detroit, The Detroit Institute of Arts

portale[43], si impongono invece per la loro forza sintetica, per la loro serena pienezza corporea quasi "classica". Analoghe considerazioni valgono per le due losanghe conservate nel Museo Archeologico e d'Arte della Maremma (fig. 271), che ad evidenza pertengono alla stessa fase del cantiere della fabbrica grossetana, destinate in origine, verosimilmente, a una terza finestra più tardi accecata[44].

Il forte senso del volume che, nei loro volti, si allea a una sensibile modellazione delle bocche e delle guance e la delicata grafia gotica che evidenzia le palpebre, così come l'andamento ondulato delle capigliature, pongono queste sculture ancora in linea con l'*Annunciata* del 1321. Ma la rete dei rimandi può allargarsi a macchia d'olio osservando anche le altre opere di Agostino di Giovanni. La testa del giovane dai capelli lunghi, che si raccolgono in due grossi riccioli (fig. 271), trova infatti un aderente corrispettivo femminile nel volto dell'*Annunciata* Duveen (fig. 269); mentre i tratti dei due volti puerili – posti uno a decorare la finestra (fig. 277) e l'altro il portale –, con le loro facce carnose e i guizzanti ciuffetti dei capelli, oltre a essere ben confrontabili con l'*Annunciata* pisana, tornano simili nei volti dei Bambini in grembo alla *Madonna* del monumento pistoiese (fig. 285) e a quella degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 288) – anche quest'ultima, io credo, opera di Agostino di Giovanni. E infine, si veda come il giovane barbato e dalla lunga capigliatura della bifora (fig. 275) trovi il suo fratello gemello nello studente che nella scena universitaria del sepolcro di Pistoia siede in secondo piano, intento ad ascoltare la lezione, nel banco di fondo (fig. 287); oppure come la figura impressionante dell'uomo calvo e dal volto squadrato (fig. 276) non rappresenti un *unicum*, se posta accanto al volto di Cino da Pistoia e dei due giovani che stanno alla sua destra (fig. 281).

Dunque, anche se la decorazione del fianco meridionale del duomo di Grosseto, che il parato marmoreo dichiara unitaria e per la quale Annarosa Garzelli ha più volte sottolineato le analogie con le soluzioni messe in opera nel "duomo nuovo" di Siena[45], fu affidata alla bottega di Agostino in un momento in cui vi aveva già un ruolo considerevole il figlio Giovanni, la parte avuta nei lavori dal capobottega dovette essere preponderante.

I lavori a questa zona della cattedrale grossetana devono infatti cadere, come a suo tempo aveva ipotizzato Annarosa Garzelli[46], nel quarto decennio del secolo: più precisamente, anzi, in un arco di anni compreso tra il 1334 e il 1339, data, quest'ultima, d'inizio dei lavori alla nuova cattedrale senese, nei quali il ruolo primario lo avrà invece Giovanni d'Agostino. A una tale datazione non sono difatti di ostacolo le considerazioni di Emilio Chiarini, che a prima vista parrebbero mettere in crisi questa conclusione[47]. L'erudito notava che nello stemma di Grosseto inserito nel pilastro alla destra del portale (fig. 279) non compare, tra le branche del grifo, la spada, che fu aggiunta all'arma dopo che la città seppe resistere all'assedio portato nel 1328 dalle truppe dell'imperatore Ludovico IV il Bavaro. Egli credeva così di poter stabilire un termine *ante quem* al 1328 (nell'intento, ben privo di fondamento, di dimostrare che anche il prospetto meridionale del duomo fosse stato realizzato alla fine del Duecento, sotto la direzione del maestro Sozzo Rustichini). Ma in realtà allo stemma di Grosseto si affianca, entro il pilastro alla sinistra del portale, la Balzana di Siena (troncato d'argento e nero) (fig. 280). Dunque i lavori ebbero luogo certamente entro un arco di tempo in cui la città subiva il dominio della repubblica senese. Ora, sappiamo che Grosseto riuscì a riconquistare la propria indipendenza da Siena nel 1312 e la mantenne fino al 1334. La città, guidata da Bino di Abate del Malìa, visconte di Grosseto e Batignano, si ribellò al Comune di Siena e riuscì a cacciare i suoi emissari. Per ventidue anni Grosseto divenne una piccola signoria nelle mani di Bino del Malìa, sempre in guardia contro le rivendicazioni di Siena. Solo alla morte di quest'ultimo (il 13 gennaio 1334) la città fu riconquistata al dominio senese, cui non riuscì più a sottrarsi[48]. Di conseguenza, i lavori sul fianco meridionale del duomo devono essere stati portati a termine negli anni seguenti il 1334. Quanto all'assenza della spada nello stemma di Grosseto, rilevata da Chiarini, essa è ben comprensibile se teniamo conto del fatto che agli occhi del Comune di Siena essa doveva apparire proprio un simbolo della forza e dell'indipendenza di Grosseto, che durante la signoria di Bino del Malìa aveva saputo ricacciare l'esercito imperiale. La riconquista era un fatto ancora così recente, che i senesi evidentemente non potevano permettere che un tale emblema comparisse proprio nel cuore della città.

294. Agostino di Giovanni, stemma del capitano del popolo e Lupe romane. Siena, Palazzo Pubblico, portale

Una nuova stagione

La sottile eleganza dell'*Annunciata* Duveen e di alcune delle sculture di Grosseto introduce già alle figurazioni del sepolcro pistoiese, commissionato nel 1337 e portato a termine prima della fine del 1339[49]. Come si accennava, almeno in parte, però, queste ultime si diversificano, e rappresentano un passo in avanti che non era facile presagire.

Le sculture del monumento a Cino da Pistoia (figg. 281, 282, 283, 284, 285) conservano un solenne im-

295-296. Agostino di Giovanni, stemma del capitano del popolo e Lupe romane, particolari. Siena, Palazzo Pubblico, portale

pianto monumentale e in virtù della loro struttura compatta, colonnare, si accampano con decisione nello spazio. Sia le figure del poeta e dei giovani che lo attorniano, sia la *Madonna* e i due *Santi* del tabernacolo, si presentano quali grandi masse tornite, scandite soltanto da poche pieghe cilindriche che cadono a piombo, quasi fossero delle piccole colonne doriche. Nel rilievo raffigurante *Cino intento a tenere lezione* sono bellissimi i giovani scolari colti nei più svariati atteggiamenti, che emergono dal fondo con un aggetto netto e purissimo (figg. 286, 287). I volti forti e squadrati, i corpi levigati, s'impongono ancora per la loro chiarezza volumetrica e la piena leggibilità.

È evidente tuttavia una modellazione più morbida e sensibile rispetto alle opere precedenti. Nei volti dei giovani discenti del rilievo e dei *Santi* del tabernacolo apicale (figg. 284, 291, 292) essa è di una tale tenerezza da creare quasi l'effetto di un molle sfumato; i volti sono come accarezzati, lisciati, smussati in un succedersi tenuissimo di piani, che ha come risultato pacate variazioni chiaroscurali. Nell'*Annunciata* e nei giovani accoliti di Cino posti sulla destra (figg. 283, 289, 290) è sensibilissimo il calmo addensarsi dell'ombra nelle orbite degli occhi, intorno al naso, nella fessura della bocca. Sulle barbe e sulle capigliature, ottenute mediante piccoli solchi e leggere incisioni (figg. 284, 290, 291), la luce ora si sofferma e vibra.

Una più sofisticata eleganza segna ormai queste sculture: sotto i copricapo fuoriescono ciocche di capelli arricciolati a formare minute spirali grafiche; gli occhi sono stretti e allungati come in un dipinto di Simone Martini e terminano con un'incisione che accresce il loro carattere quasi orientale. L'*Annunciata* in particolare, con la sua posa di scostante ritrosia esemplata sul trittico del 1333 di Simone e Lippo Memmi, con quel ciuffo di capelli che guizza sulla fronte, con le sue mani lunghe e affusolate, rappresenta il vertice di tale nuova sensibilità scultorea.

Ma come spiegare questi nuovi accenti, che pongono la tomba di Cino da Pistoia in parallelo ai risultati più alti raggiunti dalla contemporanea pittura senese? Per molti versi il sepolcro pistoiese va nella direzione indicata dalle opere del figlio di Agostino, Giovanni, che appunto negli anni trenta porta a maturazione la propria originale scultura, tutta giocata su effetti di morbido pittoricismo e di complicazione calligrafica, e caratterizzata da un'eleganza così ricercata da gareggiare appunto con Simone Martini.

Dovremo allora concludere, come ha proposto anni fa Annarosa Garzelli[50], che la tomba di Cino da Pistoia sia il felice risultato della collaborazione del figlio? Si tratta di una supposizione ragionevole. L'attività di Giovanni d'Agostino durante gli anni trenta, tuttavia, è ben documentabile. Un filo continuo, che passa attraverso il rilievo dell'oratorio di San Bernardino a Siena, il tabernacolo del Cleveland Museum of Art e il fonte battesimale della cattedrale di Montepulciano, lega le figurazioni della cappella Tarlati del duomo di Arezzo, commissionata a Giovanni nel 1334, alle due lunette del "duomo nuovo" con la *Madonna col Bambino* e il *Cristo benedicente*, eseguite dopo il 1340[51]. In esse la suprema eleganza dei volti, dai tratti minuti e pungenti, rasenta quasi l'astrattezza; le figure vi appaiono incurvate, ondeggianti, e i panneggi che le rivestono tendono a costituirsi come bellissimi e complicati organismi autonomi, che nascondono e poco fanno intuire la struttura corporea. Nelle opere di Giovanni non vi è niente della sobria monumentalità e del rigore volumetrico delle sculture della tomba pistoiese. Esse appaiono perseguire un ideale di raffinatissimo stili-

297. Agostino di Giovanni, *Santa Maria Maddalena*. Siena, cattedrale

298. Cappella funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti († 1337). Serre di Rapolano, pieve di San Lorenzo

smo, che si discosta dalla grandiosità e dalla chiarezza formale di queste ultime.
L'idea che Giovanni abbia avuto un ruolo dominante nei lavori al monumento pistoiese, dunque, è da ridimensionare. E anche l'ipotesi che tali nuovi accenti si debbano all'altro figlio di Agostino, Domenico, che è documentato soltanto a partire dal 1343, rappresenta in fondo una soluzione di comodo[52].
Viene da chiedersi se la spiegazione non possa essere un'altra: ovvero che Giovanni abbia iniziato a pesare sempre di più all'interno della bottega paterna e che anche il maturo Agostino abbia cercato un adeguamento della propria produzione, allineandola intelligentemente agli aspetti più nuovi dell'opera del figlio.
Tutto fa pensare che il giovane scultore sia diventato ben presto la personalità di spicco all'interno della bottega familiare. Nel 1334 al solo Giovanni viene commissionata ad Arezzo la cappella Tarlati; nel 1336 è già capomaestro dell'Opera del Duomo di Siena; nel 1337 è convocato presso la fabbrica del duomo di Orvieto[53]. La scultura eminentemente pittorica e "martiniana" di Giovanni d'Agostino deve aver conquistato una posizione di punta nella Siena degli anni trenta, se nel 1340, nel momento in cui avevano inizio gli imponenti lavori di ampliamento della cattedrale, proprio a lui, non ancora trentenne, era rinnovato il prestigioso incarico di capomaestro e veniva affidato il cantiere del "duomo nuovo". Può allora apparire comprensibile, e segno di vigile intelligenza, che il maturo capobottega, pur non rinnegando i fondamenti della propria formazione, si aprisse alle idee di una nuova generazione.
Esistono del resto altre opere che forniscono indizi in questo senso. Al Detroit Institute of Arts è conservato un bassorilievo raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig. 293), appartenente in origine con tutta probabilità alla fronte di un monumento funebre, della quale gli elementi laterali, che presentano due *Santi* entro dei polilobi, sono ancora oggi nel castello di Vincigliata presso Fiesole, assieme a quel poco che resta della collezione di John Temple Leader[54]. In passato il marmo di Detroit è stato oggetto di una sintomatica oscillazione di giudizio da parte di Valentiner. Nel 1924 ne aveva proposto l'attribuzione a Giovanni d'Agostino, ma nel 1938, rilevando le affinità con la *Madonna* alla sommità della tomba pistoiese, si ricredette, sostenendo con decisione che il rilievo fosse opera di Agostino di Giovanni[55].
Effettivamente il marmo di Detroit sembra segnare uno dei punti di maggiore congiunzione tra la produzione dei due scultori. I delicati effetti di bassorilievo pittorico osservabili nelle cortine sorrette dagli angeli, la sottile graduazione dei piani entro il basso spessore, visibile nel gruppo divino, sono del tutto degni di Giovanni, ma la concezione generale rimane nettamente plastica, tendente a dei volumi sinteticamente semplificati, più in linea con le opere di Agostino – si osservino specialmente gli angeli e il volto della Madonna. E un particolare come l'abnorme mano posata sul petto del Bambino depone a favore di quest'ipotesi, essendo una *défaillance* mai presente nelle opere di Giovanni e invece ben controllabile sia nei personaggi del sepolcro di Cino da Pistoia (figg. 283, 285) sia nell'insieme dei chierici ai lati del defunto (figg. 260, 261) e nei *Vescovi* della tomba Tarlati.
Anche le *Storie di sant'Atto* oggi nel duomo di Pistoia, che Annarosa Garzelli ha riferito a Giovanni[56], e i due *Dolenti* della chiesa di Sant'Antonio Abate a Siena[57], sono opere uscite dalla loro bottega in questo giro di anni, che uniscono con difficoltà caratteri propri della scultura dei due artisti.

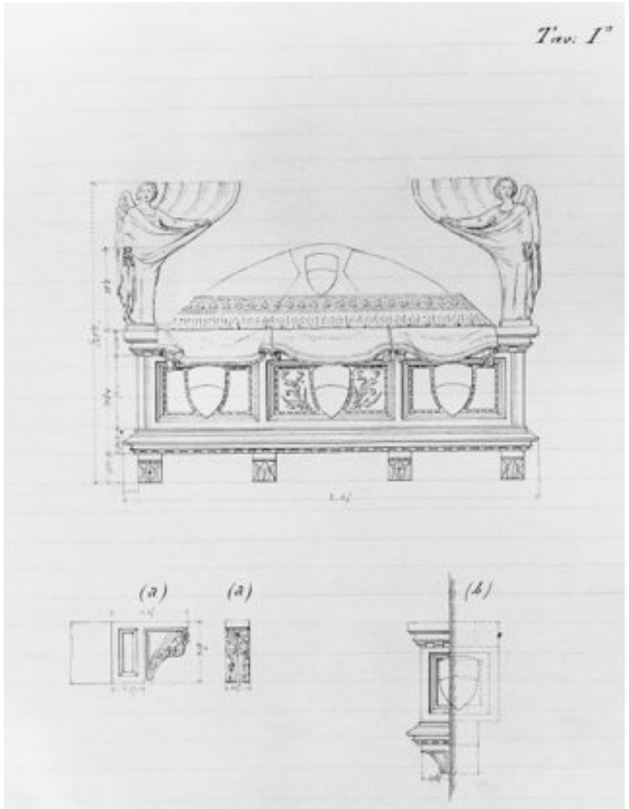
Altre opere di Agostino

Tra le opere in passato ritenute di Giovanni d'Agostino, due in particolare possono contribuire a risarcire il seguito dell'attività del padre. Esse si legano

299. Agostino di Giovanni, monumento funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti († 1337). Serre di Rapolano, pieve di San Lorenzo

strettamente al monumento pistoiese e andranno pertanto datate in prossimità degli anni 1337-1339.
La *Madonna col Bambino* della Skulpturengalerie degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 288) fu riferita con molta convinzione a Giovanni da Valentiner[58]; ma già Enzo Carli e Pietro Toesca sollevarono i primi giustificati dubbi[59]. Annarosa Garzelli, in seguito, l'ha espunta dal *corpus* dell'artista[60]. Vorrei trascrivere il passo col quale Werner Cohn-Goerke ne forniva una breve analisi, perché, nonostante lo studioso tedesco confermasse l'attribuzione a Giovanni, la lettura che ne propose ben coglieva i particolari caratteri della scultura: "In the group at Berlin, as seen from the front, it is of importance to note the mass and the geometrical conception of the whole (the group is constructed essentially of squares, rectangles and straight lines) the result of the of the father's influence […]. The charm which we find in the Berlin group is to be attributed, I suggest, to the successful fusion of such different elements as its geometrical rigidity, the softness of the relief and delicacy of expression"[61].
Ma le sue osservazioni, che ne rilevavano il duplice registro formale ("the mass and the geometrical conception of the whole"/"the softness of the relief"), mi pare contribuiscano più a far risaltare l'identità di carattere con le figurazioni della tomba pistoiese che non a comprovare il riferimento a Giovanni. Le analogie con le sculture del sepolcro sono infatti fortissime: il carattere severo, perfino serioso della *Madonna* la pone in parallelo soprattutto con le immagini di Cino e di alcuni dei giovani discenti del rilievo della tomba (figg. 286, 287). E utili confronti possono istituirsi anche con l'*Annunciata* Duveen, il cui volto pare riproporne i tratti fisionomici e la forte voluminosità (fig. 269). Sono aspetti che appaiono ben comprensibili nell'opera di uno scultore ancora giovane quando per le strade di Siena si poteva incontrare Tino di Camaino; incompatibili invece con le più sofisticate predilezioni del figlio[62].

300-301.
Agostino di Giovanni,
monumento funebre
di Cacciaconte dei Cacciaconti
(† 1337), particolari.
Serre di Rapolano,
pieve di San Lorenzo



302. Giuseppe Partini, rilievo dello stato del monumento funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti all'inizio del 1893. Siena, Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico

Simili considerazioni si possono estendere anche alle figurazioni che ornano la lunetta del portale del Palazzo Pubblico di Siena (fig. 294). In questa lo stemma del capitano del popolo è affiancato dalle Lupe romane, emblema di Siena e della sua mitica discendenza dai fondatori dell'Urbe, mentre alla sommità il portale è coronato da uno dei patroni della città, *Sant'Ansano*[63]. I lavori di costruzione e decorazione dell'accesso al palazzo dovettero essere affidati alla bottega dei nostri scultori, e Giovanni d'Agostino vi ebbe la sua parte. (La figura del *Sant'Ansano* si pone infatti in linea con le opere di quest'ultimo.) Ma i volumi affusolati e cilindrici delle Lupe (fig. 295), dai corpi allungati a dismisura e lisciati, i solidi volti dei bambini e i loro corpi grassocci (fig. 296), mi pare denotino la stessa sensibilità figurativa delle sculture fin qui esaminate. Agostino di Giovanni del resto, proprio negli anni 1339-1344, è attestato più volte in connessione con la fabbrica del Palazzo Pubblico senese[64].

Ma in questi anni, quando il figlio dirigeva i lavori di ampliamento della cattedrale, il padre non dovette rimanere del tutto estraneo neanche a quell'impresa. Pare dimostrarlo almeno una scultura "erratica" oggi conservata all'interno del duomo, posta su una delle mensole che fiancheggiano le finestre, dolce e sofisticata e al tempo stesso turrita, nel suo volume pieno e polito (fig. 297). Essa raffigura la *Maddalena*, e al pari di altre sculture del duomo, oggi ugualmente "erratiche", è possibile che fosse destinata a essere inserita entro le ghimberghe dei finestroni della nuova, ma mai compiuta, cattedrale[65].

Il sepolcro di Cacciaconte dei Cacciaconti

In quest'ultima fase della carriera di Agostino, che morì a una data compresa tra il gennaio 1346 e il giugno 1347[66], trova posto anche un altro notevole complesso scultoreo. Si tratta del sepolcro di Cacciaconte dei Cacciaconti, cavaliere appartenente a un'antica casata comitale della Tuscia (gli Scialenghi), eretto entro una piccola cappella funebre che si apre sulla parete sinistra della pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano (fig. 299). Già nel 1982 Alessandro Bagnoli, prendendo le distanze da quanti tra Otto e primo Novecento intendevano ravvisarvi un'opera di Gano da Siena[67], ha indicato "la sua appartenenza ad un gruppo stilistico che unisce opere di Agostino di Giovanni […] ad altre attribuite a lui e ai figli Giovanni e Domenico", orientando così decisamente la soluzione del problema all'interno della bottega dei nostri scultori[68].

È da supporre che alla bottega di Agostino sia stato affidato, assieme alla commissione del sepolcro, anche l'incarico di edificare la cappella Cacciaconti. La monumentale apertura e la strombatura ogivale dell'arco (fig. 298) paiono infatti perfettamente assimilabili al portale del Palazzo Pubblico di Siena. I lavori seguirono la morte di Cacciaconte dei Cacciaconti, avvenuta il 22 gennaio del 1337[69], e dovettero estendersi nel corso degli anni quaranta. Alla cappella si attese infatti fino al 1347, dal momento che proprio in quell'anno Lotino di Toro, un artigiano senese non altrimenti noto, ne fornì l'elaborata cancellata in ferro battuto[70] (fig. 298).

La tomba aggetta dalla parete ed è sostenuta da quattro robuste e ornatissime mensole (fig. 299), secondo la collaudata tipologia del monumento "pensile". Una calotta, dalla quale scendono le cortine sorrette dagli angeli, sormonta l'effigie del defunto. Ma si deve tener conto che l'assetto del monumento, non privo di qualche incongruenza, è frutto di una ricostruzione di fine Ottocento, realizzata dall'architetto "neogotico" Giuseppe Partini (assieme al ripristino "medievale" della cappella Cacciaconti) su incarico del prefetto di Siena[71].

Osservando gli angeli (figg. 300, 301) apparirà ben presto chiaro come il sepolcro sia opera dello stesso scultore cui si devono le figurazioni della tomba di Cino da Pistoia, l'*Annunciata* Duveen e la *Madonna* di Berlino. Nei loro volti è la stessa morbida e tornita pienezza, lo stesso aspetto nobile e severo. Sono similissime le grandi mandorle degli occhi e i capelli mossi da sottili striature. Ma soprattutto vi si manifesta la stessa idea di una scultura fortemente sintetica, dalla modellazione chiara, a larghi piani, com-

303. Giuseppe Partini, progetto di ricostruzione del monumento funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti. Siena, Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico

plicati il meno possibile dalle pieghe delle vesti. L'angelo sulla sinistra (fig. 300) ha un incarnato così tenero e sensibile da richiamare addirittura la naturalezza dell'*Annunciata* pisana (fig. 255). E anche la sua longilinea figura, avvolta dal tendaggio, ha ancora quelle dritte pieghe tubolari e la rotondità del corpo della *Madonna* del 1321.

Così il cerchio sembra chiudersi. Tra l'esecuzione di queste due opere corre un lasso di tempo notevole, ma un filo sottile le lega ancora tra loro. La carriera di Agostino di Giovanni, che noi conosciamo a partire dalla splendida *Annunciata* del Museo di San Matteo a Pisa, sembra svolgersi con coerenza per più di vent'anni. E anche se dalla seconda metà degli anni trenta egli subisce il fascino dell'eleganza lambiccata e del trascolorante pittoricismo della scultura del figlio, Agostino non giunge mai allo stilismo estenuato di Giovanni. La sua scultura, propria di chi si era formato nei primi decenni del secolo, rimane sempre radicata in quell'ideale di elegante, serena e grandiosa monumentalità elaborato in gioventù.

Appendice
La ricostruzione del monumento funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano a opera di Giuseppe Partini

Si trascrivono due lettere dell'architetto Giuseppe Partini, relative ai lavori di ripristino della cappella funebre di Cacciaconte dei Cacciaconti nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano e alla ricostruzione del suo sepolcro. Sono indirizzate al direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, architetto Luigi Del Moro, e si conservano nell'Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Siena (pos. H. 6). Alla prima sono allegati un rilievo dello stato del sepolcro (fig. 302) e il progetto di ricostruzione (fig. 303). Nella trascrizione delle lettere, secondo le correnti consuetudini filologiche, è normalizzato l'uso delle maiuscole, nonché della punteggiatura.

[1] Siena, 13 gennaio 1893. Giuseppe Partini a Luigi Del Moro, architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana, Firenze

L'onorevole Sig. Prefetto della Provincia di Siena m'incaricava, anco a nome di V.S. Ill.ma, di redigere una perizia delle spese occorrenti per il ricollocamento della statua di Ugo Cacciaconti nella chiesa delle Serre di Rapolano.
Nel luglio dell'anno passato mi recai sul posto e presi cognizione esatta di quanto poteva occorrere all'adempimento del mio mandato. Vedendo però che non si trattava semplicemente di ricollocare al posto la statua, ma invece di ripristinare tutto il monumento rintracciando i pezzi mancanti, vi ritornai nuovamente nell'agosto insieme ad un giovane per fare tutti gli studi e disegni opportuni. Ebbi la fortuna di ritrovare spersi nel recinto della canonica tutti i pezzi necessari per ripristinare l'intero monumento.
Esso è nel suo insieme molto interessante per il disegno e per la bella esecuzione, avvenuta nell'anno 1336. È collocato in una parete laterale di una cappellina a sinistra di chi entra nella chiesa ed a contatto del presbiterio. La cappellina, di forma quasi quadrata, è del secolo XIV, coperta a volta a croc[i]era con costoloni sagomati, di travertino [e] coloriti.
Anco i pilastri e l'arco a sesto acuto dell'ingresso alla detta cappellina sono a bozze regolari di travertino, imbiancate con tinta anch'essi.
Suppongo che nel secolo passato, volendosi costruire nella parete di fronte un altare, bruttissimo, per collocarvi un Crocifisso, si trovò che la sporgenza o aggetto del monumento impediva di avere quello sviluppo in larghezza che occorreva per l'altare. Allora fu tolta la statua. Furono levate le sopramensole (a). Fu internata l'urna o sarcofago nel muro quanto era necessario (vedasi profilo b) e fu collocato il baldacchino nel luogo della statua, lasciando pure sul posto le due figurette che reggono il panneggiamento. Il bozzetto della tavola I rende esatto conto di tutto ciò [fig. 302].
La statua trovasi in un andito della canonica e fortunatamente dopo varie indagini potei ritrovare anco le 4 sopramensole (a), 2 delle quali attualmente reggono un sedile nell'orto della canonica e 2 trovansi in una chiostra. Dopo tali verifiche, mi assicurai dell'identità confrontandole con le sottomensole che appartenevano al monumento.
Rintracciati questi pezzi, si è resa più facile la ricomposizione del monumento, il cui aspetto generale sembrami remissivamente quello indicato nel[la] tav[ola] II [fig. 303].
Tutti i pezzi del monumento sono in buono stato di conservazione, meno le 4 sopramensole un poco deperite.
Per rimettere a suo posto il monumento e per dare un piccolissimo sussidio per la ricostruzione in pietra-travertino di un nuovo altare, ripulire i costoloni ed ingresso della cappellina e riaprire una finestrina ed altro, occorrerebbe una somma non minore di £ 450, avendo formale promessa che per il resto supplirebbero i buoni operai del paese lavorando gratuitamente.
Domandando alla S.V. Ill.ma infinite scuse per l'involontario ritardo, ho l'onore di confermarmi
Devotiss. Arch. Partini.

[2] Siena, 9 giugno 1893. Giuseppe Partini a Luigi Del Moro, architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana, Firenze

Le mie molteplici occupazioni, specialmente di questi ultimi giorni, con mio dispiacere mi hanno impedito di informare la S.V. Ill.ma relativamente ai lavori nella chiesa delle Serre di Rapolano. E lo faccio oggi, pregandoLa a scusarmi per l'involontario ritardo.
Fino dal 18 maggio i lavori sono stati intieramente compiuti, cioè:
– La reintegrazione del monumento di Ugo Cacciaconti [fig. 299], che è davvero un gioiello dell'arte.
– Collocato l'altare in pietra, ben eseguito ed in armonia al carattere dello stile della cappellina, sostituendolo all'altare peggio che barocco ed in stucco che impediva di ridurre nel primiero stato il monumento suddetto.
– Rimesse in vista tutte quelle parti della detta cappella che erano in travertino e che si trovavano coperte di calce e di bianco.
– Levato l'intonaco da tutte le pareti, che non erano di pietra regolare, come credevo, ma di irregolarissima costruzione, e fattoci una semplice arricciatura grattata, per ridurla suscettibile di ricevere in seguito un colore a buon fresco.
– Restaurato, cioè consolidato, il magnifico cancello all'ingresso della cappella, costruito nel 1347 [fig. 298].
– Eseguiti finalmente altri lavori di restauro necessari in diverse parti dell'edifizio.
La somma domandata, ed accordata dal R. Ministero della Pubblica Istruzione, è stata molto minore di quella che è occorsa, come già l'accennai nella mia relazione. Tuttavia si è potuto far tutto, e supplire con l'opere gratuite, ed altro, di alcuni buoni e bravi operai delle Serre, i quali meritano ogni elogio per questa loro zelante abnegazione.
Sarei contento se la S.V. Ill.ma volesse far verificare il lavoro ed al tempo stesso La pregherei di far spedire il mandato del sussidio a favore dello scalpellino Giovan Batt(ist)a Pini delle Serre, che è quegli che ha supplito alle spese principali.
Se occorrerà che io debba fare una verifica dei lavori, me lo avverta, ma davvero non saprei da che parte farmi, perché sono stati eseguiti senza tener conto di ciascun lavoro. Soltanto posso dire che la spesa di tutto ascenderà quasi a £ 1000.
Frattanto mi creda, quale con il massimo ossequio mi confermo,
Devot.mo G. Partini.

[1] In merito alla più antica fortuna di Agostino (e di Agnolo di Ventura, suo compagno nei lavori della tomba Tarlati del duomo di Arezzo) si veda il capitolo XI.
[2] Si veda M. Burresi, in *Restauri…* 1984, n. 1. Recentemente A. Caleca, in *Sacre passioni…* 2000, p. 124, ha segnalato la possibilità di una provenienza dal convento di Santa Croce in Fossabranda (senza indicare però quali sono gli elementi che spingono a una tale supposizione). L'*Annunciata* fu a lungo ritenuta opera di Nino Pisano o del suo seguito, finché negli anni quaranta del Novecento non riemerse con un restauro parte della frammentaria iscrizione. La data, 1321, impose una riconsiderazione radicale della scultura. Valentiner (1947, pp. 163-164) e Carli (1947, pp. 56-57; 1960[b], pp. 52-55) la giudicarono opera di Andrea Pisano. Una tale attribuzione tuttavia era formulata a dispetto dell'iscrizione: Carli, in particolare, ritenne che i due nomi fossero semplicemente quelli dei committenti pisani. Furono A. Garzelli (1966, pp. 25-26; 1969, pp. 99, 150-151) e Previtali (1970, p. 25; riedito in Previtali 1991, p. 29) a prendere decisa posizione contro l'attribuzione ad Andrea, affermando che nessun altri che il senese Agostino di Giovanni possa essere lo scultore dell'*Annunciata* pisana. Essi mettevano così a frutto i dubbi già da tempo insinuati da Ilaria e Pietro Toesca (1950, pp. 58-59; 1951, p. 312). Un ulteriore restauro, nel corso degli anni ottanta, ha rivelato un altro frammento dell'iscrizione, che dichiara la patria dei due artisti (DE SEN[IS]), fugando così definitivamente ogni ragionevole dubbio (M. Burresi, in *Restauri…* 1984, n. 1). Sulla scultura si vedano in seguito Kreytenberg 1984[a], pp. 129-130; Rollman 1985, pp. 64-66; R. Bartalini, in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 56-58; Poeschke 2000, p. 158; A. Caleca, in *Sacre passioni…* 2000, pp. 124-128; Fattorini 2000, p. 87. Come ha sottolineato quest'ultimo, se la data iscritta sulla base dell'*Annunciata* (che sarà quella in cui l'opera fu portata a compimento) è espressa in stile pisano (ma non possiamo esserne del tutto certi), essa significa – secondo il computo moderno – tra il 25 marzo 1320 e il 24 marzo 1321. La scultura è intagliata in un tronco di noce pieno, a eccezione della testa, che è lavorata a parte e fissata al corpo mediante un tassello di legno. Gli omeri sono di restauro. Dalle braccia snodabili, era destinata probabilmente a essere rivestita di stoffe durante le festività mariane, com'era il caso, ad esempio, dell'*Annunciata* di Mariano d'Agnolo Romanelli della chiesa di Santa Chiara della Marca a Castelfiorentino (sulla quale si veda A. Bagnoli, in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 86-88). Analogamente a quest'ultima, la scultura è stata pesantemente manomessa: parte del corpo e alcune pieghe della veste sono state piallate (verosimilmente per facilitarne la vestizione).
[3] È il caso, ad esempio, dell'*Annunciazione* di Iacopo della Quercia nella collegiata di San Gimignano, dipinta da Martino di Bartolomeo. Sulla base della *Madonna* è l'iscrizione MCCCCXXVI MARTINUS BARTHOLOMEI DE SENIS PINXIT.
[4] Garzelli 1969, figg. 105-106. Per il portale Petroni e la probabile attività di Agnolo di Ventura si veda il capitolo successivo. Quanto al problema della collaborazione nella tomba Tarlati si vedano anche i capitoli XI e XIII.
[5] Per la morte del vescovo e il trasporto del corpo ad Arezzo si vedano gli *Annales Arretinorum Maiores* (ed. 1909, pp. 21-22).
[6] Toesca 1951, p. 297.
[7] Un tentativo di avviare una considerazione storicamente più fondata dell'organizzazione del lavoro all'interno di una "bottega" del Trecento, nato come applicazione dei criteri impostati da Giovanni Previtali nella fondamentale monografia dedicata a *Giotto e la sua bottega* (1967), è stato fatto con la mostra "Simone Martini e 'chompagni'" (Siena, 1985), nel cui catalogo (1985, pp. 28, 98) sono evidenziate, tra l'altro, le difficoltà che pone, anche alla più attrezzata critica filologica, un'altra celebre opera che reca una doppia "firma", vale a dire l'*Annunciazione* eseguita da Lippo Memmi e Simone Martini per il duomo di Siena nel 1333. Si veda, in particolare, l'introduzione di Previtali (ivi, pp. 11-32). Si tengano presenti, inoltre, le considerazioni contenute in due interventi di Conti (1980, 1988).
[8] Per gli impegni in campo architettonico di Agostino di Giovanni si vedano i documenti trascritti da della Valle 1782-1786, II, pp. 131-134; Romagnoli *ante* 1835, I, pp. 519-527; II, p. 522; Milanesi 1854-1856, I, pp. 200-203, 204; Borghesi, Banchi 1898, pp. 17-18; M. Cordaro, in *Palazzo Pubblico…* 1983, p. 421, n. 159. Per la documentazione relativa ad Agnolo di Ventura si rinvia al capitolo successivo.
[9] Cfr., tra gli altri, Sapori 1972, pp. 40-44; Le Goff 1976, pp. 25-26.
[10] Si vedano, più in dettaglio, Bartalini 1996, pp. 38-41, e le fonti qui richiamate.
[11] Cfr. Pasqui 1880, pp. 79-80. Sul programma "politico" della tomba ha qualche interessante osservazione G. Pelham 2000. Un'analisi in questo senso già in Harrison 1988, pp. 106-154. L'opposizione "Comune in signoria"/"Comune pelato" è indicata come perno del programma iconografico del sepolcro da Sonnay 1990, p. 189. Sulla *lignée* (ideologica e iconografica) entro cui si colloca tale occorrenza aretina: Donato 1993. Sul monumento Tarlati si vedano anche Freni 2003, pp. 11-13, e Tigler 2004, pp. 59-61. Quanto al particolare contesto politico in cui prese vita la commissione del sepolcro e delle due cappelle Tarlati della cattedrale aretina: Bartalini 1996, pp. 38-41.
[12] Pasqui 1880, p. 79, nota 40. Il trasferimento e il restauro, ordinati dal vescovo Niccolò Marcacci, sono attestati da un'epigrafe posta al di sotto del monumento: GUIDONIS TARLATI ARET(INI) ANTISTITIS | CENOTAPHIUM MIRO ARTIFICIO STRUCTUM | HOMINUM QUAM TEMPORIS INIURA | CONFRACTUM | E SANCTIORE HUIUSCE TEMPLI SACELLO | IN HUNC LOCUM TRANSFERRI | PRISTINAEQ(UE) FORMAE RESTITUI CURAVIT | NICOLAUS MARCACCIUS EPISC(OPUS) ARETINUS | A(NNO) D(OMINI) MDCCLXXXIII. Sul restauro si veda anche Pelham 2000, pp. 77, 93.
[13] Era questa l'opinione di Mario Salmi, già riferita da A. Garzelli 1969, p. 150. In seguito si veda Salmi 1971, p. 75. La tesi è ora largamente sviluppata da G. Pelham 2000, pp. 86-89.
[14] Cfr. Bauch 1976, pp. 186-197; Seiler 1989; Körner 1997, pp. 167-169.
[15] Kreytenberg 1984[b], pp. 50-59. Anche A. Middeldorf Kosegarten (1990, p. 322) si è espressa in questo senso.
[16] La *Testa di condottiero* del Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo misura 32 centimetri di altezza. Su di essa si veda, in primo luogo, Garzelli 1967[b], pp. 27-32; Garzelli 1969, p. 150, che, sulla scorta dell'opinione di Salmi, la considerava opera di uno dei collaboratori del sepolcro aretino, particolarmente prossima alle parti scolpite da quello che denominava "Maestro dei chierici di sinistra". In seguito: Salmi 1971, p. 75; R. Bartalini, in *Scultura dipinta…* 1987, p. 185; Maetzke 1987, p. 21; Middeldorf Kosegarten 1990, p. 322; Pelham 2000, pp. 87-88. Il fatto che la torsione del collo lasci intuire che la testa era girata rispetto all'asse della figura, non è argomento decisivo (come sembra ritenere G. Pelham 2001, pp. 87-88) per concludere che essa appartenesse a una statua equestre del vescovo, posta di profilo entro la vasta camera alla sommità del sepolcro e dal volto girato verso la navata della chiesa. Una torsione analoga è evidente in almeno tre delle figure che dovevano attorniare l'imperatore Enrico VII entro il monumento pisano. Difficilmente credibile è inoltre che il presule-signore potesse apparire alla sommità del sepolcro raffigurato soltanto nella sua potenza di condottiero e privo delle insegne del potere vescovile. Un'altra testa virile, con cuffia, del medesimo museo (Garzelli 1967[b], pp. 26-27, fig. 55; R. Bartalini, in *Scultura dipinta…* 1987, p. 185), per quanto possa costituire anch'essa un'opera di Agostino di Giovanni, non dev'essere appartenuta al sepolcro. A differenza della *Testa di condottiero*, è infatti scolpita in pietra e mostra di conseguenza un ben diverso stato di conservazione.
[17] Vasari 1568, ed. 1966-1988, II, p. 156. Per il nesso con le tombe dei giuristi dello Studio bolognese (al pari del sepolcro di Ligo Ammannati del Camposanto Monumentale di Pisa) e il ruolo che ebbe Siena come testa di ponte in Toscana per la diffusione di tale nuova iconografia funebre si veda il capitolo IV.
[18] Su Cellino di Nese: Ciampi 1826, I, pp. 154-155; Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 437-471; Supino 1895; Caleca 1991, pp. 159-160, 192-193; Fanucci Lovitch 1991-1995, I, pp. 64-67; A. Caleca, in *Il Camposanto di Pisa* 1996, p. 30; Bottari Scarfantoni 1998, pp. 54-56, 59-60, 80-82, 100, 138; Neri Lusanna 1998, pp. 313-315.
[19] La tradizione, risalente a Vasari, che nel monumento dell'insigne giurista e poeta stilnovista vedeva un'opera di Andrea Pisano fu interrotta all'inizio dell'Ottocento dal pistoiese Ciampi (1808, p. 150), che pubblicò parte del documento di allogagione. In seguito, a partire da Tolomei (1821, pp. 32-33), mal interpretando il referto archivistico, il sepolcro fu ritenuto opera di Cellino di Nese (Perkins 1883, pp. 59-60; Bode 1891, p. 27; Supino 1895, pp. 270-272; Langton Douglas 1902, p. 312; Brach 1904, p. 94), finché Bacci (1903, pp. 15-16), ripubblicando più largamente il documento, non dimostrò che questi non fu che l'accollatario dell'impresa, il mediatore tra i committenti e un non meglio specificato maestro senese. La "memoria" della commissione e la registrazione delle spese sostenute per il monumento (Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, *Acquisti e doni* 1) sono ora nuovamente edite da Savino 1987, pp. 136-137. Il testo, nella sua trascrizione, è il seguente: "Memoria che messer Giovanni Charlini e io Schiatta aviamo fatto di concordia chol maestro Cellino, che llavora in San Giovanni ritondo, ched elli de fare e dare conpiuto uno allavello

di marmo senese, e a Siena si de lavorare, per la sepoltura di messer Cino, bello e magnificho, secondo uno disengnamento ch'elli medesimo ci à dato, e aviallo apo noi. Il quale fecie il maestro ********** di Siena, e questi medesmo de lavorare lo detto marmo cholle figure che siemo in concordia. E de avere, Cellino soprascritto, per fattura di questo alavello, in tutto essendo compiuto a tutte sue spese e posto alto nel luogho ched è ordinato, fio(rini) novanta d'oro. E oltra el detto alavello ci de dare, per rifare lo lastraco di marmo, ov'è il corpo, V [lastre] operate della persona sua, per lo detto prezo. E di queste cose è carta fatta per mano di ser Charlino di ser Spada a dì xi di febraio MCCCXXXVII anno.
E de avere i detti fio(rini) lxxxx d'oro in tre paghe, ciò[è], anzi che si metta mano a niuna chosa il terzo, e venutoci parte del lavoro l'altro terzo, e conpiuto che avrà il lavoro l'altro terzo. E questo lavoro de avere conpiuto in tutto fra diecie mesi. E di questo e d'ongni altro patto si fa memoria per la carta soprascritta ***. I detti fio(rini) de avere a peso senese, come li pagha elli colà.
Posti che Francesco di Mino, erede di messer Cino, debia dare alle xxiij carte.
Anne avuto il maestro Cellino soprascritto, xj di febraio, contanti fio(rini) trenta d'oro: l(ib)b(re) xxxxiij s(oldi) x a fio(rino).
E dielli anche, per chanbio de' detti fio(rini) da questo peso al senese, s(oldi) iij d(enari) iiij [a] f(iorino).
Anne avuto, xviij di novenbre, contanti fior(ini) ventitré d'oro: vagliono l(ib)b(re) xxxiij s(oldi) vij.
Anne avuto maestro Cellino soprascritto, iij di dicenbre, fio(rini) sette d'oro: l(ib)b(re) x s(oldi) iij.
E fecie carta per ser Jacopo Bindacci, fatta ** di dicenbre soprascritto, chome à ricievuto della detta somma fio(rini) xxx d'oro.
Anne avuto, di febraio e di marzo 1338, dal fondaco di Taverna per me, siccome Giovanni di Schiatta Cepparelli che tene la ragione mi rinoncia, l(ib)b(re) xxxviiij s(oldi) x pc.; vagliono per l(ib)b(re) iij s(oldi) iij il fio(rino): l(ib)b(re) xviij s(oldi) iii d(enari) viij a f(orino).
Anne avuto, che lli feci dare al bargello Taolieri contanti, dì xxvij di dicenbre, fio(rini) nove d'oro: l(ib)b(re) xiij s(oldi) j a fio(rino).
Lo di medesmo, nel 1339, si chiamò contento e paghato da mme del conpimento [delli] fio(orini) 90 d'oro che devea avere di questo allavello".
Dove sarebbe dovuto comparire il nome del maestro senese che aveva fornito il "disengnamento" e che doveva "lavorare" a Siena "lo detto marmo" è lasciato uno spazio bianco. Come si è visto, i pagamenti sono in data 11 febbraio, 18 novembre e 3 dicembre 1337, febbraio e marzo 1338, 27 dicembre 1338, fino al saldo avvenuto il 27 dicembre 1339.

[20] Venturi 1901-1940, IV (1906), pp. 338-339; Valentiner 1924, pp. 4-8. Già Ciampi (1808, p. 152; 1826, I, p. 156), tuttavia, si era chiesto se il monumento non fosse opera degli scultori Agostino e Agnolo tanto celebrati da Vasari.

[21] Cohn-Goerke 1938, pp. 278-280.

[22] Fa almeno in parte eccezione, assai recentemente, A. Caleca (in *Sacre passioni…* 2000, p. 126): "[…] la tomba di Cino da Pistoia […], in cui un probabile disegno del nostro maestro [Agostino di Giovanni] viene certamente realizzato a opera di Cellino di Nese".

[23] Cfr. Borghesi, Banchi 1898, p. 18.

[24] Si tornerà più avanti sul monumento pistoiese.

[25] Garzelli 1967[a], pp. 46-47; Garzelli 1969, pp. 99, 106, 180-182.

[26] Carli 1972, pp. 156-160; Carli 1980, pp. 19, 22.

[27] Si veda il documento dell'11 settembre 1310, relativo alla dote della moglie di Agostino, trascritto da Borghesi, Banchi 1898, p. 18.

[28] Si veda il capitolo III.

[29] Si vedano i capitoli IV e V.

[30] Anche riguardo a Camaino di Crescentino si veda il capitolo III.

[31] Se ne è discusso nei capitoli IV-VI.

[32] Su Marco Romano sono alcune considerazioni nel capitolo III.

[33] Per la possibile datazione del sepolcro della Torre al 1318-1319 si veda Kreytenberg 1987, p. 24.

[34] È quanto ha potuto dimostrare, su solida base documentaria, G. Scarpelli 1997-1998, pp. 134-138.

[35] È in questa prospettiva che può in qualche modo intendersi la perseveranza di A.F. Moskowitz (1986, pp. 51-52, 55, 68, 98, 117, 165, 167-168; 2001, pp. 132-133) nel vedere nell'*Annunciata* un'opera d'esordio di Andrea; ciò a dispetto dell'iscrizione, in termini non troppo diversi da quanto scriveva Carli nel 1947 (si veda sopra, alla nota 2).

[36] La scultura (inv. R.F. n. 1190), appartenuta alla collezione di Louis Courajod, pervenne al Louvre nel 1898. Fu pubblicata pochi anni dopo da Michel (1903, p. 303; in *Histoire de l'art…* 1905-1929, II, parte I [1906], pp. 171-172, fig. 130), che la riteneva un'opera francese della prima metà del Duecento, "taillé entre Amiens et Paris". Al Louvre una tale classificazione ha avuto seguito per molti anni (Vitry 1922, p. 9, n. 90; Aubert 1950, p. 92, n. 113), ma intanto gli studi italiani ne avevano indicato una diversa lettura. Giudicandola "senza dubbio possibile posteriore", Ragghianti (1950, p. 496) la considerò opera orvietana degli inizi del Trecento, mentre Toesca (1950, pp. 303, 932), con maggiore puntualità, l'ha ricondotta in ambito senese. In seguito A. Garzelli (1969, p. 199) ha avanzato l'attribuzione a Giovanni d'Agostino, sulla base del confronto coi *Santi protettori* del portale di Vallepiatta del "duomo nuovo" di Siena. Ho proposto di riconoscervi un'opera del padre Agostino alcuni anni fa (in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 58-60). L'identificazione in *Sant'Ansano* poggia sulla perfetta identità con l'immagine del giovane martire presente in più opere senesi di quegli anni: penso, ad esempio, al pannello del Metropolitan Museum of Art di New York (Robert Lehman Collection, inv. n. 1975.1.13), appartenuto a un polittico dipinto da Simone Martini per il Palazzo Pubblico di Siena (sul quale si vedano, da ultimo, Bagnoli 1999, pp. 124-136, e Leone de Castris 2003, pp. 242-249, 358-359), nonché all'immagine di sant'Ansano a lato della celebre *Annunciazione* del 1333 di Simone e Lippo Memmi. Distintiva dell'iconografia del giovane martire è in questi anni la presenza della bandiera con la Balzana senese. E in effetti la mano destra del *Santo* del Louvre è chiusa in modo da impugnare l'asta di una bandiera.

[37] Si dà per presupposto in queste pagine il lavoro di bonifica che, riguardo ad Agostino di Giovanni, apportarono gli studi di Cohn-Goerke (1938), facendo giustizia delle numerose – ma in alcuni casi ben poco fondate – attribuzioni formulate da Venturi (1901-1940, IV [1906], pp. 367-397) e da Valentiner (1924, pp. 3-18; 1927, pp. 187-191). Impraticabile (e difatti senza alcun seguito) si è dimostrata anche la via imboccata da Grandi (1982, pp. 79-80, 151-154), il quale, dando credito alle affermazioni di Vasari in merito a un loro viaggio in terra bolognese, ha riferito ad Agostino di Giovanni e al compagno Agnolo i sepolcri dei giureconsulti Matteo Gandoni e Bonandrea dei Bonandrei, conservati rispettivamente nel Museo Civico Medievale e nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Non pare tenere inoltre l'attribuzione di un *San Gennaro (?)* ligneo conservato a San Gennaro presso Capannori in Lucchesia (A. Caleca, in *Scultura lignea…* 1995, pp. 124-126), in uno stato di conservazione disastroso. Infine, alcuni anni fa Kreytenberg (1990[a], pp. 96-97; 1993, pp. 4-17) ha proposto di riferire ad Agostino, nel corso degli anni venti, una serie di rilievi conservati al Museo d'Arte Sacra di Volterra, alla Pinacoteca Nazionale di Siena e al Cleveland Museum of Art. Ma questi si inseriscono con tutta coerenza, come per alcuni di essi era stato chiarito ormai da tempo, tra le opere della maturità del figlio Giovanni. Si veda al proposito il capitolo XIII, e inoltre Carli 1993, p. 31; Carli 1996, p. 104.

[38] Si veda il capitolo successivo.

[39] Si tratta, in conseguenza di ciò, di una scultura ben poco studiata. Una piccola fotografia, recante in calce la didascalia "Agostino di Giovanni (?): L'Annunciata presso Duveen di Londra", comparve diversi anni fa entro la rubrica *Il collezionista* della rassegna "Sele Arte" (n. 54, 1961, p. 75, fig. 136). Su di essa ha sospeso il giudizio A. Garzelli 1969, p. 145. Da parte mia, vi ho accennato brevemente in *Scultura dipinta…* 1987, pp. 54-55.

[40] Garzelli 1966[c]; Garzelli 1967[c], pp. 61-64; Garzelli 1969, pp. 117-132. Tali studi costituivano uno sviluppo delle convinzioni di Venturi (1901-1940, IV [1906], p. 386), per il quale la decorazione del fianco meridionale del duomo di Grosseto rappresentava "l'opera principale di Giovanni d'Agostino […], dove si ripetono motivi tratti dalla facciata del Duomo di Siena, ne' modiglioni delle finestre […] e nella decorazione de' pilastri di qua e di là della porta".

[41] Devo a Giovanni Previtali la spinta alle riflessioni che seguono. Egli stesso ha fatto un cenno alle sculture grossetane in uno dei suoi ultimi scritti: Previtali 1987, riedito in Previtali 1991, in particolare p. 142. Una prima impostazione del problema è in *Scultura dipinta…* 1987, p. 54, cui ha aderito, nella sua ricostruzione del cantiere scultoreo della cattedrale grossetana, M. Parisi, in *La cattedrale di San Lorenzo…* 1996, pp. 34-39, 123-124.

[42] Garzelli 1969, figg. 234, 247, 269, 271, 300, 302.

[43] Ivi, figg. 280, 288, 297.

[44] Appartenenti al Museo Diocesano di Grosseto, le due losanghe sono state depositate nel 1975, assieme al resto delle raccolte diocesane d'arte sacra, nel Museo Archeologico e d'Arte della Maremma (inv. nn. 153-154). Su di esse si vedano specialmente A. Garzelli 1969, p. 134, e M. Parisi, in *La cattedrale di San Lorenzo…* 1996, pp. 123-124.

[45] Garzelli 1966[c], pp. 20-24; Garzelli 1966[b], pp. 17-18, 22-24; Garzelli 1967[c], p. 63; Garzelli 1969, pp. 117, 118-119.

[46] Garzelli 1966[c], p. 23; Garzelli 1967[c], p. 98; Garzelli 1969, p. 105.

[47] Chiarini 1883, pp. 44-45.

[48] Tali fatti sono narrati con precisione e acredine nella cronaca del senese Agnolo di Tura del Grasso (ed. in *Cronache senesi* 1931, pp. 322, 512). Nel 1312 "Bino di misser Abate di Grosseto e figl[i]olo combatteron con Cecho di Benuccio popolesco, e uccisono de la parte di Cecho 26 omini; e tutti quelli de la parte di Cecho cacciaro fuore di Grosseto; e allore rimase a Bino e al suo figl[i]olo la signoria di Grosseto, la quale era del comuno di Siena anticamente". Finché nel 1333 (1334 in stile comune) "El Malìa signore e tiranno de la città di Grosseto morì, di genaio a dì 13. Sanesi, cioè i signori Nove, sentendo come il Malìa signore di Grosseto era morto, subitamente vi mandaro il capitano de la guerra con sua gente per entrare in tenuta di detta città. E sapiate che il detto Malìa tenea Grosseto per forza, e senza ragione; e questo era per li malvagi omini suoi parenti in Siena, che glie la facevano tenere contra il volere del comuno di Siena". Si vedano inoltre Malavolti 1599, II, pp. 67v.-68r., 94v.-95r., 97r.-v.; Repetti 1833-1843, II, pp. 531-532.

[49] Si veda sopra, alla nota 19.

[50] Garzelli 1967[a], pp. 46-47 e nota 47 alla p. 50; Garzelli 1969, pp. 99, 106, 180-182.

[51] Si veda il capitolo XIII.

[52] Al problema dell'identificazione dell'attività di Domenico d'Agostino è dedicato il capitolo XV.

[53] Per la documentazione dell'attività di Giovanni d'Agostino si rinvia al capitolo XIII.

[54] The Detroit Institute of Arts, City of Detroit Purchase, inv. n. 25.151. Il rilievo misura 76,2 × 94 centimetri; lo spessore è di 6,4 centimetri. Per i dati materiali, la provenienza dalla collezione Leader e una succinta storia critica si veda la scheda di P. Barnett, in Darr, Barnett, Boström 2002, I, pp. 57-59, n. 32. Una fotografia dell'Archivio Reali (neg. n. 1020) mostra l'insieme dei rilievi prima dell'estrazione di quello centrale, emigrato oltreoceano entro il 1938. Sulle due formelle ancor oggi nel castello di Vincigliata si veda Baldry 1997, pp. 148, 194, fig. 54, osservando tuttavia che non è corretta l'identificazione dei santi come Luigi e Bernardo (quella di sinistra è una figura tonsurata e con un cartiglio, senza ulteriori elementi distintivi; quella di destra è *San Domenico*, coi canonici giglio e libro) e che non pare giustificato il sospetto che si trattasse di opere ottocentesche "in stile", realizzate per completare, a mo' di "trittico marmoreo", il rilievo oggi a Detroit. Le dimensioni dell'insieme sembrano appropriate alla fronte di un monumento funebre, mentre la presenza di san Domenico indica la probabile provenienza da un contesto domenicano.

[55] Valentiner 1924, p. 18; Valentiner 1938, n. 7.

[56] Alla tomba di sant'Atto, eretta nel battistero di Pistoia (oggi non restano che tre formelle, trasportate in duomo e inserite entro un contesto architettonico tardoquattrocentesco), gli operai di San Iacopo provvidero a partire dal 1337. Il corpo del santo fu rinvenuto nel gennaio di quell'anno e da un documento letto da Pèleo Bacci, di cui dette notizia Venturi (1901-1940, IV [1906], p. 391), sappiamo che il 25 dicembre 1337 ser Arrigo di Accorambuomini e ser Vanni di messer Gualandi dichiararono di aver ricevuto dagli operai di San Iacopo "libras centum, pro facendo fieri quoddam sepulcrum pro corpore Sancti Acti". L'attribuzione dei rilievi ad Agostino di Giovanni (e ad Agnolo di Ventura), proposta da Venturi (1901-1940, IV [1906], p. 391), era condivisa sia da Valentiner (1924, p. 4) sia da Toesca (1951, p. 296). L'ha rifiutata invece, pur sottolineando la dipendenza dal monumento di Cino da Pistoia, Cohn-Goerke (1938, pp. 280-281), poi seguito da Carli (1972, pp. 160-162). L'idea che si tratti di opere di Giovanni d'Agostino (Garzelli 1969, pp. 106, 179-180) è già stata rifiutata da Carli (1980, p. 21). Sulle *Storie del vescovo Atto* si vedano anche Giglioli 1904, p. 57; E. Scatassa, in Thieme, Becker 1907-1950, I (1907), p. 129; Longhurst 1962, H. 19; Negri Arnoldi 1966, p. 7; Cardini 1983[b], p. 554; Gai 1984, p. 36.

[57] Sui due altorilievi della chiesa senese della Misericordia, entrati negli studi solo recentemente, si vedano M. Butzek ed E. Neri Lusanna, in *Die Kirchen von Siena* 1985, pp. 363-364, 375; R. Bartalini, in *La Misericordia di Siena…* 2004, pp. 239, 272.

[58] Valentiner 1924, p. 18.

[59] Carli 1948, p. 134; Toesca 1951, p. 301.

[60] Garzelli 1969, p. 188.

[61] Cohn-Goerke 1939[a], p. 186.

[62] Sulla *Madonna col Bambino* di Berlino, che proviene da Montepulciano, oltre alle voci bibliografiche già citate, si vedano Justi 1903, p. 277; Wundram 1958, p. 263; Carli 1972, pp. 159, 160; Carli 1980, p. 22. L'identità tra le sculture del monumento pistoiese e la *Madonna* di Berlino evidentemente era colta anche da Carli (1972, pp. 159, 160; 1980, p. 22), il quale, dopo aver congetturato l'intervento del figlio Domenico nella tomba di Cino, proponeva di considerare anche la scultura berlinese opera di quest'ultimo.

[63] Tali sculture sono state brevemente studiate solo da A. Garzelli 1969, p. 198, che le ha riferite a Giovanni d'Agostino.

[64] Milanesi 1854-1856, I, p. 204; Lisini 1894, pp. 147, 150; Borghesi, Banchi 1898, p. 18.

[65] La scultura non è mai stata studiata. Altri due *Profeti*, collocati nel transetto meridionale della cattedrale, sembrano opera di collaboratori non troppo dotati del capomaestro Giovanni d'Agostino. L'attribuzione di uno di essi a Giovanni e dell'altro al padre Agostino (Kreytenberg 1991[b], pp. 37-40, figg. 5, 7) pare sconsigliata dalla loro modesta qualità.

[66] Come risulta da un documento ancora inedito, il 24 gennaio del 1346 (1345 secondo il computo dell'anno *ab incarnatione*) Agostino di Giovanni pagava, in nome del figlio Giovanni, parte di un suo debito nei confronti dello Spedale di Santa Maria della Scala (Archivio di Stato di Siena, *Spedale di Santa Maria della Scala* 514, c. 34v.). Il 27 giugno del 1347, invece, è già morto (Cohn-Goerke 1938, p. 247).

[67] Descritto analiticamente da Pecci (1765, cc. 213v.-214r.), il monumento fu giudicato un'opera di Gano da Romagnoli (*ante* 1835, II, p. 21) e tale riferimento fu in seguito confermato da Brogi 1897, p. 462, e nell'adespota voce *Galgano (Gano) di Giovanni (Vanni) Senese*, in Thieme, Becker 1907-1950, XIII (1920), pp. 95-96. Successivamente si hanno altre brevi menzioni del monumento (Perkins 1883, p. 59; W.F Volbach, in Vitzthum, Volbach 1924, p. 151; Cohn-Goerke 1939[b], p. 10; Bacci 1944[b], p. 55), ma esse sono volte soltanto a mettere in dubbio l'attribuzione a Gano, senza fornire ulteriori indicazioni.

[68] A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 212. In seguito, si vedano R. Bartalini, in *Scultura dipinta…* 1987, p. 55; Kreytenberg 1991[b], p. 38; Carli 1996, p. 103.

[69] Lo attesta l'iscrizione presente sul sepolcro: SEPULCRUM CACIACONTIS D(OMI)NI RANUCCI D(OMI)NI ILDIBRANDINI D(OMI)NI GUIDONIS CACIACO(N)TIS ET EREDUM SUORUM QUI EXPIRAVIT XXII IANUARII ANNO DOMINI AB INCARNATIONE MCCCXXXVI. Al computo moderno, il giorno di morte appartiene dunque all'anno 1337.

[70] Essa reca la seguente iscrizione: LOTINO DI TORO DA SIENA MI FECIE MCCCXLVII.

[71] La ricostruzione, approvata dal competente organo di tutela del tempo, fu un impegnato esercizio di restituzione di un sepolcro medievale a opera di Giuseppe Partini (1842-1895), che, assieme al ripristino della cappella Cacciaconti, va a integrarne il profilo dell'attività tracciato in *Giuseppe Partini…* 1981. Il monumento di Cacciaconte dei Cacciaconti era stato privato del corpo centrale delle mensole di sostegno e dell'effigie del defunto, la calotta era stata calata direttamente sul sarcofago e l'insieme incassato entro il muro per più di metà del suo spessore, come documentano il rilievo grafico (fig. 302) e una relazione di Partini inviati all'architetto Luigi Del Moro, direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana, in data 13 gennaio 1893. Nella stessa occasione era sottoposto a Del Moro il progetto per la ricostruzione (fig. 303), portata a termine entro il maggio del medesimo anno (si veda l'*Appendice*). Nella ricomposizione partiniana, probabilmente è stato invertito l'orientamento del *gisant* ed è errata la sua collocazione in orizzontale: l'effigie del defunto, come in ogni sepolcro trecentesco, doveva essere inclinata verso chi guarda, e quindi la sezione non lavorata del marmo oggi visibile era inserita entro il sarcofago. La collocazione del sepolcro sulla parete destra della piccola cappella, rispettata da Partini, probabilmente non è quella originaria: il monumento vi appare "compresso" tra la parete di accesso e quella esterna, e inoltre si sovrammette ai capitelli d'imposta dei costoloni della crociera. È probabile che in origine fosse collocato, in posizione più eminente e di maggior visibilità, sulla parete di fondo della cappella, in asse con l'arcone d'ingresso.

304. Agnolo di Ventura (?), portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni, particolare. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

XI. Agostino di Giovanni e compagni: una traccia per Agnolo di Ventura

"Agostino et Agnolo sanesi"

Quando nel 1568 Giorgio Vasari licenziava nella Firenze ducale le sue *Vite*, per i tipi degli stampatori Giunti, un posto nel gran disegno storico delle "arti rinate" era riservato a due oscuri personaggi della Siena trecentesca. Dedicava un'intera "Vita" ad "Agostino et Agnolo sanesi", scultori, architetti e ingegneri[1]. Questo perché essi avevano scolpito, proprio nell'amata Arezzo, il grandioso monumento eretto al vescovo ghibellino Guido Tarlati (fig. 259), iscrivendovi i propri nomi e la data di compimento dell'opera: HOC OPU(S) FECIT MAGISTE(R) AGUSTINU(S) ET MAGISTE(R) ANGELU(S) DE SENIS MCCCXXX.

Nel *Proemio* alla seconda parte delle *Vite*, dove si tratteggiava anche il progrediente cammino della scultura trecentesca, ne era la giustificazione in termini storici:

> Questo medesimo dico de la scultura, la quale in quella prima età della sua rinascita ebbe assai del buono, perché, fuggita la maniera goffa greca, che era tanto roz[z]a che teneva ancora più della cava che dell'ingegno degli artefici, essendo quelle loro statue intere intere senza pieghe o attitudine o movenza alcuna e proprio da chiamarsi statue, dove, essendo poi migliorato il disegno per Giotto, molti migliorarono ancora le figure de' marmi e delle pietre, come fece Andrea Pisano e Nino suo figliolo, e gl'altri suoi discepoli che furon molto meglio che i primi, e storsono più le lor statue e dettono loro migliore attitudine assai: come que' due sanesi Agostino et Agnolo che feciono, come si è detto, la sepoltura di Guido vescovo di Arezzo, e que' Todeschi che feciono la facciata d'Orvieto. Vedesi adunque in questo tempo la scultura essersi un poco migliorata, e dato qualche forma migliore alle figure con più bello andar di pieghe di panni, e qualche testa con migliore aria, certe attitudini non tanto intere, et infine cominciato a tentare il buono, ma avere tuttavolta mancato di infinite parti, per non esser in quel tempo in gran perfezzione il disegno né vedersi troppe cose di buono da potere imitare[2].

L'autorità di Vasari assicurerà così ai maestri Agostino e Agnolo una memoria costante nel tempo. Storie di Siena[3], trattazioni delle arti di raggio europeo[4], *Abecedari* pittorici[5], *Selve di notizie* sei e settecentesche[6], a gara esclameranno l'eccellenza dei due artefici. E Guglielmo della Valle vi additerà una riprova saliente nella celebre lettera a Luigi Lanzi, ove si pongono a confronto il valore e l'antichità delle origini della "scuola" senese e della fiorentina[7].

Sotto i colpi del martello positivistico di Gaetano Milanesi crollava alla metà dell'Ottocento l'immagine vasariana[8], ma non l'onda lunga della sua fortuna. I due scultori ritrovavano un'identità accertata, date più fondate e un patronimico: si chiamavano Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura. Non erano più fratelli, come aveva preteso Vasari; ma ancora negli studi novecenteschi a stento si è lasciata la strada di costruire due storie assolutamente parallele[9], come se la collaborazione in "compagnia" per l'impegno dato dal monumento Tarlati avesse comportato un continuo dividersi i committenti e i marmi.

Il maestro di pietra Agnolo di Ventura

Del collaboratore di Agostino di Giovanni nella tomba aretina, Agnolo di Ventura, sappiamo veramente poco. Era questi un maestro di pietra della stessa generazione di Agostino. La documentazione che lo riguarda, infatti, è formata da piccoli frammenti che coprono un arco di tempo compreso tra il 1311 e il 1349. La sua attività ci sfugge però pressoché interamente. Rimane memoria di alcuni suoi impegni quale architetto: nel 1329, assieme ad altri maestri di pietra (Camaino di Crescentino, Cino Compagni e Bettino Salucci), costruì il "campo" presso la porta Salaria; nel 1333 era tra gli onorati maestri cui venne richiesto un parere circa i lavori di ampliamento della cattedrale senese; mentre nel 1336 fu incaricato del Comune di Siena di sovrintendere alla costruzione delle fortificazioni di Massa Marittima[10].

Il tentativo di ricostruirne l'attività può apparire disperato. Intanto, difficile è capire che tipo di collaborazione corse con Agostino di Giovanni nei lavori per

305. Agnolo di Ventura (?), portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

il sepolcro aretino di Guido Tarlati. Le prove fatte nell'isolare parti che potessero dirsi "non Agostino" non hanno dato risultati convincenti[11]. Certamente alla tomba hanno lavorato più scultori: per realizzare in breve tempo un monumento enorme, naturalmente dovette essere impiegato anche un largo numero di aiuti (ciò che del resto, come si è già detto, è perfettamente nell'ordine delle cose per una bottega di scultori tardomedievale). Ma che possano distinguervisi nettamente personalità che lavorano in autonomia a parti poi montate nell'insieme, a me pare difficile[12]. Troppo poco sappiamo dell'organizzazione trecentesca del lavoro tra "consoci" uniti in "compagnia" per far fronte a una commissione importante, né sappiamo determinare quali gradi e che tipo di collaborazione stessero dietro a prodotti che, una volta compiuti, sarebbero stati sottoscritti paritariamente da più maestri (si pensi, per esempio, al reliquiario di san Savino del duomo di Orvieto, sottoscritto da Ugolino di Vieri e Viva di Lando, all'*Annunciazione* del 1333 di Simone Martini e Lippo Memmi, o al reliquiario del Santissimo Corporale, sempre a Orvieto, che fu il risultato dell'intesa tra Ugolino di Vieri e più, e per noi anonimi, "soci"). Le diversità nelle sculture della tomba aretina sono dovute per lo più a disuguaglianze qualitative, ma non ne incrinano l'unità figurativa. In fondo il sepolcro sarà da considerarsi per quello che è: il prodotto dell'intesa tra due scultori uniti in "compagnia", come il pulpito del duomo di Prato, in anni lontani ma con pratiche di organizzazione del lavoro ancora paragonabili, lo fu dell'intesa tra Donatello e Michelozzo.

Si dovrà per questo rinunciare a capire se (e dove, e quando) Agnolo di Ventura possa esser stato protagonista di altri lavori?

306. Agnolo di Ventura (?), *Madonna col Bambino, san Francesco e il beato Pietro da Siena*, particolare del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

Un sepolcro romano

Nel 1927 Francesco Filippini poté riconsiderare sotto una nuova luce la tomba del cardinale Matteo Orsini, un importante sepolcro presente nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma[13] (fig. 308).

Matteo Orsini, fratello del potente Napoleone, morì ad Avignone nel 1340. Nel proprio testamento stabiliva di essere tumulato nella chiesa domenicana romana, entro una sepoltura non troppo sontuosa, da erigersi in una cappella, dedicata a santa Caterina d'Alessandria, da lui voluta e interamente dotata[14].

A una copia del testamento del cardinale è allegato un atto di procura rogato a Roma il 24 novembre 1341, nel capitolo dei frati predicatori di Santa Maria sopra Minerva. Presenti a esso, in qualità di testimoni, erano quattro "marmorarii", tra cui il maestro "Angelo olim de Senis"[15]. Fu giocoforza pensare che si trattasse di maestri impegnati nei lavori stabiliti per testamento dal cardinale. Infliggendo un colpo all'inerzia che fino a quel momento, per pregiudizio del "contesto", aveva fatto leggere il sepolcro del cardinale Matteo Orsini come opera in tutto romana, nata nel solco della tradizione cosmatesca[16], Francesco Filippini ne affermò l'appartenenza a un'altra tradizione, indicando piuttosto i legami con la scultura senese – come più tardi sottolineerà, da par suo, Pietro Toesca[17]. E la notazione delle convergenze proprio con la tomba del vescovo Tarlati ad Arezzo – forti analogie corrono tra le cortine che scendono al di sotto dell'arco nel sepolcro aretino (fig. 307) e il drappeggio della tomba romana, ma anche nelle figure dei due defunti, soprattutto in quel modo di costruire le pieghe delle vesti ad angolo acuto (fig. 259) – lo portò a concludere che l'"Angelus de Senis" che nel 1341 si trovava a Roma, implicato nei lavori per il defunto Matteo Orsini, altri non fosse che il maestro Angelo che nel 1330, assieme ad Agostino di Giovanni, aveva sottoscritto il sepolcro aretino, vale a dire Agnolo di Ventura[18].

Nella "Vita" dei due scultori scritta da Giorgio Vasari, Agostino e Agnolo sono due intraprendenti fratelli che avrebbero sempre lavorato assieme. L'affermazione secondo cui Agnolo, da solo, agli estremi della propria carriera avrebbe costruito "una cappella e una sepoltura di marmo per il fratello di Napo-

307. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, monumento funebre del vescovo Guido Tarlati, particolare. Arezzo, cattedrale

308. Agnolo di Ventura (?), monumento funebre del cardinale Matteo Orsini († 1340). Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva

a destra
309. Agnolo di Ventura (?), *Angelo annunciante*, particolare del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

leone Orsino", nella chiesa di San Francesco ad Assisi[19], costituisce una chiara anomalia nel congegno narrativo della "Vita". Non è da credere che questa fosse un'attribuzione – come nel caso del dossale dei fratelli Dalle Masegne nella chiesa di San Francesco a Bologna, o dell'arca di sant'Agostino in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, accreditate da Vasari ad Agostino e Agnolo[20] –, ma piuttosto che lo storiografo aretino si fondasse su informazioni che noi non possediamo più. Non sarà così da sottovalutare la possibilità che Vasari sia incorso in nient'altro che un *lapsus*[21], indicando la cappella e la tomba di Giovanni Orsini (morto prima del 1294) ad Assisi (che niente possono avere a che fare con un maestro della generazione di Agostino e Agnolo)[22], in luogo di quelle di Matteo a Roma.

Le sculture del portale Petroni

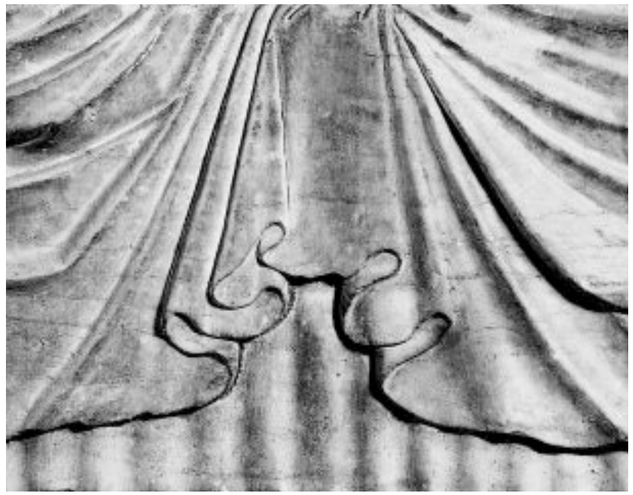
La proposta di Filippini non ha avuto molta fortuna. Non che sia stata avversata: solo Enzo Carli l'ha respinta in modo esplicito[23]. Per lo più è stata dimenticata[24].

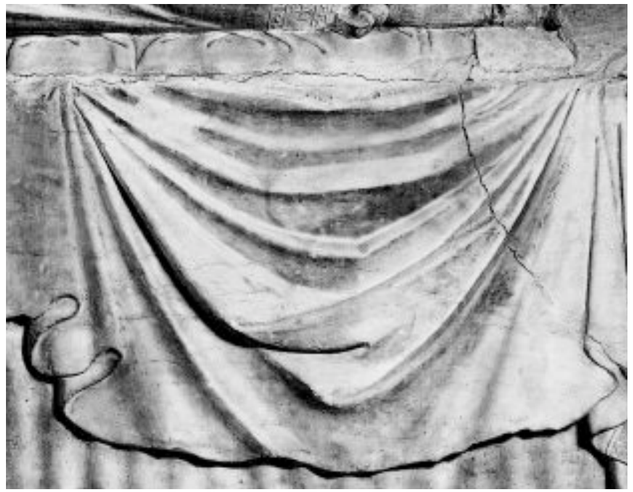
Eppure, è proprio a Siena che si conserva un monumento scultoreo che si apparenta al sepolcro romano di Matteo Orsini. È questo il portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni e della sua famiglia, ancora oggi presente nel chiostro della basilica di San Francesco[25] (fig. 305).

Ritenuto opera di Goro di Gregorio nel corso dell'Ottocento e ancora all'inizio del secolo successivo, con intelligenza esso fu posto in rapporto con i responsabili della tomba aretina del vescovo Tarlati da Wilhelm R. Valentiner. In seguito Werner Cohn-Goerke lo ritenne opera di Agostino di Giovanni, al pari della tomba di Cino dei Sigibuldi nel duomo di Pistoia (fig. 281); ed è questa la soluzione che è stata maggiormente seguita[26].

Ma il portale, essendo datato 1336, si colloca a ridosso della tomba pistoiese (realizzata negli anni 1337-1339)[27]; tanto più difficile sarà allora considerare i due complessi scultorei sullo stesso piano. Tra di essi, a ben vedere, oltre che somiglianze, corrono delle sensibili discordanze. Al confronto con i corpi pieni e torniti delle figurazioni pistoiesi (figg. 282, 283, 285) è ben inesplicabile quella durezza d'intaglio evidente nei volti o nei capelli dell'*Angelo annunciante* e dei *Santi* del portale (figg. 306, 309). Questi, più che morbidamente levigati, si direbbero quasi sbalzati in duro metallo. Mentre l'integrità dei volumi che contraddistingue i personaggi del monumento a Cino da Pistoia e, più in generale, la scultura di Agostino di Giovanni è qui contraddetta da un panneggiare franto, tutto pieghe taglienti e incisioni, che crea una complicatissima orografia.

È inoltre assai diverso il modo stesso di concepire la figura. Nei due *Santi* inginocchiati ai lati della *Madonna col Bambino* nel portale è come se i corpi fossero scomposti e schiacciati contro il fondo: le di-





310. Agnolo di Ventura (?), *Madonna col Bambino*, particolare del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

311, 313. Agnolo di Ventura (?), *Madonna col Bambino*, particolari del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

312, 314. Agnolo di Ventura (?), monumento funebre del cardinale Matteo Orsini († 1340), particolari. Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva

315. Agnolo di Ventura (?), *Il Redentore benedicente entro la mandorla, sorretta da due angeli*, particolare del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

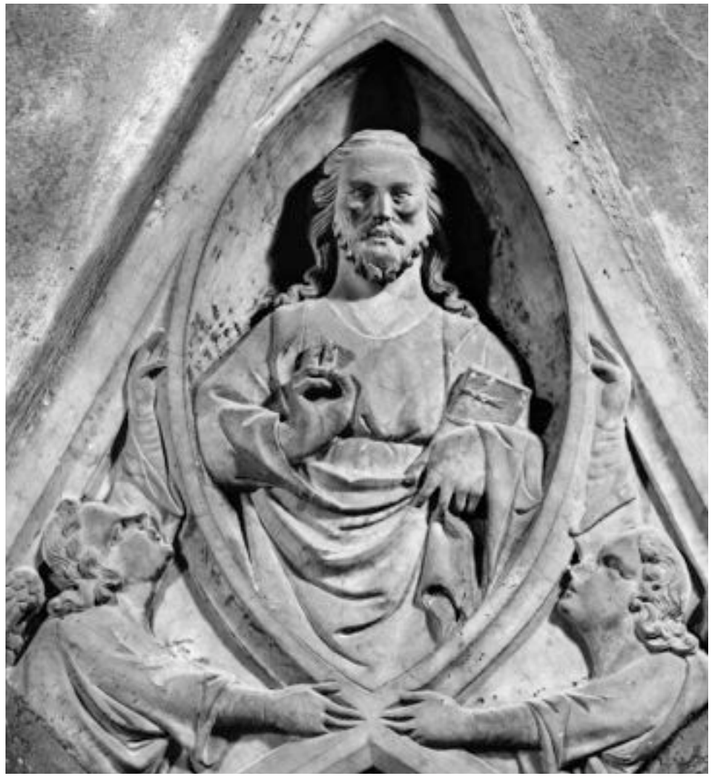
verse parti – le gambe, per esempio – non si dispongono in profondità, ma si affiancano semplicemente sullo stesso piano.
Anche un dettaglio minimo, come quell'incredibile ghirigoro che fa bella mostra di sé sulla spalla destra della *Madonna* (fig. 310), è un episodio esageratamente calligrafico introvabile nelle opere di Agostino di Giovanni. Al potente sintetismo, alla sobrietà monumentale della sua scultura, nel portale pare sostituirsi piuttosto la volontà di complicare e arricchire graficamente le superfici e di movimentarle mediante bruschi passaggi di piano.
La figurazione a rilievo presente alla sommità del timpano del portale – il *Redentore benedicente* entro la mandorla, sorretta da due *Angeli* (figg. 315, 316) – torna pressoché identica in un frammento scultoreo della Pinacoteca Nazionale di Siena[28] (fig. 317). Ora, credo che non vi siano dubbi riguardo al fatto che quest'ultimo sia opera dello stesso scultore; e ciò contribuisce a provare che si tratti di un artista diverso da Agostino di Giovanni. Quando mai abbiamo nelle sue opere delle deformazioni così marcate come nei volti dei due *Angeli*, oppure quel modellato tagliente e tutto acciaccato?

Proposta per Agnolo di Ventura

Se torniamo a esaminare il sepolcro di Matteo Orsini (fig. 308), noteremo come in esso siano presenti proprio quelle soluzioni così singolari che colpiscono nelle sculture del portale Petroni. In primo luogo, si osservi come lo sbuffo al centro della coperta del letto di morte riproponga quell'insensato ghirigoro dall'andamento esageratamente sinuoso che abbiamo visto nella *Madonna* del portale senese (figg. 311-312) – quasi un tratto morellianamente distintivo. Oppure, come le pieghe del sudario siano schiacciate e si dispongano a ventaglio, formando delle linee nette che cadono a piombo, analogamente a quelle che partono dal ginocchio destro del *San Francesco* nel portale Pe-

316. Agnolo di Ventura (?), *Il Redentore benedicente entro la mandorla, sorretta da due angeli*, particolare del portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni. Siena, basilica di San Francesco, chiostro

317. Agnolo di Ventura (?), *Il Redentore benedicente entro la mandorla, sorretta da due angeli*. Siena, Pinacoteca Nazionale



troni (fig. 306). Si faccia poi attenzione alle pieghe in rilievo del sudario e della veste del defunto: formano delle creste secche e taglienti, che si spezzano ad angolo acuto, proprio come avviene nelle vesti della *Madonna* e dei *Santi* senesi (figg. 313-314).
Il volto di Matteo Orsini, spigoloso e dai tratti incisivi, è molto caratterizzato in senso ritrattistico. Non si può dire altrettanto del *San Francesco* e del *Beato Pietro da Siena* del portale[29]; eppure il volto del secondo, col suo naso adunco, la bocca raggrinzita e pronunciata, pare perfettamente paragonabile a quello del cardinale defunto. Mentre le decorazioni vegetali che corrono lungo il timpano, sugli stipiti e nell'intradosso dell'arco del portale – larghe foglie di acanto, eleganti girali e piccole rosette (figg. 304, 305) – offrono un campionario che torna similissimo nella base del sepolcro romano (fig. 308).

Mi pare allora che dovremo tenere in conto la possibilità che queste tre opere – il portale Petroni, il frammento della Pinacoteca Nazionale di Siena e la tomba romana del cardinale Matteo Orsini – siano dovute allo stesso scultore. E restituiscano un'identità a maestro Agnolo, collaboratore di Agostino di Giovanni nel monumento funebre di Guido Tarlati.
Se le cose stanno realmente in questo modo, bisogna rilevare, però, che all'altezza della tomba romana (cui si doveva lavorare nel 1341) la contiguità di stile con Agostino di Giovanni non è più così stretta come nel portale Petroni (datato 1336). Dovremo concluderne che quest'ultimo, realizzato a sei anni di distanza dal compimento dei lavori alla tomba Tarlati, testimoni ancora dell'esperienza fruttuosa fatta in "compagnia" di Agostino?

[1] Vasari 1568, ed. 1966-1988, II, pp. 125-131. A complemento di quelle pagine era inoltre un passo nella "Vita" di Garofalo e Girolamo da Carpi (V, p. 432).
[2] Vasari 1568, ed. 1966-1988, III, pp. 10-11. Senza varianti di rilievo, il passo era già compreso nell'edizione Torrentiniana del 1550.
[3] Malavolti 1599, II, pp. 84r., 105v.-106r.; Tommasi 1625-1626, II, pp. 158, 223; Piccolomini circa 1650, cc. 46r.-v., 56r., 62v., 238v.
[4] Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975, I, pp. 19, 20, 115, 156-157.
[5] Orlandi 1719, pp. 54-55.
[6] Montebuoni Buondelmonti, prima metà del XVII secolo, cc. 43r., 48v., 66v.; Carli, seconda metà del XVIII secolo, cc. 85-86.
[7] Della Valle 1782-1786, II, p. 274 (si vedano inoltre, anche per correzioni fattuali alla "Vita" vasariana, le pp. 127, 134, 140, 150, 168-181, nonché della Valle 1791, pp. 99, 278, 293-294, e l'edizione delle *Vite* vasariane approntata dal medesimo della Valle: 1791-1794, II, pp. 117 sgg.). Pagine belle e importanti erano quelle che ai due scultori dedicava il conte Leopoldo Cicognara (1823, III, pp. 276-292), entro le quali l'interesse per la scultura medievale franava in un forte senso civile della storia.
[8] I risultati delle ricerche di Gaetano Milanesi furono pubblicati dapprima nell'edizione vasariana del 1846-1870 (II, pp. 1 sgg.); quindi nei *Documenti per la storia dell'arte senese* del 1854-1856 (I, pp. 132, 200-209, 232-242, 246-247) e nelle note alla "Vita di Agostino e Agnolo" dell'edizione milanesiana delle *Opere* di Vasari (1878-1885, ristampa 1906, I, pp. 429 sgg.). Sarebbero poi state integrate alla fine del secolo da Scipione Borghesi e Luciano Banchi (1898, pp. 17-19, 21).
[9] Esemplari in questo senso il pur importante articolo di Valentiner del 1924 e lo studio più ampio, serio e argomentato che sia stato loro dedicato nella prima metà del Novecento: Cohn-Goerke 1938 (con un ricco ampliamento documentario, tra l'altro, per Agnolo di Ventura).
[10] La documentazione d'archivio relativa ad Agnolo di Ventura finora nota è la seguente:
post 21 maggio - 1 dicembre 1311
– è registrato a Siena tra i contribuenti di San Quirico in Castelvecchio (Archivio di Stato di Siena, *Lira* 7, c. 135r.; Bacci 1944[b], p. 100);
10 febbraio 1312
– è registrato a Siena tra i contribuenti di San Quirico in Castelvecchio (Archivio di Stato di Siena, *Lira* 10, c. 103v.; Milanesi 1854-1856, I, p. 206, nota 2; Bacci 1944[b], p. 103);
13 maggio 1324
– vende un appezzamento di terreno (Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti* 44, c. 64v.; Cohn-Goerke 1938, p. 247);
18 dicembre 1325
– assieme a Viva di Compagno è incaricato di controllare se un nuovo cittadino ha edificato la propria casa in Siena secondo quanto previsto dallo statuto (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 549, c. 80r.; Cohn-Goerke 1938, p. 247);
20 dicembre 1329
– pagamento per i lavori presso la porta Salaria (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 163, c. 47v.; Cohn-Goerke 1938, p. 247);
30 agosto 1333
– riceve il proprio compenso per alcuni servizi prestati al Comune (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 177, c. 137r.);
20 novembre 1333
– stende una relazione in merito ai lavori di ampliamento della cattedrale (Milanesi 1854-1856, I, p. 206);
24 ottobre e 31 dicembre 1336
– è pagato per i lavori di fortificazione della città di Massa Marittima (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna* 185, cc. 30r., 50v.; Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 344-345);
31 gennaio 1349 (1348 *ab incarnatione*)
– è presente come teste al contratto di vendita di una casa da parte dell'operaio del duomo (Archivio di Stato di Siena, *Diplomatico dell'Opera metropolitana di Siena*, casella 900; Cohn-Goerke 1938, p. 247).
[11] Dopo le pagine di Cohn-Goerke (1938, pp. 260-274; ma si tengano in mente le quasi involontarie ammissioni di difficoltà alle pp. 264, 274), una menzione almeno per le osservazioni di A. Garzelli 1969, pp. 96-99, la quale "in sostituzione della classificazione acquisita, variamente imperniata attorno ad Agostino ed Agnolo", ha prospettato due soluzioni: "Giovanni d'Agostino [ovvero il figlio maggiore di Agostino] e Agnolo di Ventura principali esecutori dei bassorilievi e dei rilievi della tomba" oppure "Giovanni d'Agostino e Agostino di Giovanni esecutori, ed Agostino ed Agnolo ideatori". Di un consistente intervento di Giovanni d'Agostino all'interno della tomba Tarlati parla anche Kreytenberg 1990[a], pp. 93-96. Qui anche l'attribuzione ad Agnolo di Ventura di alcune scene: parte delle *Esequie* (in coproduzione con Giovanni d'Agostino), la *Distruzione delle mura di Laterina*, la *Presa di Monte San Savino*, l'*Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro* e la *Morte del vescovo*.
[12] Si veda quanto osservato nel capitolo precedente.
[13] Filippini 1927, pp. 84-86.
[14] Ivi, p. 85. Il sepolcro è oggi collocato nella prima cappella del transetto sinistro. È tra i non molti monumenti conservati della Roma gotica. Fu reimpiegato in età moderna quale sepoltura del cardinale Latino Orsini Frangipane Malabranca († 1294). A quest'epoca risale l'epigrafe in capitale "all'antica" che corre lungo la base inferiore (scolpita su un sottile zoccolo di marmo aggiunto): VEN(ERABILI) MEM(ORIAE) F(RATRVM) LATINI ET MATTHAEI VRSINORVM ORD(INIS) PRAED(ICATORVM) S(ANCTAE) R(OMANAE) E(CCLESIAE) CARDINALIVM. Del monumento rimangono soltanto il sarcofago con l'effigie giacente del defunto e il basamento, sulla cui fronte sono scolpiti lo stemma cardinalizio e l'arma degli Orsini. Sulle vicende storiche del sepolcro e della cappella di Santa Caterina (nonché sul *cursus honorum* di Matteo Orsini) si veda specialmente *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom…* 1994, pp. 95-100, n. 28.
[15] Filippini 1927, p. 84. Gli altri erano maestro Paolo da Siena – che nello stesso 1341 scolpiva il sepolcro di Benedetto XII, secondo l'attestazione epigrafica oggi accanto al mediocre busto del pontefice nelle Grotte Vaticane (Daumet 1896; Filippini 1908, p. 101; Toesca 1951, p. 296, nota 66; Rash 1987, p. 52) – e due marmorai romani non altrimenti noti, Giovanni Guidacelli e Lello detto "Menchiabona": "Actus in Urbe in capitulo Sancte Marie de Minerba fratrum predicatorum presentibus hiis testibus, scilicet magistro Angelo et magistro Paulo Marmorariis olim de Senis et nunc de Urbe, de regione Pinee, Johannes Guidacelli marmorario de regione trivii et Lelo dicto aliter Menchiabona de regione pinea testibus ad hoc vocabis et rogabis".
[16] Filippini 1908, pp. 106-107; Davies 1910, pp. 264-266.
[17] Toesca 1951, pp. 296 (nota 66), 366.
[18] Convergenti osservazioni si devono successivamente a Gardner 1992, pp. 121-123.
[19] Vasari 1568, ed. 1966-1988, II, p. 129.
[20] Ivi, II, p. 128; V, p. 432.
[21] Filippini 1927, pp. 85-86.
[22] Per il sepolcro assisiate di Giovanni Orsini e la sua cronologia si veda il capitolo XVI (in particolare la nota 10).
[23] Carli 1980, p. 20, senza peraltro discuterne le argomentazioni: "Quanto ad Agnolo di Ventura è da ritenere improbabile l'ipotesi del Filippini […] che vorrebbe identificarlo con un maestro Angelo 'olim de Senis', che con altri marmorai era il 24 novembre 1341 a Roma […], autore della tomba del cardinale [Matteo Orsini], eseguita dopo il 1341, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva".
[24] A. Garzelli (1969, pp. 99, 147-150) ha però inteso aderire alla proposta, cercando di mettere in serie col sepolcro romano la tomba di Gastone della Torre della basilica di Santa Croce a Firenze e i rilievi con i quattro *Santi protettori di Volterra* conservati nel locale Museo d'Arte Sacra. Una proposta destinata inevitabilmente all'insuccesso, dal momento che queste altro non sono che opere di Tino di Camaino, scalabili tra il 1318-1319 e il 1320 (si veda al proposito Kreytenberg 1987, p. 24; Kreytenberg 1990[a], p. 69). Dell'ipotesi di Francesco Filippini hanno fatto menzione con favore Grandi 1982, p. 100, nota 109; e Cardini 1983[a], p. 534. La ignoravano invece Cohn-Goerke (1938) e Belli Barsali (1960).
[25] Sul prospetto dell'arcata è l'iscrizione S(EPULCRUM) NICCHOLACCII DE PETRONIB(US) ET H(E)REDEM ANNO D(OMI)NI MCCCXXXVI.
[26] Per una storia critica del portale si ripercorrano della Valle 1782-1786, III, p. 130; Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 326-328; Perkins 1883, p. 52; Brach 1904, p. 103; Valentiner 1924, p. 18; Cohn-Goerke 1938, p. 282; Ragghianti 1940, p. XX; Toesca 1951, pp. 296-297; Carli 1960[a], p. 484; Longhurst 1962, H.15; Garzelli 1967[a], pp. 42-47; Garzelli 1969, pp. 156-157; Carli 1971, p. 16; Carli 1980, pp. 20, 22; Cardini 1983[b], p. 554.
[27] Si veda il capitolo X.
[28] Inv. n. 27S. È probabilmente la parte apicale di un analogo timpano. Misura 82 × 62 centimetri. Il collegamento col portale Petroni era già chiaro ad A. Garzelli (1969, p. 167).
[29] Per la relazione del portale Petroni col programma iconografico svolto da Ambrogio Lorenzetti nel chiostro francescano e l'identificazione del beato a sinistra della *Madonna* (Pietro da Siena, uno dei francescani martirizzati a Thānāh), si veda Seidel 1979, pp. 14-15.

XII. Spazio scolpito

I rilievi di Giovanni d'Agostino

"The three panels are similar in character – low, flat relief without spacial feeling or depth". Questo era il lapidario referto in merito ai tre rilievi scolpiti da Giovanni d'Agostino per il fonte battesimale della pieve di Santa Maria ad Arezzo (figg. 329, 330, 344) da parte di Werner Cohn-Goerke[1], lo studioso cui si deve, senza dubbio, una delle più compiute analisi dell'attività dello scultore senese e la prima vera intuizione dei valori e della novità dell'opera di Giovanni d'Agostino[2]. Cohn-Goerke seppe individuare una carriera artistica che, dai rilievi del fonte battesimale alle sculture della cappella in suffragio di Ciuccio Tarlati nella cattedrale di Arezzo (1334)[3], dal rilievo dell'oratorio di San Bernardino a Siena fino alle figurazioni del "duomo nuovo" (1340-1347)[4], sviluppa coerentemente una nuova maniera nel panorama della scultura senese del Trecento. Nuove suggestioni portarono infatti Giovanni, soprattutto a partire dall'*Annunciazione* figurata sulla cappella Tarlati, ad accarezzare il marmo, a levigarlo fino a renderlo morbido e duttile; lo indussero a rompere la potente monumentalità, la chiarezza formale, il rigore volumetrico della scultura del padre, Agostino di Giovanni, per giungere a delle figurazioni tutte giocate sulla dolce e cedevole raffinatezza delle profilature lineari, sulla complicazione e l'irriposata mobilità "pittorica" delle superfici.

Era questa una via diversa, appunto, rispetto al "cubizzante" plasticismo di Agostino, cui aveva aperto la strada il soggiorno senese di Tino di Camaino[5]; diversa rispetto all'estremismo gotico di Goro di Gregorio[6]. E che il fattore primo di tale volontà stilistica sia stata l'ambizione a eguagliare in finezza la pittura soffice e melata di Simone Martini, le *silhouettes* elegantissime delle sue figure, fu una fondata intuizione proprio di Werner Cohn-Goerke[7].

Sfortunatamente in quell'importante saggio del 1939, che gettava le basi del successivo favore critico incontrato da Giovanni d'Agostino, un aspetto – fondamentale – della sua scultura restava in ombra; anzi, sembrerebbe, irrimediabilmente incompreso. Agli occhi di Cohn-Goerke sfuggivano, infatti, com'è evidente dalle parole riportate in apertura, i nuovi valori di illusiva rappresentazione dello spazio che rendono tanto singolari i rilievi del fonte battesimale della pieve aretina.

Ma che tale novità sfuggisse interamente allo studioso tedesco è impossibile dire, se torniamo con la mente alla penetrante lettura che poco prima, nel 1938, aveva proposto di alcuni bassorilievi raffiguranti le *Storie di san Vittore* conservati nel Museo d'Arte Sacra di Volterra[8], che egli riteneva di poter riferire ad Agnolo di Ventura, ma che invece sono opera proprio di Giovanni d'Agostino[9]. Nella *Decapitazione di san Vittore* e nel *Ritrovamento del corpo del santo* (figg. 335, 368) egli intuì benissimo (pur negando poi, incredibilmente, che tali caratteri fossero propri anche delle altre due scene della serie, raffiguranti l'*Accusa* e la *Flagellazione del santo*, figg. 332, 333) come il rilievo sia sentito quale "spazio", "profondità", "unità spaziale": uno spazio realizzato mediante la "varietà dei piani plastici" e che ha come risultato una coerente "unità pittorica"[10].

Lo studioso non ne traeva nessuna conseguenza; non avvertiva l'eccezionalità di tali figurazioni nel contesto della scultura senese del Trecento. Ma anche in questo caso le sue parole, seppur indirettamente, sono guida insostituibile nella riconsiderazione della novità dei rilievi di Giovanni d'Agostino. Novità che appare rilevante in seno alla storia del rilievo narrativo trecentesco[11].

Una nuova unità "pittorica"

In una veduta d'insieme della scultura senese della prima metà del Trecento, focalizzando l'attenzione sul problema particolare dell'organizzazione del visibile nella figurazione a rilievo, le scene scolpite da Giovanni d'Agostino, da quelle del fonte della pieve aretina, alle *Storie* volterrane, ai rilievi presenti sul fonte battesimale della cattedrale di Montepulciano[12], s'impongono per un'inconsueta capacità di rappresentare la figura umana nello spazio, per un'inedita volontà di legare in una struttura visiva unitaria i personaggi e l'ambiente che li circonda.

Realizzando questo lo scultore, d'un tratto, pare rinnovare completamente la concezione del rilievo che a

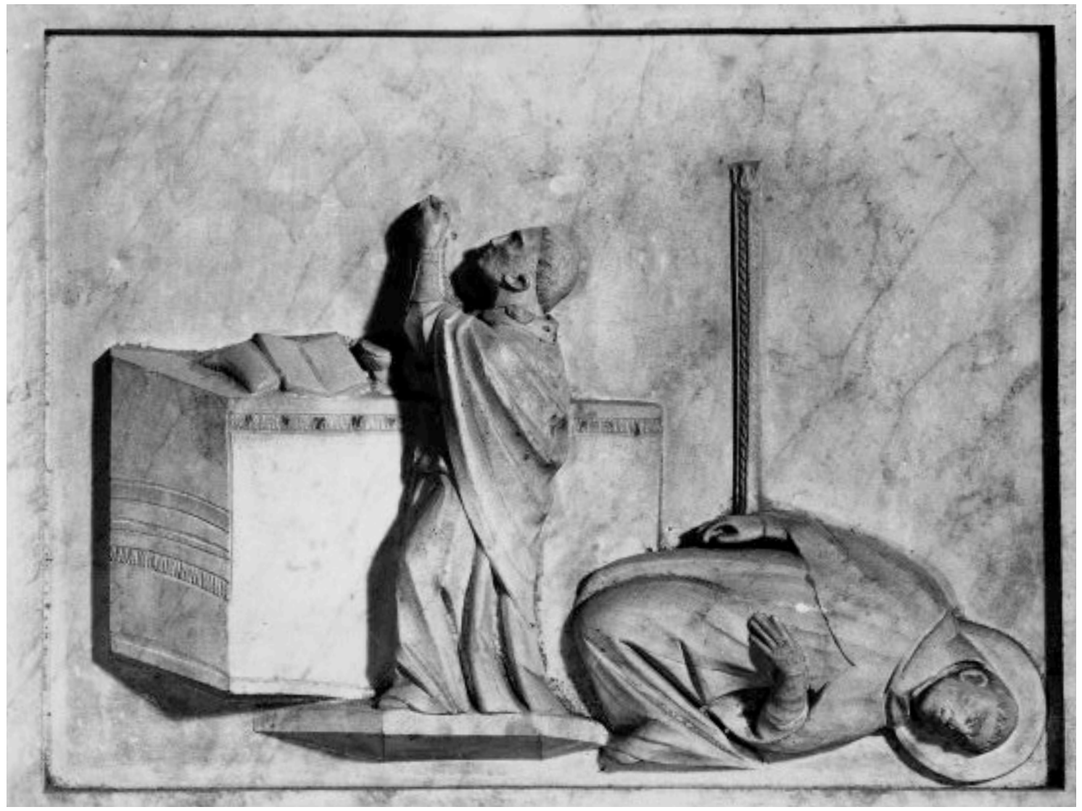
318. Giovanni d'Agostino, *Ritrovamento del corpo di san Vittore*, particolare. Volterra, Museo d'Arte Sacra

319. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Apparizione di san Francesco a papa Gregorio IX*. Siena, basilica di San Francesco

320. Scultore senese dell'inizio del Trecento, *Predica di san Francesco agli uccelli*. Siena, basilica di San Francesco

Siena si era andata precisando nei primi tre decenni del secolo. L'idea è di creare una successione di piani graduando semplicemente l'aggetto degli elementi della figurazione. In altre parole: suggerire i rapporti di distanza tra i personaggi, e dunque la profondità spaziale, variando lo spessore col quale emergono dal fondo e così fornire – diremmo, con Cohn-Goerke – un'"unità pittorica" alla scena.
Nelle opere di Gano di Fazio e di Tino di Camaino non si ha mai niente di simile, e tanto meno nei rilievi di Goro di Gregorio. Anche la stragrande maggioranza delle scene che illustrano le gesta del vescovo-condottiero Guido Tarlati, nella tomba scolpita da Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura ad Arezzo, è più affine ai rilievi di questi scultori che non a quelli di Giovanni.
Ma, forse, per meglio porre in evidenza la forza e la novità delle figurazioni di Giovanni d'Agostino, è utile tornare indietro nel tempo e cercare di seguire il lento strutturarsi di quel modo di concepire il rilievo che l'artista seppe lasciarsi alle spalle.

Siena gotica: breve storia del rilievo figurato
Antje Kosegarten, in un importante, pionieristico studio, ha reso noti alcuni bassorilievi, conservati nelle chiese di San Francesco e San Martino a Siena, databili tra la fine del Duecento e i primi anni del secolo successivo[13]. In questi è un'idea della scultura, e segnatamente dell'impaginazione del rilievo figurato, che diverge profondamente dai modi che Nicola e Giovanni Pisano avevano ereditato dalla scultura tardoantica, in particolare dai sarcofagi di età tardoimperiale[14]. All'*horror vacui* degli specchi dei pulpiti di Nicola e Giovanni, ricolmi di figure che balzano fuori da uno spazio del tutto indefinito, si sostituisce, nel rilievo della basilica di San Francesco raffigurante la *Consacrazione del cimitero della chiesa* (un fatto, ricordato nell'epigrafe incisa nella zona inferiore del rilievo, che ebbe luogo nel 1298), una composizione distesa, serena, nella quale i personaggi emergono dal fondo lisciato collocandosi ordinatamente su una linea parallela a esso.



321. Gano di Fazio, *Miracolo del cero del beato Gioacchino servita*. Siena, Pinacoteca Nazionale, dalla chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena

322. Gano di Fazio, *Santa Margherita riceve l'abito di terziaria francescana*, particolare della tomba di santa Margherita da Cortona. Cortona, chiesa di Santa Margherita

323. Tino di Camaino, *Incredulità di san Tommaso*, particolare del monumento funebre del cardinale Riccardo Petroni († 1314). Siena, cattedrale

324. Goro di Gregorio, *I cittadini di Populonia chiedono al santo di ritardare l'ora della messa*, particolare dell'arca di san Cerbone. Massa Marittima, cattedrale

325. Duccio di Buoninsegna, *Dormitio Virginis*, particolare della faccia anteriore della *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Antje Kosegarten ha ben indicato come questa nuova concezione del rilievo abbia un suo punto di forza nella conoscenza della pittura giottesca, particolarmente delle *Storie francescane* della basilica superiore di Assisi[15]. I rilievi monocromi della colonna coclide che è figurata nella *Liberazione di Pietro d'Assisi dal carcere*, infatti, sono organizzati proprio in questo modo, come lo sarà, più tardi, la figurazione a finto rilievo presente nella base del trono della *Giustizia* nella cappella dell'Arena a Padova. Ma quale peso dovettero avere anche per la scultura senese le *Storie di san Francesco*, che dalle pareti della basilica assisiate ormai da alcuni anni propagavano le novità giottesche in ogni parte d'Italia[16], si può avvertire ancora meglio osservando i due rilievi raffiguranti l'*Apparizione di san Francesco a papa Gregorio IX* e la *Predica agli uccelli* (figg. 319, 320) conservati nella stessa chiesa senese. Essi non solo ripropongono l'iconografia francescana stabilita da Giotto, ma ne traducono anche il nuovo modo di concepire la figurazione. Nei due rilievi, con i loro volumi netti che si staccano dal fondo, è infatti tutta la potente quadratura dello spazio e della figura umana recuperata da Giotto.
Seppure nell'elaborazione di tale concezione del rilievo, che vede il libero allineamento dei volumi sul piano e una lucida definizione dello spazio, appaia centrale il peso delle figurazioni giottesche, fondamentali premesse in tal senso sono da ravvisare anche nella produzione della tarda maturità dello stesso Nicola Pisano, il quale, al di fuori delle specchiature dei pulpiti (e del loro rifarsi a modelli tardoantichi), perviene a una concezione del rilievo figurato che ha stretti paralleli nella scultura delle grandi cattedrali gotiche del nord – francesi, segnatamente[17]. Analizzando i rilievi senesi di primo Trecento, ecco così che Gert Kreytenberg ha potuto indicare quali possibili precedenti, tra gli altri, le *Storie di santo Stefano* nel timpano del portale sud di Notre-Dame a Parigi, scolpite intorno al 1260-1265, nonché il dossale d'altare proveniente da Saint-Germer-de-Fly, databile tra il 1259

326. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Distruzione delle mura di Laterina*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati. Arezzo, cattedrale

327. Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, *Assedio del castello di Rondine*, particolare del monumento funebre del vescovo Guido Tarlati. Arezzo, cattedrale

e il 1266, oggi al Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny a Parigi, tanto da essere indotto a parlare esplicitamente di "französischer Einfluss in die frühtrecenteske Sieneser Reliefauffassung"[18].
Sugli esempi convergenti, e tra loro congeniali, rappresentati dai rilievi prodotti da Nicola Pisano nella sua ultima stagione (la tomba pistoiese, la fontana di Perugia) e dalla pittura di Giotto, all'inizio del Trecento, a pochi anni dalla partenza di Giovanni Pisano, si veniva quindi affermando a Siena un'accezione tutta particolare del rilievo figurato.
Ora, nella *Predica agli uccelli* e nell'*Apparizione di san Francesco a papa Gregorio IX* della basilica senese di San Francesco è già presente *in nuce* gran parte della storia del rilievo narrativo senese dei primi tre decenni del secolo. Anche se verrà meno la sapiente strutturazione dei nessi spaziali tra le figure, evidente nel rilievo con la *Consacrazione del cimitero* e, seppure in misura minore, nelle due *Storie di san Francesco*, rimarrà la volontà di costruire volumi interi, quasi a tutto tondo, che si dispongano con chiarezza sul piano ed emergano prepotentemente dal fondo.
Anche le figurazioni a rilievo di colui che ormai appare una delle maggiori personalità nell'ambito della scultura senese tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, ossia Gano di Fazio[19], sono allineate su queste posizioni. È evidente anche solo considerando i *Miracoli del beato Gioacchino servita* della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 321), che brillantemente gli attribuì Adolfo Venturi, unici resti dell'arca del beato eretta nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena[20]. Ma ora, dopo che Gianna Bardotti Biasion ha restituito all'artista la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona[21], con la sua splendida cassa istoriata (figg. 84, 86, 87, 322), è possibile rendersi conto ancora meglio di quanto lo scultore debba alla nuova concezione del rilievo affermatasi a Siena sullo scorcio del Duecento, e della quale le formelle della basilica di San Francesco sono eloquenti testimoni[22].
Nelle scene garbate e sinteticamente abbreviate dei rilievi di Gano di Fazio è sempre un fondo perfettamente piatto e astratto, dal quale appunto si staccano con forza i corpi dei personaggi e le architetture. In esse è un tale senso del volume che spesso le teste sono addirittura modellate a tutto tondo. Le varie componenti dell'immagine si organizzano orizzontalmente, da sinistra verso destra, in parallelo al fondo e all'occhio dell'osservatore. Dunque, è come se il rilievo fosse pensato quale giustapposizione di tante piccole sculture separate, che correlandosi sul piano danno vita alla "storia". E la tridimensionalità, più che allusa, è semplicemente realizzata nei volumi delle figure e dei corpi architettonici.
Tale sistema di rappresentazione pare ben presto stabilizzarsi, e sarà vincente fino a tutti gli anni venti del secolo. Con Tino di Camaino e Goro di Gregorio non muta, infatti, tale concezione del rilievo figurato. Sia nella tomba del cardinale Riccardo Petroni innalzata nel duomo di Siena (figg. 51, 52, 323) sia nell'arca di san Cerbone della cattedrale di Massa Marittima, datata 1324 (figg. 103, 104, 153, 154, 155, 156, 324), forti volumi aggettano, tutti con lo stesso vigore, da un fondo neutro e impenetrabile (talvolta, nelle *Storie di san Cerbone*, decorato addirittura a racemi, come fosse la pagina di un libro miniato). Anche i rilievi di Tino di Camaino e di Goro di Gregorio sembrano composti di più vocaboli separati che si uniscano paratatticamente, secondo un procedimento per meccanismi "additivi". I corpi dei personaggi, la vegetazione così come le quinte rocciose: tutti gli elementi della figurazione paiono voler balzare in primo piano. Ognuno di essi è rilevato nella propria emergenza voluminosa e in virtù del proprio spessore occupa uno spazio, ma complessivamente non si organizzano in una struttura visiva unitaria. È come se fossero semplicemente accostati su un ideale "piano di posa" che corre parallelo al fondo, e dunque i rapporti spaziali sono più simbolizzati che espressi: se nella *Resurrezione* figurata nel basamento del sepolcro Petroni

328. Scultore senese dei primi decenni del Trecento, *Battesimo di Cristo*, particolare del fonte battesimale. Rosia, pieve di San Giovanni Battista

329. Giovanni d'Agostino, *Battesimo di Cristo*, particolare del fonte battesimale. Arezzo, pieve di Santa Maria

330. Giovanni d'Agostino, *Predica di san Giovanni Battista nel deserto*, particolare del fonte battesimale. Arezzo, pieve di Santa Maria

(fig. 52) i soldati riversi di fronte al sarcofago, Gesù risorto e le rocce dietro a esso non riescono a dare l'illusione di essere collocati su un primo, un secondo e un terzo piano, i personaggi delle *Storie di san Cerbone* si allineano addirittura, in perfetta paratassi compositiva, su più file poste l'una sopra all'altra[23].
Come i rilievi della tomba Petroni di Tino di Camaino e le *Storie di san Cerbone* scolpite da Goro di Gregorio, anche moltissime delle scene del sepolcro aretino del vescovo Guido Tarlati, datato 1330 e opera di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, sono completamente articolate in superficie, e quindi dimostrano un affine ordine di idee. Si osservino il *Comune in signoria* e l'*Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro* (fig. 266), oppure le scene raffiguranti *Guido Tarlati ordinato vescovo* (fig. 263), la *Morte del vescovo* eccetera, e soprattutto la *Distruzione delle mura di Laterina* (fig. 326). In quest'ultima è particolarmente evidente come non vi sia nessun interesse per la rappresentazione dei nessi spaziali: tutta la composizione è sbalzata in primo piano; quello che nella realtà è "dietro", diventa semplicemente "sopra", tanto che i soldati intenti alla distruzione delle mura del borgo – che sono davvero minuscole al confronto con i loro corpi – paiono dover incombere, da un momento all'altro, sulle teste dei personaggi che sovrastano. Anche una scena come l'*Assedio del castello di Rondine* (fig. 327), seppure in altro senso, è assai significativa da questo punto di vista. In essa infatti il gruppo degli armigeri attorno al vescovo e il castello da espugnare costituiscono due organismi figurativi indipendenti e non correlati tra di loro: è come se avessero due centri diversi attorno ai quali organizzarsi. La legatura compositiva è data solo dall'esser posti fianco a fianco, e nello scarto proporzionale esistente tra di essi si avverte in modo particolare come la relazione stabilita sia di ordine puramente "simbolico".
Altri indizi indicano però che, con le formelle che

331. Giovanni d'Agostino, *Funerali di un santo*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

332. Giovanni d'Agostino, *Accusa di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

333. Giovanni d'Agostino, *Flagellazione di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

334. Giovanni d'Agostino, *San Galgano condotto da san Michele arcangelo a Montesiepi*. Chiusdino, canonica della parrocchiale, dalla Casa di San Galgano

raccontano le imprese del vescovo Tarlati, comincia a farsi strada una più complessa concezione del rilievo. Talvolta piccoli gruppi di figure, come nella *Presa di Chiusi*, nella *Distruzione delle mura di Monte San Savino* o nello stesso *Assedio di Rondine*, presentano timidi tentativi di scansione in profondità. Mentre i rilievi raffiguranti la *Costruzione delle mura di Arezzo* e la *Presa di Bucine* (figg. 265, 267) hanno ormai una decisa complessità spaziale che, discostandosi nettamente dal resto delle altre scene, apre verso le novità di Giovanni d'Agostino.

Enzo Carli, e poi Annarosa Garzelli e Gert Kreytenberg, hanno proposto di riconoscere gli esordi di Giovanni d'Agostino proprio in alcuni dei rilievi del monumento Tarlati, cui avrebbe potuto attendere, non ancora ventenne, accanto al padre[24]. Ora, non è facile individuare chiaramente il suo intervento; ma la tentazione di vedere in tali nuove idee il frutto delle prime sperimentazioni da parte del giovane scultore è forte, dal momento che rappresentano sicuramente i primi passi verso le soluzioni che nel campo del rilievo figurato svilupperà Giovanni d'Agostino.

Spazio scolpito

Torniamo a osservare le figurazioni del fonte battesimale della pieve di Santa Maria ad Arezzo, opera tra le più antiche di Giovanni d'Agostino, databile intorno al 1332-1333, e ne noteremo subito i caratteri diversi e innovativi. Nella *Predica di san Giovanni Battista nel deserto* (fig. 330), entro uno spessore assai ridotto, è un dolce e pacato degradare dei piani. La vegetazione e le figure in posizione più arretrata non emergono con la forza voluminosa di quelle immaginate in primo piano, ma presentano una sorta di rilievo più depresso. In questo caso si hanno realmente un primo, un secondo e un terzo piano. Così il gruppo degli apostoli intorno al Cristo forma un cerchio che rende con verosimiglianza l'idea della loro diversa collocazione nello spazio. Mentre nel *Battesimo di Cristo* (fig. 329) gli angeli e san Giovanni Battista sono disposti, con piena coerenza sintattica, su due direttrici che convergono verso il centro, come insegna l'esperienza ottica.

È decisamente l'effetto della profondità spaziale che Giovanni d'Agostino sperimenta nei rilievi aretini. Mettiamo a confronto quest'ultima scena con un'immagine di soggetto analogo e pressoché contemporanea come il *Battesimo di Cristo* scolpito sul fonte battesimale della pieve di San Giovanni Battista a Rosia, datato 1332[25] (fig. 328): in esso la composizione è frammentata nei suoi elementi come lo erano i rilievi di Gano di Fazio o di Goro di Gregorio e le figure angeliche si allineano ancora, senza nessuna interrelazione, secondo pause ritmiche. Avremo così, resa ancora più evidente di quanto possano le parole, la misura del sensibile scarto tra i caratteri nuovi dei rilievi scolpiti da Giovanni d'Agostino e un tipo di fi-

335. Giovanni d'Agostino, *Ritrovamento del corpo di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

gurazione che proseguiva in pieno la tradizione dei primi decenni del Trecento[26].

A non molti anni di distanza, i rilievi di Volterra sviluppano con una singolare compiutezza le soluzioni adottate nelle scene del fonte aretino. Nelle *Storie di san Vittore* è ormai evidentissima la volontà di legare tutti gli elementi della figurazione in una struttura unitaria, entro la quale i rapporti di distanza tra i personaggi siano espressi graduando l'aggetto del rilievo. E il risultato è una perfetta coesione spaziale. Lo scultore arriva ora a soluzioni molto ardite: nella *Decapitazione di san Vittore* (fig. 368) i tre cavalieri che assistono all'evento s'inoltrano in profondità disponendosi a emiciclo; mentre nella *Flagellazione* (fig. 333) al forte aggetto del santo e dei carnefici in primo piano corrisponde, per contrasto, un rilievo talmente minimo nella figura immaginata al di là dell'imperatore che essa risulta come schiacciata sul piano di fondo. Così come nei *Funerali* di un altro santo non identificato (fig. 331) le teste dei diaconi posti in secondo piano a sorreggere il feretro s'intravedono a malapena, ed essendo appena rilevate sul piano quasi si fondono con esso, dando l'illusione di una spazialità che si sviluppi all'infinito[27].

Con i rilievi di Volterra Giovanni d'Agostino, portando a perfetta maturazione la nuova idea del rilievo scultoreo, rompe dunque definitivamente con i modi compositivi che avevano costituito la norma nei primi tre decenni del secolo. In essi scompare il fondo concepito come "piano di appoggio": la composizione si articola solo grazie al dolce e "pittorico" succedersi dei piani sui quali sono collocati i personaggi, le architetture, la vegetazione. È la graduazione del rilievo, appunto, la "varietà dei piani plastici", come scriveva Cohn-Goerke, che rende tangibili i rapporti di distanza immaginati tra i vari elementi della figurazione e crea l'impressione di una spazialità maggiore di quanto sia realizzata materialmente entro il

336. Simone Martini, *Morte di san Martino*. Assisi, basilica inferiore di San Francesco, cappella di San Martino

basso spessore della lastra marmorea. Quello che Wilhelm R. Valentiner, in un accattivante saggio d'impronta riegliana, generalizzando chiamava "the medieval system of the front plane relief"[28] è entrato in crisi. Il bassorilievo è sentito ormai come uno spazio vuoto, nel quale i volumi emergono a seconda della loro distanza dall'osservatore. È la figura umana nello spazio, è lo spazio stesso che è divenuto oggetto della figurazione a rilievo.

Una più ampia simpatia per il visibile

Tali conquiste nella resa della realtà spaziale[29] sono forse anche il segno di una nuova e più ampia simpatia per il visibile, di un'aperta curiosità per la realtà sensibile di cui, nella scultura di Giovanni d'Agostino, esistono altri sintomi. Se la raffigurazione del carcere nell'*Accusa di san Vittore* (fig. 332) pare riproporre la contemporanea architettura senese con maggior aderenza di quanto sia osservabile nei rilievi di Gano di Fazio o di Goro di Gregorio, ciò non costituisce una sensibile novità, dato che continuamente le *Storie del vescovo Tarlati* di Agostino e Agnolo esibiscono con fedeltà piccoli castelli arroccati, mura cittadine, il portale di una chiesa gotica e addirittura, nella *Sottomissione di Chiusi*, un battifolle costruito in legno, secondo gli usi militari dei tempo. Ma i teneri anfratti delle rocce figurate nei rilievi del fonte di Montepulciano (figg. 338, 339) lontanissimi dalle astratte scheggiature con cui Goro di Gregorio rappresenta gli speroni rocciosi (figg. 104, 141), o i credibili effetti dell'acqua che scorre nel *Battesimo di Cristo* di questo fonte e di quello aretino (figg. 329, 338) mostrano una naturalezza inedita nel campo del rilievo scultoreo.

In questo ordine di idee non stupisce come le piante non siano più gli arboscelli generici e tutti uguali dei rilievi di Goro di Gregorio o della tomba Tarlati. Com'era embrionalmente nelle figurazioni del sepolcro Petroni di Tino di Camaino e, soprattutto, come avviene nelle formelle di Andrea Pisano che decorano il campanile di Giotto a Firenze, vera punta nella percezione tardomedievale dello spettacolo naturale (nonché del mondo delle *artes mechanicae*)[30], le piante sono differenziate tra loro e spesso ne è riconoscibile la specie botanica: sia nella *Decapitazione di san Vittore* che nel *Ritrovamento del corpo del santo* (figg. 335, 368) sono visibili delle querce con i loro frutti, le ghiande, e alberi di diversa natura; mentre nel fonte battesimale di Montepulciano sono scolpite, tra i bassorilievi figurati, alcune bellissime foglie di cardo, di edera e di acanto (fig. 370). Come Simone Martini nella pala dedicata al beato Agostino Novello rende riconoscibili diverse specie di uccelli canori[31], così Giovanni d'Agostino rappresenta credibilmente diverse specie vegetali. E anche in questa maggiore curiosità per il mondo sensibile si lascia alle spalle gli scultori che l'avevano preceduto.

Sulla strada della pittura

L'interesse per l'illusiva rappresentazione dello spazio e della verità naturale allinea i rilievi scultorei di Giovanni d'Agostino a quanto realizzato dalla contemporanea pittura senese, che, in questo senso, giunge a risultati straordinari, rimasti ineguagliati per tutto il Trecento. Basta pensare alle *Storie di san Martino* della basilica inferiore di Assisi e alla pala del beato Agostino Novello di Simone Martini, agli affreschi assisiati e al polittico eseguito per i carmelitani di Siena da Pietro Lorenzetti (per non parlare delle *Storie di san Nicola* oggi alla Galleria degli Uffizi e degli *Effetti del Buono e del Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti), nei quali non è soltanto un'amplificazione della razionale quadratura dello spazio dei dipinti di Giotto, ma anche una più sottile indagine sulla natura e una grande aderenza alla verità d'ambiente[32].

Negli anni in cui Pietro Lorenzetti, nelle *Storie della Passione* della basilica inferiore di Assisi[33], mostra un così spiccato interesse per la definizione illusionistica delle architetture entro cui sono spaziati i personaggi e raggiunge effetti naturalistici impressionanti, raffigurando veri cieli stellati o quelle che appaiono le prime ombre portate nella storia della pittura occidentale[34]; negli anni in cui Simone Martini dipinge le cinque storiette della predella della pala di san Ludovico di Tolosa (Napoli, Pinacoteca Nazionale di Capodimonte) secondo un punto di vista unificato e rigorosamente centralizzato, oppure, nelle *Storie di san Martino* ad Assisi, sviluppa con tanta sapienza la sfogata spazialità delle giottesche *Storie dell'infanzia di Cristo* del transetto destro della stessa basilica inferiore di Assisi[35], nel campo della scultura, come abbiamo visto, le cose a Siena procedono in modo sensibilmente diverso. Ancora negli anni venti e all'aprirsi del quarto decennio i rilievi di Goro di Gregorio (fig. 324) o quello del fonte di Rosia (fig. 328) realizzano una spazialità frammentaria, inorganica, irrazionale, del tutto superata nella pittura contemporanea. Essi si apparentano certamente più ai dipinti di Duccio che non a quelli di Simone o di Pietro Lorenzetti, e per trovare dei paralleli dobbiamo ricorrere addirittura a delle storiette della *Maestà* del 1308-1311 come la *Tentazione di Cristo sul monte*, oggi nella collezione Frick a New York, o la *Dormitio Virginis* (fig. 325), scene in cui con più evidenza emergono le riserve mentali con le quali il grande pittore senese aveva fatto proprio il nuovo paradigma giottesco.

Con la scultura di Giovanni d'Agostino questa dicotomia si ricompone. Le sperimentazioni in ordine alla razionale rappresentazione dello spazio diventano proprie ormai anche del rilievo figurato. Intuendo quale ne fosse un dato caratterizzante (così come in questi anni faranno anche gli orafi: si pensi alle straordinarie scene in smalto traslucido del reliquiario del Santissimo Corporale di Orvieto, realizzato nel 1338 da Ugolino di Vieri e "soci", fig. 151), lo scultore riesce appunto a trasportare nel campo del rilievo le conquiste cui era pervenuta la pittura, assurta

337. Andrea Pisano, *Martirio di san Giovanni Battista*, particolare della porta bronzea. Firenze, battistero

338. Giovanni d'Agostino, *Battesimo di Cristo*, particolare del fonte battesimale. Montepulciano, cattedrale

ormai al ruolo di arte-guida. E questo appuntando l'attenzione, soprattutto, sui dipinti di Simone Martini. Si osservi come ora sia consonante l'effetto di credibile articolazione spaziale, creato dallo snodarsi in profondità dei personaggi, in una scena di Simone come la *Morte di san Martino* ad Assisi e nel rilievo raffigurante il *Ritrovamento del corpo di san Vittore* del Museo d'Arte Sacra di Volterra (figg. 335-336). Come le altre opere di Giovanni d'Agostino tendono a riproporne le eleganti sigle formali, così i bassorilievi paiono emulare la tenerezza, nonché gli effetti di spaziosità e di verosimile rappresentazione della realtà sensibile che segnano la pittura di Simone Martini durante il secondo e il terzo decennio del secolo, vale a dire negli anni che precedono quell'*exploit* di suprema e sofisticata astrazione rappresentato dall'*Annunciazione* del 1333[36].

Ma l'aggettivo "pittorico" usato per connotare i rilievi dello scultore intende alludere anche a un altro fatto. Si vogliono sottolineare i particolari effetti di vibrazione chiaroscurale e dunque i valori "cromatici" della scultura di Giovanni d'Agostino. Essi si fanno sempre più pressanti nella sua produzione tra la fine degli anni trenta e l'inizio dei quaranta, quando lo scultore sta per avviare i lavori al "duomo nuovo" di Siena. Nel preziosissimo tabernacolo raffigurante la *Madonna col Bambino tra santa Caterina d'Alessandria e san Giovanni Battista* del Cleveland Museum of Art (fig. 369) la delicatezza del modellato rasenta ormai il virtuosismo: il marmo pare diventare una materia duttilissima, quasi del burro che lo scultore plasmi. Allo stesso modo nei rilievi gli elementi della figurazione si raccordano mediante dolci variazioni dei piani che creano sottili passaggi d'ombra, oppure si staccano dal fondo più per il diverso vibrare della luce sulle superfici teneramente lisciate che per la loro forza plastica. Ad esempio, nelle formelle raffiguranti gli *Angeli con le vesti di Cristo* del fonte battesimale della cattedrale di Montepulciano (fig. 339), un'opera assai vicina al tabernacolo di Cleveland, il fondo, formato da piccole protuberanze smussate e da tenuissime rientranze, crea una continua articolazione chiaroscurale; gli *Angeli*, invece, dai corpi carnosi e levigati, sembrano intrisi di luce piena. Il loro spessore è talmente minimo che si differenziano dal fondo roccioso soprattutto per la loro diversa qualità cromatica. Tali effetti sono anche più marcati nel *Battesimo di Cristo* (fig. 338). Nelle rocce, nell'acqua del Giordano e nelle figure umane la delicatissima graduazione e movimentazione delle superfici dà luogo a sottili differenze di reazione di fronte alla luce: essa ora brilla sull'increspatura dell'acqua, si trattiene o rifugge sulle quinte rocciose, oppure scivola sui corpi di Cristo e del Battista. E anche tale sottile, trascolorante pittoricismo contribuisce, quasi impressionisticamente, a creare l'effetto di unitaria spaziosità.

339. Giovanni d'Agostino, *Angeli con le vesti di Cristo*, particolare del fonte battesimale. Montepulciano, cattedrale

La diversa via di Andrea Pisano

È soprattutto il morbido e "pittorico" degradare dei piani che rende tanto singolari i risultati di Giovanni d'Agostino. Negli stessi anni quel grande scultore che fu Andrea Pisano sapeva raggiungere effetti di naturalezza ancora più spinti e costruire lo spazio con altrettanta, se non maggiore, razionalità. Ma i suoi rilievi sono profondamente diversi da quelli dell'artista senese. Sia le figurazioni della porta del battistero fiorentino che le formelle del campanile di Giotto ripropongono, seppure con maggior compiutezza, sotto la diretta suggestione dei dipinti lasciati a Firenze da Giotto, un'idea del rilievo analoga a quella evidente nelle due *Storie di san Francesco* della basilica senese, sulla quale si erano allineati gli scultori senesi dei primi decenni del Trecento[37]. Nelle formelle bronzee di Andrea Pisano (fig. 337) sono infatti i personaggi, gli oggetti, le architetture che, che con lo spessore del loro volume, creano lo spazio. I suoi rilievi appaiono come dei circoscritti e coerenti invasi spaziali delimitati da un fondo solido; da questo emerge una mensola sulla quale si dispongono, staccandosi tutte fortemente dal fondo, le figure, che danno quasi l'idea del tutto tondo (una soluzione che lo scultore dei *Sacramenti* nel campanile di Giotto porterà alle estreme conseguenze). Ne deriva l'impressione di una spazialità organicamente strutturata, ma conchiusa e di modesta profondità, proprio come nelle figurazioni giottesche (e il riferimento, come ha sottolineato particolarmente Kreytenberg, è al Giotto del tempo degli affreschi della cappella padovana degli Scrovegni, piuttosto che ai più maturi dipinti murali della cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze)[38].

Andrea Pisano recupera quella capacità di costruire i nessi spaziali che nella scultura senese dei primi decenni del Trecento era andata perduta, ma complessivamente il modo di concepire il rilievo figurato non diverge rispetto alle opere di Gano di Fazio o di Goro di Gregorio. La spaziosità che suggeriscono le sue figurazioni non va oltre la tridimensionalità realizzata nei volumi dei corpi dei personaggi, delle architetture e degli oggetti presenti nelle scene. E così non raggiunge l'ampia e complessa articolazione spaziale che ottiene Giovanni d'Agostino collocandoli su diversi piani paralleli al fondo e privandoli progressivamente del loro spessore via via che s'inoltrano in profondità.

Epilogo

Le originalissime soluzioni dell'artista non trovano paralleli nella scultura senese degli anni trenta e quaranta del Trecento. Anche il bellissimo rilievo raffigurante il *Docente in atto di tenere lezione* nella tomba di Cino da Pistoia (figg. 281, 286, 287), scolpito dal padre Agostino tra il 1337 e il 1339[39], pur in debi-

to nei confronti delle opere di Giovanni, non riesce a eguagliarne la convincente spazialità. E, più in generale, le sue soluzioni paiono restare lettera morta nella scultura dei decenni seguenti. Della seconda metà del Trecento conosciamo almeno i rilievi scolpiti da Giovanni di Cecco per il fonte battesimale della collegiata di San Gimignano (1379), ed essi mostrano chiaramente come l'artista tornasse alla composizione dai forti volumi e tutta sbalzata in superficie dei maestri che avevano preceduto Giovanni d'Agostino. Ma con Giovanni di Cecco, Mariano d'Agnolo Romanelli, Bartolomeo di Tommè e Lando di Stefano, gli scultori che dettero vita alla decorazione della cappella di piazza del Campo, entriamo ormai in un nuovo capitolo della scultura trecentesca senese. Essi si pongono in evidente rottura con la tradizione della prima metà del secolo, mirando soprattutto a far rivivere il maestoso classicismo "romanzo" di Nicola Pisano o l'emotiva espressività di suo figlio Giovanni[40].

[1] Cohn-Goerke 1939[a], p. 185. I tre rilievi del fonte aretino, raffiguranti *San Giovanni fanciullo condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, la *Predica del Battista nel deserto* e il *Battesimo di Cristo*, furono resi noti e riferiti a Giovanni d'Agostino da Del Vita 1914, pp. 238-239. L'attribuzione passò ben presto in giudicato: Valentiner 1924, p. 17; Cohn-Goerke 1939[a], pp. 185, 187; Carli 1948, p. 138; Wundram 1958, p. 262; White 1966, p. 289; Garzelli 1969, pp. 104-105, 106, 107, 175-178; Pope-Hennessy 1972, pp. 18, 188; Carli 1980, p. 21; A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 209. La verosimile datazione agli anni 1332-1333, periodo in cui Agostino di Giovanni e il figlio lavoravano all'edificazione della cappella Ghini nella stessa pieve aretina (Milanesi 1854-1856, I, pp. 200-203), fu proposta da Cohn-Goerke (1939[a], pp. 185, 187).

[2] La personalità di Giovanni d'Agostino, scultore documentato dal 1331 al 1347, riemerse solo all'inizio dell'Ottocento, per merito di due eruditi senesi. Grazie alla fortunata scoperta, dovuta a Faluschi (1815, p. 146), del tabernacolo "firmato" raffigurante la *Madonna col Bambino e due angeli*, conservato nell'oratorio di San Bernardino a Siena, e agli scavi negli archivi senesi condotti da Romagnoli (*ante* 1835, II, pp. 521-525) fu possibile porre in relazione almeno un'opera sicura e una delle tante serie documentarie inerenti artisti del passato che stavano venendo alla luce, creando così una solida base dalla quale sarebbe partita la successiva ricerca storica. Dopo le fuorvianti considerazioni riservate all'artista da Venturi (1901-1940, IV [1906], p. 386), alcune importanti attribuzioni e una prima, notevole apertura critica si ebbero con Valentiner (1924, pp. 17-18; 1927, p. 191). Ma soltanto l'indagine sistematica condotta da Cohn-Goerke (1939[a], pp. 180-194), attraverso nuove attribuzioni e una meditata sistemazione cronologica delle opere fino ad allora riconosciute a Giovanni d'Agostino, restituì un'articolata fisionomia allo scultore (viziata solo, a mio modo di vedere, dal troppo insistere sulla dipendenza delle opere tarde – vale a dire la decorazione del "duomo nuovo" di Siena – dai bassorilievi della facciata della cattedrale di Orvieto). Gli studi successivi, se non hanno modificato di molto l'immagine tratteggiata dallo studioso tedesco, hanno però indagato ancora meglio alcune tappe dell'attività dell'artista e ne hanno accresciuto considerevolmente il catalogo delle opere. Si vedano, soprattutto, i contributi di Carli (1941, pp. 53-58; 1948, pp. 129-142; 1980, pp. 21-22) e di Toesca (1951, pp. 298-299), il riesame complessivo affrontato da A. Garzelli (1969, pp. 101-201), le nuove attribuzioni e il breve profilo dedicato all'artista da A. Bagnoli (in *Il Gotico a Siena* 1982, pp. 209, 212).

[3] Si veda su di essa il successivo capitolo.

[4] Giovanni d'Agostino fu sicuramente capomaestro dell'Opera di Santa Maria di Siena dal 1340 al 1345 (Milanesi 1854-1856, I, pp. 240-241; Bacci 1927, pp. 16-17). Ma probabilmente conservava tale carica ancora nel 1347, dato che l'ultimo documento che riguarda l'artista a noi noto lo mostra sempre in rapporto con l'Opera del Duomo (Archivio di Stato di Siena, *Diplomatico dell'Opera metropolitana di Siena*, casella 882, 27 giugno 1347). Egli diresse dunque la fabbrica della cattedrale proprio nel momento in cui fervevano i lavori alla colossale impresa del "duomo nuovo". Su tale impresa e sulla decorazione scultorea dell'incompiuta fabbrica si rinvia al capitolo XIV.

[5] Si veda al riguardo il capitolo X.

[6] Si vedano i capitoli IV e V.

[7] Cohn-Goerke 1939[a], *passim*; Cohn-Goerke 1939[b], pp. 14-15. Sul rapporto Giovanni d'Agostino/Simone Martini ha acute notazioni, inoltre, Toesca 1951, pp. 298-299. Si veda tuttavia, al riguardo, il capitolo seguente.

[8] Cohn-Goerke 1938, pp. 242-289 (ove i rilievi sono identificati come *Storie di san Regolo*).

[9] Sulla scorta di un parere di Venturi (1901-1940, IV [1906], pp. 393, 397), i rilievi con le *Storie di san Vittore*, assieme agli altri raffiguranti le storie di un santo già ritenuto Ottaviano, conservati nello stesso museo, sono stati a lungo considerati opera di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura (Valentiner 1924, p. 4; Cohn-Goerke 1938, pp. 243-260; Toesca 1951, p. 298, nota 67; Belli Barsali 1960, p. 451; Carli 1960[b], p. 484). Per primi W.F. Volbach (in Volbach, Vitzthum 1924, pp. 152-153) e Wundram (1958, p. 262) ne notarono la maggiore affinità con le opere di Giovanni d'Agostino e successivamente A. Garzelli (1967[a], pp. 37-38; 1969, pp. 182-184), con molta decisione, attribuì a quest'ultimo i due rilievi con la *Decapitazione* e il *Ritrovamento del corpo di san Vittore* (poi seguita da Carli 1978, p. 48; 1980, p. 21), considerando le altre formelle opera di suoi collaboratori. Mentre va rimarcata la perfetta identità delle quattro *Storie di san Vittore*, e dunque il diretto riferimento a Giovanni d'Agostino, più problematico rimane il caso degli altri rilievi. Bellissima e del tutto in linea con la scultura di Giovanni si dimostra la formella con i *Funerali*; un po' più deludente è l'*Elemosina*, ma anch'essa assai prossima alle opere di Giovanni d'Agostino (si veda in proposito anche Garzelli 1969, pp. 182-183). Piuttosto diversa, invece, e forse realmente opera di un collaboratore, appare la scena con la *Traslazione di una salma*, di dimensioni minori rispetto agli altri due rilievi (le formelle con i *Funerali* e l'*Elemosina* misurano 60 × 64 centimetri; la *Traslazione* 51 × 61 centimetri). Kreytenberg (1990[a], pp. 73-75) ha proposto in seguito che quest'ultima in realtà sia pertinente alle *Storie di san Vittore*.

[10] Cohn-Goerke 1938, pp. 255-256.

[11] A parte le considerazioni di Cohn-Goerke, non molta è stata l'attenzione dedicata a quest'aspetto della scultura di Giovanni d'Agostino. Si può ricordare come A. Garzelli (1969, p. 178), trattando dei rilievi del fonte aretino, abbia inteso sottolinearne la novità parlando addirittura di "prospettiva" e di "rapporto ideale con le opere del Quattrocento fiorentino" ("La novità trattandosi di un bassorilievo [il *Battesimo di Cristo*] dello schema compositivo piramidale […], la capacità di impostare un problema di prospettiva senza bisogno di ricorrere al supporto di un'intelaiatura architettonica, la finezza del modellato, scartano subito dalle contemporanee sculture per proporre un rapporto ideale con le opere del Quattrocento fiorentino"). Su questa stessa linea si pongono le osservazioni riservate a Giovanni d'Agostino da C.F. Bullard in una tesi di dottorato dal titolo *The Development of pictorial Space in Italian Gothic Sculptural Relief* (1977). Indagando l'esplicarsi di quello che definisce "pictorial space" (in contrapposizione allo "sculptural space"), ella non manca di dedicare un intero capitolo al *Trecento Sienese Sculptural Relief: Progressive Trends* (pp. 153-201). L'idea è che negli anni venti e nei trenta, a partire dall'arca di san Cerbone di Goro di Gregorio, uno spazio di natura "pittorica" (cioè derivato e assimilabile a quello della pittura) si imponga nella scultura senese. Alcune storie della tomba del vescovo Guido Tarlati e particolarmente i rilievi del fonte aretino di Giovanni d'Agostino ne sarebbero il più alto raggiungimento. Se la "lettura" di questi ultimi si fa a tratti penetrante (là dove rileva la molteplicità dei piani e il pittoricismo dei rilievi), è per poi ravvisarvi "the illusion of atmospheric perspective" (p. 194), "the atmospheric continuum" (p. 195), una realizzazione dello "schiacciato" (p. 195). Potrebbe sorgere il sospetto che ciò sia dovuto a inadeguatezza terminologica, incoraggiato dal fatto che anche a proposito di un fenomeno così diverso come i rilievi dei pulpiti di Giovanni Pisano si parli di "conception of pictorial space", di "impression of deep atmospheric space" (pp. 114-115). Ma non è così. Portando all'eccesso le considerazioni di Annarosa Garzelli, si propone senza mezzi termini (pp. 196-198) il confronto con un rilievo d'osservanza donatelliana come il *Battesimo di Cristo* del fonte battesimale del duomo di Arezzo, confondendo evidentemente "stiacciato" donatelliano, prospettiva brunelleschiana e spazialità trecentesca.

[12] Per tale fonte e la relativa bibliografia si veda il successivo capitolo.

[13] Kosegarten 1966.

[14] Sulla centralità della ricezione dei modelli antichi nell'opera di Nicola Pisano è tuttora fondamentale Seidel 1975[b], ed. italiana in Seidel 2003[a], pp. 133-200 (il cui ultimo paragrafo è dedicato al particolare rapporto con l'antico da parte del figlio Giovanni). Ma si veda anche Swarzenski 1926, pp. 16-21, e, sulla concezione del rilievo in Nicola e Giovanni Pisano, specialmente Messerer 1959, pp. 123-132.

[15] Kosegarten 1966, pp. 213-214.

[16] Per la datazione del ciclo francescano della basilica superiore di Assisi si veda il capitolo I (in particolare la nota 31).

[17] Quanto alla produzione di Nicola Pisano negli anni settanta del Duecento si rinvia al capitolo I. Per un esame della scultura gotica francese nella particolare prospettiva della storia del rilievo si veda Messerer 1959, pp. 71-90.

[18] Kreytenberg 1984[a], pp. 37-38; si veda anche la nota 142 a p. 147, ove sono elencati altri esempi, cui si può aggiungere, tra i più antichi, il magnifico *jubé* di Bourges, così appassionatamente studiato da Gnudi (1969, pp. 18-36). È inoltre da tenere presente, in questo contesto, anche l'opera di Arnolfo. Mi riferisco a un rilievo come quello raffigurante la *Celebrazione delle esequie* del monumento funebre del suddiacono e notaio papale Riccardo Annibaldi († 1289) in San Giovanni in Laterano a Roma, forse dipendente direttamente da modelli francesi (è stato richiamato, in particolare, proprio il dossale di Saint-Germer: de Francovich 1940, p. 239; Romanini 1969, pp. 153-155, 168, nota 205). Per la datazione delle sculture del portale di Notre-Dame e del dossale di Saint-Germer-de-Fly (Oise) si rinvia a Sauerländer 1970, pp. 168-169, 177-178.

[19] Si veda il capitolo III.

[20] Venturi 1901-1940, IV (1906), p. 406; Bardotti Biasion 1984, pp. 4-5; Colucci 2003, pp. 118-124, 332-335; Argenziano 2004, pp. 48-58.

[21] Bardotti Biasion 1984, pp. 6-14.

[22] Indicazioni in questo senso già da parte di A. Kosegarten 1966, p. 224. Si veda inoltre Bardotti Biasion 1984, p. 4.

[23] A caratterizzare le figurazioni a rilievo di Tino di Camaino, valgono ancora le parole di Valentiner (1935, pp. 51-52): "Since the sculptor renounces the illusion of space through the landscape background […] he must attain depth by means of the structure of the bodies […]. The means are none other than […] turning, contraposition, figures placed in front of the first plane". Si veda inoltre Valentiner 1954, p. 117. Sul loro carattere "antigiovanneo" e il collegamento con quell'idea del rilievo che a Siena aveva preso le mosse sulla fine del Duecento, si veda anche Kreytenberg 1984[a], p. 38; 1986, pp. 8-9, 12, 28. Quanto ai rilievi di Goro di Gregorio si veda il capitolo IV.

[24] Carli 1972, p. 153; Garzelli 1967[a], p. 37; Garzelli 1969, pp. 89-99, 102; Kreytenberg 1990[a], pp. 91-96.

[25] Il fonte battesimale di Rosia, che su un fianco reca l'epigrafe ANNI D(OMI)NI MCCCXXXII DE MENSE APRELIS, fu reso noto da Wundram 1959, pp. 207-209. Su di esso si vedano in seguito Kosegarten 1966, p. 217; Garzelli 1969, p. 146; Kreytenberg 1984[a], pp. 37, 38.

[26] Sul rapporto di continuità tra il *Battesimo* di Rosia e i rilievi della basilica di San Francesco, quanto alla concezione del rilievo, si vedano anche Kosegarten 1966, p. 217, e Kreytenberg 1984[a], p. 38.

[27] Bisogna tener conto, comunque, che i due insiemi scultorei probabilmente vanno considerati (come già riteneva Cohn-Goerke 1938, p. 258) a livelli cronologici leggermente differenziati. Nell'asciutta semplificazione dei volumi le formelle dedicate alla vicenda di un santo finora non identificato richiamano i rilievi del fonte aretino più di quanto non sia avvertibile nelle scene dedicate all'altro santo, Vittore. Indizio, probabilmente, di una loro posizione cronologica più arretrata. Le *Storie di san Vittore* devono invece seguire il tabernacolo dell'oratorio di San Bernardino e precedono verosimilmente la decorazione del "duomo nuovo" di Siena (1340-1347). Sulle due serie scultoree si veda, più ampiamente, il capitolo successivo (e in particolare la nota 49).

[28] Valentiner 1939.

[29] Da quanto si può intuire, a causa del pessimo stato di conservazione, si direbbe opera di Giovanni d'Agostino anche il bassorilievo raffigurante *San Galgano condotto da san Michele arcangelo a Montesiepi*, già presente sulla facciata della Casa di San Galgano e oggi ricoverato nella canonica della parrocchiale di Chiusdino (fig. 334). La corrosione delle superfici non impedisce, infatti, di cogliere la naturalezza dell'ambientazione e i delicati trapassi di piano, anche se non realizza la complessità spaziale dei rilievi di Volterra.

[30] Si veda al riguardo specialmente Romano 1978, pp. 26-27; e inoltre Imberciadori 1979, pp. 363-364.

[31] A. Bagnoli, in *Simone Martini e 'chompagni'* 1985, p. 60. Più in generale, riguardo al particolare realismo di questo capolavoro di Simone e le sue ragioni, si vedano, nello stesso catalogo, le considerazioni di M. Seidel (pp. 68-72, in particolare p. 72).

[32] Sul tema è assai rilevante Feldges 1980; successivamente, si vedano Bellosi 1991[a]; Ilg 2004, pp. 180-188.

[33] In merito alla controversa datazione dell'intervento assisiate di Pietro Lorenzetti si tengano presenti le notazioni di Volpe 1995, pp. 22-29, 60-97.

[34] Meiss 1970, p. 10; Maginnis 1971; Ilg 2004, pp. 183-184.

[35] Per la datazione della pala di san Ludovico e degli affreschi assisiati di Simone si veda, da ultimo, Leone de Castris 2003, pp. 74 sgg.

[36] Già Pope-Hennessy (1972, p. 18), seppur in altra prospettiva, osservava, a ragione, che "the scene of the Young Baptist entering the Wilderness on the Arezzo Font is one of the few carving of its time which communicates something of the rapture of Simone's frescoes and predella panels".

[37] Fu Wundram (1959) a sottolineare il peso avuto dalla scultura senese di primo Trecento nell'elaborazione della concezione del rilievo di Andrea Pisano. Il problema è in seguito affrontato analiticamente da Kreytenberg, in un apposito paragrafo (*Andreas Reliefauffassung und das frühtrecenteske Sieneser Relief*) della monografia dedicata all'artista (1984[a], pp. 37-39). Un punto di vista un po' diverso, che mette al centro il comune precedente della pittura di Giotto, è espresso da A. Kosegarten 1966, pp. 214-215; Middeldorf Kosegarten 1987, pp. 288-289. Più in generale, riguardo alla struttura compositiva e ai valori spaziali dei rilievi di Andrea, si tengano presenti pure Falk, Lányi 1943, p. 139; Moskowitz 1981, pp. 28-39; e soprattutto le ampie trattazioni di Messerer (1959, pp. 135-146) e Kreytenberg (1984[a], pp. 31-42).

[38] Kreytenberg 1975, p. 235; Kreytenberg 1984[a], pp. 41-42.

[39] Si veda il capitolo X.

[40] Sul *revival* neonicoliano di fine secolo restano fondamentali le indicazioni di G. Previtali, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 16. Si veda in seguito Bagnoli 1988-1989, pp. 179-180.

XIII. La scultura di Giovanni d'Agostino

Una secolare fortuna storica, garantita ad Agostino e Agnolo da Siena dalle *Vite* di Giorgio Vasari, ha subito una brusca inversione di rotta col crescere della storiografia del XX secolo. Il ruolo di Agostino di Giovanni, nel contesto della scultura senese del primo Trecento, a un tratto sembrò assottigliarsi e quasi venir meno, schiacciato tra i successi senesi, fiorentini e napoletani di Tino di Camaino e la sempre crescente fortuna dell'opera di suo figlio, Giovanni d'Agostino[1]. Il tentativo di recupero della sua vicenda storica, in una nuova pienezza di significato, è un fatto non troppo remoto. Ha avuto un suo punto di forza nell'importante *Annunciata* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (figg. 248, 249), datata 1321 e firmata da Agostino di Giovanni, ma che fino agli anni sessanta era stata gratificata di un'attribuzione ad Andrea Pisano[2]. Ed è stato insidiato invece dal tentativo di ricostruire l'attività del secondo figlio di Agostino, Domenico: un'operazione, appunto, che è passata anche attraverso il "ritaglio" meccanico del *corpus* delle opere più tarde del padre[3].

In tempi recenti si sta assistendo a una nuova inversione di rotta. È stato proposto per l'attività giovanile di Agostino di Giovanni (alla metà degli anni venti) un insieme di opere che sembravano legate a una diversa fase della cultura artistica senese – gli inoltrati anni trenta del Trecento – e dovute a una diversa personalità – Giovanni d'Agostino. Col risultato di fare di Agostino di Giovanni l'antesignano di importanti novità di là da venire.

Tuttavia, le attribuzioni e gli argomenti che sottostanno a questa tesi non appaiono tutti garantiti dal punto di vista filologico. È dunque utile riprendere con calma alcuni fili della questione. *Sub iudice*, infatti, non è tanto un sottile discrimine tra i cataloghi di due scultori che a lungo hanno lavorato nella stessa bottega, quanto un problema di periodizzazione e di organica interpretazione storica.

Qualche punto fermo

Il 28 gennaio 1334 Roberto Tarlati da Pietramala affidò a Giovanni d'Agostino l'incarico di edificare una cappella all'interno del duomo di Arezzo, fondata in suffragio del fratello Ciuccio Tarlati, il cavaliere ghibellino morto nel 1327 durante l'assedio portato alla città di Pisa dall'imperatore Ludovico IV il Bavaro. La cappella voluta dal potente ghibellino aretino, cugino del vescovo "imperiale" e signore di Arezzo Guido Tarlati, avrebbe dovuto essere "de bono et electo marmore […] et cum omnibus ornamentis figuris et sculturis" di mano del giovane maestro senese[4].

Il documento di commissione è noto dalla fine dell'Ottocento, ma soltanto nel 1915 Alessandro Del Vita si rese conto che la cappella esisteva ancora, integralmente conservata, nella navata destra della cattedrale aretina[5] (fig. 357). Questa non è che una grande edicola addossata alla parete della chiesa: due colonne ottagonali, che inglobano alla base dei rocchi di marmo africano di reimpiego e si concludono con i capitelli sui quali è l'arma dei Tarlati (ai sei dadi bianchi in campo azzurro, sormontata dall'aquila imperiale), sostengono un basso timpano, sul quale è figurato a bassorilievo il *Cristo redentore adorato da due angeli*. Sopra ai capitelli, ai lati del timpano, sono l'*Arcangelo Gabriele* e la *Madonna annunciata*, scolpiti pressoché a tutto tondo (figg. 358, 359). In pratica ripete la struttura architettonica del sepolcro del vescovo Tarlati nella stessa cattedrale di Arezzo (concluso nel 1330 da Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura) (fig. 259). È costituita soltanto da un grande arcone sostenuto dalle colonne e sormontato dal timpano[6].

La cappella rappresenta la prima opera documentata di Giovanni d'Agostino. Quando prese a lavorarvi aveva meno di ventiquattro anni[7]. Era un giovane scultore che non poteva che aver fatto il proprio apprendistato nella bottega paterna. Eppure, nelle sculture della cappella Tarlati è già una spiccata originalità ed è ormai ben definita la linea lungo la quale Giovanni si muoverà negli anni seguenti.

In esse la filiazione dalle opere di Agostino è evidente – si pensi, ad esempio, alle figurette dei *Vescovi* che nella tomba Tarlati separano ognuna delle imprese del vescovo Guido (fig. 262). Ma l'eredità paterna è come contraddetta, quasi tradita, dal sopravanzare di nuovi interessi. Le sagome espanse e quadrate

340. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Siena, oratorio di San Bernardino

341. Giovanni d'Agostino,
tabernacolo murale
raffigurante l'*Annunciazione*.
Siena, Palazzo Chigi Saracini

342-343.
Giovanni d'Agostino,
tabernacolo murale
raffigurante
l'*Annunciazione*,
particolari. Siena,
Palazzo Chigi Saracini

344. Giovanni d'Agostino, *San Giovanni Battista fanciullo condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, particolare del fonte battesimale. Arezzo, pieve di Santa Maria

degli *Angeli adoranti* denunciano chiaramente la continuità con la scultura di Agostino, ma in essi non è più la netta e polita emergenza plastica dei rilievi della tomba Tarlati. Gli *Angeli* sono realizzati entro uno spessore bassissimo; il marmo vi è preziosamente levigato; un'attenzione particolare è posta nel sottolineare la linea elastica dei contorni. Le vesti aderiscono ai corpi, ma delle sottili creste, creando piccole zone d'ombra, movimentano in senso pittorico le superfici.

Nelle figure dell'*Annunciazione* (figg. 358, 359) il ricco replicarsi delle pieghe dei manti dà luogo a una continua articolazione chiaroscurale; i bordi si attorcigliano in ricercati orpelli di elegante grafia; la sagoma della *Madonna* è segnata da una linea sinuosa e tagliente, quasi fosse tracciata con la lama di un rasoio: indugia in larghe curve, per poi, all'improvviso, piegarsi in secchi angoli acuti. I volti delle due figure, dai tratti minuti e appuntiti, di una dolcezza persino un po' molle e leziosa, presentano un modellato tenerissimo.

Tali sculture dimostrano ormai una prepotente volontà di eguagliare in finezza l'elegante linguaggio gotico di Simone Martini, il pittore che in questi anni, dopo aver conquistato un ruolo di assoluta priorità a Siena, stava per abbandonare la sua città e stabilirsi ad Avignone, al servizio della corte papale.

L'attenzione portata da Giovanni d'Agostino alle opere di Simone dovette essere intensissima: l'*Annunciata* appare quasi un calco da quella, ben più celebre, dipinta l'anno precedente per il duomo di Siena da Simone Martini e Lippo Memmi. Infatti, sia il bellissimo gesto della *Madonna*, che porta il braccio destro a sorreggere il velo che le scende dalla testa, sia l'idea di socchiudere il libro inserendovi le dita dell'altra mano sono invenzioni mutuate dall'*Annunciazione* del 1333[8].

Ma, più in generale, tutto quel che vi è di nuovo nelle sculture della cappella Tarlati parla ormai dell'avvenuto incontro con i dipinti di Simone. Le suggestioni derivate dalla pittura soffice e aggraziata di Simone Martini, l'innamoramento per le sue figure affusolate, hanno portato Giovanni d'Agostino ad accarezzare il marmo, a levigarlo fino a renderlo morbido e duttile; lo hanno indotto a rompere la chiarezza formale e la potente solennità della scultura del padre (come ci è testimoniata dall'*Annunciata* di Pisa del 1321, dal probabile *Sant'Ansano* del Louvre, dalla *Testa di condottiero* del Museo Statale di Arezzo, dai *Chierici officianti* della tomba Tarlati)[9],

345-346. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*. Parigi, Musée du Louvre

per giungere a delle figurazioni tutte giocate sulla ricercatezza delle profilature lineari, sulla complicazione e l'irriposata mobilità pittorica delle superfici.

Ma cosa ne è della sua attività precedente, che sappiamo avviata almeno dal 1331, anno in cui assieme ad Agostino lavorava alla costruzione di una cappella nella pieve di Santa Maria ad Arezzo, commissionata dal presbitero Goro Isacci?[10]

È davvero probabile che il suo primo impegno, accanto al padre, siano stati i lavori per la tomba Tarlati, quando Giovanni era ancora un giovanissimo scultore. E la tentazione di vederlo all'opera in alcune parti di essa è forte: soprattutto in scene quali il *Comune pelato* (fig. 264) – come ha indicato anche Gert Kreytenberg – oppure la *Costruzione delle mura di Arezzo* e la *Presa di Bucine* (figg. 265, 267), dove si osservano sapienti effetti di graduazione dei piani del rilievo, che si discostano dalle composizioni più semplici, articolate spesso su un solo piano, di gran parte delle altre scene.

Mi pare comunque che il ruolo avuto nel sepolcro del vescovo Tarlati dall'esordiente Giovanni non va-

347. Giovanni d'Agostino, *Battesimo di Gesù*, particolare del fonte battesimale. Arezzo, pieve di Santa Maria

348. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*, particolare. Parigi, Musée du Louvre

da dilatato fino al punto indicato (con dispareri tra loro rilevanti) da Annarosa Garzelli e da Gert Kreytenberg[11], perché nelle sculture del monumento Tarlati rimane sempre dominante quella pienezza di volumi, quella modellazione sobria e sintetica che è propria delle opere di Agostino. Soprattutto non vedo come si possa riconoscere il giovane scultore nelle figure col turibolo nella scena a sinistra delle *Esequie* (fig. 260): in tutto il monumento Tarlati, è in assoluto la parte meglio confrontabile con l'*Annunciata* del 1321 di Agostino, come ha evidenziato benissimo, a suo tempo, proprio un confronto fotografico di Annarosa Garzelli[12].

Il carattere piuttosto omogeneo dei rilievi della tomba non lascia troppo spazio alla volontà di distinguere. E la nostra scarsa conoscenza delle pratiche di collaborazione e dell'organizzazione del lavoro degli scultori tardomedievali è opportuno che freni l'eccessiva sottigliezza nel distinguere le "mani", la quale rischia di risultare nient'altro che la proiezione sul passato di un'idea dell'"autografia" del tutto moderna[13].

Le due cappelle della pieve aretina commissionate ad Agostino e al figlio Giovanni negli anni 1331 e 1332 sono andate distrutte[14]. Possiamo però farci un'idea precisa di quale aspetto avesse quella voluta dai Ghini (1332). Il contratto di allogagione è molto dettagliato e inoltre sappiamo che la cappella Tarlati eretta nel 1334 da Giovanni è esemplata su quella dei Ghini alla pieve. Su questa base Annarosa Garzelli ha proposto di riconoscere quali resti della cappella costruita nel 1332 un bassorilievo frammentario del museo di Budapest, raffigurante un busto di *Angelo* a braccia conserte, l'*Angelo annunciante* del Victoria and Albert Museum (fig. 371) e l'*Annunciata* del Louvre (figg. 350, 351), per i quali era già stata indicata l'attribuzione a Giovanni d'Agostino[15].

Mentre la proposta mi pare perfettamente convincente per quanto riguarda il rilievo di Budapest, più perplessi lascia l'idea che l'*Annunciata* di Parigi e l'*Angelo* di Londra si uniscano in gruppo e provengano anch'essi dalla cappella Ghini. L'*Angelo* di Budapest, infatti, che è inserito entro un formato triangolare, faceva parte evidentemente di un timpano ed è impostato proprio come gli *Angeli adoranti* della cappella Tarlati. Inoltre, il punto di stile che Giovanni vi dimostra è perfettamente comprensibile al 1332: esso non pare infatti che una trasposizione delle ampie masse cubizzanti del padre. Anche nell'*Angelo annunciante* di Londra il debito verso Agostino è molto forte, e può convenirgli una datazione a questi anni; ma all'*Annunciata* del Louvre – come ha già notato Enzo Carli – spetta una datazione un po' più avanzata, ormai in prossimità delle sculture della cappella Tarlati[16].

Dunque, solo la probabile datazione al 1332 dell'*Angelo* di Budapest e quella sicura al 1334 della cappella Tarlati restano i punti fermi con i quali deve confrontarsi ogni ricostruzione della prima attività dello scultore.

La carriera di Giovanni d'Agostino prosegue col tabernacolo raffigurante la *Madonna col Bambino e due angeli* dell'oratorio di San Bernardino a Siena (fig. 360), l'unica opera che lo scultore abbia sottoscritto col proprio nome. La stretta parentela che questo dimostra con tre microsculture all'esterno del duomo di Siena, raffiguranti il *Cristo benedicente*, la *Madonna* e *San Giovanni evangelista*, che Enzo Carli ha convincentemente ancorato al 1336, rende credibile una sua datazione in prossimità di quell'anno, come del resto, con argomenti diversi, indicava anche Werner Cohn-Goerke[17]. Anche nel tabernacolo di San Bernardino i caratteri "martiniani", già così ben enucleati nell'*Annunciazione* della cappella Tarlati, appaiono dominanti. Come scriveva Pietro Toesca, il marmo levigatissimo vi sembra molle cera; gli angeli, dolcemente incurvati, paiono formare delle aggraziate S gotiche; una cura sottilissima è spesa nell'incidere il marmo lungo i bordi delle vesti e nel rendere la minuta grafia dei capelli e delle ali degli angeli[18]. Ma il ripensamento delle opere di Simone è ormai più articolato e complesso. Giovanni non solo ne traspone i sofisticati linearismi e il modo di far oscillare elegantemente le figure, ma pare addirittura recuperare la credibilità spaziale delle opere più antiche di Simone, dalla *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena del 1315 al polittico dedicato al beato Agostino Novello, eseguito probabilmente nella prima metà degli anni venti per la chiesa di Sant'Agostino a Siena. Nel rilievo di San Bernardino la *Madonna* campeggia su un piano più arretrato rispetto agli angeli e questi ultimi si collocano obliquamente su due linee che, insieme al basamento del trono, paiono convergere verso il centro, dando all'insieme un'inusitata unità ottica; e anche il baldacchino, visto leggermente dal basso, dà l'illusione di occupare uno spazio reale, proprio come nella *Maestà* di Simone.

L'intelligente comprensione delle qualità della contemporanea pittura, e in particolare di quella di Simone Martini, è dunque più profonda di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Ed è questo sapiente adeguamento ai risultati più originali raggiunti dalla pittura "rinnovata" che apre la strada ai rilievi così nuovi di Giovanni d'Agostino[19].

Col tabernacolo di San Bernardino entriamo ormai nella seconda metà degli anni trenta, e Giovanni d'Agostino sta emergendo prepotentemente sulla scena senese. Tra il 1336 e il 1337 sarà il nuovo capomaestro della cattedrale di Siena. Di lì a poco, nel 1340, sarà nominato di nuovo, per cinque anni, capomaestro dell'Opera del Duomo[20], con lo specifico incarico, è da supporre, di sovrintendere ai lavori di ampliamento della cattedrale. In questi anni cade l'esecuzione delle sculture del "duomo nuovo", le uniche altre opere di Giovanni di cui sia documentabile la cronologia[21].

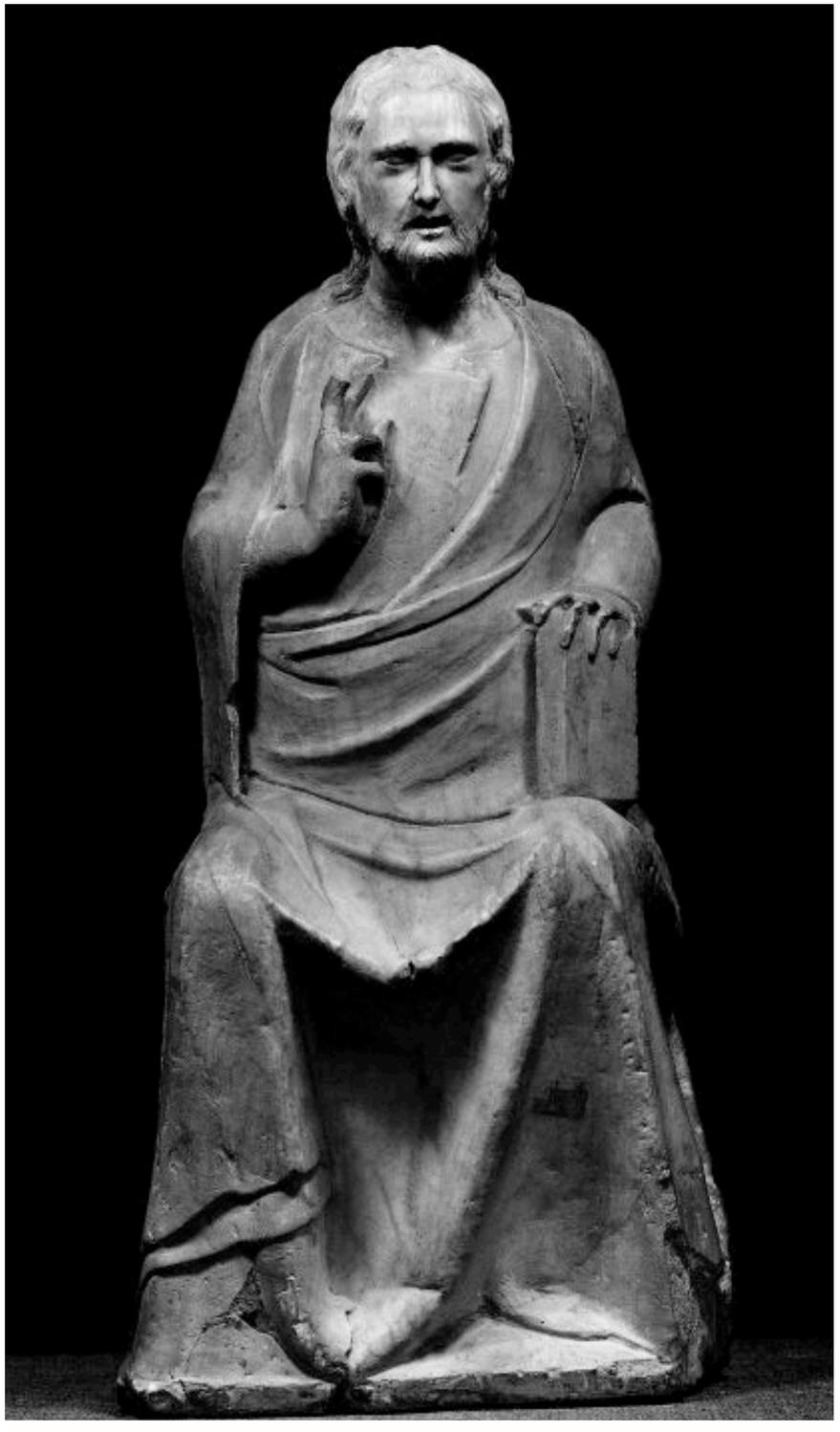
Le lunette del facciatone, raffiguranti la *Madonna col Bambino* e il *Cristo benedicente* (figg. 377, 378), si leggono ancora d'un fiato con le sculture della cappella Tarlati e col rilievo di San Bernardino; dunque i lavori al facciatone dovettero essere probabilmente quelli intrapresi per primi all'interno dell'ambizioso progetto di ricostruzione della cattedrale. Con le lunette siamo di fronte soltanto a un affinamento del linguaggio di Giovanni: le figure vi appaiono esilissime e dai tratti facciali appena accennati; sono rivestite di stoffe leggere che cadono in larghe falde dall'andamento falcato, formano risvolti e si replicano su loro stesse, creando delicatissimi passaggi di piano. Alle parti in piena luce succedono zone di tenera mezz'ombra, che danno luogo ancora a una

349. Giovanni d'Agostino, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*. Siena, basilica di San Francesco

alle pagine seguenti
350-351. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*. Parigi, Musée du Louvre

352. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*, particolare. Parigi, Musée du Louvre

353. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Gallico (Siena), collezione Salini



354-355. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Gallico (Siena), collezione Salini

calma e pacata vibrazione chiaroscurale[22]. Anche le figure dei *Profeti* nei capitelli in travertino di quella che sarebbe dovuta diventare la navata centrale della nuova cattedrale mostrano caratteri consimili, seppure il fatto che siano visibili solo da una notevole distanza obblighi Giovanni a scavare di più la materia, a dare netti colpi di trapano, ad esempio, per far risaltare l'articolazione pittorica delle barbe. Solo nelle figurazioni del portale che guarda verso Vallepiatta – il *Redentore adorato da due angeli* (fig. 382), tre *Santi* (figg. 383, 384) e l'*Annunciazione* – si assiste a una più potente impostazione, a una nuova vocazione monumentale.

Questa nuova tappa è l'ultima della fortunata carriera dello scultore. Giovanni d'Agostino è ancora documentato in rapporto con l'Opera del Duomo nel 1347[23]. È probabile così che abbia continuato a sovrintendere ai lavori del "duomo nuovo" oltre il 1345. E il suo impegno in questa fabbrica potrà forse scalarsi fino all'anno della grande peste nera (1348), che vide assieme l'interruzione della fabbrica del "duomo nuovo" e, come tutto fa credere, la morte dell'artista.

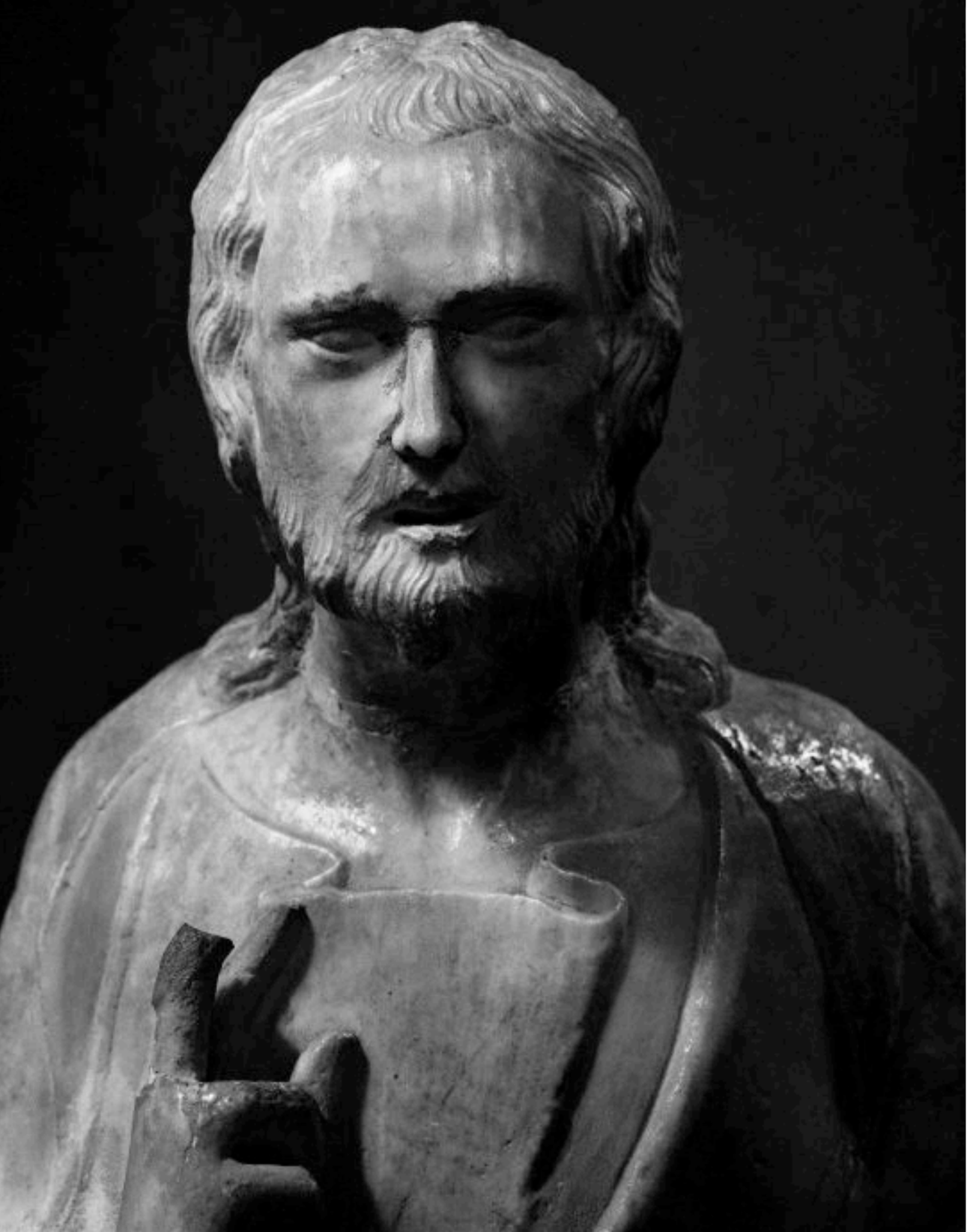
I primi anni dello scultore

Nel profilo che a Giovanni d'Agostino dedicava nel 1939 Werner Cohn-Goerke, la considerazione della sua attività più antica prendeva le mosse dai tre rilievi del fonte battesimale della pieve di Santa Maria ad Arezzo. Questo perché in tali rilievi, raffiguranti *San Giovanni fanciullo condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, la *Predica di san Giovanni Battista nel deserto* e il *Battesimo di Cristo* (figg. 329, 330, 344), egli ravvisava giustamente, tra le opere allora conosciute, quelle più legate all'insegnamento paterno, data la loro modellazione abbreviata, il loro tono severo. Di conseguenza proponeva ragionevolmente una datazione attorno al 1332, anche in considerazione del fatto che in questo periodo è attestata la presenza di Agostino e di Giovanni nella pieve aretina[24].

Ora, tali caratteri "arcaici" sono anche più marcati in un'altra piccola scultura. È conservata nell'antisacrestia della cappella di Palazzo Chigi Saracini a Siena, ove è pervenuta dalla chiesa suburbana di Sant'Eugenio a Monistero (fig. 341). È questo un tabernacolo raffigurante l'*Annunciazione* entro una fio-

rita architettura gotica[25]. In esso le minuscole ma voluminose figurine si ergono stabili sui loro piedistalli; solo nella *Madonna* è appena accennata una leggera ondulazione (fig. 343). Una modellazione franca e sintetica rivela i volti pieni, i corpi in carne; delle piccole ammaccature del marmo danno l'idea della piegatura delle vesti sulle braccia, mentre una netta introflessione suggerisce l'emergere delle membra al di sotto degli abiti. Potrebbe quasi sembrare un'opera di Agostino di Giovanni, se non fosse appunto per la maggiore articolazione delle superfici creata dalle sottili scanalature delle vesti, per quegli occhietti delineati con minute incisioni, per la cura con cui è lisciato il marmo nella mano che la *Madonna* porta al petto. In essa è come se la scultura del padre fosse rivestita di una dolce tramatura di ombre e mezz'ombre, che ne stemperano l'effetto di netta e polita emergenza plastica. Al momento il tabernacolo rappresenta la "testa di serie" delle opere di Giovanni d'Agostino. Può convenirgli quindi una datazione addirittura sull'aprirsi degli anni trenta, in leggero anticipo anche sul fonte aretino.

I tratti innovativi che si intuiscono nel tabernacolo sono infatti ben più pronunciati nei rilievi del fonte. Ad esempio, la graduazione dell'aggetto nella *Predica del Battista* (fig. 330), per cui le figure in primo piano emergono rispetto a quelle in posizione più arretrata, dà l'illusione della profondità spaziale e apre la strada ai successivi, singolari rilievi di Giovanni. Una delicatissima increspatura del marmo nel *Battesimo di Cristo* (fig. 329) rende gli effetti del movimento dell'acqua; le rocce ormai creano piccole protuberanze e leggeri incavi, sui quali la luce scivola, si sofferma o fugge.
Anche il rilievo raffigurante la *Maddalena portata in cielo dagli angeli* della basilica di San Francesco a Siena (fig. 349) si apparenta strettamente ai rilievi del fonte aretino, e pertanto andrà considerato anteriore alle figurazioni della cappella Tarlati del 1334[26]. Come nelle sculture fin qui ricordate, le forme compatte e polite di Agostino sono addolcite da una sottile movimentazione pittorica: delle piccole pieghe interrompono la pienezza dei corpi degli angeli, mentre è bellissima la vibrazione con la quale è resa la spropositata capigliatura della santa. Ed è notevole la sapienza con cui, nell'angelo di sinistra, si vuol alludere alla sua collocazione nello spazio: grazie a una piccola diminuzione dello spessore il piede sinistro, fasciato dalla tunica, dà perfettamente l'illusione della sua posizione più arretrata rispetto all'altro.
Ma in questi anni di prima sperimentazione sulla via che porterà Giovanni d'Agostino alle sculture elegantissime e sommamente pittoriche della cappella Tarlati e del tabernacolo di San Bernardino può trovar posto, dopo il tabernacolo di Palazzo Chigi Saracini e accanto ai rilievi del fonte di Arezzo, anche una notevole *Madonna annunciata* del Louvre (figg. 345, 346), un'opera che – nonostante il museo in cui è conservata – ha avuto una fortuna del tutto marginale[27].
Sebbene non sia stato notato, il suo legame con i rilievi aretini è molto stretto (figg. 347-348). Anch'essa si presenta solida e ben piantata, dal volto perfettamente arrotondato e levigato teneramente. Dalla ricca veste dell'*Annunciata*, fittamente decorata da bordature e sfrangiature, rese con piccoli colpi di trapano e minute incisioni, traspare quel gusto per l'ornato che, già ben evidente nelle tuniche degli angeli che assistono al *Battesimo di Cristo* del fonte aretino, tornerà poi nel rilievo di San Bernardino (fig. 360). Nel volto appare già quasi maturato quel sofisticato ideale femminile che segnerà le successive figurazioni di Giovanni d'Agostino: in essa sono ormai gli occhi allungati e la boccuccia stretta e a



357. Giovanni d'Agostino e "Maestro del Vescovado", cappella in suffragio di Ciuccio Tarlati. Arezzo, cattedrale

356. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*, particolare. Gallico (Siena), collezione Salini

358. Giovanni d'Agostino, *Angelo annunciante*, particolare della cappella in suffragio di Ciuccio Tarlati. Arezzo, cattedrale

359. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*, particolare della cappella in suffragio di Ciuccio Tarlati. Arezzo, cattedrale

forma di cuore che ritroveremo sia nell'*Annunciata* della cappella Tarlati (fig. 359) sia nella *Madonna* di San Bernardino. Ha tuttavia una dolcezza sofisticatae una levigatezza che vanno anche oltre i rilievi del fonte di Arezzo e che, soprattutto, non lascerebbero presagire alcune delle opere, dai tratti più scabri e abbreviati, che sembrano seguire.
Queste opere, assieme all'*Angelo* di Budapest, sono dunque le testimonianze più antiche dell'attività di Giovanni d'Agostino[28]. In esse è già evidente in che direzione punti la sua scultura. Ma prima di giungere all'elegantissimo stilismo del tabernacolo di San Bernardino e delle sculture del facciatone del "duomo nuovo", Giovanni deve portare a maturazione un'altra esperienza, che risulterà fondamentale per il seguito della sua attività. Solo dopo la piena comprensione delle qualità della pittura di Simone Martini arricchirà e potenzierà fino in fondo tali possibilità figurative.

Una scultura della collezione Salini, raffigurante il *Cristo benedicente*[29] (figg. 353, 354, 355), e l'altra *Annunciata* del Louvre, resa nota da Roger Fry e attribuita a Giovanni d'Agostino da Werner Cohn-Goerke[30] (figg. 350, 351), paiono fare da *trait-d'union* tra queste prime opere e le figurazioni della cappella Tarlati. In esse, infatti, sono ormai pressanti le suggestioni "martiniane" che esploderanno nell'*Annunciazione* che decora la cappella del 1334. Non vi è ancora, soprattutto nel *Cristo*, la complicazione lineare creata dalle ampie vesti dell'*Angelo* e dell'*Annunciata* di Arezzo (figg. 358, 359), ma le figure tendono già ad assottigliarsi e ad allungarsi elegantemente. L'*Annunciata* del Louvre, in particolare, oscilla su sé stessa formando una bellissima curva sinuosa, mentre la testa assume addirittura un aspetto oblungo, tanto è affusolata (fig. 352). Nei loro volti è una grande finitezza, una modellazione a tal punto minuta da gareggiare in dolcezza coi dipinti di Simone. E sui loro corpi alcune secche pieghe ad angolo si alternano a minute striature appena rilevate, creando una continua movimentazione dei piani.
Entrambe si collocano assai vicino alle sculture della cappella Tarlati – il *Cristo benedicente* (fig. 356), in particolare, torna similissimo nel timpano – ma è indubbio che presentino nella modellazione dei corpi un fare più abbreviato e a tratti aspro, inspiegabilmente meno dolce, addirittura, che nei rilievi del fonte battesimale della pieve di Arezzo.
Il *Cristo benedicente*, coi suoi 64 centimetri di altezza, dovette avere una destinazione analoga al più tardo *Cristo benedicente* (*Pastor bonus*) di Giovanni conservato nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano[31] (fig. 395). Ma come per questo, a tutt'oggi, non è chiara la funzione originaria. Possibile è invece una destinazione aretina: è nella città di Arezzo che, fino al 1334, il giovane scultore sembra infatti ricevere le maggiori commissioni.
Giunti al 1334, con le sculture della cappella Tarlati,

360. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino e due angeli*. Siena, oratorio di San Bernardino

361. Giovanni d'Agostino, *Angelo annunciante*. Prato, Museo di pittura murale

362. Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata*. Prato, Museo di pittura murale

pare finire il periodo di iniziale sperimentazione da parte di Giovanni d'Agostino. D'ora in avanti la sua attività, seppur per frammenti e costituendosi in continuo sviluppo, si può seguire abbastanza bene. E resta certo che le radici sono quelle gettate con la cappella voluta da Roberto Tarlati.

Agostino o Giovanni?

L'acquisizione da parte dello Stato italiano di un rilievo raffigurante *San Galgano* (fig. 363), destinato alla Pinacoteca Nazionale di Siena, consente di riprendere un discorso interrotto. La provenienza del rilievo è determinabile, benché non sappiamo se questa fosse la sua destinazione *ab antiquo*. Prima di gravitare sul mercato fiorentino, era presente infatti a Poggibonsi, in località Santa Lucia. Esso appartiene a un gruppo di sculture molto omogeneo al suo interno, che comprende il rilievo con *San Galgano condotto da san Michele arcangelo a Montesiepi* oggi nella canonica della parrocchiale di Chiusdino, ma in origine murato sull'esterno della Casa di San Galgano, sempre a Chiusdino (fig. 334), e comprende soprattutto le *Storie del martirio di san Vittore* (figg. 332, 333, 335, 366, 367, 368), conservate nel Museo d'Arte Sacra di Volterra[32].

Un perfetto parallelo iconografico con la tavoletta di Biccherna dell'anno 1320 dell'Archivio di Stato di Siena, dipinta forse da Ugolino di Nerio, è stato indicato da Gert Kreytenberg, che di recente ha preso in esame il *San Galgano* ora alla Pinacoteca Nazionale di Siena[33]. Lo studioso tedesco riconosce la coerente unità del gruppo di sculture; ne contesta tuttavia l'attribuzione a Giovanni d'Agostino. Propone una soluzione alternativa abbastanza radicale: si tratterebbe di opere del padre Agostino di Giovanni, da datarsi non oltre il 1325.

Buona regola sarebbe stata il dimostrarne in via prioritaria la coerenza – di stile, d'intenti, di morfologia, di cronologia – con l'*Annunciata* di Pisa del 1321 (figg. 248, 249), l'unica opera sicura, perché sottoscritta e datata dallo scultore, del primo tempo di Agostino, l'opera con la quale deve confrontarsi qualsiasi tentativo di ricostruire la prima attività di Agostino di Giovanni. Oppure, in via subordinata, dimostrarne la parentela con il probabile *Sant'Ansano* del Louvre (figg. 252, 255-256, 257-258), l'unica scultura, a tutt'oggi, perfettamente confrontabile con l'*Annunciata* del 1321, e che documenti dunque l'attività di Agostino di Giovanni negli anni precedenti l'impegno per il sepolcro Tarlati ad Arezzo[34].

Il lettore tuttavia cercherebbe invano nel testo dedicato da Kreytenberg all'analisi del *San Galgano* (e del rilievo di Chiusdino e delle *Storie di san Vittore*)[35] un qualsiasi riferimento a queste opere.

Anche la possibilità di un apparentamento immediato (senza anelli di passaggio intermedi) ai *Chierici officianti le esequie* nella tomba Tarlati del 1330 (figg. 260, 261), è destinato, come ognuno può vedere, a lasciare frustrati. Alla modellazione sintetica, alle abbreviature, ai larghi volumi depressi e semplificati, ancora in stretta discendenza da Tino di Camaino, che ci mostrano le *Esequie*, corrisponde nel *San Galgano* (fig. 363), e negli altri rilievi, una continua graduazione dei piani, una molle sofisticatezza, cercata nell'ondulazione di ogni piega delle vesti, nel delicato e pittorico senso del bassorilievo. L'attribuzione ad Agostino di Giovanni e soprattutto la data-

363. Giovanni d'Agostino, *San Galgano*. Siena, Pinacoteca Nazionale

364. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino e due angeli*, particolare. Siena, oratorio di San Bernardino

365. Giovanni d'Agostino, *San Galgano*, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale

zione sul 1325 non sono altro allora che delle mere congetture, prive di riprove.
Questo gruppo di opere, del resto, non può essere isolato in un'unità in sé conclusa. Esso non è spiegabile, ad esempio, che in congiunzione a rilievi come l'*Annunciazione* di Prato, già presente su una delle arche del fianco sinistro della chiesa di San Domenico[36]. Questa bellissima figurazione è corrosa dalla lunga esposizione all'esterno (figg. 361, 362), specie nei volti e nel busto della *Madonna*. Ma la struttura dei corpi e delle vesti è perfettamente percepibile. Si noti allora come il sistema di pieghe in curva dell'*Annunciata* (fig. 362), dall'andamento lento e ondulato, sia sovrapponibile al panneggio dell'imperatore nel rilievo con l'*Accusa di san Vittore* a Volterra (fig. 366). O come la mossa veste del *San Galgano* (fig. 363) riproponga la stessa stoffa leggera continuamente complicata da ondulazioni, le stesse piccole creste sottili e perfino delle identiche cediglie a forma di U, create dai ricaschi al centro del mantello del *San Galgano* e alla destra delle ginocchia della *Vergine*.
Ebbene, la cronologia dell'*Annunciazione* di Prato non è interamente opinabile. Non può scendere in alcun modo attorno al 1325. Per la sua datazione abbiamo un dato esterno "positivo" con cui dover fare i conti, un termine *post quem* ineliminabile. L'*Annunciazione*, infatti, non è che un'aderentissima trasposizione in bassorilievo del dipinto concluso nel 1333 da Simone Martini e Lippo Memmi per il duomo di Siena, dal Settecento conservato a Firenze alla Galleria degli Uffizi. La *Madonna* ne ripropone la leggera, timorosa ritrosia, il gesto della mano portato a sorreggere il velo che le scende dalla testa e perfino la tagliente, elegantissima *silhouette*.
L'*Annunciazione* di Prato, come per primo indicò Pietro Toesca, è opera di Giovanni d'Agostino. E i rilievi che qui interessano, con essa, si collocano entro una catena che dalla cappella Tarlati del duomo di Arezzo conduce fino alle figurazioni del "duomo nuovo" di Siena. Una catena di opere che porta avanti e intensifica, appunto, quegli interessi già così chiari all'altezza della cappella aretina del 1334.
Se per il *San Galgano* volessimo stringere ancora di più, basterà osservare come il volto riproponga quello, appena un po' più oblungo, di uno degli angeli che, al Museo d'Arte Sacra di Volterra, attorniano la *Madonna col Bambino* – opere queste, per ammissione dello stesso Kreytenberg, di Giovanni d'Agostino[37]. In entrambi infatti è un ovale levigatissimo che si appuntisce al di sotto della bocca, allo stesso modo gli occhi sono formati da due grosse mandorle sottolineate da nette incisioni, mentre similmente i soffici capelli, resi con delle fitte scalpellature del marmo, scendono serpeggiando elegantemente dalla testa. Del resto, il *San Galgano* è perfettamente assimilabile proprio al rilievo di San Bernardino, il marmo sottoscritto IHOS [sta per IOHANNES] MAGIST(R)I AGOSTINI DE SE(N)IS ME FECIT. L'*Angelo* di sinistra è il suo fratello gemello (figg. 364-365), dal volto appena un po' più generico e idealizzato – come si conviene a una figura angelica. Quanto alla cronologia, traducendo in termini "calendariali", il *San Galgano* sarà da collocare così tra il possibile 1336 del rilievo di San Bernardino e il 1340, data di avvio dei lavori al "duomo nuovo" da parte di Giovanni d'Agostino. Restando il tabernacolo dell'oratorio di San Bernardino il termine d'attrazione più cogente.

Ancora sui rilievi di Giovanni d'Agostino
Un confronto meramente sincronico tra – poniamo – i rilievi del fonte battesimale di Arezzo (figg. 329, 330, 344) e le sculture del "duomo nuovo" (figg. 377, 378, 382, 383, 384), oppure tra il tabernacolo

366. Giovanni d'Agostino, *Accusa di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

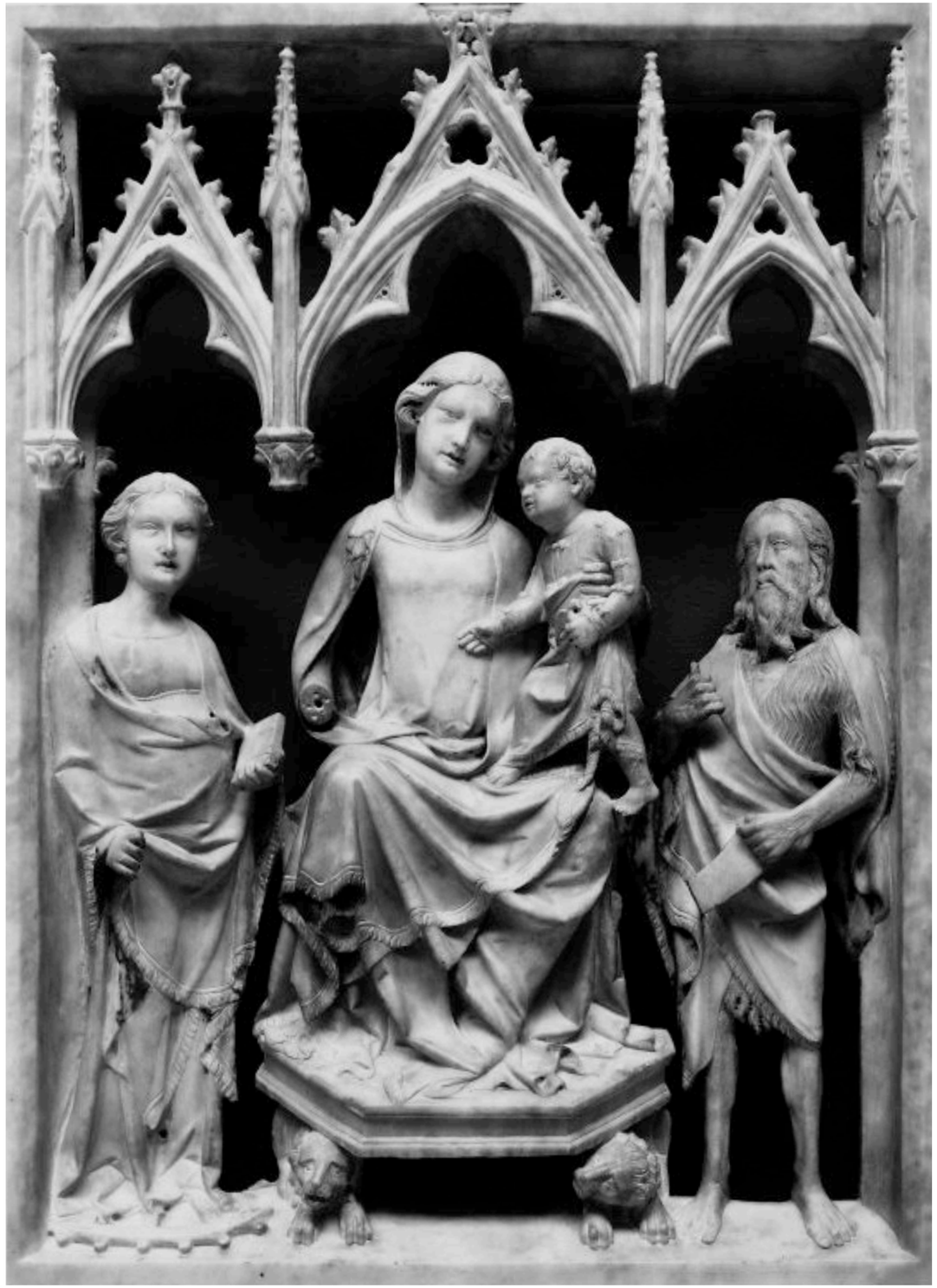
367. Giovanni d'Agostino, *Flagellazione di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

368. Giovanni d'Agostino, *Decapitazione di san Vittore*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

della collezione Chigi Saracini a Siena (fig. 341) e il fonte battesimale del duomo di Montepulciano (fig. 370), potrebbe portare a diffidare della possibilità che siano opera di uno stesso scultore. Tra di essi, infatti, le differenze sono reali. Eppure una serie ininterrotta di altre opere le lega saldamente in una catena stilistica unitaria, entro la quale gli scarti significano diversificazione e crescita di idee figurative. In tema di filologia artistica, l'attribuzione o l'espunzione non può che basarsi sul controllo simultaneo dell'intera "serie stilistica" che costituisce il catalogo di un artista, e avere una sua riprova di compatibilità nel più generale contesto della storia figurativa degli anni in questione, bandito ogni specialismo disciplinare (mentre troppo spesso gli storici della scultura, della pittura o, poniamo, delle arti suntuarie nemmeno sembrano rivolgersi la parola). Si pensi a cosa ha prodotto nella storia degli studi giotteschi il confronto in astratta sincronia, operato dai "separatisti", tra le *Storie di san Francesco* della basilica superiore di Assisi e gli affreschi della cappella Scrovegni a Padova[38]. Oppure, come esempio di "indifferenza" al contesto, si ponga attenzione a quanto è capitato di recente negli studi su Goro di Gregorio: si è potuta proporre per il pastorale del Museo Capitolare di Città di Castello, le cui microsculture potrebbero essere opera di Goro (fig. 173), una datazione agli anni 1300-1310, non accorgendosi che le placchette smaltate lì presenti presuppongono dipinti di un gotico ben altrimenti svolto, derivando pianamente dagli affreschi di Simone Martini nella cappella di San Martino ad Assisi (come gli studiosi dell'oreficeria, del resto, hanno da tempo rilevato)[39].

Gert Kreytenberg mette a confronto i rilievi del fonte battesimale di Arezzo (figg. 329, 330, 344) e le *Storie del martirio di san Vittore* a Volterra (figg. 332, 333, 335, 366, 367, 368). In quelli il rilievo è basso, schiacciato, depresso, levigato; in queste le figure emergono dal fondo, sono sciolte, voluminose e si accampano nello spazio[40]. Ma questo significa che sono all'opera due diversi scultori, oppure che le seconde, nella crescita di idee di un artista sicuro, segnano una svolta importante, sono lo sviluppo più coerente pensabile delle basi gettate coi primi?[41]

Le due serie di rilievi sono comunque legate tra loro da un filo rosso, che le mette in evidenza nell'intero contesto della scultura senese della prima metà del



369. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino, santa Caterina d'Alessandria e san Giovanni Battista*. Cleveland, The Cleveland Museum of Art

Trecento. In modi diversi, realizzano i risultati più clamorosi in ordine alla razionale rappresentazione dello spazio nel dominio del rilievo figurato; rappresentano le realizzazioni più alte, congiungendosi ai risultati della pittura rinnovata sul fondamento giottesco, di quello che si può chiamare il "rilievo pittorico"[42].

Sull'attendibilità dell'attribuzione ad Agostino di Giovanni delle *Storie di san Vittore* ho già detto sopra qualcosa. Ma potrebbe comunque convenire loro una datazione sul 1325? È compatibile questa datazione con quello che sappiamo della storia del rilievo narrativo, a Siena, negli anni venti?

Se le *Storie di san Vittore* fossero state scolpite attorno al 1325 si attesterebbero a poca distanza temporale dai rilievi di Gano di Fazio e cadrebbero in perfetto parallelo con quelli di Goro di Gregorio. In essi non è niente di questo nuovo modo di concepire il rilievo figurato: dal punto di vista dell'impaginazione, i rilievi dell'arca di san Cerbone di Goro di Gregorio (1324) appartengono ancora a un ordine mentale che è quello delle *Storie di Cristo* della *Maestà* di Duccio, dipinte tra il 1308 e il 1311[43]. Ma, soprattutto, è compatibile un'attribuzione ad Agostino di Giovanni e una tale datazione in rapporto ai rilievi della tomba aretina del vescovo Guido Tarlati, conclusa nel 1330 da Agostino (e da Agnolo di Ventura)? Quelli che sono gli aspetti più radicalmente nuovi delle *Storie* volterrane, nei rilievi del sepolcro aretino, all'altezza del 1330, stanno appena iniziando a farsi strada. Potremmo indicare la *Presa di Bucine* (fig. 267) e poche altre scene che mostrino, ancora *in fieri*, questa nuova concezione figurativa. Nella maggior parte dei casi (come nei rilievi con *Guido Tarlati acclamato signore di Arezzo* o la *Consacrazione a vescovo* – fig. 263 – o la *Presa di Fronzola*, che Gert Kreytenberg ritiene di Agostino di Giovanni)[44] la scena si svolge su un unico piano parallelo al fondo, entro uno spazio angusto e disarticolato. È credibile allora che uno scultore di tale levatura, che raggiunge i risultati delle *Storie di san Vittore* proprio mentre Goro di Gregorio scolpisce i suoi rilievi in una perfetta idea di paratassi compositiva, si riducesse poi a fare il passo del gambero, e scolpendo i rilievi della tomba Tarlati tornasse a un tale arcaico sistema di rappresentazione?

In realtà le *Storie di san Vittore* sono perfettamente coerenti con le opere di Giovanni d'Agostino. Nella scena col *Ritrovamento del corpo del santo* l'astante in primo piano a sinistra, quello che maggiormente aggetta dal fondo, può ancora confrontarsi perfettamente con l'*Angelo* del Victoria and Albert Museum[45] (figg. 371-372). Certo, questo è più arcaico; maggiormente astraente e abbreviata è la conformazione del panneggio. Tuttavia i tratti facciali, il modo di far cadere i lembi della veste e perfino le cordonature tubolari all'altezza dei fianchi vi appaiono pressoché identici. I referenti stilistici più prossimi sono tuttavia nelle opere che possono ragionevolmente scalarsi tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta. In particolare, il fonte battesimale di Montepulciano (fig. 370) sembra un punto di riferimento obbligato[46]. Per il *San Luca* di Volterra, che potrebbe davvero essere stato parte di un monumento dedicato a san Vittore[47], vorrei proporre soltanto un accostamento fotografico (figg. 375-376) col *Cristo benedicente* addossato al fusto del fonte poliziano (si presta ancora, tuttavia, a un confronto proficuo col *Redentore* illustrato alle figg. 353 e 356). Si estraggano invece i volti di alcuni degli astanti nella *Decapitazione di san Vittore* e nel *Ritrovamento del corpo del santo* (figg. 335, 368). È ancora nel fonte poliziano che sono i loro paralleli (figg. 373-374) e anche in una figura – fatti i debiti *distinguo* di dimensioni – come il giovane *Profeta* oggi collocato all'interno del duomo di Siena (fig. 396), ma che in origine doveva essere destinato alla ghimberga di una finestra dell'incompiuto "duomo nuovo"[48].

È dunque in alcune storie della tomba Tarlati e nei rilievi del fonte aretino che hanno la loro premessa le idee che si imporranno, con un altro grado di compiutezza e organicità, nei rilievi volterrani dedicati a san Vittore. All'inizio della propria carriera, Giovanni d'Agostino scolpisce la *Predica del Battista* (fig. 330) entro uno spessore assai ridotto, con dolce e pacato degradare dei piani. La vegetazione e le figure in posizione più arretrata non emergono con lo spessore di quelle immaginate in primo piano, ma presentano una sorta di rilievo più depresso. Già in questo caso si ha un primo, un secondo e un terzo piano. Così il gruppo degli apostoli intorno al Cristo forma un semicerchio che rende con credibilità l'idea della loro diversa collocazione nello spazio.

Le *Storie di san Vittore* cadono forse sullo scorcio degli anni trenta. E lo scultore arriva ora a soluzioni molto ardite: nella *Decapitazione di san Vittore* (fig. 368) i tre cavalieri che assistono all'evento si inoltrano in profondità staccandosi fortemente dal piano di fondo e disponendosi a emiciclo; mentre nella *Flagellazione* (fig. 367) al forte aggetto del santo e dei carnefici sulla destra corrisponde, per contrasto, un rilievo talmente più schiacciato nella figura immaginata al di là dell'imperatore che essa ne risulta come "inghiottita" in profondità.

Nei rilievi volterrani scompare il fondo concepito come "piano di appoggio" e la composizione si articola solo grazie al sottile e graduato succedersi dei piani spaziali sui quali sono collocati i personaggi, la vegetazione, le architetture. E, confrontando una scena come il *Ritrovamento del corpo di san Vittore* con – poniamo – la *Morte di san Martino* dipinta da Simone Martini nella basilica inferiore di Assisi (figg. 335-336), possiamo renderci conto come ormai, colmando un ritardo decennale, la scultura si sia allineata alla pittura postgiottesca, trionfante arte-guida del nostro Trecento[49].

370. Giovanni d'Agostino, fonte battesimale. Montepulciano, cattedrale

373. Giovanni d'Agostino, *Decapitazione di san Vittore*, particolare. Volterra, Museo d'Arte Sacra

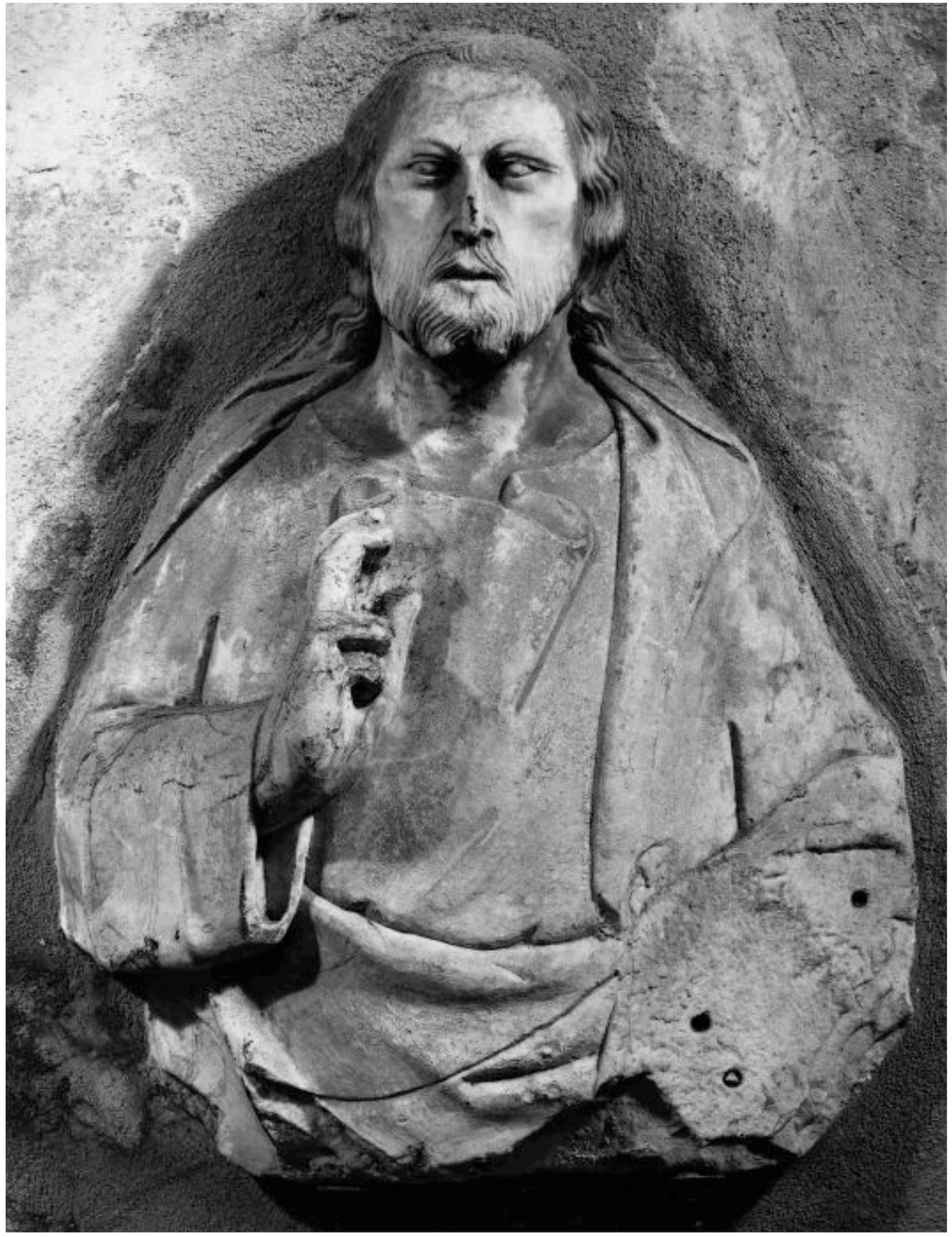
374. Giovanni d'Agostino, *San Giovanni Battista*, particolare del fonte battesimale. Montepulciano, cattedrale

375. Giovanni d'Agostino, *San Luca*. Volterra, Museo d'Arte Sacra

376. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*, particolare del fonte battesimale. Montepulciano, cattedrale

371. Giovanni d'Agostino, *Angelo annunciante*. Londra, Victoria and Albert Museum

372. Giovanni d'Agostino, *Ritrovamento del corpo di san Vittore*, particolare. Volterra, Museo d'Arte Sacra



377. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino*. Siena, "duomo nuovo", facciata

378. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente e due serafini*. Siena, "duomo nuovo", facciata

379. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Siena, Pinacoteca Nazionale

380. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Siena, Pinacoteca Nazionale

381. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Siena, battistero

Tracce di un monumento domenicano

Un marmo di Giovanni d'Agostino ancora da considerare si conserva alla Pinacoteca Nazionale di Siena. Raffigura il *Cristo benedicente* e si tratta ad evidenza di un frammento (fig. 379). Apparteneva in origine a un contesto monumentale: se si trattasse del timpano di un sepolcro – com'è più probabile – o di un portale sul tipo di quello che, nel chiostro della basilica di San Francesco, fa da varco alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni e dei suoi eredi (fig. 305), non è possibile dire con certezza. È sicuro invece che si trattava di un monumento presente nella basilica di San Domenico a Siena. Da qui, infatti, il frammento è giunto alla Pinacoteca[50].

Il punto di stile che dimostra è quello delle sculture inserite nelle ghimberghe che sovrastano le finestre della facciata del battistero senese (figg. 380-381). La decorazione scultorea della fascia mediana dell'incompiuta facciata del battistero, quella appunto su cui si aprono le finestre, non fu realizzata dopo il 1355, come a lungo si è creduto. Questa zona della fabbrica della cattedrale soprastante il corpo vero e proprio del battistero, assieme alle mura perimetrali dell'attuale coro, dovrebbe appartenere di fatto all'impresa di ricostruzione del duomo avviata nel 1339: fu realizzata probabilmente quando ancora si prevedeva che sarebbe divenuta la terminazione del transetto destro della grande cattedrale[51].

Per tali lavori abbiamo dei precisi termini di riferimento: un *post quem* sicuro nel 1339 e un *ante quem* al 1348. Scrive infatti il cronista trecentesco Agnolo di Tura del Grasso:

> In questo [1348] s'abandonò in Siena el grande e nobile difitio de l'acrescimento del duomo di Siena, il quale era cominciato pochi anni innanzi ed e[ra] fatta già l'alteza de la facciata dell'entrata principale e la quale viene a piaza Manetti, che riusciva nella strada a lato a la via di piaza Manetti ed erano fatte già la metià de le colone co' la volta, come si vede[52].

Se davvero le sculture del portale che guarda verso Vallepiatta, con il loro convinto e nuovo slancio monumentale (figg. 382, 383, 384), sono una parte degli ultimi impegni che Giovanni d'Agostino riservò al "duomo nuovo", il *Redentore* e i *Santi* delle finestre del battistero (figg. 381, 388, 393, 394) si direbbero intermedi tra queste ultime e i rilievi del "facciatone" (figg. 377, 378), senza dubbio le prime parti a essere eseguite. Una simile datazione, dunque, attorno al 1345, potrebbe spettare anche al *Cristo benedicente* della Pinacoteca Nazionale. Avremmo conquistato in tal caso un altro frammento dell'ultima attività di Giovanni d'Agostino e l'elemento di un complesso monumentale "domenicano" di cui non si aveva alcuna memoria.

382. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, dal portale di Vallepiatta del "duomo nuovo" di Siena

383-384. Giovanni d'Agostino,
Santi protettori. Siena,
"duomo nuovo",
portale di Vallepiatta

[1] Per un sommario della più antica fortuna storica di Agostino e Agnolo si veda il capitolo XI. Gli scritti più complessi e importanti di inizio Novecento sono quelli di Valentiner (1924) e Cohn-Goerke (1938). Quanto al progressivo calo di credito posteriore, si ricordino le memorabili stroncature di Carli (1946[a], p. 34) e di Toesca (1951, pp. 296-297).
[2] Quanto all'importanza dell'*Annunciata* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa per la ricostruzione dell'attività di Agostino di Giovanni si veda il capitolo X.
[3] Si veda, sulla questione, il capitolo XV.
[4] Borghesi, Banchi 1898, p. 21. La data di allogagione della cappella aretina è proprio il 28 gennaio 1334 – e non 1335 come indicavano, ad esempio, Cohn-Goerke (1939[a], pp. 185, 187) e ancora Carli (1980, pp. 21, 115), dato che ad Arezzo non si seguiva, come invece a Siena, il computo dell'anno *ab incarnatione*, bensì quello *a nativitate Domini*. Il calendario aretino corrispondeva dunque (tranne i sette giorni compresi tra il 25 e il 31 dicembre) a quello gregoriano moderno (cfr. Cappelli 1978, p. 11; Cohn 1992, p. XIII). Le stesse considerazioni valgono per le date di commissione delle due cappelle della pieve di Santa Maria (sulle quali si veda oltre).
[5] Del Vita 1915, pp. 44-46.
[6] Per i marmi antichi reimpiegati nella cappella Tarlati si veda Cherici 1989, pp. 33, 53. Su di essa si possono inoltre consultare: Pasqui 1880, pp. 83-84; Brach 1904, p. 99; Del Vita 1914, p. 239; Cohn-Goerke 1939[a], pp. 185, 186, 187; Garzelli 1966[b], pp. 21-22; Garzelli 1967[a], p. 42; Garzelli 1969, pp. 171-175; Carli 1980, p. 21; Agnolucci 2000-2001, pp. 399-409. Sulla commissione, il particolare contesto in cui ebbe origine e il programma iconografico della cappella, che si ha nell'unità delle sculture di Giovanni d'Agostino e dei bellissimi affreschi del "Maestro del Vescovado", si veda Bartalini 1996[b], pp. 31-41.
[7] Il matrimonio dei genitori segue infatti l'11 settembre 1310. In quel giorno fu stipulato il contratto dotale (Archivio di Stato di Siena, *Gabella* 38, cc. 252r., 257r.), trascritto da Borghesi, Banchi 1898, p. 18.
[8] Il rapporto con la pittura di Simone Martini (anche se non sempre in modo circostanziato) costituiva già il filo rosso della magistrale interpretazione di Cohn-Goerke (1939[a]).
[9] Tali opere sono discusse nel capitolo X.
[10] Borghesi, Banchi 1898, pp. 17-18.
[11] Garzelli 1969, pp. 96-99 ("in sostituzione della classificazione acquisita, variamente imperniata attorno ad Agostino ed Agnolo, si avanzano due ipotesi: Giovanni d'Agostino e Agnolo di Ventura principali esecutori dei bassorilievi e dei rilievi della tomba, oppure Giovanni d'Agostino e Agostino di Giovanni esecutori ed Agostino e Agnolo ideatori"); Kreytenberg 1990[a], pp. 91-96 (si accreditano a Giovanni d'Agostino la scena di sinistra delle *Esequie*, in coproduzione con Agnolo di Ventura, il *Comune pelato*, il *Comune in Signoria* e i rilievi con *Castel Focognano*, *Rondine*, *Bucine* e *Caprese*; mentre si riferiscono ad Agnolo di Ventura parte della scena di sinistra delle *Esequie*, *Laterina*, *Monte San Savino*, l'*Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro* e la *Morte del vescovo*).
[12] Garzelli 1969, figg. 99-100; si veda pure Rollmann 1985, p. 65, fig. 2.
[13] La questione è affrontata più analiticamente nel capitolo X.
[14] Per la documentazione: Milanesi 1854-1856, I, pp. 200-203; Borghesi, Banchi 1898, pp. 17-18. La cappella commissionata dai fratelli Ghini dovrebbe essere quella che era intitolata a san Matteo. Iacopo di Ghino nel 1333 era "camerarius" dell'Opera della pieve di Santa Maria; si trattava di un ricco cittadino aretino, figlio del notaio Ghino Pucci Grassi, e, assieme al fratello Simone, patrono appunto della cappella dedicata nella pieve a san Matteo (cfr. Freni 2000, p. 62, nota 11).
[15] Garzelli 1967[a], pp. 41-42, 50, nota 42; Garzelli 1969, pp. 168-170. Il rilievo di Budapest, che misura 46 × 46 centimetri, fu attribuito a Giovanni da J. Balogh, in uno scritto che non sono riuscito a consultare (*Tanulmányok a Szépmüvészeti Múzeum Régi Szoborgyüjteményeben*, in "Az Orsz. Magy. Szépmüvészeti Múzeum Évkönyvei", LX, 1940). Era stato reso noto da Schubring 1913-1914, p. 100, fig. 21, che correttamente lo giudicava opera senese del Trecento. Su di esso si veda Balogh 1975, pp. 45-46, con altra bibliografia anteriore. Il puntuale riferimento a Giovanni d'Agostino dell'*Angelo* di Londra e dell'*Annunciata* del Louvre – già rese note come opere di uno stesso scultore, "perhaps […] Agostino and Agnolo di Ventura", da Fry (1922) – si deve a Cohn-Goerke 1939[a], pp. 185-186.
[16] L'idea che l'*Annunciata* di Parigi e l'*Angelo* di Londra in origine si unissero in gruppo era già di Fry (si veda la nota precedente), ma essa è stata respinta, mi pare a ragione, sia da Cohn-Goerke (1939[a], p. 186) sia da Pope-Hennessy (1964, I, p. 34) e da Carli (1980, p. 21), in considerazione del diverso stato di conservazione e delle leggere differenziazioni di ordine stilistico. Per quanto riguarda le dimensioni (*Angelo*: altezza 75 centimetri; *Madonna*: altezza 73 centimetri), lo scarto però è talmente minimo che non può essere invocato quale argomento probante. Per la datazione posticipata dell'*Annunciata* del Louvre: Carli 1980, p. 21 (sebbene egli la collochi addirittura negli anni posteriori ai lavori della cappella Tarlati).
[17] Per le sculture sul fianco meridionale del duomo di Siena: Carli 1941, pp. 53-59, figg. 91-93. Esse misurano appena 30 centimetri di altezza. Le altre cinque piccole figure allegoriche (ivi, figg. 94-98) sono mal giudicabili a causa della cattiva conservazione, ma forse non è eccessivo il giudizio di Toesca (1951, p. 301, nota 68), che le definiva "mediocrissime e di bottega". Per la datazione del rilievo di San Bernardino attorno al 1336 si veda pure Cohn-Goerke 1939[a], p. 187.
[18] Per non appesantire troppo l'apparato di note, rimando alle occorrenze bibliografiche migliori sul tabernacolo di San Bernardino (dall'ultima, in particolare, si potrà recuperarne la fortuna e avere un'idea dell'intera discussione che ha provocato). Si vedano dunque Cohn-Goerke 1939[a], p. 187; Toesca 1951, pp. 298, 299; A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 210.
[19] Sui quali si veda il capitolo precedente e più avanti in queste stesse pagine.
[20] Milanesi 1854-1856, I, pp. 209, 240-241. Si osservi che la documentazione orvietana del 1337 (della Valle 1791, p. 278; Milanesi 1854-1856, I, pp. 241-242; Fumi 1891, p. 476) non dichiara Giovanni capomaestro dell'Opera del Duomo di Orvieto (come si è quasi sempre equivocato). Era altresì capomaestro dell'Opera senese almeno dal novembre del 1336.
[21] Al cantiere del "duomo nuovo" è in larga parte dedicato il capitolo successivo.
[22] A me non pare sia avvertibile quella cesura che nel percorso di Giovanni d'Agostino indicava Cohn-Goerke (1939[a], pp. 187-194). Ma bisogna dire che tale idea probabilmente era dovuta anche al fatto che nella sua ricostruzione tra il tabernacolo di San Bernardino e le sculture del "duomo nuovo" era un incolmabile vuoto di opere. Alcune delle sculture che si collocano in questi anni sono state infatti scoperte solo dopo l'intervento di Cohn-Goerke, ma egli, inspiegabilmente, passava sotto silenzio anche la *Madonna* di Gavorrano (poi però ricordata in Cohn-Goerke 1939[b], pp. 14-15), già attribuita a Giovanni d'Agostino da Valentiner (1927, p. 191, fig. 8). Werner Cohn-Goerke si pose quindi il problema di come potesse spiegarsi la "maturazione" che l'artista dimostra nelle sculture del "duomo nuovo". A suo dire, le ultime opere di Giovanni dovrebbero i loro caratteri soprattutto alla conoscenza dei rilievi dei pilastri esterni della facciata del duomo di Orvieto, con i quali poté prendere familiarità durante il soggiorno orvietano del 1337. Ma credo sia veramente difficile gettare un ponte tra i rilievi del "Maestro sottile" e la scultura di Giovanni d'Agostino. L'estenuato, astraente goticismo delle figurazioni del "duomo nuovo" pare avere poco in comune con la naturalezza e il sottile senso scultoreo che rendono così attraenti la *Genesi* e il *Giudizio finale* del duomo di Orvieto; mentre niente traspare di quegli aspetti che caratterizzano fortemente e rendono tanto singolari i rilievi orvietani nel panorama della produzione scultorea trecentesca del Centro Italia, vale a dire la potente conoscenza della scultura antica e un'incredibile vocazione naturalistica, grazie alle quali, per non fare che un esempio, il maestro di Orvieto riesce a individuare credibilmente la struttura anatomica di ogni corpo umano, così come ogni gesto.
[23] Si veda il capitolo successivo.
[24] Cohn-Goerke 1939[a], pp. 185, 187. Per la documentazione in merito ai lavori alla pieve nel 1331 e nel 1332 si veda la bibliografia elencata sopra (alla nota 14).
[25] Nella chiesa di Sant'Eugenio a Monistero se ne conserva un moderno calco in gesso. Inavvertitamente è stato pubblicato come opera di Giovanni da A. Garzelli 1969, p. 200, fig. 179. Per l'identificazione del tabernacolo Chigi Saracini (inv. MPS n. 880): Bartalini 1986, p. 30, nota 7. Misura 67 × 58 centimetri ed è scolpito in marmo senese della Montagnola; conserva ancora tracce della policromia antica (rosso e azzurro). Successivamente è stato illustrato e commentato da C. Sisi, in *Collezione Chigi Saracini*… 1989, I, pp. 19-22.
[26] Il rilievo è presente nella seconda cappella del transetto destro della basilica senese. Misura 92 × 179 centimetri. È passato all'attuale ubicazione nel luglio del 1895, proveniente dal convento di Santa Chiara. Non era nemmeno questa, tuttavia, l'ubicazione originaria: una più antica attestazione ne registra la

presenza nella chiesa senese di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova (M. Ciampolini, in *Die Kirchen von Siena* 1992, pp. 307, 317-318; Idem, in *L'Abbadia Nuova…* 1993, pp. 72-74). Sottilizzando forse un po' troppo, A. Garzelli (1969, pp. 106, 180) vedeva in esso un'opera "eseguita almeno sotto la stretta sorveglianza di Giovanni". Si veda in seguito Carli 1971, p. 25 (il marmo si avvicinerebbe "ai modi di Agostino di Giovanni" attorno al 1340). Ciampolini (nei due interventi sopra citati) ha schedato il rilievo come opera di Giovanni d'Agostino, forse databile tra il 1332 circa e il 1337.

[27] La piccola scultura (misura 63 × 19,5 × 15,5 centimetri) fu donata al Louvre da Victor Gay all'inizio del Novecento (inv. R.F. n. 1492). È stata pubblicata da Migeon (1909, pp. 414-415), che la giudicava un'opera ancora legata a Giovanni Pisano. Più tardi Valentiner (1927, p. 219, fig. 52) ne propose il riferimento al pisano Giovanni di Balduccio. Solo J.-R. Gaborit (in *L'art gothique siennois…* 1983, p. 173) ne ha colti i caratteri senesi. L'ha avvicinata tuttavia a Gano di Fazio ("[…] une rapprochement avec l'oeuvre de Gano, sculpteur siennois qui a signé le tombeau de Tommaso d'Andrea […] dans la collégiale de Casole d'Elsa, n'est pas à exclure").

[28] È probabile che a queste debba aggiungersi un ulteriore marmo, una frammentaria figura di *Vescovo* passata recentemente a un'asta Semenzato (Venezia, 27 febbraio 2005, lotto 169, come "Scultore attivo in Italia alla fine del XIV secolo"). Misura 42 centimetri di altezza ed è piuttosto mal conservata, data la consistente corrosione del marmo e le fratture. Nondimeno, sembra apparentarsi in modo chiaro alla più antica produzione dello scultore, in modo particolare all'*Angelo annunciante* del Victoria and Albert Museum. Il *Vescovo* porta le braccia sul petto (ormai prive delle mani) e si percepisce come il busto sia leggermente incurvato all'indietro: in origine doveva trattarsi, pertanto, di una figura inginocchiata di orante (verosimilmente l'immagine del defunto di una *praesentatio*, appartenente al sepolcro di un vescovo).

[29] La scultura fu venduta all'asta nel 1982 (Roma, Finarte, 1 giugno 1982, lotto 408) come opera della bottega di Andrea Pisano e in quell'occasione notificata su proposta della Soprintendenza di Siena. Proviene dalla collezione ottocentesca allestita da John Temple Leader nel castello di Vincigliata, nei pressi di Fiesole, e da qui nel primo Novecento, assieme a molte altre opere della raccolta, passò nella collezione dell'industriale piemontese Alberto Fassini (Baldry 1997, pp. 146, 192, nota 12). Già A. Bagnoli (in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 212) vi ha riconosciuto un'opera di Giovanni d'Agostino. Misura 64 × 29 × 18,5 centimetri. I fianchi e la metà posteriore della testa non sono condotti all'ultima finitura, bensì lasciati allo stadio della sbozzatura a scalpello e gradina. È il segno che la sua collocazione non doveva prevedere che una visione frontale. Sarà stata destinata a una nicchia o comunque incassata (se si fosse trattato di un contesto monumentale) entro uno spazio assai ristretto. Il naso è frutto di un restauro moderno.

[30] Si veda sopra (alle note 15 e 16).

[31] Per il riferimento del *Cristo* delle Serre di Rapolano a Giovanni d'Agostino: A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 212.

[32] Sui due rilievi con *San Galgano* si veda, in estrema sintesi, Bartalini 1986, pp. 30, 32, note 7, 32. Il *San Galgano* ora alla Pinacoteca di Siena (IBS 40) misura 73 × 41 centimetri. Fu esposto alla Mostra Internazionale dell'Antiquariato tenutasi a Palazzo Strozzi a Firenze nell'estate del 1985. La sua provenienza da Santa Lucia a Poggibonsi è emersa nel corso di un'indagine condotta dal Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico, di cui è comunicazione alla Soprintendenza di Siena in data 5 dicembre 1985 (Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Siena, pos. A-55).

[33] Kreytenberg 1993. L'iconografia è quella canonica almeno fino all'"arliquiera" dello Spedale di Santa Maria della Scala, dipinta dal Vecchietta nel 1445 (Siena, Pinacoteca Nazionale).

[34] Si veda al riguardo il capitolo X.

[35] Kreytenberg 1993, pp. 4-12.

[36] Questa figurazione a bassorilievo era parte del sepolcro della famiglia gentilizia pratese dei Novellucci, dato che al centro compare il loro stemma (come ha rilevato Previtali 1970, p. 25, nota 20, riedito in Previtali 1991, p. 29, nota 20). Su di essa si vedano, inoltre, Toesca 1951, pp. 298-299; Marchini 1963, p. 56; Garzelli 1969, pp. 106, 107, 191-192; Marchini 1975, p. 110; A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 209; Bellosi, Angelini, Ragionieri 1991, p. 912.

[37] Kreytenberg 1990ª, pp. 87-96.

[38] Cfr. Bellosi 1985, specialmente pp. 41 sgg.

[39] Kreytenberg 1991ª, pp. 131-132. Per la datazione nel corso degli anni venti, e la relativa bibliografia, si veda Cioni 1998, pp. 524-530. Sulle microsculture del pastorale si rinvia inoltre al capitolo V.

[40] Kreytenberg 1990ª, pp. 96-97; Kreytenberg 1993, pp. 8-12.

[41] I rilievi con le *Storie di san Vittore* (assieme a quelli che si riteneva raffigurassero le *Storie di sant'Ottaviano*) sono stati divisi a più riprese (con soluzioni di discrimine volta a volta differenti) tra Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura (Venturi 1901-1940, IV, [1906], pp. 393, 397; E. Scatassa, in Thieme, Becker 1907-1950, I, p. 129; Valentiner 1924, p. 4; Belli Barsali 1960, p. 451; Carli 1960, p. 484; Carli 1972, pp. 154 sgg., che riferisce tuttavia per la prima volta un rilievo a Giovanni d'Agostino, vale a dire la scena con la *Traslazione di una salma*, che solo recentemente Kreytenberg 1990ª, pp. 73-75, ha proposto sia pertinente alle *Storie di san Vittore*). Per primi W.F. Volbach (in Volbach, Vitzthum 1924, pp. 152-153) e Wundram (1958, p. 262) ne indicarono la maggiore affinità con le opere di Giovanni d'Agostino. Successivamente si deve ad A. Garzelli (1967ª, pp. 37-38; 1969, pp. 182-184) l'attribuzione decisa della *Decapitazione* e del *Ritrovamento del corpo di san Vittore* a Giovanni d'Agostino (seguita da Carli 1980, pp. 20, 21), considerando le altre formelle opera di suoi collaboratori. Per la coerente unità interna della serie con le *Storie di san Vittore* si veda Bartalini 1986, pp. 23-24, 28, 30-31, nota 9, e il capitolo XII. Kreytenberg (1990ª, pp. 96-97; 1993, pp. 8-11) fa propria l'idea della loro unità e li riferisce ad Agostino di Giovanni.

[42] Si veda in tal senso il capitolo XII.

[43] Come si è visto nel capitolo XII.

[44] Kreytenberg 1990ª, pp. 96-97; Kreytenberg 1993, pp. 11-12.

[45] Sul quale si veda sopra nel testo e le note 15-16.

[46] La prima valutazione del fonte risale a Toesca (1951, p. 301, nota 68), che lo giudicò "nella maniera di Giovanni d'Agostino". Inspiegabilmente, in seguito, è stato molto deprezzato da A. Garzelli (1969, pp. 17-79). Per una diversa considerazione delle sue qualità e la decisa attribuzione a Giovanni si veda A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 212; Idem, in *Mostra di opere d'arte restaurate…* 1983, pp. 55-56.

[47] Kreytenberg 1990ª, pp. 78-79.

[48] Su questa scultura si veda, più in dettaglio, il capitolo successivo.

[49] A differenza delle formelle con le vicende del *Martirio di san Vittore*, le storie volterrane già ritenute di sant'Ottaviano sono più antiche (su di esse: Garzelli 1969, pp. 182-183; Carli 1978, pp. 47-48; Carli 1980, pp. 19-20; Bartalini 1986, pp. 24, 31, 32, note 9 e 30). Anche Kreytenberg (1990ª) ne condivide l'attribuzione a Giovanni d'Agostino, con una datazione al 1331. Quest'ultima però è troppo arretrata. Se la ricostruzione dell'arca di un santo volterrano non identificato tentata da Kreytenberg (1990ª, pp. 84-96, lo schema alla fig. 24), cui sarebbero appartenuti i due rilievi con l'*Elemosina* e i *Funerali*, cogliesse nel segno, avremmo degli indizi decisivi per la datazione. La *Madonna col Bambino* volterrana e i due *Angeli* che presentano dei "devoti" sono infatti coerentissimi col tabernacolo di San Bernardino a Siena, cui può spettare una datazione al 1336. Considerando il legame ancora stretto che l'*Elemosina* e i *Funerali* hanno coi rilievi del fonte battesimale di Arezzo (circa 1332), ne conseguirebbe una datazione possibile, all'incirca, agli anni 1333-1335. Tuttavia la ricostruzione dell'arca suscita diverse perplessità. Viene da chiedersi soprattutto se è credibile la collocazione in essa della *Madonna col Bambino* e dei due gruppi volterrani con gli *Angeli che presentano dei devoti*. In altre parole, se è possibile all'interno dell'arca di un santo la presenza di una doppia *praesentatio* (da parte degli angeli alla Madonna, che deve intercedere per la loro anima) di due personaggi (in abiti laici). Il tipo iconografico è quello ben noto dei sepolcri trecenteschi (si pensi alla tomba del patriarca Gastone della Torre di Tino di Camaino in Santa Croce a Firenze, oppure a quella della regina Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina a Napoli, o ancora alla tomba del poeta Cino da Pistoia nella cattedrale pistoiese, fig. 284). Ma in essi la *commendatio* riguarda appunto il defunto, per la cui anima la Madonna deve intercedere. A mia conoscenza, non ci sono esempi di arche di santi (da quella nicoliana di san Domenico a Bologna a quella di san Pietro martire in Sant'Eustorgio a Milano, da quella di san Cerbone a Massa Marittima all'arca volterrana di sant'Ottaviano ricostruita da Kreytenberg, all'altra di sant'Agostino in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia) in cui facciano la loro comparsa simili *praesentationes* (sulle arche dei santi si veda in particolare Garms 1990). Si può pensare anche a un tipo "intermedio" (se così si può dire) come il sepolcro genovese eretto a Margherita di Brabante da Giovanni Pisano. Esso dovette avere una struttura analoga a quella della tomba della Torre di Tino di Camaino, ma con singolarissime particolarità iconografiche, dovute al fatto che la regina era già venerata come santa. Anche in questo caso, nella ricostruzione possibile, non sembra avere luogo alcuna *praesentatio*, né naturalmente della defunta (la cui anima è elevata direttamente in cielo dagli angeli), né del donatore, l'imperatore Enrico VII (sulla tomba della "sancta Imperatrix" si rinvia al saggio notevolissimo di M. Seidel, in *Giovanni Pisano a Genova* 1987, pp. 65-200). Bisognerà dunque, a proposito dei marmi volterrani, attendere il riemergere di qualche dato nuovo per sbrogliare la questione.

[50] Il marmo (inv. n. 20S) misura 44 × 32 centimetri. Pervenne alla Pinacoteca Nazionale nei passati anni cinquanta, come ancora ricordano i custodi, in seguito ai lavori del disastroso ripristino "neomedievale" della basilica (sui quali: H. Teubner e I. Bähr, in *Die Kirchen von Siena* 1992, p. 477 e, specialmente, p. 523).

[51] Si veda al riguardo il capitolo successivo.

[52] *Cronache senesi* 1931, p. 557.

XIV. Giovanni d'Agostino, la facciata del battistero e il "duomo nuovo" di Siena

È da credere che, contrariamente a quanto si è a lungo ritenuto[1], proprio al periodo in cui Giovanni d'Agostino fu capomaestro dell'Opera di Santa Maria risalga, oltre a quanto sopravvive dell'impresa del "duomo nuovo", anche la costruzione di un'altra zona dell'immensa fabbrica della cattedrale senese. Intendo la parte superiore dell'incompiuta facciata del battistero e le mura che, raccordandosi a essa, formano la struttura perimetrale dell'attuale coro.
Legandosi inestricabilmente il problema a quello del primitivo ampliamento trecentesco della cattedrale e all'ambiziosa vicenda della ricostruzione globale degli anni 1339-1348, sarà buona regola ripercorrere, seppur in breve, quanto è dato ricostruire dei due fatti.

L'ampliamento verso Vallepiatta

Il 23 agosto 1339 il Consiglio generale della Campana di Siena deliberava solennemente che fossero avviati i lavori del grandioso ampliamento della cattedrale, secondo il progetto messo a punto dall'operaio, dai maestri dell'Opera "et alios etiam magistros doctos et expertos in operibus muramentorum ecclesiarum"[2]. In realtà questa ne era la sanzione ufficiale da parte del Comune, la prima pietra del nuovo, colossale edificio essendo ormai stata gettata, alla presenza delle autorità ecclesiastiche, fin dal 2 febbraio[3]. Prendeva corpo così finalmente, in questo 1339, un'idea accarezzata ormai da molti anni.
Fin dal 1317 era stato avviato, infatti, un ampliamento della zona absidale del duomo[4] (fig. 386). Sfruttando il dislivello esistente tra la chiesa e la piana di Vallepiatta, fu inteso di costruire un nuovo battistero, sul cui corpo si sarebbe sviluppato l'allungamento, di due campate, del coro della cattedrale[5]. I lavori andarono avanti tutt'altro che celermente, e solo nel 1320 si ricoprivano le mura di fondamenta e si dava inizio all'alzato dell'edificio[6]. Ma nel 1322 l'Opera, richiesto un parere tecnico su tale iniziativa a Lorenzo Maitani, capomaestro della fabbrica del duomo di Orvieto, a Nicola di Nuto e ai fiorentini Cino di Francesco, Tone di Giovanni e Vanni di Lione, si sentirono rispondere che era meglio non alterare con nuove aggiunte le proporzioni della chiesa[7]. Affinché la città potesse avere una cattedrale più grande di quella esistente, essi proposero, per contro, che si provvedesse all'edificazione di una nuova chiesa:

> Incipiatur et fiat una ecclesia, pulcra, magnia et magnifica, que sit bene proportionata in longitudine, altitudine et amplitudine et in omnibus mensuris, que ad pulcram ecclesiam pertinent et cum omnibus fulgidis ornamentis que ad tam magniam tamque honorificam et pulcram ecclesiam pertinent et expectant[8].

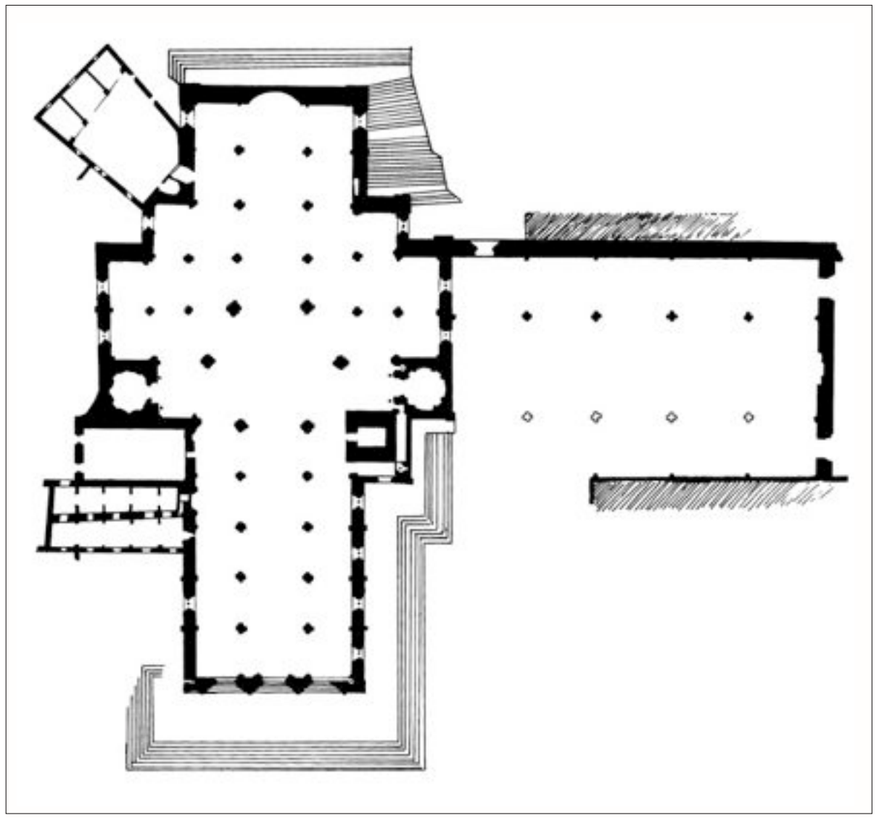
Per il momento non si trassero le conseguenze di tale esortazione, e i lavori di ampliamento verso Vallepiatta continuarono. Finché nel 1325 non furono chiuse le volte del nuovo San Giovanni[9]. Il corpo dell'attuale battistero era dunque ormai compiuto. E anche il rivestimento marmoreo e la decorazione scultorea dell'alzato di facciata (nella zona dei portali) (fig. 387), realizzati seguendo il progetto che ci è tramandato da un disegno conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena[10], se otto anni più tardi, intendendo risparmiare tempo e far proseguire la fabbrica al di sopra di esso (e cioè l'estensione del coro del duomo) rinunciando al rivestimento marmoreo, fu pretesa una perizia giurata da diversi *magistri lapidum* in cui garantissero che tale insolita procedura, deroga evidentemente dalle consuetudini costruttive, non avrebbe compromesso la statica dell'edificio[11].
Proprio da questa "inchiesta" promossa dall'Opera sappiamo dunque che nel 1333 si stava lavorando al di sopra del corpo del battistero, ma si era ancora ben lontani dall'aver realizzato il progettato prolungamento del coro. Negli anni seguenti dovette però trovare sempre maggiori consensi l'idea espressa nel 1322 da Lorenzo Maitani e dagli altri maestri; finché nel 1339 non si decise di intraprendere un ampliamento complessivo della cattedrale.

La sfortunata vicenda del "duomo nuovo"

Un immenso corpo longitudinale, estendendosi "per planum Sancte Marie versus plateam Manetto-

385. Siena, "duomo nuovo", portale di Vallepiatta

386. Planimetria della cattedrale di Siena, con l'indicazione della navata del "duomo nuovo"



rum", avrebbe dovuto essere raccordato alla chiesa esistente (fig. 386), la quale così non sarebbe diventata che il transetto della nuova cattedrale. Sono conservati due progetti per la colossale impresa – approntati naturalmente prima del 1339 e a una data che deve seguire il "parere" dato nel 1322 da Lorenzo Maitani e compagni –, che si differenziano tra di loro nella soluzione icnografica prevista per la zona abisdale. Mentre uno prevedeva la costruzione di una grande abside semicircolare con cappelle radiali, sul modello delle abbaziali cistercensi transalpine (Clairvaux stessa e Pontigny)[12], nell'altro era progettata una chiesa cruciforme con terminazione di coro poligonale[13]. In entrambi era stabilito che il braccio destro del transetto (il quale avrebbe comunque avuto una campata in meno rispetto al sinistro, esteso fino alla facciata occidentale fondata quando il capomaestro del duomo era Giovanni Pisano) si concludesse nel corpo di fabbrica sovrastante il battistero (ovvero nelle due campate di estensione del vecchio coro), al quale si stava già lavorando. Il corpo longitudinale, che si sarebbe sviluppato innestandosi nella zona nella quale è impostata la cupola costruita nel secolo precedente, avrebbe avuto tre navate, composte ognuna di sei campate.

I lavori andarono avanti per quasi un decennio, ma non sappiamo, per la zona del coro, prospettando quale delle due soluzioni icnografiche. A partire dall'agosto del 1339 l'Opera del Duomo acquistò continuamente edifici nella piana prospiciente lo Spedale di Santa Maria della Scala e la Postierla[14], destinati a essere demoliti per creare lo spazio necessario al crescere della costruzione. Ma dopo il 1348, appunto, i lavori ebbero una battuta d'arresto, che risultò poi definitiva[15].

La volontà che aveva dato vita all'impresa, avviata in un periodo di incolpevole ottimismo riguardo alle possibilità finanziarie della città e dell'Opera metropolitana, fu fiaccata naturalmente dal sopravanzare della recessione economica e dal trauma provocato dalla grande peste nera del 1348. E così la sfortunata vicenda del "duomo nuovo" di Siena ha finito per diventare, negli studi storici, quasi il simbolo del tracollo subito dalle città italiane sulla metà del Trecento.

Anche a causa dei gravi problemi di statica che si manifestarono per alcune parti già edificate[16], l'ambizioso progetto fu lasciato cadere completamente. Intorno alla metà degli anni cinquanta furono interpellati più maestri riguardo alla convenienza o meno di continuare i lavori[17]; ed essi diedero parere sfavorevole. Perché ciò fosse possibile, molte parti

387. Siena, battistero

avrebbero dovuto essere distrutte e ricostruite; ma ormai – rivelano chiaramente le parole di Domenico d'Agostino e di Niccolò di Cecco del Mercia – per proseguire l'impresa sarebbero state necessarie forze e finanze che l'Opera del Duomo non aveva. Probabilmente con una punta di tristezza, dichiararono che:

> la detta chiesa nuova a volere mandarla inanti […] sicondo l'entrata della detta huopera non si farebbe en cento anni[18].

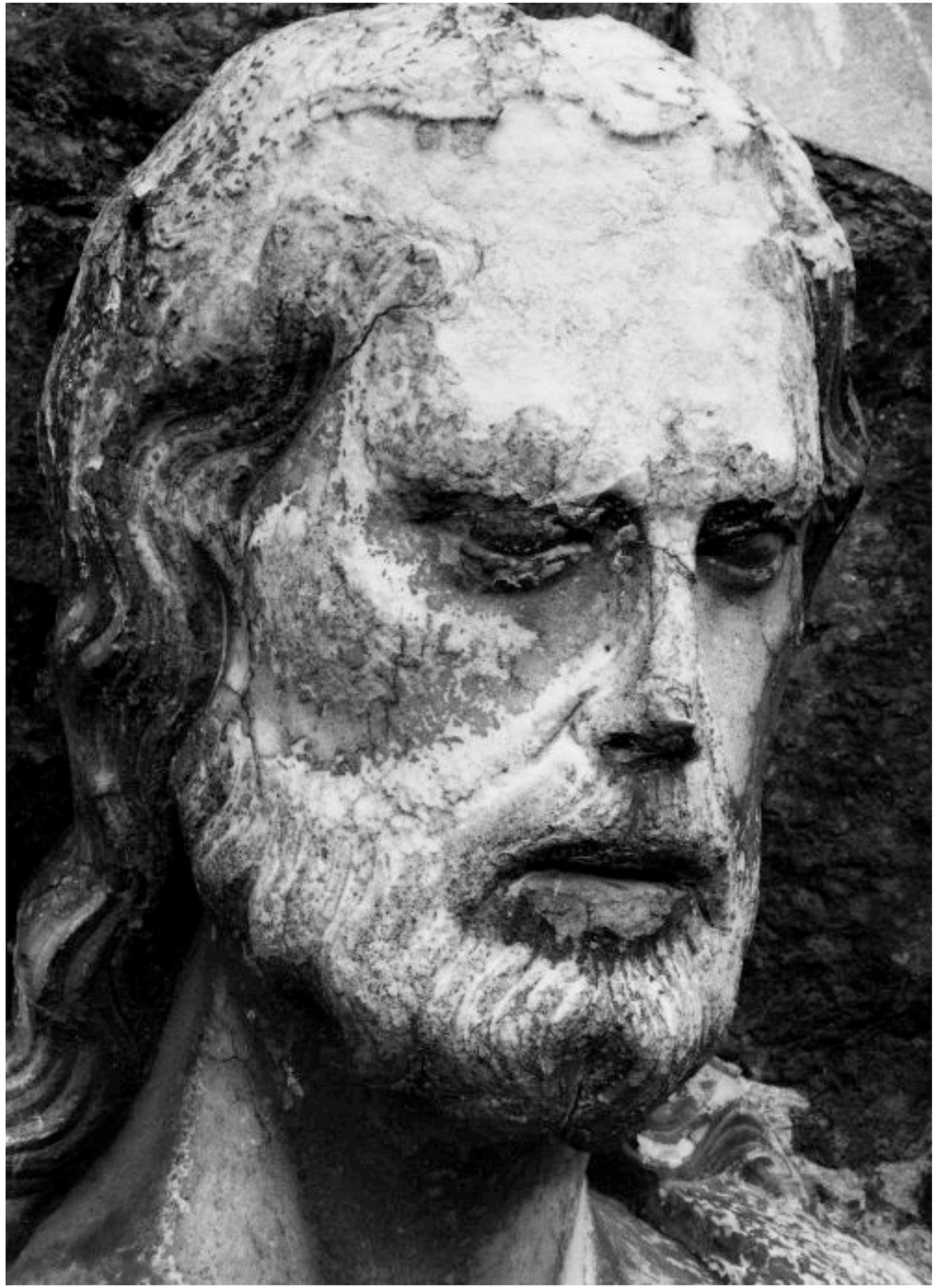
Così, mentre nel giugno del 1357 i Dodici Governatori della repubblica deliberarono che fossero distrutte le parti pericolanti[19], si continuò a lavorare, più modestamente, per portare a termine almeno l'ampliamento verso Vallepiatta. Così come avevano suggerito i capomaestri Domenico d'Agostino e Niccolò di Cecco:

> la detta chiesa vecchia estia ferma e si mantenga come ella ene, traendosi a fine et a perfetione l'agionta, sopra a la quale al presente si lavora, che viene sopra al San Giovanni, con quelli adorni che si richiedono alla detta chiesa[20].

Giovanni d'Agostino capomaestro del "duomo nuovo"

Quando alla fine del 1339 avevano ormai avuto inizio i lavori per la costruzione "duomo nuovo" fu richiamato a Siena affinché sovrintendesse alla fabbrica (era allora a Napoli, impegnato alla corte angioina) il "providus vir" Lando di Pietro, un orafo di grande reputazione: "homo legalissimus" – afferma-

388-389.
Giovanni d'Agostino,
Cristo benedicente,
intero e particolare.
Siena, battistero



390. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*, particolare. Siena, battistero

391. Giovanni d'Agostino, *Santo protettore*, particolare. Siena, "duomo nuovo", portale di Vallepiatta

392. Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino, santa Caterina d'Alessandria e san Giovanni Battista*, particolare. Cleveland, The Cleveland Museum of Art

393. Giovanni d'Agostino, *Sant'Apollonia*, particolare. Siena, battistero

va la deliberazione – "et non solum in arte sua predicta, sed in multis aliis […] homo magne subtilitatis et adinventionis tam his que spectant ad edificationes ecclesiarum"[21]. L'orafo di così tanta sottigliezza e capacità inventiva ricevette allora la carica di "offiziale a fare la chiesa maggiore" per i tre anni successivi. Ma il contributo dato ai lavori per il "duomo nuovo" dovette essere minimo, dal momento che il 3 agosto del 1340 Lando di Pietro era già morto[22].
Fin dal 23 marzo dello stesso anno era stato nominato capomaestro dell'Opera di Santa Maria il giovanissimo ma affermato Giovanni d'Agostino, che aveva già ricoperto l'incarico nel 1336[23]. In virtù del contratto stipulato con l'operaio Bindoccio di Latino dei Rossi egli si impegnava a fornire "opera et ministerii et artis" per i cinque anni seguenti. Ancora nel 1347 doveva avere la carica[24] e probabilmente la conservò fino alla morte, che dovette coglierlo, come tanti altri, durante la pandemia dell'anno successivo. È dunque sotto la sua direzione in qualità di capomaestro che cadono pressoché interamente i lavori di ampliamento della cattedrale. Quel "duomo nuovo" che, se portato a compimento, sarebbe diventato la più spiccata fabbrica "gotica" mai realizzata a Siena.
Non sappiamo con esattezza a che punto fosse giunta la costruzione quando ne fu decisa l'interruzione. Il cronista Agnolo di Tura ne descrive uno stadio prossimo a quello che anche noi possiamo constatare:

> In questo [1348] s'abandonò in Siena el grande e nobile difitio de l'acrescimento del duomo di Siena, il quale era cominciato pochi anni innanzi ed e[ra] fatta già l'alteza de la facciata dell'entrata principale e la quale viene a piaza Manetti, che riusciva nella strada a lato a la via di piaza Manetti ed erano fatte già la metià de le colone co' la volta, come si vede[25].

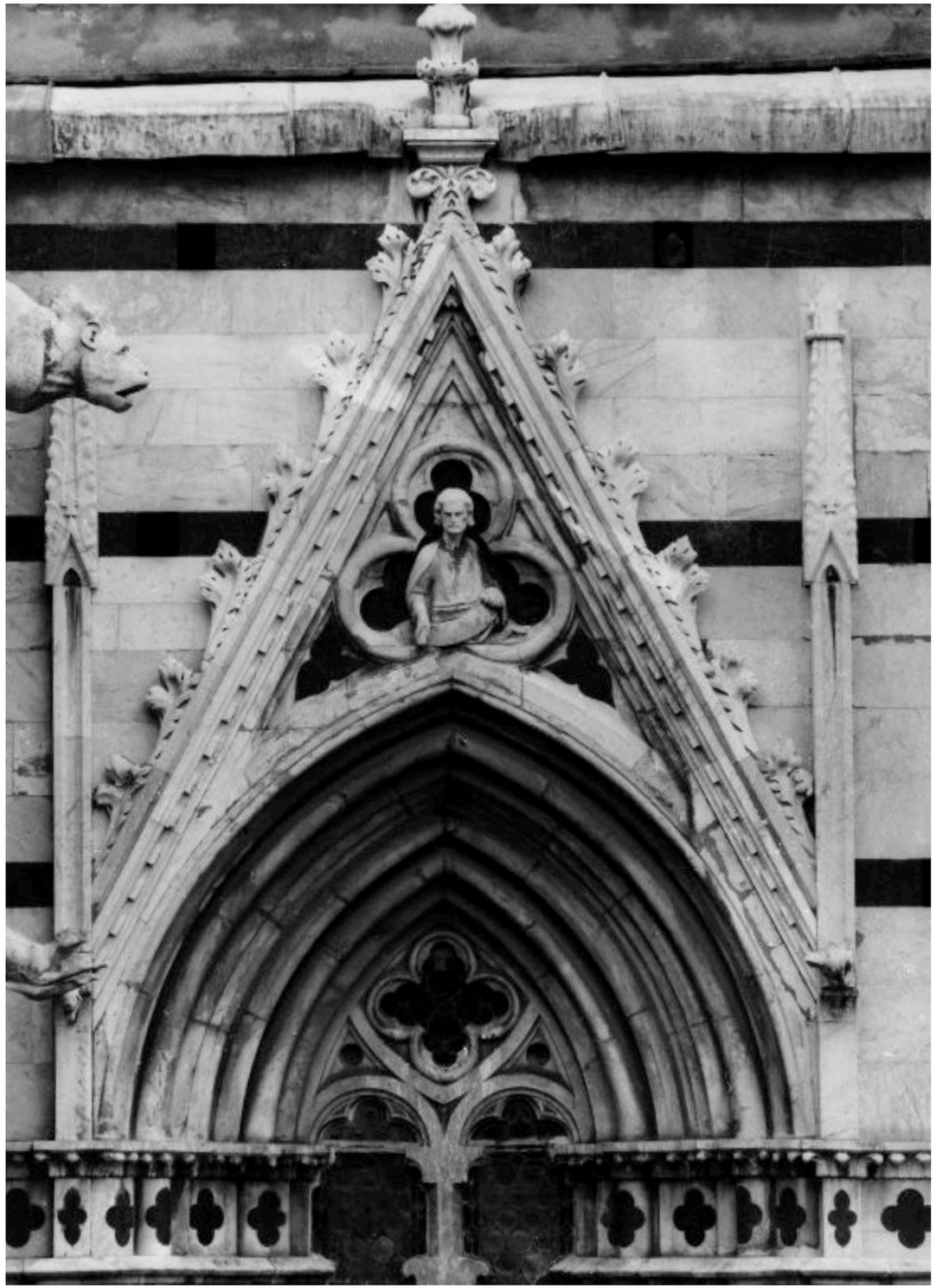
Sopravvivono infatti la grande facciata, le mura perimetrali del corpo longitudinale (quello di destra integralmente; l'altro, che è stato inglobato nel palazzo della Prefettura, solo in parte) e le campate della navata di destra, sezioni tutte provviste del loro rivestimento marmoreo e della decorazione scultorea, cui Giovanni d'Agostino e gli aiuti da lui diretti attesero tempestivamente col crescere dell'edificazione[26]. Non devono essere state quindi di grande entità le demolizioni ingiunte dai magistrati del Comune, quando nel 1357 si abbandonò per sempre il progetto e si riprese quello primitivo dal lato di Vallepiatta.

394. Giovanni d'Agostino, *Profeta*. Siena, battistero

Le sculture della facciata del battistero
Il fatto che si tornasse a lavorare nella zona di Vallepiatta dopo l'interruzione del "duomo nuovo", secondo il primitivo progetto di ampliamento, ha portato a credere che tale cantiere fosse stato abbandonato negli anni 1339-1348, per privilegiare l'edificazione della navata e del "facciatone". O che comunque, proceduti a rilento i lavori, si sia costruita soltanto nel sesto e nel settimo decennio del secolo quella che avrebbe dovuto essere la fascia mediana dell'incompiuta facciata del battistero (vale a dire la sezione coronata dalle arcatelle cieche, immediatamente al di sopra della zona dei portali, e quella su cui si aprono le tre finestre)[27] (fig. 387).
Se così fosse, però, ci troveremmo a dover constatare un imbarazzante stato di cose. Le sculture inserite entro le ghimberghe delle finestre del battistero (raffiguranti il *Cristo benedicente*, *Sant'Apollonia* e un *Profeta*, figg. 388, 393, 394) e del lato destro dell'attuale coro (fig. 397) non possono trovare una ragionevole spiegazione che entro il *corpus* dell'ultima attività di Giovanni d'Agostino. Intendo in stretta relazione col raffinato tabernacolo del Cleveland Museum of Art (fig. 369) e con la *Madonna* presente nel "facciatone" del "duomo nuovo" (fig. 377), col fonte battesimale del duomo di Montepulciano (fig. 370) e il *Redentore benedicente* (*Pastor bonus*) della pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano[28] (fig. 395), riproponendo la sensibilità, la sofisticata ricercatezza, la passione vivissima per le morbide varia-

395. Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*. Serre di Rapolano, pieve di San Lorenzo

396. Giovanni d'Agostino, *Profeta*. Siena, cattedrale



397. Siena, cattedrale, particolare della finestra del fianco meridionale del coro

zioni del rilievo che danno corpo alla scultura di Giovanni negli anni trenta e più nei quaranta (figg. 390-391, 392-393); a quella sua personale scultura – in anni ormai in cui i grandi fatti pittorici (e Simone Martini in particolare) fanno la parte del leone e hanno un generale potere di orientamento – ornata ed eminentemente "pittorica". Anche Enzo Carli – unico a essersi occupato di questa parte della decorazione del battistero – non poteva che sottolinearne le inequivocabili relazioni con l'attività di Giovanni d'Agostino; solo, facendosi guidare dalle deduzioni di Vittorio Lusini[29], ritenne dovesse considerarsi eseguita dopo il 1355. La soluzione di ripiego fu imputarne la responsabilità al fratello, Domenico d'Agostino[30].

Eppure, anche altri fatti indicano l'impossibilità di scindere la facciata del battistero, e le mura che si raccordano a essa, dalla fabbrica del "duomo nuovo". La documentazione non specifica quale fosse il ruolo del capomaestro Giovanni d'Agostino nei lavori di ricostruzione. È però evidente come rientrasse nei suoi compiti anche la definizione delle soluzioni architettoniche da adottare per realizzare il tracciato planimetrico di cui restano i progetti. Annarosa Garzelli ha potuto mostrare come coincidano i rapporti dimensionali del "facciatone" del "duomo nuovo" e del sepolcro del vescovo Guido Tarlati ad Arezzo, compiuto nel 1330 dal padre di Giovanni, Agostino, e dal suo compagno maestro Agnolo[31], e come il sottarco della grande finestra, con la sua ripartizione a losanghe dai motivi fitomorfici, ripeta la soluzione presente nella tomba del presule aretino[32]. E così il portale che si apre sul lato destro della navata, verso Vallepiatta (fig. 385), strutturalmente è prossimo alla cappella del duomo aretino eretta nel 1334 da Giovanni d'Agostino per incarico di Roberto Tarlati (fig. 357), differenziandosene soltanto per un maggiore sviluppo in altezza[33]. Ora, estendendo il discorso alla facciata del battistero: se il rivestimento marmoreo, con la sua alternanza di larghe zone bianche a piccole fasce scure, già da solo dichiara l'identità con la decorazione del "duomo nuovo", conclusive appaiono le analogie tra le soluzioni architettoniche: le finestre esterne della facciata del battistero (fig. 387) e del lato destro dell'attuale coro (fig. 397) ripetono infatti esattamente la struttura del portale di Vallepiatta (fig. 385).

La fabbrica della cattedrale
sotto la direzione di Giovanni d'Agostino

L'esame con gli strumenti propri della critica stilistica parrebbe così portarci in conflitto con quanto si è ritenuto emergesse dall'esame dei fondi archivistici. Ma è poi un conflitto reale?

Alla conclusione che nella zona sovrastante il battistero si tornasse a lavorare solo negli anni cinquanta Vittorio Lusini giungeva soprattutto, a ben vedere, grazie alla discutibile interpretazione di un documento dell'anno 1355[34]. Dai registri di *Entrata e uscita dell'Opera* risulta infatti che nel luglio del 1355 tale Guerzone, maestro di legname, fu pagato per "segatura quatro molli per fare cintoli dele finestre sopra al sangiovanni"[35]. E Lusini, pensando evidentemente che i "cintoli" potessero essere le centine necessarie per la costruzione delle finestre, ne concluse che solo in quell'anno si stesse provvedendo all'alzato. Ora, verosimilmente, i "cintoli" altro non sono che gli infissi di legno cui sarebbero state applicate le vetrate. Così interpreta anche Carla Pietramellara, seppur senza trarne conseguenze[36]. In tal caso il 1355 deve considerarsi un *terminus ante quem* per l'edificazione della fascia mediana della facciata del battistero.

D'altronde, esistono altre prove riguardo al fatto che si lavorasse in questa zona anche durante gli anni quaranta, in parallelo alla costruzione del "facciatone" e del corpo longitudinale "versus plateam Manettorum". Se il "duomo nuovo" fosse stato portato a conclusione, questa zona sarebbe diventata infatti il braccio destro del transetto (fig. 386) e quindi, perché potesse giungere all'altezza necessaria per raccordarsi alla grande navata, era indispensabile che i lavori proseguissero. Anzi, gli ufficiali del Consiglio della Campana, nella loro deliberazione del 23 agosto 1339, si preoccuparono di raccomandare che fosse portato avanti senza indugio anche l'ampliamento già iniziato:

> Dummodo in opere novo dicte ecclesie iam incepto, nichilominus sollicite et continue procedetur, tantum quantum et prout requiretur ad proportionem operis dicte navis[37].

Mi pare allora vi siano buoni elementi per poter concludere che la fascia superiore della facciata del battistero e le mura che si raccordano a essa, poi utilizzate come struttura perimetrale del nuovo coro, siano state costruite quando ancora si prevedeva che sarebbero diventate la terminazione del transetto destro della grande cattedrale. E che debbano quindi essere considerate, sullo stesso piano della navata e del "facciatone", quali resti dell'ambizioso progetto del "duomo nuovo", realizzati sotto la direzione Giovanni d'Agostino[38]. Quando negli anni cinquanta, ormai sotto la direzione di Domenico d'Agostino e di Niccolò di Cecco del Mercia, si riprese a lavorarvi, fu allora per proseguire la costruzione e chiudere le volte, ossia completare quelle campate di estensione iniziate fin dal 1317 e il cui perimetro era già elevato. Un lavoro portato avanti celermente, se nel 1365, credibilmente a fabbrica ultimata, si poteva collocare la vetrata circolare di Duccio entro l'occhio che si apre, al di sopra della facciata del battistero, sul muro esterno del nuovo, e definitivo, coro[39].

[1] Lusini 1911, pp. 202-206, 239, nota 20; Keller 1937, pp. 198 sgg.; Carli 1977; Carli 1979, pp. 24-26, 60-61.
[2] Milanesi 1854-1856, I, pp. 226-227.
[3] Si veda A. Dei, *Chronicon senense*, in Muratori 1723-1751, XV (1729), p. 98.
[4] La data di fondazione dell'accrescimento è attestata da una cronaca adespota della metà del Trecento, edita per le cure di A. Lisini e F. Iacometti (*Cronache senesi* 1931, p. 112). Cfr. inoltre Lusini 1911, pp. 115 sgg., 154 sgg.
[5] Si tengano presenti, per chiarezza, le sezioni longitudinali elaborate da C. Pietramellara (1980, tavv. VIII-X, XIX-XXI).
[6] Cfr. Lusini 1911, pp. 156, 183, nota 4.
[7] "Nobis videtur, quod in opere non procedatur deinceps, cum vetus ecclesia sit adeo bene proportionata et ita bene simul conferant partes sue amplitudine, longitudine et altitudine: quod si in aliqua parte aliquid iungeretur, apporteret invite ut dicta ecclesia destrueretur in totum, volendo eam reducere rationabiliter ad rectam mensuram ecclesie" (Milanesi 1854-1856, I, p. 187).
[8] Milanesi 1854-1856, I, p. 188. Cfr. pure Lusini 1911, pp. 156-157.
[9] Lusini 1911, pp. 157, 184, nota 15.
[10] Per la datazione del progetto (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, inv. n. 20) e la compiuta analisi della zona dei portali della facciata del battistero si rinvia ad A. Middeldorf Kosegarten 1984, pp. 139 sgg. Sul disegno si veda inoltre Ascani 1997, pp. 94-99.
[11] Le perizie sono trascritte in parte da Romagnoli *ante* 1835, II, p. 343, e integralmente da Milanesi 1854-1856, I, pp. 204-206.
[12] Cfr. van der Ploeg 1984, p. 143.
[13] Sui due disegni progettuali, conservati al Museo dell'Opera del Duomo di Siena, si veda ora specialmente Ascani 1997, pp. 88-94. Una buona discussione di essi è pure in van der Ploeg 1984, pp. 141-143, anche se la datazione proposta (1316-1322) è tutt'altro che provata, basandosi sulla convinzione, non fondata, che la relazione di Lorenzo Maitani e compagni del 1322 possa riferirsi, anziché al progetto di ampliamento del coro, già all'impresa del "duomo nuovo".
[14] Si veda la documentazione collazionata da Lusini 1911, pp. 143, 165, 185, note 27-28.
[15] Come narra Agnolo di Tura nella sua *Cronaca* trecentesca (*Cronache senesi* 1931, p. 557).
[16] Si veda Lusini 1911, pp. 178-179; inoltre: Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, luglio 1356 - giugno 1357, cod. 335, c. 69v.
[17] Un parere fu chiesto, già nell'aprile del 1357, ai maestri Giovanni di Santa Maria a Monte, Gherardo di Bindo, Piero Dendina, Francesco di Vannuccio e Galgano di Meo (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, luglio 1356 - giugno 1357, cod. 335, c. 69r.), ma non conosciamo la loro risposta. Sono invece ormai irreperibili, ma trascritte da Milanesi (1854-1856, I, pp. 251-252) e da Lusini (1911, pp. 180-181, 181-182), le perizie dei fiorentini Francesco Talenti e Iacopo di Benci e dei capomaestri del duomo senese Domenico d'Agostino e Niccolò di Cecco del Mercia.
[18] Milanesi 1854-1856, I, p. 252.
[19] Cfr. Lusini 1911, pp. 182, 187, nota 62.
[20] Milanesi 1854-1856, I, p. 252.
[21] Deliberazione del Consiglio generale della Campana del 3 dicembre 1339 (in Milanesi 1854-1856, I, pp. 228-230).
[22] Milanesi 1854-1856, I, p. 231.
[23] Romagnoli *ante* 1835, II, p. 523; Milanesi 1854-1856, I, pp. 209, 240-241.
[24] L'ultimo documento che riguardi l'artista a noi noto, del 27 giugno 1347, lo mostra infatti sempre in stretto rapporto con l'Opera (Archivio di Stato di Siena, *Diplomatico dell'Opera metropolitana di Siena*, casella 882).
[25] *Cronache senesi* 1931, p. 557.
[26] Tali sculture sono state studiate in più tempi. Fin dall'inizio del Novecento De Nicola (1912, pp. 12-15) rendeva note col riferimento a Giovanni d'Agostino le lunette del "facciatone", mentre a Justi (1903, p. 277) si deve la prima segnalazione del gruppo raffigurante il *Redentore adorato da due angeli* del portale che guarda verso Vallepiatta. Carli (1948, pp. 134-138, 141-142) richiamò l'attenzione sulle altre sculture di questo portale; mentre A. Garzelli (1967[a], pp. 36-50; 1967[b], pp. 22-37; 1969, pp. 192-197) ha indicato la responsabilità di Giovanni per alcuni capitelli figurati e per le formelle che ornano gli sguanci del finestrone della facciata. Ma sulla decorazione del "duomo nuovo" si consultino anche Valentiner 1927, p. 191; Keller 1937, p. 196; Cohn-Goerke 1939[a], pp. 185, 187-193; Toesca 1951, pp. 299, 301, nota 68; Wundram 1958, p. 263; Carli 1979, p. 60; Carli 1980, p. 22; R. Bartalini, in *Restauro del marmo…* 1986, pp. 124-126; Middeldorf Kosegarten 1988, p. 199; nonché il riepilogo generale di Carli 1987.
[27] Si veda sopra, alla nota 1.
[28] Su queste opere, in parte discusse nel capitolo precedente, si vedano specialmente: per il rilievo raffigurante la *Madonna col Bambino tra santa Caterina d'Alessandria e san Giovanni Battista* del Cleveland Museum of Art (inv. n. 42.1162), Valentiner 1924, p. 18; Ragghianti 1938, p. 170; Valentiner 1938, n. 8; Garzelli 1967[a], p. 50, nota 38; Garzelli 1969, pp. 199-200; per il fonte battesimale del duomo di Montepulciano, Toesca 1951, p. 301, nota 68; A. Bagnoli, in *Mostra di opere d'arte restaurate…* 1983, pp. 55-56; infine, in merito al *Cristo benedicente* delle Serre di Rapolano, A. Bagnoli, in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 212.
[29] Si veda oltre.
[30] Carli 1977, pp. 15-16; Carli 1979, pp. 60-61; Carli 1980, pp. 22-23, dove è da notare che se in un primo tempo lo studioso tentava di giustificare l'attribuzione a Domenico, nel 1979 (p. 60) doveva riconoscere, con più franchezza, che i "finissimi busti" entro le finestre del San Giovanni sono "similissimi al fare di Giovanni d'Agostino, al punto che se la loro collocazione e la loro presunta cronologia non lo impedissero, potrebbero senza difficoltà essergli riconosciuti". Quanto al *Profeta* (fig. 397), alla *Santa martire* e al *Santo* nelle cuspidi delle finestre sul fianco destro del coro (l'unico visibile, essendo al sinistro addossata una costruzione) è difficile condividere il giudizio limitativo espresso da Carli, e soprattutto è ancora più difficile credere che possa trattarsi di "quelle mezze figure eseguite da Michele di Nello di cui parla un documento citato, ma non riprodotto, dal Lusini" (Carli 1977, p. 15). Esse devono infatti essere considerate, non foss'altro per ragioni inerenti le fasi costruttive, sullo stesso piano delle sculture della facciata del battistero.
[31] Garzelli 1969, p. 79, tavv. XII-XIII.
[32] Garzelli 1967[a], figg. 31-33.
[33] Si veda, per la cappella Tarlati, il capitolo precedente.
[34] Lusini 1911, p. 239, nota 20.
[35] Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, luglio 1355 - giugno 1356, cod. 334, c. 38r.
[36] Pietramellara 1980, p. 68, nel quadro di un registro cronologico dei principali interventi costruttivi inerenti la cattedrale.
[37] Milanesi 1854-1856, I, p. 226.
[38] Era forse destinata a una finestra del "duomo nuovo" una scultura raffigurante un *Profeta* (fig. 396) oggi collocata su una mensola all'interno della navata della cattedrale. E anch'essa, che conserva intatta la propria morbida levigatezza, dato che non è stata collocata all'aperto, dovrà considerarsi opera di Giovanni d'Agostino, apparentandosi strettamente al *Cristo benedicente* delle Serre di Rapolano (fig. 395), riproponendo sia i tratti facciali che la solida fermezza del *Santo protettore* posto sulla sinistra del portale di Vallepiatta (fig. 383).
[39] Carli 1946[b], pp. 18-19.

XV. Il possibile Domenico d'Agostino

Domenico d'Agostino: una personalità inafferrabile?
Che anche Domenico d'Agostino, in ossequio a una tradizione familiare, abbia esercitato il mestiere di scultore e architetto, come suo padre e suo fratello Giovanni, è certo. Lo assicurano alcune testimonianze note fin dall'Ottocento, prima fra tutte la registrazione tra i maestri di pietra nel *Libro delle Arti* del 1363[1]. La documentazione finora riemersa, però, non permette di ricavare molto di più. Sappiamo che nel 1348 Domenico progettò il coro della chiesa di Sant'Agostino a Massa Marittima e che per quasi vent'anni fu il capomaestro della fabbrica del duomo di Siena. Nei libri contabili dell'Opera possiamo addirittura seguirne le retribuzioni per molti anni, ma, a parte una nota del novembre 1358, comprensiva anche del compenso per aver rifatto un'ala di marmo "per l'agnolo de la facciata", esse sono soltanto brevi registrazioni di pagamento del salario, senza che ne siano specificati gli incarichi[2].
Domenico d'Agostino dovette essere personalità di primo piano se per tanti anni tenne una carica così prestigiosa. Eppure, al momento non è dato individuare nessuna delle imprese che, quale "maestro di pietra", dové portare a termine nel corso di una carriera trentennale. Dunque la sua attività, come nel caso di altri importanti scultori della Siena trecentesca, è destinata a rimanere irrimediabilmente nell'ombra?
Enzo Carli è stato l'unico a porsi questo problema, e ha tentato di ricostruire in via congetturale alcuni passi della carriera del secondo figlio di Agostino di Giovanni[3].
Ma se dobbiamo abbandonare la proposta che a prima vista poteva sembrare la più inattaccabile, vale a dire il riferimento a Domenico delle sculture della facciata del battistero di Siena (figg. 388, 393, 394), perché basata sull'infondata supposizione che fossero state eseguite durante il periodo in cui proprio lui fu il capomaestro[4], cosa ne è delle altre ipotesi, che a Carli parevano confermate da quest'ultima attribuzione?
Riteneva di poter riconoscere l'intervento di Domenico all'interno della tomba del giurista e poeta stilnovista Cino dei Sigibuldi della cattedrale di Pistoia (1337-1339)[5] (fig. 281). Questa, nelle parole di Carli, "documenta il momento più alto dell'attività sicuramente […] ricostruibile di Agostino di Giovanni". Tuttavia, intuendo come la tomba pistoiese presenti qualità nuove rispetto alla più antiche opere di Agostino, egli cercò di spiegare il mutamento prospettando un'ipotesi bifronte: ossia, che "la maniera dello scultore, Agostino di Giovanni, stesse evolvendo […], oppure che accanto a questi, ed in strettissima comunione con lui, lavorasse un altro e ben più fine maestro". Ma poi, lasciando cadere impercettibilmente la prima idea, concluse che nell'*Annunciata*, nel più giovane tra gli accoliti di Cino e nelle tre sculture poste entro il tabernacolo alla sommità (figg. 283, 284, 285, 289, 290) si manifestasse un "maestro straordinariamente […] eccezionalmente affine a Giovanni d'Agostino, ma che Giovanni d'Agostino proprio in prima persona non sembrerebbe"[6]. Congetturò dunque che potesse trattarsi del fratello di quest'ultimo, Domenico (che è però documentato, si ricordi, soltanto dal 1343), confermando l'attribuzione ad Agostino per il rilievo con la scena universitaria, per la figura di Cino e per le altre che l'attorniano (figg. 281, 282, 286, 287, 291, 292).
La sostanziale unità stilistica del complesso, che anche Carli doveva riconoscere[7], fa sì però che le cose non siano così semplici. I tratti innovativi coinvolgono tutte le sculture, e spero di aver mostrato come la tomba di Cino da Pistoia inauguri un'ultima, importante stagione nella carriera di Agostino di Giovanni, come sia legata da una fitta trama di rispondenze alle sue opere più antiche e introduca al sepolcro eretto a Cacciaconte dei Cacciaconti (*post* 1337 - *ante* 1347) nella pieve di San Lorenzo alle Serre di Rapolano[8].
Del resto, quei caratteri del monumento pistoiese che a Wilhelm R. Valentiner – gli occhi puntati alla Scuola di Vienna e uno sguardo di simpatia sul Cubismo contemporaneo – facevano parlare, nel 1924, di "cubica compressione della forma", di "composizione architettonica" (e del debito contratto nei confronti di Tino di Camaino)[9], come potrebbero spiegarsi in uno scultore che, al dire di Carli, si sa-

398. Domenico d'Agostino (?), *Profeta*, particolare.
Siena, "duomo nuovo", controfacciata
(portale destro)

399-400.
Domenico d'Agostino (?),
Profeta. Siena,
"duomo nuovo",
controfacciata
(portale destro)

401. Domenico d'Agostino (?),
Isaia. Siena, "duomo
nuovo", controfacciata
(portale sinistro)

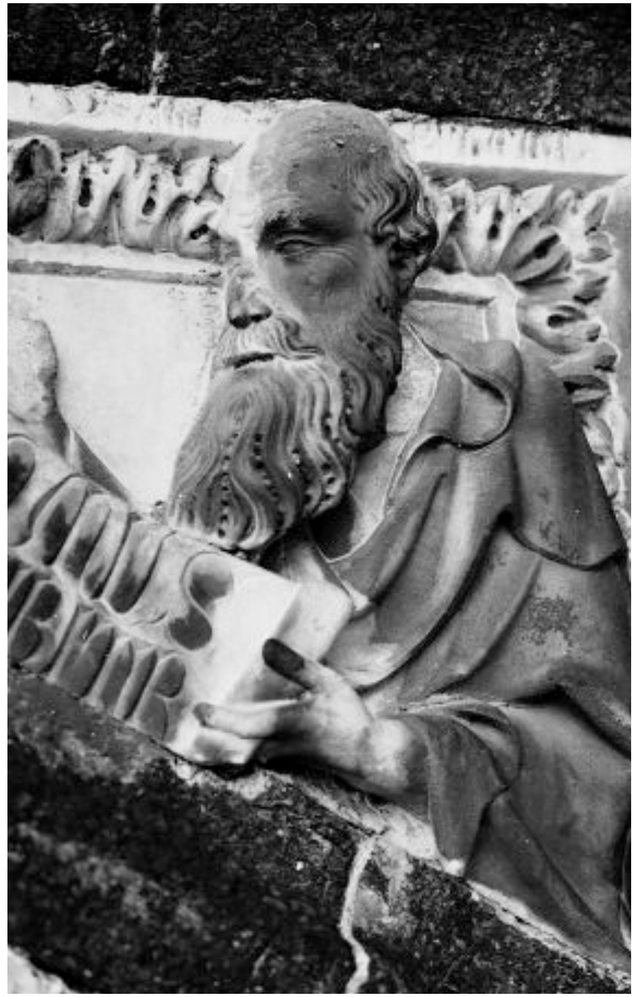
rebbe formato negli anni trenta, soprattutto sulle opere di Giovanni d'Agostino? Se anche Domenico partecipò all'impresa della tomba pistoiese, chi diresse i lavori non dovette essere che Agostino di Giovanni.
Simili considerazioni possono estendersi anche alla *Madonna col Bambino* della Skulpturengalerie degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 288), per la quale Enzo Carli ha proposto a più riprese il riferimento a Domenico[10]. Essa si lega infatti indissolubilmente alla tomba di Pistoia, e più alle figure di Cino e dei suoi compagni che non all'elegantissima *Annunciata*. E tale identità stilistica non dev'essere sfuggita nemmeno a Carli, se l'oltranzista lettura formalistica che ne proponeva ("struttura compositiva per cubi e parallelepipedi sovrapposti […]") è in singolare consonanza con quella dell'immagine di Cino ("espressivo nel volto quadrato", "soluzioni geometrizzanti" eccetera)[11].
A me pare così che le proposte fatte da Enzo Carli, nel tentativo di individuare l'attività di Domenico d'Agostino, vadano abbandonate, e si debba ripartire da zero. Esse, tuttavia, avevano il merito di sollevare un problema reale. E inoltre, finora, proponendosi di far riemergere l'attività dello scultore, non ci si può discostare dalla strada seguita dallo studioso, che è appunto quella della ricerca indiziaria e dell'esercizio della congettura.

402. Domenico d'Agostino (?),
Aggeo. Siena, "duomo nuovo",
controfacciata
(portale sinistro)

Nel cantiere del "duomo nuovo"
Sugli archi dei portali laterali della facciata del "duomo nuovo" di Siena sono scolpite delle singolari figure di profeti (figg. 399, 400, 401, 402). Dei due che ornavano il portale di destra, oggi solo uno è visibile, all'interno di una stanza del Museo dell'Opera del Duomo (figg. 399, 400), dato che l'altro è coperto da un muro dell'edificio che ospita il museo. È impossibile dire quale profeta impersoni questo barbato vegliardo, considerato che il suo cartiglio non reca nessuna iscrizione. Sul portale sinistro sono scolpiti invece il *Profeta Isaia* (fig. 401), come attesta la scritta incisa sulla cornice superiore (nel cartiglio è il passo evangelico "Domus mea Domus | orationis vocabitur", *Luca* 19, 46), e il *Profeta Aggeo* (fig. 402), reso riconoscibile dal versetto scolpito sul suo lunghissimo cartiglio ("Magna erit gloria domus istius | novissimae plus quam primae", *Aggeo* 2, 10).
Rendendo note queste sculture, Annarosa Garzelli, forte del fatto che il grande regista dell'avventura del "duomo nuovo" e della sua decorazione fu Giovanni d'Agostino[12], le ha riferite a quest'ultimo. Ben avvertì però come non fosse senza problemi inserirle nel percorso di Giovanni[13].
Effettivamente questi burberi e accigliati *Profeti*, pur essendo legati a filo doppio alle altre figurazioni del "duomo nuovo", si caratterizzano per una prepotenza espressiva che non ci aspetteremmo da chi ha

403. Giovanni d'Agostino, *Profeta*. Siena, "duomo nuovo", navata sinistra

404. Giovanni d'Agostino, fonte battesimale, particolare. Montepulciano, cattedrale



405. Domenico d'Agostino (?), *Isaia*, particolare. Siena, "duomo nuovo", controfacciata (portale sinistro)

406. Domenico d'Agostino (?), *San Giovanni Battista*. Siena, cattedrale

alle pagine seguenti
407. Domenico d'Agostino (?), *San Pietro*. Montepulciano, cattedrale

408. Domenico d'Agostino (?), *San Giovanni Battista*. Montepulciano, cattedrale

scolpito le immagini così fragili ed eleganti entro le lunette della stessa facciata, oppure il volto così eletto del *Redentore* del portale verso Vallepiatta. E comunque, se poniamo a confronto due sculture di identica iconografia, come il *Profeta* figurato sul capitello posto all'incrocio tra la facciata e il muro della navata sinistra (fig. 403), e l'*Isaia* del portale di sinistra (figg. 401, 405), noteremo ancora meglio come quest'ultimo rappresenti una "deviazione" in senso espressionistico rispetto alla calma forbitezza martiniana del primo.

Il *Profeta* del capitello si pone perfettamente in linea con le figurazioni di Giovanni d'Agostino, dai *Santi* scolpiti sul fusto del fonte battesimale della cattedrale di Montepulciano (fig. 404) al *Cristo benedicente* della lunetta della facciata (fig. 378). Il suo volto teneramente modellato mostra tratti minuti e regolari: le larghe arcate sopracciliari si raccordano al naso formando dolci curve di una purezza un po' astratta; gli occhi sono appena accennati mediante sottili striature in rilievo; mentre la barba si raccoglie in lunghi ciuffi dal lento movimento ondulato. La posa ricercata delle mani e la testa dolcemente voltata su un lato danno l'impressione che la figura formi un leggero, elegante avvitamento su sé stessa. Il corpo è rivestito di una stoffa leggerissima, che in parte aderisce al corpo, in parte si dipana in morbide pieghe e in preziosi episodi grafici. Tutto insomma contribuisce a creare un'immagine di suprema eleganza, vero corrispettivo in scultura delle figurazioni di Simone Martini e del suo *alter ego* Lippo Memmi.

Osservando l'*Isaia*, invece, ci troviamo di fronte un vecchione grifagno, dalla spessa barba lanosa, con un naso enorme e due occhi allungatissimi. La superficie del volto non ha la morbida levigatezza delle sculture di Giovanni: sopra al naso e ai lati degli occhi sono incise profonde rughe e le arcate sopracciliari sono spezzate da piccoli colpi di trapano, che intendono alludere impressionisticamente all'esistenza della peluria. I capelli si radunano in ciuffi guizzanti, quasi uncinati, resi con una tagliente scalpellatura del marmo. La veste, inoltre, è immaginata in modo sensibilmente diverso: in questo caso si tratta di una stoffa molto spessa, che infagotta il corpo e crea delle pieghe acute e nettamente rilevate.

Gli altri due *Profeti* mostrano caratteri analoghi. L'*Aggeo* (fig. 402) è forse la scultura in cui è più evidente il forte debito verso Giovanni d'Agostino, ma anche in esso è un'espressività un po' più aspra, qualcosa di più esagerato, in quei riccioli che intorno alla testa si attorcigliano come serpenti, nel largo volto squadrato e nell'espressione quasi corrucciata. È però l'altro *Profeta* (figg. 398, 399, 400), rivestito di una toga segnata da secche pieghe ad angolo e da incisioni, col suo volto arcigno, la barba spiraliforme profondamente traforata e le mani allungate e prensili, quasi da rapace, che dà soprattutto la misura del sensibile scarto rispetto alle sculture di Giovanni.

È dunque difficile considerare i tre *Profeti* opera di Giovanni d'Agostino al pari delle altre sculture del "duomo nuovo"[14]. Si direbbe piuttosto di essere di fronte a uno scultore che, lavorando al suo fianco, intenda sì riproporne i modi, ma volgendoli a esiti di più prepotente espressività. Sotto il suo scalpello non si perde il carattere martiniano delle figurazioni di Giovanni, ma esso è piegato a diversi fini, con uno scarto parallelo a esperienze che hanno corso anche nella bottega degli stessi Simone e Lippo Memmi, come nelle opere che fanno capo agli affreschi neotestamentari della chiesa collegiata di San Gimignano.

Credo allora che queste sculture si possano considerare a buon diritto opera di un collaboratore di Giovanni d'Agostino. Un collaboratore che non ne condivide in tutto le scelte di fondo.

Un collaboratore di Giovanni d'Agostino
e alcune sculture dimenticate

Che i *Profeti* dei portali minori del "duomo nuovo" siano dovuti a una personalità autonoma e diversa da Giovanni d'Agostino a me pare confermato dal fatto che a essi si collegano altre sculture nelle quali sarebbe ben difficile sospettare l'intervento di Giovanni. Si tratta, soprattutto, di tre opere di notevole interesse (figg. 406, 407, 408), ma rimaste inspiegabilmente trascurate dagli studi, conservate una nello stesso duomo di Siena e le altre nella cattedrale di Montepulciano.

La prima, raffigurante *San Giovanni Battista* (fig. 406), è oggi collocata su una mensola accanto a un finestrone della navata del duomo senese. Il confronto con il *Profeta* del portale destro e, soprattutto, con l'*Isaia* (fig. 405) assicura, mi pare, che in esse è all'opera lo stesso scultore. Nel *San Giovanni* torna infatti proprio quell'aspetto un po' ispido di questi ultimi e lo stesso modellato tagliente. Si osservi come il volto, con quel grande naso, gli occhi infossati e la bocca interamente ricoperta dalla barba, richiami i tratti dell'*Isaia*, e quanto abbiano in comune le capigliature serpeggianti, rese con fitte e incisive solcature del marmo. La barba, ripartita in tante ciocche dal sinuoso andamento a spirale e con effetti di brusca movimentazione chiaroscurale, traforata com'è da numerosi colpi di trapano, pare riproporre quella bellissima del *Profeta* del portale di destra; e anche la mano, sia per la posa che per la sua conformazione, è quasi sovrapponibile alla mano destra di quest'ultimo (fig. 398).

Nel *Battista* di Siena è già più sensibile il distacco dalle opere di Giovanni d'Agostino, e quindi a questa scultura converrà una datazione un po' più avanzata rispetto ai *Profeti* del "duomo nuovo". Il carattere agrodolce e la forte espressività evidenti in questi vi appaiono senz'altro più pronunciati. Ma in tal senso il *San Giovanni Battista* e il *San Pietro* del duomo di Montepulciano raggiungono risultati estre-

409. Domenico d'Agostino (?), *San Giovanni Battista*. Chianciano, collegiata di San Giovanni Battista

in ciocche che si srotolano a spirale, e con colpi di trapano lasciati a vista; la fronte è segnata da profonde rughe, mentre il vello che ne ricopre il corpo è realizzato con netti solchi dall'andamento serpeggiante, resi con quell'intaglio incisivo, quasi metallico, evidente nelle capigliature e nelle barbe delle altre sculture. Il volto del *San Pietro*, invece, pare quasi una trasposizione in chiave "grottesca" del *Profeta Aggeo* (fig. 402), mentre i riccioli a forma di chiocciola in cui si raccolgono i capelli, la barba e i baffi ripropongono soluzioni simili a quelle presenti nel *Profeta* del portale di destra (fig. 398). È soprattutto, tuttavia, quel modo di immaginare le figure rivestite di stoffe molto spesse, ma arrendevolmente pieghevoli, che fa tornare in mente i *Profeti* di Siena. E si noti quanto sia simile l'idea di articolare i bordi delle vesti in risvolti tondeggianti in prossimità delle spalle, o come il *San Pietro* riproponga le nette incisioni, che alludono all'infossarsi dell'abito sotto l'ascella, presenti nel *Profeta* del portale destro (fig. 399).

Tali caratteri si ripresentano come amplificati in una grande scultura monumentale, issata sul fastigio della chiesa collegiata di San Giovanni Battista a Chianciano (fig. 409), una cittadina a pochi chilometri da Montepulciano, che dal 1347 – dopo un trattato di "confederazione" – fu decisamente nell'orbita della repubblica senese[17]. Raffigura il santo patrono della città, il Battista, e se nella veste ripropone le spesse stoffe dai bordi intorcinati che abbiamo già incontrato, la destinazione a grande distanza da terra impose allo scultore di semplificare il modellato e di sottolineare in modo ancora più marcato i tratti facciali (i bulbi degli occhi, le turgide labbra, le grandi mani), così che gli aspetti espressionistici che contraddistinguono il *San Pietro* e il *San Giovanni Battista* di Montepulciano vi appaiono – se possibile – ancora più pronunciati.

A me pare dunque che queste sculture formino un gruppo coerente al suo interno, che permette di seguire l'attività *in progress* di un unico scultore. E, quel che più importa, mi pare che da tale raggruppamento emerga con forza una nuova personalità nel panorama della scultura senese della metà del Trecento. Una personalità che, formatasi all'ombra di Giovanni d'Agostino, fin dall'inizio cerca una nuova strada deformandone il linguaggio in chiave espressiva e patetica. E sviluppando queste premesse, mentre si allontana sempre più dalla scultura gentile ed elegantissima di Giovanni, raggiunge apici di pungente espressionismo che non conoscevamo nella scultura trecentesca senese, quali quelli rappresentati dai due *Santi* del duomo di Montepulciano e dal *Battista* di Chianciano.

Domenico d'Agostino? Alcuni indizi

È difficile proporre un'identificazione ben fondata di tale personalità artistica. Il paesaggio della scultura a Siena all'aprirsi della seconda metà del secolo, negli anni difficili che seguirono ai traumatici eventi del 1348, ai nostri occhi è ancora molto oscuro. Morti Lando di Pietro e Agostino di Giovanni, e poi il figlio di quest'ultimo, Giovanni, sembra crearsi un vuoto. Fino al 1369-1370, quando fu intagliata l'*Annunciazione* per l'Arte dei Calzolai di Montalcino, cui partecipò Angelo di Nalduccio[18], e poi agli anni 1376-1380, periodo in cui Giovanni di Cecco, Mariano d'Agnolo Romanelli e Bartolomeo di Tommè iniziarono a scolpire i capitelli e le statue per la cappella di piazza del Campo[19], aprendo una nuova stagione per la scultura senese, non abbiamo nessuna opera sicuramente datata. Ed è impossibile documentare l'attività di alcuni maestri di pietra di cui resta notizia: è questo il caso, appunto, di Domenico d'Agostino, attivo sicuramente almeno fino al 1367, ma anche di Niccolò di Cecco del Mercia e di Michele di Ser Memmo, entrambi alle dipendenze dell'Opera del Duomo negli anni cinquanta e sessanta[20].

Alcuni indizi però convergono nell'indicare la possibilità che le sculture che qui interessano costituiscano proprio una parte dell'attività di Domenico d'Agostino.

In primo luogo il fatto che sia costante il riferimento alla scultura di Giovanni d'Agostino, anche nel *San Pietro* e nel *San Giovanni Battista* di Montepulciano, che certo rappresentano le opere più personalizzate e originali. E che nel "duomo nuovo" di Siena questo scultore compaia quale collaboratore all'interno di un'impresa diretta da Giovanni. Fatti che apparirebbero del tutto naturali se questi fosse un congiunto e compagno di bottega.

Ma vi è di più. Si può infatti dimostrare che Domenico d'Agostino, negli anni quaranta, lavorava proprio nel cantiere del duomo, assieme al fratello. Nel luglio, nell'agosto e nel settembre 1344, quando Giovanni è il capomaestro tutto occupato nella colossale impresa del "duomo nuovo", riceveva difatti il proprio compenso per "pietre ch' [h]a lavorato a l'uopera di piue rag(i)oni, sichome apare ne[l] q(u)aderno de' maestri"[21].

Se a questo aggiungiamo il fatto che il *San Giovanni Battista* (fig. 406) è stato scolpito per il duomo di Siena, del quale Domenico fu capomaestro per lunghissimi anni, e che altre due sculture della serie si trovano a Montepulciano, centro col quale la bottega degli Agostini sembra aver intrattenuto un rapporto continuato, dal momento che proviene da questa città la *Madonna col Bambino* degli Staatliche Museen di Berlino[22] (fig. 288) e Giovanni vi scolpì il fonte battesimale per l'antica pieve (fig. 370), avremo altri indizi che, indirettamente, contribuiscono a dare corpo a questa possibilità[23].

[1] Romagnoli *ante* 1835, II, p. 665; Milanesi 1854-1856, I, p. 132.
[2] La più antica menzione di Domenico d'Agostino risale al 26 novembre 1343 (Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti* 50, c. 87v.; l'atto fu trascritto da Borghesi, Banchi 1898, p. 18). Domenico prende parte alla vendita di un terreno assieme al padre Agostino e al fratello Giovanni, e vi è nominato come *magister*. Nel 1343, quindi, aveva ormai compiuto il proprio apprendistato ed era un maestro di pietra al pari dei suoi congiunti.
Ora, in seguito a un rinnovato esame dei *Libri d'entrata e uscita* dell'Opera del Duomo di Siena, si può stabilire che già nel 1344 Domenico, assieme al fratello, era alle dipendenze della fabbrica, prendendo parte evidentemente all'ambizioso progetto di ricostruzione della cattedrale: tra luglio e settembre riceveva ripetuti pagamenti "per pietre ch' [h]a lavorato a l'uopera di piue rag(i)oni" (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, cod. 332, luglio 1344 - giugno 1345, cc. 37v., 44v., 52v.). S'impegnava in seguito nella progettazione architettonica: nel 1348 i maestri Stefano di Meo, Gualtieri di Sozzo e Niccolò di Iacopo iniziavano a costruire, secondo il suo disegno, il coro della chiesa di Sant'Agostino a Massa Marittima ("hedificare et construere ad illos modos et cum illis mensuris altitudinis longitudinis et largitudinis et cum illo lavorio et magisterio designatis et scriptis per prudentem ac sufficientem magistrum Dominicum quondam magistri Agustini de Senis magistrum lapidum": Milanesi 1854-1856, I, pp. 246-247; l'attuale segnatura è: Archivio di Stato di Siena, Patrimonio Resti, *Pergamene di Sant'Agostino di Massa Marittima*, casella 899, in data 18 novembre 1348). Mentre nel 1351 la repubblica di Siena ricorreva a lui come esperto di fortificazioni: nel mese di settembre, assieme a Michele di Ser Memmo, fece appunto un sopralluogo alle mura di Grosseto per conto del Comune di Siena (Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 663-664; Milanesi 1854-1856, I, pp. 352-353).
Il resto della documentazione relativa a Domenico d'Agostino risiede in larga misura nei pagamenti da parte dell'Opera del Duomo di Siena. Morto il fratello Giovanni, Domenico dovette subentrare nella carica di capomaestro, e vi si mantenne, con una breve interruzione, dal 1350 al 1367. Le retribuzioni possono analiticamente seguirsi nei registri dell'Archivio dell'Opera metropolitana di Siena: *Entrata e uscita generali di cassa*, cod. 333 (luglio 1350 - giugno 1351), cc. 52r., 55r., 59v., 63r., 66v., 69r., 73r., 76r., 77r., 79r., 83r.-v., 84r., 87r., 88r., 92r.; cod. 334 (luglio 1355 - giugno 1356), cc. 39r., 45r., 50v., 54v., 59v., 63r., 67r., 71r., 76r., 81r., 85v., 92r.; cod. 335 (luglio 1356 - giugno 1357), cc. 25r., 31r., 46r., 56r., 60r., 64r.-v., 70r., 74r., 78v.; cod. 337 (luglio 1357 - giugno 1358), cc. 31r., 37r., 38v., 43v., 48r., 51r., 55r., 61r., 66v., 69v., 72v.; cod. 338 (luglio 1358 - giugno 1359), cc. 38r., 42r., 46v., 51r., 56r., 58v., 62v., 65v., 68v.; cod. 339 (luglio 1359 - giugno 1360), cc. 39v., 43r., 45v., 49v., 51v., 55r., 59r., 63v., 67r., 71r., 75r., 79r.; cod. 341 (luglio 1360 - giugno 1361), cc. 54r., 57r., 66v., 70r., 74r., 76v., 84v.; cod. 342 (luglio 1361 - giugno 1362), cc. 50r., 53r., 57v., 60r., 62v.; cod. 343 (luglio 1362 - giugno 1363), cc. 1v., 3r.; cod. 344 (luglio 1363 - giugno 1364), cc. 57v., 62r., 65r., 69r., 72v., 76v., 80r., 83v., 88r.; cod. 345 (luglio 1364 - giugno 1365), cc. 27r., 30v., 32v., 35r., 37v., 39v., 42r., 44v., 46v., 49r., 52r., 56r.; cod. 346 (luglio 1365 - maggio 1366), cc. 29r., 32v., 35r., 37r., 39r., 41r., 43r., 45r., 47r., 49r., 51r.; cod. 347 (agosto 1366 - giugno 1367), cc. 33r., 36r., 39r., 48r., 49r., 50v., 52r. Tra il luglio 1360 e il febbraio 1361 il capomaestro fu Michele di Ser Memmo (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, cod. 341, cc. 38v., 45r., 49v., 54r., 56v., 57v., 62r., 66v., 70r.). Anche se i registri contabili dell'Opera dal luglio 1351 al giugno 1355 sono perduti, altre notizie assicurano che Domenico d'Agostino in questo periodo lavorava nel cantiere del duomo: nel 1353 otteneva due prestiti dall'Opera (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Debitori, creditori e Memoriale*, 1348-1370, cod. 625, cc. 37v., 38v.); mentre nel 1354, in una registrazione di pagamento da parte dello Spedale di Santa Maria della Scala, egli è detto espressamente "maestro dell'uopera sancte Marie" (Romagnoli *ante* 1835, II, p. 664; Milanesi 1854-1856, I, p. 253). Quando negli anni cinquanta cominciò a farsi strada l'idea che fosse necessario abbandonare i lavori del "duomo nuovo", Domenico d'Agostino ebbe un ruolo importante nelle decisioni che furono prese. A lui e a Niccolò di Cecco del Mercia fu richiesto un parere, ed essi si espressero sfavorevolmente, invitando a meno ambiziosi e (date le finanze dell'Opera) più realistici propositi (come si è visto nel capitolo precedente). Impegnandosi nel portare a termine almeno l'ampliamento verso Vallepiatta, iniziato fin dal secondo decennio del secolo, Domenico continuò probabilmente a dirigere i lavori al duomo fino alla morte. E nel gennaio del 1370 l'Opera di Santa Maria si vide costretta, morto ormai l'artista, ad acquistare dalla vedova "carte disegnate" e "pietre intagliate" del maestro Domenico d'Agostino (Archivio dell'Opera metropolitana di Siena, *Entrata e uscita generali di cassa*, luglio 1369 - giugno 1370, cod. 348, c. 61r.; trascritto da Romagnoli *ante* 1835, II, pp. 665-666; e da Milanesi 1854-1856, I, p. 253).
[3] Apriva la questione con l'intervento a un convegno nel 1966, edito sei anni dopo (Carli 1972, pp. 149-164); in seguito, coinvolgeva il portale Petroni del chiostro di San Francesco a Siena in modo ancora più esplicito (Carli 1971, p. 16); e successivamente ritenne di aver trovato, nelle sculture della facciata del battistero senese, la conferma a tutto il ragionamento (Carli 1977[b], pp. 15-16). Per un riepilogo si veda Carli 1980, pp. 19, 20, 22-23.
[4] Come si è visto nel capitolo precedente.
[5] Per la datazione del monumento pistoiese si veda il capitolo X.
[6] Carli 1972, pp. 153, 155, 157, 159.
[7] Ivi, p. 158.
[8] Si veda il capitolo X.
[9] Si veda Valentiner 1924, pp. 3-18, uno scritto dove le sculture di Agostino e Agnolo venivano caratterizzate, "so clearly", "according to certain laws in composition and rules that we are reminded of the manner of artists of the present, especially the cubists", dove con intelligenza si mostravano le convergenze tra la tomba di Guido Tarlati ad Arezzo e il monumento pistoiese e in quest'ultimo potevano esser letti "the tense cubic compression of form", "the diagonals […] horizontal and vertical lines in composition", "the architectural composition": ciò che, storicamente, si risolveva nell'affermazione del rapporto, ancora diretto, con la scultura di Tino di Camaino
[10] Carli 1972, pp. 159, 160; Carli 1980, p. 22.
[11] Carli 1972, p. 155; Carli 1980, p. 22. Se queste sculture rientrano a buon diritto nel percorso di Agostino di Giovanni, il portale Petroni nel chiostro del convento senese di San Francesco, nel quale Carli vedeva di nuovo un'impresa portata a termine da Agostino e dal figlio Domenico, costituisce un caso diverso, come ho cercato di mostrare nel capitolo XI.
[12] Per gli impegni di Giovanni d'Agostino nel cantiere del duomo si vedano i capitoli XIII e XIV.
[13] Garzelli 1967[b], pp. 32-37; Garzelli 1969, pp. 195-196 (qui anche l'identificazione del *Profeta Aggeo*). In merito all'*Isaia* e all'*Aggeo* si esprimeva in termini sfumati ("[…] se effettivamente si tratta, anche in questo caso, di sculture di Giovanni […]"); ma riguardo al *Profeta* del portale destro concludeva che "la figura […] mostra, nel trattamento più sinuoso della lunga barba a bioccoli e nei ricci della capigliatura, un tipo di soluzione che in Giovanni non conoscevamo", dichiarando di voler lasciare "aperto il problema di una attribuzione più sicura".
[14] Di un collaboratore, per i *Profeti* dei portali, ha parlato anche Carli (1987, p. 20), coinvolgendo però nel discorso (senza ragione, a mio modo di vedere) pure il primo capitello della navata sinistra e il *Profeta* posto all'angolo tra la facciata e la navata sinistra (fig. 403). In questo gruppo di opere si inserisce invece perfettamente il *Mosè* nell'angolo tra il "facciatone" e la navata destra del "duomo nuovo", sul quale ha attirato l'attenzione Carli (1993, pp. 26-28, figg. 7-10).
[15] Le sculture sono inserite entro due nicchie nella cappella del battesimo (la prima della navata sinistra) della cattedrale di Montepulciano. In questa posizione già poteva vederle negli anni sessanta dell'Ottocento Brogi (1897, pp. 278-279). Di recente C. Sisi (in *Collezione Chigi Saracini*… 1989, I, p. 25) vi ha fatto riferimento, mettendole in rapporto a ragione col cantiere della cattedrale di Siena e alludendo particolarmente ai *Profeti* dei portali della facciata del "duomo nuovo". Le due sculture potrebbero essere state parte di un monumento funebre: addossato alla controfacciata della cattedrale è infatti l'effigie giacente di un vescovo forse in rapporto con esse.
[16] Per queste opere si vedano i capitoli XIII e XIV.
[17] I. Calabresi, in *Chianciano*… 1980, p. 28. Sulla parrocchiale, eretta in collegiata nel 1674: ivi, p. 24; Capece 1997, pp. 44-45. La scultura è correttamente giudicata trecentesca da Capece 1997, p. 44. Il fastigio della facciata alla sommità del quale è collocata è stato rinnovato probabilmente alla fine del Cinquecento; la monumentale figura, tuttavia, era già presente anticamente in questa posizione, come mostra la "veduta" in miniatura della città sorretta dal patrono san Giovanni Battista nello stendardo processionale, databile all'inizio del Cinquecento, conservato nel Museo della Collegiata di Chianciano (un'illustrazione in *Chianciano*… 1980, tav. a p. 57).
[18] Un riesame dei problemi posti dall'*Annunciazione* di Montalcino e la ricostruzione della possibile carriera di Angelo di Nalduccio sono stati affrontati da A. Bagnoli, in *Scultura dipinta*… 1987, pp. 72-78.
[19] Sul monumento e i maestri che vi furono impegnati si vedano specialmente gli studi di A. Bagnoli (in *Scultura dipinta*… 1987, pp. 80-82; 1988-1989, pp. 177-183).
[20] Per Michele di Ser Memmo si veda il capitolo V; per Niccolò di Cecco del Mercia il capitolo XIV. Si aggiunga che quest'ultimo nel 1356-1357 fu operoso anche nel cantiere della pieve di Prato, ma l'induttivo riferimento allo scultore-architetto dei rilievi con le *Storie della Vergine e della sacra cintola* conservati nel locale Museo dell'Opera del Duomo, che si era affermato nella storiografia del primo Novecento (ed è riproposto da I. Lapi Ballerini, in *La Sacra Cintola*… 1995, pp. 281-291), è piuttosto malsicuro (si veda sulla questione Marchini 1957, pp. 56-57, nonché Bellosi, Angelini, Ragionieri 1991, p. 913).
[21] Si veda sopra, alla nota 2.
[22] È quanto riferiva Justi (1903, p. 277), segnalando la scultura l'anno seguente al suo ingresso nei musei di Berlino.
[23] È da chiedersi se al gruppo di sculture che qui interessa non siano poi collegate le otto incredibili teste umane inserite nei pennacchi delle arcatelle di coronamento dell'incompiuta facciata del battistero di Siena. Su di esse si è soffermato Enzo Carli (1977[b], pp. 17-20, figg. 6-13), proponendo tuttavia un'impossibile datazione ai primi anni del Quattrocento e ventilando l'attribuzione a Domenico di Niccolò "dei cori", contrarie ad evidenza alla storia costruttiva del monumento (come lo stesso Carli 1977[b], p. 17, non poteva non riconoscere). Sicuramente trecentesche, e anzi anteriori al 1365, momento in cui i lavori alla facciata furono abbandonati, le sculture hanno i propri precedenti nella linea figurativa Agostino di Giovanni/Giovanni d'Agostino (si osservi in particolare la vecchia testa femminile cinta dal velo: Carli 1977[b], fig. 10) e mostrano singolarità e deformazioni espressionistiche (particolarmente le due teste illustrate alle figg. 8 e 11 di Carli 1977[b]) che potrebbero ben spiegarsi quali opere di una maestranza guidata da chi aveva scolpito i due *Santi* del duomo di Montepulciano e il *Battista* della collegiata di Chianciano.

XVI. Andrea Pisano a Orvieto

La lezione di Longhi e di Previtali

Sarebbero rimasti a lungo inediti, ma gli studi prepotentemente innovatori di Roberto Longhi sull'Umbria trecentesca, fin dalle prime filtrazioni, non mancarono di minare in profondità un modo convenzionale di guardare a un secolo di pittura nell'Italia mediana[1]. Fuori dei centri "egemoni" di Firenze e Siena, con questi studi emergevano la consistenza e la "diversità" di una pittura propriamente umbra. La mappa tradizionale del Trecento pittorico nell'Italia centrale era scardinata.

Nell'urgenza di rivendicare polemicamente l'autonomia espressiva (la "passione") degli umbri, Longhi non poteva non insistere sul denominatore comune. Ma nella concreta indagine di modi, tempi e luoghi, da Assisi a Montefalco a Orvieto, da Perugia a Gubbio a Spoleto, si adoperava a far risaltare la pluralità di situazioni, il policentrismo, di questa recuperata area espressiva.

Quando un suo giovane allievo, Giovanni Previtali, iniziò a provarsi con passione in un'estensione di campo delle ricerche longhiane, portando l'attenzione sul terreno della scultura, quest'ultimo punto dovette apparirgli nodale, un dato di fatto su cui bisognava riflettere. Prima si trattò di provare l'esistenza stessa di una scultura trecentesca umbra; via via emerse una realtà molto più complessa. I risultati delle sue ricerche sono di fronte a tutti. E ci hanno obbligati ad ammettere come, osservando le trame della scultura in quest'area durante la prima metà del Trecento, si sia costretti a constatare l'esistenza, per così dire, di due diverse Umbrie[2].

Fu per Previtali, quello volto all'indagine sull'Umbria, alla destra e alla sinistra del Tevere, un impegno che percorre, come un filo rosso, tutta una vita di studi, dal 1965 al 1986. E che forse potrebbe assumersi, senza forzature, come rappresentativo di un intero itinerario di riflessione storiografica.

Sono state, viste complessivamente, pagine eterodosse, che ambivano a muovere cielo e terra. La fedeltà all'insegnamento longhiano, che è stata di una vita (nella convinzione della "specificità e irriducibilità" del fatto figurativo), nell'urgenza dell'impegno militante della fine degli anni sessanta diventava, marxianamente, parteggiamento per "la logica specifica dell'oggetto specifico"[3]. E all'interno della ricerca erano convogliati, con provocazione, prelievi da esperienze di limitrofe scienze umane, quali strumenti euristici ausiliari.

Col *Secondo studio sulla scultura umbra* veniva, alla fine degli anni sessanta, la scoperta del formalismo russo e dello strutturalismo del Circolo di Praga[4], parallela alle penetrazioni in Italia, nel segno di Contini "critico degli scartafacci" già dalla fine degli anni quaranta, negli studi linguistici e letterari. Dei fenomeni su cui Previtali prese a informarsi, soprattutto, attraverso la divulgazione che Ignazio Ambrogio, marxista editore di Galvano Della Volpe, ne dava in Italia per i tipi degli Editori Riuniti[5]. Così come, nelle *Lezioni* pubblicate tra 1982 e 1986, le certezze ormai acquisite sulla geografia culturale dell'Italia centrale trecentesca sarebbero state riprovate sul metro della linguistica storica[6]. In una prospettiva come intravista da tempo e fattasi ora matura, che nell'ammirazione del Dionisotti di *Geografia e storia della letteratura italiana* poteva assumere un volto deciso[7].

In pagine in cui Longhi, prima, poteva tender la mano a Boris Ejchenbaum a Jurij Tynjanov[8], in cui carte segnanti confini dialettali facevano corredo a considerazioni sul peso della presenza di Nicola Pisano in Umbria, sulla centralità del "Maestro sottile" di Orvieto o sulla "diversità" del "Maestro della santa Caterina Gualino", si cercava di ridisegnare una nuova, vivida carta del nostro Trecento centro-italiano.

Abbiamo imparato soprattutto da Previtali che solo attraversato il Tevere, spingendosi a sud di Assisi, "ci si inoltra nel cuore dell'Umbria 'propria', quella che alla precoce ed entusiastica adozione della nuova norma toscana da parte di Perugia e Orvieto, contrappone un tenace attaccamento a più antiche ed autonome tradizioni artistiche (assisiati, eugubine, spoletine), ed una vigorosa capacità di elaborare valori alternativi, alla cui espressione anche il linguaggio moderno viene piegato; alterato, costretto, deformato; reinventato"[9]. Un'area culturale che, spingendosi oltre i confini dell'Umbria moderna, coinvolge gli attuali Abruzzi settentrionali (L'Aquila, Teramo) e la Marca inferiore (Ascoli).

410. Andrea Pisano, *Madonna del latte*, particolare. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, dalla chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa

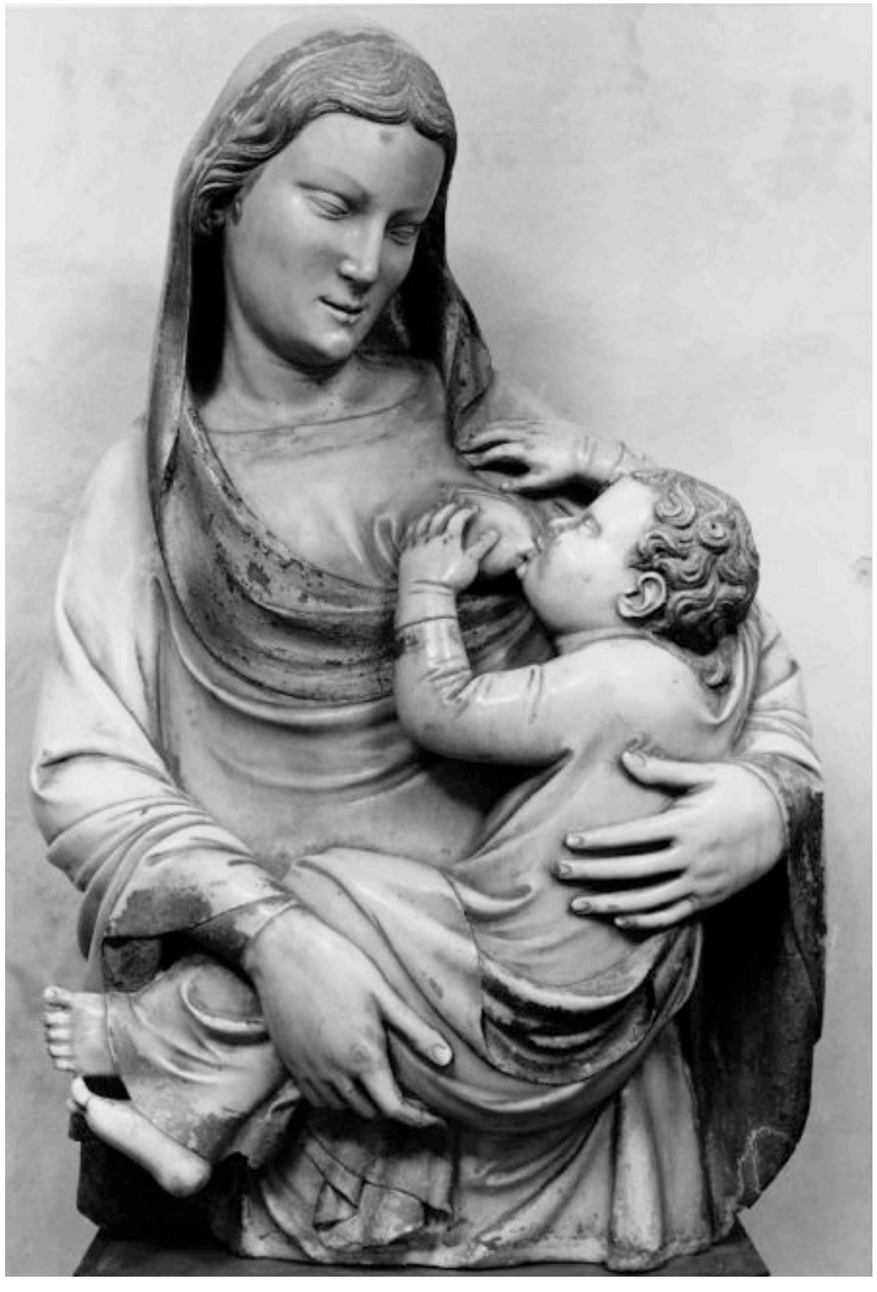
411. Orvieto, cattedrale

412. Sepolcro di Giovanni Orsini († *ante* 1294). Assisi, basilica inferiore di San Francesco, cappella Orsini

413. "Maestro sottile", *Creazione di Adamo*. Orvieto, cattedrale

A nord del Tevere la situazione fu in effetti tutt'altra. L'operosità a Perugia, negli anni attorno al 1278, di Nicola Pisano e del figlio Giovanni, così come la presenza e l'attività per Orvieto dei suoi "creati" fra' Guglielmo e Arnolfo di Cambio, gettarono le fondamenta per uno sviluppo della scultura, in tali centri, che corre parallelo ai fatti toscani nati nel solco del grande rinnovamento nicoliano di metà Duecento. Oggi lo si può riconoscere: episodi come la tomba di papa Benedetto XI († 1304) in San Domenico a Perugia, i più antichi rilievi della facciata del duomo orvietano, la *Madonna col Bambino* lignea del Museo dell'Opera di Orvieto, oppure le sculture della chiesa di San Francesco a Todi, provano come in questi centri dell'Umbria nord-occidentale prendesse corpo, al passaggio tra Due e Trecento, una diramazione "regionale" di tale nuovo linguaggio, in serrata omologia ma non in dipendenza dalla situazione senese[10].

414. Andrea Pisano, *Madonna del latte*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, dalla chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa



415. Andrea Pisano, *Madonna col Bambino*. Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo

416. Orvieto, cattedrale, rosone della facciata

Per gran parte del Trecento l'Umbria di nord-ovest continuò a essere meta privilegiata di continue incursioni di toscani. Possiamo assumere come luogo emblematico Orvieto e il suo cantiere del duomo (fig. 411). Se Arnolfo era stato attivo in città, e si è detto che giocò un ruolo nella progettazione della cattedrale[11], qui, nel 1293, lavorava anche il reprobo Ramo di Paganello, che, cacciato da Siena e tornatovi "de partibus ultramontanis", aveva incontrato nel duomo senese l'ostracismo di Giovanni Pisano. Sarà poi, in modo documentato dal 1310, la volta del senese Lorenzo Maitani, capomaestro per lungo tempo della fabbrica orvietana. Mentre l'altro senese, Nicola di Nuto, fu impegnato agli stalli del coro. E a Orvieto lavoreranno Lippo Memmi e Simone Martini, richiesto quest'ultimo dal potente vescovo Trasmondo Monaldeschi. Anche più avanti negli anni sarà ricorrente la presenza di maestri chiamati dai viciniori centri toscani: e arriveranno Andrea Pisano, l'Orcagna, Giovanni di Stefano, Piero di Giovanni Tedesco o Iacopo di Piero Guidi[12]. Proprio su una di queste presenze vorrei fermare l'attenzione.

Andrea Pisano negli anni quaranta

Nel 1866, con la pubblicazione del *Duomo di Orvieto* di Lodovico Luzi, era conquistato, inavvertitamente, un nuovo luogo deputato all'indagine sull'attività di Andrea Pisano. All'operosità a Firenze e a Pisa, di cui restava memoria nella *Cronica* di Giovanni Villani (*ante* 1348), nel *Centiloquio* di Antonio Pucci (1373), negli *Annali* di Simone della Tosa (circa 1375), nelle pagine ghibertiane e vasariane[13], veniva ad aggiungersi la documentata presenza di Andrea a Orvieto, negli anni 1347-1348, quale capomaestro della fabbrica del duomo[14]. Se ne trarrà partito solo nel 1933, quando Jenö Lányi e, contemporaneamente, Pico Cellini proporranno di riconoscere nella *Madonna col Bambino* del Museo dell'Opera del Duomo (fig. 415) quella "Maestà" recata da Pisa a Orvieto, assieme ai blocchi di marmo "pro Angelis fiendis", di cui conserva memoria un documento del 3 marzo 1348[15].

Furono pagine assai importanti quelle di Lányi, anzi dal valore di vera e propria cesura nella storia del "problema critico" Andrea Pisano. Dimostrando errata la convinzione che voleva la *Madonna* orvietana frutto della prima attività del figlio Nino[16], e la sua coerenza, al contrario, con le opere fiorentine di Andrea (sulle quali al momento sembrava chiudersi la parabola dello scultore), egli recuperava non soltanto un testimone importante dell'ultima attività di Andrea Pisano. Le fisionomie artistiche di Andrea e Nino, così come erano state tratteggiate da una tradizione di radicamento vasariano, venivano sommosse nel profondo.

Il seme gettato trovò il terreno che meritava. E così, su quella spinta, ricondotto nei giusti limiti il ruolo di Nino, poteva recuperarsi la consistenza e il significato delle ultime esperienze di Andrea, tra Pisa e Orvieto (a Pisa, le sculture di Santa Maria della Spina – figg. 410, 414 –, il rilievo con l'*Elemosina del santo* nel portale della chiesa di San Martino e la *Madonna col Bambino*, scolpita probabilmente nel 1345, per il frontone della facciata occidentale del duomo)[17].

La *Madonna* di Orvieto (fig. 415) era arrivata nella città umbra, sul principio del 1348, da Pisa. E qui furono scolpiti i due *Angeli* che dovevano affiancarla, realizzati uno da Andrea e l'altro forse da Nino[18], che il padre potrebbe aver condotto a Orvieto fin da questi anni e che poi gli succederà quale capomaestro del duomo tra il luglio e il novembre del 1349[19]. Il gruppo statuario dovette essere uno degli impegni portati avanti per la cattedrale in qualità di protomaestro della fabbrica, anche se non siamo ancora in grado di identificarne la destinazione. Ma in merito all'interferenza di Andrea Pisano, tra il 1347 e il 1348, nel cantiere della cattedrale di Orvieto, si deve dire probabilmente molto di più. Cominciamo fin d'ora, tuttavia, con l'accantonare il tentativo di addebitargli la progettazione della porta di Canonica e quel fregio che corre alla sommità del muro esterno della navata e lungo il transetto[20].

Andrea Pisano al duomo di Orvieto

In anni in cui Orvieto, tra faide di parte e repentini mutamenti di regime, vedeva l'affermazione di temporanei poteri personali e viveva così la propria stagione dei piccoli tiranni[21], la cattedrale ancora *in fieri*, luogo simbolico di civica identità, continuava ad assorbire energie enormi[22] e non si esitava a chiamarvi a lavorare i maestri di maggior grido. Nel maggio del 1347, all'apice della propria fama, vi giungeva dunque il "grandissimo statuario" Andrea Pisano[23]. Autore della celebrata porta bronzea del battistero fiorentino (fig. 337), successore di Giotto nella fabbrica del campanile (che gli fu tratta di mano, almeno nei versi di Antonio Pucci, dall'aver voluto introdurre innovazioni nel progetto giottesco)[24], responsabile di una bottega su cui a Pisa, negli anni quaranta, erano piovute le commissioni scultoree più prestigiose[25], il "solenne maestro" Andrea Pisano dovette essere richiesto a Orvieto in previsione di lavori importanti in seno alla fabbrica del duomo. E difatti è da ritenere che durante la sua permanenza come capomaestro si cominciasse non soltanto a predisporre, in marmo rosso di Sosselvole, il pavimento della cattedrale[26], ma si ponesse mano anche a una parte fondamentale della facciata. Credo infatti dovremo ammettere che proprio negli anni 1347-1348 si sia iniziato a costruire il grande rosone di facciata (fig. 416) e che la testa del *Redentore* al centro della raggiera (fig. 417), assieme alla *Madonna* e agli *Angeli* del Museo dell'Opera, sia appunto uno dei risultati della chiamata di Andrea Pisano a Orvieto[27].

I lavori alla zona del rosone

Fuorviati da quanto la letteratura storica sul duomo di Orvieto indicava, ma senza nessun appiglio documentario[28], la convinzione che più si è radicata fissa l'inizio dei lavori alla grande finestra di facciata soltanto nel 1354[29]. Si può provare, però, che non fu così. Sappiamo che nel 1337, con la costruzione della loggetta ad arcate al di sopra della zona dei portali (fig. 411), la sezione inferiore della facciata era compiuta[30]. Negli anni seguenti si proseguiva l'alzato nella zona superiore, quella su cui si apre l'occhio. Esistono delle note di pagamento che rendono certi in tal senso: alle date 26 luglio e 28 novembre 1339, due maestri assisiati ricevevano il compenso, infatti, per la loro prestazione "ad murandum ad altum in anteriore pariete dicte Ecclesie"[31]. Dunque, quando nel 1347 Andrea Pisano arrivava a Orvieto ed era nominato capomaestro, il grande impegno del momento doveva essere il corredo scultoreo di questa sezione della facciata, da condurre avanti secondo un progetto che già esisteva, quello detto "tricuspidale" e da più parti attribuito a Lorenzo Maitani.

Che le cose siano andate così e che proprio negli anni della permanenza di Andrea a Orvieto si lavorasse alla grande finestra è provato del resto – ed è quasi incredibile non lo si sia notato – dalla pur frammentaria documentazione superstite, se il 5 luglio 1348 gli eredi di tale maestro Antonio di Lorenzo potevano ricevere quanto a lui era dovuto, tra le altre cose, "pro […] cottumo unius cornicis de fenestra anteriori"[32].

Nel 1359, è vero, si era ancora al lavoro a questa sezione della facciata. Il direttore del cantiere era ora il fiorentino Andrea Orcagna; si predisponevano i mosaici di facciata e si procurava pietra rossa "per lu lavorio de la fenestra"[33]. Ma allora si stava provvedendo, intorno al rosone, o alla cornice più esterna dell'estradosso dell'occhio o alla riquadratura a losanghe entro cui si affacciano le protomi umane, sole zone in cui sia impiegata pietra rossa. La rosa vera e propria ormai era compiuta. Poi i lavori – non si sa se interrotti nel frattempo – continuarono ancora nel 1369-1370[34], e soltanto a partire dagli anni 1372-1373 si costruivano i "cibori" archiacuti della riquadratura più esterna (entro i quali furono collocate le figure dei *Profeti*)[35], completando così finalmente la sezione della facciata su cui si apre la finestra.

417. Andrea Pisano,
Redentore. Orvieto,
cattedrale

418. Andrea Pisano,
Madonna col Bambino,
particolare. Orvieto,
Museo dell'Opera del Duomo

Il Redentore al centro del rosone

La certezza che nel 1348 si stessero portando avanti i lavori per la grande rosa può fondare così un riconoscimento che si impone con forza per il *Redentore* (fig. 417). E ne costituisce, anzi, una riprova. La scultura al centro della finestra si legge d'un fiato accanto alla *Madonna* orvietana di Andrea Pisano (fig. 415), quella prelevata dalla sua bottega a Pisa e condotta presso la fabbrica del duomo di Orvieto all'inizio del 1348[36]. È similissima la conformazione facciale (figg. 417-418) e anche nel *Redentore*, pur nella grande differenza di dimensioni, il senso di polita emergenza fisica, di "classica" avvenenza delle forme, è come contraddetto da una volontà di insistente, minuto lavorio superficiale. Un lavorio che impreziosisce il marmo fino quasi al limite del virtuosismo che sarà di Nino, ma allo stesso tempo si mantiene sempre modulazione di tenere, vere carni, in visi che rifiutano di ridursi a sigla ricercata ed elegantissima, come sarà invece nelle opere di Nino Pisano fin dalla *Madonna col Bambino* della basilica di Santa Maria Novella a Firenze. Le dolci prominenze degli zigomi, le carnose infossature alle radici del naso, le labbra turgide e polpose, nel *Redentore* al centro del rosone e nella *Madonna* orvietana, permangono quali tracce di una viva naturalezza. Certo, l'essenzialità, la concentrazione dei rilievi e delle statue del campanile fiorentino sono ormai dietro le spalle, e la volontà di complicare squisitamente la scultura è dominante. Al pari dei capelli della *Madonna*, la folta capigliatura del *Cristo* è ora filettata e accomodata in morbide volute che tendono a ondularsi, come fosse stata messa in piega da uno scultore francese. E in questo senso colpisce il rigoglio della barba, tutta attorta in ricci esuberanti, che creano delle sinuose, iper-eleganti spirali.

Dati questi aspetti, il *Redentore* si pone in linea coerentemente con quella che si riconosce oggi come l'attività di Andrea nella Pisa degli anni quaranta, che rappresenta un deciso sviluppo in senso gotico della sua scultura, per il quale è possibile sia stato un incentivo non indifferente anche l'attività di una maestranza francese operosa (probabilmente tra gli anni venti e trenta) nella Toscana tirrenica settentrionale, quella che a Carrara lasciò la magnifica *Annunciazione* del duomo[37]. Anzi, quel "nuovo corso" di Andrea che tanto si è stentato ad ammettere, e i cui effetti si preferiva spiegare come esiti dell'attività di Nino, nel *Redentore* orvietano trova un suo apice e la conclusione. I risultati fortemente gotici raggiunti col rosone del duomo di Orvieto non appaiono infatti che una prosecuzione sulla strada imboccata, lasciata nel 1342-1343 Firenze e rientrato a Pisa, con le sculture dell'oratorio di Santa Maria della Spina (la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Giovanni Battista*, nonché la cosiddetta *Madonna del latte*, oggi al Museo Nazionale di San Matteo) (figg. 410, 414), via sulla quale, attraverso la *Madonna col Bambino* della facciata del duomo pisano, si giunge fino alle sculture di Orvieto. Della forza di questa convinta apertura verso nuovi e più evoluti aspetti gotici – da cui unilateralmente partirà in effetti Nino[38] –, ma accordata all'affezione per una maniera scultorea scoperta nella Firenze di Giotto, di Taddeo Gaddi e Maso di Banco, il *Redentore*, come quelle sculture e forse più, potrà anzi essere considerato paradigmatico.

Epilogo

Attivissimo, durante il periodo in cui fu capomaestro Andrea Pisano si recava più volte a Pisa e a Siena a scegliere i marmi migliori da impiegare nei lavori orvietani[39]. Oltre a destinarvi la *Madonna col Bambino adorata dai due angeli*, per il duomo costruì forse un altare, di cui potrebbe essere stata parte la cuspide col *Cristo eucaristico* conservata nel Museo dell'Opera di Orvieto[40]. L'impegno maggiore, tuttavia, dovette essere il predisporre la grande rosa per l'occhio di facciata, portando avanti il progetto che ormai da tempo – da Lorenzo Maitani, probabilmente – era stato elaborato. Se in tal modo risulta più chiara e di maggior peso la parte da lui avuta nella fabbrica del duomo di Orvieto tra il 1347 e il 1348, possiamo oggi disporre inoltre di una conferma non indifferente circa la fondatezza delle aperture di Jenö Lányi e della reimpostazione della storia di Andrea Pisano che ne seguì.

[1] Longhi 1973. Gli altri scritti sull'Umbria trecentesca sono raccolti in Longhi 1974, pp. 127-162.

[2] Gli scritti previtaliani sulla scultura umbra del Trecento sono interamente raccolti in Previtali 1991, pp. 3-82.

[3] Cfr. G. Previtali, *Introduzione*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer* 1971, I, p. 11. Ma tutto lo scritto (pp. 7-17) è impressionante nella volontà di coniugare Longhi e marxismo.

[4] Previtali 1970 (ora in Previtali 1991, pp. 16-30), da leggere accanto alla voce *Attribuzione* dell'*Enciclopedia Feltrinelli Fischer* 1971, I, pp. 56-60.

[5] Ambrogio 1968.

[6] Si vedano particolarmente Previtali 1982, pp. 17-19; Previtali 1986, p. 9 (ora in Previtali 1991, pp. 45-46, 76). Della serie di domande che lo studioso si poneva circa le aree linguistiche dell'Italia mediana trecentesca resta concreta testimonianza nel carteggio intercorso in quegli anni con Teresa Poggi Salani, docente di Storia della lingua italiana all'Università di Siena.

[7] Menzioni piene di interesse per Carlo Dionisotti Previtali riservava nello scritto che apre la sezione da lui curata della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (Previtali 1979, pp. 17, 26).

[8] L'attenzione non poteva non focalizzarsi sulla seconda stagione formalista, su un personaggio quale Tynjanov e quel concetto di "serie storica" di cui, con Roman Jakobson, era stato massimo elaboratore. Qui era il terreno in cui, "politicamente", potersi riconoscere: la via alla quale erano "approdati anche i più conseguenti tra i formalisti", quella "della connessione tra la 'serie' arte e le 'serie' storico-sociali" (cfr. G. Previtali, *Introduzione* a Panofsky 1939, ed. 1975, pp. XXIX sgg.).

[9] Previtali 1984, p. 30 (ora in Previtali 1991, p. 70).

[10] Assisi è rimasta un po' ai margini, quasi schiacciata nelle ricerche di Previtali. Certo, il suo caso è del tutto eccezionale, data la situazione di crocevia di culture, portato del carattere "sovranazionale" della basilica di San Francesco, basilica papale. Ma i complessi scultorei che qui si conservano partecipano di questo giro di cultura. E proprio un episodio che ad Assisi ebbe luogo porta argomenti a una tesi che a Previtali fu molto cara. Ricordo di averne parlato con lui in una giornata del luglio 1986, e rivedo ancora il suo divertito interessamento. Lasciamo da parte il caso francesizzante, ma di impianto architettonico rigorosamente arnolfiano, del monumento funebre di Philippe de Courtenay posto all'ingresso della basilica inferiore. Ma riguardo all'importante tomba di Giovanni Orsini (fig. 412), presente nella cappella di San Nicola, è in relazione ai fatti orvietani che va condotta l'indagine. Non in rapporto alla produzione romana dei Cosmati, come spesso si è fatto (Venturi 1901-1940, IV [1906], p. 142; Filippini 1908, p. 86; Kleinschmidt 1915-1928, I, pp. 151-153; Filippini 1927, p. 86). Il giovane diacono, fratello del cardinale Napoleone Orsini, morì durante la sedisvacanza del 1292-1294 (per l'identificazione del defunto: Supino 1926-1927, pp. 133-134) e l'esecuzione del complesso dovette cadere ancora entro gli ultimi anni del Duecento, verosimilmente a ridosso del sepolcro che Bonifacio VIII fece erigere ad Arnolfo nella propria cappella funebre della basilica vaticana (consacrata nel 1296), che ne costituisce il modello tipologico e strutturale (sulla tomba di Bonifacio VIII e il rapporto col sepolcro assisiate si veda particolarmente Gardner 1973; Gardner 1979, pp. 21-22; Gardner 1992, pp. 81-82). Come appare naturale, la tomba di Giovanni Orsini dovette essere realizzata, dunque, in coincidenza con la decorazione pittorica della cappella, che secondo le risultanze di I. Hueck (1983) era già in parte compiuta nel 1297. È questo un dato di peso, perché è da rilevare come la figura del *gisant* e i due *Angeli reggicortina* della tomba Orsini costituiscano le premesse più immediate dell'attività del cosiddetto "Maestro sottile", il responsabile dei rilievi più moderni della facciata del duomo di Orvieto (fig. 413) (tra i primi ad aver evocato, a paragone della tomba, le sculture della facciata del duomo orvietano, fu Toesca – 1951, p. 366 –, che alludeva ai simboli degli *Evangelisti* al di sopra della zona dei portali, e in particolare al *San Matteo*; si veda ora, più ampiamente, A. Middeldorf Kosegarten 1996, pp. 87-93). Credo che ci si potrebbe spingere fino a ipotizzare che la tomba assisiate non sia altro che un'opera del "Maestro sottile", esemplata su precisi modelli romani ed eseguita a date più arcaiche. Comunque sia, resta il fatto che tale rapporto contribuisce a confermare la cronologia "alta" dei rilievi orvietani. Gli importantissimi rilievi della facciata del duomo di Orvieto si arricchiranno di una gamma di altre esperienze – non ultima una sapiente conoscenza della scultura antica, oltre che un'incredibile vocazione naturalistica –, ma la loro fisionomia stilistica "di base" è già formata, in anni alquanto precoci, nell'Umbria "toscanizzata", per così dire, che estende i suoi confini fino a includere Assisi.

[11] Cfr. Carli 1965, pp. 12-15 (con lo stato della questione al 1965); Bonelli 1980; Romanini 1983, p. 41.

[12] Per la documentazione: Fumi 1891.

[13] Villani *ante* 1348, ed. 1990-1991, II, p. 742 (l. XI, cap. CLXXV); Pucci, *Il Centiloquio* (1373), ed. in Pucci 1772-1775, IV, p. 119; S. della Tosa, in Richa 1754-1762, V, p. XX; Ghiberti circa 1450, ed. 1998, p. 90; Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1988, II, pp. 149-159.

[14] Luzi 1866, pp. 360-361.

[15] Lányi 1933; Cellini 1933. Si vedano pure J. Lányi, in Thieme, Becker 1907-1950, XXVII (1933), pp. 97-98; Lányi 1934, pp. 68-69. Il documento inserito nella discussione da Lányi e Cellini era stato reso noto da Luzi (1866, p. 361, n. XXIV): "Die lune tertia mensis Martii 1348, Monaldus Cam. dedit et solvit Dominico Vannis victurali pro apportatura duarum salmarum et vectura mulorum ferentium de marmore a civitate Pisarum ad Urbem veterem, et Maiestatem cum lapidibus de marmore pro Angelis fiendis circa honorem dicte Maiestatis, et pro pedagiis et gabellis totius itineris, in totum XXIV libras et XVII solid.". Si veda inoltre Fumi 1891, p. 61, n. CLXV.

[16] Schmarsow 1897, p. 27; Venturi 1901-1940, IV (1906), p. 490; Chamot 1927, p. 122.

[17] Si vedano, in sintesi, Becherucci 1947, p. 70; Valentiner 1947; Becherucci 1965. E ora, per l'inserimento di tali acquisizioni entro un nuovo discorso globale su Andrea, Kreytenberg 1984[a]; Moskowitz 1986. In opposizione fu da subito Weinberger (1937). Ma il tentativo più insidioso di stroncare la nuova impostazione del problema, ristabilendo il valore della tradizione di fondamento vasariano, venne da Pietro Toesca e dalla figlia Ilaria (Toesca 1950, pp. 40-41, 53-55; Toesca 1951, pp. 322-323). In merito alla monografia di I. Toesca si vedano le recensioni di Pope-Hennessy 1951, e Castelnuovo 1952.

[18] Si veda, da ultimo, Kreytenberg 1984[a], pp. 91-92, figg. 126-131, con discussione della letteratura precedente.

[19] Luzi 1866, p. 362, n. XXV.

[20] Tali proposte sono di Trachtenberg 1971, pp. 82-84, seguito, per il solo fregio, da Moskowitz 1986, pp. 5, 104. Ferme opposizioni, da condividere, in Kreytenberg 1984[a], p. 92.

[21] Cfr. Waley 1952, pp. 140-144.

[22] Si veda particolarmente Riccetti 1988, centrato sulla situazione finanziaria della fabbrica, la sua organizzazione del lavoro, i salari eccetera.

[23] Il 14 maggio 1347 Andrea abitava già una casa messa a disposizione dall'Opera del Duomo (Luzi 1866, p. 360, n. XXIV). E prima del 25 maggio gli erano forniti gli strumenti di lavoro (Fumi 1891, p. 60, n. CLI). "Grandissimo statuario", per Andrea, è qualificazione ghibertiana (Ghiberti circa 1450, ed. 1998, p. 90). È da rilevare il particolare stato di Andrea Pisano nella fabbrica orvietana, tenuto fuori, dato il suo prestigio, dal normale mondo salariato (cfr. Riccetti 1988, p. 173).

[24] Pucci, *Il Centiloquio* (1373), LXXXV: "Nell'anno a' di' diciennove di luglio | Della chiesa maggiore il campanile | Fondato fu, rompendo ogni cespuglio, | Per maestro Giotto, dipintor sottile, | Il qual condusse tanto il lavorio | Ch'e primi intagli fè con bello stile. | Nel trentasei, sì come piacque a Dio, | Giotto morì l'età di LXX anni, | E in quella chiesa poi si seppelio. | Poscia il condusse un pezzo con affanni | Quel solenne maestro Andrea Pisano, | Che fè la bella porta a San Giovanni; | Ma per un lavorio che mosse vano, | Il qual si fè per miglioramento, | Il maestero gli fu tratto di mano. | E guidol poi Francesco di Talento, | In fin ch'al tutto fu abbandonato, | Per dar prima alla chiesa compimento".

[25] Cfr. Becherucci 1965, pp. 246-248.

[26] Carli 1965, p. 8.

[27] Il rosone di facciata fu sottoposto a restauro negli anni 1949-1950, per cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze; si veda la relazione di Bartoli 1951. Qui, alla fig. 3, è un grafico con l'indicazione delle parti della raggiera di cui si resero necessari rifacimenti e tassellature.

[28] Della Valle 1791, p. 283; Fumi 1891, p. 30.

[29] Nardini Despotti Mospignotti 1891, p. 22; Tosi 1933-1934, p. 518; Bonelli 1952, pp. 89-90; Carli 1965, p. 67. Controcorrente, ma infondata, è la posizione di Cellini (1939, pp. 230, 235-238), riguardo a una possibile datazione agli anni venti della finestra e delle sculture nelle nicchie della sua riquadratura.

[30] Fumi 1891, pp. 29-30.

[31] Ivi, p. 57, n. CXXVI; p. 59, n. CXLII.

[32] Ivi, p. 62, n. CLXVIII: "Pro heredibus Antonii m. Laurentii Petraccho Pepi Albere recipienti pro V diebus quibus operi servivierat ad rationem V sol. pro die. Et pro quodam cottumo per eum facto dudum de quadam tabula anditi ad compassum tres lib. Et pro alio cottumo unius cornicis de fenestra anteriori XVI sol. dedit et solvit quinque lib. I sol.". Il documento è segnalato (senza trarre conseguenze, non interessati alla cronologia di questa zona della facciata) anche da White 1959, p. 268, e da Taylor 1970, p. 19. Un'ulteriore conferma che durante la direzione di Andrea si lavorasse all'altezza dell'occhio è data dalla decorazione architettonica della seconda coppia di nicchie ai lati del rosone, come mostrano le teste, scolpite inequivocabilmente secondo i modi di Andrea Pisano, inserite tra le mensole della parte sommitale della nicchia di sinistra (cfr. Franci 2002, p. 31, fig. 2).

[33] Fumi 1891, pp. 64-65, n. CXCVI: "Questi sono e pacti facti con Russo di Ligho el pazo d'Angeluzo per fare questo cottomo per fu lavorio de la fenestra. In prima per essi si promette di fare septanta pietre di pietra rossa per la fenestra in nella petraia di Soselva […] reducendole al modo dato per maestro Andrea a loro in ne la quantitate di LXX pezi necte di vene e di peli, secundo ch'el maiestro indicarà. Aunque cento pezi de le decte pietre in ne la decta petraia […]. Aunque l'altri L pezi de uno piede e mezo di longheza e d'alteza uno mezo, secondo el modolo e uno piede di coda, netti e saldi et secundo che detto majestro acceptarà. E questo lavorio degono fare e promectono infra spatio di duo mesi comensando in kalendi dicembre a la pena di C lire per ciascun di loro […]".

[34] Fumi 1891, pp. 31, 71-72, n. CCXXXVIII.

[35] Ivi, p. 31.

[36] Il tentativo di A. Monferini (1962, pp. 205-206, 208-209) di riferire l'esecuzione del rosone, assieme ai *Profeti* nelle nicchie che lo attorniano, al senese Giovanni di Stefano, capomaestro del duomo di Orvieto a partire dal 1373, è destinato a cadere. D'altronde, già il confronto prodotto tra il *Redentore* e il *San Pietro* del ciborio di San Giovanni in Laterano a Roma è eloquente, mi pare, dell'impossibilità di pensare le due sculture opera di uno stesso artista. Alle pp. 208-209, tuttavia, erano delle osservazioni (gettate quasi distrattamente e che, se sfruttate, avrebbero guidato in ben altra direzione) riguardo alle forti analogie tra la testa del *Redentore* e la *Madonna col Bambino* del Museo dell'Opera di Orvieto, da Augusta Monferini rubricata sotto il nome di Nino Pisano. Sull'attribuzione al senese Giovanni di Stefano convergeva, in seguito, anche Carli (1965, p. 76, nota 31; 1980, p. 26).

[37] Cfr. A. Caleca, in *Niveo de marmore…* 1992, p. 307. Sull'*Annunciazione* di Carrara rimane ancora fondamentale l'intervento di Middeldorf, Weinberger 1928, p. 188 (nuova ed. in Middeldorf 1979-1981, I, pp. 27-30).

[38] In merito all'attività di Nino Pisano, lo stato della discussione critica si evince da M. Burresi, in *Andrea, Nino e Tommaso…* 1983, pp. 28-34, 177-191; Kreytenberg 1984[a], pp. 100-115, 119-127, 188-189; Moskowitz 1986, pp. 60-93, 149-164; M. Burresi, in *Sacre passioni…* 2000, pp. 164-195.

[39] Luzi 1866, pp. 360-361, n. XXIV; Fumi 1891, p. 61, nn. CLXIV, CLXVI.

[40] M. Burresi, in *Andrea, Nino e Tommaso…* 1983, p. 182; Kreytenberg 1984[a], pp. 92-93.

Apparati

Bibliografia generale

ante1348
Giovanni Villani, *Nuova cronica* (*ante* 1348), edizione a cura di Giuseppe Porta, Parma 1990-1991

seconda met del XIV secolo
Franco Sacchetti, *Il Libro delle Rime* (seconda metà del XIV secolo), edizione a cura di Alberto Chiari, Bari 1936

circa 1450
Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* (circa 1450), edizione a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998

1506-1528
Sigismondo Tizio, *Historiarum Senensium ab initio urbis Senarum usque ad annum MDXXVIII* (1506-1528), mss. B.III.6-15 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

1550
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino ai nostri tempi*, Firenze 1550, edizione a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, Firenze 1966-1988

1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori coll'aggiunta de' vivi e de' morti, dall'anno 1550 al 1567*, Firenze 1568, edizione a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, Firenze 1966-1988

1599
Orlando Malavolti, *Dell'historia di Siena*, Venezia 1599

prima met del XVII secolo
Filippo Montebuoni Buondelmonti, *Notizie dei Pittori e Statuarii senesi* (prima metà del XVII secolo), nell'estratto di Uberto Benvoglienti, ms. L.V.14 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

1625-1626
Giugurta Tommasi, *Dell'historie di Siena*, Venezia 1625-1626

1628
Pandolfo Arferuoli, *Historie delle cose più notabili seguite in Toscana, et in altri luoghi, et in particolare in Pistoia, scritte in due tomi* (1628), mss. 49-50 dell'Archivio Capitolare di Pistoia

1649
Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi, o' vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato*, Pistoia 1649

circa 1650
Giulio Piccolomini, *Siena illustre per antichità* (circa 1650), ms. C.II.23 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

1655
Alfonso Landi, *Racconto di Pitture, di Statue, e d'altre opere eccellenti, che si ritrovano ne' Templi e negli altri luoghi pubblici della città di Siena, con i Nomi, Cognomi e Patrie degl'Artefici d'esse* (1655), ms. L.IV.14 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, edizione a cura di Enzo Carli, Firenze 1992

1666
Giuseppe Dondori, *Della pietà di Pistoia*, Pistoia 1666

1681-1728
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728

1716
Luca Giuseppe Ceracchini, *Cronologia sacra de' vescovi e arcivescovi di Firenze*, Firenze 1716

1717-1722
Ferdinando Ughelli, *Italia sacra*, seconda edizione, Venezia 1717-1722

1719
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico* [1704], *ristampato corretto et accresciuto di molti professori* […], Bologna 1719

1723-1751
Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum Scriptores*, Milano 1723-1751

1731
Giovanni Antonio Pecci, *Raccolta Universale di tutte l'iscrizioni, arme, e altri monumenti sì antichi, come moderni, esistenti nel terzo di Camollia, fino a questo presente anno 1731*, ms. D.6 dell'Archivio di Stato di Siena

seconda met del XVIII secolo
Giovan Girolamo Carli, *Selva di notizie, e riflessioni per la Storia de' Pittori, Scultori e Architetti Senesi* (seconda metà del XVIII secolo), ms. L.V.16 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena

1752
Francesco Antonio Zaccaria, *Bibliotheca pistoriensis*, Torino 1752

1754-1762
Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762

1765
Giovann'Antonio Pecci, *Memorie storiche, politiche, civili e naturali delle città, terre e castelli che sono state suddite della città di Siena* (1765), ms. D.72 dell'Archivio di Stato di Siena

1768-1779
Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, seconda edizione, Firenze 1768-1779

1772-1775
Antonio Pucci, *Delle poesie […]*, a cura di Ildefonso di San Luigi, Firenze 1772-1775

1782-1786
Guglielmo della Valle, *Lettere Sanesi […] sopra le Belle Arti*, Venezia poi Roma 1782-1786

1791
Gugliemo della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791

1791-1794
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti […]*, arricchite di giunte e di correzioni per opera del P. Guglielmo della Valle, Siena 1791-1794

1808
Sebastiano Ciampi, *Memorie della vita di messer Cino da Pistoia*, Pisa 1808

1815
Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1815

1818
Ferdinando Panieri, *Cataloghi dei santi, dei beati e di altre persone insigni per pietà pistojesi […]*, Pistoia 1818

1819
Monumenti Sepolcrali della Toscana disegnati da Vincenzo Gozzini, incisi da Giovan Paolo Lasinio sotto la direzione dei Signori Cav. E. Benvenuti e L. De Cambray Digny, Firenze 1819

1821
Francesco Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti, con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821

1823
Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova […]* (1813-1818), seconda edizione riveduta e ampliata, Prato 1823

1826
Sebastiano Ciampi, *Vita e memorie di messer Cino da Pistoia*, Pistoia 1826

1832
[Ettore Romagnoli,] *Guida della Città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Siena 1832

1833-1843
Emanuele Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Firenze 1833-1843

ante1835
Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, mss. *ante* 1835, edizione stereotipa, Firenze 1977

1836
Ettore Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e de suoi suburbj*, Siena 1836

1845-1847
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), edizione a cura di Ferdinando Ranalli, Firenze 1845-1847

1846
Luigi Passerini, *Genealogia e Storia della Famiglia Bardi* (1846), ms. Passerini 45 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
Gustav Friedrich Waagen, *Über die Bildwerke des Mittelalters und der späteren Zeit im Königlichen Museum zu Berlin*, in "Kunstblatt", 1846, n. 61, pp. 245-247

1846-1870
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* […], per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle [Vincenzo Marchese, Carlo Pini, Carlo Milanesi, Gaetano Milanesi], Firenze 1846-1870

1853
Luigi Pecori, *Storia della terra di San Gimignano*, Firenze 1853

1854
Girolamo Gigli, *Diario Senese* (1723), seconda edizione, Siena 1854
Giuseppe Tigri, *Pistoia e il suo territorio, Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edificii più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1854

1854-1856
Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-1856

1861
Luciano Banchi, *Alcuni documenti che concernono la venuta in Siena nell'anno 1321 dei lettori e degli scolari di Bologna*, in "Giornale Storico degli Archivi Toscani", V, 1861, pp. 237-247, 309-321
Eduard Gerhard, *Königliche Museen. Verzeichnis der Bildhauer-Werke*, Berlin 1861

1862-1865
Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), esemplare dattiloscritto conservato presso la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Siena

1866
Lodovico Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Firenze 1866

1873
Gaetano Milanesi, *Sulla storia dell'arte toscana*, Siena 1873

1876-1877
Goffredo di Crollalanza, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, Pisa 1876-1877

1878
Vittorio Capponi, *Biografia pistoiese, o notizie delle vite e delle opere dei pistoiesi*, Pistoia 1878

1878-1885
Giorgio Vasari, *Le opere*, con nuove annotazio-

ni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-1885

1880
Angiolo Pasqui, Ubaldo Pasqui, *La cattedrale aretina e i suoi monumenti*, Arezzo 1880

1883
Emilio Chiarini, *Del Duomo di Grosseto*, Grosseto 1883
Charles C. Perkins, *Historical Handbook of Italian Sculpture*, London 1883

1887
Wilhelm Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1887
Anton Filippo Giachi, *Saggio di ricerche storiche sopra lo Stato antico e moderno di Volterra*, Firenze-Volterra-Cecina 1887

1888
Wilhelm Bode, Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin 1888

1891
Wilhelm Bode, *Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Die italienische Plastik*, Berlin 1891
Luigi Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891
Aristide Nardini Despotti Mospignotti, *Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo di Orvieto*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, pp. 333-356

1894
Alessandro Lisini, *Chi fu l'architetto della Torre del Mangia?*, in "Miscellanea Storica Senese", II, 1894, pp. 129-132, 145-151
Lodovico Zdekauer, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, Milano 1894

1895
Igino Benvenuto Supino, *Cellino di Nese*, in "Archivio Storico dell'Arte", VIII, 1895, pp. 269-273

1896
Georges Daumet, *Le monument de Benoit XII dans la basilique de Saint-Pierre*, in "Mélanges d'Archeologie et d'Histoire", XVI, 1896, pp. 293-297
Gaetano Salvemini, *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, Firenze 1896
Giuseppe Tigri, *Nuova guida di Pistoia e dei suoi dintorni*, Pistoia 1896

1896-1908
Robert Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1908

1896-1927
Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1927

1897
Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897
Marcel Reymond, *La Sculpture Florentine*, Firenze 1897
August Schmarsow, *Florentiner Studien*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig 1897, pp. 3-92

1898
Scipione Borghesi, Luciano Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898

1900
Howel Wills, *Florentine Heraldry*, London 1900

1901
Luise M. Richter, *Siena*, Leipzig und Berlin 1901

1901-1940
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940

1902
Francesco Egidi, *Le miniature dei codici barberiniani dei "Documenti d'amore"*, in "L'Arte", V, 1902, pp. 1-20, 78-95
Robert Langton Douglas, *A History of Siena*, London 1902

1903
Pèleo Bacci, *Cinque documenti pistoiesi per la storia dell'arte senese del XIII, XIV e XV secolo*, Pistoia 1903
William Heywood, Lucy Olcott, *Guide to Siena. History and Art*, Siena 1903
Ludwig Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum*, in "Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen", XXIV, 1903, pp. 247-283
André Michel, *Les acquisitions du Département de la Sculpture du Moyen Age, de la Renaissance e des temps modernes au Musée du Louvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", XLV, 1903, pp. 299-311

1904
Fritz Burger, *Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strassburg 1904
Albert Brach, *Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena*, Strassburg 1904
Odoardo H. Giglioli, *Pistoia nelle sue opere d'arte*, Firenze 1904

1905
Luigi Petrocchi, *Cattedrale di Massa Marittima. L'Altar Maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, Senese*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XI, 1905, pp. 637-643
Paul Schubring, *Moderner Cicerone. Berlin*, I, *Das Kaiser-Friedrich-Museum*, Stuttgart-Berlin-Leipzig [1905]

1905-1929
Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, a cura di André Michel, Paris 1905-1929

1906
Cornelius von Fabriczy, *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*, in "Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen", XXVII, 1906, pp. 79-105

1907
Nicola Zucchelli, *Cronotassi dei vescovi e arcivescovi di Pisa*, Pisa 1907

1907-1950
Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950

1908
Laura Filippini, *La scultura del Trecento in Roma*, Torino 1908
Romualdo Pantini, *San Gimignano*, Bergamo 1908

1909
Annales Arretinorum Maiores et Minores, edizione a cura di Arturo Bini, Giovani Grazzini (*Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XXIV, parte I), Città di Castello 1909
Gaston Migeon, *La collection de Victor Gay aux musées nationaux*, in "Gazette des Beaux-Arts", LI, 1909, pp. 408-432

1910
Gerald S. Davies, *Renascence. The Sculptured Tombs of the Fifteenth Century in Rome, with Chapters on the Previous Centuries from 1100*, London 1910
Giuseppe Tigri, *Guida storico-artistica di Pistoia e dintorni*, Pistoia 1910

1911
Hans Graber, *Beiträge zu Nicola Pisano*, Strassburg 1911
Vittorio Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena 1911
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [...]*, con apparati critici a cura di Karl Frey, München 1911
Oskar Wulff, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, III, 2, *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke*, Berlin 1911

1912
Giacomo De Nicola, *Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio*, in "Vita d'Arte", IX, 1912, pp. 1-16
Konrad Escher, *Die Engel am französischen Grabmal des Mittelalters und ihre Beziehungen zur Liturgie*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXV, 1912, pp. 97-119

1913-1914
Paul Schubring, *Italienische Renaissanceplastik in Budapest*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", XXV, 1913-1914, pp. 91-104

1914
Alessandro Del Vita, *Sculture aretine sconosciute e inedite*, in "Rassegna d'Arte", I, 1914, pp. 236-240
Mario Salmi, *Due rilievi romanici inediti*, in "Arte e Storia", s. V, XXXIII, 1914, pp. 164-168

1915
Alessandro Del Vita, *Il Duomo di Arezzo*, Milano [1915]

1915-1928
Beda Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin 1915-1928

1921
Leone Chellini, *San Gimignano e dintorni*, Modena 1921
Francesco Filippini, *L'esodo degli studenti da Bologna nel 1321 e il 'Polifemo dantesco'*, in "Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna", VI, 1921, pp. 108-185

1922
Roger Fry, *A reconstructed Annunciation*, in "The Burlington Magazine", LVIII, 1922, p. 54
Paul Vitry, *Musée National du Louvre. Catalogue des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris 1922

1924
Damiano Neri, *Iconografia delle Stimmate di S. Francesco nel secolo XIII*, in "Studi francescani", XXI, 1924, pp. 289-322
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Studies in Italian Gothic Plastic Art. II. Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura*, in "Art in America and Elsewhere", XIII, 1924, pp. 3-18
Georg Graf Vitzthum, Wolfgang Fritz Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924

1925
Armando Sapori, *La beneficenza delle compagnie mercantili del Trecento*, in "Archivio Storico Italiano", LXXXIII, 1925, pp. 251-272

1926
Armando Sapori, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze 1926
Georg Swarzenski, *Nicolo Pisano*, Frankfurt am Main 1926

1926-1927
Igino Benvenuto Supino, *La Cappella di Gian Gaetano Orsini nella Basilica di San Francesco d'Assisi*, in "Bollettino d'Arte", VI, 1926-1927, pp. 131-135

1927
Pèleo Bacci, *Per la scultura senese di statue in legno*, in "La Balzana", I, 1927, pp. 5-17
Mary Chamot, *Pisan Sculpture*, in "Apollo", V, 1927, pp. 119-123
Francesco Filippini, *La Tomba del Card. Matteo Orsini nella chiesa della Minerva in Roma e gli affreschi della Cappella Orsini in San Francesco in Assisi*, in "Bollettino d'Arte", VII, 1927, pp. 84-90
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture*, in "The Art Bulletin", IX, 1927, pp. 177-220

1928
Leone Chellini, *Comune di San Gimignano. Museo Civico. Inventario generale* (1928), ms. presso la Biblioteca Comunale di San Gimignano
Ulrich Middeldorf, Martin Weinberger, *Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana*, in "Pantheon", I, 1928, pp. 187-190

1929
Ippolito Machetti, *Orafi senesi*, in "La Diana", IV, 1929, pp. 5-110
Piero Misciattelli, *Una statua sconosciuta di Goro di Gregorio*, in "La Diana", IV, 1929, pp. 225-226.

1929-1930
Heinrich Bodmer, *Una scuola di scultura fiorentina del Trecento: i monumenti dei Baroncelli e dei Bardi*, in "Dedalo", X, 1929-1930, pp. 619-639, 662-678
Pietro Toesca, *La Pieve di Cercina*, in "Dedalo", X, 1929-1930, pp. 482-502

1930
Wolfgang Fritz Volbach, *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums*, II, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig 1930

1931
Alessandro Chiappelli, *Notizie e spigolature storico-artistiche pistoiesi. IV. Un'antica scultura di Nicola Pisano, già esistente in Pistoia e ora nel Friedrich-Museum di Berlino, e l'antica epigrafe nel Palazzo Buonaccorsi ora Chiappelli, nel Corso Umberto I*, in "Bullettino Storico Pistoiese", XXXIII, 1931, pp. 182-186
Cronache senesi, a cura di Alessandro Lisini, Fabio Iacometti (*Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XV, parte VI), Bologna 1931

1933
Pico Cellini, *Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano*, in "Rivista d'Arte", XV, 1933, pp. 1-20
Annemarie Güdesen, *Das weltliche Kostüm im italienischen Trecento*, Berlin 1933
Jenö Lányi, *L'ultima opera di Andrea Pisano*, in "L'Arte", XXXVI, 1933, pp. 204-227
William Reinhold Valentiner, *Una statua ignota di Tino da* [sic] *Camaino in Santa Croce in Firenze*, in "L'Arte", XXXVI, 1933, pp. 83-107

1933-1934
Luigia Maria Tosi, *Andrea Orcagna architetto*, in "Bollettino d'Arte", XXVII, 1933-1934, pp. 512-526

1934
Ernst Friedrich Bange, *Die italienische Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlin [1934]
Enzo Carli, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934
Jenö Lányi, *Notizen und Nachrichten. Plastik, Italien, 14. Jahrhundert*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", III, 1934, pp. 66-69

1935
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Tino di Camaino. A Sienese Sculptor of the fourteenth Century*, Paris 1935

1936
Franco Sacchetti, *Il Libro delle Rime* (seconda metà del XIV secolo), edizione a cura di Alberto Chiari, Bari 1936

1937
Harald Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Doms. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", I, 1937, pp. 139-221
Martin Weinberger, *Nino Pisano*, in "The Art Bulletin", XIX, 1937, pp. 74-79

1938
Michel Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge*, I, *Le Pontifical romain du XIIe siècle*, Città del Vaticano 1938
Werner Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. I.*, in "Rivista d'Arte", XX, 1938, pp. 242-289
Filippo Melli, *Sculture pisano-lucchesi della seconda metà del secolo XII*, in "Bollettino Storico Lucchese", X, 1938, pp. 3-17
Carlo Ludovico Ragghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, in "La Critica d'Arte", III, 1938, pp. 170-183
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Catalogue of an Exhibition of Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures*, catalogo della mostra (Detroit Institute of Arts, 1938), Detroit 1938
Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstler in der florentinischen Ranaissance: Aufgaben und Auftraggeber*, Leipzig 1938

1939
Pico Cellini, *Appunti orvietani. II. Per Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto*, in "Rivista d'Arte", XXI, 1939, pp. 229-244
Werner Cohn-Goerke, *Giovanni d'Agostino*, in "The Burlington Magazine", LXXXIV, 1939, pp. 180-194 (cit. 1939[a])
Werner Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. II.*, in "Rivista d'Arte", XXI, 1939, pp. 1-22 (cit. 1939[b])
Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939
Wilhelm Reinhold Valentiner, *The Front Plane Relief in Medieval Art*, in "The Art Quarterly", II, 1939, pp. 155-177

1940
Michel Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge*, II, *Le Pontifical de la curie romaine au XIIIe siècle*, Città del Vaticano 1940
Géza de Francovich, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, in "Le Arti", XVIII, 1940, pp. 236-251
Piero Guelfi Camajani, *Dizionario araldico*, Milano 1940
Carlo Ludovico Ragghianti, *Notizie e letture*, in "La Critica d'Arte", V, 1940, nn. 3-4, pp. XX-XXI

1940-1941
Victor Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des Bibliothèques publiques de France*, Macon 1940-1941

1940-1954
Walter Paatz, Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein Kunstgeschichtliches Handbuch*, Franckfurt am Main 1940-1954

1941
Enzo Carli, *Sculture del Duomo di Siena (Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Giovanni d'Agostino)*, Torino 1941
Giusta Nicco Fasola, *Nicola Pisano*, Roma 1941

1942
Chartularium Studii Senensis, a cura di Giovanni Cecchini, Giulio Prunai, Siena 1942

1943
Ilse Falk, Jenö Lányi, *The Genesis of Andrea Pisano's Bronze Doors*, in "The Art Bulletin", XXV, 1943, pp. 132-153

1944
Pèleo Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze 1944 (cit. 1944[a])
Pèleo Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944 (cit. 1944[b])

1946
Enzo Carli, *Goro di Gregorio*, Firenze 1946 (cit. 1946[a])
Enzo Carli, *Vetrata duccesca*, Firenze 1946 (cit. 1946[b])

1947
Luisa Becherucci, *An Exhibition of Pisan Trecento Sculpture*, in "The Burlington Magazine", LXXXIX, 1947, pp. 68-70
Enzo Carli, *La mostra dell'antica scultura pisana*, in "Emporium", LIII, 1947, pp. 47-57
Richard Offner, *The Fourteenth Century* (*A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, sez. III, vol. V), New York 1947
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Andrea Pisano as Marble Sculptor*, in "The Art Quarterly", X, 1947, pp. 163-187

1948
Enzo Carli, *Sculture inedite di Giovanni d'Agostino*, in "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, pp. 129-142
R. Freyhan, *The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XI, 1948, pp. 68-86

1950
Marcel Aubert, *Musée National du Louvre. Description raisonné des Scultpures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris 1950
Giulio Prunai, *Lo Studio senese dalla 'migratio' bolognese alla fondazione della 'Domus Sapientiae' (1321-1408)*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", LXVII, 1950, pp. 3-54
Carlo Ludovico Ragghianti, *Scultura lignea senese, e non senese*, in "La Critica d'Arte", IX, 1950, pp. 480-496
Ilaria Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze 1950

1951
L. Bartoli, *Il restauro del rosone centrale del Duomo di Orvieto*, in "Bollettino d'Arte", XXXVI, 1951, pp. 263-265
Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951
John Pope-Hennessy, recensione di I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze 1950, in "The Burlington Magazine", XCIII, 1951, p. 395
Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951

1952
Renato Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento-Trecento*, Città di Castello 1952
Giulia Brunetti, *Note sul soggiorno fiorentino di Tino di Camaino*, in "Commentari", III, 1952, pp. 97-107
Enrico Castelnuovo, recensione di I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze 1950, in "Paragone", 29, 1952, pp. 62-64
Daniel Waley, *Mediaeval Orvieto. The Political History of an Italian City-State, 1157-1334*, Cambridge 1952

1953
Peter Murray, *Notes on Some Early Giotto Sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVI, 1953, pp. 58-80

1954
Giulia Brunetti, *Two Reliefs from the Orso Monument*, in "The Art Quarterly", XVII, 1954, pp. 135-138
Henriette s'Jacob, *Idealism and Realism. A Study of sepulchral Symbolism*, Leiden 1954
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Tino di Camaino in Florence*, in "The Art Quarterly", XVII, 1954, pp. 117-133

1955
Le manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle, a cura di Jean Porcher, catalogo della mostra (Paris, 1955), Paris 1955

1956
Alfredo Chiti, *Pistoia. Guida storico artistica*, Pistoia 1956

1957
Riccardo Barsotti, *Nuovi studi sulla Madonna eburnea di Giovanni Pisano*, in "Critica d'arte", n.s., IV, 1957, pp. 47-56
Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris 1957
Giuseppe Marchini, *Il Duomo di Prato*, Milano [1957]
Stella Mary Pearce, *Costumi tedeschi e borgognoni in Italia nel 1452*, in "Commentari", VIII, 1957, pp. 244-247

1958
Manfred Wundram, *Toskanische Plastik von 1250 bis 1400*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 21, 1958, pp. 243-270

1959
Johannes Beumer, *Die Mariologie Richards von Saint-Laurent*, in "Franziskanische Studien", XLI, 1959, pp. 19-40.
Luigi Grassi, *Una statua senese del Trecento*, in "Critica d'Arte", VI, 1959, pp. 217-228
Wilhelm Messerer, *Das Relief im Mittelalter*, Berlin 1959
John White, *The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXII, 1959, pp. 254-302
Manfred Wundram, *Studien zur künstlerischen Herkunft Andrea Pisanos*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VIII, 1959, pp. 199-222

1960
Isa Belli Barsali, ad vocem *Agnolo di Ventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, p. 451
Enzo Carli, ad vocem *Agostino di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, p. 484 (cit. 1960[a])
Enzo Carli, *La scultura lignea italiana*, Milano [1960] (cit. 1960[b])

1961
Herbert von Einem, *Das Grabmal der Königin Margarethe in Genua*, in *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, a cura di Ellen J. Beer, Paul Hofer, Luc Mojon, Basel-Stuttgart 1961, pp. 125-150
Gipsformerei der Berliner Museen. Katalog der Originalabgüsse, 6, *Christliche Epochen*, Berlin 1961

1962
Emilio Cristiani, *Sul valore politico del cavalierato nella Firenze dei secoli XIII e XIV*, in "Studi medievali", s. III, III, 1962, pp. 365-371
Margaret H. Longhurst, *Notes on Italian Monuments of the 12 to 16th Centuries*, London [1962]
Augusta Monferini, *Il Ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, in "Commentari", XIII, 1962, pp. 182-212

1963
Raymond De Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*, Cambridge (Mass.) 1963
Giuseppe Marchini, *Il Tesoro del Duomo di Prato*, Milano 1963
John Pope-Hennessy, *New Works by Giovanni Pisano – I*, in "The Burlington Magazine", CV, 1963, pp. 529-533
Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1963

1964
Arnaldo D'Addario, ad vocem *Bardi, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 6, Roma 1964, pp. 279-280
Giuseppe Marchini, *Una testa di Giovanni Pisano*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, München 1964, pp. 166-168
Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964
John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964

1965
Luisa Becherucci, *La bottega pisana di Andrea da Pontedera*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XI, 1965, pp. 227-262
Enzo Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965
John Pope-Hennessy, *An Ivory by Giovanni Pisano*, in "Victoria and Albert Museum Bulletin", I, 1965, n. 3, pp. 9-16
Max Seidel, *Giovanni Pisano: il Pulpito di Pistoia* ("Forma e colore", 15), Firenze [1965]
Carlo Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965

1966
Ferdinando Bologna, *Simone Martini* ("I maestri del colore", 119), Milano 1966
Annarosa Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 1.*, in "Critica d'Arte", 78, 1966, pp. 17-26 (cit. 1966[a])
Annarosa Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 2.*, in "Critica d'Arte", 79, 1966, pp. 17-28 (cit. 1966[b])
Antje Kosegarten, *Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII, 1966, pp. 207-224
Antje Middeldorf Kosegarten, *Einige sienesischen Darstellungen des Muttergottes aus dem frühen Trecento*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", VIII, 1966, pp. 96-118
Francesco Negri Arnoldi, *Gli sviluppi della scultura gotica in Europa* ("I maestri della scultura", 102), Milano 1966
John White, *Art and Architecture in 1taly, 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966

1966-1988
Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze 1966-1988

1967
Annarosa Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 3.*, in "Critica d'Arte", 88, 1967, pp. 36-50 (cit. 1967[a])
Annarosa Garzelli, *Problemi di scultura gotica senese. 4.*, in "Critica d'Arte", 89, 1967, pp. 22-37 (cit. 1967[b])
Annarosa Garzelli, *Il Duomo di Grosseto*, Firenze 1967 (cit. 1967[c])
Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967

1968
Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1968
Enzo Carli, *Su alcuni smalti senesi*, in "Antichità Viva", VII, 1968, n. 1, pp. 35-47 (cit. 1968[a])
Enzo Carli, *Le statue degli Apostoli per il Duomo di Siena*, in "Antichità Viva", VII, 1968, n. 6, pp. 3-20 (cit. 1968[b])
Annarosa Garzelli, *Scultura del Trecento a Siena e fuori Siena*, in "Critica d'Arte", 94, 1968, pp. 55-65
Antje Middeldorf Kosegarten, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", X, 1968, pp. 14-100
John Pope-Hennessy, *Essays on Italian Sculpture*, London-New York 1968
André Vauchez, *Les stigmates de saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du moyen âge*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXX, 1968, pp. 595-625

1969
Annarosa Garzelli, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Firenze 1969
Cesare Gnudi, *Le jubé de Bourges et l'apogee du 'classicisme' dans la sculpture de l'Île-de-France au milieu du XIIIe siècle*, in "Revue de l'Art", 3, 1969, pp. 18-36
Irene Hueck, *Una Crocifissione su marmo del primo Trecento e alcuni smalti senesi*, in "Antichità Viva", VIII, 1969, n. 1, pp. 22-34
Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, a cura di Luisa Becherucci, Giulia Brunetti, Milano [1969]
Antje Middeldorf Kosegarten, *Nicola und Giovanni Pisano 1268-1278*, in "Jahrbuch der Ber-

liner Museen", XI, 1969, pp. 36-80
Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo 'stil novo' del gotico italiano*, Milano 1969
Max Seidel, *Die Rankensäulen des Sieneser Domfassade*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XI, 1969, pp. 81-157
Carlo Volpe, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma 1969, pp. 15-59

1970

[Carlo Celso Calzolai,] *La Chiesa fiorentina*, Firenze 1970
Raymond De Roover, *Il Banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze 1970 (edizione originale: Cambridge [Mass.] 1963)
Millard Meiss, *The Great Age of Fresco*, New York 1970
Giovanni Previtali, *Secondo studio sulla scultura umbra*, in "Paragone", 241, 1970, pp. 9-27
Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270*, München 1970
Max Seidel, *Die Verkündigungsgruppe des Sieneser Domkanzel*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XXI, 1970, pp. 56-58
Michael D. Taylor, *The Iconography of the Façade Decoration of the Cathedral of Orvieto*, Ph. D. Thesis, Princeton University, 1969, ed. Ann Arbor (Mi) 1970
Cinzio Violante, *Cronotassi dei vescovi e degli arcivescovi di Pisa dalle origini all'inizio del XIII secolo. Primo contributo a una nuova "Italia Sacra"*, in *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, Padova 1970, pp. 3-56

1971

Enzo Carli, *L'arte nella basilica di S. Francesco a Siena*, Siena 1971
Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte 2, a cura di Giovanni Previtali, Milano 1971
Hayden B.-J. Maginnis, *Cast Shadow in the Passion Cycle of San Francesco, Assisi: A Note*, in "Gazette des Beaux-Arts", LVII, 1971, pp. 63-64
Gian Lorenzo Mellini, *Giovanni Pisano*, Milano [1971]
Mario Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971
Max Seidel, *Das Fragment einer Statue Giovanni Pisanos im Museo Guarnacci in Volterra*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, pp. 123-140
Marvin Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York 1971

1972

Enzo Carli, *Scultori senesi a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del convegno di studi (Pistoia, 1966), Roma 1972, pp. 149-164
Alessandro Conti, *Pittori in Santa Croce, 1295-1341*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, II, 1972, pp. 247-263
Gino Garosi, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, LXXXVIII, *San Gimignano. Biblioteca Comunale*, Firenze 1972
Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972
Giorgio Padoan, ad vocem *Ilaro*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma 1971, pp. 361-363
John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture* (1955), seconda edizione aggiornata, New York and London 1972
Giovanni Previtali, *Un'Arca del 1272 ed il sepolcro di Bruno Beccuti in Santa Maria Maggiore di Firenze, opera di Tino di Camaino*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 81-89
Armando Sapori, *La mercatura medievale*, Firenze 1972
Max Seidel, *Skulpturen vom Aussenbau von S. Maria della Spina in Pisa. Forschungen zur Werkstatt des Giovanni Pisano*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI, 1972, pp. 269-292

1973

Julian Gardner, *Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1973, pp. 420-439
Roberto Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso 1953-1954, Firenze 1973

1973-1978

Robert Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze 1973-1978 (edizione originale: Berlin 1896-1927)

1974

Luciano Bellosi, *Buffalmaco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974
Roberto Longhi, *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale* (*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VII), Firenze 1974
Giovanni Miccoli, *La storia religiosa*, in *Storia d'Italia*, a cura di Ruggero Romano, Corrado Vivanti, II, Torino 1974, pp. 431-1079

1974-1975

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), edizione a cura di Ferdinando Ranalli (1845-1847), nuovamente edita a cura di Paola Barocchi, Firenze 1974-1975

1975

Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1975
Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975
Carlo M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa preindustriale*, Bologna 1975
Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo, catalogo della mostra (Siena, 1975), Firenze 1975
Gert Kreytenberg, *Zu Andrea Pisanos Türe am Florentiner Baptisterium*, in "Das Münster", 28, 1975, n. 4, pp. 220-235
Giuseppe Marchini, *Prato. Guida artistica*, Firenze 1975
Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (edizione originale: New York 1939)
Max Seidel, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Skulpturwerks von Giovanni Pisano*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 5, 1975, pp. 37-84 (cit. 1975[a])
Max Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIX, 1975, pp. 307-392 (cit. 1975[b])

1976

Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin-New York 1976
Massimo Ferretti, *Una Croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 19-40
Annegret Höger, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Inaugural-Dissertation, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1976
Irene Hueck, *Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XX, 1976, pp. 263-270
Jacques Le Goff, *Mercanti e banchieri nel Medioevo*, Firenze 1976
Max Seidel, *Ein verkanntes Meisterwerk des Giovanni Pisano. Das Kreuz aus S. Maria a Ripalta in Pistoia*, in "Pantheon", XXXIV, 1976, pp. 3-13

1977

Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977
Kurt Bauch, *Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1977, pp. 227-258
Luciano Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in "Prospettiva", 10, 1977, pp. 21-31 (cit. 1977[a])
Luciano Bellosi, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in "Prospettiva", 11, 1977, pp. 12-27 (cit. 1977[b])
Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977
Carol F. Bullard, *The Development of pictorial Space in Italian Gothic Sculptural Relief*, Ph. D. Thesis, Syracuse University, 1973, ed. Ann Arbor (Mi) 1977
Enzo Carli, *Giovanni Pisano*, Pisa 1977 (cit. 1977[a])
Enzo Carli, *Sculture inedite senesi del Tre e Quattrocento*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, a cura di Giulietta Chelazzi Dini, atti del convegno di studi (Siena, 1975), Firenze 1977, pp. 15-29 (cit. 1977[b])
Herbert Keutner, *Andrea Sansovino e Vincenzo Danti: il gruppo del Battesimo di Cristo sopra la Porta del Paradiso*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Firenze 1977, pp. 370-380
Max Seidel, *Ubera Matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols der mittelalterlichen Kunst*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 6, 1977, pp. 41-98

1978

Adriano Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo* (1929), quarta edizione, Milano 1978
Enzo Carli, *Volterra nel Medioevo e nel Rinascimento*, Pisa 1978
Georges Duby, *Les trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris 1978
Gaetano Esser, *Opuscula sancti patris Francisci assisiensis*, Grottaferrata (Roma) 1978
George Kaftal, con la collaborazione di Fabio Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978
Antje Middeldorf Kosegarten, *Identifizierung eines Grabmals von Nicola Pisano. Zur Genese des Reliefsarkophags in der Toskana*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXII, 1978, pp. 119-145
Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978
Hannelore Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in *Storia d'Italia*, *Annali*, 1, Torino 1978, pp. 809-873

1979

Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Genova 1979
Elisabetta Cioni Liserani, *Alcune ipotesi per Guccio di Mannaia*, in "Prospettiva", 17, 1979, pp. 47-58
Julian Gardner, *A Double Tomb in Montefiore dell'Aso and Cardinal Gentile*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", XXV, 1979, pp. 15-25
Ildebrando Imberciadori, *Agricoltura nell'arte medioevale contemporanea ai contratti. Variazioni sul tema storico mezzadrile*, in *Studi per Enrico Fiumi*, Pisa 1979, pp. 361-372
Gert Kreytenberg, *MCCCXLI: GINO MICHELI: DA CH(A)STELLO*, in "Antichità Viva", XVIII, 1979, n. 3, pp. 31-37 (cit. 1979[a])
Gert Kreytenberg, *Tino di Camainos Grabmäler in Florenz*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 7, 1979, pp. 33-60 (cit. 1979[b])
Giovanni Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, 1, Torino 1979, pp. 3-95
Max Seidel, *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Chiostro di San Francesco a Siena: ricostruzione e datazione*, in "Prospettiva", 18, 1979, pp. 10-20

1979-1981

Ulrich Middeldorf, *Raccolta di Scritti, that is Collected Writings*, Firenze 1979-1981

1980

Luciano Bellosi, *La barba di San Francesco. (Nuove proposte per il 'problema di Assisi')*, in "Prospettiva", 22, 1980, pp. 11-34
Renato Bonelli, *La "questione del transetto" in una inedita lettera del Nardini al Fumi*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXIV, 1980, pp. 21-31
Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, Oxford 1980
Enzo Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980
Chianciano Terme. Storia, arte, costume, a cura di Mario Guidotti, Roma 1980
Alessandro Conti, *Un 'Crocifisso' nella bottega di Giotto*, in "Prospettiva", 20, 1980, pp. 47-56
Uta Feldges, *Landschaft als topographisches Porträt. Die Wiederbeginn der europäischen Landschaftmalerei in Siena*, Bern 1980
Philip Jones, *Economia e società nell'Italia medievale*, Torino 1980
Carla Pietramellara, *Il Duomo di Siena. Evoluzione della forma dalle origini alla fine del Trecento*, Firenze 1980
Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, coordinamento di Maria G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze 1980

1981

Alessandro Bagnoli, *Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena*, in "Prospettiva", 27, 1981, pp. 27-46
Giuseppe Partini. Architetto del Purismo senese, a cura di M. Cristina Buscioni, catalogo della mostra (Siena, 1981), Firenze 1981
Robert J.H. Janson-La Palme, *Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel. Studies in Design and Content*, Ph. D. Thesis, Princeton University, 1976, ed. Ann Arbor (Mi) 1981
Anita F. Moskowitz, *Osservazioni sulla Porta del Battistero di Andrea Pisano*, in "Antichità Viva", XX, 1981, n. I, pp. 28-39
John Osborne, *The 'Particular Judgment': An Early Medieval Wall-painting in the Lower Church of San Clemente, Rome*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 335-241

1982

Luciano Bellosi, *'Castrum pingatur in palatio'. 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi 'a l'esempio come erano'*, in "Prospettiva", 28, 1982, pp. 41-65
Enzo Carli, *Due rari frammenti di scultura senese del Trecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 127-130
La Certosa del Galluzzo a Firenze, a cura di Caterina Chiarelli, Giovanni Leoncini, Milano 1982
Julian Gardner, *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, 1982, pp. 217-247
Dorothy Gillerman, *Gothic Sculpture in American Collections. The Checklist: I. The New England Museums (Part 3)*, XXI, 1982, pp. 135-156
Il Gotico a Siena, catalogo della mostra (Siena, 1982), Firenze 1982
Renzo Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982
Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia-London 1982
Millard Meiss, *Pittura a Firenze e a Siena dopo la Morte Nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino 1982 (edizione originale: Princeton 1951)
Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Firenze 1982
Giovanni Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere. 1. Perugia e Orvieto*, in "Prospettiva", 31, 1982, pp. 17-26

1983

Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani, a cura di Mariagiulia Burresi, catalogo della mostra (Pontedera e Pisa, 1983-1984), Milano 1983
Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983
L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture, catalogo della mostra (Avignon, 1983), Firenze 1983
Giacomo C. Bascapè, Marcello Del Piazzo, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1983
Anna Maria Cardini, ad vocem *Agnolo di Ventura*, in *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon*, I, München-Leipzig 1983, pp. 533-534 (cit. 1983[a])
Anna Maria Cardini, ad vocem *Agostino di Giovanni*, in *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon*, I, München-Leipzig 1983, pp. 553-555 (cit. 1983[b])
Enrico Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, 5, Torino 1983, pp. 167-227
Fonti francescane, a cura di Ezio Franceschini *et alii*, terza edizione, Padova 1983
Chiara Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983
Irene Hueck, *Il cardinale Napoleone Orsini e la Cappella di S. Nicola nella Basilica francescana di Assisi*, in *Roma anno 1300*, a cura di Angiola Maria Romanini, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (Roma, 1980), Roma 1983, pp. 187-193
Antje Middeldorf Kosegarten, *Scultori senesi intorno al 1300 e la pittura romana e assisiana*, in *Roma anno 1300*, a cura di Angiola Maria Romanini, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (Roma, 1980), Roma 1983, pp. 87-92
Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. III, catalogo della mostra (Siena, 1983), Genova 1983
Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, a cura di Cesare Brandi, Milano 1983
Giovanni Previtali, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di Marco Romano*, in "Bollettino d'Arte", LXVIII, 1983, n. 22, pp. 43-68
Angiola Maria Romanini, *La cattedrale gotica: il caso di Arnolfo a Santa Maria del Fiore*, in *Storia dell'arte italiana*, 12, Torino 1983, pp. 3-45
Helen A. Ronan, *The Tuscan Wall Tomb, 1250-1400*, Ph. D. Thesis, Indiana University, 1982, ed. Ann Arbor (Mi) 1983

1984

Gianna Bardotti Biasion, *Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona*, in "Prospettiva", 37, 1984, pp. 2-19
Luciano Bellosi, *Gano a Massa Marittima*, in "Prospettiva", 37, 1984, pp. 19-22
Lucia Gai, *L'altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia. Contributo alla storia dell'oreficeria gotica e rinascimentale italiana*, Torino 1984
Anna Maria Giusti, *Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze*, in "Bollettino d'Arte", LXIX, 1984, n. 23, pp. 65-78
Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanischen Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984 (cit. 1984[a])
Gert Kreytenberg, *Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII. in Pisa*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVIII, 1984, pp. 33-64 (cit. 1984[b])
Renate Kroos, *Grabbräuche - Grabbilder*, in *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, a cura di Karl Schmid, Joachim Wollasch, München 1984, pp. 285-353
Antje Middeldorf Kosegarten, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena, 1250-1330*, München 1984
Kees van der Ploeg, *On architectural and liturgical Aspects of Siena Cathedral in the Middle Ages*, in Henk van Os, *Sienese Altarpieces, 1215-1460. Form, Content, Function*, I, *1215-1344*, Groningen 1984, pp. 105-160
Giovanni Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 1. Maestri 'espressionisti' tra Assisi, Foligno e Spoleto*, in "Prospettiva", 38, 1984, pp. 30-35
Restauri di sculture lignee nel museo di S. Matteo, catalogo della mostra (Pisa, 1984-1985), Pontedera 1984
Max Seidel, *"Opus heburneum". Die Entdeckung einer Elfenbeinskulptur von Giovanni Pisano*, in "Pantheon", XLII, 1984, pp. 219-229

1985

Roberto Bartalini, *Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano*, in "Prospettiva", 41, 1985, pp. 21-38
Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985
Hans R. Hahnloser, Susanne Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985
George Kaftal, con la collaborazione di Fabio Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence 1985
Die Kirchen von Siena, a cura di Peter Anselm Riedl, Max Seidel, 1, *Abbadia dell'Arco - S. Biagio*, München 1985
Gert Kreytenberg, *Das Pollinigrabmal im Bargello und der Bildhauer Francesco Sellaio*, in "Antichità Viva", XXIV, 1985, nn. 1-3, pp. 112-117
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, a cura di Anton Legner, catalogo della mostra (Colonia, 1985), Köln 1985
Barbara Rollman, *Sienesische Verkündigungsgruppe dem Tre- und Quattrocento*, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität-München 1985
Simone Martini e 'chompagni', a cura di Alessandro Bagnoli, Luciano Bellosi, catalogo della mostra (Siena, 1985), Firenze 1985

1986

Roberto Bartalini, *Spazio scolpito. La novità del rilievo 'pittorico' di Giovanni d'Agostino*, in "Prospettiva", 45, 1986, pp. 19-34
Daniele Benati, *La pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232
Capolavori & restauri, catalogo della mostra (Firenze, 1986), Firenze 1986
Enzo Carli, *Giovanni Pisano e Tino di Camaino*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Cinisello Balsamo (Milano) 1986, pp. 83-101
Gert Kreytenberg, *Tino di Camaino* ("Lo specchio del Bargello", 30), Firenze 1986
Anita F. Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge (Mass.) 1986
Marco Paoli, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986
Giovanni Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e L'Aquila: il 'Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto' e quello 'del Crocifisso di Visso'*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 9-15
Restauro del marmo. Opere e problemi, numero speciale dei "Quaderni dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze", Firenze 1986
Janós Végh, *The Particular Judgment of a Courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type*, in "Arte Cristiana", LXXIV, 1986, pp. 303-314

1987

Enzo Carli, *Giovanni d'Agostino e il 'Duomo Nuovo' di Siena*, Genova 1987
Giovanni Pisano a Genova, a cura di Max Seidel, catalogo della mostra (Genova, 1987), Genova 1987
Gert Kreytenberg, *Die Werke von Tino di Camaino* ("Liebieghaus Monographie", 11), Frankfurt am Main 1987
Pierluigi Leone de Castris, *Sullo smalto fiorentino di primo Trecento*, in *Oreficerie e smalti traslucidi nei secoli XIV e XV*, supplemento al n. 43 del "Bollettino d'arte", LXXII, 1987, pp. 41-56
Anna Maria Maetzke, *Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo*, Firenze 1987
Antje Middeldorf Kosegarten, recensione di G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanischen Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 50, 1987, pp. 279-298
Giovanni Previtali, *Marco Romano, Tino di Camaino, Francesco Laurana: la 'Madonna col Bambino' di Carcassonne e il suo restauratore*, in *"Il se rendit en Italie". Etudes offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 17-28
Nancy Rash, *Boniface VIII and Honorific Portraiture: Observations on the Half Lenght Image in the Vatican*, in "Gesta", XXVI, 1987, pp. 47-58
Giancarlo Savino, *L'eredità di messer Cino da Pistoia*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", LII, 1987, pp. 103-140
Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, catalogo della mostra (Siena, 1987), Firenze 1987

1988

Luciano Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Martini*, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno di studi (Siena, 1985), Firenze 1988, pp. 39-47
Alessandro Conti, *Oro e tempera: aspetti della tecnica di Simone Martini*, in *Simone Martini*, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno di studi (Siena, 1985), Firenze 1988, pp. 119-129
Elisa W. Harrison, *A Study of Political Iconography of Six Italian Tombs of the Fourteenth Century*, Ph. D. Thesis, Northwestern University (Evanston, Ill.), 1987, ed. Ann Arbor (Mi) 1988
Christiane Klapish-Zuber, *Ruptures de parenté et changements d'identité chez les Magnats florentins du XIVe siècle*, in "Annales. Économies, sociétés, civilisations", XLIII, 1988, pp. 1205-1240
Gert Kreytenberg, *Zum gotischen Grabmal des heiligen Bartolus von Tino di Camaino in der Augustinerkirke von San Gimignano*, in "Pantheon", XLVI, 1988, pp. 13-25
Antje Middeldorf Kosegarten, *Simone Martini e la scultura senese contemporanea*, in *Simone Martini*, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno di studi (Siena, 1985), Firenze 1988, pp. 193-202
Michel Pastoureau, *Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les Magnats florentins du XIVe siècle*, in "Annales. Économies, sociétés, civilisations", XLIII, 1988, pp. 1241-1256
Lucio Riccetti, *Il cantiere edile negli anni della Peste Nera*, in *Il duomo di Orvieto*, a cura di Lucio Riccetti, Bari 1988, pp. 139-215
Max Seidel, *"Adsit ei angelus Michael". Eine neu entdeckte Skulptur von Giovanni Pisano*, in "Pantheon", XLVI, 1988, pp. 5-12

1988-1989

Francesco Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I [= "Prospettiva", 53-56], 1988-1989, pp. 134-142
Alessandro Bagnoli, *La 'Madonna Piccolomini' e Giovanni di Cecco*, in *Scritti in ricordo di Giovani Previtali*, I [= "Prospettiva", 53-56], 1988-1989, pp. 177-183

1988-1990

Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello, a cura di Andrea Muzzi, Bruna Tomasello, Attilio Tori, Firenze 1988-1990

1989

Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti restaurati a cura della Sovrintendenza Archivistica per la Toscana, catalogo della mostra (Firenze, 1989), Firenze 1989
Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco, a cura di Maria Sframeli, Firenze 1989
Armando Cherici, *Indagini su Arezzo antica. II. Strutture, materiali architettonici, singoli reperti antichi reimpiegati nella città e nei dintorni*, in "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", n.s., LI, 1989, pp. 27-87
Elisabetta Cioni, *Il sigillo a Siena nel Medioevo*, catalogo della mostra (Siena, 1989), Siena 1989
Collezione Chigi Saracini, Monte dei Paschi di Siena. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo, a cura di Giancarlo Gentilini, Carlo Sisi, catalogo della mostra (Siena, 1989), Firenze 1989
Gothic Sculpture in America, I, *The New England Museums*, a cura di Dorothy Gillerman, New York-London 1989
Irene Hueck, *Qualche osservazione sulle sculture della Cappella di Piazza del Campo a Siena*, in "Antichità Viva", XXVIII, 1989, nn. 2-3, pp. 67-72
Peter Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1989
Elisabeth Taburet-Delahaye, *L'orfèvrerie gothique (XIIIe-debut XVe siècle) au Musée de Cluny*, Paris 1989

1990

Gianna Bardotti Biasion, *Il monumento di Gregorio X ad Arezzo*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 265-273
Roberto Bartalini, *Du nouveau sur Goro di Gregorio*, in "Revue de l'art", 87, 1990, pp. 42-51
Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, Antonella Chiti, Rita Jacopino, *Un* corpus *delle lastre tombali della basilica di Santa Croce a Firenze*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 331-344
Peter Cornelius Claussen, *Pietro d'Oderisio und die Neuformulierung des italienische Grabmals zwischen* opus romanum *und* opus francigenum, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 173-200
Siegrid Düll, *Das Grabmal des Johanniters Pietro da Imola in S. Jacopo in Campo Corbolini in Florenz. Zur Renaissance-Kapitalis in erneuerten Inschriften des Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIV, 1990, pp. 101-122
Philippe Faure, *Vie et mort du séraphin de saint François d'Assise*, in "Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses", LXII, 1990, pp. 143-177
Maria Teresa Filieri, *Architettura medievale in diocesi di Lucca. Le pievi del territorio di Capannori*, Lucca 1990
Jörg Garms, *Gräber von Heiligen und Seligen*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 83-85
Renzo Grandi, *Dottori, scultori, pittori: ancora sui monumenti bolognesi*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 353-365
Ingo Herklotz, *"Sepulcra" e "monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia* (1985), seconda edizione, Roma 1990
Gert Kreytenberg, *Drei gotische Grabmonumente von Heiligen in Volterra*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIV, 1990, pp. 69-100 (cit. 1990[a])
Gert Kreytenberg, *La tomba di Donato Acciaiuoli in Santi Apostoli a Firenze: un'opera di importazione*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 345-52 (cit. 1990[b])
Antje Middeldorf Kosegarten, *Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 317-329
Giovanni Previtali, *Il sepolcro di Giovanni d'Aragona: un suggerimento*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 439-443
Gerhard Schmidt, *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 13-81
Max Seidel, *Das Grabmal der Kaiserin Margarethe von Giovanni Pisano*, in *Skulptur und*

Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, a cura di Jörg Garms, Angiola Maria Romanini, atti del convegno di studi (Roma, 1985), Wien 1990, pp. 275-316.
Jean-François Sonnay, *Paix et Bon gouvernement: à propos d'un monument funéraire*, in "Arte medievale", IV, 1990, n. 2, pp. 179-193
Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990

1990-1991
Giovanni Villani, *Nuova cronica* (*ante* 1348), edizione a cura di Giuseppe Porta, Parma 1990-1991

1991
Jerôme Baschet, ad vocem *Anima. Iconografia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, pp. 804-815
Luciano Bellosi, *Il paesaggio nella pittura senese del Trecento*, in *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, a cura di Wolfram Prinz, atti del convegno di studi (Firenze, 1987), Firenze 1991, pp. 105-123 (cit. 1991[a])
Luciano Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, in "Prospettiva", 61, 1991, pp. 6-20 (cit. 1991[b])
Luciano Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, in "Prospettiva", 62, 1991, pp. 15-28 (cit. 1991[c])
Luciano Bellosi, *Precisazioni su Coppo di Marcovaldo*, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte*, Galatina 1991, pp. 37-74 (cit. 1991[d])
Luciano Bellosi, Alessandro Angelini, Giovanna Ragionieri, *Le arti figurative*, in *Prato, storia di una città*, diretta da Fernand Braudel, 1, *Ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di Giovanni Cherubini, Prato-Firenze 1991, pp. 907-962
Antonino Caleca, *La dotta mano. Il battistero di Pisa*, Bergamo 1991
Antonino Caleca, Miria Fanucci Lovitch, *Due nuovi documenti sull'attività artistica a Pisa: Giovanni Pisano (1307) Goro di Gregorio (1326)*, in "Bollettino Storico Pisano", LX, 1991, pp. 77-86
Gorge W. Dameron, *Episcopal Power and Florentine Society, 1100-1320*, Cambridge [Mass.]-London 1991
Gert Kreytenberg, *Goro di Gregorio vor 1324*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 13, 1991, pp. 125-144 (cit. 1991[a])
Gert Kreytenberg, *Sculture sconosciute di Giovanni d'Agostino e Agostino di Giovanni*, in "Antichità Viva", XXX, 1991, n. 6, pp. 36-41 (cit. 1991[b])
Carol Lansing, *The Florentine Magnates. Lineage and Faction in a Medieval Commune*, Princeton (NJ) 1991
Giovanni Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991
Max Seidel, *Un 'Crocifisso' di Giovanni Pisano a Massa Marittima*, in "Prospettiva", 62, 1991, pp. 67-77

1991-1995
Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, Ospedaletto (Pisa) 1991-1995

1992
Valerio Ascani, ad vocem *Biduino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 502-506
Franco Cardini, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Firenze 1992
Samuel K. Cohn Jr., *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore-London 1992
Julian Gardner, *The Tomba and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992
Stefano Gasparri, *I* milites *cittadini. Studi sulla cavalleria in Italia*, Roma 1992
Die Kirchen von Siena, a cura di Peter Anselm Riedl, Max Seidel, 2, *Oratorio della Carità – S. Domenico*, München 1992
Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhunderts*, Berlin 1992
Alfonso Landi, *"Racconto" del Duomo di Siena* (1655), a cura di Enzo Carli, Firenze 1992
Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo, a cura di Enrico Castelnuovo, catalogo della mostra (Sarzana, 1992), Genova 1992
Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (1964), seconda edizione, New York 1992
Paolo Pirillo, *Famiglia e mobilità sociale nella Toscana medievale*, Firenze 1992

1993
L'Abbadia Nuova di Siena. Vicende storiche, costruttive e decorative, a cura di Marco Ciampolini, Bari [1993]
The Art of Medieval Spain. AD. 500-1200, catalogo della mostra (New York, 1993-1994), New York 1993
Miklós Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270 (A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, sez. I, vol. I), Firenze 1993
Enzo Carli, *Marmi e dipinti nascosti o trascurati nel Duomo di Siena. I*, in "Antichità Viva", XXXII, 1993, n. 6, pp. 25-31
Maria Monica Donato, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani*, in "Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento", XIX, 1993, pp. 305-355
Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e a Giotto*, Torino 1993
Gert Kreytenberg, *Der heilige Galganus und der Bildhauer Agostino di Giovanni*, in "Pantheon", LI, 1993, p. 4-17
William R. Levin, *The iconography of Charity* Redux*: the origins of two little-known symbols for* Amor proximi *in fifteenth-century italian art*, in "Fifteenth-Century Studies", 20, 1993, pp. 119-199
I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa, a cura di Clara Baracchini, catalogo della mostra (Pisa, 1993), Firenze 1993
Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo, a cura di Clara Baracchini, catalogo della mostra (Lucca, 1990), Firenze 1993
S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia, a cura di Lucia Gai, Ospedaletto (Pisa) 1993
Christian Trottmann, *Vision béatifique et intuition d'un objet absent: des sources franciscaines du nominalisme aux défenseurs scotistes de l'opinion de Jean XXII sur la vision différée*, in "Studi medievali", s. III, XXXIV, 1993, pp. 653-715

1994
Martina Bagnoli, *San Francesco in Assisi. Gli affreschi del transetto nord della Basilica Superiore*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 195-206
Il Battistero di San Giovanni a Firenze ("Mirabilia Italiae", 2), a cura di Antonio Paolucci, Modena 1994
Andrew Butterfield, *Social structure and the typology of funerary monuments in early Renaissance Florence*, in "Res", 26, 1994, pp. 47-67
Anna Rosa Calderoni Masetti, *Una tabernacolo e due 'Angeli' sulla facciata del Duomo di Pisa*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX, 1994, n. 83, pp. 27-42
Elisabetta Cioni, *Guccio di Mannaia e l'esperienza del gotico transalpino*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 311-323
Alessandro Conti, *Maso, Roberto Longhi e la tradizione offneriana*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 32-45
Caterina Di Giacomo, *Goro di Gregorio: le premesse e la committenza messinese di Guidotto d'Abbiate*, in *Recuperare i tesori della città. Restauro del monumento "Guidotus de Habiates" della Basilica Cattedrale di Messina*, Messina 1994, pp. 25-40
Julian Gardner, *Il patrocinio curiale e l'introduzione del gotico: 1260-1305*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 85-88 (cit. 1994[a])
Julian Gardner, *L'introduzione della tomba figurata in Italia centrale*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 207-219 (cit. 1994[b])
Frank Martin, *Le vetrate gotiche di San Francesco in Assisi. Contributi renani alla decorazione iniziale della Chiesa Superiore*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 181-193
Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium von 13. bis zum 15. Jahrhundert, 2, *Die Monumentalgräber*, a cura di Jörg Garms, Andrea Sommerlechner, Werner Telesko, Wien 1994
Doralynn S. Pines, *The Tomb Slabs of Santa Croce: A new "Sepoltuario"*, Ph. D. Thesis, Columbia University, 1985, ed. Ann Arbor (Mi) 1994
Peter Seiler, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 119-40
Johannes Tripps, *Giovanni Pisano e l'influsso francese sulla scultura in Italia*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Martina Bagnoli, Napoli 1994, pp. 141-152
Martin Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Firenze 1994 (edizione originale: Leipzig 1938)

1995
Francesco Aceto, *Tino di Camaino a Napoli. Una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 1, 1995, pp. 10-27
Gianna Bardotti Biasion, ad vocem *Gano da Siena*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 475-477
Roberto Bartalini, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna*, in "Prospettiva", 77, 1995, pp. 16-35
Jérôme Baschet, *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement*, in "Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses" , 67, 1995, pp. 159-203
Caroline W. Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995
Il Duomo di Pisa ("Mirabilia Italiae", 3), a cura di Adriano Peroni, Modena 1995
Fontes franciscani, a cura di Enrico Menestò, Stefano Brufani *et alii*, Assisi 1995
Gert Kreytenberg, *Agnolo di Ventura und zwei Grabmäler der Bardi in Florenz*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 15, 1995, pp. 53-84 (cit. 1995[a])
Gert Kreytenberg, ad vocem *Firenze. Scultura. Secolo 14°*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 234-243 (cit. 1995[b])
Dora Liscia Bemporad, ad vocem *Firenze. Arti suntuarie*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 260-262
Jane C. Long, *Bardi Patronage at Santa Croce in Florence, c. 1320-1343*, Ph. D. Thesis, Columbia University, 1988, ed. Ann Arbor (Mi) 1995 (cit. 1995[c])
Jane C. Long, *Salvation Through Meditation: The Tomb Frescoes in the Holy Confessors Chapel at Santa Croce in Florence*, in "Gesta", XXXIV, 1995, pp. 77-88 (cit. 1995[b])
Armando Petrucci, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino 1995
Marco Pierini, *L'arca di San Cerbone*, Massa Marittima 1995
La Sacra Cintola nel Duomo di Prato, Calenzano-Firenze 1995
Scultura lignea. Lucca 1200-1425, a cura di Clara Baracchini, catalogo della mostra (Lucca, 1995-1996), Firenze 1995
Carlo Volpe, *Pietro Lorenzetti*, a cura di Mauro Lucco, Milano 1995
Paul Williamson, *Gothic Sculpture, 1140-1300*, New Haven-London 1995

1996
Roberto Bartalini, ad vocem *Goro di Gregorio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 27-29 (cit. 1996[a])
Roberto Bartalini, *I Tarlati, il 'Maestro del Vescovado' e la pittura aretina della prima metà del Trecento*, in "Prospettiva", 83-84, 1996, pp. 30-55 (cit. 1996[b])
Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996
Il Camposanto di Pisa, a cura di Clara Baracchini, Enrico Castelnuovo, Torino 1996
Enzo Carli, *Arte senese e arte pisana*, Torino 1996
La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX, a cura di Cristina Gnoni Maravelli, Laura Martini, catalogo della mostra (Grosseto, 1996), Cinisello Balsamo (Milano) 1996
Il Duomo di Siena al tempo di Alessandro VII. Carteggio e disegni (1658-1667), a cura di Monika Butzek, München 1996
Enamels of Limoges, 1100-1350, catalogo della mostra (Parigi e New York, 1995-1996), New York 1996
Antje Middeldorf Kosegarten, *Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur, 1290-1330*, München-Berlin 1996
Le rêve italien de la maison de Luxembourg au XIVe et XVe siècles, a cura di Paul Margue, catalogo della mostra (Luxembourg, 1996), Luxembourg 1996

1997
Valerio Ascani, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997
Francesca Baldry, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 1997
Maria Gabriella Capece, *Chianciano Terme*, Firenze 1997
Franco Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze 1997
Francesca Carrara, *La cappella di San Silvestro in Santa Croce e i Bardi mercanti e feudatari*, in "Antichità Viva", XXXVI, 1997, nn. 5-6, pp. 63-71
Caterina Di Giacomo, *Ancora su Goro di Gregorio nei cantieri del Duomo di Messina*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Giuseppe Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, Roma 1997, pp. 57-64
Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien*, Worms am Rhein 1997
Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997
Gert Kreytenberg, *Tino di Camainos Statuengruppe von den drei Portalen des Florentiner Baptisteriums*, in "Pantheon", LV, 1997, pp. 4-12 (cit. 1997[a])
Gert Kreytenberg, *Tre contributi all'opera di Tino di Camaino*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 4/5, 1997, pp. 132-143 (cit. 1997[b])
Klaus Krüger, *Un santo da guardare: l'immagine di San Francesco nelle tavole del Duecento*, in Maria Pia Alberzoni, Attilio Bartoli Langeli *et alii*, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 145-161
Frank Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997
Silvio Masignani, *Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 112-119
Giovanni Grado Merlo, *Storia di frate Francesco e dell'Ordine dei Minori*, in Maria Pia Alberzoni, Attilio Bartoli Langeli *et alii*, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 3-32
Enrica Neri Lusanna, ad vocem *Maso di Banco*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 255-260
Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris 1997
Emanuela Prinzivalli, *Un santo da leggere: Francesco d'Assisi nel percorso delle fonti agiografiche*, in Maria Pia Alberzoni, Attilio Bartoli Langeli *et alii*, *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 71-116
Jacques Verger, *Les gens de savoire dans l'Europe de la fin du Moyen Age*, Paris 1997

1997-1998
Giorgia Scarpelli, *L'attività toscana di Tino di Camaino ed il cantiere del Duomo di Siena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a.a. 1997-1998

1998
Philippe Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Milano 1998 (edizione originale: Paris 1977)
L'art au temps de rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328, catalogo della mostra (Parigi, 1998), Paris 1998
Nicola Bottari Scarfantoni, *Il cantiere di San Giovanni Battista a Pistoia (1353-1366)*, Pistoia 1998
Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998
Georges Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, Roma-Bari 1998 (edizione originale: Paris 1978)
Andrea Franci, *I collaboratori di Nicola Pisano: dal pulpito del Battistero ai frammenti di quello in San Michele degli Scalzi a Pisa*, in "Studi di Storia dell'Arte", 9, 1998, pp. 9-54
Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini. Statuaria lapidea dagli etruschi al Barocco, a cura di Mario Scalini, catalogo della mostra (Firenze, 1998-1999), Livorno 1998
Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* (1450 circa), edizione a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998
Frank Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi. Nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Assisi 1998 (edizione originale: Regensburg 1997)
Maso di Banco. La cappella di San Silvestro, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Enrica Neri Lusanna, Milano 1998
Museo Diocesano di Pienza, a cura di Laura Martini, Siena 1998
Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative a Pistoia*, in *Storia di Pistoia*, II, *L'età del libero Comune. Dall'inizio del XII alla metà del XIV secolo*, a cura di Giovanni Cherubini, Firenze 1998, pp. 275-316
Karl Ferdinand Werner, *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris 1998

1999
Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo (Milano) 1999
Luciano Bellosi, Margaret Haines, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena 1999
William R. Cook, *Images of St Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the earliest images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, Firenze-Perth 1999
Clario Di Fabio, Depositum cum statua decumbente. *Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant*, in "Revue de l'art", 123, 1999, pp. 13-26
Gert Kreytenberg, *Zwei Darstellungen des Gekreuzigten von Goro di Gregorio*, in "Städel Jahrbuch", n.s., 17, 1999, pp. 91-100
Max Seidel, *Nicola Pisano: Bauskulptur*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIII, 1999, pp. 253-332

2000
Michele Bacci, *"Pro remedio animae". Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000
Claudia Bardelloni, *Giroldo da Como: un artista itinerante nella Toscana di Nicola Pisano*, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 21-57
Roberto Bartalini, *"Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi*, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 58-103
Luciano Bellosi, *Giotto e la Basilica superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, 2000), Firenze 2000, pp. 33-54
Anna Rosa Calderoni Masetti, *Per il monumento funebre di Arrigo VII nel duomo di Pisa*, in *Le vie del Medioevo*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, atti del convegno di studi (Parma, 1998), Milano 2000, pp. 374-387
Elisabetta Cioni, *Per Giovanni di Ser Jacopo da Firenze, orafo di corte di Giovanna I d'Angiò*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, *Quaderni*, 1-2, 2000, pp. 87-102
Anna Maria D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000
Gabriele Fattorini, recensione della mostra *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo* (Pisa, 2000-2001), in "Prospettiva", 100, 2000, pp. 81-92
Andrea Franci, *Sculture dell'eredità Bardini*, in "Paragone", 599, 2000, pp. 61-66
Giovanni Freni, *The aretine polyptych by Pietro Lorenzetti: patronage, iconography and original setting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIII, 2000, pp. 59-110
Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000
Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000
Valentino Pace, *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento*, in *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, a cura di Wolfgang Schmid, atti del convegno di studi (Treviri, 1997), Trier 2000, pp. 41-62
Georgina Pelham, *Reconstructing the programme of the tomb of Guido Tarlati, Bishop and Lord of Arezzo*, in *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy, 1261-1352*, a cura di Joanna Cannon, Beth Williamson, Aldershot 2000, pp. 71-115
Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000
Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, a cura di Mariagiulia Burresi, catalogo della mostra (Pisa, 2000-2001), Milano 2000
Frithjof Schwartz, *Die Memoria bei den Fratres. Das Grabmal des Fra Aldobrandino Cavalcanti und ein dominikanischer Typus für Bischofsgrabmäler*, in *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, a cura di Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid, Michael Viktor Schwarz, atti del convegno di studi (Treviri, 1997), Berlin 2000, pp. 201-229
Angelo Tartuferi, *Qualche osservazione sul Maestro di Offida e alcuni appunti sulla pittura del Trecento nell'Abruzzo teramano*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, pp. 249-258
I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia, a cura di Stefania Mason, Renato Polacco *et alii*, catalogo della mostra (Venezia, 2000), Venezia 2000
Elisabeth Valdez del Alamo, *Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera*, in *Memory and the Medieval Tomb*, a cura di Elisabeth Valdez del Alamo, Carol Stamatis Pendergast, Aldershot 2000, pp. 43-89
Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente*, Roma-Bari 2000 (edizione originale: Paris 1963)
Karl Ferdinand Werner, *Nascita della nobiltà. Lo sviluppo delle élite politiche in Europa*, Torino 2000 (edizione originale: Paris 1998)

2000-2001
Ersilia Agnolucci, *Scultori e committenti ad Arezzo nel Trecento*, in "Annali Aretini", VIII-IX, 2000-2001, pp. 395-420

2001
Francesco Aceto, *La sculpture, de Charles Ier d'Anjou à la mort de Jeanne Ire (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, catalogo della mostra (Abbazia di Fontevraud, 2001), Paris 2001, pp. 75-87
Tiziana Barbavara di Gravellona, *Tino di Camaino a Firenze e il monumento funerario del vescovo Antonio d'Orso in Duomo. I. Per una nuova lettura del sepolcro*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, VI, 2001, pp. 265-295
Luciano Bellosi, *Un Crocifisso di Giotto nella Basilica superiore di Assisi?*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di Giuseppe Basile, Pasquale Magro, atti del convegno di studi (Assisi, 1999), Assisi 2001, pp. 261-278
Dieter Blume, *La pittura e la propaganda francescana alla fine del Duecento*, in *Il cantiere pittorico della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di Giuseppe Basile, Pasquale Magro, atti del convegno di studi (Assisi, 1999), Assisi 2001, pp. 123-145
Antonino Caleca, *Precisazioni su Giovanni Pisano dopo Siena*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 99-104
Anita F. Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture, c. 1250 - c. 1400*, Cambridge 2001
Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative e gli Ordini mendicanti a Pistoia nel Duecento e nel Trecento*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*, a cura di Renzo Nelli, atti del convegno di studi (Pistoia, 2000), Pistoia 2001, pp. 239-261
Serena Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001

2002
Michele Bacci, *Artisti, corti, comuni*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi, I, Torino 2002, pp. 631-700
Alan Phipps Darr, Peter Barnett, Antonia Boström, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, Detroit 2002
Andrea Franci, *La decorazione della parte superiore della facciata*, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 26-33
Ada Labriola, Cristina De Benedictis, Gaudez Freuler, *La miniatura senese, 1270-1420*, a cura di Cristina De Benedictis, Milano 2002
Guido Tigler, *Orvieto 1284-1334. Le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura*, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 12-25
Ruth Wolff, *Das Grabmal des Porrina in Casole d'Elsa*, in *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, a cura di Bruno Klein, Harald Wolter-von dem Knesebeck, Dresden-Kassel 2002, pp. 171-197

2003
Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003
Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Firenze 2003
Donal Cooper, Janet Robson, *Pope Nicholas IV and the Upper Church of Assisi*, in "Apollo", CLVII, 2003, n. 492, pp. 31-35
Duccio. Alle origini della pittura senese, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, 2003-2004), Cinisello Balsamo (Milano) 2003
Giovanni Freni, *The setting of rituals: fourteenth-century monuments in Arezzo Duomo*, in "Scultpure Journal", IX, 2003, pp. 4-18
Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini*, Milano 2003
Max Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia 2003 (cit. 2003[a])
Max Seidel, *Tradizione e innovazione. Note sulle scoperte architettoniche nel duomo di Siena*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini, con la collaborazione di Max Seidel, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, pp. 35-83 (cit. 2003[b])
Guido Tigler, *"Quam coluit pacem nobis Gregorius oret". Considerazioni sul monumento sepolcrale di Gregorio X nel Duomo di Arezzo*, in "Arte cristiana", XCI, 2003, pp. 317-332, 399-414

2004
Raffaele Argenziano, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e di Aldobrandesca Ponzi*, in "Iconografica", III, 2004, pp. 48-61
L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300), a cura di Angelo Tartuferi, Mario Scalini, catalogo della mostra (Firenze, 2004), Firenze 2004
Ulrike Ilg, *La scoperta della natura in pittura*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze 2004, pp. 171-196
La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia, a cura di Mario Ascheri, Patrizia Turrini, Siena 2004
Guido Tigler, *Tipologie di monumenti funebri*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Firenze 2004, pp. 45-74

2005
Francesco Aceto, *Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore*, in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, a cura di Serena Romano, Nicolas Bock, atti del convegno di studi (Losanna, 2001), Napoli 2005, pp. 67-94
Roberto Bartalini, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Trecento*, a cura di Aldo Galli, Paola Refice, Firenze 2005, in corso di stampa (cit. 2005[a])
Roberto Bartalini, *"Iudicium". Un affresco a San Vigilio al Virgolo a Bolzano e la liturgia funebre tardomedievale*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano / Gotische Maler in Bozen*, a cura di Tiziana Franco, Silvia Spada Pintarelli, atti del convegno di studi (Bolzano, 2002), Trento 2005, in corso di stampa (cit. 2005[b])
Silvia Colucci, *Vescovi e santi, papi e condottieri: tipologia dei monumenti funebri aretini*, in *Arte in terra di Arezzo. Il Trecento*, a cura di Aldo Galli, Paola Refice, Firenze 2005, in corso di stampa
Il Crocifisso con i dolenti in umiltà *di Paolo di Giovanni Fei. Un capolavoro riscoperto*, a cura di Alessandro Bagnoli, Silvia Colucci, Veronica Randon, catalogo della mostra (Siena, 2005), Siena 2005

Indice dei nomi

Acciaiuoli, Niccolò, 202
Aceto, Francesco, 176
Acolti, Stefano, 215
Agnolo di Tura del Grasso, 53, 100, 113, 257, 318, 330, 335
Agnolo di Ventura, 52, 87, 114, 190, 194, 215, 218, 240, 255, 256, 257, 259, 261, 263, 266, 268, 269, 271, 272, 278, 284, 288, 291, 312, 321, 322, 334, 346
Agnolucci, Ersilia, 87, 321
Agostino di Giovanni, 52, 67, 87, 94, 108, 113, 141, 149, 194, 215, 218, 219, 223, 224, 229, 234, 235, 237, 244, 245, 247, 248, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 263, 266, 268, 269, 271, 272, 278, 284, 287, 288, 291, 294, 295, 296, 301, 303, 306, 312, 321, 322, 334, 337, 338, 345, 346, 347
Aimeric de Narbonne, 202
Alberti, famiglia, 179
Alberti, Iacopo, 197
Alberto Magno, santo, 156, 161, 205
Alighieri, Dante, 12, 188, 202, 213
Ambrogio, Ignazio, 349, 358
Ambrogio di Gregorio, 114
Ammannati, famiglia, 34, 40, 52
Ammannati, Gherardino di Giovanni, 52
Ammannati, Giovanni di Gheradino, 34, 40, 45, 52
Ammannati, Ligo, 111
Andrea di Iacopo d'Ognabene, 146
Andrea Pisano, 11, 30, 53, 169, 170, 175, 224, 235, 255, 256, 259, 284, 287, 289, 291, 322, 354, 355, 358, 359
Andreini, Alessandro, 52
Andrieu, Michel, 53, 213
Angelini, Alessandro, 322, 347
Angelo, fra', 12
Angelo di Nalduccio, 345
Angelo di Pietro d'Assisi, 87
Antelminelli, Castruccio, detto Castracani, 190
Antelminelli, Guarnerio, 190
Antonio di Lorenzo, 355, 359
Arferuoli, Pandolfo, 34, 40, 45, 52
Argenziano, Raffaele, 87, 289
Ariès, Philippe, 52, 201, 208, 213
Aringhieri, famiglia, 87, 89, 96, 112
Aringhieri, Bernardino, detto il Porrina, 76, 87, 202
Aringhieri, Niccolò, 89, 95, 96, 100, 112
Aringhieri, Ranieri, 67, 76
Arnolfo di Cambio, 19, 42, 44, 53, 76, 79, 87, 110, 289, 350, 354, 359
Arrigo di Accorambuomini, 257
Ascani, Valerio, 53, 148, 335
Astesi, Schiatta di Lanfranco, 224, 255
Aubert, Marcel, 256

Bacci, Michele, 190, 201, 202, 203, 213
Bacci, Pèleo, 65, 86, 114, 148, 255, 257, 269, 288
Bähr, Ingeborg, 323
Bagnoli, Alessandro, 51, 65, 87, 112, 114, 149, 252, 255, 256, 257, 288, 289, 321, 322, 335, 346, 347
Bagnoli, Martina, 148
Baldinucci, Filippo, 269
Baldry, Francesca, 257
Balogh, Jolán, 321
Banchi, Luciano, 113, 114, 215, 255, 256, 257, 269, 321, 346
Bange, Ernst Friedrich, 52
Baracchini, Clara, 53, 149
Barbavara di Gravellona, Tiziana, 176, 213
Bardelloni, Claudia, 34, 45, 52, 53
Bardi, famiglia, 179, 186, 187, 197, 200, 201
Bardi, Agnolo di Gualtieri, 179, 181, 201
Bardi, Andrea di Gualtieri, 179, 180, 181, 190, 197, 200, 201
Bardi, Bindo d'Andrea, 197
Bardi, Francesco di Giovanni, 179
Bardi, Gherardo di Gualtieri, 179, 181, 201
Bardi, Giovanni di Gualtieri, 179
Bardi, Gualterotto di Iacopo, 190, 200, 201
Bardi, Gualtieri di Iacopo, 179, 180, 181, 186, 201
Bardi, Niccolò di Gherardo, 201
Bardi, Piero di Gualterotto, 179, 181, 197, 200, 201
Bardi, Riccardo di Ricco, 186
Bardi, Ridolfo di Bartolo, 180, 194
Bardi, Tommaso di Iacopo, 179, 201
Bardi, Ubertino d'Andrea, 179, 180, 201
Bardi, Vieri di Gherardo, 201
Bardini, Stefano, 161
Bardotti Biasion, Gianna, 86, 87, 276, 289
Barnett, Peter, 257
Baron, Françoise, 149
Baroncelli, Bartolo, 180
Baroncelli, Bivigliano, 180
Baroncelli, Piero, 180
Baroncelli, Salvestro, 180
Baroncelli, Vanni, 180
Barsotti, Riccardo, 65
Bartalini, Roberto, 87, 112, 114, 148, 201, 202, 203, 213, 255, 257, 321, 322, 335
Bartaluccio di Mino, 114
Bartoli, L., 359
Bartolomeo di Tommè, detto Pizzino, 89, 288, 345
Bascapè, Giacomo C., 201
Baschet, Jérôme, 52, 213
Bauch, Kurt, 53, 202, 255
Becherucci, Luisa, 359
Becker, Felix, 176, 257, 322, 359
Belli Barsali, Isa, 269, 288, 322
Bellosi, Luciano, 17, 51, 52, 87, 92, 112, 114, 147, 148, 149, 177, 289, 322, 347
Belting, Hans, 148
Benappi, Ezio, 161
Benati, Daniele, 51
Benedetto XII, papa, 205, 208
Benedetto di Bindo, 112
Berlinghieri, Bonaventura, 16, 18
Bernardo di Benedetto da Como, 201
Betto di Geri, 175
Beumer, Johannes, 161
Biagio Boccadibue, 201
Bianco, pievano di Lammari, 42
Biduino, 42, 53
Bindacci, Iacopo, 256
Bini, Angiolo, 222
Bino di Abate del Malia, 245, 257
Binski, Paul, 213
Bisogni, Fabio, 177
Blume, Dieter, 51
Boccaccio, Giovanni, 76, 92, 149
Bode, Wilhelm, 30, 52, 255
Bodmer, Heinrich, 202
Bologna, Ferdinando, 114, 115, 148
Bonaventura da Bagnoregio, santo, 16, 17, 18, 19, 51, 205
Bonelli, Renato, 359
Bonifacio VIII, papa, 208, 359
Borghesi, Scipione, 215, 255, 256, 257, 269, 321, 346
Borsook, Eve, 201, 213
Boskovits, Miklós, 52, 203
Boström, Antonia, 257
Bottari Scarfantoni, Nicola, 255
Brach, Albert, 67, 86, 112, 255, 269, 321
Bricoli, Annalisa, 148
Brogi, Francesco, 112, 114, 257, 346
Brummer, Joseph, 177
Brunetti, Giulia, 169, 176, 177, 213
Brugger-Koch, Susanne, 134, 136, 148
Bulgarini, Bartolomeo, 139, 148
Bullard, Carol F., 289
Buonaccorsi, famiglia, 52
Buonaccorsi, Buonaccorso, beato, 53
Buonaccorsi, Marzio, 52
Buoncompagno da Signa, 213
Burger, Fritz, 202
Burresi, Mariagiulia, 202, 255, 359
Butterfield, Andrew, 202, 203
Butzek, Monika, 257
Bynum, Caroline W., 213

Cabano, Raimondo, 50
Cacciaconti, Cacciaconte, 202, 252
Calabresi, Ilio, 346
Calderoni Masetti, Anna Rosa, 202
Caleca, Antonino, 52, 65, 86, 114, 161, 255, 256, 359
Calzolai, Carlo Celso, 53
Camaino di Crescentino, 67, 87, 110, 234, 256, 259
Capece, Maria Gabriella, 346
Cappelli, Adriano, 321
Capponi, Vittorio, 53
Cardini, Anna Maria, 257, 269
Cardini, Franco, 201
Carli, Enzo, 53, 65, 76, 86, 87, 89, 92, 111, 112, 114, 145, 149, 151, 161, 176, 229, 249, 255, 256, 257, 263, 269, 281, 288, 289, 296, 297, 321, 322, 334, 335, 337, 338, 346, 347, 359
Carli, Giovan Girolamo, 269
Carlino di Ser Spada, 256
Carlo I d'Angiò, re di Napoli, 202
Carrara, Francesca, 201, 203
Castelnuovo, Enrico, 115, 148, 359
Cavalcanti, Aldobrandino, 112
Cavicciuli, Alamanno, 46, 202
Cavicciuli-Adimari, famiglia, 46, 202
Cecchini, Giovanni, 114
Cecco di Benuccio, 257
Cellini, Pico, 354, 359
Cellino di Nese, 224, 255, 256
Cepparelli, Giovanni di Schiatta, 256
Ceracchini, Luca Giuseppe, 53
Cerchi, Lapo di Gherardino, 197
Cerrato, Cristina, 52
Chamot, Mary, 359
Chellini, Leone, 114, 156, 161
Cherici, Armando, 321
Chiappelli, Alessandro, 52
Chiarelli, Caterina, 202
Chiarini, Emilio, 245, 257
Chiti, Alfredo, 51
Chiti, Antonella, 202
Ciaffi, Andrea, 113, 114
Ciampi, Sebastiano, 255, 256
Ciampolini, Marco, 322
Ciardi Dupré dal Poggetto, Maria Grazia, 202
Cicognara, Leopoldo, 112, 269
Cinelli, Donatella, 149
Cini, Pietro, 113
Cino da Pistoia, 111, 114, 224, 256
Cino di Francesco, 325
Ciolo di Nerio, 86
Cioni, Elisabetta, 112, 114, 115, 136, 148, 149, 322
Cipolla, Carlo Mario, 115
Claussen, Peter Cornelius, 53
Cohn-Goerke, Werner, 87, 194, 202, 224, 249, 256, 257, 263, 269, 271, 272, 282, 288, 289, 297, 301, 304, 321, 335
Cohn Jr., Samuel K., 321
Colucci, Silvia, 52, 53, 86, 87, 113, 161, 201, 203, 213, 289
Compagni, Cino, 259
Conte di Lello, 203
Conti, Alessandro, 197, 203, 255
Contini, Gianfranco, 349
Cook, William R., 51, 52
Cooper, Donal, 51
Coppo di Marcovaldo, 18, 51
Cordaro, Michele, 51-52, 255
Courajod, Louis, 256
Cristiani, Emilio, 201
Cummings, Charles Amos, 176

D'Achille, Anna Maria, 53
D'Addario, Arnaldo, 201
Daddi, Bernardo, 136
Dalle Masegne, Iacobello, 263
Dalle Masegne, Pierpaolo, 263
Dal Poggio, famiglia, 201
Dameron, George W., 53
Danti, Vincenzo, 170, 176
Darr, Alan Phipps, 257
Daumet, Georges, 269
Davanzati, Benigno, 201
Davidsohn, Robert, 53, 176, 177, 201, 202
Davies, Gerald S., 269
De Benedictis, Cristina, 148
De Carlo, Carlo, 148
De Francovich, Géza, 289
Dei, Andrea, 335
Della Gherardesca, famiglia, 190
Della Gherardesca, Fazio Novello, 190
Della Penna, Corrado, 113
Della Tosa, Simone, 354, 359
Della Valle, Guglielmo, 89, 102, 112, 148, 255, 259, 269, 321, 359
Della Volpe, Galvano, 349
Del Moro, Luigi, 254, 257
Del Piazzo, Marcello, 201
Del Turco, Flaminio, 112
Del Vita, Alessandro, 288, 291, 321
Dendina, Piero, 335
De Nicola, Giacomo, 335
De Roover, Raymond, 201
Di Crollalanza, Goffredo, 179, 201
Dietisalvi, Taddeo di Tieri, 202
Di Fabio, Clario, 202
Di Giacomo, Caterina, 114
Dionisotti, Carlo, 349, 358
Domenico d'Agostino, 229, 248, 252, 257, 291, 327, 334, 335, 337, 338, 344, 345, 346
Domenico di Niccolò "dei cori", 347
Domenico di Vanni, 359
Donatello, 63, 261
Donato, Maria Monica, 255
Dondori, Giuseppe, 53
D'Orso, Antonio, 175, 208
Duby, Georges, 201
Duccio di Buoninsegna, 79, 112, 129, 148, 284, 312, 334
Duccio di Donato, 136
Düll, Siegrid, 112

Egidi, Francesco, 213
Ejchenbaum, Boris, 349
Enderlein, Lorenz, 176, 213
Enrico VII, imperatore, 117, 323
Escher, Konrad, 53
Esser, Gaetano, 51

Fabriczy, Cornelius von, 176
Fairfax-Murray, Charles, 112
Falconieri, Chiarissimo, 202
Falconieri, Giuliana, beata, 202
Falk, Ilse, 289
Faluschi, Giovacchino, 288
Fanucci Lovitch, Miria, 114, 255
Fassini, Alberto, 322
Fattorini, Gabriele, 255
Faure, Philippe, 12, 17, 51, 52
Federico III, imperatore, 177
Feldges, Uta, 289
Feola, Giuliana, 52
Ferretti, Massimo, 203
Filieri, Maria Teresa, 53
Filippini, Francesco, 113, 261, 263, 269, 359
Filippini, Laura, 269, 359
Filippo IV, detto il Bello, re di Francia, 122, 124, 146, 149
Flote, Pierre, 146
Francesco da Barberino, 213
Francesco d'Assisi, santo, 11, 12, 16, 17, 19, 51
Francesco di Mino, 256
Francesco di Pietro d'Assisi, 87
Francesco di Vannuccio, 335
Franci, Andrea, 52, 161, 359
Freni, Giovanni, 255, 321
Freuler, Gaudenz, 148
Frey, Karl, 176
Freyhan, R., 176
Frugoni, Chiara, 12, 51, 52, 115
Fry, Roger, 304, 321
Fumi, Luigi, 148, 321, 359

Gaborit, Jean-René, 322
Gaborit-Chopin, Danielle, 148, 149
Gaddi, Taddeo, 139, 180, 197, 203, 358
Gai, Lucia, 148, 149, 257
Galgano di Meo, 335
Gano di Fazio, 30, 52, 67, 79, 82, 86, 87, 94, 110, 112, 141, 149, 234, 252, 257, 272, 276, 281, 284, 287, 312, 322
Garbaty, Eugene L., 161
Gardner, Julian, 51, 53, 124, 148, 202, 213, 269, 359
Garms, Jörg, 322
Garofalo, Benevenuto Tisi, detto il, 269
Garosi, Gino, 161
Garzelli, Annarosa, 87, 89, 112, 202, 215, 229, 240, 244, 245, 247, 248, 249, 255, 256, 257, 269, 281, 288, 289, 296, 321, 322, 334, 335, 339, 346
Gasparri, Stefano, 201
Gauthier, Marie-Madeleine, 51
Gay, Victor, 322
Gerhard, Eduard, 52
Gherardo di Bindo, 335
Ghiberti, Lorenzo, 359
Ghino di Puccio, 321
Giachi, Anton Filippo, 87
Gigli, Girolamo, 113
Giglioli, Odoardo H., 257
Gillerman, Dorothy, 161
Gioachino da Fiore, 16
Giotto, 17, 51, 103, 139, 149, 177, 180, 259, 275, 276, 284, 287, 289, 355, 358, 359
Giovanni XXII, papa, 205
Giovanni d'Agostino, 94, 108, 139, 151, 161, 215, 224, 229, 240, 245, 247, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 269, 271, 272, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 294, 295, 296, 297, 301, 303, 304, 306, 308, 312, 318, 321, 322, 325, 327, 330, 331, 334, 335, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347
Giovanni d'Aragona, 40
Giovanni da Rimini, 51
Giovanni di Balduccio, 180, 190, 322
Giovanni di Cecco, 92, 112, 288, 345
Giovanni di Giovanni, 124
Giovanni di Santa Maria a Monte, 335
Giovanni di Stefano, 354, 359
Giovanni Pisano, 19, 24, 30, 42, 52, 55, 59, 60, 63, 65, 67, 76, 79, 86, 87, 110, 114, 117, 124, 129, 163, 164, 176, 272, 276, 288, 289, 322, 323, 326, 350, 354
Girolamo da Carpi, 269
Giroldo da Como, 34, 40, 45, 46
Giusti, Anna Maria, 148
Giusto dei Menabuoi, 177
Gnudi, Cesare, 289
Goro di Ciuccio, 114
Goro di Gregorio, 67, 89, 92, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 140, 141, 145, 146, 147, 151, 153, 156, 160, 161, 234, 235, 263, 271, 272, 276, 278, 281, 284, 287, 289, 310, 312
Goro di Ser Neroccio, 147, 149
Graber, Hans, 52
Grandi, Renzo, 52, 113, 115, 202, 256, 269
Grassi, Luigi, 114
Gregorio di Cecco, 112
Gualtieri di Sozzo, 346
Guccio di Mannaia, 110, 117, 122, 129, 134, 148
Güdesen, Annemarie, 112
Guelfi Camajani, Piero, 201
Guerzone, 334
Guglielmo da Milano, 113
Guglielmo da Pisa, fra', 11, 124, 350
Guglielmo di Ciliano, 100, 102, 113, 114
Guglielmo di Ockham, 205
Guidacelli, Giovanni, 269
Guidi, Iacopo di Piero, 354
Guidiccioni, Aldobrandino, 203
Guidiccioni, Paganino, 203
Guido da Montefeltro, 208
Guido di Graziano, 11, 16, 19, 51, 117, 148
Guidotto d'Abbiate, 114, 140
Guillaume de Durfort, 202

Hahnloser, Hans, 134, 136, 148
Haines, Margaret, 177
Harrison, Elisa W., 255
Herklotz, Ingo, 53, 187, 201, 202, 211, 213
Heywood, William, 112
Hirsch, Robert von, 114
Höger, Annegret, 203
Hueck, Irene, 112, 148, 201, 202, 203, 359

Iacometti, Fabio, 335
Iacopo della Quercia, 255
Iacopo di Benci, 335
Iacopo di Cosma, 124
Iacopo di Ghino, 321
Ilg, Ulrike, 289
Imberciadori, Ildebrando, 289
Isacci, Goro, 295

Jacopino, Rita, 202
Jakobson, Roman, 358
Janson-La Palme, Robert J.H., 201
Jones, Philip, 179, 201
Justi, Ludwig, 112, 257, 335, 347

Kaftal, George, 177
Keller, Harald, 86, 335
Keutner, Herbert, 176
Kienbusch, Otto von, 87
Klapisch-Zuber, Christiane, 201
Kleinschmidt, Beda, 359
Körner, Hans, 53, 255
Kosegarten, Antje, *vedi* Middeldorf Kosegarten, Antje
Kreytenberg, Gert, 50, 53, 87, 114, 151, 161, 173, 176, 190, 194, 201, 202, 203, 213, 222, 255, 256, 257, 269, 275, 281, 287, 288, 289, 295, 296, 306, 308, 310, 312, 321, 322, 359
Kroos, Renate, 53, 213
Krüger, Klaus, 51

Labriola, Ada, 148
Ladis, Andrew, 203
Lagina di Nese, 224
Landi, Alfonso, 53
Lando di Pietro, 117, 327, 330, 345
Lando di Stefano, 288
Langton Douglas, Robert, 255
Lansing, Carol, 201
Lányi, Jenö, 170, 176, 289, 354, 358, 359
Lanzi, Luigi, 259
Lapi Ballerini, Isabella, 347
Lapo, collaboratore di Nicola Pisano, 19
Legner, Anton, 51
Le Goff, Jacques, 115, 255
Lello romano, 269
Leonardo di Ser Giovanni, 175
Leone, fra', 12
Leone de Castris, Pierluigi, 148, 256, 289
Leroquais, Victor, 213
Levin, William R., 176
Liscia Bemporad, Dora, 148
Lisini, Alessandro, 257, 335
Long, Jane C., 201, 203, 213
Longari, Nella, 113
Longhi, Roberto, 148, 349, 358
Longhurst, Margaret H., 112, 257, 269
Lorenzetti, Ambrogio, 89, 92, 93, 105, 139, 234, 269, 284
Lorenzetti, Pietro, 12, 89, 105, 139, 284, 289
Lotino di Toro, 252, 257
Ludovico IV, detto il Bavaro, imperatore, 205, 245, 291
Luigi IX, re di Francia, santo, 117
Lusini, Vittorio, 334, 335
Luzi, Lodovico, 354, 359

Machetti, Ippolito, 148, 149
Machiavelli, Chiavello, 197
"Maestro della santa Caterina Gualino", 349
"Maestro delle *Ore* di Rohan", 205
"Maestro del reliquiario di Frosini", 136
"Maestro del Vescovado", 321
"Maestro di Chianciano", 139, 148
"Maestro di Offida", 213
"Maestro di San Francesco", 19
"Maestro di Santa Maria Primerana", 18, 52
"Maestro sottile", 321, 349, 359
Maetzke, Anna Maria, 255
Maginnis, Hayden B.-J., 289
Maitani, Lorenzo, 325, 326, 335, 354, 355, 358
Maître Honoré, 122, 124
Malavolti, Orlando, 257, 269
Malavolti, Rinaldo, 53, 82, 87
Mangiadori, Giovanni, 53
Marcacci, Niccolò, 255
Marchini, Giuseppe, 65, 322, 347
Marco da Siena, 86
Marco Romano, 67, 87, 110, 234, 256
Margherita di Brabante, 323
Martin, Frank, 148
Martini, Laura, 149
Martini, Simone, 82, 89, 94, 105, 111, 114, 139, 141, 146, 149, 215, 229, 234, 240, 247, 255, 256, 260, 271, 284, 286, 288, 289, 294, 297, 304, 308, 310, 312, 321, 342, 343, 354
Martino di Bartolomeo, 255
Masignani, Silvio, 202
Maso di Banco, 139, 179, 197, 200, 203, 211, 213, 358
Matteo d'Acquasparta, cardinale, 129
Medici, Cosimo I, duca di Toscana, 156
Meiss, Millard, 51, 289
Melano, fra', 19
Melli, Filippo, 53
Mellini, Gian Lorenzo, 65
Memmi, Lippo, 203, 229, 240, 247, 255, 256, 260, 294, 308, 342, 343, 354
Memmo di Michele, 113
Meo di Gregorio, 114, 140
Merlo, Giovanni Grado, 51
Messerer, Wilhelm, 289
Meuccio d'Alberto, 114
Miccoli, Giovanni, 12, 51
Michalsky, Tanja, 176
Michel, André, 256
Michele di Nello, 335
Michele di Ser Memmo, 117, 148, 345, 346, 347
Michelozzo di Bartolomeo, 261
Middeldorf, Ulrich, 161, 359
Middeldorf Kosegarten, Antje, 24, 30, 34, 40, 45, 46, 52, 53, 65, 67, 76, 86, 87, 110, 148, 202, 255, 272, 275, 289, 335, 359
Migeon, Gaston, 322
Milanesi, Gaetano, 65, 114, 148, 176, 213, 215, 255, 257, 259, 269, 288, 321, 335, 346
Mineo, Leonardo, 148
Misciattelli, Piero, 114
Monaldeschi, Trasmondo, 354
Monferini, Augusta, 359
Montebuoni Buondelmonti, Filippo, 269
Mori, Francesco, 148
Moskowitz, Anita F., 87, 161, 163, 176, 177, 202, 256, 289, 359
Muratori, Ludovico Antonio, 335
Murray, Peter, 51

Nardini Despotti Mospignotti, Aristide, 359
Negri Arnoldi, Francesco, 257
Neri, Damiano, 51, 52
Neri Lusanna, Enrica, 52, 201, 203, 213, 255, 257
Nicco Fasola, Giusta, 51, 52
Niccolò IV, papa, 17, 110, 117, 124
Niccolò V, antipapa, 205
Niccolò di Cecco del Mercia, 327, 334, 335, 345, 346, 347
Niccolò di Iacopo, 346
Niccolò di Segna, 139, 148
Nicola di Conte, 113
Nicola di Nuto, 325, 354
Nicola Pisano, 11, 19, 22, 24, 30, 40, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 60, 65, 76, 79, 92, 110, 272, 275, 276, 288, 289, 349, 350
Niehoff, Franz, 51
Nino Pisano, 53, 114, 169, 255, 259, 355, 358, 359
Nomi Pesciolini, Ugo, 161
Novello, Roberto Paolo, 65, 190, 202
Novellucci, famiglia, 322

Offner, Richard, 212, 213
Olcott, Lucy, 112
Olgiati, Simpliciano, 51
Orcagna, Andrea di Cione, detto, 354, 355
Orlandi, Pellegrino Antonio, 269
Orsini, Giovanni, 359
Orsini, Latino, cardinale, 269
Orsini, Matteo, cardinale, 261, 269
Orsini, Napoleone, cardinale, 261, 263, 359
Osborne, John, 213

Paatz, Elisabeth, 148
Paatz, Walter, 148
Pace, Valentino, 53
Padoan, Giorgio, 148
Pagliaresi, Ranieri, 113, 115
Panieri, Ferdinando, 53
Panofsky, Erwin, 53, 213, 358
Pantini, Romualdo, 114
Paoli, Marco, 53, 203
Paolo da Siena, 269
Paolucci, Antonio, 177
Parisi, Marcella, 256
Partini, Giuseppe, 113, 252, 254, 257
Partino, Gentile, cardinale, 202
Pasqui, Angiolo, 255, 321
Pasqui, Ubaldo, 255, 321
Passerini, Luigi, 180, 201
Pastoureau, Michel, 201, 203
Pazzi, Francesco, 46, 53, 202
Pazzi, Pazzino, 202
Pazzi, Simone, 46, 53, 202
Pearce, Stella Mary, 177
Pecci, Giovanni Antonio, 112, 113, 257
Pecori, Luigi, 114, 161
Pelham, Georgina, 255

Pepi, Petracco, 359
Perkins, Charles C., 112, 255, 257, 269
Peruccio, operaio del duomo di Massa Marittima, 112
Petrocchi, Luigi, 112
Petroni, famiglia, 53
Petroni, Riccardo, cardinale, 53
Petrucci, Armando, 201
Piccolomini, Giulio, 269
Piccolomini Salamoneschi, famiglia, 52, 201
Pierini, Marco, 112, 114
Piero di Giovanni Tedesco, 354
Pietramellara, Carla, 334, 335
Pietro da Siena, beato, 269
Pietro d'Oderisio, 44
Pietruccio di Betto, 203
Pines, Doralynn S., 202
Pini, Giovan Battista, 254
Pio II, papa, 149
Pirillo, Paolo, 202
Poeschke, Joachim, 51, 65, 114, 255
Poggi, Giovanni, 213
Poggi Salani, Teresa, 358
Pollini, Cione di Lapo, 46, 202
Pope-Hennessy, John, 55, 65, 203, 288, 289, 321, 359
Previtali, Giovanni, 52, 67, 87, 94, 112, 113, 115, 117, 147, 148, 163, 176, 255, 256, 289, 322, 349, 358
Primario, Gagliardo, 163
Prinzivalli, Emanuela, 51
Provenzani, Ciolo, 113
Prunai, Giulio, 113, 114
Pucci, Antonio, 354, 355, 359
Pulci, famiglia, 136, 148
Pulci, Manta, 136, 148

Ragghianti, Carlo Ludovico, 256, 269, 335
Ragionieri, Giovanna, 322, 347
Rainerio, fra', 113, 114
Ramboux, Johann Anton, 87, 112
Ramo di Paganello, 124, 148, 354
Rash, Nancy, 269
Repetti, Emanuele, 257
Reymond, Marcel, 112
Riccetti, Lucio, 359
Ricciardo di Giovanni, 114
Richa, Giuseppe, 136, 148, 202, 359
Richard de Saint-Laurent, 156
Richter, Luise M., 112
Riguardi, Andrea, 136
Roberto d'Angiò, re di Napoli, 205
Robson, Janet, 51
Rolando da Bruges, 124
Rollman, Barbara, 255, 321
Romagnoli, Ettore, 112, 215, 255, 257, 269, 288, 335, 346
Romanelli, Mariano d'Agnolo, 92, 112, 255, 288, 345
Romanini, Angiola Maria, 289, 359
Romano, Giovanni, 289
Romano, Serena, 148
Ronan, Helen A., 201, 202
Rossi, Bindoccio di Latino, 330
Rufino, fra', 12
Russo di Ligo, 359
Rustichini, Sozzo, 245
Rustici, Giovan Francesco, 170, 173, 175, 177

Sacchetti, Franco, 201
Salini, Simonpietro, 161
Salmi, Mario, 53, 255
Salucci, Bettino, 259
Salvemini, Gaetano, 181, 187, 201
Sani, Bernardina, 112
Sansovino, Andrea di Domenico Mucci, detto il, 170, 173, 175, 176
Sapori, Armando, 201, 255
Sauerländer, Willibald, 289
Savino, Giancarlo, 255
Scalini, Mario, 161
Scarpelli, Giorgia, 87, 256
Scatassa, E., 257, 322
Scheggia, Giovanni di Ser Giovanni, detto lo, 177
Schmarsow, August, 359
Schmidt, Gerhard, 53
Schubring, Paul, 52, 321
Schwartz, Frithjof, 113
Seidel, Max, 52, 53, 65, 86, 87, 148, 161, 176, 202, 269, 289, 323
Seiler, Peter, 202, 255
Sigibuldi, Giovanni di Carlino, 224, 255
Signorini, Pompeo, 112
Simon, David L., 53
Simone di Bindo, 114
Simone di Ghino, 321
S'Jacob, Henriette, 52, 213
Sisi, Carlo, 321, 346
Sonnay, Jean-François, 255
Spini, famiglia, 201
Stefano di Meo, 346
Strozzi, Palla, 197
Subes-Picot, Marie-Pasquine, 149
Supino, Igino Benvenuto, 255, 359
Swarzenski, Georg, 30, 52, 289
Swarzenski, Hanns, 177

Taburet-Delahaye, Elisabeth, 51, 148
Taddeo di Bartolo, 112
Talenti, Francesco, 335, 359
Targioni Tozzetti, Giovanni, 112
Tarlati da Pietramala, famiglia, 222, 291
Tarlati da Pietramala, Ciuccio, 291
Tarlati da Pietramala, Guido, 215, 291
Tarlati da Pietramala, Pier Saccone, 222
Tarlati da Pietramala, Roberto, 291, 334
Tartuferi, Angelo, 213
Taylor, Michael D., 359
Temple Leader, John, 248, 322
Tenerani, Pietro, 30, 52
Teubner, Hans, 323
Thieme, Ulrich, 176, 257, 322, 359
Tigler, Guido, 53, 86, 87, 148, 255
Tigri, Giuseppe, 51, 52
Tino di Camaino, 46, 50, 67, 82, 86, 106, 108, 114, 153, 156, 163, 164, 165, 169, 170, 175, 176, 190, 208, 211, 222, 223, 234, 235, 249, 269, 271, 272, 276, 278, 284, 289, 291, 306, 322, 323, 337, 346
Tizio, Sigismondo, 100, 113
Toesca, Ilaria, 255, 359
Toesca, Pietro, 51, 86, 87, 89, 112, 114, 165, 176, 202, 215, 249, 255, 256, 257, 261, 269, 288, 297, 308, 321, 322, 335, 359
Tolomei, famiglia, 113
Tolomei, Francesco, 52, 255
Tolomei, Imiglia di Mino, 197
Tolomei, Nello di Mino, 203
Tommasi, Giugurta, 269
Tommaso da Celano, 12, 16, 19, 51
Tommaso d'Andrea, 67
Tommaso d'Aquino, santo, 205
Tondino di Guerrino, 136
Tone di Giovanni, 325
Torriti, Piero, 148
Toscani, Giovanni, 177
Tosi, Luigia Maria, 359
Trachtenberg, Marvin, 359
Trottmann, Christian, 213
Tschudi, Hugo von, 52
Tripps, Johannes, 148, 202
Tuti, Bartolo, 113
Tynjanov, Jurij, 349, 358

Ubertini, Ranieri, 67, 87
Ughelli, Ferdinando, 53
Ugolino di Nerio, 306
Ugolino di Vieri, 94, 139, 260, 284
Uguccione della Faggiuola, 148
Ugurgieri Azzolini, Isidoro, 113
Urbano IV, papa, 202

Valdez del Alamo, Elisabeth, 53
Valentiner, Wilhelm Reinhold, 87, 163, 176, 190, 194, 202, 203, 224, 229, 248, 249, 255, 256, 257, 263, 269, 284, 288, 289, 321, 322, 335, 337, 346, 359
Valenzano, Giovanna, 87
Van der Ploeg, Kees, 335
Vanni di Gualandi, 257
Vanni di Lione, 325
Vasari, Giorgio, 51, 53, 63, 65, 173, 176, 177, 213, 215, 224, 255, 256, 259, 261, 263, 269, 291, 359
Vauchez, André, 51
Vecchietta, Lorenzo di Pietro, detto il, 322
Végh, János, 205, 211, 213
Venturi, Adolfo, 87, 114, 145, 149, 224, 256, 257, 276, 288, 289, 322, 359
Verger, Jacques, 115
Villani, Giovanni, 92, 197, 201, 203, 354, 359
Violante, Cinzio, 53
Vitry, Paul, 256
Vitzthum, Georg, 257, 288, 322
Viva di Compagno, 269
Viva di Lando, 260
Volbach, Wolfgang Fritz, 52, 257, 288, 322
Volpe, Carlo, 51, 124, 148, 289
Von Einem, Herbert, 52
Vovelle, Michel, 201, 213

Waagen, Gustav Friedrich, 30, 52
Wackernagel, Martin, 177
Waley, Daniel, 359
Waleys, Thomas, 205
Warth, famiglia, 213
Weinberger, Martin, 161, 359
Weineck, famiglia, 213
Werner, Karl Ferdinand, 201
White, John, 288, 359
Williamson, Paul, 65
Wills, Howell, 201
Witelo di Slesia, 12
Wolff, Ruth, 87, 202
Wulff, Oskar, 52
Wundram, Manfred, 257, 288, 289, 322, 335

Zaccaria, Francesco Antonio, 53
Zaccaria, Raffaella Maria, 201, 203
Zdekauer, Lodovico, 112, 113
Zucchelli, Nicola, 53
Zug Tucci, Hannelore, 201

Indice topografico delle opere

Alnwick Castle
collezione del duca di Northumberland
• Giovanni da Rimini, *Assunzione di san Giovanni Evangelista*, *Incoronazione della Vergine*, *Predica di santa Caterina d'Alessandria*, *Stimmate di san Francesco e san Giovanni Battista* (valva di dittico), 51; *Stimmate di san Francesco e san Giovanni Battista*, 51

Arezzo
collezione privata
• reliquiario, 136, 148
duomo
• Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, monumento funebre del vescovo Guido Tarlati, 93, 112, 215, 218, 219, 222, 223, 224, 229, 234, 235, 240, 255, 259, 260, 261, 263, 268, 269, 272, 278, 284, 289, 291, 295, 296, 312, 334, *figg. 259, 262, 307*; *Angeli reggicortina*, 219; *Assedio del castello di Rondine*, 278, 281, 321, *fig. 327*; *Chierici officianti le esequie*, 215, 219, 222, 223, 248, 269, 294, 296, 306, 321, *figg. 260-261*; *Comune in signoria*, 219, 278, 321; *Comune pelato*, 215, 321, *fig. 264*; *Conquista del castello di Caprese*, 321; *Costruzione delle mura di Arezzo*, 215, 281, 295, *fig. 265*; *Distruzione delle mura di Laterina*, 269, 278, 321, *fig. 326*; *Distruzione delle mura di Monte San Savino*, 269, 281, 321; effigie del defunto, 261; *Guido Tarlati acclamato signore di Arezzo*, 312; *Guido Tarlati consacrato vescovo*, 278, 312, *fig. 263*; *Incoronazione a re d'Italia di Ludovico il Bavaro*, 219, 269, 278, 321, *fig. 266*; *Morte di Guido Tarlati*, 269, 278, 321; *Presa di Bucine*, 215, 219, 240, 281, 295, 312, 321, *fig. 267*; *Presa di Fronzola*, 312; *Sottomissione della città di Chiusi*, 240, 284; *Sottomissione di Castel Focognano*, 321; *Vescovi*, 237, 240, 248, 291
• Giovanni d'Agostino e "Maestro del Vescovado", cappella in suffragio di Ciuccio Tarlati, 151, 161, 247, 255, 271, 291, 296, 297, 303, 304, 305, 321, 334, *fig. 357*; *Annunciazione*, 271, 291, 294, 297, 304, *figg. 358-359*; *Cristo redentore adorato da due angeli*, 291, 294, 296, 304
Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna
• Agostino di Giovanni, *Testa di condottiero*, 223-224, 255, 294, *fig. 268*
• Agostino di Giovanni, *Testa virile con cuffia*, 255
• sigillo di Federico da Siena, dottore di decretali, 111, 115, *fig. 127*
pieve di Santa Maria
• Giovanni d'Agostino, fonte battesimale, 94, 271, 281, 288, 303, 312; *Battesimo di Cristo*, 281, 284, 288, 289, 301, 303, 304, 308, 310, 322, *figg. 329, 347*; *Predica di san Giovanni Battista nel deserto*, 281, 288, 289, 301, 303, 304, 308, 310, 312, 322, *fig. 330*; *San Giovanni Battista fanciullo condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, 288, 289, 301, 304, 308, 310, 322, *fig. 344*
San Domenico
• Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Ranieri degli Ubertini, 67, 87, 95-96, 112, *figg. 74-76*

Ascoli Piceno
Pinacoteca Civica
• Maestranza inglese del secondo Duecento, piviale, 124

Assisi
basilica inferiore di San Francesco
• Giotto e bottega, *Storie dell'infanzia di Cristo*, 284
• "Maestro di San Francesco", *Stimmate di san Francesco*, 19
• monumento funebre di Philippe de Courtenay, 358-359
• Pietro Lorenzetti, *Storie della Passione di Cristo e Stimmate di san Francesco*, 12, 51, 284, 289; *Stimmate di San Francesco*, 12, *fig. 4*
basilica inferiore di San Francesco, cappella di San Martino (Partino)
• Simone Martini, *Storie di san Martino*, 284, 289, 310; *Morte di san Martino*, 286, 312, *fig. 336*; *Santi*, 141
basilica inferiore di San Francesco, cappella di San Nicola (Orsini)
• Giotto e "Maestro di San Nicola", *Il Redentore tra san Francesco e san Nicola che presentano Napoleone e Giovanni Orsini e sei vescovi*, *storie di San Nicola*, 359
• monumento funebre di Giovanni Orsini, 263, 269, 359, *fig. 412*
basilica superiore di San Francesco
• Giotto, *Storie di san Francesco*, 17, 51, 275, 289, 310; *Liberazione di Pietro d'Assisi dal carcere*, 275; *Stimmate di san Francesco*, 17, 51, *fig. 9*
• Maestranza inglese del secondo Duecento, *Maiestas Domini*, *Trasfigurazione*, *Apostoli*, 122, 124, 148
• "Maestro di San Francesco" e maestri vetrai, *Stimmate di san Francesco* (vetrata), 19
Museo del Tesoro della basilica di San Francesco
• Guccio di Mannaia, calice, 110, 117, 122, 129, 148, *figg. 141-143*
• reliquiario della Sacra Spina, 124
• reliquiario della Veste Inconsutile, 124, *fig. 145*

Atri
duomo
• "Maestro di Offida", *Giudizio finale*, 213

Auxerre
cattedrale di Saint-Étienne
• Maestranza francese del secondo Duecento, *Storie di Davide e Betsabea* (portale meridionale della facciata occidentale), 148

Avignone
Bibliothèque Municipale
• ms. 121 (Section des fonds anciens), salterio-libro d'ore, 207, 213; c. 73v.: *Giudizio particolare*, 207, 211, *fig. 245*

Bath (Avon)
collezione A.E. Street (già)
• Giovanni di Ser Giovanni, detto lo Scheggia, *L'imperatore Federico III a Firenze* (cassone dipinto), 177

Berlino
Kaiser-Friedrich-Museum (già)
• Nicola Pisano, *Elevatio animae*, 30, 34, 40, 42, 44, 52, *fig. 29*
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gipsformerei
• Nicola Pisano, *Elevatio animae* (calco), 30, 34, *figg. 30-31, 33, 35*
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie
• Agostino di Giovanni, *Madonna col Bambino*, 244, 249, 252, 257, 338, 345, 347, *fig. 288*
• Gano Fazio, *San Galgano (?)*, 79, 87

Bologna
Museo Civico Medievale
• sepolcro di Matteo Gandoni, 115, 256
• urna di Corrado Fogolini, 40, 52
Pinacoteca Nazionale
• sepolcro di Bonandrea dei Bonandrei, 256
San Domenico
• Nicola Pisano e bottega (con addizioni di Niccolò dell'Arca e Michelangelo), arca di san Domenico, 322
San Domenico, piazza
• mausoleo di Egidio dei Foscherari, 115, 190
• mausoleo di Rolandino Passaggeri, 115, 190, 202
San Francesco
• Iacobello e Pierpaolo Dalle Masegne, *Incoronazione della Vergine, angeli, santi e profeti*, 263
San Francesco, cimitero
• mausoleo di Accursio e Francesco di Accursio, 115, 190
• mausoleo di Odofredo Denari, 115, 190
• mausoleo di Rolandino dei Romanzi, 115, 190
Santi Vitale e Agricola
• sepolcro di Lucio e Mondino dei Liuzzi, 115

Bolzano
San Vigilio al Virgolo
• "Maestro di San Valentino a Siusi", *Giudizio particolare*, 213

Boston
Museum of Fine Arts
• Goro di Gregorio, *Madonna annunciata*, 151, 161, *fig. 182*
• Tino di Camaino, *Testa virile*, 163, 164, 165, 169, 170, 175, 176, 177, *figg. 193-194, 197, 202*

Boulogne-sur-Mer
Bibliothèque Municipale
• ms. 46, c. 1v.: *Elevatio animae dell'abate Lamberto di Saint-Bertin*, 42, 213

Bourges
cripta della cattedrale
• Maestranza francese della metà del Duecento, *Storie del Nuovo Testamento* (frammenti del *jubé* della cattedrale), 289

Budapest
Szépmüvészeti Múzeum
• Giovanni d'Agostino, *Angelo*, 296, 304, 321

Cagliari
Museo Archeologico Nazionale
• Bottega di Andrea e Nino Pisano, lastra tombale di Vannuccia Orlandi (da San Francesco a Cagliari), 53

Cambridge (Mass.)
Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums
• Gano di Fazio, cuspide raffigurante il *Redentore benedicente*, 87

Carrara
duomo
• Maestranza francese del primo Trecento, *Annunciazione*, 151, 161, 358, 359

Casole d?Elsa
collegiata di Santa Maria Assunta
• Gano di Fazio, monumento funebre del vescovo Tommaso d'Andrea, 67, 79, 87, 112, 322, *figg. 71-73*
• Marco Romano, cenotafio di Bernardino degli Aringhieri, detto il Porrina, 76, 87, 202, *figg. 80-81*

Castelfiorentino
Santa Chiara della Marca
• Mariano d'Agnolo Romanelli, *Annunciazione*, 255

Cercina (Firenze)
pieve di Sant'Andrea
• sepolcro di Taddeo di Tieri Dietisalvi, 202

Chianciano Terme
collegiata di San Giovanni Battista
• Domenico d'Agostino (?), *San Giovanni Battista*, 344, 346, 347, *fig. 409*
Museo della Collegiata
• Pittore senese del primo Cinquecento, *San Giovanni Battista*, 346

Chiusdino
canonica della parrocchiale
• Giovanni d'Agostino, *San Galgano condotto da san Michele arcangelo a Montesiepi* (dalla Casa di San Galgano a Chiusdino), 289, 306, 322, *fig. 334*

Citt di Castello
Museo Capitolare
• pastorale, 111, 310, 322; *Madonna col Bambino*, 111, 146, 147, 149, 310, 322, *fig. 173*; *Angelo*, 111, 146, 147, 310, 322; *Vescovo inginocchiato*, 111, 146, 147, 310, 322

Cleveland
The Cleveland Museum of Art
• Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Giovanni Battista*, 247, 256, 286, 331, 335, *figg. 369, 392*

Colle di Val d?Elsa
convento delle cappuccine
• Scultore senese del primo Trecento, *Madonna annunciata* (dal convento delle cappuccine di Siena), 76, 79, 87, 110, *figg. 70, 82*

Museo Civico e Diocesano
• Marco Romano, *Crocifisso* (da Santa Maria a Radi di Montagna), 87

Convalle (Pescaglia)
Santi Simone e Giuda
• croce, 146, 149

Cortona
Museo Diocesano
• Gano di Fazio, *Madonna col Bambino*, 79, 87, *fig. 88*
Santa Margherita
• Gano di Fazio, lastra marmorea con busti di *Santi*, 79, 87
• Gano di Fazio, tomba-altare di santa Margherita da Cortona, 79, 87, 94, 112, 141, 276, *figg. 84-87, 322*
Santa Margherita, sacrestia
• Gano di Fazio, cuspide raffigurante il *Redentore benedicente*, 79

Cremona
duomo
• Marco Romano, *Madonna col Bambino*, *Sant'Imerio* e *Sant'Omobono*, 67

Detroit
The Detroit Institute of Arts
• Agostino di Giovanni, *Madonna col Bambino e angeli*, 248, 257, *fig. 293*

Fiesole
Santa Maria Primerana
• "Maestro di Santa Maria Primerana", *Madonna col Bambino*, 52

Firenze
Archivio di Stato
• impronta del sigillo del cardinale Matteo d'Acquasparta, 129, 148
battistero
• Andrea Pisano, porta bronzea, 11, 170, 287, 355, 359, *fig. 337*
• Giovan Francesco Rustici, *San Giovanni Battista interrogato da un sacerdote e da un levita*, 170, 173-174, 175, 177, *fig. 209*
• Andrea Sansovino (e Vincenzo Danti), *Battesimo di Cristo*, 170, 173, 175, 176
Biblioteca Medicea Laurenziana
• *Corale* 41, c. 1v.: *Ad te levavi oculos meos*, 213
Biblioteca Nazionale Centrale
• ms. Banco Rari 38, c. 35r.: *Giudizio particolare*, *fig. 244*
duomo
• Tino di Camaino, monumento funebre del vescovo Antonio d'Orso, 164, 175, 176, 208, *fig. 238*; *Allegoria della morte*, 213; *Giudizio particolare*, 208, 211, 213, *fig. 246*
duomo, campanile di Giotto
• Andrea Pisano, rilievi, 11, 284, 287
• Andrea e Nino Pisano, *Apostoli* e *Sibille*, 169
• Scultore fiorentino della metà del Trecento, *Sacramenti*, 287
collezione Carlo De Carlo (già)
• Giovanni Pisano, *Testa giovanile con elmo*, 65
• Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino*, 140-141, 147, 149, *figg. 158-160*
• reliquiario a pisside (da San Miniato fra le Torri a Firenze), 134, 136, 148, *figg. 146-149*
collezione Torrigiani
• Tino di Camaino, *Angeli* (dal monumento funebre del vescovo Antonio d'Orso nel duomo di Firenze), 213
Galleria "Alessandro Campolmi Antichità"
• Goro di Gregorio, *Frate* (frammento), 151, 161, *figg. 180-181*
Galleria degli Uffizi
• Ambrogio Lorenzetti, *Storie di san Nicola* (da San Procolo a Firenze), 284
• Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione*, *sant'Ansano e santa Massima* (dal duomo di Siena), 240, 247, 255, 256, 260, 286, 294, 308
Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini
• Goro di Gregorio, *Angelo annunciante*, 151, 161, *figg. 183-184*
Galleria "Il Cartiglio"
• Toreuta senese dei primi decenni del Trecento, *Cristo*, 146, 149, *fig. 178*
Museo Bardini
• Tino di Camaino, *Caritas*, 176
Museo dell'Opera del Duomo
• Leonardo di Ser Giovanni, Betto di Geri e compagni, dossale argenteo raffigurante le *Storie di san Giovanni Battista* (dall'altare del battistero di Firenze), 175, 177; *San Giovanni Battista interrogato dai sacerdoti e dai leviti*, 175, *fig. 210*
• Tino di Camaino, *Cristo benedicente* (dal portale meridionale del battistero di Firenze), 169, 176, *fig. 208*
• Tino di Camaino, *Testa di san Giovanni Battista* (dal portale meridionale del battistero di Firenze), 163, 164, 169, 176, *figg. 198, 206-207*
• Tino di Camaino, *Testa di san Giovanni Battista* (dal portale settentrionale del battistero di Firenze), 163, 165, 169, 175, 176, *figg. 204-205*
• Tino di Camaino, *Virtù teologali* (dal portale orientale del battistero di Firenze), 170, 176, 177; *Caritas*, 165, 170, 176, *fig. 199*; *Fides*, 165, 170, 176, *figg. 200-201, 203*; *Spes*, 170, 176
Museo Nazionale del Bargello
• Giovanni Toscani, *Processione del palio* (cassone dipinto), 177
• sepolcro di Cione di Lapo dei Pollini, 46, 202, *fig. 48*
• sigillo delle clarisse di Sant'Andrea a Fucecchio, 141, *fig. 167*
• sigillo del monastero di San Giusto nel Chianti, 145, *fig. 168*
• sigillo di Francesco dei Tolomei, pievano di Salti, 111, 145, *fig. 135*
Museo Nazionale del Bargello, collezione Carrand
• croce, 146, 149
• placchetta smaltata raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo*, 111, 114, 141, 149, *fig. 166*
San Iacopo in Campo Corbolini
• sepolcro di fra' Giovanni dei Rossi della Pogna, 96
• sepolcro di fra' Pietro da Imola, 96, 202
San Miniato al Monte, cripta
• Taddeo Gaddi, *Evangelisti, martiri, profeti, santi e vergini* (nelle volte), 203
Santa Croce
cappella dei Confessori (Bardi)
• arcosolio, 179, 194, 197, 202
• Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, arca marmorea, 179, 188, 190, 194, 197, 200, 201, 202, 203, *figg. 213-218, 223, 237*
• Maso di Banco, *Resurrezione della carne* e *Giudizio finale* (entro l'arca marmorea), 200, 205, 211-212, 213, *figg. 239-243*
• Maso di Banco, *Storie di san Silvestro* e *di Costantino imperatore*, 179, 197, 200, 203, 213
• Maso di Banco, timpano di coronamento dell'arcosolio, 194, 197, *figg. 211, 230*
• Maso di Banco e maestri vetrai (con consistenti restauri), *Santi e imperatori* (vetrata), 197, 200, *fig. 236*
• Taddeo Gaddi, *Deposizione di Cristo nel sepolcro* ("lunetta" dell'arcosolio), 194, 197, *figg. 231-232*
• Taddeo Gaddi, *Profeta*, *Santo* (nell'intradosso dell'arcosolio), 197, *figg. 233-234*
cappella dei Martiri (Pulci)
• Bernardo Daddi, *Martirio di san Lorenzo* e *Martirio di santo Stefano*, 136
cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (Peruzzi)
• Giotto, *Storie dei santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, 287
cappella della Vergine Annunziata (Baroncelli)
• Giotto, *Incoronazione della Vergine*, 180
• Giovanni di Balduccio, arca marmorea, 180, 190, *figg. 222, 225*
• Taddeo Gaddi, *Storie della Vergine*, 180
• Taddeo Gaddi e maestri vetrai, *Stimmate di san Francesco* e *Santi* (vetrata), 180
cappella di San Francesco (Bardi)
• Coppo di Marcovaldo (?), *San Francesco e storie della sua vita*, 16, 19, 51
• Giotto, *Storie di san Francesco*, 180
cappella di San Ludovico (Bardi)
• Conte di Lello, cancellata, 200, 203
• Maestranza fiorentina (?) degli anni trenta del Trecento, arca marmorea, 190, 194, 197, 200, 202, 203, *figg. 221, 234, 226, 227*
• Taddeo Gaddi, *Incoronazione di san Ludovico* (nella volta), 203
• Taddeo Gaddi e maestri vetrai (con consistenti restauri), *Santi* (vetrata), 203
cappella di Sant'Antonio Abate (Castellani)
• Giroldo da Como, *Pie donne al sepolcro*, *Angeli turiferari*, 45-46, 53, *fig. 46*
chiostro
• sepolcro di Alamanno dei Cavicciuli, 46, 53, 188, 202, *fig. 49*
Museo
• Tino di Camaino, monumento funebre del patriarca Gastone della Torre, 50, 53, 82, 112, 156, 164, 235, 256, 269, 322, 323
portico
• sepolcro di Francesco e Simone dei Pazzi, 46, 53, 188, 202, *fig. 220*
Santa Maria Maggiore
• Tino di Camaino, effigie funebre di Bruno Beccuti, 95, 112
• Scultore del 1272, arca della famiglia Lupicini, 112
Santa Maria Novella
• monumento funebre del vescovo Aldobrandino Cavalcanti, 112
• monumento funebre del vescovo Corrado della Penna, 113
• Nino Pisano, *Madonna col Bambino*, 358
Santa Maria Novella, cappella della Pura
• Pittore inglese del secondo Duecento, croce, 124
Santi Apostoli
• Bottega di Tino di Camaino, frammenti del sepolcro di Donato Acciaiuoli, 50
Santissima Annunziata
atrio
• sepolcro di Guillaume de Durfort, 188, 202
chiostro dei morti
• sepolcro di Chiarissimo dei Falconieri, 46, 53, 188, 202, *figg. 47, 219*

Francia
collezione privata
• medaglione dipinto con un animale fantastico (dal castello di Ravel), 146

Frosini (Chiusdino)
chiesa parrocchiale (già)
• "Maestro del reliquiario di Frosini", reliquiario di san Galgano (dall'abbazia di San Galgano), 94, 112, 136

Gallico (Siena)
collezione Salini
• Bottega di Nino Pisano, cuspide raffigurante un *Profeta*, 114
• Giovanni d'Agostino, *Cristo benedicente*, 304, 312, 322, *figg. 353-356*
• Giovanni Pisano, *San Pietro*, 55, 59, 60, 62, 63, 65, *figg. 54-58, 60, 64, 67, 69*
• Goro di Gregorio, *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, 151, 161, *figg. 185-186*
• Goro di Gregorio, *Fraticello con un libro e benedicente* (dal monumento funebre del giurista Guglielmo di Ciliano già in San Domenico a Siena), 96, 102, 106, 113, 141, 151, 161, *fig. 106*
• Goro di Gregorio, *Profeta*, 114

Galluzzo (Firenze)
certosa
• monumento funebre di Niccolò Acciaiuoli, 202

Gavorrano
chiesa parrocchiale
• Giovanni d'Agostino, *Madonna col Bambino*, 321

Genova
Museo di Sant'Agostino
• Giovanni Pisano, *Elevatio animae di Margherita di Brabante* (dal monumento funebre della regina Margherita di Brabante già in San Francesco di Castelletto a Genova), 42, 65, 323, *fig. 41*
• Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino*, 65

Grosseto
duomo
• Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino, rilievi del portale del fianco meridionale, 112, 240, 244-245, 256, *figg. 279-280*
• Agostino di Giovanni e Giovanni d'Agostino, sculture della seconda bifora del fianco meridionale, 94, 112, 240, 244-245, 256, *figg. 272-278*
Museo Archeologico e d'Arte della Maremma
• Agostino di Giovanni, *Testa virile*, 244, 256, *fig. 271*
• Agostino di Giovanni, *Testa virile barbata*, 244, 256

Hildesheim
cattedrale
• lastra tombale del presbitero Bruno, 42, 213

Lammari (Capannori)
chiesa parrocchiale
• Ambito di Biduino, sarcofago del pievano Lieto, 42, 50, 53; *Ariete*, 50, *fig. 43*; *Celebrazione delle esequie ed elevatio animae*, 42, 50, *fig. 42*; *Grifone*, 50, *fig. 44*

La Verna (Arezzo)
santuario, cappella delle Stimmate
• Scultore della seconda metà del Duecento, *Stimmate di san Francesco*, 16, 19, 51

Londra
abbazia di Westminster
• Pittore inglese del secondo Duecento, paliotto con *Storie di Cristo* e *Santi*, 124, 149
British Library
• ms. Add. 54180: Frère Laurent, *La Somme le Roy* (miniata da Maître Honoré), 122, *fig. 140*
National Gallery
• Giusto dei Menabuoi, *Incoronazione della Vergine* e *Storie di Maria* e *di Cristo*, 177
Victoria and Albert Museum
• Giovanni d'Agostino, *Angelo annunciante*, 296, 312, 321, *fig. 371*
• Giovanni Pisano, *Aggeo (?)* (dalla facciata del duomo di Siena), 55, 65, *figg. 59, 61*
• ostensorio (inv. n. 7546-1861), 146
• Scultore dell'inizio del Trecento, *Crocifisso* eburneo, 65

Lucca
San Frediano
• arche della famiglia Guidiccioni, 197, 203
San Romano
• sepolcro di Matteo Del Mancino, 202

Lucchio (Bagni di Lucca)
San Pietro
• croce, 146, 149

Lupinaia (Fosciandora)
San Pietro
• croce, 146, 149

Madrid
Museo Arqueológico Nacional
• pastorale (inv. n. 52160), 146

Massa Marittima
duomo
• Duccio di Buoninsegna e bottega, *Maestà*, 112
• Flaminio Del Turco, altar maggiore, 112
• Goro di Gregorio, arca di san Cerbone, 89, 93, 94, 103, 105, 108, 110, 111, 112, 114, 140, 141, 145, 146, 151, 153, 234, 276, 278, 284, 289, 312, 322, *fig. 102*; *I cittadini di Populonia accusano san Cerbone di fronte a papa Vigilio*, 105, *fig. 154*; *I cittadini di Populonia chiedono a san Cerbone di ritardare l'ora della messa*, 103, *figg. 103, 124, 324*; *I messi del papa invitano san Cerbone a comparire dinanzi a papa Vigilio*, 146, *figg. 155, 170-171*; *Madonna col Bambino*, 141, *fig. 157*; *Risanamento miracoloso di tre viandanti infermi da parte di san Cerbone*, 104-105, *fig. 104*; *San Cerbone celebra la messa al cospetto di papa Vigilio*, 111, *fig. 156*; *San Cerbone esposto agli orsi di Totila*, 106, *figg. 131, 153*; *San Cerbone giunge a Roma e si presenta a papa Vigilio*, 105, 106, *figg. 118, 132*; *San Cerbone ristora i messi del papa col latte della cerva*, *fig. 136*; *Santi* e *Profeti*, 94, 105, 106, 108, 141, *figg. 120, 122, 157*
Museo d'Arte Sacra
• croce-reliquiario del legno della Santa Croce (dal duomo di Massa Marittima), 146, 149
• Gano di Fazio, *Santi* e *Profeti* (dal duomo di Massa Marittima), 79, 87, 110, 114, 141, *fig. 164*
Sant'Agostino
• Stefano di Meo, Gualtieri di Sozzo e Niccolò di Iacopo, su progetto di Domenico d'Agostino, abside, 337, 346

Messina
duomo
• Goro di Gregorio, monumento funebre del vescovo Guidotto d'Abbiate, 103, 106, 108, 140, 146, 149, 234; *Adorazione dei Magi*, 103, 140; *Annunciazione*, 140, *fig. 161*; *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, 140, *fig. 162*
Museo Regionale
• Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino* (*Madonna "degli storpi"*), 105, 106, 108, 140, 141, 149, 151, 153, *figg. 134, 163*

Milano
Sant'Eustorgio
• Giovanni di Balduccio, arca di san Pietro martire, 322

Montalcino
Museo Civico e Diocesano
• Angelo di Nalduccio e scultore senese del secondo Trecento, *Annunciazione*, 345, 346

Montefiore dell?Aso
San Francesco
• monumento funebre dei genitori del cardinale Gentile Partino, 202

Montepulciano
duomo
• Domenico d'Agostino (?), effigie funebre di un vescovo, 346
• Domenico d'Agostino (?), *San Giovanni Battista* e *San Pietro*, 343-344, 345, 346, 347, *figg. 407-408*
• Giovanni d'Agostino, fonte battesimale, 247, 271, 284, 310, 312, 322, 331, 335, 342, 345, *figg. 370, 374, 404*; *Angeli con le vesti di Cristo*, 286, *fig. 339*; *Battesimo di Cristo*, 286, *fig. 338*; *Cristo benedicente*, 312, *fig. 376*

Montevarchi
collegiata
• *Corale* C, c. 1r.: *Ad te levavi oculos meos*, 213

Napoli
Pinacoteca Nazionale di Capodimonte
• Simone Martini, *San Ludovico di Tolosa incorona il fratello Robertò d'Angiò e storie della vita di san Ludovico*, 284, 289
San Domenico Maggiore
• sepolcro di Dialta Firrao, 50, *fig. 53*
San Lorenzo Maggiore
• Tino di Camaino, monumento funebre di Caterina d'Austria, 40, 52, 163, 176
Santa Chiara
• sepolcro di Raimondo Cabano, 50
• Tino di Camaino, monumento funebre di Carlo di Calabria, 156
• Tino di Camaino, monumento funebre di Maria di Valois, 156
Santa Maria Donnaregina
• Tino di Camaino (e Gagliardo Primario), monumento funebre di Maria d'Ungheria, 156, 163, 176, 322

New York
Duveen Galleries (già)
• Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, 240, 244, 245, 249, 252, 256, *figg. 269-270*
Frick Collection
• Duccio di Buoninsegna, *Tentazione di Cristo sul monte* (dalla *Maestà* del duomo di Siena), 284
Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection
• Simone Martini, *Sant'Ansano*, 256

Orvieto
duomo
• Andrea Pisano, *Redentore* (al centro del rosone della facciata), 355, 358, 359, *figg. 416-417*
• "Maestro sottile", *Evangelisti* (sulla facciata), 359
• "Maestro sottile", *Storie della genesi* e *Giudizio finale* (rilievi della facciata), 288, 321, 359, *fig. 413*
• Nicola di Nuto, stalli del coro, 354
• "Primo Maestro di Orvieto", *Albero di Jesse* e *Storie di Cristo* (rilievi della facciata), 350
• Scultori del Trecento, *Profeti* (sulla facciata), 355, 359
• Ugolino di Vieri e soci, reliquiario del Santissimo Corporale, 94, 139, 260, 284; *Angeli portacero*, 112; *Profeti*, 112; *Storie del Corporale*, 139, 284, *fig. 151*
Museo dell'Opera del Duomo
• Andrea Pisano, cuspide raffigurante il *Cristo eucaristico*, 358
• Andrea Pisano, *Madonna col Bambino*, 354-355, 358, 359, *figg. 415, 418*
• Andrea (e Nino?) Pisano, *Angeli*, 355
• Scultore umbro della fine del Duecento, *Madonna col Bambino*, 350
• Ugolino di Vieri e Viva di Lando, reliquiario di san Savino, 260

Osimo
duomo
• arca di san Benvenuto Scottivoli, 112

Padova
battistero
• Giusto dei Menabuoi, *Battesimo di Cristo*, 177; *Interrogatorio e testimonianza del Battista*, 177
cappella degli Scrovegni
• Giotto, *Storie della Vergine e di Cristo*, *Giudizio finale*, *Allegorie dei Vizi e delle Virtù*, 177, 287, 310; *Consegna delle verghe da parte dei pretendenti di Maria*, 177; *Giustizia*, 275
• Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino e angeli*, 86
Tesoro della cattedrale
• croce-reliquiario del legno della Santa Croce, 111, 146, 149; *Vergine dolente*, 111, 146, 147, *fig. 174*; *San Giovanni Evangelista dolente*, 111, 146, 147, *fig. 175*

Parigi
Bibliothèque Nationale de France
• ms. Lat. 1023: breviario di Filippo il Bello, re di Francia (miniato da Maître Honoré), 122
• ms. Lat. 9471: *Grandes Heures de Rohan*, 205; c. 159r.: *Giudizio particolare*, 205
cattedrale di Notre-Dame
• Scultore francese, 1260-1265 circa, *Storie di santo Stefano* (portale del fianco meridionale), 275, 289
Musée du Louvre
• Agostino di Giovanni, *Sant'Ansano*, 235, 237, 256, 294, 306, *figg. 252-254, 256, 258*
• Giotto, *Stimmate di san Francesco*, 17, *fig. 10*
• Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata* (inv. R.F. n. 581), 296, 304, 321, *figg. 350-352*
• Giovanni d'Agostino, *Madonna annunciata* (inv. R.F. n. 1492), 303-304, 322, *figg. 345-346, 348*
• reliquiario "a quadrifoglio" raffigurante le *Stimmate di san Francesco*, 16, *fig. 5*
Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny
• dossale d'altare (da Saint-Germer-de-Fly, Oise), 275-276, 289
• placchetta smaltata raffigurante le *Stimmate di san Francesco* (in deposito dal Musée du Louvre, inv. OA D.81), 51
• reliquiario a ostensorio (inv. n. 21557), 136, 148, *fig. 150*
Sainte-Chapelle
• Maestranze francesi del secondo Duecento, *Storie di santi*, 149

Pavia
San Pietro in Ciel d'Oro
• arca di sant'Agostino, 263, 322

Perugia
Fontana Maggiore
• Nicola e Giovanni Pisano, decorazione scultorea dei bacini, 24, 52, 60, 65, 276; *Arti liberali*, 24, *fig. 25*; *Mesi*, 24, *fig. 26*; *San Paolo*, 59; *San Pietro*, 60, *fig. 66*
San Domenico
• monumento funebre di papa Benedetto XI, 53, 350

Pescia
San Francesco
• Bonaventura Berlinghieri, *San Francesco e i suoi miracoli in vita e post mortem*, 16, 18; *Stimmate di san Francesco*, 16, 18, *fig. 7*

Pienza
Museo Diocesano
• Goro di Ser Neroccio, croce stazionale, 147, 149, *fig. 176*; *Vergine dolente* (di reimpiego?), 147, 149, *fig. 177*
• pisside, 146, *fig. 172*

Pietrasanta
chiesa parrocchiale
• fonte battesimale, 176; *Caritas*, 176

Piombino
Museo Civico e Diocesano "Andrea Guardi"
• Ciolo e Marco da Siena, *Madonna col Bambino* (dal Palazzo Pubblico di Piombino), 86

Pisa
battistero
• Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino* (calco), *San Giovanni Evangelista*, *San Giovanni Battista e il committente* (entro il timpano del portale), 60, 62, 65
• Nicola Pisano, pergamo, 24, 272
• Nicola Pisano, teste-mensola, 65
Camposanto Monumentale
• monumento funebre dei conti della Gherardesca, 190, 202
• monumento funebre di Ligo Ammannati, 111, 255
duomo
• Andrea Pisano, *Madonna col Bambino*, 355, 358
• Giovanni Pisano, pergamo, 59, 65, 86, 110, 272, 289; *Geremia*, 59
• Tino di Camaino, monumento funebre dell'imperatore Enrico VII, 190, 202, 223
Museo dell'Opera del Duomo
• Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino* (dal portale del battistero di Pisa), 60, 62, 65
• Giovanni Pisano, *Madonna col Bambino* ("*Madonna del colloquio*") (dal portale del transetto meridionale del duomo di Pisa), 55, 65
• Tino di Camaino, *Enrico VII imperatore e i suoi "consiglieri"* (dal monumento funebre dell'imperatore nel duomo di Pisa?), 235, 255
• Tino di Camaino, tomba-altare di san Ranieri (dal duomo di Pisa), 67, 112
Museo Nazionale di San Matteo
• Agostino di Giovanni, *Madonna annunciata*, 215, 218-219, 222, 223-224, 229, 234, 235, 237, 240, 244, 253, 255, 256, 291, 296, 306, 321, *figg. 248-251, 255, 257*
• Andrea Pisano, *Madonna del latte* (da Santa Maria della Spina a Pisa), 355, 358, *fig. 410, 414*
• Nicola Pisano, *Madonna col Bambino*, 24, 52, *figg. 27-28*
• Simone Martini, *Madonna col Bambino, angeli e santi* (da Santa Caterina a Pisa), 215
San Martino
• Andrea Pisano, *Elemosina di san Martino*, 355
Santa Caterina
• Andrea e Nino Pisano, monumento funebre dell'arcivescovo Simone Saltarelli, 53; *Elevatio animae*, 53
Santa Maria della Spina
• Andrea Pisano, *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Giovanni Battista*, 355, 358
• Maestranza giovannea, *post* 1322, sculture del fianco destro, 86; *San Giacomo*, 86

Pistoia
duomo
• Agostino di Giovanni, monumento funebre di Cino da Pistoia, 92, 111, 112, 224, 229, 235, 240, 245, 247, 248, 249, 252, 255-256, 257, 263, 287-288, 337, 338, 346, *fig. 281*; *Accoliti di Cino da Pistoia*, 229, 244, 247, 337, 338, *figg. 282-283*; *Cino da Pistoia*, 244, 247, 249, 337, 338; *Cino da Pistoia in atto di tenere lezione*, 229, 244, 247, 249, 337, *figg. 286-287, 291-292*; *Madonna annunciata*, 229, 240, 247, 337, 338, *figg. 247, 289-290*; *Madonna col Bambino*, 244, 247, 248, 337, *fig. 285*; *Praesentatio animae di Cino da Pistoia*, 229, 247, 322, 337, *fig. 284*; *San Zeno*, 229, 247, 337
• altare di San Iacopo, 146, 149
• Bottega di Agostino di Giovanni, *Storie di sant'Atto*, 113, 248, 257
San Giovanni Fuorcivitas
• fra' Guglielmo, pergamo, 11
• Nicola Pisano e bottega, acquasantiera, 11, 51
Sant'Andrea
• Giovanni Pisano, *Crocifisso* (da Santa Maria a Ripalta a Pistoia), 65
• Giovanni Pisano, pergamo, 59, 65, 110, 272, 289; *Adorazione dei Magi*, 59, *fig. 68*; *Crocifissione*, 59, *fig. 65*; *Geremia*, 59; *Sibilla*, 65
Museo Civico
• Giroldo da Como, *Madonna col Bambino*, *Santi e angeli turiferari* (da San Francesco a Pistoia), 34, 40, 45, *figg. 37-39, 45*
• "Maestro di Santa Maria Primerana" e Coppo di Marcovaldo (?), *San Francesco e i suoi miracoli in vita e post mortem* (da San Francesco a Pistoia), 18, 51-52; *Stimmate di san Francesco*, 18, *fig. 8*
• Nicola Pisano, *Stimmate di san Francesco* (da San Francesco a Pistoia), 11, 18, 19, 22, 24, 30, 34, 44, 51, 52, *figg. 1-2, 11-12, 14, 16, 18, 22, 24, 34, 36*

Prato
Museo dell'Opera del Duomo
• Donatello e Michelozzo di Bartolomeo, pulpito (dal duomo di Prato), 261
• Scultore senese (?) della metà del Trecento, *Storie della Vergine e della Sacra Cintola* (dal duomo di Prato), 347
Museo di pittura murale
• Giovanni d'Agostino, *Annunciazione* (dal sepolcro della famiglia Novellucci a San Domenico a Prato), 308, 322, *figg. 361-362*

Roma
Grotte Vaticane
• Paolo da Siena (?), busto di papa Benedetto XII, 269
Museo di Palazzo Venezia
• Guccio di Mannaia (?), sigillo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena, 129, 148, *fig. 144*
San Clemente, chiesa inferiore
• Pittore romano dell'XI secolo (?), *Commendatio animae di due defunti a Cristo da parte dei santi Andrea e Clemente e degli arcangeli Michele e Gabriele*, 213
San Giovanni in Laterano
• Giovanni di Stefano, ciborio dell'altar maggiore, 359; *San Pietro*, 359
San Giovanni in Laterano, chiostro
• Arnolfo di Cambio, frammenti del monumento funebre di Riccardo Annibaldi, 42, 53, 289
Santa Croce in Gerusalemme
• reliquiario della Colonna, della Grotta del Presepe e del Santo Sepolcro, 148
Santa Maria sopra Minerva
• Agnolo di Ventura (?), monumento funebre del cardinale Matteo Orsini, 194, 240, 261, 263, 266, 268, 269, *figg. 308, 312, 314*
• Andrea Bregno e pittore del secondo Quattrocento, monumento funebre del vescovo Juan Díaz de Coca, 213

Rosia (Sovicille)
pieve di San Giovanni Battista
• Scultore senese dei primi decenni del Trecento, fonte battesimale, 281, 289; *Battesimo di Cristo*, 281, 284, 289, *fig. 328*

Rouen
Tesoro della cattedrale
• *Atelier* parigino o di Rouen, 1270-1290 cir-

ca, reliquiario a forma di chiesa (“châsse de saint Romain”), 146, *fig. 169*

Salins-les-Bains
Musée Max-Claudet
• Scultore dell’Île-de-France, 1310-1320, *Madonna col Bambino*, 149

San Gennaro (Capannori)
San Gennaro
• Scultore della prima metà del Trecento, *San Gennaro*, 256

San Gimignano
collegiata
• Giovanni di Cecco, fonte battesimale, 92, 288
• Iacopo della Quercia, *Annunciazione*, 255
• Lippo e Federico Memmi, *Storie del Nuovo Testamento*, 343
Museo d’Arte Sacra
• Goro di Gregorio, *Angelo reggisudario*, 108, 114, 153, 160, *figg. 133, 179, 187*
• Goro di Gregorio, *Cristo benedicente* (in deposito dal Museo Civico di San Gimignano), 153, 156, 160, *figg. 191-192*
• Goro di Gregorio, *Santo* (*San Giovanni Evangelista*?), 153, 156, 160, *figg. 188-189*
Palazzo Pubblico
• Lippo Memmi, *Maestà*, 203
Sant’Agostino
• Tino di Camaino, *Santi vescovi*, 163, 176, *figg. 195-196*

Sarzana
San Francesco
• Giovanni di Balduccio, monumento funebre di Guarnerio degli Antelminelli, 190, 202

Serre di Rapolano
San Lorenzo
• Giovanni d’Agostino, *Cristo benedicente*, 304, 322, 331, 335, 344, *fig. 395*
cappella Cacciaconti
• Agostino di Giovanni, monumento funebre di Cacciacone dei Cacciaconti, 112, 113, 202, 252-253, 254, 257, 337, *figg. 299-301*
• Lotino di Toro, cancellata, 252, 254, 257, *fig. 298*

Santa Vittoria in Matenano (Ascoli Piceno)
chiesa parrocchiale
• croce stazionale, 146

Siena
Archivio di Stato
• impronta del sigillo del giurista Ranieri Pagliaresi, 115
• Ugolino di Nerio (?), *San Galgano* (coperta dei registri di Biccherna dell’anno 1320), 306
battistero
• fonte battesimale, 147; Goro di Ser Neroccio, *Fortezza*, 147, 149
• Giovanni d’Agostino, *Cristo benedicente*, *Profeta* e *Sant’Apollonia* (entro le ghimberghe delle finestre della facciata), 318, 331, 334, 335, 337, 344, 346, *figg. 381, 388-390, 393-394*
• Maestranza senese degli anni cinquanta/sessanta del Trecento, *Teste virili e muliebri* (alla sommità della facciata), 347
Biblioteca Comunale degli Intronati
• cod. H.VI.31: *Tractatus de creatione mundi*, 117, 148
cappella di piazza del Campo
• Bartolomeo di Tommè, Lando di Stefano e Mariano d’Agnolo Romanelli, *Apostoli*, 89, 92, 94, 112, 288, 345
• Giovanni di Cecco, capitelli figurati, 92, 94, 112, 288, 345
duomo
• Agostino di Giovanni, *Santa Maria Maddalena*, 252, *fig. 297*
• Domenico d’Agostino (?), *San Giovanni Battista*, 343, 344, 345, *fig. 406*
• Duccio di Buoninsegna e maestri vetrai, *Storie della Vergine* e *Santi* (vetrata dell’abside), 334
• Giovanni d’Agostino, *Cristo benedicente*, *Maria* e *San Giovanni Evangelista*, 296-297, 321
• Giovanni d’Agostino, *Profeta*, 312, 335, *fig. 396*
• Giovanni Pisano, ciclo statuario della facciata *vedi* Siena, Museo dell’Opera del Duomo
• Marco Romano (?), busti virili e leoni stilofori (nei portali della controfacciata), 87
• Nicola Pisano, pergamo, 19, 22, 24, 52, 272; *Adorazione dei Magi*, 22, *figg. 15, 19*; capitelli, 22, *figg. 20-21*; *Crocifissione*, 19, *figg. 13, 32*; *Giudizio finale*, 22, *figg. 17, 23*
• Nicola Pisano, teste-capitello (nel triforio del tamburo della cupola), 65
• Nicola Pisano, teste-mensola (nel tamburo della cupola), 65
• Scultori senesi al passaggio tra Due e Trecento, *Sant’Ansano (?)*, *San Bartolomeo*, *Carità (?)*, *San Crescenzio (?)*, *San Savino*, 86
• Tino di Camaino, monumento funebre del cardinale Riccardo Petroni, 46, 53, 82, 156, 160, 164, 235, 276, 284, *figg. 50, 190*; *Angeli reggisudario*, 108, 114, 153; cariatidi, 50, 53; *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo*, 114; *Incredulità di san Tommaso*, 50, *fig. 323*; *Noli me tangere*, 50, *fig. 51*; *Resurrezione di Cristo*, 50, 276, 278, *fig. 52*
“duomo nuovo”
• Domenico d’Agostino (?), *Aggeo*, *Isaia*, *Profeta* (nei portali della controfacciata), 339, 342-343, 344, 346, *figg. 398-402, 405*
• Domenico d’Agostino (?), *Mosè* (capitello della navata), 346
• Giovanni d’Agostino, *Cristo benedicente* (“lunetta” della facciata), 247, 297, 318, 335, 342, *fig. 378*
• Giovanni d’Agostino, *Madonna col Bambino* (“lunetta” della facciata), 247, 297, 318, 331, 335, 342, *fig. 377*
• Giovanni d’Agostino, portale di Vallepiatta, 151, 161, 334, *fig. 385*; *Annunciazione*, 301, 335; *Cristo giudice adorato da due angeli*, 301, 318, 335, 342, *fig. 382*; *Santi protettori*, 256, 301, 318, 335, 344, *figg. 383-384, 391*
• Giovanni d’Agostino, *Profeti* (capitelli della navata), 301, 335, 342, 346, *fig. 403*
Museo Civico
• sigillo di Lando giudice, 111, 115, *fig. 126*
Museo dell’Opera del Duomo
• antifonari del duomo di Siena (*Corali* 33C, 34D, 35E, 36F, 37G), 117, 148
• colonne figurate (dal portale maggiore del duomo di Siena), 148; *Storie di Davide e Betsabea* (colonna di sinistra), 148
• Duccio di Buoninsegna, *Maestà* (dall’altar maggiore del duomo di Siena), 79, 105, 312, *fig. 83*; *Cristo e due discepoli sulla via di Emmaus*, 105, *fig. 119*; *Dormitio Virginis*, 284, *fig. 325*
• Giovanni Pisano, *Balaam*, 55, *fig. 63*; *Eroi dell’Antico Testamento* e *Filosofi* (dalla facciata del duomo di Siena), 59, 63, 65, 76, 110; *Maria di Mosè*, 55; *Platone*, 55, *fig. 62*
• Scultore senese, 1305-1315, *Madonna annunciata* (dal portale settentrionale della facciata del duomo di Siena), 79, 87, *fig. 89*
• Scultore senese del primo Trecento, *Madonna col Bambino* (dalla facciata del duomo di Siena), 67, 110, *figg. 77-79*
• Scultori senesi dei primi decenni del Trecento, *Apostoli* (dalla navata centrale del duomo di Siena), 82, 87, 94, 112, 114, 163, 176, *figg. 90-91*
oratorio di San Bernardino
• Giovanni d’Agostino, *Madonna col Bambino e due angeli*, 161, 247, 271, 288, 289, 296-297, 303, 304, 308, 321, 322, *figg. 340, 360, 364*
Palazzo Chigi Saracini
• Giovanni d’Agostino, tabernacolo raffigurante l’*Annunciazione*, 301, 303, 310, 321, *figg. 341-343*
Palazzo Pubblico
• Agostino di Giovanni, stemma del capitano del popolo e Lupe romane (nel timpano del portale di accesso), 252, *figg. 294-296*
• Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 92; *Effetti del buono e del cattivo governo in città e nel contado*, 92, 284, *fig. 117*
• Giovanni d’Agostino, *Sant’Ansano* (alla sommità del portale di accesso), 252
• Simone Martini, *Maestà*, 141, 146, 149, 297
Pinacoteca Nazionale
• Agnolo di Ventura (?), cuspide raffigurante il *Redentore benedicente entro la mandorla, sorretta da due angeli*, 266, 268, 269, *fig. 317*
• Bartolomeo Bulgarini, *Madonna col Bambino e i santi Ansano e Galgano*, 148
• Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei francescani*, *fig. 139*
• Gano di Fazio, *Miracoli del beato Gioacchino servita* (da Santa Maria dei Servi a Siena), 87, 276, *fig. 321*
• Giovanni d’Agostino, *Cristo benedicente* (da San Domenico a Siena), 318, 323, *figg. 379-380*
• Giovanni d’Agostino, *San Galgano* (da Santa Lucia a Poggibonsi), 256, 306, 308, 322, *figg. 363-365*
• Guido da Siena, *Stimmate di san Francesco* (sportelli del reliquiario del beato Andrea Gallerani), *fig. 6*
• Guido di Graziano, *San Francesco e storie della sua vita* (da San Francesco a Colle di Val d’Elsa), 11-12, 51, *fig. 138*; *Stimmate di san Francesco*, 11, 16, 19, *fig. 3*
• Guido di Graziano, *San Pietro in cattedra, Annunciazione, Natività di Gesù e storie di san Pietro*, *fig. 137*
• Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, *Storie di Cristo* e *Santi* (sportelli dell’armadio delle reliquie dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena), 322
• “Maestro di Chianciano, *Madonna col Bambino*, 148
• Niccolò di Segna, *Madonna col Bambino*, 148
• Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino, angeli e santi* (da San Niccolò al Carmine a Siena), 284
• Scultore senese del primo Trecento, *Angeli reggicortina*, 67, 82, 87, 110, *figg. 96-97*
• Scultore senese del primo Trecento, *Storie post mortem di Cristo*, 53, 67, 82, 87, 110, *figg. 92-93, 95*
• Scultore senese del primo Trecento, *Incredulità di san Tommaso* (frammento, in deposito dal Museo dell’Opera del Duomo di Siena), 82, *fig. 94*
• Simone Martini, *Il beato Agostino Novello e i suoi miracoli* (da Sant’Agostino a Siena), 284, 289, 297
Rettorato dell’Università degli Studi
• Goro di Gregorio e scultore senese del secondo Trecento, monumento funebre, composto dall’assemblaggio di elementi dei sepolcri dei giuristi Guglielmo di Ciliano e Niccolò Aringhieri, 89, 92, 95, 96, 102, 112, 113, 140, 141, 151, 201, 234, *fig. 99*; effigie funebre di Guglielmo di Ciliano, 96, 102, 110; *Guglielmo di Ciliano in cattedra*, 89, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 105, 108, 110, 111, 112, 113, 141, *figg. 98, 100-101*, *107-116, 121, 123-124, 128*
• Goro di Gregorio, *Fraticello con un libro* (dal monumento funebre del giurista Guglielmo di Ciliano), 95, 96, 102, 106, 110, 112, 113, 141, 151, 161, *figg. 105, 130*
San Domenico
• Gano di Fazio, cuspide raffigurante il *Redentore benedicente*, 87
San Francesco
• Ambrogio Lorenzetti, *Congedo di san Ludovico*, *fig. 152*
• Giovanni d’Agostino, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*, 303, 321-322, *fig. 349*
• Scultore senese della fine del Duecento, *Consacrazione del cimitero di San Francesco a Siena*, 272, 276
• Scultore senese dell’inizio del Trecento, *Apparizione di san Francesco a papa Gregorio IX*, 30, 67, 272, 275, 276, 287, 289, *fig. 319*; *Predica di san Francesco agli uccelli*, 30, 67, 272, 275, 276, 287, 289, *fig. 320*
• monumento funebre di un membro della famiglia Piccolomini Salamoneschi, 52, 201
San Francesco, chiostro
• Agnolo di Ventura (?), portale di accesso alla cappella funebre di Nicolaccio Petroni, 151, 161, 194, 215, 240, 255, 263, 266, 268, 269, 318, 346, *fig. 305*; *Annunciazione*, 151, 263, *fig. 309*; *Beato Pietro da Siena*, 263, 268, *fig. 229, 306*; *Madonna col Bambino*, 266, 268, *figg. 306, 310, 311, 313*; *Redentore benedicente*, 266, *figg. 315-316*; *San Francesco*, 263, 266, 268, *fig. 228, 306*
San Francesco, piazza
• frammenti del sepolcro di Imiglia di Mino dei Tolomei, 197, 201, 202, 203
San Martino
• Scultore senese della fine del Duecento, *Stimmate di san Francesco* (frammento), 52, 272
Sant’Antonio Abate
• Bottega di Agostino di Giovanni, *Maria e san Giovanni Evangelista dolenti*, 248, 257
Sant’Eugenio a Monisteno
• Giovanni d’Agostino, tabernacolo raffigurante l’*Annunciazione* (calco), 321

Tarragona
cattedrale
• Scultore lombardo del Trecento, monumento funebre dell’arcivescovo Giovanni d’Aragona, 40, 52; *Elevatio animae*, 40, 42, *fig. 40*

Todi
San Francesco
• Scultore umbro della fine del Duecento, *Madonna col Bambino* e *Santo vescovo*, 350
Tesoro della cattedrale
• cofanetto, 146

Tolosa
Musée des Augustins
• Scultore francese della prima metà del Trecento, *Elevatio animae*, 52

Torino
collezione privata
• Goro di Gregorio, frammento architettonico raffigurante un *Santo*, 141, 149, *fig. 165*

Tours
Bibliothèque Municipale
• ms. 558: *Decretum Gratiani* (miniato da Maître Honoré), 122

ubicazione ignota
• Giovanni d’Agostino, *Vescovo* (frammento), 322

Venezia
San Marco, Tesoro
• Marco Romano, *Annunciazione*, 87
San Simeone Grande
• Marco Romano, sepolcro di San Simeone, 87

Vincigliata (Fiesole)
castello
• Agostino di Giovanni, *San Domenico* e un *Santo*, 248, 257

Viterbo
San Francesco alla Rocca
• Pietro d’Oderisio, monumento funebre di papa Clemente IV (da Santa Maria a Gradi a Viterbo), 44

Volterra
Museo d’Arte Sacra
• Collaboratore di Giovanni d’Agostino (?), *Traslazione del corpo di un santo*, 256, 288, 289, 322
• Giovanni d’Agostino, *Elemosina di un santo*, 288, 289, 322
• Giovanni d’Agostino, *Funerali di un santo*, 282, 288, 289, 322, *fig. 331*
• Giovanni d’Agostino, *Madonna col Bambino* e *Angeli che presentano due devoti*, 308, 322
• Giovanni d’Agostino, *San Luca*, 256, 312, *fig. 375*
• Giovanni d’Agostino, *Storie di san Vittore*, 256, 271, 282, 288, 289, 306, 310, 312, 322; *Accusa di san Vittore*, 271, 284, 308, *figg. 332, 366*; *Decapitazione di san Vittore*, 271, 282, 284, 288, 312, 322, *figg. 368, 373*; *Flagellazione di san Vittore*, 271, 282, 312, *figg. 333, 367*; *Ritrovamento del corpo di san Vittore*, 271, 284, 286, 288, 312, 322, *figg. 318, 335, 372*
• Tino di Camaino, *Santi protettori di Volterra*, 269
Museo Etrusco Guarnacci
• Giovanni Pisano, *Testa virile barbata* (frammento della figura di *Melchisedek* della Fon-

Referenze fotografiche

Archivi Alinari, Firenze, pp. 47 in alto a sinistra, 50, 61, 63, 109, 174, 181, 184, 186, 188, 191, 192, 193 in alto, 212, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 262, 265 in basso, 276, 277 in basso, 278 in alto, 294, 296 in alto, 342, 343, 351 in alto
Archivio Mumart / Magika, Messina, p. 136
Archivio Museo Civico, Pistoia, p. 17 in basso a destra
Archivio Scala, Firenze, pp. 14-15, 17 in basso a sinistra, 18, 19, 122, 189, 283
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlino, pp. 34-35, 36, 37, 38 in basso, 39 a destra, 241
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, p. 356
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze, pp. 348, 352, 357
Fabio Lensini, Siena, pp. 14 a sinistra, 17 in alto, 22-23, 25 a destra, 26-27, 28, 29, 30 in basso, 33, 38 in alto, 47 in basso, 48, 49, 54, 56, 57, 58 a sinistra, 60, 62 a destra, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92-93, 94, 95, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 116, 118-119, 120, 121, 123, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 142, 150, 154, 157, 158, 159, 160, 165, 168, 172, 173, 187, 193 in basso, 204, 216, 217, 229, 258, 260, 261, 263, 264, 265 in alto, 266, 267 in alto, 270, 273 in basso, 274, 275, 278-279, 282, 286, 287, 290, 292, 293, 305, 308 a sinistra, 309, 310, 313, 314 a sinistra, 315 a sinistra, 316, 324, 327, 350, 353, 354
Musei di Strada Nuova, Genova, p. 44
Museum of Fine Arts, Boston, pp. 153, 162, 164, 166, 170 in alto
Nicolò Orsi Battaglini, Firenze, pp. 167, 169, 170 in basso, 171
Luciano Pedicini, fotografo / Archivio dell’arte, Napoli, p. 137
Antonio Quattrone, Firenze, pp. 178, 182, 183, 185, 194, 195, 196, 198, 199, 206, 207, 208, 209, 210
Réunion des Musées Nationaux, Parigi (D. Arnaudet), pp. 16, 127
Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Arezzo, pp. 303, 304
Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Firenze, pp. 41, 42, 47 in alto a destra, 110, 140, 285, 306
Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, Siena, pp. 66, 76, 96 a sinistra, 97, 99, 100, 104 a sinistra, 108, 143, 146, 147 a sinistra, 161, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257 in basso, 273 in alto, 277 in alto, 280, 281, 297, 307, 315 a destra, 317, 318, 319, 320, 328, 329, 330 in alto e a destra, 331, 332 a sinistra, 333, 340 a destra
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, pp. 311, 330 in basso a sinistra
The Detroit Institute of Arts, Detroit, p. 244
Università degli Studi, Pisa, pp. 45, 336, 338, 339, 340 a sinistra, 341 a sinistra
Università degli Studi, Siena, pp. 24 in basso, 59, 295, 296 in basso

L’Editore ringrazia l’Autore che ha fornito materiale fotografico

Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di novembre 2005