

LA BOTTEGA PISANA DI ANDREA DA PONTEDERA *

di Luisa Becherucci

Tra i difficili problemi che tuttora investono la ricostruzione dell'attività di Andrea da Pontedera, è di recente impostazione critica quello di un suo soggiorno, e quindi di una sua attività a Pisa nel periodo che segue la sua opera per il Duomo di Firenze. Lo propose decisamente, il Lányi, come conseguenza delle osservazioni che l'avevano portato ad attribuire ad Andrea la Madonna, ora nel Museo del Duomo di Orvieto (Fig. 1), che fin dalla sua prima considerazione, da parte dello Schmarsow, era sempre stata concordemente riferita al figlio di Andrea, Nino.¹

Prima degli studi del Lányi², l'attività di Andrea, dopo un periodo giovanile privo di qualsiasi notizia, si faceva consistere nella porta di bronzo per il Battistero di Firenze, condotta tra il 1330 e il 1336 e nella prosecuzione architettonica e decorativa del Campanile del Duomo, cui egli avrebbe atteso dalla morte di Giotto nel 1337, fino all'incirca al 1342 o 1343. E a questo periodo si riferivano, sole testimonianze di una sua attività statuaria, le due figurine del Cristo e di una Santa, forse Santa Reparata, nel Museo dell'Opera del Duomo, a Firenze. La critica

* Il testo della presente trattazione è, con qualche necessario aggiornamento, ma senza sostanziali varianti, quello stesso di una comunicazione che ebbi occasione di tenere al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 1956, per esporre alcune conclusioni cui ero giunta nel corso di uno studio d'insieme, al quale attendevo, su Andrea da Pontedera e suo figlio Nino. In attesa di portarlo a termine, non ritenni, per il momento, di dare a quei miei primi risultati una particolare pubblicazione. In seguito, per altro, l'accrescersi di compiti e di responsabilità è intervenuto a protrarre indefinitamente il compimento del mio lavoro, mentre nel frattempo il problema di Andrea da Pontedera ha avuto nuove e validissime delucidazioni da Manfred Wundram nei riguardi della sua prima formazione. Nel ridestarsi, pertanto, dell'attenzione sull'artista, ho ritenuto non inutile non indugiare più oltre a far conoscere anche il mio punto di vista, rimasto invariato dal 1956, sulla sua maturità, con la quale si intrecciano le origini di Nino, anche se non mi era possibile giustificarlo puntualmente nei limiti concessi ad un articolo. Darò queste giustificazioni, a suo tempo, nella trattazione d'insieme. In questa sede ho creduto opportuno limitarmi ad una sommaria esposizione, corredata dalle sole citazioni, sia bibliografiche che di opere d'arte, necessarie alla sua coerenza e tralasciando tutte quelle che l'avrebbero inutilmente appesantita.

D'altra parte, si trattava, per me, non di presentare novità attributive o documentarie, richiedenti una circostanziata dimostrazione, ma solo di proporre una diversa considerazione di un materiale fin troppo noto e discusso, per dare una linea unitaria ad un discorso critico frantumato e spesso deviato da innumeri osservazioni particolari. Nel tentativo di contribuire ad una più chiara coscienza critica di un artista tanto celebrato quanto tuttora scarsamente conosciuto.

¹ Jenő Lányi, L'ultima opera di Andrea Pisano, L'arte N.S. IV, 1933, pp. 204-227. La prima attribuzione della Madonna di Orvieto a Nino è di A. Schmarsow, Andrea Pisano, Festschrift zu Ehren des Kunsthists. Instituts in Florenz, Leipzig 1897, p. 27 sgg.

² Per la letteratura critica sul Andrea e Nino si rimanda all'elencazione contenuta in opere generali: Thieme-Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, T. XXVII, Leipzig 1933 (voci „Andrea Pisano“ di J. Lányi, e „Nino Pisano“ di I. B. Supino); Ilaria Toesca, A. e N. Pisani, Firenze 1950; Pietro Toesca, Il Trecento, Torino 1951, pp. 305-333; J. Pope Hennessy, Italian Gothic Sculpture, London 1955, pp. 23-27; Id., voce „A. da Pontedera“ in: Enciclopedia Universale dell'Arte, I, Venezia-Roma 1958. Da aggiungere, M. Wundram, Toskanische Plastik von 1250-1400, in: Zeitschrift f. Kunstgeschichte 21, 1958, pp. 263-266; Id., Studien zur künstlerischen. Herkunft Andrea Pisanos, in: Mitteilungen des Kusthist. Institutes in Florenz, Bd. VIII, H. 11, maggio 1959, pp. 199-222.

Nel corso della presente trattazione si indicano solo i nomi degli autori e le date delle opere, per precisare il rimando. Si è limitata l'intera citazione dei titoli solo a quando la chiarezza lo richiedeva, o nel caso di studi non compresi nelle bibliografie indicate perché conseguenza di nuove ricerche.

del secolo scorso, dopo che i documenti del Duomo di Orvieto ebbero data la prova che egli ne era stato capomaestro tra il 1347 e il 1349, aveva dapprima cercato di identificare la sua mano nei rilievi e nella Madonna sulla facciata. Ma questa ipotesi andò perdendo terreno man mano che quelle sculture venivano ricondotte a Lorenzo Maitani e ad altri maestri senesi. E poiché la sola opera che poteva venire in causa ad Orvieto per il 1347-49, e cioè la Madonna nel Museo del Duomo, si riteneva di Nino, l'attività certa di Andrea si arrestava bruscamente al Campanile del Duomo di Firenze, dove la tradizione storica del Ghiberti e di Antonio Pucci, suffragata da un solo documento del 1340 che reca il nome „Andrea“ per il capomaestro dell'Opera, stabiliva la sua partecipazione.³ Gli studi seguenti del Nardini, del von Schlosser, di Adolfo Venturi, ne precisavano i limiti: come architetto, alla zona tra il primo ordine di rilievi e i finestrati; come scultore ai soli esagoni con la Genesi e le prime attività umane, in parte condotti su „provvedimenti“ di Giotto, mentre scolari e seguaci avrebbero eseguiti i rilievi dell'ordine superiore e le otto statue di Re, di Sibille e di Profeti sulle due facciate verso Ovest e verso Sud. E dopo Firenze lo si ritrovava solo nel 1347 ad Orvieto, dove lo si supposeva morto, nella pestilenza del 1348, se l'anno dopo gli succedeva nella carica di capomaestro il figlio Nino.

A Pisa si vedeva invece esclusivamente l'opera di Nino, al quale il Vasari, nella seconda edizione delle sue Vite (1568), aveva riferito il gruppo della Madonna tra i Santi Pietro e Giovanni, con l'altra Madonna detta „del latte“, allora in Santa Maria della Spina, e le due figure dell'Annunciazione in Santa Caterina. Ad esse il Da Morrone (1812) aveva creduto riunire, come prima opera dell'artista, il monumento funebre dell'Arcivescovo Simone Saltarelli sempre in Santa Caterina, mentre successivi ritrovamenti documentari lo provavano autore della tomba dell'Arcivescovo Scherlatti, trasferita dal Duomo in Camposanto. In seguito, altre opere firmate di Nino si rintracciavano a Venezia, nel monumento funebre del Doge Marco Corner in San Zanipolo, e ad Oristano in Sardegna, in una statuetta di Santo Vescovo. Con queste sculture, cui s'aggiungeva la Madonna, pure firmata, in Santa Maria Novella a Firenze, e, in seguito, la Madonna di Orvieto, la figura di Nino veniva a prendere una consistenza assai notevole, il raggio della sua attività un'estensione più vasta di quella del padre. Egli appariva veramente il creatore di una grande statuaria, il cui influsso sarebbe stato decisivo per tutta la scultura italiana, sia in Toscana, nella tradizione pisano-senese fino al Quattrocento, che nel Veneto e in Emilia, attraverso i Dalle Masegne. E pareva giustificato l'apprezzamento del Vasari, che egli sarebbe stato *molto miglior maestro che il padre stato non era*.

A dare una svolta decisiva a queste opinioni tradizionali intervennero, nel 1933, gli studi del Lányi, che ricevevano una contemporanea conferma da ricerche documentarie del Cellini.⁴ Il Lányi, osservando attentamente la Madonna di Orvieto, vi riconobbe sostanziali differenze dalle opere firmate da Nino a Firenze e a Venezia, e non meno sostanziali affinità con la scultura di Andrea quale appariva negli stessi rilievi della porta. Egli non si limitò alle circostanze sulle quali, dal Vasari in poi, si era sempre fondato l'apprezzamento di Nino: al sottilissimo lavoro del marmo per cui — sono parole del Vasari — *si può dire che Nino cominciasse veramente a cavare la durezza de' sassi e ridurgli alla vivezza delle carni*, alla concordanza di questa finezza di trattamento con la raffinata psicologia delle sue aggraziate, sorridenti figure. Spinse invece il suo esame entro la stessa costruzione plastica. Vide nelle sculture firmate da Nino un disinteresse per la razionale staticità, per l'adeguarsi della struttura corporea all'organicità naturale del blocco di marmo, che egli riconosceva invece carattere fondamentale nella statuetta di Orvieto.

³ C. Guasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, p. 55: ...cum magistro Andrea maiore magistro opere...

⁴ P. Cellini, Appunti orvietani per A. e N. Pisano, in: Riv. d'Arte XV, 1933, p. 20, n. 1. Egli riporta, tra altri documenti, il testo di un pagamento a Domenico di Vanni vetturale, in data 3 marzo 1348, per aver trasportato da Pisa a Orvieto *majestatem cum lapidibus de marmore pro angelis fiendis circa honorem dicte majestatis*, cui si accenna in seguito.



1 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Madonna col Bambino.

A suo confronto, le due Madonne di Nino, quella di Venezia che ne ripete in tutto lo schema struttivo, e quella di Firenze, sembravano diversamente adeguare tutta la loro composizione ad un instabile ritmo del quale ogni piega, ogni profilo era elemento. Erano, queste, considerazioni fondamentali, che non investivano la qualità delle sculture, ma il loro sorgere da intenti diversi, che solo forzatamente avrebbero potuto ridursi a due momenti di una stessa evoluzione. E di esse la critica riconobbe la validità, anche se la nuova attribuzione della Madonna di Orvieto ad Andrea sembrò contraddetta dal contrastare di quella sua ampia e robusta plasticità col trattamento levigato, prezioso delle sue superfici. Si notò fin d'allora la coesistenza in quest'opera di elementi che parevano irriducibili e che il Lányi aveva tentato spiegare riferendola ad una fase tarda dello stile di Andrea, nella quale sarebbero riaffiorati ricordi della sua prima educazione di orafo. Ma, indipendentemente da questa riserva, gli elementi identificati dal Lányi come base nuova di una definizione dell'arte di Andrea e di Nino ebbero il valore di una definitiva scoperta critica, e non furono più abbandonati dagli studiosi. Anzi poco a poco guidarono la considerazione anche delle altre sculture prima ritenute sicuri autografi di Nino, in particolare quelle di Santa Maria della Spina, e portarono alla proposizione di un nuovo problema: quello dei rapporti e della collaborazione di Nino col padre nel suo periodo giovanile.

Il Lányi indicò, per altro, un'altra conseguenza della sua attribuzione. I documenti orvietani relativi ad Andrea parlavano di una „Maestà“ che egli aveva fatto venire, già compiuta, da Pisa insieme coi blocchi di marmo per due angioletti che dovevano completarla. Poiché diveniva probabile, col ritrovamento ad Orvieto di due angioletti frammentari analoghi alla Madonna e col, sia pure discutibile, tentativo del Cellini di ricomporre così un gruppo nella lunetta dell'antica Porta di Postierla, che tali documenti si riferissero alla Madonna del Museo, ne derivava la possibilità che Andrea non fosse andato ad Orvieto da Firenze, ma da Pisa, dove avrebbe avuta, nell'intervallo, una propria bottega, alla quale anche da Orvieto ricorreva. E siccome le notizie fiorentine cessavano all'incirca col 1342, nel quale anno il ben noto affresco del Bigallo dava per compiuta, nell'architettura e nell'incrostazione marmorea di almeno due facciate, la parte del Campanile tradizionalmente riferita ad Andrea, rimaneva disponibile per questa attività pisana il periodo compreso tra il 1342 — o forse il 1343, se si doveva prestar fede al Vasari che aveva fatto di Andrea l'esecutore dei progetti architettonici del Duca d'Atene cacciato in quest'anno — e il 1347 quando egli appariva capomaestro ad Orvieto. Ed era più che verisimile che la presenza a Pisa di un maestro all'apice della sua fama non dovesse esser fatto trascurabile, anche se Nino, che nel 1349 succedeva al padre nella maggior carica orvietana, dovesse essere, se pur giovane, già provetto nell'arte.

Per tutte queste ragioni, il gruppo di sculture sino allora attribuito senza incertezze a Nino, veniva di nuovo chiamato in causa per una nuova discussione. E questa fu aspramente dibattuta, sia che si accettasse o si rifiutasse per la Madonna di Orvieto, che ne era il punto di partenza, la paternità di Andrea. La nuova considerazione di essa doveva forzatamente ripercuotersi su tutto il gruppo di sculture che le era stilisticamente collegato. Anche chi rifiutava, come il Weinberger (1937), l'attribuzione di quella Madonna ad Andrea, non poteva sottrarsi alla necessità di spiegarne l'innegabile rapporto con lui e di dover rivedere, su questa base, tutta la ricostruzione dell'opera di Nino. Chi invece, come il Valentiner (1947) e la Brizio (1948), accettava quell'attribuzione, doveva superare tutte le difficoltà presentate dall'inserimento della Madonna nel percorso stilistico fino allora stabilito per Andrea. E tutti questi tentativi si infrangevano contro l'individualità delle opere che non si lasciava costringere negli schemi evolutivi volta a volta proposti sia per l'uno che per l'altro maestro. Nessuno di questi critici riuscì infatti a ordinare in una persuasiva serie cronologica le sculture considerate, anche se esse furono analizzate fino alla dissezione stilistica e torturate di molteplici agganciamenti. E nell'appassionato lavoro critico, cui fu incentivo specie la grande Mostra della scultura pisana nel 1946,

vennero in luce innumeri circostanze prima trascurate, si formularono acutissime ipotesi, preparando preziosi dati per un'ulteriore elaborazione del problema, anche se non si giungeva ad una sua immediata soluzione.

Era inevitabile che in così intrecciata controversia, le due figure di Nino e di Andrea andassero perdendo, almeno temporaneamente, i netti contorni fissati dalla tradizione. In reazione a ciò, per desiderio di chiarificazione storica, si ebbe la brusca sterzata data a tutta la posizione del problema da Ilaria e da Pietro Toesca. Nella monografia di Ilaria, comparsa nel 1950, e quindi nella grande opera di suo padre, il „Trecento“, edito nel 1951, la questione fu riportata al punto di partenza tradizionale, rifiutandosi nettamente le nuove aperture indicate dal Lányi. Si ridusse di nuovo l'attività di Andrea alla porta del Battistero e alla prosecuzione architettonica del Campanile, con la sola esecuzione di parte degli esagoni, facendo grazia solo, tra le attribuzioni per lui proposte, alle due statuette dell'Opera del Duomo di Firenze, e si fece di nuovo di Nino l'autore di quasi tutte le opere discusse, a Pisa e ad Orvieto. Ma all'acutezza critica di Pietro Toesca non potevano sfuggire le conseguenze che ne derivavano. Egli non fu radicalmente deciso ad escludere del tutto l'alta qualità e il carattere andreesco delle statue fiorentine delle Sibille e dei Re sul Campanile, che il Valentiner, riportandole ad Andrea, aveva riconosciute precedenti immediati di quelle di Pisa. E dovè francamente ammettere che „non è chiaro lo sviluppo dell'opera di Nino, nell'incerta cronologia delle sue sculture, e che queste sono assai diseguali tra loro, così da doverne attribuire molte a scolari, quando non si vogliono ammettere troppe incertezze nel maestro“.⁵

Il più autorevole tentativo, pertanto, di troncare la complessa questione, ristabilendo la nettezza delle posizioni tradizionali, dava esso stesso la prova che ad esse non si poteva ormai più ritornare. Che la presenza di Andrea nelle sculture pisane era fatto profondo e ormai acquisito, e che non si poteva più eliminarlo dal ragionamento critico col solo negare l'ipotesi della sua bottega in questa città. Se anche la nuova ammissione rendeva più faticosa l'indagine, era ormai necessario condurla con questa premessa se si voleva intendere come l'opera di Andrea si concludesse e come si iniziasse quella di Nino. Che è quanto a dire se si voleva ricostruire storicamente il percorso della loro arte.

Si trattava, in altre parole, di stabilire nel gruppo di opere in discussione la reale portata della presenza di Andrea, la quale vi appariva fatto troppo congenito e determinante per essere sbrigativamente messo da parte con la genericità di un influsso. Se, come si è visto, i dati documentari inducevano ad ammettere, o almeno non contrastavano, l'ipotesi che Andrea avesse avuto una propria bottega a Pisa tra il 1343 e il 1347, occorre ora verificare se tale ipotesi corrispondesse realmente ad un'esigenza insita nelle opere che da quella bottega si presumevano uscite. L'attribuzione ad Andrea di una di esse: la Madonna di Orvieto, non aveva portato a risultati incontrovertibili. Restava da giustificare il sottile dualismo di intenti che vi si era riscontrato e che aveva impedito una coerente classificazione attributiva di essa e delle sculture che le erano affini. Bisognava partire di nuovo dalla loro analisi e non dal singolo confronto con l'una o l'altra delle opere certe di Nino o di Andrea. E in particolare dall'analisi delle più importanti: le statue nell'Oratorio della Spina.

La bellezza della Madonna (Fig. 2, 3) che da tempo ne adornava l'altare tra le due figure dei Santi Pietro e Giovanni, entro un dossale quattrocentesco oggi rimosso, ed era detta „della rosa“, perché porgeva al Bambino una rosa oggi perduta, è stata universalmente riconosciuta, fin dal Vasari che per primo la considerò. Essa sembra germogliare, in nuova fantasia, dalla stessa fedele adozione dei raffinati moduli ormai canonici nel linguaggio che allora giungeva

⁵ P. Toesca, *Il Trecento*, cit., p. 324.



2 Pisa, S. Maria della Spina. Madonna col Bambino.



3 Pisa, S. Maria della Spina. Madonna, vista da tergo.

a diffusione universale e che si usa designare col termine di „gotico“. Vi è, nella composizione di questa statua, una totale concordanza con le auliche cadenze, le perfette clausole metriche alle quali una secolare elaborazione era approdata nella scultura della Francia del Nord, senza che mai, vedendola per la prima volta, possa venire in mente di considerarla espressione di quella stessa civiltà. Perché quei ritmi, là viventi di un'astratta, emblematica vita, memore tuttora dell'espressionismo medievale, qui sono solo la disciplina armonica di una costruzione plastica che sorge da una concreta realtà di proporzioni, di volumi, di masse. Le grandi pieghe, lentamente ondulanti, si adeguano, come un musicale commento, al risalto potente del torace,



4 Pisa, S. Maria della Spina. Madonna col Bambino, particolare.

all'avanzare di una gamba, all'emergere dell'intera struttura corporea, che assurgono ad elementi primari della composizione plastica. Il panneggio chiarisce il suo complesso ritmo nell'avvolgere e secondare questa corporea realtà. E tanto più questo ci appare se osserviamo la statua da tergo, in quell'incastarsi delle pieghe e dei meandri del velo ricadente tra le due masse bilanciate delle spalle e delle braccia, sostegno al festone trasverso del manto al quale sembrano fornire una base le fonde pieghe longitudinali della veste. Il gioco di verticali e di orizzontali è tutto in funzione di un profondo equilibrio plastico che neanche il leggero scarto della figura riesce ad alterare: torna a conchiuderlo il volgersi reciproco delle due teste, e il sorriso che trascorre da un volto all'altro, in un sommesso, intenso colloquio, ne diviene l'ultimo raccordo spirituale. In questa limpida coerenza struttiva si compone in armonia tutto l'irrequieto trascorrere del modellato interno: spigolature sfuggenti, nervose ondulazioni lineari, capriccioso snodarsi di lembi appuntiti. Ma questo gioco plastico, nella sua palpitante vita così organicamente disciplinata, lo abbiamo altre volte ritrovato: nel Cristo benedicente gli storpi sulla porta del Battistero, come nelle statuette del Redentore e della Santa all'Opera del Duomo fiorentino, nell'opera, cioè, più certa di Andrea pisano, in quelle sue salde figure dove il gotico si liberava dalla convenzionalità incipiente della formula per essere la misura armonica di un potente e del tutto nuovo senso della realtà.

Sembrirebbe, così ragionando, che si voglia dare una piena conferma all'attribuzione della Ma-

donna della Rosa ad Andrea Pisano, proposta dal Valentiner e dalla Brizio. Invece si è voluto solo stabilire che il pensiero ideatore di quest'opera è il pensiero di Andrea, che essa vive intimamente non tanto dell'approfondita esperienza da lui condotta sulla scultura francese quanto della sua individuale concezione plastica. Perché quando si proceda ad un esame più pragmaticamente obiettivo, ad una riprova punto per punto delle abitudini manuali di chi lavorò questa statua, allora troveremo altre cose (Fig. 4). Troveremo una superficie levigata fino a divenire quasi speculare, un acutizzarsi di ogni spigolo, di ogni linea fino ad emulare il segno tagliente del metallo, sia nei panneggi che nell'inciso disegno delle labbra, delle palpebre, delle pinne nasali. Una raffinatezza insistita di trattamento che a volte prevale sulla stessa efficienza plastica: masse ampie, come la fronte del Bambino, s'allentano, si stendono nella levigata continuità di un serico piano. Ed è qui che nel pensiero ideatore sembra interferire una diversa partecipazione esecutiva. La partecipazione di chi, ricevuta dalla mano del maestro, l'opera già impostata, sbazzata, costruita nel forte gioco plastico dei suoi volumi, doveva poi condurla all'ultima finitezza, e tanto se ne compiaceva da porsi a modello l'avorio, i metalli preziosi, e da non arrestarsi neppure se la statua si trasformava nelle sue mani, si assottigliava entro la rete meravigliosa del suo gioco lineare che ne diveniva quasi una nuova ragione artistica. E questo collaboratore poteva essere Nino, che con pari insistita sensibilità e con simili abitudini manuali vediamo trattare il marmo nella Madonna di Santa Maria Novella o nell'Annunciazione di Santa Caterina. E questo poteva essere il suo primo affiorare nella scia dell'arte paterna.

Eppure, anche ammettendo questa sottile divergenza tra ideazione ed esecuzione, vediamo l'opera non perdere la sua unità. Il lavoro di chi così finemente rifinisce e accarezza ogni superficie, ogni particolarità del modellato, non si oppone, travisandola, all'ideazione, solo ne seconda e ne accentua certi intenti che anche in essa esistevano, ma venivano trattenuti in secondo piano dalla forza di una più decisa convinzione plastica. Ne nasce una creazione raffinata e misteriosa nella quale la duplice volontà confluisce e si fonde. Si potrebbe parlare di Andrea interpretato da Nino, se Andrea non apparisse ben più attualmente presente che attraverso un suo disegno o modello abbandonato totalmente alla traduzione del figlio. Piuttosto bisogna riferirsi a quello che era nel Trecento l'operare della bottega degli artisti. Solo secondo un individualistico criterio moderno si è assunto nella critica che collaborazione debba sempre significare diminuzione di qualità; che l'appartenenza spirituale di



5 Pisa, S. Maria della Spina. S. Pietro.



6 Firenze, Battistero. Spes, particolare della porta Sud.

un'opera debba, sempre, rigidamente coincidere con la sua esecuzione manuale. Quando esisteva, ed è esistita per secoli, la „bottega“ come organizzazione di lavoro per adempiere simultaneamente ad innumeri commissioni, la collaborazione era non solo necessaria, ma considerata per niente lesiva della dignità del lavoro e dell'unità dell'opera d'arte. Il maestro dominava sugli allievi come sugli stessi arnesi del proprio lavoro, e ciascun allievo, anche se destinato, per le sue qualità a divenire a sua volta maestro, ubbidiva e seguiva, convinto che questa sua attenta ubbidienza gli consentisse di afferrare ogni segreto dell'arte. Cennino Cennini ce ne ha data, per il Trecento, la più sicura testimonianza. E l'analisi recente della grande decorazione raffaellesca del Vaticano ce ne ha fornite sorprendenti dimostrazioni per lo stesso Rinascimento.⁶ E tanto più questa cooperazione era stretta e inestricabile quando il maestro era il padre ed il discepolo il figlio. Insegni la difficile distinzione, in molte opere, tra Giovanni

Pisano e Nicola. Analogo dovette essere il caso di Andrea e Nino.

Nella Madonna della Rosa vediamo l'individualità dell'opera risultare proprio dall'apporto di due personalità diverse, ma tutte e due agenti in una comune cultura, della quale ciascuna poteva esser portata ad accentuare, per propria preferenza, una o l'altra componente, ma sempre subordinandosi alla concorde convinzione del risultato da raggiungere. Ed era in questo comune substrato e in questa comune finalità che il frutto della cooperazione manteneva la sua unità. La Madonna della Rosa, nella sua „concordia discors“ appare tipicamente opera di bottega, ma nel senso più alto attribuibile a questa espressione. Della bottega dove la formazione di Nino doveva compiersi tacitamente, identificando poco a poco nella grande creazione paterna che egli era chiamato a compiere, gli elementi che poi egli stesso avrebbe scelti ed esaltati a fondamento della sua propria creazione. E quando la presenza di Andrea era meno incombente, ridotta alle sommarie indicazioni di un disegno o di un modellino da tradurre in una grande statua, ecco l'esperto esecutore più concedere alle proprie preferenze e, nel San Pietro (Fig. 5), allentare la serrata tensione plastica per raffinare magistralmente i complessi elementi del rilievo, anche se il volto, minuziosamente delineato nelle sue rughe, nelle ciocche dei capelli e della barba, non riesca più ad assumere un preciso carattere, e resti sommersa sotto le fluenti pieghe la pienezza della struttura corporea.

Queste due sculture di Santa Maria della Spina ci sembrano pertanto indicare due momenti di un'impresa comune: la Madonna scolpita da Andrea e solo rifinita da Nino, il San Pietro,

⁶ *Cennino Cennini*, *Il libro dell'arte* (c. 1390), specialmente ai cap. XXVII e CIV (ed. *Lanciano* s. a., pp. 75-76 e 30-31); *F. Hartt*, *Giulio Romano*, New Haven 1958.



7 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Testa della Sibilla Tiburtina, già sul Campanile.

invece, lasciato intieramente alla sua esecuzione. Un'impresa che dov  protrarsi nel tempo: il San Giovanni, che la critica ha riferito ad altra mano, forse quella di Tommaso, il secondo figlio di Andrea, presuppone circostanze diverse da quelle valide per le due altre statue riportandoci ad un momento pi  tardi, quando lo stile ormai dominante era quello di Nino nella sua pi  matura evoluzione. Per questo ne tralasciamo ora l'analisi, per ricercare invece, all'esistenza della bottega, in questo momento, la conferma del suo logico inserimento nella complessiva attivit  di Andrea.

Il Valentiner, nell'attribuire ad Andrea la Madonna della Rosa, ne aveva indicato lo stretto rapporto con altre opere, che pertanto si era indotto a riferirgli: le statue delle Sibille sul Campanile del Duomo di Firenze. Questa attribuzione assumerebbe fondamentale importanza perch  stabilirebbe il nesso decisivo tra l'opera pisana e quella che Andrea aveva compiuta a Firenze. Occorre quindi esaminarla attentamente, anche se non insisteremo sulla lunga storia critica di queste sculture che per molto tempo si negarono ostinatamente ad Andrea, nel preconetto che egli non avesse mai avuta una propria attivit  statuaria, senza tener conto che essa invece

era attestata, e proprio per il Campanile, fin dal Ghiberti. È noto come le Sibille, l'Eritrea e la Tiburtina, insieme con le statue dei Re, David e Salomone, ornassero un tempo la facciata Ovest del Campanile, verso San Giovanni, e ne fossero rimosse nel Quattrocento per far posto alle nuove creazioni di Donatello, e trasportate sul lato Nord, verso la chiesa, donde oggi sono passate al Museo dell'Opera del Duomo. Forse, per esser rimaste per secoli inaccessibili all'osservazione, possibile solo dal basso dello stretto vicolo tra il Campanile e la chiesa, esse furono solo tardi considerate dalla critica, che rimase, inoltre, sempre restia ad apprezzarne la grande bellezza, e preferì troppo spesso riferirle, genericamente, a collaboratori. Il Valentiner, nel restituirle ad Andrea — seguito dalla Brizio e dal Pope Hennessy, ma non da Ilaria e da Pietro Toesca — si fondò sulla loro concordanza stilistica con la Madonna della Rosa. Ma, per una piena verifica, il procedimento attributivo andrà, in realtà, rovesciato, ricercando in primo luogo nelle Sibille, che posseggono, se non altro, un riferimento tradizionale ad Andrea, la conferma di nessi probanti con la sua opera certa.



8 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Testa della Sibilla Eritrea, già sul Campanile.

Li ritroviamo nei rilievi delle Virtù (Fig. 6), che costituiscono la parte più stilisticamente evoluta della porta del Battistero. Se nelle storie di San Giovanni il sentimento dell'azione nella sua storica „naturalità“, di innegabile e riconosciuta ascendenza giottesca, aveva dato concisione, concretezza, alla stessa assunzione dei più raffinati ritmi gotici, qui, in queste figure isolate, dove l'azione si riduce all'allusione di un atteggiamento, di un gesto, essi ritrovano tutto il loro significato di evocazione lirica. Le sottili spigolature del panneggio gotico si moltiplicano, si susseguono, si rincorrono nella più appassionata intensificazione espressiva. Ma sotto quelle trame anfrattuose di stoffe velate, i grandi corpi hanno ancora la massa, il peso, il sicuro dominio dello spazio delle figure di Giotto. La raggiunta maturità di Andrea si afferma nel suo sempre più consapevole inserirsi nel grande fenomeno della diffusione italiana del linguaggio gotico. Ma nell'assumerne, ora, l'aulica sontuosità, l'estenuata preziosità di ogni dettaglio, egli non diverrà, come la critica troppo spesso lo ha voluto, un creatore di raffinate eleganze. Resta sempre alla base della sua espressione, che ora attinge nuove possibilità di modulazione poetica, di canto, quel senso reale della forma che aveva tuttora lontane radici nel grande rinnovamento di Nicola Pisano. Non sempre si avverte come la deduzione da Nicola non fosse stata definitivamente deviata dall'irruento superamento di ogni definizione formale instaurato dal genio di Giovanni. Persistevano, parallelamente, altre correnti, fluite dai diretti collaboratori di Nicola specie nel pulpito di Siena, che mantenevano e tramandavano il suo chiaro, organico senso plastico, e vi appartenevano così i primi scultori senesi della facciata di Orvieto, come quegli



9 Sibilla Tiburtina, particolare.



10 Sibilla Eritrea, particolare.

orafi pisani che avevano eseguito, e ben lo riconobbe il Toesca⁷, la „cintola“ del Duomo di Pisa, oltre alle parti più antiche dell'altare d'argento del Duomo di Pistoia. Erano questi, come il Wundram (1959) ha giustamente indicato, i veri maestri di Andrea. La perfetta conclusione metrica raggiunta dal linguaggio gotico doveva apparirgli come un approdo estetico, che era ad un tempo apertura lirica, a questo suo saldo dominio della realtà formale che, nelle storie di San Giovanni si era rafforzato e disciplinato nel chiaro ordine, temporale e spaziale, dell'azione „storica“ di Giotto. Ma, in questa nuova dialettica espressiva, il ritmo gotico doveva farsi esso stesso più complesso, incalzante: vediamo le sue isocrone cadenze tendersi fino a spezzarsi nel gran fascio di spigolature salienti che trascina le ampie masse della Spes, o flettersi a forza nelle chiuse convergenze dell'ammantata Humilitas. Non è qui all'opera un orafo di minuzioso sentire, ma un forte scultore che avverte anche nel duttile bronzo, una primigenia energia di blocco di marmo ed è capace di dominarla nel più alato impulso della fantasia, e deve inevitabilmente sentirsi sospinto da questa sua raggiunta potenza alla massima impresa della scultura di ogni tempo: la grande statua, libera nello spazio.

Forse le Sibille ed i Re furono l'occasione da lui volutamente creata con la stessa modifica che gli si attribuisce del progetto architettonico del Campanile, per introdurre la grande statuaria. Le nicchie scavate nello schietto fusto della torre di Giotto, forse il *lavorio vano* che fu criticato e gli procurò, a detta del Pucci, molti *affanni*⁸, dovevano includere in uno spazio di cui Giotto gli aveva insegnata la realtà tridimensionale, le grandi figure che invece Giovanni Pisano aveva fatte sprigionare in uno spazio illimitato dal lievitare plastico della facciata di Siena. Le Sibille ed i Re vi sono situati, in evidenza di tutto tondo, anche se di fatto sono solo altorilievi, di scarso spessore (Fig. 7). E per le Sibille era ancora il gotico ad offrirgli a modello, sollecitando

⁷ P. Toesca, Oreficerie della scuola di Nicola Pisano, in: *Arti Figurative*, 1946, pp. 34-36, e *Il Trecento*, cit. p. 891; M. Wundram, op. cit. 1959.

⁸ A. Pucci, *Il Centiloquio*. V. il testo del passo in *Guasti*, op. cit. p. 62: *Poscia il condusse un pezzo con affanni / Quel solenne maestro Andrea Pisano / Che fe' la bella porta a San Giovanni / Ma per un lavoro che mosse vano / Il qual si fe' per miglioramento / Il maestro gli fu tratto di mano...*



11 Firenze, Campanile del Duomo. Testa del Re David (ora nel Museo dell'Opera del Duomo).

Nelle Sibille, le pieghe discendono lente (Fig. 8), nell'imponenza di un panneggio classico anche se si concludono nel nervoso grafismo gotico dei lembi ricadenti. Nella Tiburtina circondano, per esaltarne l'ampiezza, la gran massa del torace, dalla quale si erge, sul cavo d'ombra del manto, il collo nitido come il fusto di una colonna (Fig. 9). E sui volti, dai piani fermi, resi continui da un esasperato trattamento di superficie, il sorriso si fissa, non più vibrazione emotiva, ma quasi risonanza ancestrale, riaffiorante dall'abisso del tempo: l'arcana interiorità della divinità arcaica (Fig. 10). È una classicità scevra di intellettualismo, di nuovo virginalmente primigenia. Né varrebbe elencare puntuali riscontri morfologici. È in queste creazioni il momento eccezionale del formarsi, dalle più lontane componenti, di una nuova sintesi di stile. L'albeggiare, entro il diffondersi universale del linguaggio gotico, di una volontà che si appresta a prenderne la guida per un'evoluzione che condurrà al Rinascimento.

Questo momento storico, del quale Andrea Pisano è, nella scultura, il protagonista, come Simone Martini lo era nella pittura, si legge, nella sua dialettica, dalle Virtù della porta alle sculture del Campanile, e massimamente alle Sibille. Nel David, lo slancio di fantasia è minore: il tema stesso riportava l'artista alla severa storicità delle figure della porta. Meraviglia, non di meno, che si siano fatte per questa figura, più ancora che per le Sibille, obiezioni di qualità. Basterebbe, a smentirle, osservare, nella testa (Fig. 11), così organicamente conclusa dal poliedro della corona, nelle masse, compatte pur nell'insistito traforo, della barba e della chioma, il rigore struttivo che la lega tuttora, strettamente, alle più nobili figure delle storie di San Giovanni. Solo il Salomone appare, pur nella sua alta ideazione, intorpidito per l'intervento di una più debole mano esecutiva. Invece una piena coerenza appare nel rilievo più stilisticamente affine a queste sculture: la Madonna sulla porticina in alto della facciata a Nord (Fig. 12), che un tempo, collegata con una passerella ad una opposta, sul fianco della chiesa, costituiva un accesso al Campanile. Sempre per la sua posizione, quasi inaccessibile, questo rilievo è stato

la sua fantasia, una delle sue più liriche creazioni: l'immagine della Madonna. Andrea doveva averla familiare dalle innumeri redazioni dei raffinati artigiani francesi, che circolavano dovunque, e potevano esser giunte facilmente fin sul suo tavolo di esperto lavoratore *ex auro candenti et pulchro elephanto*, come lo celebrerà il suo epitafio. Furono i ritmi ormai canonici nella Madonna gotica, il suo elegante allungamento, il gioco, nei panneggi, di ondulanti festoni e di fonde pieghe verticali, che egli assunse nel creare le sue Sibille. Ma nel trasferirli nelle grandi proporzioni, nel largo modellato della statua in marmo, l'erede di Nicola Pisano vedeva come per incanto riaffiorare in essi il loro lontano modello: le cadenze solenni della statuaria classica. Il nuovo stile si rivelava a chi agiva tuttora nel rinnovamento classico della scultura pisana, come l'estrema filiazione di quei moduli creati a distanza di millenni per alludere una maestà superumana.



12 Firenze, Campanile del Duomo. Madonna col Bambino, rilievo nella lunetta della porticina in alto della facciata Nord.

considerati. Solo, infatti, negli esagoni in basso della facciata ad Ovest, la stessa sulla quale in origine si trovavano le Sibille ed i Re, si risconterà quella medesima, armonica e salda definizione formale che appare in massimo grado nell'evidenza geometrica dei volumi, siano questi la tenda perfettamente poliedrica di Jabal, o il netto squadro del banco di Jubal, o la testa compatta, fin nel fitto tessuto della chioma, di Tubalcain (Fig. 15). Ma se si passi invece ai rilievi delle altre facciate — e sono tra questi i più belli e meritamente celebri, come la Tessitura e l'Ercole, o l'Aratura — vi troveremo un più libero sciogliersi da ogni canone, un più vitale ardimento nell'abbreviare i partiti plastici col concorso, ora, di un intenso e mosso chiaroscuro, ricercato direttamente in sculture e rilievi ellenistici e romani. Fatti che, sia pur presentiti sia nella porta che nelle opere prima considerate, solo qui giungono ad una così dichiarata espressione. E siamo, così, forzatamente trascinati nel vivo del problema, a lungo dibattuto e mai pienamente risolto, dei rilievi del Campanile.⁹

Esso è sorto appunto dalla constatazione di questa loro diversità. Ma i tentativi di spiegarla appaiono, nella vasta letteratura cui hanno dato luogo, ostacolati più che facilitati dal persistere e tramandarsi dall'una all'altra generazione critica, di certe premesse dalle quali il ragionamento non ha mai voluto scostarsi. La prima è stata quella dell'esistenza, attestata per vero dallo stesso

scarsamente considerato, riferito malamente ad Alberto Arnaldi, più tardi ai collaboratori di Andrea nei rilievi del secondo ordine. Invece, fin da quando potemmo esaminarlo e studiarlo da vicino (Fig. 13, 14), in occasione dei ponteggi posti per la protezione antiaerea, durante l'ultima guerra, ci colpì la serrata unità della sua composizione, la concisa energia del suo rilievo, strettamente legato nella perfezione della clausola metrica, a spogliare di ogni accidentalità, nell'universalità dello stile, anche la grazia fugace di uno spunto „di genere“. Siamo quindi legittimamente indotti ad accogliere tutte queste sculture nell'opera di Andrea, in quel momento di raggiunta maturità che s'era annunciato nelle Virtù della porta e che significava non la subordinazione progrediente ai moduli sempre più diffusi del gotico francese, ma il suo inserirsi ormai in quel linguaggio con la fantasia innovatrice di un creatore.

Se per altro cerchiamo una riprova ad una simile evoluzione nel confronto coi rilievi delle zone sottostanti del Campanile, tradizionalmente accolti nell'opera del maestro, ecco risorgere i dubbi e le perplessità che hanno angustiato e tuttora angustiano la critica che li ha

⁹ Per un riassunto dell'intera questione rimando alle opere cit. di *Ilaria e Pietro Toesca*, coi risultati dei quali, per altro, concordo solo parzialmente. L'opinione più avanti accennata fu espressa da *J. von Schlosser*, *Giusto's Fresken in Padua etc.*, in: *Jahrb. d. Ksth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh.*, Bd. XVII, 1896, p. 13 e sgg.



13 Particolare della Fig. 12.



14 Particolare della Fig. 12.

Ghiberti, di „*provvedimenti*“ di Giotto per alcuni di questi rilievi, ed anzi dell'esecuzione di sua mano di due di essi. E se anche si sia man mano ridotta l'importanza di questo asserto, e si sia ormai concordi nell'escludere ogni autografia giottesca, la presenza di questi *provvedimenti*, che non si sa poi se fossero disegni, d'insieme o di dettaglio, o modelli in creta, si è sempre tornata ad invocare quando le differenze tra i rilievi apparivano altrimenti inspiegabili, e spesso col solo criterio di riferire alla presenza dell'arte di Giotto quelli di più alta qualità. Il secondo presupposto, invece, non mai posto in dubbio, è stata la contemporaneità che si è sempre assunta per l'esecuzione della zona degli esagoni su tutte e quattro le facciate del campanile (ad esclusione, ovviamente, di quelli aggiunti nel Quattrocento da Luca della Robbia) e la loro priorità rispetto alle sculture, e specie alle statue degli ordini superiori. Così ragionando, diveniva impossibile giustificare altrimenti che con diversità di esecutori le sostanziali divergenze che compaiono in ogni zona e massimamente in quella degli esagoni. E per le statue, sia quelle che si sono considerate che le altre, dei così detti „Profeti“ sull'adiacente facciata a Sud, non c'era altra risorsa che di negarne, a favore di questa collaborazione, l'autografia e la qualità, poiché, quando la si ammetteva, ci si trovava inevitabilmente di fronte allo scoglio di un difficile avvicinamento, ad esempio, tra le Sibille e l'Aratura o l'Ercole, oppure tra i Profeti e lo Jabal o il Tubalcain.

Il dubbio sulla validità delle premesse avrebbe dovuto sorgere dall'incertezza dei risultati. Poco valeva moltiplicare gli aiuti, se, riducendo il loro intervento alla sola manualità, persisteva la necessità di ricercare in Andrea stesso la ragione delle differenze di stile. Se invece si riferivano ad essi, come si è fatto, i rilievi di più alta ideazione, come ad esempio l'Aratura, restava inspiegabile non ritrovare mai maestri di tanta individualità all'opera fuori del Campanile. E si dimenticava altresì il riferimento di tutta quanta la scultura su di esso, statue e rilievi, al solo Andrea da parte di quella fonte massimamente autorevole per l'arte del Trecento che sempre più si riconosce nel Ghiberti.

Nel disperdersi dell'attenzione dai fatti stilistici essenziali ad una miriade di circostanze spesso puramente esteriori o addirittura meccaniche, sono andate a smarrirsi anche acute osservazioni che, diversamente utilizzate, sarebbero state ben altrimenti illuminanti. Tra le più valide resta



15 Firenze, Campanile del Duomo. Tubalcain, o l'Arte di lavorare i Metalli.

ancora una delle più antiche, quella del von Schlosser, che fin dal 1896 isolò dal complesso degli esagoni quelli sulla facciata ad Ovest, gli stessi, cioè, da noi considerati in rapporto con le Sibille e coi Re, anche se l'affinità che li lega veniva ridotta solo ad una impressione dalla contemporanea pittura giottesca. Ma sempre vanamente si è tentato, in seguito, puntualizzare riscontri con quella stessa di Giotto, al di fuori dell'azione, determinante per lo stile di Andrea fin dai rilievi della porta, della sua nuova concezione dello spazio. Qui, nei rilievi della Genesi e dei primi inventori delle Arti, il maestro acuisce la sua attenzione, dalla figura umana ad innumeri accessori: oggetti, architetture, piante, non per seguire il particolarismo della pittura, bensì per approfondire sempre più l'esperienza della forma, nei suoi molteplici aspetti, nella sua entità geometrica e fin nella stessa materia che la costituisce. La tenda di Jabel, il banco intagliato di Jubal, il mantice di cuoio, il grosso ceppo ligneo e i ferri nell'officina di Tubalcain (Fig. 15), sono saldi elementi plastici, resi ancor più vitali dall'essere anche cose reali con proprio peso, spessore, durezza. Di fronte a tutta quanta la tradizione precedente, pisana o senese, e a quella stessa del gotico di Francia, nasce qui un rilievo totalmente nuovo, costruito di forme concrete, eppure definite e legate armoniosamente a scandire la pienezza dello spazio dalla forza chiarificatrice del „ductus“ gotico. E vediamo questo senso del rilievo evolversi a matura co-



16 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Testa di S. Reparata.

scienza dalle storie e dalle Virtù della porta a questi esagoni del Campanile, approdo stilistico che si riflette anche nelle losanghe della zona superiore e massimamente nei Pianeti, anche se qui, nelle figure allegoriche, s'attenui l'efficacia del suggerimento reale, e l'opera esecutiva di un aiuto, per quanto il più esperto tra i vari distinguibili su tutte le facciate di questa zona, intervenga ad indebolire la vigoria plastica. Ma anche con questi diversi gradi di qualità, la volontà stilistica in tutta la decorazione scultorea di questa facciata, dai rilievi alle statue, appare unica: fare della più eletta armonia del linguaggio gotico l'elemento ordinatore di una sempre più esperita realtà della forma. È l'aprirsi di un episodio nuovo nella sua universale diffusione¹⁰, la quale non avveniva, come troppo spesso si ritiene, in una univoca direzione da Nord a Sud, sì che all'arte italiana non sarebbe restato che registrarne, passivamente, i successivi arrivi. Era invece un libero circolare, un continuo arricchirsi ed evolversi nell'apporto dei substrati tradizionali locali. E furono i maestri italiani, come nella pittura Simone Martini e nella scultura Andrea Pisano a dare a quella sigla stilistica di antica elezione l'alimento vivificante di una nuova esperienza della realtà.

Le sculture del Campanile fiorentino segnano, pertanto, una pietra miliare nel cammino

dell'arte europea, e si capisce, da questa loro potenza anticipatrice, come i veri seguaci di Andrea non siano i suoi contemporanei, ma, a distanza di decenni, i creatori del Rinascimento, come il suo stesso prosecutore Luca della Robbia. La collaborazione, in questa impresa, appare in sottordine, tarda ad intendere e più facile a fraintendere ciò che era chiamata a compiere. Nella parte fin qui considerata la si è scorta, a ragione, oltre che nei Pianeti, nel Noè, l'ultimo degli esagoni verso destra, con forti coincidenze coi modi esecutivi dei primi rilievi dell'adiacente facciata a Sud, come l'Astronomo, o il Medico, o l'Architetto, che forse traducono con più pettegola minuzia di racconto, e con minor chiarezza plastica, disegni lasciati da Andrea quando si allontanò da Firenze. Nei primi, invece, non riusciamo a scorgere altre mani oltre quella del maestro, in un preciso momento entro il quale si può tutt'al più tracciare una linea evolutiva dai tre rilievi della Genesi a quelli, più formalmente sicuri, di Jabel, Jubal, e Tubalcain. Ed è la stessa gradualità che si riscontra se si confrontino il Redentore e la Santa all'Opera del Duomo con le Sibille ed i Re: il procedere cioè verso una sempre più vitale animazione della forma (Fig. 16). Ma se si ponga a riscontro un partito qualsiasi, ad esempio la testa della Santa

¹⁰ G. Weise (L'Italia e il mondo gotico, Firenze 1956) ha ampiamente ed acutamente esposta la vicenda dell'attiva inserzione dell'arte del Trecento italiano nell'evoluzione europea del linguaggio gotico. Nel concordare, per altro, con la sua originale visione storica, si avanza qualche riserva per la valutazione di Andrea Pisano, del quale la rinnovata coscienza plastica ci sembra più determinante per la sua azione nel gotico che l'averne pienamente assunta l'elezione formale.

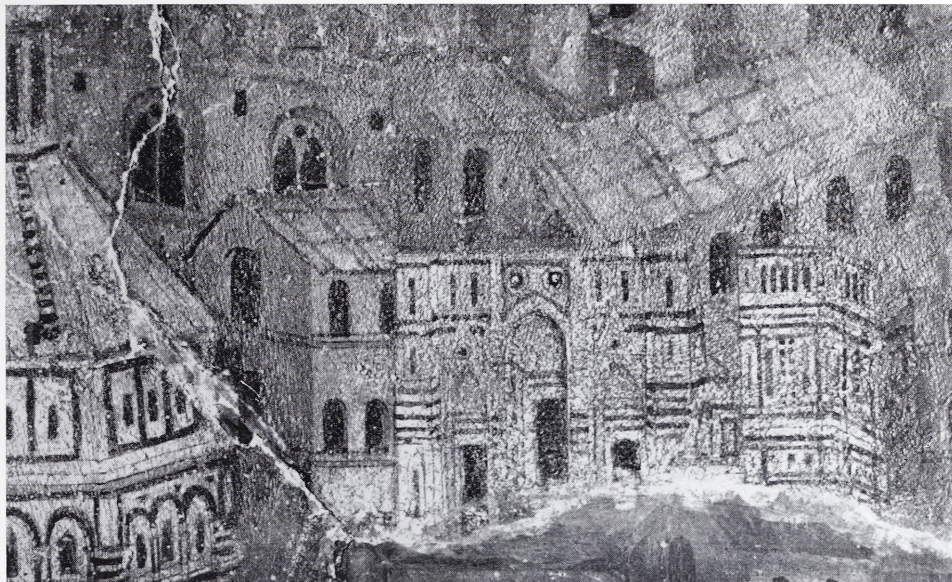
e quella delle Sibille, il segno di un'unica personalità creatrice ci apparirà, indiscutibile, nella forza e la sensibilità dei piani, all'estremo definiti solo per essere la serica epidermide sotto la quale palpita la vita. Se le statuette dell'Opera furono contemporanee ai rilievi della Genesi, bastava il ripensamento, la maturazione di pochi anni per giungere dalla loro assorta, quasi assente, concentrazione al vigile ascolto, all'interno illuminazione delle Sibille.

Se pertanto si guardi nel suo complesso la scultura su questa facciata ad Ovest, e la si completi idealmente con le quattro statue che un tempo anch'esse vi si trovavano, si ha l'impressione di una piena omogeneità di intenti, nell'esecuzione e nel lavoro, come se essa sia stata ideata e condotta in un solo momento. La stessa distribuzione dei rilievi non appare casuale; segnano il centro, in entrambi gli ordini, le figure più rigorosamente frontali: in basso Jabel di fronte al poliedro esatto della sua tenda, in alto Apollo. E da questa unità di ideazione, di stile, di esecuzione, siamo logicamente indotti a supporre che Andrea, anziché condurre la decorazione del Campanile, come si è sempre ritenuto, per zone sovrapposte, seguendo pedissequamente l'elevarsi della costruzione, sì che tutti quanti gli esagoni ne sarebbero stati l'inizio e la statuaria la fine, abbia invece, una volta compiuta la parte architettonica che tradizionalmente gli si riferisce, iniziata la decorazione plastica, rilievi e statue, dalla facciata principale, quella ad Ovest, allineata alla facciata della chiesa e prospiciente la piazza e il San Giovanni, e solo dopo averla ultimata sia passato, forse in anni successivi, all'esecuzione delle altre.

Quali anni? La critica attuale pone come termine dell'attività fiorentina di Andrea, come si è visto, il 1342-43. Dopo quest'anno egli si sarebbe allontanato da Firenze per non ritornarvi più e, divenuto capomaestro ad Orvieto nel 1347, sarebbe stato sostituito in questa carica da Nino, nel 1349. Nell'anno intercorso, il 1348, inferì la grande pestilenza che falciò le popolazioni italiane. Fu facile quindi pensare che anche Andrea ne fosse stato vittima. Se non che, la Falk e il Supino, seguiti oggi dal Pope Hennessy¹¹, hanno manifestati dubbi su questa ipotesi, osservando che Nino, nei documenti orvietani, è sempre detto „magistri Andree“ e non „quondam magistri Andree“ secondo la locuzione che si usava quando il padre del nominato era già morto, e che si usa per Nino stesso nei documenti del 1358. Ma il sospetto che Andrea, anziché esser morto ad Orvieto, abbia lasciato vivente la carica al figlio, riceve conferma da un'altra considerazione e cioè dal fatto che il Vasari lo dice sepolto nel Duomo di Firenze. Egli parla esplicitamente della tomba di Andrea e ne riporta l'epitafio nel quale il primo verso suona: *Ingenti iacet hic Andreas Pisanus in urna...* È nota la scarsa attendibilità di molte iscrizioni vasariane ed anche questa era stata dal Cicognara e dal Milanese ritenuta posteriore di almeno un secolo alla morte del maestro. Anche il Kallab propende a ritenere moderne le iscrizioni vasariane citate ma non conservate.¹² Però, se anche si trattasse di un'elaborazione umanistica, resterebbe il fatto che in essa si parla esplicitamente di una *ingens urna* come di cosa che l'autore dell'iscrizione abbia presente per averla realmente veduta (*hic iacet*). Nel secolo XVII il pavimento del Duomo fu rifatto e quanto era in esso di ricordi funebri fu distrutto. Nel Sepolcuario del Rosselli (1657), posteriore a questa distruzione, non si parla pertanto di un sepolcro di Andrea. Ma le „Memorie storiche di più uomini illustri pisani“ (1790-91) e quindi il Da Mor-

¹¹ I. Falk, Studien zu Andrea Pisano, Hamburg 1940, p. 12; I. B. Supino, voce cit. in Thieme-Becker, e J. Pope Hennessy, voce cit. in Encicl. Univers. d. Arte. Nessuno di questi critici accenna, per altro, alla possibilità di un ritorno di A. Pisano a Firenze dopo Orvieto.

¹² Il testo dell'epitafio, secondo il Vasari, è il seguente: *Ingenti Andreas iacet hac [Milanese: hic] Pisanus in urna / Marmore qui potuit spirantes ducere vultus / Et simulacra Deum mediis imponere templis / Ex aere ex auro candenti et pulcro (sic) elephanto*. Il Cicognara (Storia della Scultura italiana, II ed. Prato 1823, III, p. 414) osserva che questa iscrizione „manifestamente allo stile si mostra essere d'un secolo almeno posteriore alla sua morte“, e lo segue il Milanese (note al Vasari, vol II, p. 495, n. 3). Cfr. anche W. Kallab, Vasaristudien, Wien 1908, p. 242 e 292.



17 Firenze, Loggia del Bigallo. Dettaglio dell'affresco.

rona (1812) ci forniscono la preziosa notizia che l'abate Moreni, il ben noto erudito settecentesco di cose toscane, aveva comunicato di aver trovato espresso ricordo di esso in un codice magliabechiano di cui, per altro, disgraziatamente, non ricordava il titolo.¹³ Tale sepolcro sarebbe stato un lastrone terraneo situato nella navata destra, presso l'attuale pulpito, ed è notizia verisimile, perché poco più che a questo punto dovevano essere giunte, sulla metà del Trecento, le mura perimetrali della chiesa. Si accumulano quindi gli elementi di verosimiglianza per una sepoltura di Andrea a Firenze, il che è quanto a dire per la sua morte a Firenze. Non si può pensare infatti che gli orvietani rinunciassero a dare loro stessi sepoltura al capomaestro del loro Duomo se egli fosse morto in carica, né l'iscrizione fiorentina, con quel chiaro „hic iacet“, ci consente di pensare ad un cenotafio. Allora, si può derivare da queste circostanze la possibilità di un ritorno di Andrea a Firenze dopo il 1348, il che significa che i rapporti con la città non cessarono nel 1343 o, se furono allora interrotti, dovettero essere ripresi più tardi, quando Andrea, dopo Orvieto, dovè essere ancora capomaestro del Duomo fiorentino se vi ebbe, alla sua morte, l'onore della sepoltura. E per tutta quanta la decorazione del Campanile e la conseguente

¹³ Sepolcuario fiorentino ovvero descrizione delle chiese, cappelle e sepolture etc. della città di Firenze e suoi contorni, fatta da *Stefano Rosselli* 1657, ms. nella Bibl. Nazionale di Firenze. Il pavimento del Duomo era stato rinnovato tra c. il 1543 e il 1660 e la tomba di Andrea doveva essere già stata distrutta a tempo del Rosselli. (Cfr. *W. u. E. Paatz*, *Die Kirchen von Florenz*, vol. III, Frankfurt a. M. 1952, pp. 370 e 498, n. 248). Le Memorie storiche di più uomini illustri pisani (Pisa 1791, T. II, p. 268, n. 15) e *A. Da Morrone* (Pisa illustrata, vol. II, Livorno 1812, p. 385) riportano con lievi varianti le notizie ricevute direttamente dal Moreni. Nelle „Memorie“ si riferisce che „il sepolcro d'Andrea consisteva in un lungo lastrone di marmo con figura scolpita ed iscrizione sopra riportata [quella stessa del Vasari] e che era collocato dietro al pulpito nella navata australe di quella metropolitana“. Il *Da Morrone* aggiunge di aver saputo dal Moreni „che mentre faceva lo spoglio degli scrittori fiorentini nella Libreria Magliabechiana gli accadde di trovar memoria del luogo, ov'era situato il sepolcro di Andrea, cioè dietro al pulpito nella navata a destra di chi entra, ma che non prese ricordo del codice onde la trasse...“.

evoluzione, si avrebbe non più il solo periodo 1337-1343, ma un successivo periodo posteriore ad Orvieto, e forse al 1348, con un possibile termine nel 1350, l'anno in cui Francesco Talenti è nominato capomaestro del Duomo. Complessivamente più di un decennio, più che sufficiente a giustificare con un'evoluzione di stile le divergenze che si sono sempre avvertite tra le sculture del Campanile.

Nel 1342, e lo attesta l'affresco del Bigallo (Fig. 17), di cui gli studiosi anche di recente hanno confermata l'attendibilità e la datazione¹⁴, il Campanile era giunto, architettonicamente, al di sotto dei finestrati, e per almeno le due faccie a Ovest e a Sud, in esso visibili, ne appare compiuta l'incrostazione marmorea. Se la decorazione plastica, come si è supposto, fosse partita da tutta intiera la facciata principale, verso Ovest, coi rilievi dalla Genesi al Noè, la serie dei Pianeti, le statue delle Sibille e dei Re, non vi sarebbe ostacolo a porre tutto questo complesso nel primo periodo della decorazione, tra circa il 1337 e il 1342-43, e rafforzare di una datazione l'attacco stilistico stabilito da un lato con la porta di San Giovanni, dall'altro con la Madonna della Rosa, sulla quale specialmente, come sulla Madonna di Orvieto, si è fondata l'ipotesi di una sosta pisana di Andrea. Questa sosta, tra il 1342-43 e il 1347, verrebbe pertanto ad assumere l'importanza di una tappa essenziale al suo percorso stilistico. Occorre quindi verificarla ormai a questa stregua, cercando un più organico collegamento tra le opere che sarebbero uscite dalla sua bottega pisana e le sculture fiorentine tra le quali esse verrebbero ad inserirsi. Si è riscontrato il nesso stilistico tra la decorazione di un'intiera facciata del campanile e la Madonna della Rosa. Occorre ora vedere se si possa ordinare in una coerente serie le opere ad essa affini e leggervi, finalmente, la logica continuità di una vicenda storica.

Solo di recente è stata considerata criticamente, per merito specie del Weinberger¹⁵, la Madonna col Bambino sull'estremo fastigio della facciata del Duomo di Pisa (Fig. 18). Essa aveva avuta dal Cavalcaselle una vaga attribuzione a Giovanni Pisano, cui poteva invece appartenere la statua che la precedette e che si sa distrutta nel terremoto del 1322. Ma solo poco a poco essa affiorò nella considerazione degli studiosi perché la sua stessa collocazione escludeva ogni possibilità di esame diretto. Il Weinberger giustamente l'avvicinò alla Madonna della Rosa, dopo che Adolfo Venturi per primo l'aveva inserita tra le attribuzioni a Nino. E, seguendo un'indicazione del Valentiner che vi aveva riscontrati forti ricordi di Andrea Pisano, preferì concludere per un'invenzione di Andrea tradotta da qualche scultore della sua bottega pisana. Siamo quindi di nuovo nell'ambito del nostro problema e tanto più quest'opera vi acquista importanza in quanto essa è fornita di un indizio di datazione. Il Supino infatti le riferì un documento esistente nell'Archivio del Duomo di Pisa, secondo il quale, il 27 Luglio 1345 si completava a Bertuccio di Ugolino da Carrara il pagamento di 94 lire per un pezzo di marmo *per fare la nostra Donna sopra la porta reale* e si pagavano a Puccio di Lando da Limite 12 soldi per il trasporto del suddetto marmo alla sede dell'Opera. A giudicare dall'entità del prezzo doveva trattarsi di un blocco di considerevoli dimensioni, di cui il carrarese Bertuccio era solo il fornitore. E che l'indicazione si riferisca al fastigio della facciata e non alla lunetta della porta è verisimile se si pensa che su questa, quasi piatta, non vi sarebbe stato posto per una statua a tutto tondo. Comunque, la datazione potrà essere accolta solo se non contraddetta dallo stile di questa scultura, la quale rivela, fin dalla sua struttura, fortissime analogie sia con la Madonna della Rosa che con le Sibille di Firenze. Come esse posa saldamente sul terreno con la salda base delle sue fonde pieghe. E il leggero abbassarsi della spalla della Madre vale, più che a segnare il ritmo di

¹⁴ P. Metz, Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio, in: Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen Bd. 59, 1938, p. 121 e sgg.

¹⁵ M. Weinberger, Nino Pisano, in: Art Bulletin XIX, 1937, p. 73 e sgg.; I. B. Supino, Arte Pisana, Firenze 1904, p. 144.



18 Pisa, Duomo. Madonna col Bambino sul frontone della facciata Ovest.

un movimento, ad equilibrare la massa del Bambino, sicuramente poggiato sul braccio sinistro. Come nella Madonna della Rosa, le due figure si raccordano per il lieve inclinarsi della testa della Madonna. Testa di eccezionale compattezza plastica, come racchiusa nella sua nitida geometria dalla breve, massiccia corona. E il Bambino è, pur nella sua delicatezza, tutto un chiaro comporsi di masse: i piccoli piedi, le gambe, risaltanti sotto la tunica, come si disegna, nel ricco viluppo dei panneggi, il corpo della Madonna. Non vi è, in questa complessità di modellato, un vacuo sfoggio di virtuosismi gotici, ma il commento fantasioso ad un equilibrio di classica razionalità. E questa figura, preziosa come un avorio francese, fin nell'effuso sorriso, domina, nondimeno, nella solennità di una vestale romana.

Riconosciamo anche qui il „grande gotico“, lo stile di limpida armonia al quale Andrea Pisano era giunto così nelle sculture del Campanile di Firenze, come nella Madonna della Rosa. E da questa sua dominante presenza, l'inserzione di quest'opera nella bottega pisana, proposta dal Weinberger e accolta dal Pope Hennessy, assume carattere di certezza. La partecipazione di Nino, in un processo genetico simile a quello della Madonna della Rosa, non si può verificare data l'inaccessibilità di questa Madonna. Ma se anche vi sia stata, non dovè in nulla imporsi all'ideazione di Andrea, ormai sicura di sé, nella maturità di stile che aveva create le Sibille. Collegandola con gli indizi che ci avevano suggerita, per queste, una datazione non lontana dal 1342, anche la data 1345, probabile per questa statua varrebbe a stabilire uno stesso momento per le sculture di Andrea a Firenze e a Pisa. “Sarebbe attraente — scriveva il Weinberger — pensare che i pisani avessero dato al maestro da poco rientrato da Firenze questa commissione per il Duomo“. Riteniamo l'ipotesi, oltre che attraente, del tutto verisimile. E se si potesse accertare, con la fortunata scoperta di qualche documento, l'altra ipotesi accennata dal Weinberger, che la Madonna della Rosa ed i Santi ora nell'Oratorio della Spina avessero fatto parte in origine di un altare del Duomo, la bottega di Andrea, intorno al 1345, ci apparirebbe in servizio della maggior chiesa pisana, che è quanto dire alla testa di tutto il movimento artistico della città.

Che questo, di fatto, dovè avvenire, ci si convince percorrendo con qualche attenzione la scultura pisana intorno e dopo la metà del Trecento. Come, prima, quanto si faceva a Pisa aveva portata l'impronta di Nicola e quindi di Giovanni, ora il carattere comune sarà dato da Andrea, in questa sua fase matura, e quindi da Nino. E se l'opera autografa dei due maestri resta scarsa e discontinua, saranno i loro umili seguaci, tra cui anche Tommaso, il secondo figlio di Andrea, ultimo erede dell'attività familiare, a darci, nella loro replica incapace di nuovi apporti, quando la si sarà attentamente indagata, la possibilità di ritessere la vicenda stilistica, vera e propria elaborazione di linguaggio, che s'accentrava nella loro bottega. E solo nell'ambito di questa, nel suo primo momento, quando si può supporre che Andrea, tornato da Firenze, ne fosse a capo, si può trovare il bandolo a dipanare l'intricata matassa dell'evoluzione di Nino la quale, nei corsi e ricorsi dell'oscillazione attribuzionistica tra lui e il padre, non è mai riuscita ad una qualche coerenza. I dati documentari scarsamente soccorrono, e solo per gli anni più tardi: nelle notizie orvietane del 1349, nella commissione, del 1358, per il monumento funebre dell'arcivescovo Scherlatti in Camposanto, e in documenti posteriori a quest'anno, riferiti ad opere disperse, dai quali per altro si ricava, di certo, solo l'epoca della sua morte, poco anteriore al 1358. Le opere firmate, invece: la Madonna di S. Maria Novella a Firenze, quella, tra Santi, in S. Zanipolo a Venezia, e la statuetta di un Santo Vescovo ad Oristano, prive di ogni indizio di datazione, appaiono isole perdute in un mare d'incertezze. Di qui i tentativi innumeri e contraddittori di definire il percorso di Nino, fin dal rapporto col padre negli anni giovanili, uno dei quali è anche il nostro, di rintracciare la strettissima collaborazione nell'opera di lui in Santa Maria della Spina. Ma forse qualche indizio ulteriore per questo suo formarsi si potrà ricavare portando qualche maggiore attenzione sull'opera che solo il Da Morrona, nel 1812, introdusse

nella critica come cosa giovanile di Nino: il monumento funebre del Vescovo domenicano Simone Saltarelli in Santa Caterina a Pisa.¹⁶

Questo monumento è stato in seguito variamente considerato e apprezzato, di pari passo col vario conformarsi del problema di Andrea e di Nino. Il Carli e il Valentiner compirono i più laboriosi tentativi di spiegarne le forti concordanze andreesche e conciliarle con una plausibile linea evolutiva di Nino, ma entrambi giunsero invece alle soglie di un'attribuzione ad Andrea, anche se non osarono decisamente affermarla. Il Valentiner, che fu convinto assertore dell'esistenza della bottega pisana nel decennio 1340-50, lo disse „proprietà spirituale di Andrea“, prima della Madonna della Rosa, anche se eseguito da Nino o da altri, specie nei rilievi del basamento, nei quali rilevò influssi senesi. Alla bottega lo riferì anche, di recente, il Pope Hennessy. E se Ilaria Toesca preferì pensare ad una bottega autonoma, nella quale l'arte di Andrea era solo un suggerimento male interpretato e, nel caso specifico, da due diversi artefici (uno per la Madonna e gli Angeli, l'altro per i Santi e i rilievi), Pietro Toesca, che lo considerava posteriore al 1352, ammise la mano di Nino nella Madonna e nei due angeli reggi-cortina, lasciando il resto ai suoi aiutanti, tra cui forse il fratello Tommaso e, per i rilievi, in concordanza col Valentiner, uno scultore senese prossimo a Giovanni d'Agostino.

Se, dimenticando per un istante la lunga discussione e i suoi incerti risultati, si guardi con occhi sgombri il complesso di questo monumento, si deve invece riconoscerne un'assoluta omogeneità, che rivela, escludendo il casuale accostarsi di artefici diversi, la presenza ideativa ed esecutiva, salvo sporadici interventi puramente manuali, di un'unico artista. Ma se si discenda poi, nell'osservazione particolare, dalla Madonna nell'edicola e dai due angeli che l'affiancano, a quelli che sollevano le cortine della cella funeraria dove il Vescovo giace, ai due Santi ai lati, e, infine, ai rilievi del basamento, si avverte, entro quella stessa personalità, il graduale definirsi di intenti diversi, quasi la sottile evoluzione di un artista nel tempo stesso del suo operare. Non sappiamo quanto ne trascorse dal 1342, l'anno della morte del Vescovo, al compimento della sua tomba, ma poté esser sufficiente al chiarirsi progressivo di una volontà che è ad un tempo nuovo orientarsi di tutto un linguaggio. Le sculture sembrano segnarne i momenti. Nella Madonna Saltarelli è evidente il riferimento a quella della Rosa: la composizione, pur con qualche semplificazione è la stessa. Ma non vi si legge come invece il Valentiner supponeva la spontaneità di un primo pensiero, bensì l'allentarsi di quella compiuta sintesi nel fraintendimento di una replica condotta con intenti diversi. L'ondulare della posa contraddice quella solenne staticità senza riuscire a variarla. Il sorriso non è più allontanata, arcana vibrazione, ma emozione attuale, anche se si fissa nell'astratta allusione della sigla gotica fino a divenire, sul volto dei due angeli, un riso contorto di maschera comica. Su quello del San Domenico, a sinistra, il solo immune dalla calcinazione dell'incendio che danneggiò gravemente il monumento nel 1651, quell'emozione si accentua, nello scavarsi di solchi di ben altra intensità delle rughe lineari del San Pietro della Spina. Una quantità di notazioni affettive, e non più il totale dramma di Andrea, sembrano cercare espressione entro la sempre più raffinata cifra gotica. Gli stessi sobri e vigorosi reggi-cortina si legano al festone della tenda in un'unica, continuata ondulazione. E nei rilievi (Fig. 19) — dove a ragione il Pope Hennessy ha visto del tutto casuale il riscontro iconografico da alcuni indicato col riquadro di Salome ed Erodiade sulla porta di Andrea — le figure si seguono in armoniosa coordinazione di profili su un solo piano superficiale, del tutto indifferenti ad ogni profondità dello spazio. Il rapporto con Andrea, più stretto nelle tre figure dell'edicola in alto, poco a poco si attenua nella ricerca di trepide, pungenti emozioni alluse, più che significate, nell'astrazione della sigla gotica. E si delinea, per noi, la vicenda di un Nino giovane, che deve attuare un progetto del padre e valersi, dove li ha, di suoi

¹⁶ Da Morrone, op. cit., vol. II, p. 413.



19 Pisa, S. Caterina. Rilievo del Monumento del Vescovo Saltarelli.

modelli, ma cerca liberarsene quando può ideare da solo le parti in essi appena accennate e sempre più dichiararvi la sua diversa volontà. Si è acutamente avvertita dal Valentiner e dal Toesca, nelle storie del basamento, l'analogia col rilievo senese. Ma non occorre pensare a scultori di Siena, come Giovanni d'Agostino. Era Nino che spontaneamente si volgeva verso di loro, che erano i suoi coetanei, la generazione che seguiva quella dei diretti seguaci di Nicola pisano ed allentava, nel fascino di un'evasione lirica suggerita dal nuovo gotico di Francia, quel senso reale della forma al quale invece Andrea restava saldamente ancorato. Lavorando, dopo il 1342, in quest'opera, nei tempi stessi in cui il padre affermava la sua rinnovata „classicità“ di stile nella Madonna della Rosa ed in quella del Duomo, Nino si volgeva con nostalgia a quelle più moderne aspirazioni. Ed è la loro presenza, sempre più manifesta e affermata, che induce ad attribuirgli la lunetta con l'„Elemosina di San Martino“ sul portale della chiesa di quel santo, a Pisa (Fig. 20), a lungo contesa tra lui e il padre, quando non si sia preferito eludere la difficoltà col riferirla, per certe esteriori analogie morfologiche con le sculture della facciata d'Orvieto, a Francesco Talenti che i documenti ricordano, ma senza specificarne il compito, attivo in quel Duomo. Essa mostra invece un evidente rapporto coi rilievi della tomba Saltarelli, con quel disinteresse per la profondità dello spazio per farne solo il fondale astratto al modularsi ininterrotto dei profili. Si noti come il mantello ricada a guisa di festone dalla lunga catena delle braccia che si congiungono, e come la sequenza ritmica afferri perfino la robusta realtà formale del cavallo avanzante. La chiesa di San Martino, incominciata a ricostruire da Bonifazio della Gherardesca nel 1332 sembra non fosse ancora compiuta nel 1341.¹⁷ Nessun ostacolo, quindi, a

¹⁷ Il *Supino* (Arte pisana cit., p. 232 e sgg.) riferisce dal *Tronci* (Descrizione delle chiese etc. di Pisa, ms. nell'Archivio Capitolare pisano, sec. XVII) che Bonifazio della Gherardesca, conte di Donoratico, ebbe nel 1331 la concessione del priorato del convento agostiniano di San Martino per fondarvi un monastero di monache, e riedificò dai fondamenti la chiesa. Iscrizioni ne ponevano l'inizio al 1332, ma dal testamento di Bonifazio, del 1341, sembrava ricavarsi che essa allora non era ancora finita. La lunetta poteva quindi esser posteriore a quest'anno. Per le attribuzioni ad Andrea, a Nino, al Talenti, v. la bibliografia nelle opere generali.



20 Pisa, S. Martino. Elmosina di San Martino, rilievo nella lunetta del portale.

datate anche questa lunetta negli anni stessi del Monumento Saltarelli, della Madonna del Duomo e, probabilmente, del grande archetipo: la Madonna della Rosa. Un gruppo di opere nel quale il linguaggio resta quello creato da Andrea nel Campanile fiorentino, dando classico equilibrio, concreta realtà all'aulica armonia del gotico di Francia, ma già vi traluce la sottile ansia lirica di Nino. Ed è in questa interna dialettica che la vicenda stilistica pisana quale la si è delineata trova non contraddizione, ma conferma: implica la necessità di un centro al suo vitale svolgersi. E questo era la bottega che Andrea doveva avere impiantata a Pisa, quando vi fece ritorno dopo la prima fase del lavoro al Campanile di Firenze, ed era in grado di assumere le più importanti commissioni della città: per il potente ordine domenicano, per l'Opera della Primaziale, per i conti della Gherardesca, perché disponeva di due grandi maestri come Andrea all'apice della sua fama e, inquieto di novità, il figlio Nino. Era la loro elaborazione di linguaggio che ancora una volta poneva Pisa, soppiantando la stessa Siena, alla testa della scultura italiana. E con questa ammissione indiziaria, ma avvalorata dalla coerenza che ne deriva a tutta una vicenda di stile, si giunge ora a vedere più chiaramente il problema da cui siamo partiti: quello delle statuette nel Duomo di Orvieto, del quale padre e figlio, ormai quasi pari per valentia e reputazione, furono successivamente capomaestri.

Nella Madonna di Orvieto (Fig. 21), il contrasto, nel quale è spesso andato a irretirsi ogni tentativo d'attribuzione, tra la sua robusta plasticità e il prezioso, insistito trattamento superficiale, ci appare invece un altro episodio di quella cooperazione tra padre e figlio della quale abbiamo cercato delineare la sottile dialettica nelle sculture della Spina. L'interpretazione di Nino dovè agire anche qui sull'opera del padre come una sottile critica esasperando i valori lineari di questo ampio pannello per ricondurlo alle raffinate implicazioni della sigla gotica. Esso ci appare infatti in tutta la sua viva energia quando questo ultimo intervento manca. In quello dei due angioletti (Fig. 22, 23), ora frammentari, destinati ad affiancare questa Madonna, che già il Lányi le riconobbe maggiormente affine, il gioco delle masse è libero, ampio,



21 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Madonna col Bambino (cfr. Fig. 1), vista da tergo.



22 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Angelo, visto da tergo.

23 Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Angelo, visto da tergo.

colmo di suggerimento in quelle pieghe che si accennano e si perdono, in quei piani meno definiti perché più vario e animato sia lo sfiorare della luce. Se Andrea, come ci indicano i documenti orvietani che consideriamo a ragione riferiti a queste opere, aveva fatto venire da Pisa, nel 1347, la Madonna e i marmi non ancora lavorati per i due angioletti, niente ci vieta di supporre che egli, venendo ad Orvieto, avesse lasciata a Pisa la scultura già compiuta alla finale „rinettatura“ del figlio, ed eseguisse ora, di propria mano, il primo angioletto (Fig. 22). E quando anche Nino lo raggiunse, poté lavorare il secondo (Fig. 23), non povera cosa, come male lo si è considerato, ma prodotto più esilmente aggraziato che ancora ripete puntualmente gli affinati goticismi del San Pietro della Spina.

Si avrebbe quindi ancora, in queste tre sculture orvietane, nella cooperazione tra Andrea e Nino, il proseguirsi dei metodi di lavoro della bottega, per l'esistenza e l'attività della quale ci



24 Pisa, Museo Civico. Madonna del Latte, già nell'Oratorio della Spina.

sembra ormai di avere adunati sufficienti indizi. Ma vediamo in esse, altresì, proseguirsi l'elaborazione di linguaggio che ne aveva caratterizzata l'attività negli anni precedenti, tra il 1342 e il 1345. Già il Lányi, nell'attribuire la Madonna a Andrea, vi aveva rilevato qualcosa che la isolava entro il suo stesso stile, anche se egli, allora, poteva seguirlo nei soli rilievi della porta e del Campanile. Era un eloquio più disteso e meno severo nel quale il rigore dei partiti plastici, l'equilibrata opposizione di verticali e di orizzontali, tendevano a sciogliersi in un compenetrarsi spontaneo che ammetteva anche aritmie e dissonanze nel libero fluire del movimento. E vi appare altresì una diversa attenzione per la classicità, non più riscoperta entro l'astratta sublimazione

della sigla gotica, ma ora direttamente esperita, oltre il rilievo dei sarcofagi, nel grandioso gioco plastico della statuaria ellenistica e romana. La piega che, nella Madonna, scende a circondare l'aggetto del ginocchio, nasce dall'immediato ricordo di una statua imperiale romana come l'Augusto degli Uffizi. Sembra che ora Andrea avverta il limite di quella approfondita esperienza dell'arte gotica che l'aveva portato all'aulica armonia delle Sibille, e s'avvii a superarlo in un nuovo orientarsi al quale Nino non partecipa, pago di quella raffinata astrazione che per lui era la via ad un'alata evasione lirica. Per questo la sua cooperazione col padre ne diviene la celata contraddizione che rendeva difficile alla critica raggiungere una certezza nell'attribuzione di questa Madonna.

Ne è derivata altresì l'annosa controversia che tuttora si agita intorno alla „Madonna del Latte“, la stupenda scultura un tempo anche essa nell'Oratorio della Spina ed oggi nel Museo Civico pisano (Fig. 24, 25), che il Vasari aveva per primo riferita a Nino, che poi da altri fu avvicinata ad Andrea, e proprio per la sua affinità con la Madonna di Orvieto, da altri ancora rifiutata ad entrambi per un'esasperata deviazione del giudizio qualitativo nel più aspro fervere della polemica attributiva tra Andrea e Nino. Ma in essa, più che in tutte le sculture sin qui considerate, la presenza di Andrea appare decisiva, dominante. Il ritmo delle sue meravigliose spigolature afferra e trascina il potente gioco plastico, dalla falcata curva del manto intorno al nitido ovale del volto della Madonna, all'annidarsi del corpicino del Bambino entro l'ampio cerchio delle braccia materne, al suo abbracciare a ghirlanda il seno della Madre. Le perfette concordanze compositive ideate da Andrea per la Madonna del Campanile fluiscono musicalmente nella stretta di una matura coerenza di stile che s'impone sicura alla più vigorosa plasticità delle masse. Si è riscontrata, in quest'opera, una manifesta attenzione per la pittura senese. Il modello immediato è la Madonna dipinta da Ambrogio Lorenzetti per San Francesco di Siena, e i contatti di Andrea con Siena sono attestati, se non altro, dai documenti orvietani. Ma Ambrogio, che in quella Madonna — che altrove abbiamo creduto datare intorno al 1326¹⁸ — era nel momento di massima adesione al grande gotico di Simone Martini, era anche l'artista che il Ghiberti ci mostra, e non certo per romanzesca invenzione, intento a studiare una statua classica riaffiorata dall'antico suolo senese. Le due tradizioni, quella millenaria e quella recente, agivano entrambe in questi artisti toscani che fin d'allora ne intravedevano la sintesi futura, il nuovo umanesimo artistico, l'„arte naturale“ celebrata dal Ghiberti. E Andrea l'aveva annunciata in opere come le Sibille, come la Madonna di Orvieto, e l'afferma in questa Madonna, nella quale,



25 Pisa, Museo Civico, Madonna del Latte (cfr. Fig. 24), profilo.

¹⁸ L. Becherucci, voce „Lorenzetti“ in: Encicl. Univers. dell'Arte, vol. VIII, Venezia-Roma 1958.



26 Pisa, Museo Civico. Madonna del Latte (cfr. Fig. 24), vista da tergo.

streranno la complessità del suo percorso che darà un nuovo indirizzo alla scultura pisana. Ma la nostra ricerca si arresta, per ora, sul limite della sua piena maturità, e non oltrepassa gli anni nei quali egli dovrà rimanere sottomesso alla volontà del grande padre fino a porre in sottordine, solo accennandole quasi furtivamente, le proprie preferenze. La difficoltà di collocare nel tempo le sue opere firmate, a Venezia, a Oristano, in Santa Maria Novella a Firenze, nasce proprio dalla vincolante presenza dell'ideazione di Andrea che, d'altra parte, riferendola a Nino come suo proprio carattere, o impediva di attribuirgli le opere in cui essa non compare più come l'Annunciazione di Santa Caterina, oppure, se si consideravano sue, costringeva a farlo autore di una produzione tanto vasta quanto discontinua, perché contraddetta proprio dalle opere firmate. Tutto invece ci sembra più chiaro se, avendo ammessa, sia pure inizialmente come ipotesi di lavoro, la bottega pisana di Andrea tra il 1342-43 e il 1347, la vediamo confermata dalla lettura attenta delle opere pisane, che ci mostra Andrea come il capo di un'organizzazione tuttora a tipo artigianale nella quale gli era cooperatore l'ormai esperto figlio Nino. Solo così, essa si assicurò le maggiori iniziative artistiche del momento: oltre a quelle finora considerate, anche altre che dovettero essere lasciate totalmente all'esecuzione di Nino, quelle, ad esempio, dove egli si firma ad Oristano e a Venezia. Si deve notare, di passaggio, che nelle due iscrizioni su queste sculture Nino si indica sempre come *magistri Andree*. Se pertanto Andrea, come sembra, era ancora in vita, anche l'esecuzione di queste due opere verrebbe a cadere

anticipando le più vaghe creazioni del Quattrocento, si risolve in armonia il profondo senso di umana realtà che ne è la prima ispirazione. È il volto con quella salda pienezza delle guance appena trascorsa da un accenno di sorriso, è, a tergo (Fig. 26), quel variare tenuissimo del grande piano sfiorato dalla luce, quel suo raccordarsi all'intrecciato movimento della parte anteriore per quelle pieghe accennate e quasi svanenti. È il fluire di una tensione plastica all'estremo sostenuta, quasi spontaneamente, nella musicalità del ritmo, l'animarsi di contenuta tenerezza dell'arcano sorriso delle Sibille.

Nino non sarebbe mai giunto a questa geniale profondità inventiva. Se anche „rinettò“ le superfici con la sua specializzata abilità, egli agisce questa volta nella precisa volontà del padre che cerca ora anche nell'animazione luminosa dei piani l'attuale fremere della vita. E questo capolavoro non trova immediato riscontro in nessuna delle sculture pisane perché, fuori della cooperazione della bottega, fu ideato e condotto a termine, nello slancio di una irripetibile ispirazione, da Andrea solo.

Dopo Orvieto, la presenza di Andrea scompare dalla bottega. Nino appare da solo a dirigerla quando vi lavorerà, nel 1363, il monumento dell'Arcivescovo Scherlatti e, più tardi, quello dell'Arcivescovo Moricotti, che pure riteniamo suo, ed altre opere, tra cui anche la statuetta del Cristo sul portale laterale di Orvieto, che, quando siano state attentamente considerate, ci mo-

negli anni anteriori al 1350. Concordiamo col Pope Hennessy nel considerare, a Venezia, la data di morte del Doge Marco Cornaro, il 1367, priva di relazione con le sculture di Nino poste in alto della figura sepolcrale che, invece, come le arcature che le includono, è di mano veneziana. E riteniamo ragionevole la supposizione che quelle sculture fossero state destinate forse ad un altare e utilizzate solo più tardi per il monumento funebre, la cui forma attuale non trova analogie nel Trecento veneziano. Si è visto altresì come nella Madonna di San Zanipolo lo schema compositivo, con quella gran piega di origine classica ripeta puntualmente quello della Madonna di Orvieto. Ma proprio tale coincidenza pone di fronte, irriducibilmente, le due personalità del padre e del figlio, per il quale quel ricorso classico perde la sua giustificazione, per divenire l'elemento non compreso di un complicarsi del panneggio che è quasi d'ostacolo alla ricerca di snellezza, di tenera flessuosità, manifesta invece nell'allungarsi delle proporzioni, nella falcatura, avversa ad ogni razionalità statica, della figura. È ancora una volta l'artista che deve comprimere la sua fantasia nell'impaccio di un modello sorto da una volontà diversa. Nelle altre statue, invece, siano i due angeli, che il San Pietro — ad eccezione del San Giovanni, plasticamente incerto, ad evidenza di un aiuto — le concordanze sono innumeri e probative con le sculture del Monumento Saltarelli e della lunetta di San Martino e anch'esse riportano all'epoca della bottega, quando il giovane Nino cercava la sua via all'ombra del grande padre che gli imponeva i suoi progetti. Sì che la sua individualità poteva dichiararsi solo in timide evasioni: quando, ad esempio, nel Vescovo di Oristano, pur senza giungere al capolavoro, egli sa comporre la figura in un esile verticalismo, dove gli orli del manto si riducono a lievi striature e le pieghe s'allargano sul suolo in solchi sottili solo per dar base al cono appuntito che ha il suo vertice nella mitra. D'altra parte l'opera di Nino, o della bottega, in Sardegna è episodio da esplorare, ma del quale fa presagire l'importanza quel capolavoro che è la Madonna lignea di recente pubblicata dal Brandi.¹⁹ Ma forse il momento conclusivo della cooperazione giovanile di Nino col padre si può indicare nella Madonna da lui firmata, in Santa Maria Novella a Firenze (Fig. 27).

Si deve ricordare che il Vasari la diceva affidata a Nino da Andrea che l'aveva iniziata. Quando però questo fatto, anche ammettendolo, abbia potuto avvenire non si deduce da nessun indizio positivo. È un vero peccato che lo spunto cronologico cui Ilaria Toesca accenna in una nota, che cioè sul luogo stesso indicato dal Vasari per la collocazione originaria di questa Madonna si trovava il sepolcro di fra Ugolino Minerbetti, morto nella peste del 1348, sia, come la Toesca stessa riconosce, troppo scarso.²⁰ La tomba del Minerbetti, presso la cappella della sua famiglia, benemerita per i contributi finanziari dati ai lavori della chiesa, era infatti una lapide terranea, e non è facile connetterla con una scultura a tutto tondo. Viene così a mancare un'utile convalida ad una possibile ipotesi, concordante con la linea evolutiva da noi supposta per Nino,

¹⁹ C. Brandi, Sardegna sconosciuta - Una Vergine toscana, in: Cronache della politica e del costume, 1955, n. 21, p. 28.

²⁰ Il Vasari, nella prima edizione delle Vite (1550) dice che Nino *In Santa Maria Novella di Firenze sotto il tramezzo fece di marmo una nostra Donna dentro à la porta allato alla capella de' Minerbetti* (I, p. 162), e nella seconda edizione (1568) precisa che *... in santa Maria Novella di Firenze fu la sua prima opera, perchè vi finì di marmo una nostra Donna, stata cominciata dal padre; laquale è dentro alla porta del fianco, à lato alla cappella de' Minerbetti* (I, p. 152). Ilaria Toesca (op. cit. p. 76) n. 108) notò giustamente che questa ubicazione corrispondeva a quella indicata da G. Richa (Notizie storiche delle chiese fiorentine, T. III, P. II, Firenze 1755, p. 25) per il sepolcro di fra Ugolino Minerbetti, della famiglia che aveva contribuito finanziariamente ai lavori della chiesa (*... fu sepolto dall'altare loro, vicino alla pila di marmo*). Su fra Ugolino si hanno notizie nel Necrologio di Santa Maria Novella, pubblicato dal P. Stefano Orlandi (Necrologio etc., Firenze 1955, vol. I, p. 76, n. 364), dal quale risulta che egli, personalità di rilievo nell'Ordine Domenicano, fu vittima della peste del 1348. Nelle note (ibid. pp. 415-18) il P. Orlandi cita dalla Cronaca del Borghigiani la notizia che questo sepolcro situato

che gli eredi del Minerbetti avessero commessa la Madonna, a ricordo votivo dell'insigne religioso, una volta cessato il flagello, ad Andrea appena tornato a Firenze, intorno al 1349, e Nino avesse ricevuto l'incarico di compierla dal padre, di nuovo impegnato nel Campanile. Purtroppo con le sole ipotesi non si fa storia, e questa non avrebbe finora il sostegno di alcun dato positivo. Ma una simile collocazione cronologica, qualunque ne siano state le circostanze determinanti, è resa probabile dai dati stilistici. La Madonna di Santa Maria Novella ci appare infatti un'ennesima variante del tipo figurativo creato da Andrea nella Madonna della Rosa, e che faceva parte ormai del repertorio al quale la sua bottega doveva continuamente ricorrere per far fronte alla richiesta di innumeri statuette di uso domestico ed ecclesiastico, alcune delle quali, sparse in vari musei, sono in perpetua discussione tra Andrea e Nino. E tra tutte le Madonne di Nino fin qui esaminate, quella di Santa Maria Novella è la più delicata e stilisticamente coerente. È quella dove le pieghe più sottilmente vaniscono dai profondi solchi di quelle longitudinali all'esile trama di striature lineari sul petto della Madre e sul corpicino del Bambino, senza trovare ostacolo nell'evidenza delle masse che ora appena affiorano nel dolce trapassare dei piani. Ed è quella altresì dove più si effonde, in una indefinita ondulazione di tutta la figura, la spontaneità di un gentile atto materno. Era questa emotività, così intimamente concordante con le possibilità più liriche del linguaggio gotico, il limite profondo che separava Nino dal padre, ed era quello stesso di due diverse generazioni artistiche. Si avrebbe in questa Madonna la svolta decisiva, dopo la quale — se la sequenza cronologica da noi proposta sia giusta — la presenza di Andrea si allontana definitivamente dalla via che Nino ormai percorrerà da solo.

Ben diversa era invece la via che Andrea continuava a percorrere quando, dopo la breve sosta ad Orvieto, riteniamo che sia tornato a Firenze ed abbia ripresa l'opera del Campanile, fino alla morte. Se veramente la causa del suo allontanamento dalla città forse stata l'aver servito il Duca d'Atene, la peste del '48 poteva, come quella manzoniana per Renzo, avere spazzato via molte cose e molte persone a facilitargli il ritorno. E all'Opera di Santa Maria del Fiore non si conosce fino al 1350 altro capomaestro. Ovviamente la ripresa del lavoro dovè avvenire dalla facciata del Campanile contigua a quella già compiuta: quella, cioè, verso Sud, in vista di una strada importante, come il Corso degli Adimari, quella altresì che l'affresco del Bigallo poteva, nel 1342, raffigurare già incrostata di marmi anche se vi mancassero le sculture, al modo stesso che sulla facciata opposta gli esagoni di Luca della Robbia furono inseriti nel rivestimento marmoreo, già compiuto fin da quando, nel 1368, Alberto Arnolfini vi aveva posti, nella zona più in alto, i „Sacramenti“.

Può darsi che in basso della facciata a Sud qualcosa si fosse proseguito anche in assenza di Andrea: si è visto come gli esagoni con l'Astronomo, il Medico, l'Architetto, il Legislatore appaiano più minuziosi e meno plasticamente sicuri, come se traducano stancamente disegni o modelli del maestro. Ma, senza addentrarci, per ora, nella loro particolare discussione, vogliamo solo accennare come dal rilievo al centro di questa zona, quello, cioè, col Cavaliere, si veda di nuovo comparire la mano sicura di Andrea Pisano. Ed è un nuovo Andrea, diverso da quando aveva scolpito i primi rilievi, dalla Genesi a Tubalcain. Ora egli sembra ritrovare, nella presenza, dominante a Firenze, dell'insegnamento giottesco, quel senso concreto della realtà, che a Pisa

sotto il ponte [fronte del coro] vicino alla cappella della famiglia era una lastra di marmo bianco con figura d'un frate di basso rilievo e con l'arme della casa al capo, recante un'iscrizione con la data di morte, già consunta al tempo del cronista (sec. XVIII).

Una connessione della Madonna col sepolcro di fra Ugolino non può quindi provarsi. Non è, per altro inverosimile, data la sua collocazione originaria, che la sua esecuzione fosse in qualche modo in rapporto con la famiglia Minerbetti che aveva lì la sua cappella e i suoi sepolcri. Sulle successive traslazioni della statuetta, cfr. *Paatz*, op. cit. III, 1952, p. 790, n. 204.



27 Firenze, S. Maria Novella. Madonna col Bambino (particolare).

persisteva, bensì, ma in perenne dialettica col proseguirsi dell'esperienza gotica. Il telaio della Tessitrice (Fig. 29) è di nuovo una solida struttura di cavalletti e di travi sgrossate alla brava in un legno che reca il segno vivo dell'ascia, e i fili dell'ordito si avvolgono sull'asta forata con tutta la casualità della cosa vera. Ma questa intelaiatura inquadra come una cornice il grandioso gesto della donna che solleva la pesante spola con solennità quasi rituale. E accanto, la visitatrice ha fin nella grazia del suo atteggiamento, la sciolta ampiezza, di rinnovata attenzione classica, della Madonna di Orvieto. Di nuovo, e in più matura convinzione, l'arte della classicità greco-romana torna ad essere per l'erede del rinnovamento di Nicola pisano la guida al procedere verso „l'arte naturale“. All'abitudine gotica di arricciare in capricciose volute un lembo



28 Firenze, Campanile del Duomo. L'Arte dell'Aratura.



29 Firenze, Campanile del Duomo. L'Arte della Tessitura.

ricadente, un manto ondeggiante, egli concede quasi senza avvertirlo: non gliene deriva più niente per la struttura delle sue figure, grandi e salde statue anche se costrette nella scarsa ampiezza e nel poco spessore di un rilievo. E non ci si riferisce solo all'Ercole, o agli innumeri, puntuali ricorsi di ciò che, nei sarcofagi classici, era, a sua volta, traduzione dalla statuaria. Il Dedalo, che non ha, nell'arte antica, esempi diretti se non forse nel lontano ricordo della „lase“ etrusca, si spiega nell'alone delle immense ali in uno spazio che è ormai la volta celeste, alta sui lontani rottami delle impalcature sfasciate. E nell'Aratura (Fig. 28) non c'è più neanche il ricordo di una grafia gotica, ma solo, nella semplificata evidenza plastica, la tensione chiaro-scureale di ogni piano a significare il faticoso avanzare, l'adeguarsi della forma, momento per momento, alla vicenda incessante dell'azione. La *naturalità* che il Ghiberti diceva *arrecata* da Giotto era questa storicità attuale afferrabile all'espressione solo attraverso un'estrema vitalizzazione della forma rifiutando ogni limite che non fosse quello della sua organica razionalità. E questo appare, nelle più tarde sculture del Campanile l'approdo, già rinascimentale, dell'arte di Andrea pisano, com'era stato il fulcro della sua lunga esperienza. E ne scorgiamo l'ultima testimonianza, conferma ad un tempo di qualità e di autografia, nei Profeti che sovrastano, su questa facciata, la zona dei rilievi. Nei tre soli che Andrea, probabilmente interrotto dalla morte, giunse a condurre o almeno ad iniziare di propria mano, è il graduale proseguire degli intenti che, nella statuaria, avevano avuto un primo annuncio nella Madonna d'Orvieto. Le grafie gotiche che nel primo, col cartiglio pendulo, sono solo un superficiale residuo sull'intenso svariare superficiale dei piani, quasi scompaiono nel secondo, nel concorde andamento trasverso del cartiglio e delle fonde pieghe mentre nella testa (Fig. 30), che spontaneamente s'inclina,



30 Firenze, Campanile del Duomo. Testa di Profeta (ora nel Museo dell'Opera del Duomo).

l'uso del trapano sovverte, irruente, la netta scrittura della barba e della chioma. E il Mosè (Fig. 31), con quella gran pausa delle pesanti tavole squadrate sullo sfondo quasi informe del panneggio anfrattuosso, tutto trascorso d'ombre, mentre lo sguardo si fissa nell'infinita lontananza, racchiude un presagio d'avvenire che poté esser raccolto un secolo dopo, da Donatello.*

* Mentre questo articolo era in corso di stampa, il Prof. *Ugo Procacci* mi ha comunicato che nella rimozione degli esagoni del Campanile compiuta nel 1964-65 si è potuto constatare che quelli della facciata ad Ovest (dalla Genesi a Noè) risultarono posti in opera durante la costruzione del Campanile, mentre gli altri apparivano collocati posteriormente entro l'incrostazione marmorea già compiuta. Questo darebbe conferma all'ipotesi qui sostenuta di una priorità cronologica degli esagoni sulla facciata Ovest.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Frage, ob sich Andrea da Pontedera nach der Unterbrechung seiner Arbeiten am Campanile des Florentiner Domes (1342/43) noch einmal in Pisa aufgehalten hat, hatte bereits J. Lányi aufgeworfen, nachdem er Andrea die — nach den Quellen in Pisa geschaffene — Madonna im Museum der Domopera zu Orvieto zugeschrieben hatte. Die vorliegende Studie versucht die Existenz dieser Werkstatt nachzuweisen. Sie untersucht dazu Pisaner Werke, die bisher Nino zugewiesen wurden (Madonna und Heilige in S. Maria della Spina), in denen sich aber vielmehr Anzeichen einer engen Zusammenarbeit zwischen Nino und Andrea, die eine gleichzeitige Anwesenheit von Sohn und Vater in Pisa nahelegen, auffinden lassen. Die Madonna über der Pisaner Domfassade, die in das Jahr 1345 datiert werden kann und den Figuren von S. Maria della Spina nahe verwandt ist, bestätigt die Tätigkeit Andreas und seiner Werkstatt in der Zeit nach dem Florentiner Aufenthalt. Untersucht man andere Pisaner Werke aus diesem Umkreis wie das Grabmal Saltarelli in S. Caterina oder das Bogenfeld des Portals von S. Martino, so kann man die erste Formung Ninos als Mitarbeiter des Vaters näher kennenlernen. 1349 trat Nino des Vaters Nachfolge als Capomaestro des Orvietaner Domes an.



31 Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Mosè (già sul Campanile).

Dies setzt aber nicht Andreas Tod voraus; Andrea scheint vielmehr — nach dokumentarischen Nachrichten sowie nach dem früheren Vorhandensein seiner Grabstätte im Florentiner Dom zu urteilen — nach Florenz zurückgekehrt zu sein und die Ausschmückung des Campanile fortgesetzt zu haben. Die stilistischen Unterschiede, die innerhalb der Reliefs und Statuen des Campanile spürbar sind, erklären sich also einfach aus den zwei Entwicklungsstufen von Andrea, entsprechend den zwei Phasen seiner Florentiner Tätigkeit: der ersten von etwa 1337 bis 1342/43, in der er die Reliefs und Statuen (Könige und Sibyllen) der ganzen, wichtigsten Campanile-Fassade, der nach Westen gegen die Piazza hin, ausführte; und der zweiten von 1348 bis 1350, in der er die Arbeit mit den Reliefs und Statuen (Propheten) der Süd- und der Ostfassade fortsetzte. Diese letzte Arbeit wurde durch Andreas Tod unterbrochen, der vor der — für 1350 bezeugten — Ernennung des Francesco Talenti zum Dombaumeister erfolgt sein muss.

Provenienza delle fotografie:

Per cortesia del Prof. Piero Sanpaolesi: 3, 18, 26. - Per cortesia della Dott. Anna Maria Francini Ciaranfi: 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14. - Soprintendenza alle Gallerie di Firenze: 6, 16, 27, 30. - Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa: 5, 19, 24, 25. - Alinari: 2, 4, 8, 15, 20, 28, 29, 31. - Raffaelli-Armoni & Moretti, Orvieto: 1, 21, 22, 23. - Kunsthistorisches Institut, Florenz: 17.