

# il Fondooro

Notizie e immagini dalla Parrocchia di S. Andrea in Empoli

A cura dell'Ufficio Cultura

n. 4

6 Marzo 2023

*Il Tondo di Giovanni Pisano, da Empoli a Londra*



Museum Victoria and Albert di Londra

**DONATELLO:  
SCULPTING THE RENAISSANCE**  
Experience a fresh vision of the Renaissance master

**Sainsbury Gallery**

**11 Febbraio – 11 Giugno 2023**

## ***Il Tondo di Giovanni Pisano in mostra a Londra***

*A cura di Paolo Pianigiani, Ufficio Cultura della Parrocchia di S. Andrea, Empoli*

Ringrazio la dott.ssa **Sabrina Villani** del V&A di Londra per averci inviato le foto del Tondo di Giovanni Pisano, esposto insieme a due capolavori di Donatello, la *Madonna Piet* del Louvre e la *Madonna dell'Umiltà* del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Lascio alla dott.ssa **Peta Motture**, curatrice della Mostra, il compito di raccontarci questa sezione che ospita il piccolo gioiello empolese:

La seconda sezione, **Tradizione e innovazione**, analizza più ampiamente la capacità di Donatello di coniugare l'ispirazione all'antichità con quella al passato più recente per creare una nuova visione, considerando anche il suo contributo alla rinascita del busto ritratto e all'intimità espressiva del rapporto madre-figlio nelle sue sculture della Vergine col Bambino. Questi lavori sono contestualizzati con i precedenti ai quali si è ispirato, e con opere di coloro che sono seguiti, tra cui pittori come fra Filippo Lippi, visto nella sua magnifica *Vergine col Bambino* del Palazzo Medici Riccardi di Firenze. Queste immagini originali e replicate – come la splendida *Madonna Chellini* del V&A, la *Madonna Piet* del Louvre e la *Madonna dell'Umiltà* del Kunsthistorisches Museum di Vienna – potevano avere significati diversi a seconda del loro contesto o del loro ruolo nella pratica devozionale. La straordinaria innovazione di Donatello nella scultura a bassorilievo e il suo approccio alla prospettiva sono visibili in alcuni esempi significativi esposti intorno all'iconico rilievo dell'*Ascensione* del V&A .



Figura 1 ©Victoria and Albert Museum, London.



*Figura 2©Victoria and Albert Museum, London*



*Figura 3©Victoria and Albert Museum, London*

## La Madonna Chellini del V&A

La protagonista della sezione *Tradizione e innovazione* della Mostra dedicata a Donatello è la celebre **Madonna Chellini**, che fa parte delle collezioni del Museo inglese. Questo splendido tondo in bronzo, realizzato da Donatello probabilmente al tempo della sua permanenza a Padova, dove ha lasciato capolavori assoluti, fu donato dal grande artista fiorentino al suo medico personale, il saminiatese Giovanni Chellini, che, nel 1456 annotò nel suo *Libro di debitori creditori e ricordanze* di aver curato, il 27 agosto, l'"uomo grande" Donatello e di averne ricevuto in segno di gratitudine e pagamento un piccolo tondo di bronzo, raffigurante "la Vergine Maria col Bambino in collo e due angeli da lato, tutto di bronzo e dal lato di fuori cavato".

Il dottor Chellini, che aveva assai gradito il dono, avrebbe in seguito riprodotto l'opera dopo aver versato vetro fuso dall'altra parte del tondo.

In effetti si tratta di un vero e proprio "stampo", realizzato da Donatello, che aveva intuito la possibilità di replicare all'infinito le opere d'arte, in anticipo sui tempi.



Figura 4, 5 ©Victoria and Albert Museum, London

La data segna il termine ante quem per l'opera, che potrebbe essere stata fusa in un periodo antecedente imprecisato. Chellini apprezzò il lavoro degli scultori: di lui resta anche un busto di Antonio Rossellino pure al *Victoria and Albert Museum* di Londra, [e la sua tomba](#), scolpita da Bernardo Rossellino, si trova nella chiesa di San Domenico a San Miniato.



*Antonio Gamberelli, detto Antonio Rossellino, Busto di Giovanni Chellini da San Miniato  
Figura 6, ©Victoria and Albert Museum, London*

§

Torniamo al **Tondo** di Giovanni Pisano, il più antico manufatto artistico conservato a Empoli, datato dagli storici dell'arte intorno al 1275. I

l prestito alla Mostra londinese dedicata a Donatello, scelto come esempio di precedenti sculture rotonde della tradizione artistica in Toscana, alle quali il grande Maestro fiorentino si ispirò, ci ha dato l'occasione per ricercare la storia di questo straordinario (e poco noto) capolavoro di Giovanni Pisano, qui da noi, le sue vicende attributive e ritrovarne anche le sue collocazioni precedenti all'attuale, nel nostro Museo Parrocchiale.



Ma vediamo qui esposto il “Tondo di Sagrestia” nell’allestimento del 1956, disposto dal Baldini e dal Moretti: eccolo, piccolino e quasi invisibile, a destra del Tabernacolo del Sacramento del Botticini!



*Figura 7, Allestimento Museo Parrocchiale 1956, Baldini - Morozzi*

Valfredo Siemoni, storico dell’Arte e studioso attento dei nostri Beni Culturali, purtroppo recentemente scomparso, ha dedicato al “Tondo di Collegiata” uno studio particolare.

Per la prima volta ha provato a ricollocare la scultura in marmo al suo posto, recuperando anche il suo originale ruolo devozionale.



*Giovanni Pisano, La Madonna con Bambino, particolare, Museo della Collegiata, Empoli*

*Figura 8, foto © Alena Fialová*

## Il “tondo” di sacrestia\*

di *Valfredo Siemoni*

Il piccolo tondo marmoreo, la *Madonna ed il Bambino benedicente*, è certo tra le opere più intriganti tra le molte conservate in Sant'Andrea e nel vicino museo; la sua attribuzione resta incerta, passato da una generica “scuola pisana” a Tino di Camaino ed infine a Giovanni Pisano in un crescendo indicativo della bellezza e del fascino che la scultura, al di là delle ridotte proporzioni, emana<sup>1</sup>.

Le due figure appaiono comprese entro una cornice circolare che inevitabilmente rimanda ai clipei classici tramite l'insegnamento di Nicola Pisano; alla classicità riconduce pure il robusto Bambino, piccolo ma solenne *Basileius*, nel tipico gesto benedicente il quale è indicato dalla Madre secondo l'iconografia bizantina della Vergine Odighitria. Ma la tradizione appare bruscamente sconvolta dalle posture dei due personaggi i quali, apparentemente in modo inspiegabile, si volgono verso sinistra, benedicendo qualcuno (o qualcosa) che forse non conosceremo mai con certezza. Anche il clipeo appare come forzato, scardinato dalla vitalità che sembra fuoruscire dalle figure le quali valicano in più parti la cornice, con un'audacia compositiva che solo Michelangelo riuscirà ad avere.

Ma verso chi si volgono e, soprattutto, perché ?

L'attenzione della critica si è appuntata sull'aspetto stilistico non formulando alcuna ipotesi; dalle fonti sappiamo che fu musealizzato nel 1894 da Guido Carocci il quale lo prelevò dalla sacrestia. La scultura non è ricordata sino a tempi recenti, comparando nel meticolosissimo *Inventario* del canonico Carlo Pierotti (1842): “una cannella d'ottone è fissa alla pila di marmo che serve per la purificazione delle mani del sacerdote. Vi è un piccolo lumino che sta acceso in varie ore del giorno all'Immagine di Maria Santissima che, scolpita in marmo, sta sopra detta pila”.

L'inventario del 1931 rammenta “un lavabo di marmo con in cima una Madonna uso Robbia moderna (Madonna della Seggiola) e con cannella d'ottone. Armadino al muro presso il lavabo per le ampolle” facendo riferimento all'immagine donata nel 1916 dal proposto Bucchi per sostituire il tondo musealizzato<sup>2</sup>. La perdita della sacrestia a seguito degli eventi bellici rende difficile conoscere con precisione dove la scultura si trovasse; sarei tentato di individuare l'armadio degli olii sacri in quel piccolo vano ricavato entro la più antica parete della sacrestia (oggi seconda sala terrena del museo) e di conseguenza nel muro attiguo il luogo ove si trovava il lavabo<sup>3</sup>. L'ipotesi acquista valore se si considera come, in virtù di tale possibile collocazione, lo sguardo di Maria sarebbe rivolto proprio verso la porta che collegava la sacrestia col transetto.

Secondo la liturgia cristiana il lavabo di sacrestia era riservato ai religiosi i quali si purificavano le mani prima di celebrare; ecco allora una plausibile spiegazione dell'offerta del Figlio da parte di Maria ed ecco verso chi è indirizzata la benedizione del Bambino: con un insolito e rivoluzionario punto di vista dato dalle figure in atto di volgersi, essa è rivolta al sacerdote il quale – quotidianamente – volgeva all'immagine il proprio pensiero e le proprie preghiere durante la cerimonia di purificazione la cui sacralità appare evidenziata dal lume costantemente acceso e dalla prossimità al vano degli olii sacri. Anche la sollecitudine mostrata dal proposto Bucchi nel sostituire il tondo con un'immagine qualitativamente diversa ma dal medesimo senso religioso è indicativa della venerazione e dell'importanza che la scultura rivestiva, premure non riscontrabili in altri casi, ad esempio verso la *Madonna con Bambino* riferita a Mino da Fiesole.



È in virtù di tali considerazioni che riterrei originaria la collocazione in sacrestia per altro mai contraddetta dalle fonti note.

Ma quando fu eseguita l'opera?

La precedente attribuzione a Tino di Camaino la poneva entro il periodo pisano dello scultore (1311-1315). Il recente riferimento a Giovanni Pisano ne anticipa l'esecuzione al suo momento giovanile, attorno agli anni Settanta-Ottanta del Duecento anche in base alla cuffia indossata dalla Madonna poi caduta in disuso. I sostenitori di questa tesi datano il marmo verso il 1273 quando Giovanni è documentato nella non lontana Pistoia per eseguire l'acquasantiera in San Giovanni Fuorcivitas, probabilmente *ante* 1284, anno in cui sarà impegnato per oltre un decennio nel cantiere di Siena. La critica ha notato nel tondo empolese la mancanza di quel forte rapporto psicologico che così tanto ne caratterizza l'opera come ad esempio nella più tarda *Madonna del colloquio* (1284) conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa<sup>4</sup>. Questo è condivisibile solo in parte in quanto, come credo aver dimostrato, l'attenzione delle figure empolesi non è volta al consueto dialogo Madre-Figlio ma verso il sacerdote prossimo alla purificazione delle mani. Si percepisce invece una forte carica emotiva ma proiettata verso l'esterno e non internamente tra i due personaggi, come ad esempio nella scultura pisana con cui il nostro rilievo presenta non poche tangenze nel drappeggio del velo che elegantemente incornicia il nobile volto di Maria mentre il Bambino empolese, nella sua posa arditamente sdutta appoggiandosi col gomito ed oltrepassando il limite imposto dalla cornice, appare decisamente meno tradizionale.

Un'opera di tal livello presuppone un committente adeguato. Vorrei proporre a tale ruolo il primo pievano di Sant'Andrea di cui si abbia traccia storica, Ruggero di Matteo Scassinati.

Fiorentino, figlio di giudice e nipote di notaio, legato al potente clan Adimari, i soli a possedere due cappelle in pieve, nominando per molto tempo piovani di Sant'Andrea solo uomini di propria fiducia. Il nostro è ricordato come piovano *già* nel 1276; uomo forte, ispiratore *in primis* della distruzione nel 1291 dell'insediamento agostiniano fuori le mura cittadine, viene ucciso nel 1312 durante una vera e propria faida politica, lasciando il plebanato al nipote Diedi<sup>5</sup>.

Al di là degli episodi cruenti che ne caratterizzano la vita, in mancanza di fonti e sfruttando la combinazione cronologica, sarei tentato di supporre come Ruggero, forse all'inizio del plebanato *ante* 1276, possa aver commissionato un rifacimento della sacrestia in merito alla cui edificazione non abbiamo memorie mentre è attestato *ab antiquo* un patronato della famiglia alla quale apparteneva su una cappellania prestigiosa quale quella del battistero<sup>6</sup>. Dovette però essere anche uomo colto, donatore alla sacrestia di un Graduale miniato di una certa rilevanza se ancora nell'inventario del 1488 il codice è ricordato per primo tra i non pochi posseduti dalla pieve<sup>7</sup>.

Alla committenza Scassinati, in seguito detti Beccafumi, parrebbe riconducibile anche il Graduale L, eseguito verso il primo decennio del Trecento e riconducibile all'ambito di Pacino di Buonaguida, per la presenza del loro stemma sia pure aggiunto in un secondo tempo, forse in rapporto col piovano Matteo.

Resterà un mistero, almeno per il momento, la via che condusse ad Empoli Giovanni Pisano (se davvero è lui l'autore della nostra scultura). Tuttavia, se Ruggero aveva portato in città "banditi senesi e pistoiesi" per colpire gli agostiniani, perché non potrebbe avervi condotto, in tempi e soprattutto con mezzi diversi, anche lo scultore?

---

## Note

\* *La Collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, Pacini, Pisa, 2020

<sup>1</sup> Fu C.L. Raghianti a riferirlo per primo a Tino (1937) in: «Critica d'arte», 2, pp. 272-276. Cfr. Paolucci 1985, p. 33 con bibliografia precedente; Giusti 1988, p. 1. Spannocchi 2005.

<sup>2</sup> Ove non diversamente indicato si intenda: Archivio della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (ACE) *Opera, filza di inventari*, f. 53 *Inventario Pierotti, sagrestia* (1842) (fasc. 9); *Inventario... compilato dal sacerdote Tullio Morelli...1931* (fasc. 11).

<sup>3</sup> Le fonti ricordano nel 1504 “uno acquaio lavamani per la sagrestia” eseguito da Piero di Matteo “scarpellino del Ponte a Signa” il quale, necessariamente, dovette sostituirne uno più antico (*Opera-Debitori Creditori* f. 54, c. 35; cc. 47-47v.).

<sup>4</sup> In merito alla nuova attribuzione e per una più aggiornata lettura dell'opera cfr. Di Fabio in: «Art Dossier» n. 376, 2020, p. 11 con bibliografia precedente.

<sup>5</sup> Arrighi, Tomberli 1994, pp. 41-42. Pirillo 2019, pp. 26-29. L'importanza anche politica di Ruggero è ulteriormente testimoniata dal convegno tenutosi nel giugno 1295 a cui parteciparono inviati di varie città toscane (L. Lazzeri 1873, p. 25).

<sup>6</sup> *Campione Beneficiale A, Capitolo*, f. 20, (da ora: *Camp. Ben. A*) cc. 124-125.

<sup>7</sup> Giglioli 1906, p. 238.

---

E del nostro Tondo cosa dicono gli specialisti?

Ho contattato la dott.ssa Sabina Spannocchi, esperta di Giovanni Pisano e autrice della monografia edita nel 2005 dedicata allo scultore.

Ho scoperto, con mia grande sorpresa, che insegna qui da noi, a Empoli, in un Istituto Superiore.

È stata felicissima di aiutarci e mi ha permesso di pubblicare il capitolo del suo libro che ha dedicato alla nostra scultura.

Giovanni Pisano

di *Sabina Spannocchi*

Grandi Scultori

Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005

Le Opere

1. Madonna col Bambino



*1270 circa marmo, diam. cm 42,5 Empoli, Museo della Collegiata*

Questo marmo stupendo, uno dei vertici del giovane Giovanni Pisano, è ancora ben lontano dall'aver ottenuto la celebrità che merita. Un tempo murato sopra il lavabo della sagrestia della collegiata di Sant'Andrea, fu trasferito nell'antico nucleo del Museo di Empoli nel 1894. La collocazione un po' periferica, estranea ai grandi centri dell'arte gotica, ha fatto sì che questo piccolo tondo sia stato riconosciuto con chiarezza come opera di Giovanni solo nel 1969.

Un'attribuzione oltretutto non unanime se ancora oggi molti lo riferiscono, a torto, a Tino di Camaino (uno dei maggiori discepoli di Giovanni Pisano). Fra le opere precoci di Giovanni è invece forse la più importante, fortunatamente pervenutaci in un eccellente stato di conservazione.

Racchiuse entro una forma circolare dal diametro inferiore a mezzo metro, la figura a mezzo busto della Vergine e quella intera del Bambino emergono con fermezza dal fondo incavato e di una ruvidezza appena addomesticata.

Le forme armoniche e il modellato sicuro denunciano come il giovane scultore avesse iniziato a muovere i suoi primi passi sotto l'egida paterna, facendo del recupero della forma classica il veicolo privilegiato per la conquista di una espressione nuova e originale. È tuttavia nella torsione del volto della Madonna, come se qualcosa l'avesse distratta, che si coglie già *in fieri* quell'idea di movimento che Giovanni svilupperà, in modo del tutto personale, nel prosieguo della sua carriera.

Proprio lo sguardo svagato della Vergine, anziché guastare l'intimo rapporto con il figlio, dona al rilievo una larghezza e una monumentalità sorprendenti per un'opera di così ridotte dimensioni. Il Bambino, seduto sul braccio sinistro della Madonna, occupa perfettamente e con naturalezza la parte inferiore del tondo, innalzando proprio al centro della composizione la mano destra in atto di benedizione mentre con l'altra stringe un rotulo, antico attributo di sapienza divina.

Attirano lo sguardo dell'osservatore particolari come l'accurata decorazione della cuffia della Vergine, che a stento si intravede sotto il mantello, morbidamente ravviato oltre la spalla destra, e la soffice, tenera, carnosità del bambino, dai piedi paffuti e dal volto puerile sapientemente incorniciato da riccioli vivi e ben pettinati.

Proprio il particolare della cuffia della Madonna, la cosiddetta 'palla' di tradizione bizantina, utilizzata ad esempio da Nicola Pisano nella figura della *Vergine* nel pergamo del duomo senese, è un elemento di moda che scompare alla fine degli anni Ottanta del Duecento, costituendo perciò un'ulteriore conferma circa la precoce datazione del rilievo empoles.

---

Chiudo questo Fondooro dedicato al *Tondo di Sagrestia*, con la due prime attribuzioni, riferite una a **Tino di Camaino**, arrivata fino a tempi vicini a noi e riportata su *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli* del Paolucci, e l'altra che indica **Giovanni Pisano** come autore.

I due artisti appartenevano alla stessa bottega (quella di Nicola Pisano, il babbo di Giovanni), e quindi hanno alcune affinità.

Vediamole tutte e due, la prima è di Carlo Ludovico Ragghianti, pubblicata nel 1938 e la seconda da una studiosa tedesca, Antje Middeldorf-Kosegarten, nel 1969, fin'ora disponibile solo in tedesco.

Ringrazio *Andreina Mancini* per la traduzione, fatta appositamente per questa pubblicazione.

(Paolo Pianigiani)

CARLO LUD. RAGGHIANI.

La Mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.).

ANNO III. — N 4 6 FASCICOLO XVI-XVIII. - AGOSTO-DICEMBRE 1938-xvrr.

LA CRITICA D'ARTE

RIVISTA BIMESTRALE DI ARTI FIGURATIVE

SANSONI FIRENZE

...

Più importante è un altro tondo in marmo con la *Madonna e il bambino*, che si trova nella Pinacoteca della Collegiata di Empoli. Il Venturi (*Storia*, IV, 1905, p. 287) lo riprodusse come opera della scuola di Giovanni Pisano (figg. 9 e 8). Ma basta un confronto con la statuetta del Museo Civico di Torino, firmata dallo scultore, con l'altra attribuita nel Museo di Berlino a scuola di Giovanni Pisano, ma anch'essa opera di Tino (n. 31; *Catalogo Volbach*, 1930, pp. 84-85), infine con la *Madonna* del Museo Guinigi di Lucca, per assicurarne la paternità all'artista, nel momento in cui, come nelle opere eseguite per la decorazione della Spina a Pisa, costeggia con bordate non certo caute i gorghi attrattivi dell'arte di Giovanni Pisano: salvato però dallo scendervi immemore e disalberato, da quel suo tendere, per entro la lingua e i mezzi di Giovanni, a una mèta si può dire opposta, che raggiungerà in seguito, col distacco dall'esclusivo e intransigente ambiente giovannesco, e dopo un bagno senese che varrà a restituire le sue immagini alla nativa tranquillità fiorentine.

...



Figura 8



Figura 9

NICOLA E GIOVANNI PISANO 1268-1278

di ANTJE MIDDELDORF-KOSEGARTEN

Da: Jahrbuch der Berliner Museen, 11. Bd (1969)

(Traduzione di *Andreina Mancini*)

Ai miei genitori

*Et salvo et intellecto, si Johannes filius ipsius magistri Nicholi venerit et de voluntate ipsius magistri Nicholi in predicto opere laborare voluerit, quod ipsum ibi stare et laborare permittet et patietur\*.*

\*Citato da: Giusta Nicco-Fasola, *Nicola Pisano*, Roma 1941, p. 211.

Il presente saggio è stato scritto durante una borsa di studio della German Research Foundation presso il *Kunsthistorisches Institut* di Firenze.

Questa frase tratta dal contratto stipulato tra Nicola Pisano e Fra Melano da Siena per la realizzazione del pulpito della cattedrale (1265) segna l'ingresso di Giovanni Pisano nella storia. I senesi gli concessero di collaborare alla lavorazione del pulpito se fosse venuto e fosse stato disposto a lavorare secondo le direttive di Nicola. Venne stabilito inoltre che avrebbe percepito i due terzi della paga dei "discepoli" che suo padre avrebbe ricevuto per suo conto, il che dimostra che Giovanni era piuttosto giovane.

La formula prevista da tale disposizione permette anche di concludere che Nicola evidentemente non poteva o non voleva anticipare per forza le decisioni di Giovanni in merito alla sua collaborazione, nonostante la sua giovane età. Vorremmo poi soffermarci sulla questione di come Giovanni possa essersi rapportato a Nicola come scultore durante i dieci anni più importanti del suo percorso artistico, che si collocano tra il completamento del pulpito senese (1268) e quello della Fontana Maggiore (1278).

Le nostre osservazioni in merito ai suoi primi lavori sullo sfondo delle opere paterne si basano essenzialmente sui risultati della critica stilistica. Le due opere che a nostro avviso rappresentano lo stile di Nicola e Giovanni intorno al 1270/75: il rilievo con la cosiddetta "Elevazione del Beato Buonaccorso di Pistoia" (prima a Berlino) e un tondo marmoreo pisano con la Madonna del Museo di Empoli, non sono ascrivibili con certezza agli scultori, ma sono attribuzioni.

Il fatto che gli studiosi considerino entrambe le sculture come opere scolastiche è poco incoraggiante; a ciò si aggiunge il fattore del tutto negativo che conosciamo il rilievo di Buonaccorso solo da due fotografie, anche se molto nitide. I presupposti sono quindi sfavorevoli. Un approfondimento del



metodo di lavoro di Giovanni nel decennio in questione, tuttavia, sarebbe talmente significativo al fine di valutare non solo la sua arte, ma anche, retroattivamente, quella del padre, che in assenza di prove documentarie, è giustificato intraprendere la strada della critica stilistica quando non se ne aprono altre e le opere stesse parlano così chiaramente da permettere di individuare una soluzione.

Dal punto di vista artistico-biografico il problema è di particolare interesse. È raro che un figlio, come allievo di un grande padre, gli succeda nel proprio genere artistico come capo della stessa bottega nello stesso posto e fino alla morte lavori nella stessa sfera di attività, non rimanendo nell'ombra come un successore più o meno importante, ma rivendicando il proprio posto come artista di primo, primissimo piano. Inoltre, sappiamo fino a che punto il lavoro di Nicola fosse determinante per Giovanni. Come Nicola e a differenza di Arnolfo, egli divenne famoso soprattutto come scultore di pulpiti.

Questi fatti offrono il massimo interesse per lo studio dei suoi esordi, soprattutto perché possiamo osservare e seguire il processo di affermazione dell'artista rispetto alla tradizione e il suo distaccarsi da essa, una volta tanto nel contesto della bottega medievale, che era caratterizzata da regole precise e dove le prime intuizioni individuali erano state a lungo trattenute.

Il tondo marmoreo di Empoli è conservato in modo ottimale, come raramente si trova (Figg. 1-7). Non manca nessun dito, nessuna punta del naso, la superficie non è corrosa né consumata; solo il bordo esterno della cornice, la corona di Maria e il velo presentano delle leggere scheggiature. Con i suoi 42 cm di diametro, l'opera appare piccola e delicata. Non si sa nulla della sua origine, se non che in passato era collocata sopra il lavabo della sacrestia della Collegiata fino a quando, nel XIX secolo, fu trasferita nel museo della Collegiata come "scuola pisana".<sup>1</sup> Poiché la Collegiata nel XVIII secolo era stata completamente modificata e già prima aveva avuto una diversa sistemazione,<sup>2</sup> non è possibile sapere dove il rilievo fosse collocato originariamente; tuttavia, si può supporre che sia sempre appartenuto a questa chiesa. Dato che il bordo esterno del tondo, profondo 10 cm, è lavorato tutto intorno con un bel tratto uniforme di scalpello e non presenta tracce di scheggiatura, siamo portati a credere che non facesse parte di un monumento scolpito più grande, ma che fosse stato lavorato come opera d'arte a sé stante e incastonato nel muro. È molto probabile che sia stato collocato sopra una porta senza ulteriori accessori, in qualche modo paragonabile al tondo della Madonna di Giotto sopra il doppio portale all'interno della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi, o anche al tondo musivo della Madonna con Angeli sopra il portale meridionale di S. Maria in Aracoeli a Roma.<sup>3</sup>

In letteratura l'opera è poco citata. Innanzitutto, nella IX edizione del Cicerone del 1904, si legge: "Direttamente sotto il suo [di Giovanni Pisano] influo è stata realizzata la Madonna in tondo del Museo del Duomo di Empoli".<sup>4</sup> Nel 1905 Venturi la descrive come un'opera pisana dell'inizio del XIV secolo, "derivata da una [Madonna] giovanile di Giovanni Pisano".<sup>5</sup> Nel 1906 lo studioso pistoiese Giglioli condivide questa opinione.<sup>6</sup> Nel 1951 Toesca fa riferimento al giovane Tino di Camaino, di impronta pisana, dalla cui mano o dalla cui cerchia potrebbe provenire l'opera,<sup>7</sup> e il Tondo è oggi considerato direttamente di Tino di Camaino, sulla base di un'affermazione di Ragghianti nella Guida ai Musei di Empoli<sup>8</sup> del 1957 e nel volume edito nel 1959, "Toscana", del Touring Club Italiano.<sup>9</sup> A quanto risulta, nella letteratura monografica relativa sia a Giovanni Pisano che a Tino di Camaino, il tondo non è stato menzionato.

L'unico dato positivo sul quale tutti gli storici dell'arte hanno unanimemente concordato rimane, quindi, la stretta connessione con l'arte scultorea di Giovanni Pisano. Ci sembra che l'insolita concezione dell'opera e la peculiarità e l'alta qualità della sua esecuzione permettano un collegamento con Giovanni Pisano stesso, che vorremmo cercare di spiegare di seguito.

Ciò che colpisce e che è unico nella scultura di questo periodo è la versione dell'immagine della Madonna come quadro rotondo indipendente, come tondo. In accordo con le *imagines clipeatae* dei

sarcofagi romani, la mezza figura di Maria è posta davanti a un campo circolare concavo (nell'antichità significava originariamente l'interno di uno scudo). È molto probabile che i numerosi sarcofagi con clipei di Pisa abbiano ispirato direttamente il Maestro del tondo empolese (Fig. 8).<sup>10</sup>

A lui più vicini nel tempo sono i medaglioni allineati anch'essi concavi, con busti di profeti, di uno degli scultori bizantino-romanici del periodo intorno al 1200, nell'arco del portale principale del battistero pisano (Fig. 9).<sup>11</sup>

L'immagine scolpita di forma circolare dell'antichità viene qui tramandata da Bisanzio come disposta in fila, come nei mosaici bizantini o nelle sculture in avorio. La rotondità particolarmente profonda, non "a lastra" ma sferica, dei medaglioni di questi profeti corrisponde formalmente più al tondo di Empoli che non ai clipei dei sarcofagi romani. Infatti, anche la composizione della Madonna del tondo è una variazione diretta del tipo di Odigitria bizantina, che può essere ritrovata negli avori bizantini in forma di busto all'interno di una cornice rotonda (Fig. 10), o, come nel nostro tondo, come mezza figura, sotto un arco.<sup>12</sup>

Molto probabilmente lo scultore del rilievo aveva familiarità con queste piccole opere d'arte bizantine. L'immagine plastica a tutto tondo della Madonna esiste anche nell'opera di Nicola Pisano, sebbene in una concezione molto diversa.

Come abbiamo cercato di dimostrare, fu probabilmente sua l'idea di sostituire l'enorme mezza figura della Vergine e del Bambino nella tipologia della Nicopoià sopra il portale principale del Battistero pisano con un grande rilievo circolare, per farli risaltare rispetto alla fila di evangelisti e profeti ai lati, situati sotto gli archi (opera di bottega).<sup>13</sup> Anche in questo caso la nostra ipotesi che il tondo empolese fosse collocato sopra una porta sarebbe quindi giustificabile.

Nella forma specifica del motivo sul Battistero, si potrebbe vedere una goticizzazione del monumentale busto tondo della Porta Capuana di Federico II,<sup>14</sup> la cui decorazione scultorea nel contesto del Battistero è stata riconosciuta per la prima volta da Keller. Anche qui, sopra la porta, si trovava il grande tondo con la Justitia, affiancato da tondi con i busti dei più stretti seguaci di Federico II.<sup>15</sup>

Tuttavia, la Madonna nel tondo del Battistero non è un "tondo" in senso stretto, anche se va sottolineato che nella sua solenne frontalità acquista potenza e indipendenza grazie all'inquadratura rotonda, che si può spiegare solo con un deliberato riferimento all'antica forma bizantina dell'immagine rotonda.

Una ripresa più evidente dell'antica immagine marmorea circolare si trova invece nella più stretta cerchia di Nicola a Siena: su una delle lastre scolpite provenienti dalla balaustra del coro o, come si è ipotizzato, dall'altare maggiore dugentesco della cattedrale senese, si vede il busto di una Ecclesia? alla maniera di un "ritratto nel calice a foglia" romano, in un clipeo leggermente ovale e concavo, circondato dai quattro simboli degli evangelisti (Fig. 11).<sup>16</sup> Nella cerchia di Nicola, il motivo del clipeo compare anche su pulpiti con l'Ascensione di Cristo, in cui la mandorla di Cristo è quasi circolare: ad esempio, sul pulpito pistoiese di Fra Guglielmo (Fig. 38).<sup>17</sup>

I presupposti storico-tipologici del rilievo di Empoli sono quindi da ricercare nella tradizione artistica italiana, poiché nel gotico francese non si trovano tali fasi preliminari. Qui i rilievi, la chiave di volta o il medaglione formano singole parti indissolubili di un sistema globale; non era scontato rendere indipendente la forma circolare.

Si può ipotizzare che la scelta di questa forma nel tondo di Empoli si spieghi in modo specifico con il clima "proto-rinascimentale" della bottega di Nicola. Sotto l'influenza della vastissima esperienza

artistica di Nicola, questa bottega si era trasformata in un crogiolo di ispirazioni dalle origini più diverse, ma prevalentemente antiche:<sup>18</sup> nel suo ambiente, lo scultore del tondo di Empoli avrebbe potuto incontrare versioni romane, bizantine e bizantino-romane, e imbattersi nelle versioni italo-Hohenstaufen e nicolesche dell'immagine rotonda.

Tuttavia, egli si distingue dal trattamento quasi giocosamente libero del motivo nella cerchia di Nicola, facendo della forma del tondo in piena purezza l'idea portante della sua opera, che, come improvvisa cristallizzazione di vari tentativi precedenti, appare tanto naturale quanto inedita.

Non ci sono pervenuti altri tondi mariani, né di Giovanni né dei suoi successori. Dopo la partenza di Nicola e la fusione della sua bottega con quella dei suoi allievi, la forma antica dell'immagine non sembra più avere un interesse diretto. Anche il tondo, come opera individuale indipendente, non ha alcun ruolo nella scultura del Trecento.<sup>19</sup> Infatti, solo gli scultori del Rinascimento sembrano aver ripreso questo tema.

L'incorniciatura del tondo, che è profondamente scavato tra cerchi lisci senza profilo, suggerisce che potrebbe essere stato decorato con un'ampia fascia a mosaico. Tuttavia non ne sono rimaste tracce. Maria è raffigurata con il bambino in trono sul braccio sinistro che impartisce la benedizione con la mano destra sollevata.

La mescolanza di elementi antichi, bizantini e gotici nei costumi di entrambi è particolare. Maria indossa un velo simile a un mantello che le copre le spalle e il petto, drappeggiato come una corona francese. Un'alta corona gotica di gigli poggia sulla cuffietta bizantina a strisce color porpora, di cui è appena visibile il rigonfiamento.

I riccioli insolitamente lunghi e belli del Bambino Gesù ricordano le raffigurazioni paleocristiane. Indossa una tunica con cintura sotto il pesante mantello gotico, con sandali romani, e afferra il rotolo nel gesto dei filosofi antichi. In contrasto con questo Gesù Bambino, le altre rappresentazioni dipinte o scolpite dell'epoca precedente a Giovanni mostrano solo una tunica sciolta o con cintura, spesso bordata, o questa insieme al pallio, mentre nel tondo la veste con la grande fibbia assomiglia di più a un mantello imperiale e forse ha un significato identificativo.<sup>20</sup>

Maria si solleva leggermente verso l'interno e si sporge un po' a destra verso il Bambino che sta indicando. Nello stesso tempo, però, gira la testa lontano da lui e, come il bambino, guarda di lato fuori dal rilievo. Si crea così una forte distanza tra i due, che fa risaltare il bambino e i suoi movimenti, senza però che questo sembri compromettere la loro intesa: essa si approfondisce piuttosto nella direzione coincidente dello sguardo, cioè nell'obiettivo mentale comune.

È soprattutto il motivo di questa rotazione della testa che altera così fortemente il modello dell'Odigitria da renderlo quasi irriconoscibile. Eppure il rapporto tra la figura leggermente girata di Maria e il bambino in trono e benedicente appoggiato sul suo braccio, in connessione con il gesto della mano di Maria che indica il bambino, può essere spiegato in modo puntuale e motivato partendo da Bisanzio (cfr. figg. 1 e 10).<sup>21</sup>

Toesca ha citato per la prima volta il rilievo a proposito della statuetta della Madonna di Tino di Camaino nel Museo di Torino (Fig. 12).<sup>22</sup> Il suo stile è in gran parte influenzato da Giovanni. La statuetta della Madonna recentemente attribuita a lui nel Museo di S. Agostino a Genova, ad esempio, è paragonabile alla sua nella struttura.<sup>23</sup>

L'influenza prevalentemente pisana della Madonna torinese si intreccia con una spiccata sensibilità per l'ampiezza delle forme scultoree, che Tino aveva presumibilmente già portato con sé da Siena e che corrisponde anche a una tendenza verso una plasticità più marcata nelle ultime opere conosciute

di Giovanni. Poiché anche la Madonna del tondo Empolese è caratterizzata da una certa forza e abbondanza di forme, si potrebbe già avanzare l'ipotesi che sia stata realizzata "intorno al 1315".

A questo si aggiunge il modo in cui è concepito il rapporto tra madre e figlio: la grande distanza tra loro è caratteristica giovannesca in entrambe le Madonne. Ma lo stile di Giovanni è così fondamentalmente diverso in queste opere che non si può pensare a un collegamento, nel senso di una creazione parallela.

La struttura della Madonna di Tino è angolare: la parte superiore del corpo si piega all'indietro con un angolo, la testa si inclina in avanti e di lato con un angolo appena marcato, il bambino si allontana dalla madre con un angolo, la testolina si protende in avanti con un angolo. Ogni elemento è fissato in un sistema di triangoli immaginari che si intersecano, in cui ogni arto e ogni piega dell'abito "resta", per così dire, immobile. Il salto obliquo avanti e indietro all'interno del blocco conferisce al gruppo un che di congelato, malgrado l'espressività del movimento e della direzione.

Questo vale anche per l'espressione dei volti: il profilo piatto e spigoloso della Madonna di Torino, i suoi lunghi occhi a fessura, la bocca stretta sono caratteristici. Anche il sorriso del bel viso del Bambino ricorda una maschera. La complessità della struttura e l'espressione affilata del volto fanno pensare al periodo intorno al 1315-20, come lo conosciamo anche in Francia. La Madonna Empolese non presenta nessuna di queste caratteristiche.

I marcati contrasti di direzione non si manifestano all'osservatore in primo luogo come un'interessante soluzione scultorea in termini di forma, ma si fondono interamente nel senso della raffigurazione. La prima cosa che lo spettatore vede è la patetica rappresentazione che ha Maria del Bambino, del quale segue partecipe la benedizione.

Ogni movimento, ogni contrasto ha un effetto di esaltazione e chiarificazione esclusivamente in funzione di questo processo. Tale passione rappresentativa ricorda più un gruppo antico che quello di Tino, come nei movimenti delle figure in terracotta: nel sedile antico-contrapposto del bambino, nello sguardo della Madonna sul braccio angolato e sulla spalla drappeggiata, si interpretano direttamente i modelli romani (cfr. fig. 8)<sup>25</sup>.

Di conseguenza, le vesti delle figure in rilievo sono liberamente drappeggiate in pesanti motivi di tessuto cadente e sgualcito, e le espressioni facciali di entrambe non sono mascherate, ma vigorose e gravi. Nella loro forma specifica, queste peculiarità risalgono al XIII secolo. La distanza temporale e la differenza delle mani presenti nell'esecuzione delle Madonne di Empoli e di Torino separano nettamente l'una dall'altra, sebbene entrambe siano espressione della concezione che Giovanni ha della Madonna.

Il confronto tra la Madonna empolese e le due statuette della Madonna di Lucca e di Berlino, citate da Venturi e Toesca a proposito della Madonna, non può che confermare questa opinione. Si tratta, infatti, di opere pisane più tarde, di uno stile forbito e ricercato, la cui affinità con quello del tondo rimane generica.

Venturi ha ragione quando dice che la figura di Empoli presuppone una prima Madonna di Giovanni. La prima Madonna che si può attribuire con certezza a Giovanni Pisano è quella a mezza figura, visibile dal transetto di sud ovest.

---

## Note

1 Odoardo H. Giglioli, *Empoli artistica*, Firenze 1906, pp. 58-59. Diametro del tondo 42 cm, + cm di larghezza della cornice, 10 cm di profondità del bordo esterno al muro. Il bordo esterno presenta una leggera pendenza, cosicché il diametro posteriore è inferiore a quello anteriore. È tagliato in modo uniforme su tutto il perimetro e presenta un margine sottile di 2 cm di larghezza. La modanatura esterna della cornice sul lato sinistro all'altezza della testa di Maria è stata scheggiata nella parte inferiore e levigata. Piccole scheggiature sul bordo della corona e del velo di Maria e sull'alluce sinistro del bambino. La cornice non conserva tracce di pittura colorata o di intarsio a mosaico.

2 Ders, op. cit., pp. 23 sgg.; Agostino Morelli, *Guida turistica della città di Empoli*, Bologna 1959, pp. 42 sgg. 1

3 Cesare Gnudi, Giotto, Milano 1958, fig. 19a; Walter Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, Londra 1967, fig. 233.

4. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, 9a ed., Lipsia 1904, p. 389 .

5 Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. IV, *La scultura del Trecento*, Milano 1905, p. 257, fig. 188.

6 cfr. fig.1.

7 Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 257, fig. 44.

8 Umberto Baldini, *Itinerario del Museo della Collegiata*, Empoli 1957, p. 14.

9 Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Toscana, Milano 1959, p. 101.

10 Cfr. Roberto Papini, *Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia*, Serie I, parte II, Roma 1912, fig. (passim). Sull'uso dell'immagine clipeata nell'arte tardoantica e paleocristiana, cfr. André Grabar, *L'immagine clipeata chrétienne*, *L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, pp. 607-13; III, tavole 144-53.

11 Carl Shephard, The East Portal of the Baptistery and the West Portal of the Cathedral of Pisa, *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 5 sgg.

12 Adolf Goldschmidt e Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, II, Berlino 1943, n. 50, tav. XX, n. 76, tav. XXIX.

13 Antje Kosegarten, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa*, *Jahrbuch der Berliner Museen*, X, 1968, pp. 14 sgg.; cfr. anche Giusta Nicco-Fasola, *Nicola Pisano*, Roma 1941 (di seguito citato come "Nicola Pisano"), fig. 133.

14 Carl A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden 1955, tav. 98, 99.

15 Harald Keller, Articolo "Büste" in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, p. 269.

16 Nicco Fasola, op.cit. (Nicola Pisano), pp. 171-172; cfr. anche Enzo Carli, *Lapo Donato e Goro*, La Critica d'Arte, VIII, 1949, pp. 177-191, fig. 135.

17 Cfr. infra p. 73, nota 133.

18 Cfr. infra p. 73 sgg.

19 Anche se esistevano rilievi rotondi con mezze figure, ad esempio su sarcofagi, cfr. W. Rudolf Valentiner, Tino di Camaino, Parigi 1935, tavv. 40e, 59a; cfr. anche il rilievo in stile tinesco della Vergine Maria a Washington, Nat. Gall.(Kress coll. 1022). Tuttavia, non si tratta di tondi indipendenti, ma di parti di un sistema decorativo. Anche Arnolfo utilizzò la forma del tondo in senso analogo, ad esempio sulla tomba di papa Adriano V in S. Francesco a Viterbo, sul ciborio d'altare di S. Paolo fuori le mura e sulla facciata del Duomo di Firenze. Cfr. Valerio Mariani, *Arnolfo di Cambio*, Roma 1945, figg. 1, 37, 52.

20 Sul vestito della Madonna dugentesca, cfr. Renate Jacques, *Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, V, 1937-40, pp. 2-57; cfr. anche infra p. 52, nota 32.

21 Cfr. sopra, nota 12.

22.Cfr. nota 7; perm. Luigi Mallé, *Le Sculture del Museo d'Arte Antica*, Torino 1965, p. 87.

23. Caterina Marcenaro, *La "Madonna" della Tomba di Margherita di Brabante*, Paragone XIV, 1963, fasc. 167, pp. 17-21; Max Seidel, *Ein neuentdecktes Fragment des Genueser Grabmals der Königin Margarethe von Giovanni Pisano*, Pantheon, XXVI, 1968, pp. 335-351, fig. 17.

24 Cfr. Harald Keller, *Giovanni Pisano*, Vienna 1942, pp. 60 sgg.

25 Cfr. anche Papini, op. cit.



*Illustrazioni*



*Fig. 1. Tondo della Madonna, qui attribuito a Giovanni Pisano. Empoli*



*Fig. 2. Tondo della Madonna, qui attribuito a Giovanni Pisano. Empoli, Museo Diocesano*



*Fig. 3. Particolare delle figg. 1 e 2*



*Figg. 4-7. Particolari delle figg. 1 e 2*



*Fig. 8. Clipeo di un sarcofago romano con simboli zodiacali. Pisa, Camposanto*



*Fig. 9 Tondi dal portale principale del Battistero di Pisa.*

*Fig. 10 Avorio bizantino, Berlino-Dahlem, Staatl. Museen, Sezione delle sculture.*

*Fig. 11. Ecclesia (?) da una balaustra del coro di Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*



*Fig. 12 Tino di Camaino, Madonna di Torino, Museo Civico*



*Fig. 13. Giovanni Pisano, Madonna, Pisa, Camposanto*