

Arte medicinale

2014

IV serie - anno IV, 2014 Spedizione postale gruppo IV 70%



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medicinale

IV serie - anno IV, 2014

Arte medica

IV serie - anno IV, 2014

Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno IV, 2014

© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Marina Righetti

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409-49913949

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

www.artemedievale.it

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo: artemedievale@uniroma1.it

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi. Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare. La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Udine, Museo del duomo, cassa del Beato Bertrando, particolare laterale con Bertrando in preghiera

**Distribuzione****Silvana Editoriale**

Via Margherita De Vizzi, 86

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02 6172464 / 02 66046005

Fax 02 6172464

www.silvanaeditoriale.it

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Coordinamento e grafica

Piero Giussani

Riproduzioni, stampa e rilegatura

Grafiche Aurora

Verona

Finito di stampare nel dicembre 2014

Comitato promotore

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

Comitato direttivo

M. Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini, A. Tomei

Comitato scientifico

F. Aceto, M. Andalaro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, B. Brenk, C.A. Bruzelius,
S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, V.H. Elbern, F. Gandolfo,
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, A. Segagni,
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

Redazione

R. Cerone, A. Cosma, C. D'Alberto, B. Forti, M.T. Gigliozzi, F. Manzari,
S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio

SOMMARIO

CRITICA

- 9 La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona
Silvia Leggio
- 35 La basilica di S. Fedele e il suo campanile: le trasformazioni del più antico complesso sacro di Como tra XI e XII secolo
Margherita Tabanelli
- 63 Un contesto storico per l'«Arca dei Magi» in S. Eustorgio a Milano
Michela Clerici
- 81 Reading between the Lines: Alexis, Christ and the Construction of the Saintly Ideal in the St. Albans Psalter
Kathryn B. Gerry
- 95 L'architettura del santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano: nuove prospettive di ricerca
Federica Incoronato
- 113 I tre portali della pieve di San Quirico in Osenna
Nicola Bernini
- 147 Dalla 'torre di Federico II' a Roma al mastio Annibaldi di Sermoneta: nuove proposte e riflessioni sul transito di modelli architettonici nell'Urbe e verso la Marittima
Maria Teresa Gigliozzi
- 163 Arnolfo di Cambio e le sue botteghe
Francesca Pomarici
- 177 La capsula del beato Bertrando ad Udine. Ipotesi di restituzione
Serena Bagnarol
- 209 Monteripido and the Identity of Wooden Crucifixes in the Culture of Fifteenth-Century Umbria
Zuzanna Sarnecka
- 231 Vasari e la 'ruina estrema' del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea
Barbara Forti
- 253 Falsi d'arte 'postclassica' nella Roma di fine Ottocento: lo strano caso del Sacro Tesoro Rossi
Giovanni Gasbarri
- 285 Carl Nordenfalk, *Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica* a cura di Fabrizio Crivello
Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012
Massimo Bernabò
- 287 Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Le due facce della croce. Giunta Pisano tra un profumiere ebreo e le leggi di Bottai*
Edizioni ETS, Pisa 2012
Massimo Bernabò
- 287 *Tao-Klarjeti II International Conference*
Batumi State University, Batumi, Georgia, September 5-8, 2012
Irene Giviasvili
- 289 *Die Klosterkirche Corvey*
I: *Geschichte und Archäologie* («Denkmalpflege und Forschung in Westfalen», Band 43.1.1), a cura di Sveva Gai, Karl Heinrich Krüger, Bernd Thier
Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt 2012
II: *Wandmalerei und Stuck aus karolingischer Zeit* («Denkmalpflege und Forschung in Westfalen», Band 43.2), a cura di Hilde Claussen, Anna Skriver
Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt 2007
Carlo Tosco
- 291 *Graffiti templari. Scritture e simboli medievali in una tomba etrusca di Tarquinia* («Scritture e libri del medioevo», 11) a cura di Carlo Tedeschi, Viella, Roma 2012
Francesca Manzari
- 293 Kristin B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome: the Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*
Ashgate Publishing Company, Surrey-Burlington 2012
Jana Michalčáková
- 294 *RCAC Fellows' Mini-Symposia 2012*
Koç University, Research Center for Anatolian Civilizations, Istanbul, marzo 2012
Livia Bevilacqua
- 297 Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*
Cambridge University Press, Cambridge 2012
Alessio Monciatti
- 304 Francesca Bocchi, *Per antiche strade. Caratteristiche e aspetti delle città medievali*
Viella, Roma 2013
Angela Marino
- 306 *Ernst Kitzinger and the Making of Byzantine Art History*
The Warburg Institute, Londra, 11 gennaio 2013
Andrea Mattiello
- 310 *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* (cat. de l'exposition, Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, 5 avril-30 juin 2013, Paris, Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge, 17 avril-15 juillet 2013), Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris 2013
Paola Vitolo

MATERIALI

- 267 La technique des mosaïques de la Rotonde de Thessalonique
Hjalmar Torp

NOTIZIE E RECENSIONI

- 281 Ricordo di Giovanni Lorenzoni
Giovanna Valenzano, Fulvio Zuliani
- 282 *Spazio figurato: architettura e programmi iconografici in Italia, 1100-1450*
Giornata di studi
Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 2 dicembre 2011
Giorgia Pollio

ARNOLFO DI CAMBIO E LE SUE BOTTEGHE

Francesca Pomarici

Dopo che negli ultimi decenni del secolo passato, grazie ad una intensa campagna di studi e di interventi di recupero, frutto in primo luogo dell'impulso esercitato dalle ricerche portate avanti da Angiola Maria Romanini, era sembrato che la personalità artistica di Arnolfo di Cambio cominciasse a delinearsi in un modo più articolato e a liberarsi da condizionamenti ed equivoci che per secoli ne avevano ostacolato una reale comprensione, le numerose ed importanti iniziative che a cavallo della svolta del secolo hanno preso corpo per celebrare la ricorrenza del VII Centenario della morte dell'artista non hanno portato ai risultati che ci si sarebbe potuti aspettare da tali premesse.¹ Non che le manifestazioni non siano state di grande impegno e valore e che non abbiano fornito ulteriori e fondamentali acquisizioni nell'ambito dei restauri,² è mancata però, a mio avviso, la valorizzazione e, per così dire, il consolidamento di una visione critica dell'opera del maestro atta a metterne pienamente in luce l'originalità e a precisarne il ruolo nei mutamenti artistici del suo tempo. Né, a mia conoscenza, ci sono stati interventi di rilievo nel periodo successivo, forse perché la crisi economica e la depressione culturale diffusesi negli ultimi tempi nel nostro paese non hanno potuto certo favorire un autore come Arnolfo di Cambio che ancora continua a 'creare delle complicazioni'. Al di là del permanere di consistenti lacune nella ricostruzione dell'aspetto originario di diverse opere attribuibili al maestro, che è auspicabile possano attenuarsi con il proseguire di studi filologicamente rigorosi, il fatto più grave a mio parere è che della fisionomia artistica di Arnolfo di Cambio, architetto, scultore e, forse, anche pittore – come ha proposto Angiola Maria Romanini suscitando una indignazione quanto meno eccessiva in parte della critica³ – ancora non si riescono a decifrare appieno né le ragioni profonde, né la dialettica di svolgimento. Dico che la cosa sembra grave non per drammatizzare, bensì perché mi è parso che negli ultimi anni, e paradossalmente

anche nell'ambito delle iniziative per il Centenario, la tensione verso un crescente affinamento degli studi in merito all'approfondimento della nostra conoscenza del nucleo più personale dell'opera di Arnolfo si sia notevolmente attenuata diluendosi in un apprezzamento generale per le sue indubbe qualità e per l'importanza dei suoi incarichi. Il dato più preoccupante però è stato l'allentarsi della vigilanza sul *corpus* autografo del maestro.

Va ricordato che la questione del *corpus* arnolfiano è stata da sempre notevolmente complicata – basti ricordare la famigerata suddivisione delle opere tra un Arnolfo di Cambio architetto e un Arnolfo di Firenze scultore praticata da Karl Frey nel 1908 nella voce del Thieme-Becker⁴ – e non è affrontabile in modo univoco, poiché già la determinazione del *corpus* delle opere documentate del maestro è piuttosto intricata in quanto, oltre alle opere firmate, che sono poche, vi sono quelle attribuibili sulla scorta di documentazioni, non sempre incontestabili, e quelle menzionate nella *Vita* di Vasari non tutte accettate concordemente;⁵ di conseguenza le proposte di attribuzione non possono sempre contare sul confronto con i monumenti documentati per avere un solida base da cui partire. Accanto a questa problematica che riguarda il complesso della produzione di Arnolfo di Cambio come capobottega e capocantiere, ve ne è un'altra che riguarda invece l'autografia in quanto riconoscimento della mano del maestro, del suo stile e del suo tratto personale come scultore. Non si può certo dire che questo aspetto sia stato trascurato negli studi,⁶ tuttavia l'importanza che l'autore è venuto man mano ad assumere, anche arbitrariamente, come inventore di nuove tipologie monumentali e ancor più il ruolo cruciale che senz'altro gli spetta come ideatore di una nuova dimensione spaziale della raffigurazione hanno fatto sì che alla definizione del suo stile personale sia stata dedicata un'attenzione intermittente, cosicché non si è andata perfezionando una visione condivisa in merito, anche dal



1. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, *Assetato*.

2. Pisa, battistero, pulpito, *Giudizio finale*, particolare.



punto di vista del livello qualitativo. Ed è proprio l'assenza di un simile baluardo che ha reso possibile l'insinuarsi nel *corpus* di una serie di opere che sin dagli albori della storia critica sull'argomento erano state giudicate non coerenti con lo stile del maestro o semplicemente non all'altezza. Per tale motivo credo dunque sia utile tornare ad esaminare questo aspetto.

L'impresa si presenta tutt'altro che facile giacché, come si è appena osservato, non c'è un nucleo monumentale sicuro su cui fondare una serie di parametri grazie ai quali procedere alla valutazione del resto della produzione, in cui a vario titolo Arnolfo è stato coinvolto, seguendo un processo lineare di certezze decrescenti. L'individuazione di un *corpus* scultoreo di sicu-



ra autografia infatti non è priva in partenza di una certa dose di arbitrarietà di cui tuttavia non si può fare a meno per inoltrarsi nella questione.⁷ Questa premessa è d'obbligo se si considera che le prime opere da inserire in tale ristretto gruppo, le sculture realizzate per la fontana minore di Perugia (1277-1281), i tre assetati e i due scriba, sono state attribuite al maestro per ragioni stilistiche, solo parzialmente supportate da documenti che non si riferiscono ad esse in modo esplicito.⁸ Da ciò si potrebbe dedurre l'esistenza di un concetto chiaro dello stile di Arnolfo, talmente chiaro da permettere appunto di inserire in modo concorde delle sculture erratiche nel suo catalogo principalmente in forza di una valutazione formale. Le cose però non stanno proprio così e lo si scopre approfondendo quali siano stati, di volta in volta, gli aspetti di tali opere portati a garanzia dell'esecuzione arnolfiana. Nel suo studio del 1934-1935, che fu il primo a mettere in guardia contro il rischio di un misconoscimento dello stile del capobottega, Harald Keller riconobbe un gruppo veramente esiguo di sculture autografe, in cui sono compresi i due assetati giacenti di Perugia, ma non la figura della vecchia

inginocchiata [1, 3-4].⁹ Lo studioso è affascinato soprattutto dalla capacità dell'artista di far rivivere in alcuni tratti dei due giovani assetati la grazia e la vitalità dell'arte greca e registra un conflitto tra questo tendere verso la bellezza 'antica' e una visione artistica che ancora non concepisce il corpo come una figura libera. Egli infatti pone l'accento sul trattamento schiacciato del panneggio, che gli appare come compresso da un piano parallelo al fondo, e interpreta questo modo di fare come il persistere di una costrizione medievale che il maestro mostra poi di aver superato nelle sculture che realizzò a fine secolo per la facciata di S. Maria del Fiore a Firenze.¹⁰

Lo studio di Keller resta un contributo di primaria importanza, da riesaminare con cura anche per le sue numerose proposte riguardo alla bottega di Arnolfo e ai flussi delle maestranze tra Roma e Firenze, ma ha un punto critico, a mio avviso, proprio nella mitizzazione del recupero dei valori formali dell'arte antica, inteso come uno scopo a cui tendere senza riserve. Invece una delle chiavi più promettenti per decifrare la personalità del maestro si è rivelata essere quella che indaga un rapporto con

3. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, *Assetata*.



l'antico che fu molto personale e non si mosse assolutamente sulle vie del recupero. Chiari-ficante a questo proposito è il confronto tra il giovane assetato di Perugia e una figura di risorto del Giudizio universale del pulpito del battistero di Pisa (1260), opera dove Arnolfo già dovette essere attivo come aiuto di Nicola Pisano [1-2],¹¹ dal quale direi che balza agli occhi un rapporto con i modelli antichi di assoluta autonomia e anche la totale indifferenza nei confronti dell'edonismo formale che distingue molta parte dell'arte classica. Nella scultura di Perugia, in netto contrasto con la versione del risorto di Pisa, non troviamo nessuna indicazione della muscolatura, il corpo appare molto più vestito rispetto al modello classico e la spalla lasciata scoperta da una bretella strappata non evoca una atmosfera sensuale, bensì piuttosto suscita un senso di compassione per le misere condizioni del giovane infermo che volge in alto la testa con i capelli 'sconvolti', come li definisce Keller.¹² Nessun compiacimento, nessuna esibizione dunque nell'uso dei modelli dell'Antichità, che l'artista sembra recepire, qui e nel corso di tutta la sua attività, in primo luogo come idee da trasformare sotto la pressione delle proprie esigenze creative. Continuare a scandagliare la profondità di questo tema resta di certo un compito determinante per capire meglio lo stile personale di Arnolfo.¹³

Vista la sua impostazione che plaude al recupero della figura libera 'antica', a cui abbiamo accennato, è naturale che Keller non potesse apprezzare la vecchia assetata [4] che invece per molta parte della critica costituisce una vera e propria 'icona arnolfiana'.¹⁴ Anche in questo caso un riferimento lo possiamo trovare nell'ambito della produzione di Nicola, nella Deposizione della lunetta del portale sinistro della cattedrale di Lucca, dove all'estrema sinistra una Maria inginocchiata mostra lo stesso velo della vecchia di Perugia che si appoggia piatto e spesso sulla spalla [5].¹⁵ Il confronto con la lunetta di Lucca mostra anche che Arnolfo per realizzare le sue idee è in grado di 'ridurre' non solo l'antico ma anche il moderno; nella vecchia di Perugia i festoni crestati del pannello nicolesco sono spariti e restano solo delle lievi increspature parallele che accompagnano lo specialissimo «moto in tralice» dell'assetata, per usare un'espressione particolarmente felice di Enzo Carli.¹⁶ Anche questa capacità di creare nell'ambito di blocchi parallelepipedi una libera varietà di situazioni compositive e



6. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Vecchia assetata.

7. Roma, S. Maria Maggiore, Presepe, Mago inginocchiato.

dinamiche¹⁷ la possiamo considerare un tratto fondamentale dello stile del maestro come dimostra la consonanza tra la figura di Perugia e il Mago inginocchiato del Presepe di S. Maria Maggiore a Roma, di circa un decennio successivo [6-7]. È importante soffermarsi brevemente su questo punto, anche se non riguarda direttamente l'autografia scultorea vera e propria, perché è uno degli aspetti costitutivi della visione di Arnolfo che corre il rischio di essere misconosciuto. Il 'criterio di visibilità', individuato nelle opere del maestro da Romanini e più volte dalla studiosa applicato al fine di recuperare le tracce dei progetti originari,¹⁸ non comporta l'esistenza di un unico punto di vista previsto dall'artefice, ma riguarda le molteplici vedute possibili. Le raffigurazioni ideate da Arnolfo sono sì inquadrare entro ideali piani paralleli, ma, e questa è una sostanziale novità rispetto alla *Bauplastik* delle cattedrali gotiche, così come dei rilievi dei pulpiti di Nicola, esse non sono compresse in un solo livello bensì possono avere diversi gradi di profondità e diversi punti di osservazione che riguardano momenti distinti della narrazione rappresentata. Per ottenere un tale risultato le figure poste in obliquo credo siano determinanti anche come segni di una nuova visione spaziale anco-



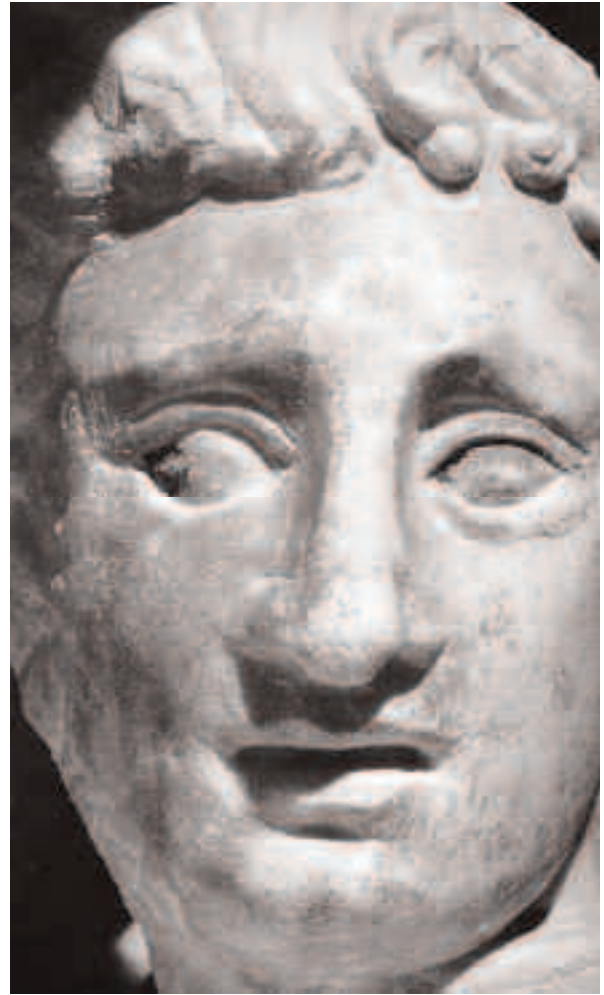
Pagina a fronte:

4. Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, Vecchia assetata.

5. Lucca, cattedrale di S. Martino, portale sinistro, lunetta con la Deposizione, particolare.



8. Roma, S. Maria Maggiore, Presepe, San Giuseppe.



9. Orvieto, S. Domenico, monumento de Bray, particolare.

ra da ricostruire per intero, ma su questa tematica mi riservo di tornare in un prossimo contributo.

Benché qui non si voglia certo escludere in modo assoluto che Arnolfo di Cambio possa aver realizzato qua e là qualche brano autografo nelle opere realizzate sotto la sua direzione – questione che andrà riaffrontata nei singoli casi nel contesto di una ricostruzione delle modalità di lavoro nei cantieri del tempo, campo d'indagine che, nonostante abbia ricevuto molta attenzione negli studi più recenti, presenta ancora molti lati oscuri – credo che come strumento di lavoro possa essere utile oggi rivalutare una severa selezione riguardo alle opere da ritenersi autografe. In questa selezione proporrei di accogliere il gruppo di Keller (esclusa la santa Reparata e inclusa la Vecchia assetata), la Vergine del monumento de Bray, che è un caso *sui generis* trattandosi di una statua antica rilavorata, il san Giuseppe e il Mago inginocchiato del Presepe, il busto-ritratto di Bonifacio VIII e il giacente del sepolcro dello stesso papa: in tutti questi casi concetti spaziali e artifici visivi

estremamente innovativi si accompagnano a una resa scultorea apparentemente discreta ma che riesce con intensità a comunicare tanto i dati naturali, come la morbidezza della carne, nella giovane assetata, o il fasto dei broccati di seta nei paramenti dei *gisant*, come anche l'intensità dei sentimenti: la preoccupazione di Giuseppe, la curiosità del diacono de Bray, la commozione del Mago in ginocchio nel Presepe, il dolore del giovane apostolo nella *Dormitio* fiorentina [3, 8-10]. Seguendo un tale indirizzo bisognerebbe espungere dalle opere autografe molte delle sculture provenienti dall'antica facciata di S. Maria del Fiore, tra cui anche la Madonna in trono dalla lunetta del portale centrale, cosa che, tanto più in un'epoca in cui domina una tendenza espansionistica nelle attribuzioni ad Arnolfo,¹⁹ può sembrare un'inutile *boutade*, mentre invece è il risultato inevitabile di una rigorosa ricerca sull'intima essenza dell'autografia dell'artista in quanto scultore e, del resto, dubbi al riguardo sono stati già espressi non solo dal severissimo Keller ma anche da altri studiosi.²⁰



10. Berlino,
Bode-Museum,
Skulpturensammlung,
Vergine dalla
Dormitio della
cattedrale di S. Maria
del Fiore, particolare.

Riservandomi di tornare in futuro sul problema dei marmi della facciata, i quali grazie al documento del 1300 e anche alle affermazioni di Vasari risultano come opere documentate e quindi sono entrati di diritto, fin dalla loro ricomparsa, nel catalogo dell'artista ed è giusto che vi restino, anche se andrebbe ripensata, per ciascun pezzo, una congrua collocazione tra collaboratori, aiuti, bottega e altro, vorrei qui riesaminare un rilievo che invece solo di recen-

te è entrato nel novero delle opere attribuibili senza difficoltà ad Arnolfo. Si tratta dell'Annunciazione conservata nel Victoria and Albert Museum a Londra [11], un pezzo di dimensioni considerevoli (cm 72 × cm 120 ca) di cui si ha una prima traccia in un disegno di metà del Settecento che lo attesta nel chiostro della chiesa fiorentina di S. Maria Maggiore, senza indicazioni che possano far luce sul suo originario impiego, e che presenta la singolarità iconogra-





fica di un tempietto centrale oggi privo del suo contenuto, se si eccettua una colomba nella parte superiore.²¹ Per lungo tempo negli studi l'Annunciazione di Londra è stata valutata nell'ambito della bottega o della cerchia di Nicola Pisano e solo sporadicamente è comparso il nome di Arnolfo.²² Lo stesso Pope-Hennessy, che nel 1964 propose decisamente l'attribuzione, in precedenza si era espresso più o meno con gli stessi riferimenti per un aiuto della bottega arnolfiana attiva a S. Maria del Fiore.²³ In un contributo del 1992, in cui si rendeva noto il disegno settecentesco a cui si è accennato, che mostra all'interno del tempietto una figura di Redentore non pertinente alla *facies* originaria, Enrica Neri Lusanna sottolinea la padronanza nella disposizione degli elementi e la sapienza delle citazioni architettoniche aggiornate, che farebbero pensare dunque a una personalità di primo piano, ma nello stesso tempo nota un «eclettismo delle soluzioni formali» indice probabile di un lavoro della bottega.²⁴ In un intervento successivo Neri Lusanna propone invece decisamente l'autografia arnolfiana essendo

giunta alla determinazione di come il giudizio di valore sulle opere del maestro «non possa essere assolto solo con i parametri di una lettura strettamente filologico-formale» in quanto «il metro per giudicare il grado di autografia arnolfiana in un sistema scultorio passa attraverso la comprensione di strategie compositive».²⁵ Il raggiungimento di una tale posizione da parte della studiosa si pone all'interno di un profondo ripensamento sul problema dell'autografia arnolfiana resosi per lei necessario dall'immane compito di allestire la mostra fiorentina che nel 2005-2006 ha maestosamente concluso le celebrazioni per il VII centenario della morte dell'artista.²⁶ Più volte Neri Lusanna si richiama alle teorie metodologiche e di indagine di Angiola Maria Romanini che, in uno studio del 1980, aveva messo in evidenza la difficoltà del discorso attributivo per quanto riguarda Arnolfo in quanto lo sforzo principale per recuperare l'opera del maestro si deve concentrare sull'indagine inerente all'aspetto originario dei complessi plastico-architettonici a lui riferibili.²⁷ Il procedimento da seguire dunque,

13. Kurbinovo, chiesa di S. Giorgio, Angelo annunciante.

14. Kurbinovo, chiesa di S. Giorgio, Vergine annunziata.

Pagina a fronte:

11. Londra, Victoria and Albert Museum, Annunciazione.

12. Siena, cattedrale, chiesa inferiore, Annunciazione.

secondo Neri Lusanna, è un'indagine a tutto campo per comprendere il grado di autografia non solo dai caratteri formali, bensì anche dalla percezione del nesso tra scultura e architettura e dell'entità della collaborazione di aiuti, bottega e cantiere.²⁸

Di certo il significato e il valore di Arnolfo per la storia dell'arte risiedono ben più nell'ideazione complessiva delle sue creazioni che non nelle prove di scalpello, però non si può non avvertire che la rinuncia sostanziale a una definizione dello stile personale del maestro come scultore ha avuto come conseguenza che, come già si è accennato, oggi si sono guadagnate un posto nel suo catalogo opere che a lungo erano state decisamente escluse, anche dalla stessa Romani.²⁹ Tale situazione ha comportato, a mio avviso, effetti negativi anche sul processo di comprensione dei monumenti arnolfiani nel loro complesso.

Uno dei motivi che hanno indotto Pope-Hennessy ad avvicinare l'Annunciazione del Victoria and Albert alla cerchia arnolfiana, prima, e poi al maestro stesso è stato il legame riscontrato tra la Vergine annunziata della lastra e quella che appariva su una delle basi del ciborio di S. Cecilia in Trastevere. Questo legame, interpretato come dipendenza, portò lo studioso a una datazione del rilievo successiva al 1293 (data del ciborio) che avvicina la lastra alle sculture per la facciata della cattedrale fiorentina, nel cui ambito attualmente è considerata.³⁰ Un rapporto decisamente più importante è però quello che lega l'Annunziata londinese all'analogia scultura del pulpito della cattedrale di Siena [16], alla quale doveva accompagnarsi un angelo annunciante che oggi si conserva in stato frammentario nel Bode-Museum di Berlino. Nel proporre la pertinenza al pulpito senese dell'angelo berlinese, Max Seidel dedica infatti grande attenzione alla lastra qui in questione che egli ritiene vada considerata, sempre per quanto riguarda la Vergine, un'opera chiave per comprendere la recezione nell'*Arnolfo-Kreis* delle figure angolari del pulpito di Nicola.³¹ Recentemente lo studioso è tornato sull'argomento introducendo un nuovo elemento nella relazione, l'Annunciazione dipinta in un ambiente sottostante alla cattedrale di Siena, riscoperto e iniziato a restaurare all'inizio di questo secolo [12].³² Secondo Seidel l'affresco, databile tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta,³³ è direttamente ispirato dalla raffigurazione del

pulpito della cattedrale, esso ne replica il modello con esattezza fin nei dettagli, ma nello stesso tempo ne reinterpreta radicalmente la composizione, recedendo da quel coinvolgimento nel gotico francese che rende così elegante l'Annunziata senese di Nicola Pisano. La pittura, a sua volta, avrebbe ispirato l'altorilievo londinese, affiancandosi come modello a quello nicolesco. Alla fedeltà quasi pedante, pur a distanza di decenni, alla tipologia di Nicola – lo studioso richiama l'attenzione in particolare sull'identità formale delle mani – si contrappone un forte contrasto stilistico: l'arte di Nicola si definisce per una grande sensibilità psicologica per i moti dell'animo, mentre quella di Arnolfo al confronto appare statica, la sua Annunziata sembra «chiusa nella fissità immobile dell'atteggiamento prescritto».³⁴

Indubbiamente la Vergine dell'altorilievo del Victoria and Albert appare del tutto statica, soprattutto in confronto all'angelo che 'corre' verso di lei, credo però che questa fissità si possa spiegare alla luce di considerazioni che non riguardano le presumibili tendenze stilistiche dell'ipotetico autore. A mio avviso l'affresco con l'Annunciazione della cattedrale non prende a modello il gruppo del pulpito, bensì, come molte delle altre pitture dell'ambiente dove si trova, riproduce il modello bizantino corrente all'epoca, solo in parte aggiornato nella figura di Maria guardando effettivamente all'Annunziata di Nicola, in particolare nel gesto, estraneo alla tradizione bizantina, di trattenere con la mano sinistra il manto aperto.³⁵ Anche la leggera torsione della figura della Vergine, così come il gesto della mano destra ripiegata sopra il petto, si trovano già nella tradizione bizantina dove però Maria spesso è seduta o, per così dire, pseudoseduta, come nel caso delle pitture nel S. Giorgio a Kurbinovo (1191) [13-14].

La lastra di Londra invece a mio parere è una copia letterale dell'affresco, tranne che per la mano appoggiata aperta sul petto che ripropone in effetti quella della Vergine del pulpito. Rispetto all'immagine dipinta, nel rilievo la situazione, quanto alla qualità del risultato, appare ribaltata; mentre nella prima l'angelo appare un po' asciutto e spigoloso e l'Annunziata è una creazione veramente seducente nel suo accenno di moto, nel secondo spetta all'angelo il posto d'onore quanto a resa formale. Si tratta di un magnifico angelo tardocomneno che non mostra alcuna fatica nel riprodurre il



proprio modello, fin nel dettaglio della terminazione ondulante della tunica – particolare irrinunciabile dei modelli bizantini, del tutto assente nelle sculture dell’ambito di Arnolfo ed anche di Nicola – ma non rinuncia a una innovazione, le scarpe con il cinturino, che forse all’artefice sono sembrate più adatte a rendere l’eleganza del prototipo, rispetto ai sandali della tradizione occidentale, decisamente più plebei.³⁶ La figura della Vergine invece presenta diversi punti critici: lo scultore non è stato in grado di riprodurre il lieve avvistamento del modello e l’immagine appare un po’ imbambolata, quasi assente; qualche problema si nota anche nell’acconciatura della testa, troppo amplificata in alto, e nella sistemazione del manto che sopra al braccio destro forma un goffo malloppo.³⁷

La differenza d’*appeal* tra le due figure dell’Annunciazione di Londra non segnala necessariamente, a mio avviso, la presenza dell’operato di due personalità distinte. Gli elementi che possono incidere sulla realizzazione di un prodotto artistico possono essere di varia natura e un ruolo rilevante credo lo eserciti la dimestichezza con il modello, o anche quanto questo possa risultare congeniale nel caso venga imposto dall’esterno. È più che evidente però che un discorso del genere esclude radicalmen-



15. San Miniato al Tedesco, Museo diocesano d’Arte sacra, Annunciazione.

16. Siena, cattedrale, pulpito, Annunziata.

te un maestro come Arnolfo di Cambio che anche nel suo lavoro di scultore, se non si dilata in modo improprio il suo catalogo, mostra sempre una radicale tensione creativa estremamente unitaria come si è cercato di illustrare inizialmente. L'autore del rilievo londinese dovette essere un discepolo di Nicola visto che tutti i dettagli formali che vi si possono osservare, dal panneggio angoloso dell'angelo, ai segmenti curvilinei ad indicare il ginocchio della Vergine, così come al cadere a piombo dei lati del suo manto, si ritrovano tutti nelle opere realizzate sotto la direzione di Nicola, nei pulpiti e nell'arca di San Domenico.³⁸ Il fatto che tali dettagli formali si incontrino anche in complessi riferibili ad Arnolfo si può spiegare facilmente con il fatto che, come più volte affermato negli studi, in queste imprese dovettero lavorare svariati artefici educatisi nella scuola di Nicola, i quali non solo si mantennero fedeli alla loro formazione ma fecero ulteriormente scuola visto che caratteri nicoleschi li troviamo ancora agli inizi del Trecento nelle sculture per la facciata della cattedrale. A questo ambito, quantomeno cronologico, si è ritenuto potesse appartenere

anche l'Annunciazione di Londra, tuttavia, come già osservato da Seidel, la vicinanza del rilievo al dipinto nell'ambiente sottostante la cattedrale senese, databile comunque non oltre gli anni ottanta del XIII secolo, potrebbe consigliare una datazione più arretrata.³⁹ Una testimonianza in tal senso la si può ricavare anche dal confronto con un'altra lastra con l'Annunciazione un tempo facente parte di un pulpito realizzato da Giroldo da Como a San Miniato al Tedesco, forse per la cattedrale, nel 1274 [15].⁴⁰ La raffigurazione sanminiatese non corrisponde in tutto e per tutto a quella di Londra tuttavia sono molti gli elementi che suggeriscono una diretta ispirazione da quest'ultima. In particolare è la figura dell'angelo che, sia nel complesso della sua fisionomia, sia soprattutto nel dettaglio così speciale delle scarpe a punta con il cinturino, sembra ricalcare quella londinese. Se è stato effettivamente così bisognerà spostare la data del rilievo e quella dell'affresco ancora più in alto, a prima del 1274; in questo modo le due opere risulterebbero più vicine all'Annunziata del pulpito di Siena (entro il 1268) di cui entrambe subirono il fascino [16].

NOTE

¹ Di gran parte delle pubblicazioni frutto delle iniziative collegate alle celebrazioni per il VII Centenario della morte dell'artista si farà menzione nelle note seguenti. Per quanto riguarda gli studi di Romanini, si veda A.M. D'ACHILLE, *Angiola Maria Romanini e Arnolfo di Cambio*, «Arte medievale», n.s., II (2003), 2, pp. 87-100.

² Importanti campagne di restauro hanno riguardato in primo luogo le sculture provenienti dalla facciata di S. Maria del Fiore, per cui si vedano i diversi interventi in *Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino* (cat. della mostra, Firenze, Museo dell'Opera, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005, e il monumento funebre del cardinale Guillaume de Bray, in S. Domenico ad Orvieto: E. NERI LUSANNA, *Da Orvieto a Firenze: strategie compositive nelle opere fiorentine di Arnolfo*, in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, in «Atti del convegno internazionale di studio, Roma-Orvieto, 9-11 dicembre 2004», «Bollettino d'Arte», s. VII (2009), volume speciale, pp. 77-96.

³ Mi riferisco alla proposta avanzata dalla studiosa di identificare con Arnolfo di Cambio l'autore anonimo delle due scene dedicate all'inganno di Isacco del ciclo veterotestamentario nella chiesa superiore della basilica di S. Francesco in Assisi, cfr. A.M. ROMANINI, *Arnolfo pittore: pittura e spazio virtuale nel cantiere gotico*, «Arte medievale», II s., XI (1997), pp. 3-33; anche in questo caso a un dibattito appassionante sulla possibile identità del misterioso autore si è sostituita negli ultimi tempi una quasi generalizzata accettazione dell'ipotesi in favore di Giotto giovane, basata in sostanza sul principio dell'*ubi maior* e

immemore delle difficoltà poste dai dati formali: si veda in proposito: A. TOMEI, *La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione gottesca*, in *Giotto e il Trecento. I saggi*, Milano 2009, pp. 31-49: 39ss.

⁴ K. FREY, *Arnolfo di Cambio-Arnolfo di Firenze*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme, F. Becker, II, Leipzig 1908, pp. 135-144; di questa, come di tutte le altre pubblicazioni che riguardano Arnolfo di Cambio fino all'inizio del 2006, si può trovare un estratto in A.M. D'ACHILLE, F. POMARICI, *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo 2006.

⁵ Per l'elenco delle firme, dei documenti e delle attribuzioni vasariane si veda D'ACHILLE, POMARICI, *Bibliografia*, p. 7ss.

⁶ Menziono qui solo i contributi che più specificatamente considerano i problemi di autografia nel complesso della produzione del maestro: H. KELLER, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LV (1934), pp. 205-228; LVI (1935), pp. 22-43; G. DE FRANCOVICH, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio*, «Le Arti», II (1940), pp. 236-251; A.M. ROMANINI, *Arnolfo e gli «Arnolfo» apocrifi*, in *Roma anno 1300*, «Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte Medievale, Roma, 19-24 Maggio 1980», Roma 1983, pp. 27-52; E. CARLI, *Arnolfo*, Firenze 1993.

⁷ Anche Harald Keller, che è lo studioso a cui si deve la selezione più esclusiva nella determinazione delle opere in grado di trasmettere l'intima natura del lavoro dell'artista, su cui torneremo, deve denunciare all'inizio della sua esposizione l'esistenza di questo ineliminabile *vulnus* metodologico: KELLER, *Der Bildhauer*, 1934, p. 206.

⁸ Le sculture, oggi riunite nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, sono state riconosciute come opere di Arnolfo per motivi stilistici. Esistono tuttavia nell'Archivio di Stato del Comune di Perugia alcuni documenti che testimoniano di rapporti tra il comune e il maestro a proposito dell'esecuzione di una fontana tra il 1277 e il 1281; questi marmi sono stati esposti in mostra nell'ambito delle celebrazioni del VII centenario, cfr. *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale* (cat. della mostra, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria - Orvieto, chiesa di Sant'Agostino, 7 luglio 2005-8 gennaio 2006), a cura di V. Garibaldi e B. Toscano, Milano 2005.

⁹ Va ricordato che all'epoca i due scribi non erano stati ancora riscoperti.

¹⁰ Del complesso fiorentino l'autore prende in considerazione come riferibili al maestro solo le Vergini giacenti dalla Natività e dalla *Dormitio* e la Santa Reparata dalla lunetta centrale: KELLER, *Der Bildbauer*, p. 210ss.; le altre opere da collocare in questa stretta cerchia kelleriana sono: il fregio e il giacente del sepolcro Annibaldi e i diaconi e la figura giacente del monumento funebre del cardinale de Bray: KELLER, *Der Bildbauer*, pp. 217, 221.

¹¹ Benché non vi sia documentazione è comunemente accettato il fatto che Arnolfo abbia iniziato la sua attività presso Nicola: G. KREYTENBERG, *Gli inizi di Arnolfo nella bottega di Nicola Pisano*, in *Arnolfo alle origini*, pp. 141-149.

¹² KELLER, *Der Bildbauer*, p. 208. Il confronto tra il risorto del pulpito pisano e l'assetato di Perugia è stato già proposto da L. BELLOSI, *Arnolfo e il pulpito del duomo di Siena*, in *Arnolfo's Moment*, «Acts of a International Conference, Florence, Villa I Tatti, May, 26-27, 2005», Firenze 2009, pp. 35-46: 45.

¹³ Sull'argomento, di enorme portata, si veda da ultimo: M. RIGHETTI, *Arnolfo e l'antico: nuovi contributi tecnici e iconografici*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006», a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006, pp. 89-100.

¹⁴ KELLER, *Der Bildbauer*, p. 223; l'autore, ovviamente, trova la vecchia assetata goffa e sproporzionata e la ritiene perciò eseguita da un aiuto.

¹⁵ La lunetta e il sottostante architrave con la Natività sono generalmente accettate come opera di Nicola Pisano, anche se non ci sono documenti al riguardo, cfr. la scheda di A. CALECA in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, p. 240.

¹⁶ CARLI, *Arnolfo*, p. 81

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸ Si veda D'ACHILLE, *Angiola Maria Romanini*.

¹⁹ Si veda per esempio un recente contributo in cui si riconferma con sicurezza la paternità arnolfiana di una Madonna in trono di collezione privata che anche qualora non si voglia pensare a una contraffazione primonovecentesca, come a me sembra più che probabile, si potrebbe perlomeno assegnare ad un 'imitatore'; imitatore peraltro non solo di Arnolfo ma anche di altri, il panneggio per esempio è ripreso letteralmente, in modo speculare, dal mosaico di Torriti nel catino absidale di S. Maria Maggiore a Roma: G. KREYTENBERG, *Bemerkungen zu einer 'Madonna in trono' von Arnolfo di Cambio*, in *Kunst und Humanismus, Festschrift für Gosbert Schüssler zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von di W. Augustyn e E. Leuschner, Passau 2007, pp. 41-49.

²⁰ Per le varie posizioni in merito cfr. D'ACHILLE, POMARICI, *Bibliografia*, p. 342.

²¹ Per la storia dell'altorilievo, la documentazione e le ipotesi sulla destinazione e aspetto originari, si veda E.

NERI LUSANNA, *Precisazioni sul bassorilievo arnolfiano del Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Studi di Storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, «Atti del Convegno Internazionale, Arezzo-Firenze, 16-19 Novembre 1989», a cura di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, I, Firenze 1992, pp. 401-413; EAD., *scheda*, in *Arnolfo alle origini*, pp. 366-367; EAD., *Devozione e identità civica a Firenze: la cattedrale nel Trecento*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali* («I convegni di Parma», 9), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 564-572.

²² Per esempio ad opera di W.R. VALENTINER, *An unknown Statuette of the Madonna by Niccolò Pisano*, «Art in America», XIV (1926), pp. 60-70, che propone l'accostamento ai fini dell'attribuzione ad Arnolfo di un'altra opera discutibile allora in collezione privata, la Madonna Loeser, oggi a Firenze, Palazzo Vecchio. Per le indicazioni sugli interventi degli studiosi in merito alla lastra londinese, cfr. NERI LUSANNA, *scheda*; D'ACHILLE, POMARICI, *Bibliografia*, p. 342.

²³ J. POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1952, p. 13; ID., *Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, pp. 20-22, a far propendere l'autore, in questa nuova edizione del catalogo, a favore di una attribuzione diretta ad Arnolfo è il trattamento spaziale decisamente ambizioso del rilievo a confronto con quello della lastra con soggetto analogo murata sul fianco della cattedrale di S. Maria del Fiore. Per la quale, datata 1310, attribuita a Giroldo da Como, e generalmente considerata replica dell'esemplare londinese, si veda: E. NERI LUSANNA, *Oltre la facciata: il contesto della scultura arnolfiana tra Firenze e Roma*, in *Arnolfo alle origini*, pp. 361-365: 361.

²⁴ EAD., *Precisazioni*, p. 409.

²⁵ EAD., *Da Orvieto a Firenze*, p. 92.

²⁶ EAD., *Arnolfo e Firenze*, in *Arnolfo alle origini*, pp. 27-54.

²⁷ ROMANINI, *Arnolfo*, p. 32ss.

²⁸ NERI LUSANNA, *Arnolfo e Firenze*, pp. 44-45.

²⁹ Uno dei casi più eclatanti è quello del monumento funebre di Adriano V (Viterbo, S. Francesco) per il quale la studiosa chiarisce che se l'alta qualità delle sculture che lo ornano non permette di parlare di bottega, non permette neanche di parlare di Arnolfo: l'autore dovette essere una personalità originale e matura che ha in comune qualche tratto con Arnolfo, ma solo per la comune conoscenza di modelli nicoleschi; ROMANINI, *Arnolfo*, p. 29ss.

³⁰ POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture*, 1952 e 1964. Il rilievo romano, come il suo *pendant* con l'angelo annunciante, è oggi noto grazie a calchi conservati nella chiesa, cfr. M. RIGHETTI, *La nuova facies della basilica: tra Arnolfo e Cavallini*, in *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 85-111: 98.

³¹ M. SEIDEL, *Die Verkündigungsgruppe der sienese Domkanzel*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXI (1970), pp. 18-72: 26, 48; l'autore concorda con l'avvicinamento alla cerchia di Arnolfo e mette in evidenza le strette affinità del volto della Vergine con quello della Madonna della Natività della facciata di Santa Maria del Fiore; tuttavia non ritiene di poter affermare di essere in presenza della stessa mano, inoltre nel rilievo riscontra una predilezione troppo evidente per la raffinatezza di tono un po' eclettico.

³² M. SEIDEL, *Arnolfo e il suo rapporto con Nicola Pisano*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca*, pp. 58-64; ID., *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012; in questi ultimi interventi l'autore sembra aver abbandonato le remore nei confronti dell'autografia arnolfiana.

³³ Sul ciclo pittorico, che sarà valutabile appieno una volta terminato il restauro, si veda anche A. BAGNOLI, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti*

inti murali, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, Cinisello Balsamo 2003, pp. 107-147.

³⁴ SEIDEL, *Arnolfo e il suo rapporto*, pp. 62-63.

³⁵ Sui modelli bizantini nelle pitture della 'cripta', si veda P. BOCCARDI STORONI, *Il modello iconografico del ciclo pittorico scoperto sotto il Duomo di Siena*, «Commentari d'arte», VII (2001), pp. 69-72. Altri casi di «ibridazione iconografica» presenti nel ciclo sono segnalati da BAGNOLI, *Alle origini*.

³⁶ Si può notare a proposito che nel disegno settecentesco pubblicato da Neri Lusanna il particolare viene tralasciato e l'angelo indossa i sandali: NERI LUSANNA, *Da Orvieto a Firenze*, fig.11.

³⁷ Questo difetto nella disposizione del manto doveva essere evidente a tutti, lo troviamo pertanto corretto, variando la posizione delle braccia di Maria, in quelle che sono le principali 'copie' dell'Annunciazione di Londra, il rilievo nel Museo Diocesano d'Arte sacra di San Miniato al Tedesco, su cui si tornerà tra breve, e quello, già citato,

sul fianco sud della cattedrale di Firenze (cfr. nota 17).
³⁸ Si veda per gli innumerevoli confronti il volume delle tavole di SEIDEL, *Padre e figlio*, in particolare alle tavv. 205-218.

³⁹ SEIDEL, *Arnolfo e il suo rapporto*, p. 63.

⁴⁰ C. BARDELLONI, *Girolamo da Como: un artista itinerante nella Toscana di Nicola Pisano*, «Prospettiva», XCVIII-XCIX (2000), pp. 21-57: 32.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 2, 16 (da SEIDEL, *Padre e figlio*); 3, 4 (da *Arnolfo di Cambio. Una rinascita*); 5 (da J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000); 6 (da G. CUCCINI, *Arnolfo di Cambio e la fontana di Perugia "pedis platee"*, Perugia 1989); 7, 8 (foto Carpiceci, Iazeolla); 9 (foto Abbrescia); 10 (foto Autore); 11 (da *Arnolfo alle origini*); 12 (da *Sotto il duomo di Siena*); 13,14 (foto Angelelli); 15 (da Niveo de marmo).

ARNOLFO DI CAMBIO AND HIS WORKSHOPS

Francesca Pomarici

The article proposes to initiate a review of the artist's authorship as a sculptor, marked by an extreme selectivity in order to identify solid parameters that allow to counteract the recent expansion of the catalog of the works attributed to the master. The latter phenomenon is believed to have brought negative effects to

the progress of knowledge about the personality of the artist.

The first step of this process of reselection is trying to demonstrate the unsustainability of the attribution to Arnolfo of the relief with the Annunciation in the Victoria and Albert Museum in London .