


Predella journal of visual arts, n°50, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Attorno a Donatello: trittico berlinese.
Bernardo Ciuffagni, Nanni di Bartolo,
Jacopo della Quercia**

This article successively studies three neglected works from the sculpture collection of the Berlin Museums related to Donatello: a standing marble Virgin and Child, which the author proposes to give to Bernardo Ciuffagni; a seated terracotta Virgin and Child, which has escaped the recent literature on Nanni di Bartolo; and finally a polychrome wooden Virgin and Child, badly damaged by an unfortunate restoration in the mid-twentieth century, and which shall be ascribed to Jacopo della Quercia.

Questo articolo affronta tre casi singoli e indipendenti tra loro: tre opere della collezione di scultura dei Musei Statali di Berlino diverse per materiale e per autore, accomunate dal fatto di aver raccolto – per ragioni differenti – una ben scarsa considerazione negli studi. Si tratta di tre figure della Madonna col Bambino: una scolpita nel marmo, una modellata nella creta e una intagliata nel legno che, con gradazioni assai diverse, orbitano attorno all'astro Donatello.

L'unica delle tre ad aver sostenuto, anche se per poco tempo, il peso di una attribuzione diretta allo scultore è una statuetta marmorea della Vergine stante, alta 66 centimetri, comprata a Firenze da Wilhelm Bode nel 1893 (inv. 2016, fig. 1). Se in un primo tempo, per via dei ritmi gotici che ne caratterizzano il panneggio, l'aveva creduta opera del suo Meister der Pellegrini Kapelle (ovvero, Michele da Firenze), fu lo stesso Bode, nel 1912, a proporre il riferimento a Donatello¹. La riteneva una delle opere di esordio dello scultore, notando strette affinità tanto coi due piccoli *Profeti* un tempo sulla Porta della Mandorla (che Bode credeva entrambi eseguiti da Donatello²) quanto con il *David* marmoreo oggi al Bargello. Con la sensibilità che gli era propria, Bode coglieva appieno la natura intimamente ghibertiana della statuetta: oscillando tra il Maestro della cappella Pellegrini e Donatello, andava di fatto cercandone l'autore nella bottega impiantata da Lorenzo Ghiberti per la realizzazione della Porta Nord del Battistero fiorentino. Bottega dove, tra il 1404 e il 1407, Michele da Firenze (alias Maestro della Cappella Pellegrini) e Donatello – più o meno coetanei, allora tra i 18 e i 20 anni – sono documentati lavorare fianco a fianco come aiuti del collega di poco più grande³. Ed è proprio la *verve* ghibertiana che innegabilmente accomuna la *Madonnina* all'unico dei due *Profeti* scolpito effettivamente da Donatello per la Porta laterale di Santa Maria del Fiore nel 1406 (fig. 2). A colpire Bode era in primo luogo il ritmo incalzante con cui le pieghe a forma di falce di luna rendono mobile la struttura del panneggio tanto nell'una quanto nell'altra statua. Un ritmo che trova proprio

nelle figure che popolano le formelle bronzee della Porta Nord i propri modelli di riferimento (fig. 3). Bode puntava però l'attenzione anche su dettagli morfologici più puntuali, come la mano destra di Maria, grande e un po' impacciata, analoga a quella del *Profetino* o, ancora, l'ovale nitido del suo volto, che rimanda perfino al *David* scolpito da Donatello pochi anni dopo (tra 1408 e 1409) per la tribuna del Duomo, mai messo in opera, e infine acquistato dalla signoria fiorentina per il Palazzo Vecchio nel 1416⁴.

Il catalogo della scultura rinascimentale dell'allora Kaiser-Friedrich-Museum edito da Frida Schottmüller nel 1913 registra in modo neutro l'attribuzione⁵, non diversamente da quanto fa Paul Schubring nella riedizione datata 1922 del suo *Donatello* (uscito per la prima volta nel 1907)⁶: Schubring ne parla brevemente e con poca partecipazione, senza comunque riprodurre la scultura. A dare risalto all'attribuzione di Bode è invece un italiano, Arduino Colasanti, che in una monografia dedicata a *Donatello* del 1931 riproduce il marmo di Berlino in una foto grande, a tutta pagina, di buona qualità, a confronto diretto con il *Profetino* della Porta della Mandorla, cogliendo nelle due figurette «uno stesso sentimento giovanile, uno stesso ondeggiare di forme, [...] una simile ponderazione della figura, un cader di pieghe molto affine»⁷. Dopo il libro di Colasanti, sulla proposta di Bode sembra calare il sipario ed esaurirsi la fortuna critica della nostra scultura. Nel 1932, quando erano passati solo tre anni dalla morte di Bode, la Schottmüller non solo metterà in discussione il riferimento al giovane Donatello, ma arriverà a gettare sull'opera il sospetto di un falso⁸. Sospetto che l'anno dopo rimarcherà ulteriormente e definitivamente, escludendo la figura dalla nuova edizione del catalogo della scultura rinascimentale del museo⁹. Dopo i due rovinosi incendi che alla fine della Seconda Guerra Mondiale devastarono il deposito di Friedrichshain, dove era stata riparata una parte consistente delle collezioni dei musei berlinesi, della *Madonna col Bambino* si sono perse materialmente le tracce e a lungo, negli anni della Guerra Fredda, la si è creduta perduta¹⁰. È solo da poco che sappiamo come in realtà, una parte considerevole di quel patrimonio sopravvisse, sebbene danneggiata, a quell'evento devastante, almeno per quanto riguarda la scultura: portati dall'Armata Rossa nell'allora Unione Sovietica, i resti di marmi, bronzi e perfino terrecotte sono rimasti a lungo sostanzialmente dimenticati nei depositi dei musei russi e solo da qualche anno sono stati sottratti a questa sorta di rimozione collettiva¹¹. Tra quanto sopravvisse possiamo annoverare anche la *Madonnina* che Bode riteneva del giovane Donatello; malamente spezzatasi nel 1945 all'altezza del collo, le due parti dell'originale infranto hanno avuto un destino paradossale: il corpo è oggi conservato al Museo Pushkin di Mosca, mentre la testa si trova altrove, ma comunque sul territorio della Federazione

Russa¹². Nell'auspicio che le due porzioni del marmo vengano presto riunite e la statua restaurata, per valutarla – e per ponderare la proposta attributiva di Bode – possiamo avvalerci dell'aiuto del calco che se ne conserva alla Gipsformerei dei Musei Statali di Berlino, realizzato prima della guerra, che permette – almeno fino a che l'originale ricomposto non tornerà a essere esposto nelle sale di un museo – di apprezzare gli aspetti plastici e tridimensionali del gruppo nella sua interezza.

Credo che Frida Schottmüller si sbagliasse circa l'autenticità della statuetta. I suoi argomenti erano sostanzialmente di tipo formale, ma le incongruenze stilistiche che notava tra la fattura della *Vergine* e quella del *Bambino* si stemperano definitivamente laddove si cali l'opera nel contesto in cui nacque, ovvero nella Firenze del primo decennio del Quattrocento, come voleva Wilhelm Bode, e nell'*entourage* ghibertiano, da cui effettivamente scaturì anche Donatello. Il marmo però non ha la qualità e lo smalto necessari per poter essere riferito al grande protagonista del Rinascimento, anche immaginandolo giovanissimo. E proprio il confronto con il *Profeta* adolescente della Porta della Mandorla suggerito da Bode, al di là del comune orientamento culturale, mette in evidenza da un lato una maggiore monotonia inventiva, dall'altro l'assenza di quella urgenza espressiva che sempre caratterizza le figure donatelliane, fin dagli esordi. Bisognerà allora tornare a vagliare quello che ancor oggi mi pare l'aspetto più convincente delle osservazioni di Bode, che, come detto, in qualche modo mirava le sue indagini proprio all'interno della fucina della Porta Nord, dove Donatello e Michele da Firenze assistevano il maestro assieme a numerosi altri allievi e giovani collaboratori. Il linguaggio proposto da Ghiberti nella sua opera d'esordio, indebitata con le tendenze più alla page del Gotico Internazionale, rispetto alle quali Firenze era rimasta fin lì emarginata, ebbe in città enorme risonanza fin dalle prime battute dei lavori della Porta Nord, ben prima che l'impresa arrivasse a conclusione, nel 1424. E prima anche che dei prototipi ghibertiani cominciasse a proliferare copie e derivazioni pedissequa in tutta Italia¹³. Gli scultori (ma anche i pittori) fiorentini si lasciarono presto contagiare dalla passione per l'esuberanza linearistica, per le atmosfere sofisticate e cortesi, per i ritmi simmetrici delle formelle di Lorenzo, e sulle figure uscite dai loro atelier già nel corso del primo decennio cominciarono a sbocciare chiome ridondanti di ricci e paludamenti increspatis in sequenze incalzanti di pieghe falcate. Ma anche i maestri della generazione precedente, che vedevano semmai in Ghiberti un temibile concorrente, non poterono fare a meno di adeguarsi a questa nuova moda. È il caso di Niccolò Lamberti, che nella statua di *San Giacomo* scolpita per l'Arte dei Pellicciai a Orsanmichele realizza un capolavoro di "ghibertismo".

Nella città che vide il successo del linguaggio ghibertiano e in cui sorgeva l'astro di Donatello si aggiravano anche artisti che ancora stentiamo a mettere pienamente a fuoco e a chiamare per nome. Penso innanzitutto allo scultore meraviglioso dei due piccoli *Profeti* (figg. 4-5) che ornavano un tempo la Porta del Campanile di Giotto (oggi al Museo del Duomo), la cui qualità eccezionale ha indotto Volker Herzner e Luciano Bellosi a crederli opere del giovane Donatello in persona¹⁴. Proprio il confronto con le sue opere d'esordio, dove pure è evidente il debito culturale nei confronti di Ghiberti, impedisce tuttavia di riferire a Donatello i due *Profeti*: nel giovane *Profeta* originariamente sul pinnacolo sinistro della Porta della Mandorla (per cui lo scultore ricevette un acconto nel 1406), nella chiave d'arco col *Cristo in Pietà* della medesima Porta (pagato nel 1408), nel *Crocifisso* ligneo di Santa Croce (1408 circa), o ancora nel *David* scolpito tra 1408 e 1409 per i contrafforti della tribuna settentrionale del Duomo gli elastici e incalzanti linearismi ghibertiani sono tradotti in ritmi più laschi, mentre il chiaroscuro si articola in mille riverberi, attenuando i nitidi contrasti tra luce e ombra tipici dei bronzi di Lorenzo. Quanto all'autografia dei piccoli *Profeti* del Campanile, non si può fare a meno di riflettere sul fatto che Donatello non fu il solo ad essere assunto al cantiere del Duomo dopo aver lavorato per qualche anno nella fucina della Porta Nord: Bernardo Ciuffagni, che come lui aveva avuto in prima battuta una formazione orafa, compì lo stesso tragitto, approdando alla Cattedrale nel 1410; e lo stesso dicasi per quel Giuliano di Giovanni anche lui documentato per la prima volta nel cantiere proprio nel 1410¹⁵, che si è supposto essere tutt'uno con il Giuliano di Giovanni da Poggibonsi documentato come giovane aiutante di Ghiberti all'epoca della stipula della seconda convenzione per la Porta Nord¹⁶. Proprio a quest'ultimo Jenö Lányi ha proposto di riferire i *Profeti* della porta del campanile di Giotto, sottolineandone le strette analogie stilistiche con un altro *Profeta*, di dimensioni maggiori, già in una delle nicchie del lato orientale del campanile medesimo¹⁷.

Le tre sculture, tutte esplicitamente ghibertiane, costituiscono in effetti un nucleo omogeneo, e il fatto che non sia possibile collegare loro altri marmi nel contesto del cantiere si sposa bene con la presenza limitata e intermittente di Giuliano tra i maestri di pietra di Santa Maria del Fiore che emerge dai documenti. Dopo l'esordio nel 1410, infatti, la contabilità dell'Opera tace il nome di Giuliano di Giovanni fino al 1422-1423, quando lo vediamo impegnato nella realizzazione di un *Profeta* di dimensioni monumentali¹⁸. Ma anche quel secondo ingaggio dovette essere di breve durata, se nel Catasto del 1427 Giuliano dichiara di abitare a Venezia. Da là si spostò poi a Padova, dove è documentato nel corso degli anni Trenta, per tornare infine a Firenze solo nel 1440 o poco prima¹⁹. L'evoluzione formale che differenzia i piccoli *Profeti* della Porta e il *Profeta* monumentale già

in una delle nicchie del campanile (fig. 6), ormai aggiornato sull'opera di Nanni di Banco e di Donatello, trova una spiegazione ragionevole immaginando un sensibile scarto cronologico interno al gruppo. E anche questa osservazione trae un riscontro significativo dalle fonti archivistiche, che – come si è visto – attestano la presenza dell'artista nel cantiere della Cattedrale in due sole occasioni e a distanza di circa dodici anni l'una dall'altra. Ma nella Firenze di quegli anni, affascinato dai ritmi sinuosi di Ghiberti non meno che dai primi esperimenti di forzatura espressiva di Donatello, si doveva muovere anche l'autore delle due spumeggianti *Madonne col Bambino* in terracotta oggi al Museo di Villa Guinigi a Lucca (fig. 7), per le quali è stato pure evocato il nome di Donatello²⁰. Ed è in questo variegato panorama che andrà cercato anche l'autore della *Madonna* marmorea berlinese, che, come l'intenso plastificatore lucchese, oltre ai modelli per le formelle della Porta Nord, doveva avere ben presenti anche le opere d'esordio di Donatello. Il ritmo lento del pannello, le forme un po' molli e prive di energia, il "ghibertismo" un po' polveroso mescolato a desunzioni donatelliane ricordano in particolare una scultura ben nota: il monumentale *San Matteo* scolpito da Bernardo Ciuffagni per la facciata di Santa Maria del Fiore tra il 1410 e il 1415 (fig. 8)²¹. L'identikit corrisponde: Ciuffagni fu nella squadra degli assistenti di Ghiberti alla Porta Nord e passò la sua carriera a imitare come meglio gli riusciva prima Ghiberti stesso e poi Donatello. Può sembrare una proposta banale, considerato che il nome dello sfuggente Ciuffagni viene evocato tutte le volte che quello di Donatello non regge sul piano qualitativo. La cultura figurativa ambigua della sua impresa più eminente, il *San Matteo* scolpito per la facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze, in bilico tra modi ghibertiani e dirette citazioni donatelliane, ha finito per sollecitare un giudizio negativo sullo scultore, e per far convergere nel catalogo di Ciuffagni sia sculture sentite come ghibertiane ma che di Lorenzo stesso non potrebbero essere poiché realizzate in marmo – è il caso del *San Giacomo* di Orsanmichele, riferitogli da August Schmarsow²², che uscì invece dallo scalpello di Niccolò Lamberti, oppure del *Profetino* di sinistra della Porta della Mandorla²³ –, sia opere esplicitamente donatelliane ma non ritenute degne di Donatello sul piano della qualità, come il *San Pietro* dei Beccai a Orsanmichele, che è piuttosto un'opera di Donatello, eseguita subito prima del *San Marco* commissionatogli dall'Arte dei Linaioli²⁴.

Certamente due marmi come il *San Matteo* di Firenze e la *Vergine stante* di Berlino, tanto diversi per dimensioni e soggetto, si prestano male a un confronto diretto. Eppure, a vedere il *San Matteo* a confronto con gli altri evangelisti della serie, come succede su tutti i manuali di storia dell'arte, se ne ricava l'idea di un artista un po' in affanno, che tenta poco brillantemente (a differenza dell'anonomo

plasticatore lucchese o del probabile Giuliano da Poggibonsi) di innestare sul substrato della propria educazione ghibertiana singole citazioni desunte dal repertorio di Donatello. Esattamente quel che succede nella *Madonnina* che tanto piaceva a Bode, per la quale varrà di conseguenza una datazione attorno al 1410.

Non dovevano essere trascorsi che una decina d'anni, quando, nella Firenze in cui Donatello e Ghiberti incrociavano ormai ad armi pari i propri destini, fu modellata nella creta la seconda *Madonna col Bambino* (inv. 7174, fig. 9) di cui desidero discutere qui. Un'opera che, viste la tipologia e le ridotte dimensioni (misura in altezza 48 centimetri), era destinata alla devozione privata, nella camera di una casa o nella cella di un convento. Entrata al museo nel 1913²⁵, è stata a lungo nei depositi, per via del suo stato frammentario, che non impedisce tuttavia di leggerne la qualità: manca evidentemente tutta la parte superiore dello sfondo, mentre l'angolo inferiore destro è frutto di un restauro. Fu catalogata nel 1933 da Frieda Schottmüller come fiorentina attorno al 1425, e genericamente riferita a uno scultore influenzato da Ghiberti. Più che non le ragioni dello stile, è da immaginare che sia stata proprio la tecnica di esecuzione, la terracotta, a suggerire questo richiamo a Ghiberti, in un momento della storia degli studi in cui, sulla scorta di un suggerimento di Wilhelm Bode, l'abbondante produzione fittile della Firenze di primo Quattrocento gravitava quasi tutta sul nome appunto di Lorenzo²⁶. Oggi sappiamo che le potenzialità offerte da quel materiale e quella tecnica cari agli antichi, e recuperati alla scultura dopo secoli di oblio, indussero molti artisti della stessa generazione a cimentarvisi, a partire dai collaboratori di Ghiberti all'impresa della Porta Nord: Donatello, Michele da Firenze, Nanni di Banco, Jacopo della Quercia, Michelozzo..., e forse lo stesso Brunelleschi²⁷. L'idea di raffigurare Maria su di un sedile di foggia antiquaria richiama alcune delle invenzioni più seducenti riconducibili al giovane Donatello e collocabili sulla metà del secondo decennio; in particolare gli esemplari di Londra e di Detroit attribuiti da Luciano Bellosi²⁸. Analoga è poi la vitalità incontenibile del bambino, che si divincola tra le braccia della madre in una torsione energica e ostinata. Per il fatto di essere modellata ad alto rilievo (e non a tutto tondo), la terracotta di Berlino si confronta bene anche con un'opera di Donatello di pochi anni successivi, il cosiddetto tabernacolo di Prato (fig. 10), che si legge d'un fiato con la predella del San Giorgio del 1417 e che esibisce una stupefacente quinta architettonica all'antica che pare una prova generale per la nicchia della Parte Guelfa a Orsanmichele²⁹. Simile non è naturalmente solo l'idea iconografica. Il sistema franto delle pieghe, che si insaccano, si spezzano, si addensano, rivelando il corpo gracile di Maria, l'idea della posa instabile e precaria, tanto nella madre quanto nel figlio, il modo

rapido e sintetico di modellare la materia: tutto rimanda a Donatello attorno al 1415-1420, dal *San Pietro* e dal *San Marco* di Orsanmichele al *San Giovanni* per la facciata di Santa Maria del Fiore. Che, tuttavia, non ci troviamo di fronte a un'opera di Donatello stesso lo rivelano la conduzione meno squisitamente pittorica del modellato, il fare più grafico e per certi versi semplificato o la consistenza meno densa delle stoffe. Aspetti, questi, che evocano il più precoce e fedele degli allievi di Donato: Nanni di Bartolo, soprannominato il Rosso.

Credo insomma che la *Madonnina* fittile di Berlino vada riferita alla fase aurorale di Nanni, in un momento in cui il sodalizio col maestro era tanto stretto da permettergli di avere sott'occhio anche i tabernacoli o le piccole immagini devozionali destinate al chiuso dei palazzi, al tempo del suo esordio nel cantiere di Santa Maria del Fiore, attorno al 1420, quando aiuta Donatello con l'*Abramo e Isacco* (nel 1421) e firma con orgoglio l'*Abdia*, nel 1422, per il Campanile di Giotto³⁰. Che il Rosso dominasse anche la tecnica della modellazione lo assicurano molti dei suoi lavori e tra i più felici. A partire dalla bella lunetta di Santa Maria Nuova, purtroppo oggi priva della policromia originaria, che ha in comune con la nostra *Madonna* la modellazione affilata e tagliente. E poi, la *Madonna* stante della chiesa di Ognissanti (fig. 12), una delle imprese di Nanni di più esplicita emulazione donatelliana, che si confronta con la nostra nel disegno contorto dei panni; o ancora, la pensierosa *Vergine in trono*, sopravvissuta sfortunatamente mutila, in collezione privata, che tiene sulle ginocchia un bimbo altrettanto riottoso; o quella, teneramente malinconica, oggi a Krefeld. In questa sequenza, che intendo cronologica, la *Madonnina* di Berlino deve collocarsi in testa, vicino alla lunetta di Santa Maria Nuova, non oltre il 1420, quando Nanni ancora si muove all'ombra del suo maestro. Allo stesso momento, cioè, in cui deve collocarsi anche la piccola *Madonna* stante di proprietà privata vista nel 2007 nello stand della Galleria Cesati di Milano alla Biennale dell'antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze³¹. Tra il 1423 e il 1424 Nanni abbandona Firenze e si trasferisce a Venezia, dove realizza tra le prime cose il gruppo angolare in pietra d'Istria con il *Giudizio di Salomone* di Palazzo Ducale³². La Laguna sarà anche il punto di partenza per alcune trasferte, tra entroterra veneto e costa adriatica: mi riferisco a quello che è probabilmente il suo capolavoro, il monumento Brenzoni in San Fermo a Verona, eseguito in collaborazione con Pisanello (e recuperando tre sculture di un potentissimo scultore d'Oltralpe, il probabile Jan Prindall)³³, e il portale della chiesa di San Nicola a Tolentino, commissionatogli nel 1432 da Niccolò da Tolentino, il celebre condottiero protagonista della Battaglia di San Romano, terminato nel 1435. Anche a Venezia Nanni non abbandonò la tecnica della terracotta, che aveva imparato a maneggiare dal suo maestro, e anzi

se ne servì per realizzare un'impresa monumentale: la tomba pensile del Beato Pacifico ai Frari, datata 1437. Se la memoria dell'apprendistato presso Donatello segnò Nanni di Bartolo per tutta la vita, è vero che col tempo, lontano da Firenze, il suo linguaggio subì un'evoluzione: i ritmi dei panneggi si fanno sempre più laschi e, al tempo stesso, più dilatati, la vitalità dei personaggi si smorza. È a questa fase ultima della sua carriera che credo appartenga la maestosa *Madonna in trono* del Museo di Magdeburg³⁴.

Questo trittico berlinese si chiude con un'opera che non ha a che fare direttamente con Donatello, né con qualcuno dei suoi allievi. Si tratta non di meno di un pezzo che testimonia della vastità e della complessità dell'influenza che Donatello esercitò sulla scultura italiana del Quattrocento: una terza *Madonna col Bambino*, stante (è alta 118 cm), che al Bode Museum è conservata nei depositi (inv. 7133, fig. 14). Fino al recente restauro, il suo aspetto attuale era per la verità piuttosto sgradevole, innanzitutto a causa di un tentativo di rimozione della policromia, avviato dopo la Seconda Guerra Mondiale e poi saggiamente interrotto (fig. 13). Fu comprata a Bologna nel 1912³⁵ ma, stando alle informazioni fornite da Francesco Malaguzzi Valeri, proverrebbe in realtà da un imprecisato paese della Romagna³⁶. Il catalogo della scultura rinascimentale del Kaiser-Friedrich-Museum di Frida Schottmüller del 1913 la indica come opera della bottega di Jacopo della Quercia, realizzata alla metà degli anni Trenta del Quattrocento, quando il maestro senese era impegnato nella decorazione del portale di San Petronio a Bologna³⁷. Un giudizio condiviso da Malaguzzi Valeri, che ricorda la *Madonna* in un articolo ben noto dedicato alla *Scultura del Rinascimento a Bologna*, apparso su «Dedalo» nel 1923, riproducendone anche due foto e mettendola a confronto con la statua di analogo soggetto posta a coronamento del Monumento Fava, in San Giacomo, realizzato dal più significativo degli allievi di Jacopo attivi in Emilia, che da quest'opera è stato battezzato il Maestro della tomba Fava, e che forse dovremmo abituarci a chiamare Domenico di Bartolomeo Pardini da Pietrasanta³⁸.

Sembra strano che, nonostante le foto sulle pagine di «Dedalo», oltre naturalmente al catalogo della Schottmüller, la storia critica relativa all'intaglio berlinese sia sostanzialmente tutta qui³⁹. La sua sfortuna si cala nel contesto più generale del mancato apprezzamento di Jacopo della Quercia come intagliatore, che ha lungamente stentato a trovare la giusta considerazione negli studi. Una delle primissime aperture in direzione di una giusta considerazione di Jacopo come scultore in legno si deve a Wilhelm Bode, che fin dal 1873 riferì all'autore dell'Ilaria del Carretto le cinque figure allora nella chiesa di San Martino a Siena (oggi al Museo del Duomo)⁴⁰. Un'attribuzione che oggi ci pare perfettamente condivisibile, ma che per molto tempo rimase sostanzialmente inascoltata. La

questione anzi prese presto i toni della polemica, quando ancora gravava sulla coscienza degli storici dell'arte quella severa gerarchizzazione tra i generi artistici che aveva finito per relegare nel limbo delle arti cosiddette minori un po' tutta la scultura colorata (fosse in legno, in stucco o in terracotta). Per studiosi come Cornelius, Schubring, Venturi, Fabriczy, Supino, ma ancora per Pope-Hennessy o per Ragghianti la figura del grande protagonista del Quattrocento senese risultava sminuita dall'introduzione nel suo catalogo di statue intagliate in un materiale povero come il legno, magari vivacemente dipinte o sfarzosamente dorate. Ed è significativo che la stessa Schottmüller nel 1913 si senta in dovere di precisare che la Madonna oggi a Berlino non può essere autografa di Jacopo per il semplice fatto di essere di legno, e lo stesso doveva valere secondo la studiosa per tutte le sculture lignee riferite al maestro. Tutto sommato, la riconquista critica della versatilità tecnica di Jacopo della Quercia è fatto relativamente recente e molto deve agli studi nati attorno a due mostre senesi: *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo* del 1975 e *Scultura lignea dipinta* del 1987⁴¹. E questo, nonostante la sopravvivenza, del tutto eccezionale, della documentazione archivistica ed epigrafica che certifica la sua responsabilità almeno per l'*Annunciazione* lignea della collegiata di San Gimignano, o l'eloquenza della notizia secondo cui nel 1439 il fratello di Jacopo, Priamo, rivendicando le masserizie sequestrate nella casa bolognese del fratello dopo la sua morte, chiedeva tra le altre cose la restituzione di un Sant'Agostino «de lignamine».

La difficoltà di comprendere un'opera come la *Madonna stante* del Bode Museum si legge in filigrana anche nella sua travagliata storia conservativa. Nel catalogo del 1933 la Schottmüller rende conto di un restauro che evidentemente aveva interessato la scultura dopo il 1913. Restauro che si concentrò in particolare (ma non solo) sulla testa del *Bambino*, rimuovendo alcuni presunti rifacimenti. La natura e l'esito di quell'intervento si possono soppesare su due foto d'archivio (figg. 14-15). Non è chiaro quali fossero i presunti rifacimenti, ma certo in una delle due foto (fig. 14) il piccolo *Gesù* ha una testa perfettamente coerente con lo stile di Jacopo mentre nell'altra (fig. 15) ha perso qualunque connotazione precisa: il *Bambino* sembra avere una strana cuffia in testa, e il suo volto è stato arbitrariamente girato a cercare lo sguardo della madre. Che la situazione prima del restauro funzionasse meglio, lo si può del resto apprezzare anche dalle illustrazioni dell'articolo di Malaguzzi Valeri. L'ulteriore intervento che ha interessato l'opera non si può certo dire che abbia migliorato la situazione. Sebbene dunque un po' maltrattata, mi pare che oggi, alla luce degli studi più aggiornati, si possa riportare a pieno diritto la nostra *Madonna* nel catalogo di Jacopo della Quercia. Come ben vedeva la Schottmüller nel 1913, i termini di confronto più calzanti si individuano

proprio nella produzione ultima dello scultore, che ruota attorno all'impresa della Porta Magna di San Petronio a Bologna. Non al tempo della prima *tranche* dei lavori, ancora negli anni Venti, quando Jacopo diede forma ai vitalissimi profeti e alle potenti *Storie della Genesi* degli stipiti, ma piuttosto alla loro prosecuzione, dopo un rientro in patria, a Siena, con le *Storie dell'Infanzia di Cristo*⁴² (figg. 16-17, 18-19). Qui le cose cambiano drasticamente: il vigore plastico della *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* lascia il posto alla torbida inquietudine della *Fuga in Egitto*, dove le figure perdono consistenza e le vesti paiono snervate e disarticolate. A innescare questa svolta stilistica – che lascia intravedere una vera e propria crisi creativa – dovette essere l'arduo confronto con Donatello, che tra le due fasi dei lavori di San Petronio consegnò finalmente la formella per il fonte battesimale di Siena. Il suo *Banchetto di Erode* è ambientato entro un edificio grandioso, degno della memoria degli antichi, costruito interpretando nella maniera più ardita e spettacolare la prospettiva brunelleschiana. Un modello per Jacopo evidentemente schiacciante. Di fatto, le opere uscite negli ultimi anni di attività dalla sua bottega sono accomunate dallo stesso tormento nei volti, lo stesso rovello nei panni dei rilievi sull'architrave della Porta Magna, su tutte il trittico marmoreo del Museo Civico Medievale di Bologna, dove si vede un *San Pietro* involtolato in un mantello raggrumato assai simile alla *Madonna* di Berlino. O ancora il monumento funebre realizzato per un giurista della famiglia Vari, ma poi acquistato da Annibale Bentivoglio, nella chiesa di San Giacomo a Bologna⁴³, per il quale Jacopo della Quercia si procurò i marmi nel 1433⁴⁴, ma che al momento della sua morte, nel 1438, giaceva nella sua bottega bolognese non ancora terminato. È proprio nella *Madonna* in cima a questo sepolcro che la versione lignea di Berlino trova il più puntuale rispecchiamento: lo stesso moto franante, tellurico, del pannello, lo stesso lento inarcarsi della madre che, fatto insolito, sostiene il figlio sul braccio destro e non sul sinistro (fig. 20). La *Madonna* del Bode Museum, se letta filtrando i suoi problemi di conservazione, si dichiara una prova importante degli ultimi anni del grande scultore senese, non meno autografa di quella oggi al Louvre, proveniente da Ferrara, evidentemente intagliata in un momento non distante, quando il genio di Donatello incrinava ormai le radiose certezze della giovinezza di Jacopo⁴⁵ (fig. 21).

Il testo presentato qui rielabora la relazione che ho tenuto al convegno Donatello und das Verschwundene Museum, organizzato al Bode Museum di Berlino tra il 17 e il 18 settembre del 2015 da Julien Chapuis e Neville Rowley, che ringrazio per avermi accolta amichevolmente nelle sale, nei depositi, nei laboratori di restauro, nella biblioteca e negli uffici del Bode Museum e per avermi dedicato il loro tempo in occasione di molteplici fruttuosi scambi di idee sulle sculture discusse qui e su tante altre custodite nelle raccolte dei Musei Statali di Berlino.

- 1 W. Bode, *I. Königliche Museen. B. Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse, II, Bildwerke der Christlichen Epoche*, in «Amtliche Berichte aus dem Königlichen Kunstsammlungen», XIV, 1893, col. XXXVI (dove Bode si limita a dare notizie dell'acquisto, indicando il marmo appunto come opera del «Meister der Pellegrini-Kapelle»); *Id.*, *Die Marmorstatuette einer Maria mit dem Kinde im Kaiser Friedrich Museum: ein Jugendwerk Donatellos?*, in «Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen», XXXIII, 1912, pp. 225-228.
- 2 Quanto all'attribuzione a Donatello dei due *Profeti* della Porta della Mandorla, Bode recepitava il suggerimento di Hans Semper (*Donatello. Seine Zeit und Schule*, Wien, 1875, p. 53), che aveva proposto per primo di collegare l'esecuzione delle due figure con altrettante annotazioni contabili da lui stesso individuate nell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze: un versamento a Donatello del 23 novembre 1406 per la realizzazione di certi «profetas marmoris» destinati a essere collocati sopra la Porta: «pro ponendo ad et seu super portam ecclesie Sancte Reparate per quam itur ad ecclesiam Servorum» (Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, Berlin, 1909 [seconda edizione a cura di M. Haines, Firenze, 1988], doc. 362), e un secondo esborso, del 17 febbraio 1408, che fa riferimento all'esecuzione di una figura destinata alla medesima Porta, non meglio specificata nel soggetto, che si puntualizza però debba misurare un braccio e un terzo (vale a dire, 77,76 cm). Vero è che tanto per ragioni contabili quanto per motivi archivistici i due documenti non possono essere letti congiuntamente, e solo lo stanziamento del 1406 si può (anzi, si deve) mettere in relazione con i *Profeti* (cfr. in proposito F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», LVII, 2015 (2018), pp. 15-45, rif. p. 20); quello del 1408 riguarda semmai l'esecuzione della chiave d'arco della stessa Porta della Mandorla, come ha chiarito M. Lisner, *Zum Frühwerk Donatellos*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XIII, 1962, pp. 63-68. La posizione di Bode si distingue nel panorama degli studi a cavallo tra Otto e Novecento, che stentarono a fare propria l'idea di Semper. Le due sculture della Porta della Mandorla, infatti, non potevano che sembrare agli occhi più avveduti sostanzialmente differenti, come in effetti sono (così era per A. Jansen, [recensione a] H. Semper, *Donatello. Seine Zeit und Schule* 1875, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XI, 1876, pp. 316-319, rif. p. 318; J. Lányi, *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)*, in «Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur», V, 1932-1933 (1935), pp. 126-131, rif. p. 129). Dopo Bode, l'intuizione di Semper è stata recuperata solo nel 1942 da Leo Planiscig (*I profeti sulla porta della Mandorla del Duomo fiorentino*, in «Rivista d'arte», XXIV, 1942, pp. 125-142), che ha avuto il merito di correggere opportunamente l'idea di Semper, confermando – e anzi corroborando con una serie di confronti calzanti – il riferimento del solo *Profeta* in origine sul pinnacolo di sinistra a Donatello, e riferendo giustamente quello di destra a Nanni di Banco. La fortuna critica dei due marmi ha poi avuto una svolta importante alla metà degli anni Ottanta del Novecento, quando li si è smontati dalla loro collocazione d'origine per esporli alla mostra *Donatello e i suoi*, allestita nel 1986 al Forte Belvedere di Firenze. La scheda del catalogo, a firma di Luciano Bellosi, ha in quell'occasione rilanciato l'idea di Planiscig di spendere il nome di Donatello unicamente per il piccolo *Profeta* di sinistra, sebbene nella didascalia compaia dopo il nome dell'artista un prudente punto interrogativo: L. Bellosi, cat. 15, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 15 giugno – 7 settembre 1986), a cura di A. Ph. Darr, G. Bonsanti, Detroit-Firenze-Milano, 1986, pp. 123-124. Come opera della giovinezza di Donatello il *Profeta* si è poi rivisto alla mostra *La primavera del Rinascimento*, ospitata al Palazzo Strozzi di Firenze e poi al Louvre nel 2013: L. Cavazzini, cat. III.10, in *La primavera del Rinascimento. La scultura*

- e le arti a Firenze, 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze, 2013, pp. 306-307.
- 3 R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, pp. 108, 369 doc. 28.
 - 4 Sulle vicende del *David* marmoreo scolpito da Donatello per uno dei contrafforti della tribuna di Santa Maria del Fiore (e della statua compagna, *l'Isaia* commissionato a Nanni di Banco) a cavallo tra primo e secondo decennio del Quattrocento si veda Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, cit., pp. 15-45, in part. p. 18.
 - 5 F. Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913, pp. 14-15, cat. 26.
 - 6 P. Schubring, *Donatello*, Stuttgart, 1922, p. XV.
 - 7 A. Colasanti, *Donatello*, Roma, 1931, p. 38, fig. III.
 - 8 F. Schottmüller, *Ein Jugendwerk Donatellos im Kaiser Friedrich Museum*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», I, 1932, pp. 336-340, rif. p. 340 nota 4.
 - 9 F. Schottmüller, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs: mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke*, Berlin, 1933.
 - 10 Sulle drammatiche vicende subite dalle opere berlinesi alla fine della guerra cfr. *Das verschwundene Museum: die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*, catalogo della mostra (Berlino, Bode Museum, 19 marzo – 27 settembre 2015), a cura di J. Chapuis, S. Kemperdick, Petersberg, 2015.
 - 11 Si vedano i contributi di Vasily Rastorguev e Neville Rowley in questo stesso volume.
 - 12 Si veda alle pp. **.* in questo stesso volume.
 - 13 Si veda A. Galli, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano, 1998, pp. 87-108.
 - 14 V. Herzner, *Zwei Frühwerke Donatellos: die Prophetenstatuetten von der Porta del Campanile in Florenz*, in «Pantheon», XXXVII, 1979, pp. 27-36. Come opera di Donatello le due piccole sculture furono esposte alla mostra *Donatello e i suoi* allestita nel del 1986 al Forte Belvedere di Firenze e schedate in catalogo da Herzner (V. Herzner, catt. 12-13, in *Donatello e i suoi*, cit., pp. 120-121). Il riferimento a Donatello fu contestualmente accolto e rilanciato in un saggio del catalogo stesso a firma di Luciano Bellosi (L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, ivi, pp. 47-54, rif. p. 47).
 - 15 Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit., doc. 191.
 - 16 Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 369-370, doc. 31.
 - 17 J. Lányi, *Le statue quattrocentesche dei Profeti nel Campanile e nell'antica facciata di Santa Maria del Fiore*, in «Rivista d'arte», XVII, 1935, pp. 121-159, 245-280.
 - 18 Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit., docc. 259, 264, 266.
 - 19 D. Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze, 2013, p. 38.
 - 20 Le due terrecotte, oggi al Museo di Villa Guinigi a Lucca, furono pubblicate per la prima volta, dopo essere state recuperate da altrettanti tabernacoli viari e restaurate, da Maria Teresa Filieri che le riteneva opere della «bottega di Donatello»: M.T. Filieri, *Edicole sacre nel XV secolo*, in *Immagini di devozione a Lucca*, catalogo della mostra (Lucca, Complesso monumentale di San Michele, 18 settembre – 20 ottobre 1988) a cura di M.T. Filieri, Lucca, 1988, pp. 10-12 e 17. Il riferimento a Donatello è stato in seguito rilanciato con

convinzione da L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre-21 dicembre 2002) a cura di L. Bellosi, L. Cavazzini, A. Galli, Milano, 2002, pp. 15-51, rif. p. 26. E come opera di Donatello *tout court* una delle *Madonne* fittili era esposte proprio alla mostra del 2002 di San Giovanni Valdarno; la scheda in catalogo portava la mia firma, ma sul quel riferimento perentorio a Donatello ho avuto modo in seguito di ricredermi. L. Cavazzini, cat. I.3, in *Da Donatello a Lippi: officina pratese*, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013 – 11 gennaio 2014) a cura di A. De Marchi, C. Gnoni, Milano 2013, pp. 102-103.

- 21 La figura di *San Matteo in trono*, oggi al Museo dell'Opera del Duomo, fu commissionata a Bernardo Ciuffagni nel 1410 (Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit., doc. 183 come sopra) a completare la serie canonica degli *Evangelisti* che avrebbe dovuto trovare posto nelle nicchie che probabilmente già Arnolfo di Cambio aveva previsto ai lati del portale maggiore della cattedrale fiorentina. Come le altre figure della serie (affidate a Niccolò Lamberti, Nanni di Banco e Donatello), fu sistemata al suo posto nel 1415, e lì rimase fino a che la facciata duecentesca non fu smantellata, nel 1587.
- 22 A. Schmarsow, *Die Statuen an Orsanmichele*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, 1897, pp. 45-46.
- 23 Jansen, [riferenza a] H. Semper, *Donatello. Seine Zeit und Schule*, cit., p. 318.
- 24 Il primo a riferire a Ciuffagni la statua di *San Pietro* del tabernacolo dell'Arte dei Beccai è stato Jenő Lányi (Lányi, *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik*, cit., p. 129). In anni più recenti le qualità del *San Pietro* sono state opportunamente riconsiderate da Luciano Bellosi, anche in considerazione della cronologia precoce del marmo, anteriore al 1412 (D. Finiello Zervas, *Orsanmichele a Firenze*, Modena, 1996, pp. 621-622). La cronologia alta e l'alto tenore formale della figura hanno indotto Bellosi a farne la chiave di volta per la ricostruzione dell'attività scultorea di Filippo Brunelleschi (L. Bellosi, *Il San Pietro di Orsanmichele e il Brunelleschi*, in A.M. Giusti, L. Bellosi, A. Benvenuti, *Il restauro della statua di San Pietro patrono dell'Arte dei Beccai*, Firenze, 1993, pp. 15-40; *id.*, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 48-69). Uno degli argomenti su cui si basava la proposta di Bellosi è la testimonianza di Vasari, secondo cui la statua sarebbe il frutto della collaborazione tra Brunelleschi e Donatello; una versione dei fatti condivisa anche dal *Libro di Antonio Billi*. Non si può fare a meno di notare, a tale proposito, come le fonti più antiche riferiscano il *San Pietro* al solo Donatello: da Antonio Manetti a Francesco Albertini; cfr. G. Milanese, *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti*, Firenze, 1887, p. 164; F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclitya ciptà di Florentia*, a cura di W.H. de Boer, [Firenze, 1510] Firenze, 2010, p. 85. Come ho già scritto in più occasioni, sono convinta che i confronti con le opere giovanili di Donatello, tanto il *David* oggi al Bargello (1408-1409) quanto il *San Marco* di Orsanmichele (1412-1413), impongano di riferire proprio a lui l'immagine del patrono dei Beccai: L. Cavazzini, cat. VI.2, in *La primavera del Rinascimento*, cit., pp. 380-381; Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, cit., pp. 27-34. È vero però che l'invenzione di una nuova tipologia di statua, concepita in polemica rottura rispetto al canone della tradizione gotica e ispirata piuttosto ai prototipi antichi, di cui il *San Pietro* costituisce una sorta di prototipo che troverà perfezionamento nel *San Marco* dei Linaioli, nacque negli anni dello stretto sodalizio intellettuale che legò Donatello a Filippo Brunelleschi. Un sodalizio che oggi, grazie alle ricerche di Lorenz Böninger, sappiamo avere avuto un risvolto di tipo professionale formalizzato nella fondazione di una "compagnia", regolata da un accordo di tipo legale

- e siglato davanti a un notaio, che regolamentava gli aspetti economici di una comune attività sia artistica che imprenditoriale: L. Böninger, *Brunelleschi, Donatello e la Mercanzia*, in «Archivio storico italiano», 648, 2016, pp. 317-326.
- 25 Schottmüller, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, cit., p. 3.
- 26 W. Bode, *Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXXV, 1914, pp. 71-89.
- 27 Gli studi moderni sulla riscoperta della tecnica della terracotta applicata alla scultura nella Firenze di primo Quattrocento sono stati inaugurati da Bellosi: L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975) a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze, 1977, pp. 163-179; *id.*, *Donatello's Early Works in Terracotta*, in *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 23 ottobre 1985 – 5 gennaio 1986), Detroit, 1985, pp. 95-103; *id.*, *I problemi dell'attività giovanile*, cit.. Le idee di Bellosi hanno trovato molto per tempo un interlocutore in Giancarlo Gentilini: G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio-ottobre 1980), Firenze, 1980, pp. 74-75. Bellosi stesso è poi ritornato sulla questione in varie occasioni, tra cui, in particolare: L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in *Donatello-Studien*, a cura di Kunsthistorisches Institut in Florenz, München, 1989, pp. 130-145; *id.*, *Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 209-210; *id.*, *La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, atti del convegno (Bologna 26-27 maggio 1987) a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna, 1989, pp. 3-12; *id.*, *Nanni di Bartolo: soprattutto le Madonne*, in A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze, 1989, pp. 90-91. Sullo stesso tema si vedano inoltre A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino, 1990; G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze, s.d. (1992), in part. pp. 24-32; L. Bellosi, G. Gentilini, *Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello*, in «Pantheon», LIV, 1996, pp. 19-26; L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio* cit.
- 28 Bellosi: *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, cit.; *Id.*, *I problemi dell'attività giovanile* cit.
- 29 Si tratta di un'anconetta alta 96,5 centimetri entrata nelle raccolte del Museo Civico di Prato per legato di Paolo Vanni nel 1871 (inv. 1876). Riferita inizialmente a Jacopo della Quercia (G. Guasti, *I quadri della Galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato, descritti e illustrati con documenti inediti*, Prato, 1888, pp. 20, 53, cat. XVI), è in seguito passata sotto i nomi di Lorenzo Ghiberti (E. Maclagan, M.H. Longhurst, *Catalogue of Italian sculpture. Victoria and Albert Museum, London. Department of architecture and sculpture*, 2 voll., London, 1932, vol. I, p. 14) e di Michele da Firenze (G. Marchini, *La Galleria Comunale di Prato: catalogo delle opere*, Firenze, 1958, pp. 12-12, cat. 3; J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London 1964, vol. I, p. 63; G. Bonsanti, cat.72, in *Donatello e i suoi*, cit., p. 199). Benché gli aspetti donatelliani del rilievo siano stati da più parti messi in evidenza (L. Martini, *La rinascita della terracotta*, in *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, catalogo della mostra, Firenze 1978, pp. 208-224, rif. p. 209; G. Gentilini, in *Il Museo civico di Prato: le collezioni d'arte*, a cura di M.P. Mannini, Firenze, 1990, pp. 93-94) è stato Bellosi a proporre l'attribuzione allo stesso Donatello, suggerendone una datazione attorno al 1415 e indicando i rapporti con il gruppo di terrecotte che, a partire dal 1977,

- lui stesso aveva ricondotto alla giovinezza dell'artista (*Da Brunelleschi a Masaccio*, cit., pp. 32-34).
- 30 Tra il convegno di Berlino del 2015 e la pubblicazione di questo articolo, l'attribuzione a Nanni di Bartolo è stata comunicata in Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, cit., p. 43 e nota 67, p. 44, fig. 60.
- 31 G. Gentilini, *Donatello e Nanni di Bartolo. Una inedita Madonna in terracotta*, Milano, 2007.
- 32 A Nanni di Bartolo è dedicato il libro scritto da Anne Markham Schulz e Luciano Bellosi: A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola da Tolentino*, Firenze, 1997; L. Bellosi, *Nanni di Bartolo: soprattutto le madonne*, cit. Sulla formazione di Nanni nella bottega di Donatello cfr. Bellosi, *Da una costola di Donatello*, cit. A questi saggi si fa rimando per le notizie sulla carriera di Nanni e sul catalogo delle opere.
- 33 Mi riferisco alle figure dei due *Angeli* reggi cero e al *Cristo risorto*, che si legano stilisticamente alla *Madonna col Bambino* del Battistero di Chieri (L. Cavazzini, *Tra Fiandre, Francia e Valle Padana. Percorsi internazionali della scultura fra Tre e Quattrocento*, in *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento 2002, a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica, Trento, 2002, pp. 187-199; L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in «Prospettiva», 103-104, 2001 (2002), pp. 113-132. In questi due interventi sono discussi come opera del Maestro della Madonna di Chieri, alias Jan Prindall (ovvero Jean Prindal), i soli due *Angeli* cerofori; un restauro successivo, che ha permesso di valutare le sculture da vicino, ha rivelato come sia inequivocabilmente della stessa mano anche il *Cristo risorto*, come ho avuto modo di argomentare intervenendo al convegno *Scultura in chiesa*, organizzato da Tiziana Franco all'Università di Verona il 4-5 giugno 2012. La proposta di riferire la *Madonna di Chieri* allo scultore fiammingo Jan Prindall, uno dei collaboratori di Claus Sluter alla Certosa di Champmol, è scaturita per la prima volta in occasione della mostra torinese dedicata a Jaquerio del 1979, quando Paola Astrua, Enrico Castelnuovo e Giovanni Romano ne sottolinearono a un tempo la qualità straordinaria e le relazioni con la scultura tardo-trecentesca d'area fiamminga cresciuta sull'esempio di André Beauneveu (*Giacomo Jaquerio e il Gotico Internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama, aprile-giugno 1979) a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino, 1979, pp. 32-33; 238, 239). Nel 1982 Romano ha avuto modo di calare la bellissima scultura sulla scena complessa, ramificata, internazionale dell'arte sabauda ai tempi di Amedeo VIII, sottolineandone l'ascendente sluteriano, che di per sé spinge in direzione dell'identificazione del suo esecutore con Jan Prindall (G. Romano, *Tra la Francia e l'Italia. Note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton*, in *Hommage à Michel Laclotte*, a cura di R. Bacou, P. Rosenberg, Milano-Parigi, 1994, pp. 173-188).
- 34 F. Schottmüller, *Nanni di Bartolo il Rosso*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di I.B. Supino*, Firenze 1933, pp. 294-304, rif. p. 301; A. Jolly, *A Nanni di Bartolo terracotta Madonna: an important rediscovery*, in *Apollo*, CXXXVII, 1993, pp. 159-165.
- 35 Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, cit., pp. 98-99, cat. 243.
- 36 F. Malaguzzi Valeri, *Scultura del Rinascimento a Bologna*, in «Dedalo», III, 1922-1923, pp. 341-372, rif. p. 352.
- 37 Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, cit., pp. 98-99, cat. 243.

- 38 A individuare la personalità di questo scultore è stata Anna Maria Matteucci (A.M. Matteucci, *La Porta Magna di San Petronio in Bologna*, Bologna, 1966, pp. 87-88; *ead.*, *La scultura, in Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna, 1967, pp. 73-82). Sul Maestro della tomba Fava sono intervenuti in seguito, arricchendone il catalogo bolognese e articolandone la geografia artistica tra Veneto, Emilia e Toscana, F. Piccinini, *Uno scultore quercesco-donatelliano ad Adria*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 30, 1986, pp. 99-103; G. Gentilini, cat. 3, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra, Torino 1990-1991, a cura di G. Romano, Torino, 1990, pp. 24-37; M. Ferretti, *In margine a una scultura quattrocentesca donata al Museo Medievale*, in «Arte a Bologna», 4, 1997, pp. 57-63 e A. Galli, *Uno scultore del Quattrocento tra le Apuane e la Bassa Padana: itinerari querceschi del Maestro del sepolcro Fava*, in «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 106-124. La proposta di riconoscere nel Maestro della tomba Fava Domenico di Bartolomeo Pardini da Pietrasanta si deve ad A. Tenerini, *Gli scultori della famiglia Pardini di Pietrasanta*, in *Nelle terre del marmo: scultori e lapicidi dal secolo di Castruccio all'età di Leone X*, atti del convegno (Pietrasanta e Seravezza, 12-13 dicembre 2013), a cura di A. Galli, M. Bartelletti, Pisa, 2018, pp. 63-81, in part. pp. 72-73.
- 39 Poco prima del convegno berlinese del 2015 ho avuto modo di accennarne nel catalogo della mostra bolognese dedicata a Giovanni da Modena del 2014: L. Cavazzini, *Giovanni da Modena e la scultura*, in *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 12 dicembre – 14 aprile 2015), a cura di D. Benati, M. Medica, Milano, 2014, pp. 69-83, rif. p. 83.
- 40 W. Bode, *Zusätze und Berichtigungen zu Burckhardt's "Cicerone"*, in «Jahrbücher für Kunstwissenschaft», V, 1873, pp. 1-45, in part. pp. 31-32.
- 41 *Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 maggio – 12 ottobre 1975), Firenze, 1975; *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio – 31 dicembre 1987), Firenze, 1987.
- 42 Il cantiere della *Porta Magna* di San Petronio si protrasse, con attività intermittente, per tredici anni, e Jacopo non ne vide mai la fine. È stato Bellosi (L. Bellosi, *La "porta magna" di Jacopo Della Quercia*, in *La basilica di S. Petronio in Bologna*, 2 voll., Cinisello Balsamo, 1983-1984, vol. I, pp. 163-212, rif. p. 163; ora in *id.*, *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica*, Milano, 2000, pp. 141-162) a distinguere con chiarezza due fasi ben distinte nell'attività di Jacopo per quell'impresa. A un primo intervento del maestro senese che si articola tra il 1426 e il 1428, spettano infatti le storie della *Genesi* nel prospetto e i vitalissimi *Profeti* degli strombi. Dopo un'interruzione dei lavori di quattro anni seguita alla cacciata, nell'estate del 1428, del legato pontificio, nonché committente dell'opera, Louis Aleman. I lavori ripresero nel 1432, quando Jacopo mise mano ai rilievi dell'architrave con le *Storie evangeliche*.
- 43 V. Davia, *Cenni storico-artistici del monumento di A. G. Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo di Bologna*, Bologna, 1935.
- 44 I.B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, Bologna, 1915, pp. 302-303.
- 45 L. Cavazzini, A. Galli, *Scultori a Ferrara al tempo di Niccolò III*, in *Crocevia estense*, a cura di L. Scardino, G. Gentilini, Ferrara, 2007, pp. 7-88, in part. pp. 9-14 (L. Cavazzini, *1. 1403-1408: Jacopo della Quercia a Ferrara*).



Fig. 1: Bernardo Ciuffagni, *Madonna col Bambino*, 1410 ca. (stato anteguerra).
Mosca, Puškin Museum (già Berlino, Königliche Museen, inv. 2016).
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Archiv.

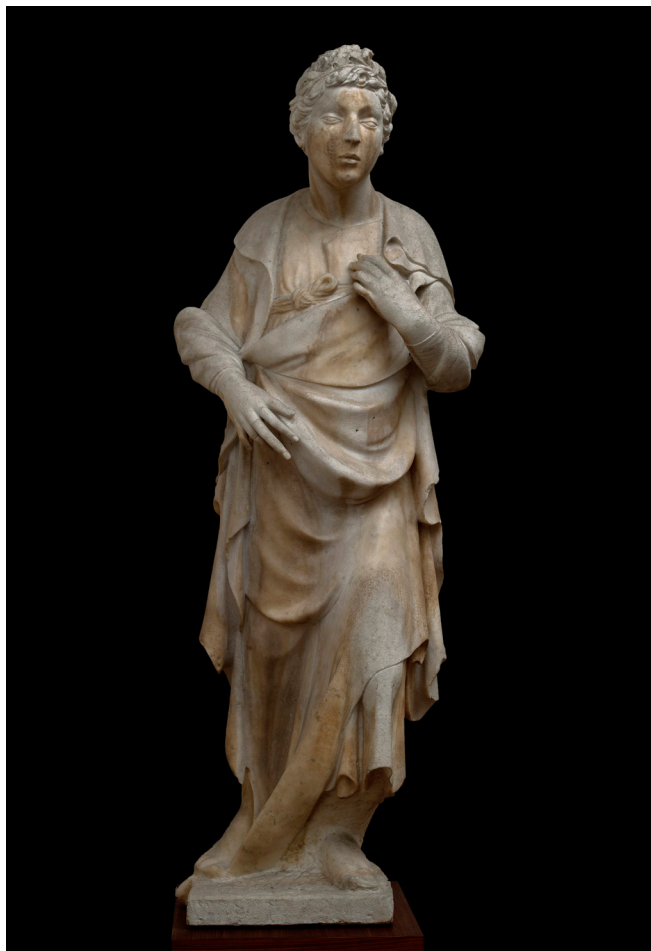


Fig. 2: Donatello, *Profeta* (dalla Porta della Mandorla), 1406.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 3: Lorenzo Ghiberti, *Porta Nord* (dettaglio della scena con la *Trasfigurazione*, dal Battistero), 1402-1425. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 4: Giuliano di Giovanni (?), *Profeta* (dalla Porta del Campanile), 1410 ca.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 5: Giuliano di Giovanni (?), *Profeta* (dalla Porta del Campanile), 1410 ca.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 6: Giuliano di Giovanni (?), *Profeta* (dal Campanile), 1420-1425 ca.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 7: Seguace di Ghiberti, *Madonna col Bambino*, 1420-1425 ca. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Foto: Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



Fig. 8: Bernardo Ciuffagni, *San Matteo Evangelista* (dalla facciata di Santa Maria del Fiore), 1409-1415. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 9: Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino*, 1420 ca. Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum), inv. 7174. Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, A. Voigt



Fig. 10: Donatello, *Madonna col Bambino*, 1415-1425 ca. Prato, Museo di Palazzo Pretorio.
Foto: Archivio Museo di Palazzo Pretorio, Prato / F. Tattini.



Fig. 11: Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino e due angeli*, 1420 ca. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova. Da Anne Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze, 1989, fig. 181)



Fig. 12: Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino*, 1420-1423 ca. Firenze, Convento di Ognissanti, Museo del Cenacolo del Ghirlandaio. Da *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze, 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze-Parigi, 2013-2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze, 2013, p. 385).



Fig. 13: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1432-1438 ca.
Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
(esposta al Bode-Museum).

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, A. Voigt.



Fig. 14: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1432-1438 ca. (stato del primo Novecento). Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum).

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Archiv.



Fig. 15: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1432-1438 ca. (stato del primo Novecento). Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum).
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Archiv.



Fig. 16: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1432-1438 ca. (prima del restauro del 2021). Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, (esposta al Bode-Museum), inv. 7133.

Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, A. Voigt.



Fig. 17: Jacopo della Quercia, *Presentazione di Gesù al Tempio* (part.), 1432-1438 ca.
Bologna, San Petronio. Da *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cinisello Balsamo
(Milano), 1983-1984, I, fig. 190 (part.)



Fig. 18: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (part.), 1432-1438 ca. Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum). Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, A. Voigt.



Fig. 19: Jacopo della Quercia, *Presentazione di Gesù al Tempio* (part.), 1432-1438 ca. Bologna, San Petronio. Da *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cinisello Balsamo (Milano) 1983-1984, I, fig. 190 (part.).



Fig. 20: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*, 1433-1438 ca. Bologna, San Giacomo, Monumento Vari-Bentivoglio. Foto dell'autrice.



Fig. 21: Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (dalla chiesa del convento di San Paolo a Ferrara), 1432-1438 ca. Parigi, Musée du Louvre. Foto: ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Hervé Lewandowski.