

**Predella** journal of visual arts, n°53, 2023 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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 Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

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

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione di *Donatello, il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Venezia, 2022, 456 pp. e di *Donatello in Toscana. Itinerari*, a cura di F. Caglioti, Venezia, 2022, 160 pp.

Fino al 31 luglio 2022 chi entrava nel Complesso Mediceo Laurenziano a Firenze trovava le «mostre in macigno» nella mirabile Sagrestia Vecchia della Basilica prive delle porte di bronzo per «la prima volta nei quasi seicento anni della loro storia». Non si trattava, però, dell'ennesima spoliazione di un sito, sacro per la funzione religiosa e per il carattere di opera d'arte totale, perpetrata allo scopo di ammannire per qualche tempo novità sorprendenti ben pubblicizzate a turisti paganti, in una delle tante inutili mostre delle primavere-estati italiane. Si è trattato, invece, di «un'occasione offertasi casualmente, ma intercettata con cura, per servirsi del restauro» iniziato nel 2019 dall'Opera Medicea Laurenziana e dall'Opificio delle Pietre Dure (e ancora in corso per due dei quattro battenti) «e giovare a esso di rimando»<sup>1</sup>, esponendo la *Porta dei Martiri* (già restaurata: fig. 14) e la *Porta degli Apostoli* alla mostra più spettacolare a cui, da diverse generazioni, si sia potuto assistere: *Donatello, il Rinascimento*, curata da Francesco Caglioti a Palazzo Strozzi e al Museo Nazionale del Bargello, il capolavoro meglio riuscito riguardante il maestro forse più grande in assoluto e produttivo di invenzioni decisive per la storia dell'arte.

La mostra riuniva per la prima volta un insieme straordinario di opere di qualità specialissima, garantito per il prestito dall'autorevolezza scientifica del curatore e delle sedi ospitanti; impresa caratterizzata da uno spirito di servizio raro, mirante a spiegare anche al visitatore poco informato perché, se si apprezzano le arti visive, dalla pittura al cinema, bisogna sapere cosa ha fatto Donatello (a questo scopo concorrevano i testi esplicativi nelle sale della mostra predisposti dallo stesso curatore e da Ludovica Sebregondi<sup>2</sup>).

In questa occasione, dunque, le conseguenze della mostra non sono nefaste o inesistenti, come spesso capita, ma sono al contrario impeccabili e utilissime agli studiosi e al grande pubblico. Le conseguenze scientifiche delle mostre in alcuni casi si possono misurare egregiamente, pur se non esaustivamente, dai loro cataloghi, soprattutto quando sono organizzate in sezioni e schede che riflettono la suddivisione delle sezioni e delle sale della mostra. È il caso del catalogo dell'esposizione di cui parliamo. La sua importanza come vero e proprio libro di riferimento è già stata rilevata da alcune recensioni di giornalisti e colleghi: Giuseppe Frangi, il 28 marzo, consigliava a caldo di vedere la mostra proprio a partire dal catalogo<sup>3</sup>; Daniele Rivoletti ha messo in evidenza che la lettura del catalogo rivela «quanto il racconto dei primi passi di Donatello sia stato complicato dai mancati prestiti del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze («il luogo più importante della vita e della carriera di Donatello»<sup>4</sup>), e del Museo di Orsanmichele»<sup>5</sup>; Vincenzo Farinella riconosce che la *Vita di Donatello* premessa al catalogo è «la migliore introduzione disponibile a oggi sull'artista»<sup>6</sup>. L'attraente allestimento e la bellezza vertiginosa delle opere esposte risaltano effettivamente fin dall'impaginazione del volume, stampato su una carta opaca che permette di godere al meglio delle fotografie e di essere agevolmente letto e annotato. Due particolari riprodotti sulla prima e sulla quarta di copertina riassumono la scala dei principali toni, generi e materiali del cemento donatelliano: la mamma pensosa e il gioioso bambino erculeo intrecciati nel marmo screziato della *Madonna Pazzi* e incuranti degli estranei<sup>7</sup>, scelta anche per la stampa di manifesti, biglietti e pieghevoli della mostra; il trionfo della ridda di particolari decorativi nel bronzo del cimiero sulla testa decapitata di Golia e sul piede flessuoso del *David vittorioso* del quale il cadavere è trofeo, esibendo ciò che della statua non era visibile in mostra (fig. 4) poiché l'opera era opportunamente elevata a un'altezza pressoché vicina a quella prevista da Donatello, con uno scarto per difetto di circa 30 cm rispetto alla collocazione originaria. «I tempi sembrano oggi maturi perché il museo provveda a un nuovo allestimento, più vicino alle intenzioni dell'artista e dei suoi committenti»<sup>8</sup>.

La mostra ha avuto un larghissimo successo dovuto, in primo luogo, proprio allo scopo principale che l'artista protagonista si pose per l'intera, lunga carriera: catturare l'attenzione dello spettatore, realizzando le opere pensando al suo punto di vista<sup>9</sup>. Tale successo era in un certo senso garantito dalla riunione di numerosi capolavori di Donatello e di suoi seguaci, ma è stato corroborato da risultati scientifici rilevanti: *Donatello, il Rinascimento* deriva da un trentennio di studi filologicamente solidissimi e da un corpo a corpo con le opere che ha reso Caglioti familiarissimo di Donatello. Il superamento delle «false barriere delle discipline» ha

permesso al curatore «audaci e rigorosi esercizi di ricomposizione» ottenendo «una inedita e vigorosa “archeologia” quattrocentesca» con il supporto di «una invidiabile attrezzatura di ricerca (linguistica, documentaria, filologica) e di una infaticabile vocazione alla verifica» di ogni aspetto della storia dell'arte: difatti già a trentacinque anni lo studioso poteva racchiudere in due imponenti tomi l'eruditissimo *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, che Paola Barocchi (maestra sua e di più generazioni di normalisti) definì un libro «insolito», «a prima vista eccentrico», basato su una «rigorosa e avvincente ricerca» a tratti «fervida e stupefacente»<sup>10</sup>.

A ognuna delle quattordici sezioni della mostra corrisponde nel catalogo una sezione progressivamente numerata e con lo stesso titolo. Ogni sezione in catalogo è introdotta dal curatore (che ne firma cinque) e dagli altri tre studiosi che hanno collaborato al catalogo (Cavazzini, Galli e Rowley che firmano tre introduzioni a testa); in ogni sezione sono comprese tante schede (essenziali per chiarezza e corredate da una campagna fotografica appositamente realizzata per il libro<sup>11</sup>) quante erano le opere in mostra nella sezione corrispondente<sup>12</sup>. In particolare, alle undici sale a Palazzo Strozzi «che ripercorrono l'attività di Donatello e la sua fortuna immediata fino alla morte» corrispondono le prime undici sezioni in catalogo<sup>13</sup>, seguite dalle «due sezioni conclusive al pianterreno del Museo del Bargello (13 e 14), che ne rappresentano la fortuna postuma attraverso pochi esempi assai scelti», mettendo «alla prova per la prima volta una gittata di due secoli»<sup>14</sup>: vi si privilegia il caso della *Madonna Dudley*, già tra «i cimeli più amati» dal duca Cosimo I nel suo scrittoio a Palazzo Vecchio, oggetto di «vere e proprie citazioni e di derivazioni palmari, fino alla copia», tanto da prestarsi «specialmente bene» allo scopo di una «lampante chiarezza, rivolta a tutti»<sup>15</sup>. L'unica eccezione alla regola della corrispondenza tra sale della mostra nelle due sedi e sezioni del catalogo è motivata dalle «tre opere donatelliane così identitarie della raccolta – il *San Giorgio* (cat. 12.1), il *Marzocco* (cat. 12.2) e il *David* bronzo (cat. 12.3) – da non poter essere spostate neppure per breve tempo» dal Salone di Donatello al piano nobile del Museo: il Salone ha acquisito una numerazione a sé stante, pur se temporaneamente, per assecondare il riallestimento sulla base dei risultati scientifici delle ricerche confluite nella mostra; pertanto le tre opere summenzionate sono schedate nella sezione 12 del catalogo<sup>16</sup>. Le quattordici sezioni rispondono a un criterio diacronico biografico, in grado di valorizzare anche peculiari fasi della carriera di Donatello (1., 9., 11.), nuclei di opere accomunate da materiali e tecniche (2.-5.) o dal luogo di pertinenza e di iniziale destinazione (6.-7., 10., 12.), e la ricezione immediata e postuma (8., 13.-14.).

Il catalogo andrebbe letto insieme a *Donatello in Toscana. Itinerari*, curato dallo stesso Caglioti con una *Nota introduttiva* e sette testi suoi, accompagnati da altri

tre di Gabriele Fattorini, uno di Aldo Galli, nove di Neville Rowley. Il libro ha intenti di alta divulgazione, è privo di note, ricuce compiutamente ai luoghi di origine anche molta parte delle opere in mostra, indicando un itinerario permanente nella regione di origine di Donatello che conserva oltre cinquanta suoi lavori in luoghi diversi (Firenze con ventuno siti; poi Pontorme, Prato, Pisa, Siena, Arezzo, Torrita di Siena)<sup>17</sup>. Per compiere tale percorso sul territorio toscano e renderlo potenzialmente ripetibile all'infinito, l'itinerario permanente è sostenuto dai testi dedicati a ognuno dei luoghi di conservazione corredati da un apparato iconografico (i crediti fotografici sono a p. 160), da un *Indice delle opere di Donatello in Toscana* (p. 154), da succinti e puntuali *Suggerimenti bibliografici* destinati al lettore desideroso di approfondire e studiare (pp. 155-156) e da una *Cronologia di Donatello* (pp. 157-159) che riassume per date progressive, dalla nascita alla morte, il percorso che nel catalogo si snoda nel saggio *Vita di Donatello* (cfr. oltre). Tutti i testi sono legati tra loro in modo da accostare la cronologia alla topografia, che sono saldate tenendo conto di una serie di fattori e di irregolarità diacroniche, normalizzati grazie a rimandi interni tra una sezione e l'altra.

Gli *Itinerari* chiariscono fin dall'immagine di copertina (un bellissimo particolare del *San Giorgio* di marmo già in Orsanmichele, fotografato da destra e dal basso: fig. 2) che il percorso ricomponе un profilo dell'artista come grande statuario monumentale e progettista di ambienti altrettanto monumentali, di cui quelli più coerenti, complessi e integralmente conservati sono nella Basilica fiorentina di San Lorenzo e nel Battistero di Siena<sup>18</sup>. Particolarmente ricche sono le due sezioni dedicate a Prato: la prima legata al «tabernacolo fittile di importanza storica capitale» poiché «si tratta di una delle rare opere di Donatello in terracotta che si possono datare con relativa certezza, verso il 1417», in quanto entrambi gli angeli che affiancano la Madonna col Bambino sono sovrapponibili alla sagoma della principessa nella predella marmorea (oggi al Museo del Bargello) della nicchia dell'Arte dei Corazzai e Spadai di Orsanmichele, documentata al 1417; la seconda fondata sulla concentrazione continua di opere di Donatello in un unico sito, perché l'artista ha lavorato per i pratesi per circa dieci anni (1428-1438)<sup>19</sup>. Ugualmente articolate sono le parti dedicate alla suddetta Basilica di San Lorenzo e al Duomo di Firenze, che si giovano di un'alta concentrazione di opere di Donatello di cronologia estesa per vari decenni, poiché l'artista vi ha lavorato più volte. In questi casi gli *Itinerari* scelgono di concentrarsi sulla cronologia più fitta di presenze donatelliane. Ad esempio, il capitolo su San Lorenzo è collocato alla metà inoltrata del libro, coprendo nel complesso un arco cronologico che, come esplicitano subito le didascalie, si estende dal 1422 al 1466, privilegiando non i tempi della Sagrestia ma quelli dei lavori d'arredo per la crociera e il presbiterio

della basilica. Ci sono poi casi molto particolari, utilissimi al lettore/visitatore che cammini con gli *Itinerari*, perché permettono di comprendere anche i buoni effetti di atti di conservazione e tutela raggiunti attraverso gli assemblaggi di originali e copie: il *San Giorgio* di marmo già a Orsanmichele è esposto al Bargello insieme alla predella originale, mentre a Orsanmichele è originale la parte superiore del tabernacolo con lo splendido *Dio padre* in stacciato. La statua di *San Giorgio* viene trattata sotto Orsanmichele<sup>20</sup>, ma nella sezione sul Museo del Bargello ci sono i rimandi opportuni<sup>21</sup>. Dinamismi ulteriori presenta la storia di opere spostate di sede nel corso dei secoli per assecondare le ragioni dell'iconografia politica, delle riforme istituzionali, dei cambi di governo, delle confische antimedicee, degli orientamenti di gusto dei governanti di Firenze e di Toscana, fino alle fondazioni ottocentesche dei musei e alle ragioni della tutela, della conservazione e del restauro, soprattutto in relazione a opere concepite per stare in spazi esterni che sono state spostate in ambienti interni e viceversa. È il caso del *David vittorioso* mediceo di bronzo (fig. 4), fatto per la "casa vecchia" dei Medici nell'attuale via Cavour, che ha subito varie traslazioni fino all'approdo al Museo del Bargello; la statua viene illustrata nella sezione sul Bargello<sup>22</sup>, alla quale si uniscono i rimandi incrociati nelle sezioni su Palazzo Vecchio<sup>23</sup> e su Palazzo Medici<sup>24</sup>, anche se oggi in quest'ultimo edificio non c'è nessun autografo di Donatello, che pure fu il progettista dell'arredo statuario del cortile e del giardino.

Ci sono, infine, anche musei e luoghi pubblici legati a una sola opera di Donatello, come il Museo Stefano Bardini, piazza della Repubblica, la chiesa di Santa Trinita a Firenze<sup>25</sup>; e la chiesa di San Martino a Pontorme, il Museo di Palazzo Pretorio a Prato, il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, il Duomo di Arezzo, la chiesa delle Sante Flora e Lucilla a Torrita di Siena.

In *Donatello, il Rinascimento*, il saggio monografico, introduzione e fulcro del catalogo, intitolato vasarianamente *Vita di Donatello* (pp. 25-105), ricostruisce in dettaglio il «terremoto» Donatello: il risultato della sperimentazione di avanguardia dell'artista con tutti i materiali e in tutti i generi e in tutti i ruoli possibili, dal progettista, al modellatore (p. 87), all'ideatore di figure colossali e di spiritelli e «fanciullini discinti» come «genietti classici» (p. 81), appare «ardimentoso ed elitario» (p. 65), «traboccante di grazia» (p. 68), «da capogiro» (p. 70), di «fulgore spettacolare» (p. 76), portato avanti con «disinvoltura ribelle» e totale «insubordinazione» alle regole dei maestri (p. 70), come solo può essere il lavoro di «un talento così franco e fuorilegge» che «non si fece mancare, fino all'ultimo, quella sconfinatezza di visione che ormai non ha più bisogno di essere enfatizzata» (p. 100). Per l'artista cinquantenne «dal 1437 in avanti ci fu un crescendo mozzafiato di commissioni in giro per mezza Italia, da Venezia fino

a Napoli, i cui esiti fallimentari quasi superarono nel numero le opere realizzate. [...] Donatello fu schiacciato per sempre, fino alla fine della sua esistenza, dal peso di non meno di quattro-cinque grossi impegni sollecitatigli ogni santo giorno dai più diversi committenti» (p. 59).

Seguendo il genere consolidato della biografia d'artista, *Vita di Donatello* racconta una vicenda decisiva per la storia dell'arte moderna, scrutinando filologicamente opere e documenti, ricostruendo un profilo di Donatello attendibile, travolgente e attualissimo, immune da forzature contemporaneizzanti. Non a caso l'acuto Vasari sentiva così forte la preminenza donatelliana sul Cinquecento che non sapeva bene se inserirlo tra gli artisti del Quattrocento o del Cinquecento: chissà se, senza studiare la "licenza nella regola" di Donatello e tante altre sue prerogative, forse il divino Michelangelo sarebbe giunto a tanta "terribilità"<sup>26</sup>.

Praticando l'arte più difficile di tutte, la scultura, e mettendosi alla prova in ogni aspetto della statuaria, Donatello ha sperimentato dimensioni, resuscitato tecniche, mescolato materiali. Ha viaggiato per tutta l'Italia, conteso da nobili e ricchi mecenati, accettando commissioni che alcune volte trascura o non onora, perfino sfuggendo precipitosamente agli impegni assunti. È stato generosissimo con i suoi collaboratori, lasciando a bocca aperta i biografi e gli studiosi successivi: ha permesso difatti la «"pubblicazione" di idee assolutamente donatelliane da parte di scolari e imitatori prim'ancora che Donatello stesso arrivasse a giovarsene per sé medesimo» (p. 85). Ha creato opere colossali a destinazione pubblica e opere di medie e piccole dimensioni in cui ha reinterpretato l'antico che tanto ha studiato, ottenendo risultati talmente stupefacenti da essere spesso considerati per lungo tempo antichi. È il caso della cosiddetta *Protome Carafa*, la testa di cavallo per il destriero del monumento equestre in bronzo di Alfonso il Magnanimo re di Napoli, destinato al fornice superiore dell'arco trionfale all'antica – in marmo – all'ingresso del Castel Nuovo a Napoli; unico elemento fuso in bronzo per un'opera mai realizzata, anche perché Donatello scappa «a Siena un anno dopo la fusione della protome (1457)». Dopo la morte dell'artista la testa equina, ritenuta ormai inservibile, viene balestrata da Lorenzo il Magnifico da Firenze a Napoli come dono a re Ferrante I, che la dirotta «verso il suo primo cortigiano, Diomede Carafa, conte di Maddaloni», che la usa «come arredo da cortile». La «*Testa Carafa*, accostabile all'antico, meritò per secoli la fama di principale reliquia figurativa della Napoli greco-romana» (p. 91: anche questa è una delle preziose risultanze dell'impegno trentennale nella ricerca donatelliana di Caglioti<sup>27</sup>).

Caglioti ricostruisce ogni aspetto della carriera dell'artista studiando fonti letterarie e d'archivio, documenti, opere e loro ricezione, privilegiando l'ottica della fortuna storica e includendo nel percorso del saggio biografico tutte le opere

utili, spesso monumentali e inamovibili da luoghi pubblici di metà del territorio italiano. Così il saggio biografico incoraggia il visitatore e lo studioso a integrare la visita alla mostra con un itinerario fiorentino, extra fiorentino ed extra regionale.

*Vita di Donatello* comincia e finisce con i dati biografici, che palesano una genialità innata, non derivata da una tradizione familiare, e una fine singolare. Donatello nasce a Firenze probabilmente nel 1386 in una famiglia modesta, in cui gli uomini sono operai cardatori di lana, come molti a quel tempo; la vocazione artistica gli consente di sottrarsi al destino familiare e probabilmente dal 1400 circa Donatello, esordiente orafo adolescente, è già al seguito di Filippo Brunelleschi nell'impresa civica dell'altare di San Jacopo in duomo a Pistoia (p. 25). Quasi certamente omosessuale, non si sposa, non ha figli e abita a lungo, almeno fino a oltre i suoi quarant'anni, con la madre Orsa, con sua sorella maggiore Tita e suo nipote Giuliano, «atratto» (pp. 25, 28). Il 13 dicembre 1466 muore, ottantenne, a Firenze, in una casa umile «nell'area oggi spartita tra la Galleria dell'Accademia, il Conservatorio di Musica "Cherubini" e l'Opificio delle Pietre Dure»; riceve degna sepoltura nella cripta della chiesa di San Lorenzo, a pochi passi dalla tomba del principale esponente della famiglia Medici che di Donatello sostenne il successo, Cosimo il Vecchio.

*Vita di Donatello* ricorda costantemente al lettore quanto sia produttivo guardare le opere di grandi maestri nell'ottica della fortuna storica di un precorritore: i maggiori «allievi indiretti» di Donatello furono due pittori, «Masaccio e Mantegna» (p. 98). «Donatello operò nelle menti di un'intera generazione e, al massimo grado, in quella del suo allievo incomparabilmente maggiore, Mantegna» (p. 85), «folgorato dalla libertà di Donatello non solo nel guardare alla Vergine, ma soprattutto nell'efficacissimo, rivoluzionario intreccio dei registri alti e bassi del racconto storico»: un esempio è il culmine della tragedia terrena di Cristo nel rilievo di bronzo del cosiddetto *Calvario Camondo*<sup>28</sup>; un altro è il pugno sinistro di Gesù Bambino stretto attorno a una ciambella dolce sullo sfondo polimaterico del tondo della *Madonna Piot* (fig. 7). Viene da chiedersi se Mantegna ha presente anche combinazioni donatelliane di questo tipo quando inventa il bambino ritroso che, sullo sfondo ghiacciato di marmi colorati della *Circoncisione*, stringe nel pugno sinistro un altro tarallo già in parte sgranocchiato (fig. 8)<sup>29</sup>. A causa di una delle più clamorose insolvenze di Donatello, il passaggio di consegne avviene addirittura concretamente: nel 1452 l'artista pianta in asso i marchesi Ludovico Gonzaga e Barbara di Brandeburgo, due anni dopo un intenso soggiorno a Mantova in cui «con alcuni suoi fedelissimi» ha messo mano a un'arca di bronzo, nelle aspettative dei committenti destinata ad accogliere il «corpo riverito di sant'Anselmo di Lucca, riposto nella loro cattedrale. [...]



È estremamente significativo che, fallito nel 1458 il sogno di avere Donatello a Mantova in pianta stabile (come lui prometteva), il suo ruolo a corte fosse preso per sempre da Mantegna» (pp. 88-89). Mantegna è la punta di diamante del «giro degli entusiasti» del lavoro fatto a Padova da Donatello<sup>30</sup>, iniziato in grande stile con il «fulgore spettacolare del Cristo» crocifisso in Santa Maria dei Servi (p. 76: una scoperta condivisa tra 2006 e 2008 con Marco Ruffini), «conformato da un mestiere che forza i limiti fisici del pioppo trasfigurandolo quasi in marmo dipinto e facendolo esorbitare dalla traiettoria millenaria del genere ligneo» (p. 77).

Leggendo la *Vita di Donatello* prima di entrare in mostra il visitatore veniva preparato alla scossa visiva delle meraviglie che avrebbe visto attraverso richiami ricavati da scelte di scrittura e concetti fondamentali e ricorrenti nel testo. Se ne possono isolare cinque, che costituiscono altrettante linee di lettura dell'opera di Donatello: 1. Le parole per la scultura, 2. Le fotografie della scultura, 3. Le fonti sulla scultura, 4. I primati di Donatello, 5. Gli eredi di Donatello.

1. La priorità che riscontro nella linea di lettura basata sulle parole scelte dall'autore della *Vita di Donatello* per raccontare la scultura non è casuale: alla tradizione della lingua per scrivere di tale arte Caglioti ha dedicato infatti una parte importante del suo impegno di ricerca, soprattutto recente.

Lo studioso ha segnalato negli scarsi interessi profusi da Roberto Longhi nello studio della scultura una delle cause dell'insufficiente ricerca di proprietà lessicale da parte di molti successivi studiosi di scultura, in qualche modo legittimati nelle proprie carenze dal maestro. Il lessico usato da Longhi per la scultura è tema di ricerca potenzialmente ricco di frutti, a partire dagli scritti pubblicati o elaborati da Longhi stesso tra 1914 e 1922, a cui andrebbero aggiunti almeno gli articoli e le recensioni non confluiti nel volume *Scritti giovanili*, uscito nelle *Opere complete* del 1961<sup>31</sup>. Rimonta, dunque, proprio al massimo conoscitore di pittura del Novecento italiano, che ha fatto delle equivalenze verbali la propria caratteristica espressiva, la successiva, diffusa lacunosità, addirittura la trascuratezza nel ricercare termini appropriati, del lessico della storia dell'arte che riguarda la scultura. Chi scrive di storia dell'arte si va a «impacciare» se decide di occuparsi di scultura, sulla quale è meglio non indugiare troppo «per non ingenerare monotonia»: così Longhi si esprime riguardo alla scultura, prendendo a pretesto presunte titubanze di Dante nei canti sul «visibile parlare» del *Purgatorio*; e poiché considera il poeta fiorentino l'iniziatore della storia dell'arte in volgare, Longhi segue l'esempio di Vasari attingendo spesso al lessico della *Commedia* per scrivere di arte contemporanea, a cominciare dalla statuaria futurista di Boccioni<sup>32</sup>. La trascuratezza di Longhi per la storia e per i problemi della scultura,

con poche e significative singolarità, è parallela alla trascuratezza per il lessico che egli usa le «poche volte che si occupa di scultura», prevalentemente toscana rinascimentale<sup>33</sup>. Quasi felici anomalie appaiono le rarissime incursioni sulla scultura del Duecento (in particolare sul grandioso Maestro di Naumburg) e sugli «scultori in legno del Rinascimento tedesco» Veit Stoss, Nicolas Gerhart, Tilman Riemenschneider a paragone con Guido Mazzoni, e le altrettanto rare incursioni nella mal digerita statuaria del Seicento e dell'Ottocento, per la quale Longhi trova in momenti diversi solo aggettivi riconducibili all'ambito semantico a lui abituale: «pittresco» e «pittoriche»<sup>34</sup>. Venendo alle scarse pagine di Longhi sulla «scultura di tradizione classica italiana», Caglioti registra che quando parla della scultura «il grande Longhi ricorre persino con insistenza a formule aggettivali come “attico”, “ellenistico”, “alessandrino”, “pergameno”, “latino”, “imperiale”, “adrianeo”, “bizantino”», restringendo «la tavolozza veramente sinfonica della lingua» «a delle centonature un po' curiose»<sup>35</sup>.

Del resto, Caglioti aveva affidato quattro anni or sono alla sezione di «Paragone Arte» intitolata *Antologia di critici* (l'officina di nuove analisi filologiche e attributive nella rivista fondata da Longhi) una risolutiva disamina di un passo noto (ma superficialmente interpretato) della biografia giuntina di Michelangelo. Con i mezzi della filologia del testo a stampa, dei criteri ecdotici che consentono di correggere e interpungere un testo dopo averlo studiato e averne quindi compreso «i problemi interpretativi moderni», Caglioti approda a una «rilettura» del brano di Vasari del 1568 sulle statue della giovinezza di Michelangelo che «investe nell'intimo il senso» dei limiti dello «sguardo retrospettivo» che Vasari «e i suoi contemporanei coltivavano ormai, alla data avanzata del 1568, verso le sculture della giovinezza di Michelangelo». Con questo rigoroso metodo di lavoro che culmina «nel cambio di una vocale e nella semplice aggiunta di una virgola», Caglioti aveva stabilito definitivamente che «Vasari non riteneva incompiute opere come il *Mosè* o i *Duchi medicei*», chiarendo il senso di «quella sorta di bilancio che Vasari, morto Michelangelo, fa del suo catalogo scultoreo», rivelando «l'abito mentale che il biografo e i suoi contemporanei avevano ormai assunto nei rispetti del Michelangelo “quattrocentesco”»<sup>36</sup>.

Del tutto coerentemente con i presupposti e con gli esiti delle ricerche appena evocate, non sorprende che, quando scrive di «scultura di tradizione classica italiana», Caglioti stesso selezioni parole che aderiscono perfettamente a fatti biografici e a opere, vincendo l'eterna scommessa giocata dagli storici dell'arte al tavolo dell'ecriasi, che con stile e con scelte lessicali opportuni deve sostituire le cose con le parole e farle vedere a chi non può vederle. Nella *Vita di Donatello* alcune definizioni sono così concise e sorvegliate (per scelta di sostantivi e

vezzeggiativi, verbi, struttura sintattica) che potrebbero stare in un *tweet*: l'*Amore-Attis* «è anche una *statua* [...] in movimento, la quale rischierebbe di crollare, se non avesse le ali, per colpa di quel serpentello che prova a far inciampare il genietto»<sup>37</sup> (p. 72: fig. 5); «Ecco, dunque, sfilare davanti agli occhi increduli dello spettatore un *Orto degli ulivi* nel quale Cristo ha trascinato con sé tutti gli apostoli, costringendoli ad appisolarsi dove capita, anche seduti a cavalcioni della cornice» (p. 101: è la parte finale sugli sfrenati pergami bronzei di San Lorenzo).

Caglioti riserva cura anche alla scelta delle parole con cui definire i materiali, in modo che il lettore non specialista possa sostare sul profilo biografico senza ricorrere per forza alle didascalie delle schede delle singole opere: quindi, non è genericamente “pietra”, bensì «macigno» (cioè un blocco di roccia dura e di grandi dimensioni) la materia di tre opere fiorentine a destinazione pubblica: la perduta *Dovizia* in Mercato Vecchio (p. 67), la «pala con l'*Annunciazione*» dell'altare Cavalcanti in Santa Croce (p. 60; per quest'opera si veda anche il punto 2), il *Marzocco*<sup>38</sup> (di macigno è pure la cornice intorno alla vetrata con l'*Incoronazione della Vergine* in duomo: p. 58; per quest'opera si veda oltre e anche il punto 2); «pietra di Nanto» (cioè la pietra cangiante di modesta durezza proveniente dai colli di Vicenza) è la materia del «*Sepolcro* [...], vertice d'ispirazione tragica» nell'altare maggiore della Basilica di Sant'Antonio a Padova<sup>39</sup> (p. 80).

I tecnicismi risultano funzionali a raccontare i fatti in maniera anche didattica e precisa. Il cultismo *pergamo* per 'pulpito' è appropriato quando Donatello dall'antico mescola e resuscita tecniche, iconografie, materiali in modi nuovissimi (*pulpito* è consueto come sinonimo di *pergamo* ma, in origine, è più generico perché non direttamente nato nell'ambito architettonico e semantico ecclesiale come, invece, è *pergamo*); la *Cantoria* di Santa Maria del Fiore è «il pergamo per far accomodare l'organista davanti alla mostra parietale del suo strumento [...], voluta dai committenti in forma di balcone parallelepipedo» in cui Donatello «sfruttò fino all'ingordigia i suggerimenti che venivano dai modelli templari, e applicò ai cinque mensoloni volute doppie rubate invece alle chiavi degli archi trionfali», «diversificò pure i materiali», «inscenò l'ancor più celebre carosello di spiritelli lungo un alto fregio continuo» (pp. 54-57)<sup>40</sup>. Il «motivo come la seriazione di ovuli e freccette fu strappato al cimazio del cornicione di una trabeazione dell'Urbe, per diventare protagonista nel fregio della trabeazione stessa» (p. 62) dell'edicola in forma di «antica ara funeraria» nell'*Annunciazione* dell'altare Cavalcanti in Santa Croce (per quest'opera si veda anche il punto 2). Nel brano appena citato ricorre *cimazio* (< lat. tardo *cymātion*, a sua volta dal gr. *kymātion*) 'cornice sporgente che circonda la sommità di un elemento architettonico', per il più diffuso *cimasa*. Non è ricerca fine a sé stessa di una voce dotta, ma tecnicismo che coinvolge il lettore anche con le parole, sottolineando le

ragioni di stile e di iconografia in un'opera che deve moltissimo alla reimmissione dell'antico nel mondo visivo contemporaneo. La tomba di Piero e di Giovanni de' Medici in San Lorenzo è qualificata con il cultismo *opistoglitica*, cioè 'a doppia faccia' (chiarito perifrasticamente poche righe sopra a proposito della tomba di Lorenzo de' Medici il Vecchio, ugualmente visibile da entrambi i lati: p. 69)<sup>41</sup>. Per spiegare in che modo Donatello prevede che lo spettatore guardi il *David vittorioso* bronzeo, staccandolo da terra con tre diversi supporti, di cui il più estremo è il basamento a colonna che consente la giusta visione dal basso della statua sottoposta ad anamorfosi (fig. 4), è idoneo il verbo *bilicare*: «egli bilicò il giovane eroe non solo su una ghirlanda trionfale, ma anche sulla testa della vittima: David vi è appena saltato al di sopra, e nel mettersi in posa davanti al pubblico rischia quasi di distrarsi e di cadere, portando via con sé testa e ghirlanda» (p. 67). Il verbo *bilicare* tr. 'mettere in bilico, far stare in equilibrio' (probabilmente da \**umbilicare*, deverbale da *umbilicus* 'ombelico' e anche 'punto centrale', *DELLn*<sup>42</sup>) ha una prima attestazione in volgare quattrocentesca, posteriore di pochi anni alla morte di Donatello (ante 1470, Luca Pulci, *GDL*<sup>43</sup>: *si bilica* rifl. 'sta in equilibrio') e Vasari lo consolida come tecnicismo della lingua della storia dell'arte nell'edizione Giuntina delle *Vite*.

Né "grave" né "solenne" è l'aggettivo adatto al «ricordo [...] di alcune *Madonne* romaniche dipinte e scolpite» confluite nella stupenda Vergine di bronzo dell'altare maggiore nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, ma ancora un grecismo, «ieratico», perché Maria ostenta l'arcigno figlio neonato come «nel cuore del *naos* di un santuario classico» (p. 79). Il *Lavabo di Casa Medici* nel ricetto dietro la Porta dei Martiri in San Lorenzo non può che palesarsi «metamorfico» (p. 10), se il marmo si contrae, si gonfia, si trasforma, esplose in decorazioni naturalistiche e animali veri e fantastici e mostri mitologici che emergono dalla vasca o ne sono rampicanti<sup>44</sup>.

Come espedienti lessicali mnemotecnici che definiscono la tipologia dei lavori dell'artista in una certa fase della carriera, i tecnicismi interagiscono anche con il montaggio delle fotografie. A p. 54 Caglioti introduce così il decennio 1433-1443: «Donatello era [...] tornato nel 1433 dal soggiorno a Roma, l'ultimo della sua vita, con un'impressionante ricarica di idee antiquarie, pronte a sprigionarsi e a rimescolarsi come in un caleidoscopio soprattutto nei dieci anni a venire, fino alla partenza per Padova (1443)». Nella stessa p. 54 la didascalia della fig. 55 informa che Donatello è autore del cartone per la vetrata policroma realizzata da Domenico di Piero da Pisa e Angelo di Lippo di Paolo con l'*Incoronazione della Vergine* per l'oculo principale del tamburo della cupola del duomo di Firenze, che è anche l'oculo «di maggior visibilità, fin dall'ingresso nel piedicroce»<sup>45</sup>. L'opera risale al 1434-1437, dunque al decennio in cui le idee di Donatello si sprigionano «come

in un caleidoscopio»: a un irripetibile disegno fatto di pezzi di vetro multicolore ricongiunti in una forma circolare da guardare da lontano corrisponde, difatti, la riproduzione della vetrata a fig. 31, p. 55, per la quale il grecismo metonimico *caleidoscopio* è, quindi, davvero pregnante.

2. L'ammissione dei limiti della fotografia di riproduzione della scultura è chiave di ricostruzione storica e critica che permette allo studioso una serie di affondi anche didattici. Dell'*Incoronazione della Vergine* Caglioti scrive in aggiunta: «Ecco un altro capolavoro difficile o forse impossibile da far conoscere attraverso le riproduzioni fotografiche, che lo circoscrivono sempre alla parte vitrea, mentre Donatello concepì la corona di teste angeliche intorno alla coppia divina come uno sfondamento prospettico che proseguiva la strombatura della cornice di macigno tutt'intorno» (p. 58).

Del *Marzocco* che, scolpito all'inizio del 1420, «andò subito ad appollaiarsi, al pari di un'aquila, in cima a una "colonna" in testa allo scalone di accesso all'appartamento d'onore allestito per papa Martino V e per il suo seguito dall'Opera di Santa Maria del Fiore, su richiesta del Comune, nel convento di Santa Maria Novella», Caglioti ricorda l'anamorfose correttiva non più percepibile né dall'altezza più bassa da terra rispetto a quella prevista da Donatello né dalle fotografie, «perché il troppo oggetto della base oblunga sul davanti ne taglia via gli artigli, forse invece aggettanti essi stessi dalla "colonna" originaria»<sup>46</sup> (in occasione della mostra l'allestimento tradizionale del *Marzocco* nella Sala di Donatello è stato mantenuto; un'approssimazione più vicina all'altezza complessiva originale si vede in catalogo, a p. 353, nelle nuove fotografie di Bruno Bruchi).

Riprodotta a p. 56, la «pala con l'*Annunciazione* di macigno» del mutilo e pur ammirevole altare Cavalcanti nella Basilica di Santa Croce (p. 60) è fruibile correttamente soltanto in chiesa:

Quasi nessuna fotografia realizzata nell'ultimo secolo e mezzo è stata in grado di spiegare la percezione di chi, con Vasari, apprezzava come gli spiritelli apicali, "per paura dell'altezza, tenendosi abbracciati l'un l'altro, si assicurino". Infatti il fotografo, volendo evitare di correggere lo scorcio dell'edicola nella ripresa dal basso, si pone sempre ben sopra le teste dei riguardanti: in tal modo egli annulla lo sporgersi degli spiritelli dal cornicione (p. 62).

La visita alla mostra e la lettura del catalogo si saldano a quella delle opere permanenti sul territorio, poiché la pala è inamovibile dalla parete della navata destra della basilica francescana su cui è murata<sup>47</sup>.

Il problema di una restituzione fotografica verosimigliante interessa praticamente tutte le sculture e le statue illustrate in catalogo ed esposte in mostra. Per Donatello la cosa si complica ulteriormente perché egli progetta in

particolare le statue pubbliche assoggettandole ad anamorfosi, deformandone il «corpo per renderlo perfettamente godibile dal basso a 360°» (p. 67), come nel caso del *David vittorioso*, restituito temporaneamente a una visuale molto prossima a quella prevista da Donatello (cfr. anche testo in corrispondenza della nota 8; fig. 4). Diverso è il caso del *Monumento equestre di Erasmo da Narni*, detto il *Gattamelata*, in piazza del Santo a Padova, illustrato nella fig. 56 a p. 80:

Siamo da sempre inclini a leggere il *Gattamelata* come un imperatore all'antica compassato e bilanciato sulla sua cavalcatura. Tale lettura è stabilmente alimentata dalle foto, che perlopiù bloccano da un punto di vista quasi in quota il fianco sinistro del gruppo, stagliato contro il fianco sinistro della basilica del Santo. Una simile scelta deve ripetersi almeno in parte in queste pagine, che scontano i mille ostacoli connessi a un'immagine frontale [...] sul suo alto basamento, impedita dall'ingombro perenne di una bancarella sul davanti. Ma è questo, invece, l'approccio pensato perché il condottiero accogliesse il flusso dei pellegrini in arrivo verso il santuario soprattutto da nord, e quello suggellato da Donatello con l'apposizione della propria firma (p. 86).

Anche del grandioso *Busto reliquiario di san Rossore* (si veda oltre il punto 4) la fotografia a p. 147 privilegia una visione frontale alla stessa altezza degli occhi dello spettatore; se in mostra ci si inginocchiava davanti alla teca in cui l'opera era esposta, si accresceva l'effetto di tensione psicologica garantito dall'incontro dei sopraccigli e della fronte contratti del martire soldato di Diocleziano con lo sguardo altrettanto concentrato del devoto che un tempo ne andava a venerare la reliquia del cranio (fig. 12; si veda anche la fig. 3 con una ripresa ugualmente dal basso nella stessa sala di due dei putti reggistema in cima al pastorale di bronzo dorato del *San Ludovico di Tolosa*, non solo primo tentativo di Donatello a metà tra l'oreficeria e il bronzetto, ma soprattutto implicati con l'attitudine e la veduta in scorcio previste per il *David vittorioso* e il *San Giorgio* in marmo e per il *David* mediceo in bronzo): il *San Rossore* fu difatti fuso per l'altare a destra dell'ingresso della controfacciata della chiesa di Ognissanti a Firenze.

3. Le fonti, rilette e scassinate per attestarne l'affidabilità in relazione alle opere di cui parlano, e le indicazioni ermeneutiche, anche in merito a fonti edite di cui si crede di sapere tutto (come la biografia di Donatello di Vasari), sono davvero ghiotte. Mi limito a un singolo esempio: la letteratura artistica da Pomponio Gaurico a Giorgio Vasari attribuisce a Donatello una generosità pecuniaria nei confronti degli allievi della bottega, ai quali avrebbe lasciato permanentemente dei soldi «in una sporta con una fune al palco appiccata, onde ogni suo lavorante et amico pigliava il suo bisogno senza dirgli nulla». Caglioti intende tale aneddoto come una metafora di un comportamento professionale, come molte altre volte accade nelle biografie cinquecentesche, in particolare vasariane: la generosità

verso i collaboratori della bottega ha permesso difatti la «pubblicazione» di idee assolutamente donatelliane da parte di scolari e imitatori prim'ancora che Donatello stesso arrivasse a giovare per sé medesimo» (p. 85).

Dopo i riconoscimenti vasariani, per quasi due secoli e mezzo il Quattrocento fiorentino languisce quasi in un letargo; un «quadro opaco» viene consegnato dunque al primo Ottocento e alla *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, che inaugura gli interessi sistematici per il Quattrocento fiorentino fino ad allora intorpiditi, senza tuttavia potere offrire dati e metodo sufficienti a una vera rivalutazione della scultura rinascimentale, e di quella di Donatello in particolare. Nel «quadro opaco» post-vasariano pervenuto al primo Ottocento rientra il riconoscimento a Donatello di «tutto quel che di buono, specialmente nel marmo e nel bronzo, denunciava una maniera anteriore a Michelangelo e non più medievale». L'involontaria mancanza negli studi stimolati da Cicognara non si spiega solo, genericamente, con la topica e prevalente sfortuna della scultura rispetto alla pittura, ma perché «le opere da collezione e da museo, più abordabili, davano in qualche modo il "la" alla critica», alimentando per buona parte dell'Ottocento e ancora del primo Novecento l'immagine di uno pseudo-Donatello scultore da arredo domestico (p. 19). Solo l'esplosione di interesse internazionale promosso da artisti, collezionisti e studiosi durante il seguito dell'Ottocento consente di scoprire la carica di realismo, o naturalismo, di Donatello grazie all'uso dei calchi, alla fotografia e alle ricerche d'archivio sui monumenti pubblici a Siena, a Prato, a Padova (p. 20).

4. I primati di Donatello nella storia dell'arte emergono numerosi dalla *Vita di Donatello*, dalle sezioni del catalogo e dai relativi testi in *Donatello in Toscana. Itinerari*. Il «Profeta bambino [...] già in cima al pinnacolo sinistro» della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore è forse il primo profeta rappresentato in età infantile; purtroppo perduto è «il Giosuè semi-colossale che tra il 1410 e il 1412 fu innalzato e perfezionato sul primo "sprone" del Duomo: «era anch'esso una grossa novità, poiché non si conosce lungo tutto il Medioevo, né per fonti scritte né per resti archeologici, nessuna opera d'arte di tale impegno modellata nell'argilla, e addirittura nessuna figura fittile anche minore», e costituisce anche «la prima attestazione certa di Donatello come coroplasta»<sup>48</sup>; il *San Pietro* per l'Arte dei Beccai e dei Pesciaioi in Orsanmichele è la prima statua «non più gotica della scultura italiana»<sup>49</sup>; ugualmente a Orsanmichele, nella predella del *San Giorgio* «Donatello introduce un'idea di rilievo rivoluzionaria [...] per la prima volta (almeno in un'opera pubblica)»<sup>50</sup>; nel «generoso e complesso dispiegarsi della veste e del mantello» del cosiddetto *Profeta sbarbato*, prima delle due

statue di profeti per il lato est del Campanile di Giotto, «Donatello dà il via alla rivoluzione del panneggio rinascimentale, che avrebbe presto travolto intere file di ammiratori (a cominciare da Masaccio in pittura e Michelozzo in scultura)»<sup>51</sup>; la Tomba del cardinale Baldassarre Coscia, già antipapa Giovanni XXIII è il «primo monumento funerario del Rinascimento», polimaterico, lussuoso e di avanguardia assoluta per iconografia e rapporto con lo spazio e con il romanico preesistente inteso genialmente come antico da reimpiegare<sup>52</sup>: si aggiunga che Coscia ottiene un'inaudita sepoltura nel Battistero grazie ai rapporti privilegiati con l'alta finanza locale; la perduta *Dovizia* di macigno è una statua che «per la prima volta dopo secoli» sveltava su una colonna antica di granito in un luogo pubblico, il Mercato Vecchio<sup>53</sup>; il *David* di bronzo è «la prima vera statua nuda dell'era post-classica» (p. 67; fig. 4); il *San Giovanni Battista* di casa Martelli è la «prima vera statua del Precursore in senso moderno, cioè classico, della storia della scultura» (figg. 14-15)<sup>54</sup>; *l'Amore-Attis* di bronzo è la «prima statua post-classica in cui forma e contenuto degli antichi tendono a ricongiungersi»<sup>55</sup> (p. 72; fig. 5) e oggetto di interrogativi mai sopiti per la «moltitudine di prestiti iconografici» che crea «confusione», a cominciare dai «pantaloni (noti come anassiridi) così aperti»<sup>56</sup> da scoprire per intero il sederino del genietto; il «rivoluzionario prototipo donatelliano di *Madonna* domestica seduta quale la terracotta Vettori del Louvre (fig. 2 a p. 241), ovvero il più antico esempio di troncamento abrupto della protagonista, esaltato da un avanzo come casuale di sella curule, per rappresentare tutto ciò che è stato escluso», è «soluzione [...] destinata a immenso successo» in scultura e in pittura<sup>57</sup>; nel busto fittile di *San Lorenzo* per la lunetta dell'altare maggiore della pieve di Borgo San Lorenzo in Mugello si inverte «un ennesimo primato donatelliano, cioè l'uso della terracotta dipinta [...] per il ritratto a mezza figura di un santo [...] dallo sguardo carico di ardore»<sup>58</sup> (p. 76). A proposito del *Busto reliquiario di san Rossore* Laura Cavazzini precisa che «Donatello pone una pietra miliare nella storia dell'oreficeria», l'arte con la quale aveva iniziato da giovanissimo, e con un'opera sola si assicura due primati assoluti: il *San Rossore* è il primo reliquiario antropomorfo fuso in bronzo, dorato e argentato e nello stesso tempo il primo ritratto in scultura del Rinascimento a dimensioni naturali (fig. 12)<sup>59</sup>; i due bronzetti con la *Fede* e la *Speranza* per il fonte battesimale di San Giovanni a Siena sono, secondo Gabriele Fattorini, «tra i primi in assoluto della storia dell'arte occidentale dopo l'antichità»<sup>60</sup>; in bronzo e destinato in origine allo stesso fonte battesimale senese, lo *Spiritello danzante* scartato da Donatello, rimasto in bottega come prova d'autore, acquisito dai Medici, costituisce un «bronzetto all'antica da collezione, il primo che si conosca dotato di piena autonomia espositiva»<sup>61</sup>; il *Crocifisso* per la Basilica del Santo a Padova è il più antico crocifisso monumentale fuso in bronzo



«di cui si abbia notizia nell'arte italiana»<sup>62</sup>, «emulato, nello stesso secolo, solo da Baroncelli nella Cattedrale di Ferrara» (p. 78; fig. 6)<sup>63</sup>; il «primo gruppo statuario autonomo di età post-classica con due figure umane» (p. 93), la *Giuditta* bronzea (nel quale l'eroina biblica per «la prima e forse l'ultima volta nella storia dell'arte [...] assunse il ruolo di [...] un gruppo statuario»<sup>64</sup>), apre «la strada a tanti secoli di scultura monumentale elaborata su tale schema (Bandinelli, Cellini, Giambologna, Bernini, Canova...)» e tramanda il gesto da boia della affascinante giustiziera anche a «quadri da cavalletto e da galleria» (p. 93) (fino a un Seicento *pulp* mai stanco delle sevizie perpetrate in camera da letto dalle vendicative Giuditte macellaie caravaggesche e gentileschiane); nella lastra sepolcrale del vescovo Giovanni Pecci nel duomo di Siena «Donatello rinnovò risolutamente il genere»<sup>65</sup>, applicando una soluzione prospettica inedita e presentando il cadavere esposto di fronte all'altare in un preciso momento del funerale, mentre un richiamo quasi giocoso è affidato a due irresistibili putti grassocci dei quali restano visibili, dall'alto, solo la testa e le braccia: entrambi sprofondano stremati dal compito di tenere srotolato il pesante cartiglio terragno (fig. 11). E poi i primati sovrapposti volta per volta nella Basilica di San Lorenzo: nella Sagrestia vecchia «gli stucchi policromi degli *Evangelisti* e delle *Storie di san Giovanni* (figg. 1, 5, 6 a p. 193, figg. 40-41 a p. 66), mai abbastanza lodati per essere la prima grande campagna di stucchi del genere dopo l'antichità»<sup>66</sup> e i quattro battenti in cui come al solito Donatello «disattende i doveri della puntualità iconografica»<sup>67</sup> (unici battenti eseguiti da Donatello tra quelli commissionatigli durante l'intera sua carriera), audaci perché «svolgono la funzione di polittici a rilievo, in macigno e bronzo», finanziati da privati che scelgono il bronzo, «secondo una tradizione millenaria ma dispendiosa e rara, riservata ai sovrani o ai vertici della Chiesa o della cosa pubblica, e ostentata perlopiù all'ingresso principale di un edificio», oggetti mai prima destinati a «uno spazio chiuso e semi-esclusivo, e addirittura per accedere ad ambienti di servizio (un acquaio a sinistra e un deposito di ceri a destra)»<sup>68</sup> (fig. 14); di fianco alla navata, l'«infinità mai vista» dei «congiunti» che partecipano al *Seppellimento di Cristo* sul fianco destro del *Pergamo della Passione* (p. 102); in relazione a entrambi i pergami, l'assoluta novità del materiale associato alla tipologia di oggetto e il loro numero. «L'iniziativa di queste due opere gemelle s'impone come straordinaria per molte ragioni: innanzitutto perché in Italia [...] non esistevano pergami in bronzo, ma solo in marmi bianchi ed eventualmente colorati. Inoltre, nelle chiese toscane l'uso era di un solo pergamo, collocato a sinistra o a destra dell'assemblea [...]. Era invece nelle basiliche di Roma che si trovavano due pergami»<sup>69</sup>. Perfino quando Donatello è quasi esclusivamente regista di opere grandiose, «troppo impegnato» a Siena e a San Lorenzo, ormai «troppo anziano per lavorare la pietra», un suo progetto seguito da Antonio

Rossellino e da Benedetto da Maiano (la fontana al centro del giardino del Palazzo Medici, oggi a Palazzo Pitti, Scalone del Moro) assurge ancora una volta allo statuto di capostipite di un genere: «primo esempio di una tipologia a vasche concentriche sovrapposte che fu suggerita, a somiglianza delle basi del *David* e della *Giuditta*, dai candelabri monumentali romani, e che si apprestava allora a una fortuna immensa»<sup>70</sup>.

A una tale eccezionalità consegue un «episodio senza pari nella millenaria storia sociale degli artisti», cioè la votazione apposita a Palazzo Pubblico a Siena di provvedimenti speciali che conferivano poteri «a un comitato ristretto dell'Opera [del Duomo], appositamente creato per seguire le commissioni» a Donatello; pur se l'artista, anche in questa occasione, non mantenne tutti gli impegni presi<sup>71</sup>.

5. Un'ultima e non meno rilevante linea di lettura riguarda gli eredi di Donatello, che a volte assumono un ruolo diverso e perfino più profondo e persistente di quello degli allievi-collaboratori effettivi (regola eterna valida anche per mestieri ed epoche diversi da quelli di Donatello). Come già ricordato, Caglioti segnala giustamente in Masaccio<sup>72</sup>, ancor più in Mantegna e in generale nei pittori contemporanei e dei secoli successivi, un'interpretazione di Donatello prima consapevole e poi diluita, anche per via di una maggiore agilità di traduzione delle idee in pittura. Si aggiungono Jacopo Bellini, ma soprattutto e perfino Piero della Francesca, la cui enigmatica *Flagellazione* è stata sottoposta da «mille e diversi esegeti» a «tante divagazioni sterili» che «si sarebbero evitate» se del quadro a Urbino si fosse per tempo decifrata l'«attitudine» a mettere «in scena l'esercizio ardimentoso, ed elitario, di relegare la storia sacra al secondo piano della composizione, privilegiando invece i dati di spazio, di prospettiva, di architettura e di ornato» poco più di venticinque anni dopo l'esito pubblicato da Donatello attorno al 1435 nel *Convito di Erode* (pp. 65 e 61). L'ardimento di relegare la storia sacra al secondo piano della composizione diventa una sorta di marchio che indica genialità pittorica: Diego Velázquez lo applica alla storia sacra con *Cristo in casa di Marta e Maria* (1618) e a quella profana mitologica con *La favola di Aracne*, nota anche col titolo *Le filatrici* per l'inversione prospettica tra la scena principale sul proscenio e una scena feriale che predomina in primo piano (1656)<sup>73</sup>.

Gli eredi scultori di Donatello vanno individuati prima nei «suoi estremi allievi e seguaci della generazione di pieno Quattrocento» (Desiderio da Settignano, «ma anche Antonio Rossellino e Verrocchio<sup>74</sup>, e talvolta Mino da Fiesole e Benedetto da Maiano»<sup>75</sup>), poi negli artefici di statue stanti e in movimento dal Cinquecento in poi (Francesco di Giorgio Martini<sup>76</sup> con il suo «genio plastico» di bronzista: p. 98; «Bandinelli, Cellini, Giambologna, Bernini, Canova...»: p. 93), con «una fitta

sequela di ammiratori e di discepoli ideali», che studiarono le statue di Donatello con zelo e «volontà di comprensione per nulla diminuiti: anzi, per certi versi, potenziati». La trafila (che può spingersi fino al Novecento inoltrato) annovera sia pittori<sup>77</sup> sia artefici di statue: tra questi, Francesco da Sangallo<sup>78</sup>, del quale il *San Giovanni* gradivo del Museo del Bargello è un caso esemplare (fig. 16). La statua è tanto intenzionalmente vicina «ai grandi modelli del primo Rinascimento da indurre poi i conoscitori» a crederla autografa di Donatello (fig. 15), fino al momento in cui, nel 1931, Hans Kauffmann la attribuisce correttamente a Francesco da Sangallo. Nei decenni precedenti, ritenuta a torto di Donatello, la statua è stata quasi emblema «della fortuna critica da lui attraversata nei secoli a noi più vicini»<sup>79</sup>. Il suggerimento a indirizzare le future ricerche sul *San Giovanni* del Sangallo principalmente all'ambito mediceo è un altro dei buoni consigli del catalogo: Caglioti ricorda che il primo documento noto finora ancorabile con certezza alla statua risale al 1704 e che si tratta dell'«inventario» della Galleria degli Uffizi «avviato» quell'anno; da qui, dunque, si andrà a ritroso per svelare fin dove possibile la «protostoria» del «cinquecentesco e nostalgico» *San Giovanni* di Francesco da Sangallo<sup>80</sup>.

Gli incoraggianti spunti a nuove indagini su opere di primo piano per qualità, contesto di committenza e appartenenza al patrimonio pubblico ricordano che quando una mostra e il suo catalogo sono motivati da serie esigenze di ricerca e congiunti al territorio e alle sue fonti, sollecitano verifiche, nuove campagne fotografiche e ricerche rivolte a restituire la storia di intere porzioni del patrimonio culturale pubblico.

*Donatello, il Rinascimento* è un libro autorevole, stimolante, coinvolgente, congegnato come una vera e propria monografia affidabile e aggiornata sull'artista; da ultimo e non per minore importanza, è scritto in un italiano forbito senza risultare pedante (non conosco molti di noi che scriverebbero «*grosso modo*» in corsivo<sup>81</sup>, segnalando con la scelta del carattere che si tratta di una locuzione latina medievale). Quali migliori conseguenze per la mostra del secolo<sup>82</sup>?

1 Una versione ridotta e diversa di questo testo (con un'introduzione contestualizzante per un pubblico non specialista, priva di note, con differente apparato illustrativo, dedicata al solo catalogo e di intento divulgativo) è apparsa sul giornale online «Bee magazine» in due uscite, il 17 e il 21 giugno 2022, ed è accessibile qui: <<https://beemagazine.it/author/floriana-conte/>> (ultimo accesso 2 maggio 2023). Il testo che qui si pubblica deriva dalla successiva e ripetuta visita alla mostra fiorentina e anche dalla lettura di *Donatello in Toscana. Itinerari*, a cura di F. Caglioti, Venezia, 2022. I virgolettati a testo vengono da F. Caglioti, 7. *Le porte di San Lorenzo*, in *Donatello, il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura

- di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Venezia, 2022, pp. 232-235, cit. p. 232.
- 2 Si veda la p. [4] non numerata in *Donatello, il Rinascimento*, cit.
  - 3 G. Frangi, *Terremoto Donatello: la novità del Vangelo vale più di Brunelleschi*, in «Il sussidiario.net. Il quotidiano approfondito», 28 marzo 2022 <<https://www.ilsussidiario.net/news/arte-terremoto-donatello-la-novita-del-vangelo-vale-piu-di-brunelleschi/2314159/>> (ultimo accesso 2 maggio 2023).
  - 4 F. Caglioti, *Santa Maria del Fiore*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 16-33, cit. p. 16, da leggere a integrazione delle porzioni di catalogo della mostra che cito nella nota seguente.
  - 5 D. Rivoletti, *Donatello, confronti e ricezione per il grande proteiforme*, in «Alias Domenica», 22 maggio 2022, allude alla situazione esplicitata da L. Cavazzini, 1. *Gli esordi*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 108-111, cit. p. 108, con la riproduzione dell'*Isaia* di Nanni di Banco e del *David vittorioso* in marmo (fig. 1) in due pp. che ne permettono l'«accostamento» virtuale (p. 110 e p. 113, affiancabili se si ripiega su sé stessa p. 111 fino al bordo destro della riproduzione dell'*Isaia*), «canonico (ma mai visto in una mostra)». L'assenza in mostra dei *Profeti* per il campanile del Duomo e del *San Pietro* e del *San Marco* per Orsanmichele ha reso «difficile restituire il significato che l'opera di Donatello riveste nella genesi e nello sviluppo della statua moderna», rappresentato nella sezione 3. *Statue e persone* riservata alla «figura panneggiata» (A. Galli, 3. *Statue e persone*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 140-143, cit. p. 140).
  - 6 V. Farinella, *Classicismo rivoluzionario, impietoso naturalismo, sfrontata sensualità. Donatello, una mostra memorabile, un eccellente catalogo*, in «L'Indice dei libri del mese», 39, 6, giugno 2022, p. 9.
  - 7 Sulla «dimensione comunque cromatica del marmo donatelliano» nonostante «il biancore integrale» si sofferma N. Rowley, 4.1. *Donatello, Madonna col Bambino (Madonna Pazzi). 1422 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 170-171, rif. p. 170.
  - 8 F. Caglioti, *Museo Nazionale del Bargello*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 66-83, cit. p. 77.
  - 9 Con riferimento anche alla precoce ricezione vasariana in questo senso, rinvio a A. Galli, *Orsanmichele*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 54-65, rif. p. 65.
  - 10 P. Barocchi, *Presentazione*, in F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze, 2000, vol. I, pp. IX-XI (il contributo di Barocchi è datato dicembre 1999).
  - 11 I crediti sono a p. 5, si veda *Documentazione fotografica*.
  - 12 I quattro studiosi autori dei testi del catalogo ne hanno scritto anche le schede, ad eccezione delle dieci che spettano ad Andrea De Marchi (pp. 262, 264, 248, 270, 272, 286, 288, 292, 306, 384) e delle nove firmate da Gabriele Fattorini (pp. 114, 116, 148, 150, 184, 188, 410, 422, 424).
  - 13 Elenco di seguito la suddivisione del *Catalogo delle opere*: Cavazzini, 1. *Gli esordi*, cit.; A. Galli, 2. *La terracotta: idee nuove in una materia antica*, pp. 118-121; *id.*, 3. *Statue e persone*, pp. 140-143; L. Cavazzini, 4. *Spazio scolpito, spazio dipinto*, pp. 166-169; N. Rowley, 5. *Il ritorno degli spiritelli*, pp. 190-193; *id.*, 6. *Per Prato*, pp. 210-213; Caglioti, 7. *Le porte di San Lorenzo*, cit.; N. Rowley, 8. *Tra Firenze e Padova*, pp. 240-243; A. Galli, 9. *Dieci anni a Padova: il Rinascimento tra la Pianura padana e l'Adriatico*, pp. 278-281; L. Cavazzini, 10. *Di nuovo in Toscana*, pp. 310-313; F. Caglioti, 11. *La vecchiaia e i grandi bronzi*, pp. 328-331; *id.*, 12. *Al Bargello. Intorno al San Giorgio, al Marzocco e al David*, pp. 344-347; *id.*, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, pp. 376-379; *id.*, *I secoli della Madonna Dudley*, pp. 398-401.

- 14 Così spiega Caglioti, 12. *Al Bargello*, cit., p. 344, e *id.*, *Donatello 2022*, cit., p. 18.
- 15 Caglioti, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, cit., p. 379. La produttività dell'ultima sezione della mostra e del catalogo è spiegata pienamente dallo stesso Caglioti, 14. *I secoli della Madonna Dudley*, cit., p. 398, con particolare riferimento a una *crux* ricorrente e comune agli studi ormai compartimentati per generi e cronologie di interesse: una delle ragioni «della poca consapevolezza critica moderna sull'influenza della *Dudley* sta nella cronica distanza fra le rispettive attenzioni specialistiche alla pittura e alla scultura». Si aggiunga *id.*, 14. *I secoli della Madonna Dudley*, cit., p. 401: «i difensori dell'autonomia della pittura quasi non crederebbero a tanta genealogia», da Leonardo, Perugino, Signorelli, Raffaello (la cui *Madonna della seggiola* è il culmine irripetibile «di tante idee donatelliane (l'abbraccio in un solo corpo, il tondo, la sedia troncata)»), a Rosso, Pontorno, Jacone, se «non ci fossero alcuni disegni a scoprirci Leonardo e Perugino nell'esercizio *d'après*».
- 16 In *Donatello, il Rinascimento*, cit., si vedano: A. Galli, 12.1. *Donatello, San Giorgio. Combattimento di san Giorgio col drago e liberazione della principessa (predella). 1415-1417 circa*, pp. 348-351; F. Caglioti, 12.2. *Donatello, Marzocco. 1420*, pp. 352-353; *id.*, 12.3. *Donatello, David vittorioso. 1435-1440 circa*, pp. 354-355.
- 17 Rispetto a *Donatello in Toscana. Itinerario*, a cura di M. Collareta, Firenze, 1985, pubblicato in occasione della mostra *Omaggio a Donatello. 1386 – 1986: Donatello e la storia del museo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986), a cura di Paola Barocchi, Firenze, 1985, allestita per il sesto centenario della nascita del maestro, ci sono aggiustamenti, anche attributivi, e soprattutto integrazioni topografiche: nel primo volumetto c'erano otto sezioni per Firenze, mentre in Toscana si indirizzava il visitatore a Siena, Prato, Pisa, Arezzo, Bosco ai Frati, Torrita.
- 18 In *Donatello in Toscana*, cit., si vedano: F. Caglioti, *San Lorenzo*, pp. 90-109; G. Fattorini, *Siena. Battistero*, pp. 132-139.
- 19 N. Rowley, *Museo di Palazzo Pretorio*; *id.*, *Prato. Duomo e Museo dell'Opera del Duomo*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 122-129. La corrispondente sezione in catalogo è dello stesso Rowley. 6. *Per Prato*, cit.
- 20 Galli, *Orsanmichele*, cit., pp. 59-65.
- 21 Caglioti, *Museo Nazionale del Bargello*, cit., pp. 67, 70-71.
- 22 *Ivi*, pp. 74-77.
- 23 F. Caglioti, *Piazza della Signoria e Palazzo Vecchio*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 114-117, in part. pp. 116-117.
- 24 F. Caglioti, *Palazzo Medici (poi Riccardi)*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 110-113, rif. p. 112.
- 25 N. Rowley, *Museo Stefano Bardini*, pp. 84-85; *id.*, *Piazza della Repubblica (ex Mercato Vecchio)*, pp. 86-87; *id.*, *Santa Trinita*, pp. 88-89; *id.*, *Pontorme. San Martino*, pp. 120-121; *id.*, *Prato. Museo di Palazzo Pretorio*, pp. 122-123; *id.*, *Pisa. Museo Nazionale di San Matteo*, pp. 130-131; *id.*, *Arezzo. Duomo*, pp. 150-151; *id.*, *Torrita di Siena. Sante Flora e Lucilla*, pp. 152-153.
- 26 Caglioti riassume la questione nell'introduzione alla sezione 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, cit., p. 376.
- 27 La scheda sul frammento colossale è di N. Rowley, 11.1. *Donatello, Protome di cavallo (Testa Carafa). 1456*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 332-333, cit. p. 332, con rinvii alla bibliografia precedente nella quale Caglioti ha ricostruito gradualmente, dal 1993, la storia dell'opera.

- 28 F. Caglioti, 9.11. *Donatello, Calvario (Calvario Camondo). 1450-1452 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 304-305, rif. p. 304, e anche *id.*, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, cit., pp. 376-379, rif. p. 376.
- 29 A. Galli, 6.7. *Donatello e bottega, Madonna col Bambino (Madonna Piot). 1440 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 226-227, rif. p. 226; G. Agosti, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005, p. 32 e tav. XI: «Lo sfarzo raggiunge il culmine nella scena della Circoncisione; ma bisogna sapere andare al di là dello sfoggio delle cruste marmoree colorate, quasi un campionato per un marmista, o dell'eleganza Impero dei bassorilievi dipinti con l'oro macinato su un fondo in serpentino: [...] e allora basta guardare, nella solenne aula marmorea, il bambino stranito, con i sandali rossi, che si ciuccia il dito e tiene in mano un tarallo mangiato a metà»; *ivi*, è sufficiente anche solo sfogliare le pp. indicizzate: si veda *Donatello* per verificare in un libro, che è di riferimento per Mantegna, le numerose obbligatorie occorrenze del nome di Donatello fin da principio, con particolare riguardo a p. 14, con il richiamo a una poesia del canzoniere di Marco Businello che contiene «l'unica menzione quattrocentesca che accosta Donatello a Mantegna».
- 30 Sull'«inizio di quello che è stato chiamato lo "squarcionismo"» da ricondurre appropriatamente a Mantegna insiste Rowley, 8. *Tra Firenze e Padova*, cit., p. 242; sul ruolo di Mantegna, «autentico erede della lezione donatelliana», il «solo a misurarsi senza imbarazzi con la gran macchina» dell'*Altare del Santo* «nel trittico per San Zeno a Verona», cfr. anche L. Cavazzini, 8.17. *Pietro Lombardo, Madonna col Bambino (Madonna da Schio). 1460-1465 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 276-277, rif. p. 276, e Galli, 9. *Dieci anni a Padova*, cit., p. 279.
- 31 R. Longhi, *Opere complete*, I-XIV, Firenze, 1961-1984. Lo spunto a lavorare in tal senso viene dai risultati della recente ricerca presentata in F. Caglioti, *Michelangelo e altri problemi di scultura*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi et alii, Bologna-Lavis (TN), 2017, pp. 195-224, in part. pp. 195-201 e note 1-6, 10, 19-20, 22.
- 32 R. Longhi, *Scultura | futurista | Boccioni*, Firenze, 1914, pp. 5-7, 50, 22, 47. Tratto queste e altre occorrenze in F. Conte, *Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi, da Boccioni ai Pisani (1914-1966)*, in «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp. 293-321, in part. pp. 297-298, note 21-25.
- 33 Caglioti, *Michelangelo*, cit., pp. 197, 199.
- 34 Rinvio al censimento delle fonti e della bibliografia relativa in Conte, *Memoria di Dante*, cit., pp. 296-297, note 11-19.
- 35 Caglioti, *Michelangelo*, cit., pp. 201-202 e nota 22.
- 36 F. Caglioti, *Giorgio Vasari e le undici "statue finite" di Michelangelo: nota ecdotica su un passo delle Vite del 1568*, in «Paragone Arte», 69, Terza serie, 137 (815), gennaio 2018, pp. 30-39 (le citazioni a testo vengono da ognuna delle pagine del saggio, del quale quindi non ripeto analiticamente la numerazione).
- 37 Varianti ugualmente incisive su questo aspetto della fascinosa statua in Caglioti, *Museo Nazionale del Bargello*, cit., p. 78: «Il giocoso e ridente *Amore-Attis*, insidiato nel suo equilibrio dal ritrovarsi un serpentello che gli s'infila tra i piedi e nella vecchia suola di uno dei sandaletti». La statua fa parte della sezione 5. *Il ritorno degli spiritelli*, cit., pp. 204-205, con una scheda firmata da N. Rowley, che nell'introduzione alla sezione 5. a p. 190, precisa opportunamente che la scelta del lemma "spiritelli" è filologica, poiché ai «bambini nudi e alati, oggi chiamati diffusamente "putti"», i «documenti dell'epoca si riferiscono più spesso come "spiritelli"».

- 38 Il *Marzocco* e l'edicola Cavalcanti sono i due «capolavori donatelliani di macigno giunti fino a noi»: F. Caglioti, 12.2. *Donatello, Marzocco. 1420*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 352-353, cit. p. 352.
- 39 Dello stesso materiale è fatta la «notevolissima statua in pietra di Nanto, purtroppo acefala, oggi in San Gaetano a Padova»: cfr. F. Caglioti, 8.8. *Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna col Bambino. 1490 circa* (quest'opera notevole nel suo genere e davvero apprezzabile soltanto dal vivo in tutte le sue sfaccettature, anche emotive, fu fatta in Dalmazia in «Pietra d'Istria»: fig. 10), in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 258-259, cit. p. 258, ed *id.*, 8.16. *Seguace di Donatello nel Veneto, Madonna col Bambino, 1460 circa*, pp. 274-275, cit. p. 274.
- 40 Nella bibliografia finale del catalogo, a p. 453, risultava tra i contributi in corso di stampa F. Caglioti, *I pergami donatelliani di San Lorenzo nel contesto: architettura, liturgia, committenza*, in *L'ultimo Donatello. I Pulpiti di San Lorenzo: studi e restauro*, atti delle giornate di studio, Firenze 2017, a cura di M.D. Mazzoni, Firenze, 2022, pp. 39-90.
- 41 Il tecnicismo viene sostituito dalla più comprensibile perifrasi in *Donatello in Toscana*, cit., in ragione dei destinatari privilegiati della lingua di un libro pensato per accompagnare chi non è un umanista: pertanto Caglioti, *San Lorenzo*, cit., p. 101, definisce «a doppia faccia» sia la tomba distrutta sia quella oggi visibile dovuta a Verrocchio.
- 42 *DELLn* = M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione in Volume unico a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna, 1999.
- 43 *GDLI* = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, 1961-2002, anche online: <http://www.gdli.it/> (ultimo accesso 2 maggio 2023).
- 44 La stessa acribia didascalica accomuna anche tutte le vere e proprie microdigressioni relative alle tecniche, affidate anche alle schede. Di seguito qualche esempio. In Caglioti, 2.6. *Nanni di Banco*, cit., p. 132, l'attribuzione a Nanni di Banco, alternativa a quella «a carico della bottega» di Jacopo della Quercia con cui l'opera è classificata al Louvre, si accompagna alla spiegazione di come si passasse dal prototipo in argilla policroma alle copie seriali in stucco tramite il procedimento di formatura a calco, ottenendo «forme intermedie, oggi perdute». Indicazioni simili e puntuali si leggono anche in Cavazzini, 4. *Spazio scolpito*, cit., p. 167. A una peculiare branca della tecnica pertiene la microdigressione in F. Caglioti, 6.9. *Andrea dall'Aquila, Madonna col Bambino (Madonna Caffarelli). 1450-1455 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 230-231, rif. p. 230, sulla genesi e la fortuna delle firme degli artisti che abbinano al proprio nome l'indicazione orgogliosa della provenienza da Firenze.
- 45 Caglioti, *Santa Maria del Fiore*, cit., p. 38.
- 46 Caglioti, 12. *Al Bargello*, cit., pp. 346-347.
- 47 L'altare Cavalcanti è trattato in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 48-53, rif. p. 51, da G. Fattorini, *Santa Croce*.
- 48 Caglioti, *Santa Maria del Fiore*, cit., pp. 19-20; 23-24.
- 49 A. Galli, *Orsanmichele*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 54-65, cit. p. 56.
- 50 *Ivi*, p. 60.
- 51 F. Caglioti, *Santa Maria del Fiore*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 30-31.
- 52 *Id.*, *Battistero*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 12-15, cit. p. 13.
- 53 N. Rowley, *Piazza della Repubblica (ex Mercato Vecchio)*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 86-87, cit. p. 86.

- 54 F. Caglioti, 8.1. *Donatello, San Giovanni Battista di casa Martelli*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 244-245, cit. p. 244.
- 55 L'enfaticizzazione fino alla grandezza della statua del «motivo dello spiritello», marginale prima dell'interesse di Donatello, deriva a questi dal soggiorno a Roma tra 1432 e 1433, come sottolinea Rowley, 5. *Il ritorno degli spiritelli*, cit., p. 190.
- 56 N. Rowley, 5.6. *Donatello, Amore-Attis, 1435-1440 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 204-205, cit. p. 204.
- 57 F. Caglioti, 14.2. *Desiderio da Settignano, Madonna col Bambino (Madonna Panciatichi). 1450-1455 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 404-405, cit. p. 404.
- 58 L'uso della terracotta come materiale per la scultura è rappresentato a partire dal gruppo di opere aventi come soggetto la Madonna con Gesù bambino che Luciano Bellosi cominciò ad attribuire a Donatello e a Brunelleschi dal 1977 (si veda la sezione Galli, 2. *La terracotta*, cit., p. 118, con la scheda di F. Caglioti, 2.6. *Nanni di Banco. Madonna col Bambino. 1415-1420 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 132-133, rif. p. 132) e di cui è stata «cruciale l'occasione offerta dalla mostra di vedere per la prima volta la *Madonna del Victoria and Albert Museum*» inv. 7573-1861, fig. 9 (L. Cavazzini, 2.2. *Donatello, Madonna col Bambino. 1414 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 124-125, cit. p. 124).
- 59 Le citazioni sul reliquiario tra virgolette a testo sono tratte dalla scheda di L. Cavazzini, 3.2. *Donatello. Reliquiario di san Rossore. 1422-1425 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 146-147, cit. p. 146. La primazia del *San Rossore* sui busti ritratto indipendenti, praticamente inventati da Donatello, è ribadita da N. Rowley, *Pisa. Museo Nazionale di San Matteo*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 130-131, rif. p. 130.
- 60 Le citazioni sui due bronzetti tra virgolette a testo sono tratte dalla scheda di G. Fattorini, 3.3. *Donatello, Fede. 1427-1429*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 148-149, cit. p. 148.
- 61 F. Caglioti, *Museo Nazionale del Bargello*, cit., p. 74.
- 62 Per i fanatici degli studi di genere, sarà di rilievo ricordare che se il blu che un tempo colorava la croce era stato dipinto da Nicolò Pizzolo, la doratura era stata applicata da «una donna», lasciata anonima nei documenti: cfr. N. Rowley, 9.7. *Donatello, Crocifisso. 1443/1444-1448/1449*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 294-295, cit. p. 294.
- 63 Il gruppo di Niccolò Baroncelli e Domenico di Paris con *Il Crocifisso, la Madonna e san Giovanni dolente, san Maurelio e san Giorgio*. 1450-1455 (si veda la scheda 9.8 di A. Galli, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 296-298; rif. p. 297) «nacque per coronare il pontile in pietra posto al centro della navata maggiore, antistante all'antico coro dei canonici», con il risultato complessivo «di altissima qualità» tecnica ma di un «donatellismo senza la 'vivacità' e la 'prontezza' di Donato».
- 64 Caglioti, *Piazza della Signoria e Palazzo Vecchio*, cit., p. 117.
- 65 G. Fattorini, *Siena. Duomo e Museo dell'Opera della Metropolitana*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 140-149, cit. p. 145.
- 66 Caglioti, 7. *Le porte di San Lorenzo*, cit., p. 235, da leggere in relazione a *id.*, *San Lorenzo*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 90-109, rif. p. 97.
- 67 F. Caglioti, 7.2. *Donatello, Battenti della Porta degli Apostoli. 1440-1442 circa*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 238-239, cit. p. 238. L'«ambiguità è tipica dell'ironia di Donatello» anche in uno dei più belli esemplari autografi che non siano stati replicati tra le Madonne col Bambino fittili, la *Madonna dei cherubini* a Berlino: cfr. N. Rowley, 8.4. *Donatello, Madonna*



- col Bambino (Madonna dei cherubini). 1440-1445 circa, in Donatello, il Rinascimento, cit., pp. 250-251, rif. p. 250.*
- 68 F. Caglioti, 7.1. *Donatello, Battenti della Porta dei Martiri. 1440-1442 circa, in Donatello, il Rinascimento, cit., pp. 236-237, cit. p. 236.*
- 69 Caglioti, *San Lorenzo*, cit., p. 105.
- 70 Caglioti, *Palazzo Medici (poi Riccardi)*, cit., p. 112.
- 71 Anche l'episodio del protrarsi dei lavori per Prato, sottoposti a «proroghe spaventose», «mostra chiaramente che Donatello non si percepiva come un artigiano in ritardo sulla commissione, ma come un demiurgo capace di imporre la tabella di marcia a seconda della propria ispirazione»: cfr. Rowley, 6. *Per Prato*, cit., p. 212.
- 72 «La lezione di Masaccio finì per sedurre maestri giovani e meno giovani, dall'Angelico (cat. 4.9) a Filippo Lippi (cat. 4.7), da Domenico Veneziano (cat. 4.10; fig. 6) a Piero della Francesca»: cfr. Cavazzini, 4. *Spazio scolpito*, cit., p. 166.
- 73 Rinvio al commento delle due tele oggi a Londra e a Madrid di T. Montanari, *Velázquez e il ritratto barocco* (2007), Torino, 2018, pp. 123-131, figg. 77-78.
- 74 Come «continuatore ed 'emulo' più degno» Caglioti, 11. *La vecchiaia*, cit., p. 328, ricorda Verrocchio nell'ultima sezione biografico-diacronica del volume, corrispondente anche all'ultima sezione della mostra a Strozzi. Il «tabernacolo marmoreo in cui il giovane Verrocchio racchiuse il tondo» con la *Madonna dell'umiltà, coronata da due angeli* di Donatello (la cui scheda in catalogo spetta a N. Rowley, 13.2. *Donatello e Andrea del Verrocchio, Madonna dell'umiltà, coronata da due angeli. 1440-1445 circa (Madonna). 1460-1461 (tabernacolo con gli Angeli)*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 382-383) «intorno al 1460-1461, vari anni dopo la sua realizzazione, aveva inaugurato la fortuna postuma» delle composizioni rappresentate in mostra anche dalla *Madonna delle nuvole* e dalla *Madonna di via Pietrapiana: id.*, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, cit., p. 379.
- 75 F. Caglioti, 8.2. *Desiderio da Settignano, San Giovannino. 1450-1455 circa, in Donatello, il Rinascimento, cit., pp. 246-247, cit. p. 246.*
- 76 Sulla ricezione degli «approdi formali dell'ultimo Donatello» da parte di questi nel bronzo, nell'anamorfosi e nella prospettiva cfr. anche Cavazzini, 10. *Di nuovo in Toscana*, cit., p. 313.
- 77 Donatello è stato il maestro ideale di Raffaello, Caravaggio, Piranesi: così scrive della mostra T. Montanari, *Che miracolo, Donatello*, nella rubrica *Ora d'arte*, «Il Venerdì», 3 giugno 2022, p. 111.
- 78 Caglioti, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, cit., p. 376.
- 79 Caglioti affida la rassegna bibliografica e lo studio di stile e cronologia alla scheda 13.8. *Francesco da Sangallo, detto "il Margotta". Francesco di Giuliano Giamberti, Firenze, 1494-1576. San Giovanni Battista, 1530 circa, in Donatello, il Rinascimento, cit., pp. 394-395, rif. p. 394.* Si aggiungano Caglioti, 8.2. *Desiderio da Settignano, San Giovannino*, cit., p. 246, *id.*, 13. *Donatello allo specchio della maniera moderna*, p. 379, e *id.*, 13.7. *Francesco da Sangallo, detto "il Margotta", I santi Pietro, Paolo e Bartolomeo (dalla Porta degli Apostoli di Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze). 1525 circa, in Donatello, il Rinascimento, cit., pp. 392-393, rif. p. 392.*
- 80 F. Caglioti, *Museo Nazionale del Bargello*, in *Donatello in Toscana*, cit., pp. 66-83, cit. p. 69.
- 81 La locuzione è in uno dei testi di Caglioti per *Donatello in Toscana, Santa Maria del Fiore*, cit., p. 36.

- 82 Sulla rarità e la difficoltà dell'allestimento di una mostra monografica su Donatello, anche in relazione a esposizioni precedenti e alla bibliografia monografica sull'artista, Caglioti apre la premessa al catalogo: F. Caglioti, *Donatello 2022*, in *Donatello, il Rinascimento*, cit., pp. 16-23, rif. p. 16.



Fig. 1: Donatello, *David vittorioso*, 1408-1409; 1416, marmo, 191,5x78,5x42 cm.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 2.  
Foto: B. Bruchi, *Donatello, il Rinascimento*, cit., p. 113.



Fig. 2: Donatello, *San Giorgio*, 1415-1417 circa, marmo, 204 (220 con la base)x78x34 cm.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 361.  
Foto: B. Bruchi, *Donatello, il Rinascimento*, cit., p. 349.



Fig. 3: Donatello, *San Ludovico di Tolosa*, particolare con i putti reggitemma in cima al pastorale, 1418-1425 circa, bronzo dorato. , 285x101x78 cm. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce (già nell'edicola di Parte Guelfa in Orsanmichele), inv. M 101 (Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno). Ripresa dal basso nella Sala 3 della mostra. Foto dell'Autrice (in *Donatello, il Rinascimento*, cit., p. 191, fig. 2, è disponibile una fotografia scattata dall'alto).



Fig. 4: Donatello, *David vittorioso*, 1435-1440 circa, bronzo parzialmente dorato, 155x65x60 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi 95. Ripresa dal basso nella Sala 12 della mostra. Foto dell'Autrice.



Fig. 5: Donatello, *Amore-Attis*, 1435-1440 circa, particolare, bronzo parzialmente dorato, 103x55x45 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi 448. Ripresa dall'alto nella Sala 5 della mostra. Foto dell'Autrice.



Fig. 6: Niccolò Baroncelli e Domenico di Paris, *San Giorgio*, particolare, 1450-1455, bronzo e ottone già parzialmente dorati, 200x105x125 cm.

Ferrara, Cattedrale di San Giorgio.

Ripresa dall'alto nella Sala 9 della mostra.

Foto dell'Autrice.





Fig. 7: Donatello e bottega, *Madonna col Bambino (Madonna Piot)*, particolare, 1440 circa, terracotta già dorata, cera e vetro, 74x75x7 cm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 3967 (lascito). Ripresa frontale nella Sala 6 della mostra. Foto dell'Autrice.

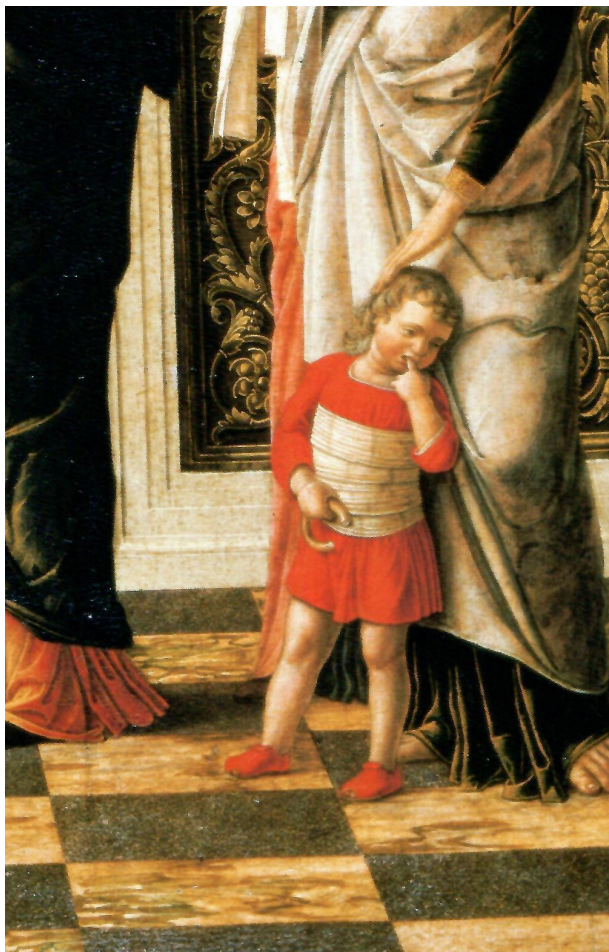


Fig. 8: Andrea Mantegna, *Circoncisione*, particolare, 1460-1464 circa.  
Firenze, Galleria degli Uffizi (da Mantova, Castello di San Giorgio, cappella?).  
Foto: G. Agosti, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005, tav. XI.



Fig. 9: Donatello, *Madonna col Bambino*, 1414 circa,  
terracotta già dipinta, 73x45,3x36,5 cm.  
Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 7573-1861.  
Ripresa da sinistra nella Sala 2 della mostra.  
Foto dell'Autrice.



Fig. 10: Niccolò di Giovanni Fiorentino, *Madonna col Bambino*, particolare, 1490 circa, pietra d'Istria, 52,5x43x11 cm.  
Sant'Agata Feltria, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie, o di San Girolamo.  
Ripresa da sinistra nella Sala 8 della mostra.  
Foto dell'Autrice.



Fig. 11: Donatello, *Lastra sepolcrale del vescovo Giovanni Pecci* († 1427), particolare, 1448-1450 circa, bronzo, con vari inserti di paste vitree e smalti (perlopiù perduti), 249,5x106,8x2,5/3 cm. Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella di Sant'Ansano. Ripresa dall'alto nella Sala 10 della mostra. Foto dell'Autrice.



Fig. 12: Donatello, *Reliquiario di san Rossore*, 1422-1425 circa, bronzo dorato e argentato, 55x58x42 cm. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, senza numero di inventario; sullo sfondo, Donatello, *San Ludovico di Tolosa*, 1418-1425 circa, bronzo dorato, argento, smalti e cristalli di rocca, 285x101x78 cm. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, INV M101. Ripresa dal basso nella Sala 3 della mostra. Foto dell'Autrice.

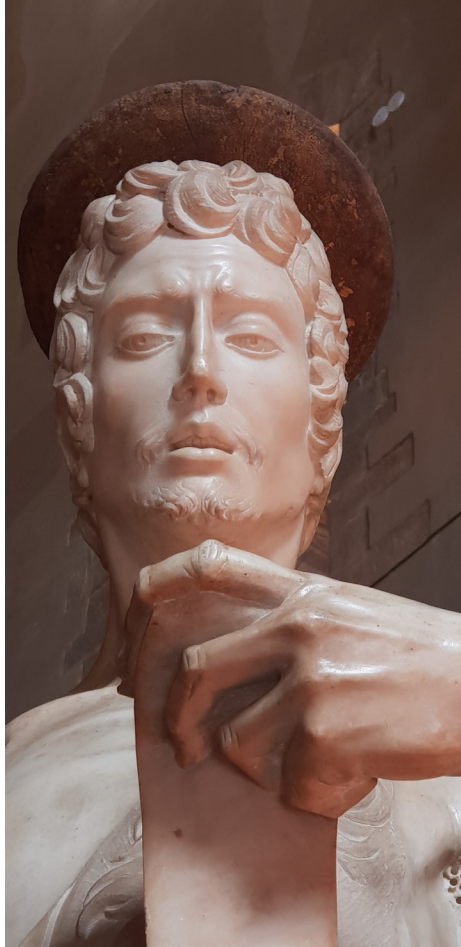


Fig. 13: Francesco da Sangallo, *San Giovanni gradivo*, particolare, 1530 circa, marmo, 172 (senza aureola)x52x39 cm.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 70.  
Ripresa dal basso nel Salone di Donatello, 3 ottobre 2018.  
Foto dell'Autrice.



Fig. 14: Donatello, *Porta dei martiri*, particolare del Battente destro, 1440-1442 circa, bronzo, 232,3x60,6x6 cm. Firenze, Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Vecchia. Ripresa nella Sala 7 della mostra. Foto dell'Autrice.



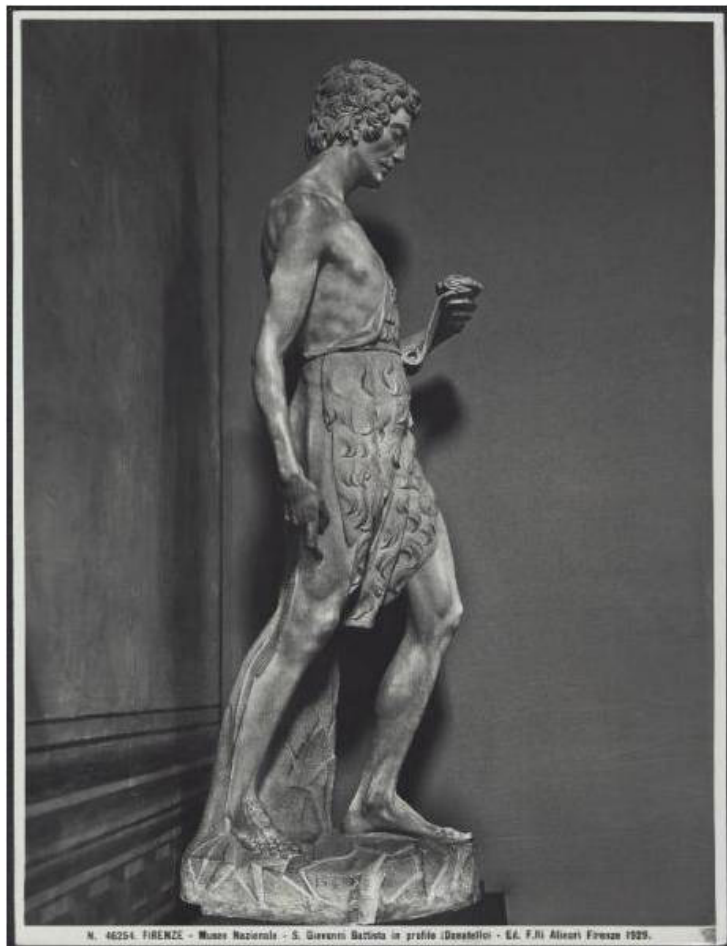


Fig. 15: Francesco da Sangallo (attribuito a Donatello),  
*Firenze-Museo Nazionale - San Giovanni Battista in profilo-Donatello*, profilo destro,  
stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x27 cm.  
Foto: Fratelli Alinari 1929, Milano, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco.  
Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica RI 12047.

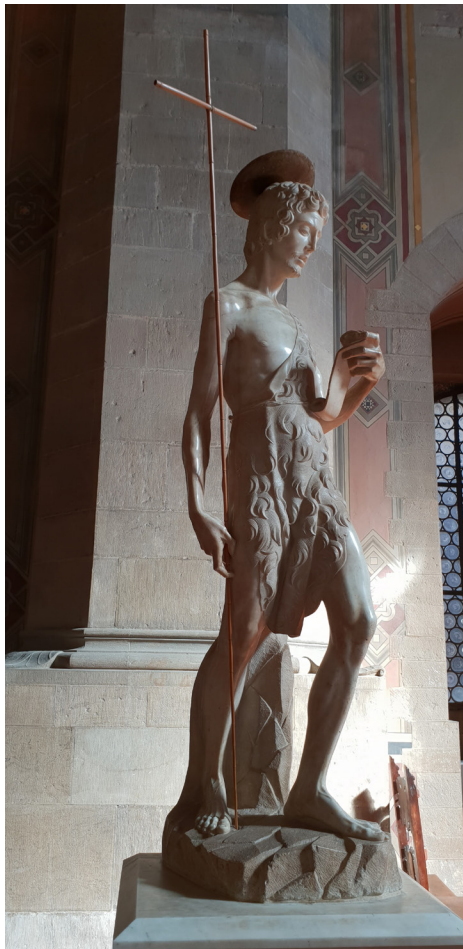


Fig. 16: Francesco da Sangallo, *San Giovanni gradivo*, particolare, marmo, 172 (senza aureola)x52x39 cm.

Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 70.  
Ripresa dal basso nel Salone di Donatello 3 ottobre 2018.  
Foto dell'Autrice.