

**Predella** journal of visual arts, n°35, 2014 - Miscellanea / *Miscellany* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://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** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,  
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Cura redazionale e impaginazione** / *Editing & Layout:* Paolo di Simone

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

pubblicato nel mese di Ottobre 2015 / *published in the month of October 2015*

Gigetta Dalli Regoli

**Antonio e Piero Pollaiolo.  
“Nell’argento e nell’oro, in pittura  
e nel bronzo...”**

Milano, Museo Poldi Pezzoli,

7 novembre 2014 - 19 febbraio 2015.

Mostra a cura di A. Di Lorenzo, A. Galli, A. Zanni.

Catalogo a cura di A. Di Lorenzo e A. Galli, Milano 2014.

*The exhibition held at the Museo Poldi Pezzoli in Milan (7 November 2014-19 February 2015) offered a significant overview of the different art techniques used by the brothers Antonio and Piero del Pollaiolo in their workshops, and showed how works of painting, sculpture, jewelry, drawing and applied arts attained the same level of excellence and dignity. As regards the paintings, the curators have chosen to attribute them, including most of those formerly attributed to Antonio or to a collaboration of the two brothers, solely to Piero, excluding any intervention by Antonio. Such a reduction of Antonio's catalogue is questionable, as it appears also considering the famous four female portraits chosen for the exhibition cover image, as the Berlin and Milan panels look strikingly different, in their linearistic essence, from the remaining two.*

Tra gli ultimi decenni del Novecento e i primi di questo secolo, numerose sono state le manifestazioni espositive che hanno riportato l'attenzione sul Quattrocento fiorentino: a Firenze, Roma, Parigi, Londra, New York e Washington, solo per citare qualche luogo emblematico, si sono proposte revisioni e verifiche pertinenti all'arte di un secolo la cui immagine sembrava offuscata da quella che era stata la concentrazione dominante degli studi ottocenteschi e primonovecenteschi, e dalle contemporanee dispersioni legate al collezionismo e al mercato. Dopo una lunga pausa, in decenni recenti, vari approfondimenti si sono dedicati ai grandi maestri del Quattrocento, Alberti, Ghiberti, Masaccio, Donatello, Desiderio, Piero della Francesca, Beato Angelico, Botticelli, Filippino, Leonardo, il giovane Michelangelo (a breve Piero di Cosimo), ma a fronte di tali eventi (legati talora a labili corrispondenze cronologico-biografiche) più rara e sporadica è stata la presenza di Antonio e Piero Pollaiolo: un binomio legato all'esercizio del disegno, della scultura in metallo e dell'oreficeria, della pittura e delle stampe; queste sperimentate presso i Pollaiolo in una fase aurorale e nondimeno di grande vitalità.

Particolarmente opportuna quindi l'iniziativa promossa dalla Fondazione Artistica Poldi Pezzoli, sostenuta da numerosi Enti pubblici e privati, che ha realizzato attorno alla celebre *Dama* ingioiellata del museo milanese una mostra imperniata su opere di peculiare risonanza e *in primis* sulla enigmatica serie di *Profili femminili*, riuniti per la prima volta in una sequenza inedita e davvero ammirevole. Al-

tre opere di spicco hanno allargato la tematica della mostra, che non comprende solo una revisione del problema 'Pollaiolo', bensì anche del complesso di relazioni che i due fratelli intrecciarono con altri artisti e con i loro committenti. Ne emerge una rilettura attenta di saggi, fonti e materiali documentari più e meno recenti, che consente ai curatori di fare il punto sullo stato degli studi pertinenti ai due più noti maestri, ma anche di fornire uno spaccato sulla struttura delle botteghe fiorentine attive intorno e oltre la metà del XV secolo, sulle forme di manifattura meno conosciute (tessuti, gioielli e simili), oltrechè sui più recenti esiti degli interventi di restauro.

La produzione della bottega di Antonio Pollaiolo, comprendente soprattutto disegni, stampe, oreficerie, dipinti, sculture e vari manufatti legati alla lavorazione dei metalli, della creta e dello stucco, emerge dalla rassegna come luogo altamente specializzato e insieme polivalente, ben radicato nella compagine sociale; e le vicende legate all'attività dei due fratelli, evocate nell'ambito della mostra e nel catalogo, risultano altresì significative del rapporto fra i Medici e l'oligarchia fiorentina da una parte, e le arti e gli artisti dall'altra; richiamando il tema specifico della politica di Lorenzo il Magnifico, propenso a promuovere il suo potere anche esportando episodicamente i talenti cittadini presso le sedi più prestigiose. Nuova luce si accende dunque sui concreti collegamenti fra i Pollaiolo e altri artisti fiorentini, alcuni ben individuati come Maso Finiguerra, altri che trovano qui una più precisa identità, come Ottaviano di Antonio di Duccio, fratello dello scultore Agostino di Duccio.

Dal complesso dei dati citati, risalta il ruolo dominante della personalità di Antonio, confermato da rare testimonianze dello stesso artista, dagli apprezzamenti dei contemporanei, Marsilio Ficino e l'enigmatico Prospettivo Milanese tra questi, e dalla centralità della bottega situata in via Vacchereccia: e quanto mai opportuna risulta la rassegna dedicata agli oggetti liturgici e ai pezzi di destinazione profana prodotti dal laboratorio, documentati ma purtroppo sacrificati per esigenza di reimpiego di metalli pregiati: una perdita davvero pesante. Unica forma di compensazione, la valorizzazione dei pochi pezzi superstiti e rappresentativi, come la Croce d'argento commissionata dall'Arte di Calimala per il Battistero di San Giovanni, una delle opere esposte di maggiore spicco, alla quale ha dedicato una scheda esemplare Gabriele Donati; e come altre opere di peculiare fragilità situate all'inizio del percorso: il Busto di *Giovane in armatura da parata* (terracotta), e lo scudo di *Milone crotoniate* (stucco su legno), quindi, fra le opere eseguite su disegno di Antonio, quattro riquadri appartenenti al prezioso parato liturgico con *storie del Battista*: ancora una commissione di Calimala per il Battistero.

Parte essenziale della mostra è il confronto fra i due fratelli, fondato su una

opinione che il curatore Galli ha espresso da tempo, e che tende a scindere nettamente l'apporto dell'uno e dell'altro nell'area della pittura, proponendo uno spostamento drastico di dipinti dal nome di Antonio, e dalla sigla 'Antonio e Piero', verso il solo Piero. Ho già manifestato la mia perplessità (in «Critica d'arte», 67, 2004, pp. 23-24) su una operazione giustificata dal fatto che nell'ambito degli studi specialistici la personalità di Piero è stata sottovalutata e talora impropriamente denigrata; peraltro il riscatto risulta fondato soprattutto su dati stilistici filtrati dall'occhio e dalla parola del critico, e dalle sue scelte, e suscita qualche interrogativo. Anche l'approfondita ed esauriente rassegna del dossier "storico-documentario" pertinente ai due artisti non può considerarsi paritariamente: se è significativo per Piero, costantemente citato come pittore quale realmente fu, non lo è per Antonio, perché le prevalenti denominazioni legate alla lavorazione dei metalli sono giustificate dall'alto valore che si attribuiva alla tecnica della fusione, alla fornitura di armi da parata, ai pezzi di argenteria e oreficeria.

Sembra pertanto irragionevole negare che i due fratelli abbiano collaborato, dividendosi i compiti, talora puntando Antonio sull'impianto di base e Piero intervenendo nella sapiente elaborazione della materia cromatica: nelle opere di grandi dimensioni, come il monumentale *Martirio di San Sebastiano*, i *Tre Santi* degli Uffizi, e soprattutto le perdute *Fatiche* di Palazzo Medici, che i documenti dicono eseguite da Antonio con un imprecisato fratello. Lo scarso peso assegnato alla collaborazione fra i due artisti, e la dilatazione del ruolo di Piero, travolgono infatti alcune componenti determinanti della personalità dell'altro: la passione archeologica di Antonio, la sua impetuosa insistenza sulla figura virile in movimento (spesso seminuda, perché il nudo meglio rivela la dinamica interna del corpo), e la introduzione in Firenze della veduta 'a volo d'uccello', ovvero l'amplificazione dello spazio aperto attraverso una ideale collocazione del punto di vista a grande altezza, sono i fili che tenacemente uniscono la struttura d'insieme del *Martirio di San Sebastiano* (l'arco trionfale, il paesaggio dilagante, il cerchio degli arcieri, piuttosto trascurati nel Catalogo), la celebre stampa della *Battaglia dei nudi*, il bronzo del Bargello (*Lotta fra Ercole e Anteo*), e le perdute *Fatiche di Ercole*, attestate dalle copie a stampa e dalle minuscole ma intense repliche degli Uffizi. E quella che può definirsi come passione archeologica di Antonio è inscindibilmente connessa, *et pour cause*, con la capacità di evocare vicende della mitologia come di altre tematiche pertinenti alla dimensione eroica dei personaggi, sempre animati da una nobile impronta emotiva. Impossibile negare la forza innovatrice che promana dall'interpretazione del mito di Dafne nella tavoletta londinese, la corsa folle di Apollo bloccata dalla figurina di Dafne che si radica nel terreno, e dalle cui esili braccia 'esplodono' gli enormi cespi di lauro. E altrettanto arduo separare

da tutto ciò l'elegantissimo *David* della Gemäldegalerie berlinese (a mio avviso un omaggio 'accattivante' al giovane Lorenzo de' Medici, fra i quindici e i vent'anni all'epoca di esecuzione del dipinto), che posa con orgoglio e quasi con arroganza dinanzi alla testa di Golia: fra i riscontri morfologici proposti nel Catalogo, ben avrebbe figurato quello fra la testa decapitata del gigante e quella rovesciata indietro del già citato *Milone crotoniate*. È possibile che Piero, appassionato estimatore di broccati, di velluti ritagliati e ricami di gemme, perle e paste vitree, abbia completato la elaborazione pittorica dei due pannelli, soprattutto nelle vesticciole ancora legate al costume cavalleresco, ma non si può non constatare la distanza rispetto a dipinti che da tempo gli vengono riconosciuti. Così come sembra improprio trascurare alcune linee di continuità che tendono verso il nome di Antonio: ad esempio il forte legame fra la *Danza* di Arcetri e il sottile erotismo della tavoletta con *Apollo e Dafne*; analogamente, gli Angeli svolazzanti della giovanile *Maddalena* di Staggia (uno dei pochi dipinti che Galli conserva ad Antonio insieme con i murali di Arcetri), sono i precedenti dei due *Angeli reggicortina* che si affacciano aggressivamente nell'inedito 'sfondato' della Cappella del Cardinale del Portogallo. Un contesto complesso quello della Cappella, nel quale i Pollaiuolo intervengono con pittura su tavola e ad affresco, e dove la ideale eliminazione della parete di fondo, e, nella pala, la collocazione dei Santi su un balcone aperto verso il paesaggio, si giustifica alla luce della forte impostazione innovatrice del fratello maggiore. E infatti di tali idee non è traccia nei pezzi che appartengono indubbiamente a Piero, le *Virtù per la Mercanzia*, l'*Annunciazione* di Berlino, l'*Arcangelo e Tobio* di Torino, il *S. Michele* Bardini, l'*Incoronazione della Vergine* di San Gimignano. In alcune opere di questa serie risalta infatti l'interesse che Piero riserbava alla decorazione degli ambienti e all'abbigliamento dei personaggi: due componenti che comportano una stabilizzazione delle figure seminude di Antonio, alcune collocate in edicole o in locali decorati da marmi intarsiati e scolpiti, e soprattutto rivestite con esplicito compiacimento di abiti preziosi 'alla fiamminga'. Lo testimoniano le *Virtù* della Mercanzia (qui rappresentate dalla *Fede*), ingiustamente deprezzate dalla critica, collocate entro nicchie appartenenti a un mondo che aveva dato frutti splendidi entro la metà del Quattrocento, ma che perderà credito nel corso degli anni Sessanta/Settanta (vedi la sala che Andrea del Castagno aveva costruito per l'*Ultima Cena* nel Convento di Santa Apollonia, anche questa una composizione di personaggi assolutamente immobili, controfondati dai pannelli astratti di marmo screziato). Si aggiunga che negli altri dipinti riconosciuti a Piero i paesaggi previsti all'origine (quelli che, nell'ottica di Antonio, avrebbero dovuto affondarsi nello spazio 'a perdita d'occhio') vengono largamente occultati dalle figure: così infatti accade nel *S. Michele*, nel *Tobio*, e nei *Tre Santi*: qui la vedu-

ta sulla valle che si estende oltre la balaustra traforata del balcone s'intravede a stento fra i personaggi, e forse fu parzialmente coperto dai "roboni" (le fastose vesti cerimoniali indossate dai Santi) nel corso di un intervento di completamento affidato a Piero. Quanto al ricorso ai paesaggi del Baldovinetti, a tratti evocati nel Catalogo, va sottolineato che il taglio astratto delle vedute baldovinettiane viene travolto proprio dall'impronta 'atmosferica' che nella seconda metà del secolo introdurranno Antonio e il giovane Leonardo, con lieve precedenza del primo.

Giustamente rivalutata nella parte saggistica la *Incoronazione* di San Gimignano, l'unica opera firmata da Piero e datata 1483, una grande macchina scenografica che nei Santi in preghiera offre una serie di splendidi ritratti: ed è proprio nella elaborazione delle fisionomie che affiora un'altra componente caratterizzante della personalità di Piero, una scelta che si allontana dal cipiglio aggressivo che caratterizza i lottatori di Antonio e si orienta piuttosto verso la tensione patetica, oscillando fra sofferenza e devozione: così il San Sebastiano del *Martirio* londinese, già da tempo ascritto a Piero dalla critica, l'umbratile San Vincenzo della tavola oggi agli Uffizi, e il *San Michele* dello stendardo Bardini, che non ha nulla di feroce, se non l'incongrua fila di denti che spunta fra le labbra del levigato volto di adolescente. A conferma, la galleria di volti estatici che compare nella pala di San Gimignano si pone come inconsapevole preannuncio delle tipologie che privilegerà l'arte della Controriforma.

A introdurre il *clou* della mostra, cioè il quartetto dei *Profili femminili*, avrebbe giovato la presenza del *Ritratto di Galeazzo Maria Sforza*, forse assente per difficoltà di prestito, avendo gli Uffizi concesso un cospicuo numero di dipinti. Dico questo perché il *Ritratto del duca* è un capolavoro di Piero Pollaiuolo, rappresentativo di un'acuta capacità di riassumere nell'effigie la fisionomia, il carattere, perfino qualche tratto della vicenda del personaggio. La collocazione di sghembo, già di per sé rivelatrice, espone la durezza dello sguardo e del volto, piantato su un busto che si rivela massiccio sotto la splendida veste ricamata; accentuano tale carica la schiena inarcata e il gesto imperioso della mano guantata che stringe fra le dita l'altro guanto: i guanti, manufatto costoso ancorché acciaccato dall'uso, emblematico del lignaggio di colui che lo porta con *nonchalance*. Nel secolo successivo, Tiziano ne farà il criptico fulcro di un intenso *Ritratto* oggi al Louvre.

E vengo ai quattro *Profili*, di cui nel catalogo Elisa Tosi Brandi ha scrutinato con grande competenza l'abbigliamento, le acconciature e i gioielli. Il diverso stato di conservazione dei quattro dipinti, registrato nelle impeccabili schede, induce alla cautela, e a puntare sugli aspetti che risultano complessivamente prossimi alle stesure originali. Almeno tre sembrano se non della stessa persona almeno della stessa famiglia, e due di queste sembrano raffigurazioni della stessa persona a

distanza di un decennio circa. È scontato che il procedimento esecutivo sia stato per vari aspetti identico, come pratica di bottega. Ma a mio avviso le differenze di struttura e di inquadratura (non tanto di qualità), creano una sottile frattura fra i quattro dipinti: nei *Ritratti* di Berlino e di Milano, a supporto del collo su cui s'impiana il nitido profilo femminile, la rappresentazione dell'abito sul petto e sulle spalle propone una serrata combinazione di linee curve; in quello di Berlino la doppia curva e la linea discendente della scollatura 'costringono' il busto proteso in avanti, imbrigliando la gracile 'Nefertiti' in una sottile rete di contrapposti; nella *Dama Poldi Pezzoli* la tensione si allenta, e nondimeno l'orlo della veste (ancora una doppia curva, ma più accentuata), e il ventaglio foliaceo espanso sulla spalla valgono a preparare il finissimo lavoro di cesello del volto e della *coiffure* sovrastante: la collana – esplicita la circolarità del filo teso attorno al collo – e il sofisticato intreccio di capelli, veli, nastri e perle che si espande sulla nuca fanno da contrappeso al nitido profilo; e non è un caso che la materia cromatica sia qui densa e rilevata, quasi a comporre un pezzo di oreficeria. Anche in questo caso una scelta forte, dove l'immagine, chiusa entro i vincoli di un disegno 'portante', impone il netto profilo per la testa, ma, come nella precedente, introduce un lievissimo artificio nel busto, che sfiora la visuale di tre/quarti.

Nulla di tutto ciò nelle *Dame* del Metropolitan Museum e degli Uffizi, certamente esemplate sul modello delle altre due, ma di cultura meno sottile, indifferente al taglio astratto delle precedenti e al valore della linea, bensì proclive all'apprezzamento dei valori materici: allo sguardo di un osservatore spregiudicato, i due *Profili* si presentano come lussuose effigi di cera che sostano silenziosamente accanto al vano di una finestra. La ricetta è la stessa dell'altra coppia (salvo la rinuncia all'impercettibile eppure significativa rotazione del busto), ma è accentuata la carica realistica e dunque è più forte l'intento di ritrarre il personaggio: c'è più ossatura nei due volti di questa seconda coppia, le collane si adagiano veristicamente sulle articolazioni del collo e delle spalle, ed è palpabile l'amore per la sostanza artigianale delle stoffe pregiate e dei gioielli, che non sono disciplinati entro un ferreo disegno complessivo, bensì validi per sé stessi, nella morbidezza del velluto, nella trama dei fili d'oro che compongono lo splendido 'melograno', nella lucentezza del ricco pendente (Uffizi). E dunque le quattro *Dame* sembrano uscite da una stessa officina, ma probabilmente sono state progettate per intervento di due menti diverse, oltrechè in tempi diversi.

A che giova la drastica divisione? È lecito costringere l'innovatore Antonio nei panni di un maestro eccellente ma tendenzialmente conservatore come probabilmente fu Piero? E il dissenso (mio e di altri) nasce solo da una nostalgia per il profilo di Antonio costruito dalla critica negli anni precedenti?

I documenti indicano che, almeno in alcune occasioni, i due fratelli ebbero momenti di contatto, come è confermato dalla partenza in coppia per Roma, dove Piero, specializzato nella pittura, non poteva che avere un ruolo subordinato; nondimeno gli studi hanno accertato che vi furono elementi di distinzione fra i due: prospettare ipoteticamente gli episodi di collaborazione, delineare i tratti salienti dell'una e dell'altra personalità sono gli argomenti che consegnano alla riflessione critica un quadro positivo per un ulteriore procedere degli studi; una dissezione anatomica all'interno della produzione pittorica di una delle botteghe più significative del Quattrocento fiorentino produce forse un certo rumore, ma attenua per qualche aspetto i molti meriti della pur bella mostra milanese.



Fig. 1: ANTONIO POLLAIUOLO, *Ritratto femminile di profilo*, particolare. Berlin, Gemäldgalerie



Fig. 2: ANTONIO POLLAIUOLO, *Ritratto femminile di profilo*, particolare.  
Milano, Museo Poldi Pezzoli



FIG. 3: ANTONIO POLLAIUOLO, *David*, particolare (Lorenzo il Magnifico come David?).  
Berlin, Gemäldegalerie



Fig. 4: ANTONIO POLLAIUOLO, Scudo ligneo con l'effigie di *Milone crotoniate*, particolare.  
Paris, Louvre



Fig. 5: ANTONIO POLLAIUOLO, *David*, particolare. Berlin, Gemäldegalerie



Fig. 6: ANTONIO POLLAIUOLO, *Ercole e l'idra*. Firenze, Uffizi



Fig. 7: PIERO POLLAIUOLO, *S. Michele e il drago*. Firenze, Museo Bardini



Fig. 8: PIERO POLLAIUOLO, *S. Michele e il drago*, particolare. Firenze, Museo Bardini



Fig. 9: ANTONIO POLLAIUOLO, *Apollo e Dafne*. London, National Gallery



Fig. 10: ANTONIO POLLAIUOLO, *Nudi danzanti*, particolare.  
Firenze, Arcetri, Villa La Gallina