


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

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

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

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

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

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Michael Knuth (1949-2010) was curator of the sculpture collection at the Berlin Museums for three decades. This article pays tribute to the art historian's choices, particularly in the field of fourteenth- and fifteenth-century Italian sculpture scholarship, but also with regard to its presentation in the Bode-Museum.

Il Bode-Museum a Berlino¹ è l'universo di spazi e di opere, ma anche di immagini fotografiche, libri, documenti di archivio entro il quale si è mossa in modo pressoché esclusivo la ricerca intellettuale e scientifica di Michael Knuth (Gerlebogk, 19 febbraio 1949 – Berlino, 14 settembre 2010). Quando lo incontrai per la prima volta nel 1987, l'edificio era ancora il principale museo di arte italiana di Berlino Est e recava i segni evidenti del passaggio della guerra; poteva sembrare in alcune sue parti spettrale, assai diverso da quello cui era abituato chi veniva da altrove. Nonostante la spaventosa devastazione degli incendi del bunker di Friedrichshain e l'impoverimento generato dalla divisione tra le due Germanie e dai prelievi dell'Unione Sovietica (allora sconosciuti) era ancora una collezione molto ricca di arte italiana: per la scultura la più varia e abbondante fuori dalla nostra penisola, tanti e tali erano stati gli acquisti e le donazioni ottenuti da Wilhelm Bode. Era ancora un gruppo di opere pienamente in grado di visualizzare quel miracolo museale che il grande collezionismo prussiano, pubblico e privato, aveva compiuto.

Per Michael, Wilhelm Bode era un modello di autorevolezza irraggiungibile, come lo sono quelli proposti da padri eccezionali e inimitabili anche perché appartengono a storie e tempi così diversi dagli attuali. Un modello ammirato con un grande equilibrio, da chi ne sapeva leggere compiutamente la figura con la tranquilla coscienza di averne raccolto il testimone e di proseguire per quanto possibile il compito di servitore del museo e custode delle collezioni, senza però rimanere soggiogato dalla sua autorità². Era ben conscio, per esempio, che rispettare veramente il lascito di un maestro non significa accettarne supinamente le idee ma sempre e nuovamente vagliarle al setaccio fino della critica storica che non si può mai – né si deve mai – arrestare, perpetuando così la libertà mentale e l'acribia scientifica che i veri maestri hanno loro stessi perseguito.

Qualcosa di chi lo aveva preceduto era rimasto nell'ufficio di Michael, ubicato al piano terreno dell'edificio, e illuminato da una grande finestra sul canale della Sprea che costeggia il museo; era uno spazio immediatamente accogliente.

Sembrava quasi che poco fosse cambiato dai tempi di Wilhelm Bode e di Frida Schottmüller: faldoni di carte, vecchi libri, vecchie poltrone un poco sfondate, vecchie fotografie dentro buste di carta velina ingiallita. Si aveva l'impressione che quella fosse la vera casa mentale di Michael; una casa che forse in certi anni poté divenire una clausura, ma che fu sempre, così lontana dal mondo esterno, un sicuro rifugio. Oltre che a proteggerlo, però, esauriva anche la sua conoscenza dell'arte italiana: chi ripercorre la sua carriera di studioso deve fin da subito considerare che fino al 1989, quasi alla caduta del muro, Michael non poté viaggiare in Italia o nell'Europa occidentale, non poté vedere le opere che aveva così a lungo studiato in bianco e nero nelle fotografie di Bode o della Schottmüller, di Bange o di Planiscig, di Valentiner o di von Fabriczy. Solo da quell'anno le scoprì nei loro colori, nella verità della loro materia, della luce che le animava, del contesto che le rendeva significanti.

I primi lavori di Michael, entrato nell'organico del museo nel 1978, sono guide alla collezione: nel 1982 sulla scultura rinascimentale e nel 1989, insieme a Edith Fründt per la parte tedesca, un libretto sulle collezioni medioevali esposte nella Gröninger Saal³. Nonostante che il frontespizio di questa seconda pubblicazione accanto a «Berlin» recasse la specifica di «Hauptstadt der DDR», a ricordare il ruolo rappresentativo dei musei statali, il testo di Michael era tutt'altro che consolatorio. I pezzi più famosi erano mostrati in foto sia precedenti che posteriori al conflitto mondiale: la *Maria deposta* di Arnolfo (Inv. 2827) che aveva nella guerra perso il volto composto nel suo sonno celeste, la *Madonna* di Giovanni Pisano (Inv. 31) sbocconcellata e dilavata, quella di Tino (Inv. 2652) ridotta a meno di metà. La bibliografia era aggiornata quanto si poteva e tuttavia era citata nuova bibliografia in tedesco, sia il libro fondamentale di Margrit Lisner sui crocifissi fiorentini (1970) sia gli studi di Max Seidel su Siena.

Michael sapeva che una sala di museo può essere parlante, come e a volte più di un saggio scritto, quando cioè le opere – frammenti di un discorso bruscamente interrotto dal progredire rovinoso della storia – le une accanto alle altre ritrovano, se non un contesto, almeno dei collegamenti significanti che aiutano a spiegarle. Riguardo al problema attribuzionistico della importante *Madonna* senese acquistata dai musei di Berlino Ovest nel 1975 (Inv. M 270; fig. 1), problema che discute con Max Seidel in una lettera del 5 dicembre 2004, spiega che nella «Planung» del nuovo museo sarebbe stata accanto alla *Dormitio Virginis* arnofiana da Santa Maria del Fiore per provare la sua maggiore vicinanza più allo scultore di Cambio o più a Nicola Pisano⁴. Con una sincerità dovuta alla coscienza di avere portato avanti lo studio sulla sua collezione con una indefettibile lena, confessa che in passato aveva pensato di avvicinare il pezzo ad Ambrogio Lorenzetti,

suggestionato da una intelligente seppur caduca ipotesi di Ursula Schlegel che pensava al grande senese per il *Bambino* di legno policromo (Inv. 11/68) anch'esso conservato a Dahlem, e oggi generalmente avvicinato allo scultore perugino responsabile della *Madonna di Sant'Agostino*⁵. Michael aveva la capacità di riconoscere facilmente il merito altrui, e dunque gli era facile ammettere l'intelligenza critica della grande curatrice di museo e conoscitrice di scultura barocca, anche se lavorava dall'altra parte del muro. Poteva capitare anzi che di primo acchito avessero per lui un peso, qualche volta superiore al merito, le idee dei colleghi stranieri, incomparabilmente favoriti nello studio e nella conoscenza diretta delle opere, ed era disposto a darvi credito. E tuttavia, nella galleria della scultura italiana a Dahlem – della quale sarà sempre vivo il ricordo per chi vide quei pezzi per la prima volta e studiò in quegli spazi forse un poco anodini ma anche limpidamente svolti e luminosi – e nel *Bilderheft* del 1989 la medesima Schlegel aveva accolto il riferimento della critica tedesca a Camaino di Crescentino pur dichiarando nel testo «Es ist nicht leicht, die Formulierung für den Unterschied der Stile zu finden, zumal man dabei verschiedene Aspekte in den Vordergrund stellen kann» e citando poi Giotto e Giovanni Pisano⁶. Il cartellino di museo fa oggi allusione ad Arnolfo di Cambio come auspicava Michael nella corrispondenza con Max Seidel, sperando di poterlo fare infine con un buon consenso degli studiosi.

Era bello guardare le opere del museo con Michael perché aveva un modo tutto suo di farlo. Prima in silenzio, molto concentrato poi, d'improvviso sorridendo con la bocca e con gli occhi sotto le folte sopracciglia e dicendo in poche parole cosa ne pensava, spesso un nome preceduto da un «vielleicht» o seguito da una interrogazione incarnata da un «oder?» sospeso nel vuoto, ma con uno sguardo di una felicità quasi infantile al di là della specifica qualità dell'opera. A volte arrivava improvvisa anche una sua risata, di pura contentezza, e che faceva venire in mente come avesse cominciato la sua carriera di ricercatore, all'università, studiando le caricature e i caricaturisti del Novecento⁷.

Sorrideva al museo davanti alle sculture allo stesso modo di quando parlava dei suoi famigliari che amava in modo non differente. Spesso aspettava di sapere che cosa ne pensasse il suo interlocutore: non una furbizia da conoscitore, per tastare il terreno e le capacità di chi aveva davanti, ma un naturale ritegno che lo faceva anche essere l'uomo più discreto e silenzioso che io abbia mai conosciuto. Quando è capitato di abitare sotto lo stesso tetto compariva al mattino presto, perfettamente vestito con un rumore impercettibile di passi e fermandosi spesso sulla soglia prima di entrare in una stanza, come per accertarsi di non essere di troppo.

Allo stesso modo si comportava con le attribuzioni, quasi proposte scusandosi se immaginava che l'interlocutore potesse non essere d'accordo, parlando per ultimo, sommessamente avanzando la sua idea. Un'idea che spesso era davvero sua, inedita, era nata in tanti anni di pratica delle sue collezioni.

Ma alla fine, quando era convinto, difendeva con forza la sua idea. Sapeva bene che era ardimentoso attribuire a Schlüter un piccolo bronzo (Inv. 7137) che Bode aveva presentato nel 1912 come una singolare opera forse fiorentina di primo Cinquecento – tecnicamente particolare per essere molto rifinita già nel modello in cera – e della quale confessava infine di non avere alcuna ispirazione per l'attribuzione⁸. In un percorso critico durato alcuni decenni si erano affacciate varie ipotesi, una veneziana di Planiscig⁹, una – per noi stupefacente – come «Nachfolge Leonardos»¹⁰. Nel 1960 prima Diether Schmidt («Flämisch [?], 17. Jh.») e poi un suggerimento orale di Ulrich Middeldorf («artista tedesco») avevano spostato l'opera verso un contesto transalpino, senza dubbio più ragionevole¹¹. Riesaminandolo per la grande mostra berlinese *Von allen Seiten schön*, Michael era finalmente arrivato alla conclusione che si dovesse trattare di un'opera di Andreas Schlüter, il magnifico scultore di Federico di Prussia e della Berlino che si avviava a trasformarsi in una moderna capitale europea. Poteva sembrare una coincidenza fin troppo fortunata, l'opera giusta nel giusto contesto, ma la lettura del pezzo è impeccabile: «Es [l'impresa di Davide] passt zu Schlüter, David nicht, wie Donatello und Verrocchio, nach der Tat, nicht wie Michelangelo, vor der Tat, und nicht wie Bernini, während der Tat zu zeigen. Der tief sinnige Meister des Berliner Stückes wollte vielmehr einen Sieger präsentieren»¹². Allo stesso modo i confronti visivi messi in campo da Michael erano parlanti e poco resta da dire dopo l'accostamento di opere schluteriane al profilo di David o la sequenza delle teste virili del Zeughaus per il capo mozzo di Golia¹³.

Credo che avrebbe avuto diritto a un poco più di attenzione anche un'altra sua attribuzione, molto più problematica di questa, e cioè quella dell'*Ercole* pollaiolesco a Luca Signorelli (Inv. 3043, fig. 2). Michael sapeva che avrebbe agitato le acque. Ne scrive in una lunga lettera cortese – di una civiltà professionale quasi d'altri tempi – a chi gli aveva chiesto spiegazioni su vari pezzi della collezione «Neben dem Festhalten an der traditionellen Attribution gab es einige gewichtige Stimmen, die damit einverstanden waren, dass man der Berliner "Herkules" aus dem Oeuvre Pollaiolos streicht. Hingegen hat sich der Zuschreibung an den nur als Maler bekannten Signorelli bisher kein ausgewiesener Experte angeschlossen. Wir werden sehen, wie sich die Zuschreibungsdiskussion weiter entwickelt»¹⁴. E il dissenso era iniziato nello stesso luogo di pubblicazione della nuova attribuzione nel catalogo di *Von allen Seiten schön*¹⁵: nel saggio introduttivo al catalogo del

suo collega Volker Krahn (venuto dall'Ovest e con il quale Michael aveva diviso le sculture del Rinascimento italiano, prima del 1500 per lui, dopo quella data per l'altro) intitolava un intero paragrafo al problema con il titolo *Pollaiuolo - Der anatomische Akt* dove non è citata l'ipotesi della scheda e dove invece nella didascalia si ribadisce la paternità pollaiolesca corredandola di un confronto, per altro generico, con un celebre disegno del Louvre (inv. 1486), anziché con l'unica opera dalla quale dovrebbe partire ogni discussione e cioè *l'Ercole e Anteo* del Bargello, che ha molte carte in regola per essere considerato l'unico piccolo bronzo sicuro dell'artista fiorentino¹⁶. Nella monografia sui due fratelli, la laconica registrazione dell'ipotesi da parte di Alison Wright non tenta nemmeno di capire le ragioni di una simile proposta né si prende la briga di argomentarla come andrebbe sempre fatto¹⁷. Eppure bisogna dire, senza voler dar ragione per forza a Michael e tanto meno arrivare a risposte definitive, che i due *Ercoli* di Firenze e Berlino visti in sequenza mostrano più di una discrepanza che deve essere spiegata convincentemente, magari non solo con il più immediato argomento della scalatura cronologica¹⁸.

Il solo occhio, pur esercitato e capace come era il suo, difficilmente può sopperire alla frequentazione costante delle fonti (in lingua italiana), dei documenti, della bibliografia anche locale e minuta che era ciò che a Michael fatalmente mancava. Lui aveva a disposizione la vecchia bibliografia: se si legge il capitoletto dedicato ai *Realisten in Florenz Antonio del Pollaiuolo und Verrocchio* della monografia signorelliana di Robert Vischer¹⁹ si capisce attraverso quale processo critico Michael sia arrivato all'attribuzione del bronzo. Lo storico dell'arte ottocentesco costruiva una filiera da Pollaiolo (e ancora prima Donatello) primo "anatomista" (secondo Vasari) fino al pittore di Cortona. Non solo ma la contiguità di stile porta Vischer a pensare che Luca potrebbe aver intagliato il legno nella bottega di Verrocchio che di nuovo Vasari ricorda essere stato anche intagliatore²⁰. I capelli scheggiati e certi piani muscolari della figura che paiono ricavati con un colpo di sgorbia, sarebbero un buon argomento a favore di un tale iter progettuale della figura.

Michael sentiva il dovere, tradizionalmente legato al suo incarico, di preparare un catalogo della collezione. Si era parlato più volte di questo progetto e, naturalmente, gli avevo espresso una forte perplessità sul fatto che oggi, con la mole enormemente cresciuta di conoscenze – e dunque di lemmi bibliografici –, con la ricchezza di dati tecnici che le analisi scientifiche possono fornire sul materiale e il modo di esecuzione di un'opera, e con lo specialismo imposto dall'ampliarsi a vista d'occhio dell'orizzonte storico, una collezione di questa vastità potesse davvero essere catalogata da una sola persona. Nonostante si rendesse ben conto di queste difficoltà e sapesse che il coordinare un gruppo di

lavoro avrebbe garantito non solo la velocità di realizzazione, ma prima di tutto la fattibilità dell'impresa e la qualità delle schede, aveva comunque cominciato a lavorare al progetto di un suo catalogo degli *Italienischen Bildwerke* del Medioevo al Barocco. Tutto quanto il suo materiale di studio – le sue schede manoscritte, i suoi appunti bibliografici, le sue fotografie annotate – erano conservate nel suo studio di casa e sono ora perdute, sommerse anch'esse in quel naufragio che è sempre una morte così improvvisa, inaspettata e troppo precoce. Mi rimane il rimpianto per non aver saputo prevedere un simile esito e aver cercato di evitarlo adoperandomi per mettere in salvo quei faldoni di carte nell'archivio del museo.

Esempi per capire quale era il lavoro che avrebbe preceduto quelle schede si ritrovano in alcuni suoi articoli dalla non folta ma sempre meditata e convinta bibliografia e nelle sue lettere. Sulla problematica *Crocefissione* in terracotta (Inv. 2795; fig. 3) entro una incorniciatura con stemmi perugini, proveniente dal monastero di Monteluca, c'è una corrispondenza interessante tra Michael e Luciano Bellosi²¹. Lo studioso fiorentino chiedeva nel marzo del 1997 le fotografie del pezzo che non aveva mai visto dal vero e che allora era ancora pesantemente offuscato da ridipinture; nel catalogo di Schottmüller²² il pezzo era attribuito al senese Cozzarelli con una datazione dunque allo scadere del secolo. Nel rispondergli e inviargli le stampe fotografiche, Michael scriveva di aver pensato che il rilievo potesse attribuirsi a Nanni di Bartolo, ma che in precedenza nei files curatoriali c'era anche una ascrizione a Dello Delli secondo il suggerimento di Peter Meller, e gli diceva che avrebbe molto volentieri discusso con lui di persona questa difficile questione critica. Si è persa, evidentemente, qualche battuta del dialogo tra i due interlocutori perché segue una lettera gentile di Luciano Bellosi del 2 febbraio 1998: lo studioso si era convinto trattarsi di un'opera giovanile di Donatello, circa il 1410, precedente alle altre conosciute nello stesso medium dall'artista, dunque, e coevo ai lavori del *Giosuè* gigantesco per lo sprone di Santa Maria del Fiore. Bellosi accludeva alla lettera una pagina del suo intervento al convegno su Santa Maria del Fiore nel quale discuteva lo stile dell'opera, una pagina poi espunta dalla versione finale del suo intervento pubblicato negli atti per «concentrare l'argomentazione sulle sculture in marmo del Duomo»²³. L'espunzione è senza dubbio giustificata dalla compattezza dell'articolo bellosiano quale oggi si legge a stampa, ma forse il difficile problema del rilievo berlinese e della sua incorniciatura lasciava anche allo studioso un margine di dubbio. Tanto più che lui stesso dichiarava: «non ricordo di aver mai visto una Madonna così disperatamente affranta, in un deliquio che la fa crollare a terra distrutta, annientata da un dolore convulso. Vengono a mente, a confronto, solo opere di Donatello come la Deposizione bronzea e la Crocefissione in terracotta del

Victoria and Albert Museum, oppure i rilievi per i pulpiti di San Lorenzo.» L'occhio tanto esercitato del grande conoscitore andava automaticamente verso una data assai più tarda di quella che la sua stessa ipotesi storiografica invece sposava, nel tentativo di cogliere il momento esatto della frattura operata da Donatello con il lessico ghibertiano, quando cioè il giovane irruente avrebbe dichiarato la sua natura, agitando di espressioni e gesti estremi il sublime, altissimo cadenzare di maestro Lorenzo. Ancora nell'agosto 2004 Michael invitava Bellosi a vedere la *Crocifissione* in restauro e a discutere le varie ipotesi attributive, Donatello, Antonio Federighi o Giuliano Fiorentino secondo la recente agnizione di Andrea Franci²⁴.

Michael riusciva ormai a scrivere in un italiano quasi corretto. Era stata la sua conquista di quegli anni da quando aveva cominciato a viaggiare e dunque ancor più necessario appariva comunicare con i colleghi italiani che studiavano la scultura e con i quali in passato, da sempre, aveva tentato e tenacemente voluto dialogare. Nel 2007, una lettera di Bellosi, questa volta in inglese, chiede immagini del pezzo dopo il restauro e si dichiara fermo nella sua lettura donatelliana della «stupendous “Crocifissione”». Se pur nella grande considerazione dello studioso, Michael era rimasto perplesso davanti all'attribuzione della *Crocifissione*, si era invece speso per confermare l'attribuzione di Frida Schottmüller a Donatello del rilievo fittile con la *Madonna che tiene il Bambino avvolto nel mantello* (Inv. 1940; fig. 4)²⁵. Era un bassorilievo cui teneva, giustamente, moltissimo e che ricordo di avere visto con lui più di una volta: era come se ogni volta verificasse con chi gli era vicino la sua convinzione, come se volesse cogliere nei commenti qualche idea od osservazione inedita, che facesse progredire ancora o consolidasse l'idea critica che ne aveva. Nell'articolo dedicato a questa sola terracotta, dopo una precisa ricostruzione delle vicende conservative dell'opera, sfortunatissima come molte del museo semidistrutte nell'incendio della Flakturm e restaurata prima in Russia poi di nuovo a Berlino, comincia una lunga, commossa e coinvolgente lettura della composizione. Tutti gli aspetti costruttivi – lo spessore estremamente ridotto del rilievo che pure non intacca la monumentalità delle figure –, quelli formali, compositivi, spaziali ed espressivi, nonché il linguaggio plastico e la morfologia dei volti sono dettagliatamente esaminati. L'attribuzione e la datazione, al 1415, proposta dalla Schottmüller, è condivisa a partire dall'idea che l'arte donatelliana possieda fin dall'inizio una dirompente energia nuova, una inedita forza espressiva che la distingue senza possibilità di confusione dall'eleganza sinuosa e sognante di Ghiberti, cui la terracotta è stata anche avvicinata²⁶. Dopo aver considerato la straordinaria invenzione del Bambino che ha tirato il mantello della Madre ma potrebbe anche essere sul punto, con un gesto tipico degli infanti, di divincolarsene

e lasciarlo cadere, Michael conclude: «Die Berliner "Madonna mit dem Kind im Mantel" ist unter den erhalten gebliebenen Madonnendarstellungen diejenige, die den Beginn der Frührenaissance in diesem Sujet am eindrucksvollsten und programmatischsten manifestiert. Sie ordnet sich organisch in das Frühwerk Donatellos ein»²⁷. Mancano, tuttavia, a rafforzare le sue argomentazioni, confronti visivi con le opere donatelliane che la Schottmüller cita perché ben conosceva dal vivo ma che a Michael erano ancora precluse. Se pure le sale del Bode erano ancora un mondo chiuso, auto-referenziale, la riproposizione attributiva con le nuove immagini e la nuova appassionata lettura rimettevano in primo piano dati non eludibili e una conclusione facilmente condivisibile²⁸.

Sempre intorno a Firenze verte uno degli ultimi interventi licenziati in vita²⁹: proprio occupandosi di Desiderio da Settignano, Michael tirava le fila sugli esemplari berlinesi di un artista caro a Bode e particolarmente ricercato nell'epoca d'oro del collezionismo prussiano: basti ricordare la predilezione dannunziana per la quale spiccava, alla Capponcina, anche un gesso della Marietta Strozzi³⁰. L'articolo restituisce il frutto di un riesame delle opere desideriane del museo operato in vista del prossimo riallestimento della collezione di scultura e, in filigrana, del futuro catalogo. C'era da fare i conti con un gruppo di sculture che era stato falciato prima dalla guerra e poi dalla critica. Perfino la *Marietta Strozzi* (Inv. 77) certo il più famoso Desiderio berlinese, aveva perso la paternità con il quale Bode l'aveva battezzato e vagava tanto come autore che come cronologia³¹. Meno fortunate della giovane Strozzi la *Principessa di Urbino* (Inv. 78; fig. 5) e la *Gentildonna Weisbach* (Inv. 1557) erano state a lungo relegate in deposito come falsi ottocenteschi secondo una indicazione di John Pope-Hennessy e poi di Jane Schuyler³². Nelle pagine desideriane di Michael si legge chiaramente la grande soddisfazione scientifica, prima ancora che di orgoglio direttoriale per la sua collezione, di poter affrancare pezzi così belli dai "Verdikte" di non originalità³³. Ricordo di avere studiato a lungo con lui nei depositi del museo il busto della *Principessa*, incredulo di come si potesse ritenere ottocentesca una invenzione figurativa talmente eccelsa, e ricordo bene che discutendone le caratteristiche l'entusiasmo di entrambi cresceva di momento in momento mentre percepivo il suo essere grato del mio apprezzamento, come se questo pensare all'unisono finalmente rompesse il suo isolamento, il peso di un giudizio autorevole che lui, tuttavia, non condivideva. Una verifica generale avvenne nella mostra di Fra Carnevale al Palazzo Ducale di Urbino dove insistei di mostrare il pezzo: non solo aveva una provenienza antica dalla collezione Barberini – forse già arrivato a Roma sui carri seicenteschi carichi delle prede del Montefeltro – ma la qualità della pietra (che le analisi promosse in seguito da Michael confermarono essere un

calcare assimilabile a quello delle cave di Cesane)³⁴ aveva davvero una provenienza urbinata. E d'altra parte pensare a una falsificazione per un pezzo presente ante 1875 in una collezione storica romana era un funambolismo storico davvero difficile da giustificare. Michael fece restaurare il pezzo per quella occasione con uno slancio che non fu minimamente frenato dal fatto che proponevo, seppur prudentemente, di esporlo come di Pasquino da Montepulciano, artefice sicuramente attivo a Urbino che sovente cercava di rifarsi, come poteva, allo scultore di Settignano. Non mi nascondevo, e non mi nascondo ancora oggi, che le capacità del mio eroe sembrano inadeguate a un simile capolavoro ma mi era sembrata allora la proposta più praticabile. Nella didascalia di sala, quando finalmente era riuscito a esporre l'opera, Michael stesso aveva invece optato per Francesco di Simone Ferrucci dietro consiglio della comune amica Anne Markham Schulz.

Tornando all'articolo su Desiderio era poi ringraziato Francesco Caglioti che aveva segnalato per lettera la riabilitazione come originale e la paternità di Gregorio di Lorenzo per il busto di dama proveniente da Firenze e donato da Valentin Weisbach, unitamente all'autenticità di un bel profilo (Inv. 2941), ancora femminile e di nuovo assai vicino al medesimo scultore. Un rimpianto più che comprensibile – e condivisibile – traspare poi dal suo scritto per un bel busto di *San Giovanni adolescente* (Inv. 1793) che Bode aveva comperato nel 1891 come Donatello ma che poi era stato quasi unanimemente attribuito a Desiderio³⁵. Oggi se non fosse andato distrutto nel 1945 si sarebbe forse potuta eliminare, o alleggerire la pesante ridipintura e recuperare una magnifica immagine di quel profeta adolescente dai capelli troppo lunghi e spettinati, dal volto teso con la bocca dischiusa, come stupito dalla grandezza del suo stesso compito terreno. Perfino attraverso le foto sembra potersi giustificare l'apprezzamento di chi lo poté studiare dal vivo. L'articolo si concludeva, infine, con un ragionamento sul busto di *Santa Elisabetta* (Inv. 1575), altro pezzo problematico della collezione berlinese per il quale, dopo aver proposto un utile confronto con la *Maddalena* di Desiderio a Santa Trinita, e aver segnalato che il busto era esposto da 2006 nelle sale del Bode come «Matteo Cividali (?)», auspicava che per questo come per gli altri pezzi fiorentini della collezione l'«Intensivierung der internationalen Diskussion» si riverberasse sull'Isola dei Musei a rendere ottimale l'esposizione delle nuove sale del Bode dove finalmente venivano a ricongiungersi le *disiecta membra* della collezione³⁶.

Devo confessare di essere particolarmente affezionato allo scritto con il quale vorrei concludere questo breve ritratto di Michael studioso di scultura rinascimentale: si tratta dell'intervento al convegno veneto su Tullio Lombardo del 2006 che ci diede anche l'occasione di passare un poco di giorni insieme

serenamente, girando per quella città che lo toccava profondamente e che adesso mi sembra dovesse essere davvero in sintonia con il suo carattere così affettuoso e amichevole, a volte allegro e sereno ma a volte umbratile e intimamente sofferente³⁷.

I due paggi scolpiti da Tullio e Antonio Lombardo per il monumento Vendramin a Santa Maria dei Servi (Inv. 212-213; fig. 6) sono una delle gravissime perdite del disastro berlinese. Quel che ne rimane – appena esposto dopo un lungo restauro – non può dare che in minima parte l'idea del loro stato originario. Persa per sempre è, più ancora che l'integrità delle figure, la finitura superficiale del marmo a rendere la pelle dei due adolescenti attraverso la quale traspariva, in un equilibrio miracoloso di idealizzazione e verità naturale, la struttura dei giovani corpi con una forza sensuale che fa ben capire come sia stato possibile allontanare – per non innocenti mire commerciali – le due sculture dalla nuova destinazione ecclesiale senza che nessuno avesse da eccepire. Tutta la prima parte dell'articolo di Michael ripercorre la storia museale delle due sculture, comperate assai presto, nel 1841 da Waagen a Venezia presso la collezione Pajaro – un'impresa commerciale ancora da mettere ancora a fuoco storicamente – e diviene quasi una disanima, *sub specie* museale, della fortuna critica della scultura veneziana lombardesca tra Otto e Novecento. A Bode questi due adolescenti non dovevano piacere incondizionatamente, forse da qualche parte gli facevano venire in mente qualcosa di troppo moderno, il gusto figurativo della prima metà dell'Ottocento: nell'allestirli ne aveva privilegiato il punto di vista originale inerpicati sul coronamento del monumento dogale collocandoli remoti dalla percezione visiva e cioè sulla balausta della cantoria nella «Basilika», ma aveva insieme negato la possibilità di vederne da vicino la superba finitura³⁸. È solo più tardi, intorno al 1910, che avevano trovato una collocazione storicamente ideale – quasi a compensare la perdita del loro originario contesto – accanto alla pala di Alvise Vivarini (ora distrutta), a Cima da Conegliano, alla sublime meditazione sul *Cristo Morto* di Carpaccio, al *San Sebastiano* di Liberale da Verona, anche esso distrutto (fig. 8). Il dialogo tra pittura e scultura coeva e contestuale era stato raramente più efficace che in quella sala di museo.

L'esito terribile degli incendi scoppiati durante l'occupazione di Berlino ci ha lasciato quel che oggi rimane di quella sala e di quelle sculture (fig. 7). Più volte si parlò con Michael di un loro restauro archeologico e più volte si disse che una volta stabilizzata la situazione del museo si sarebbe potuto dare il via a un percorso di ricerca che unisse il recupero a una crescita dei mezzi tecnici per futuri casi simili.

Infine non posso concludere non rammentando come sarebbe contento, oggi, di poter affrontare il dramma dei *Verluste* restituendo al mondo scientifico

e al pubblico la conoscenza dei pezzi italiani ora a Mosca, di quei frammenti straordinari che Neville Rowley e Vasily Rastorguev hanno avuto il merito di fare riemergere³⁹. Spesso quando Michael parlava di queste perdite, così dolorose per tutti noi, finiva la frase con «zestört» e abbassando appena la voce «...oder, vielleicht, in Moskau». Sono ora convinto che lui conoscesse l'esistenza di quei pezzi e li avesse in parte anche visti ma non giudicasse prudente parlarne, anche in vista di una futura trattativa per il loro ricongiungimento. Il suo tono, infatti, sconsigliava di indagare di più nonostante che la curiosità e il desiderio di vedere attenuato il dolore per quella distruzione fossero vivissimi; pur avendoci fatto caso, non ho, però, mai colto nel suo discorso un tono di rivalsa e ancor meno di rancore per questi fatti. La profonda pena dell'angelo della storia era sempre commista a sincera compassione per tutte le rovine lasciate dal secolo scorso, rovine di uomini e di opere d'arte, di paesi e di culture, di città e di idee.

Sono gratissimo all'amica Lena Knuth per l'aiuto carico di amicizia e affetto che mi ha fornito in questo lavoro che si deve all'amicale richiesta di Neville Rowley; non è purtroppo costume scontato che un curatore desideri acquisire e preservare la memoria dei predecessori. Aiuto e consiglio ho ricevuto anche da Gerhard Hanneken, comune amico di Michael e mio.

- 1 *Bode-Museum. Architektur-Sammlung-Geschichte*, a cura di B.W. Lindemann, Berlin, 2010.
- 2 J. von Schlosser, *In memoriam Wilhelm Bode*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919-1932 (1930), pp.150-159, ora in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano, 2008, pp. 35-43.
- 3 *Skulpturen der italienischen Frührenaissance*, a cura di M. Knuth, Berlin (Ost), 1982; E. Fründt, M. Knuth, *Deutsche und italienische Bildwerke des Mittelalters. Die Kunstwerke des Gröninger Saales*, Berlin (Ost), s.d. [1985].
- 4 Berlino, Bode-Museum, biblioteca della Skulpturensammlung, *file dell'opera*.
- 5 U. Schlegel, *The Christchild as Devotional Image in Medieval Italian Sculpture: a Contribution to Ambrogio Lorenzetti Studies*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 1-10; G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, in «Prospettiva», 31, 1982, pp. 17-35, ora in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia, Storia e geografia*, Torino, 1991, pp. 45-82, 57-64.
- 6 U. Schlegel, *Italienische Skulpturen Ein Gang durch die Berliner Skulpturengalerie*, Berlin, 1989, p. 8, fig. 4. Per la più recente storia critica del pezzo cfr. R. Bartalini, *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Torino, 2011, p. 98, nn. 22 e 24.
- 7 M. Knuth, *Studien zu Problemen der kunstwissenschaftlichen Analyse von Karikaturen, Pressezeichnungen*, Gesellschaftswissenschaft. Fak. Dissertation, Humbolt-Univ., Berlin (Ost), 1979.
- 8 M. Knuth, *Der Berliner David mit dem Haupt des Goliath. Eine Bronzestatuetten von Andreas Schlüter*, in *Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium*, 1. Dokumentation zur Ausstellung und Kolloquium, a cura di V. Krahn, Köln, 1996, pp. 79-89.

- W. von Bode, *Die italienische Bildwerke der Renaissance und des Barock*, 2. *Bronzenstatuetten* Büsten und Gebrauchsgegenstände, Berlin, 1930, pp. 25-26, n. 116: «Die früher angenommene Florentiner Herkunft unserer Bronze ist nicht außer Zweifel; die ans Grotteske streifende Austalferung des Jünglings lässt auch an das Venedig derselben Übergangsperiode denken, wo schon 1498 Rizzos "Mori" vom Unterturm entstanden».
- 9 L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, p. 297: «[...] möchte ich sie unserer venezianischen Übergangsperiode zuteilen; nicht dem Kreise des Antonio Rizo, wozu der Verfasser des Berliner Kataloges geneigt zu sein scheint, sondern den Meistern der gesuchten Bewegung.»
 - 10 Knuth, *Der Berliner David* cit., p. 80. Il riferimento è a R.S. Stites, *The Bronzes of Leonardo da Vinci*, in «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 254-269, cit. p. 266.
 - 11 Berlino, Bode-Museum, biblioteca della Skulpturensammlung, *file* dell'opera.
 - 12 Knuth, *Der Berliner David*, cit., p. 85.
 - 13 *Ivi*, p. 83, 87.
 - 14 Michael Knuth a Sven-Roger Schulz, 22 ottobre 1998: Berlino, Bode-Museum, biblioteca della Skulpturensammlung, *file* dell'opera.
 - 15 M. Knuth, scheda n. 12 in *Von Allen Seiten Schön. Bronzen der Renaissance und des Barock Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*, catalogo della mostra (Berlin, Altes Museum, 31 ottobre 1995 – 28 gennaio 1996), a cura di V. Krahn, Berlin, 1995, pp. 154-156.
 - 16 D. Gasparotto, scheda n. 13, in *Antonio e Piero del Pollaiuolo "nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014 – 16 febbraio 2015), a cura di A. De Lorenzo, A. Galli, Ginevra-Milano, 2014, pp. 198-201.
 - 17 A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Art of Florence and Rome*, New Haven, 2005, p. 528.
 - 18 A. Galli, *I Pollaiuolo*, Milano, 2005, nn. 17-19 [s.p.]
 - 19 R. Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig, 1879, pp. 77-79.
 - 20 *Ivi*, p. 78.
 - 21 Berlino, Bode-Museum, biblioteca della Skulpturensammlung, *file* dell'opera.
 - 22 F. Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, 1. *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin-Leipzig, [1913] 1933, p. 94.
 - 23 L. Bellosi, *L'attività giovanile di Donatello nel cantiere del Duomo di Firenze*, in *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and its Sculpture*, atti del convegno internazionale (Firenze, Villa i Tatti, 05-06 giugno 1997), a cura di M. Haines, Firenze, 2001, pp. 205-220.
 - 24 A. Franci, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3, 2001, pp. 439-440, 457 note 30-31, nonché la scheda in rete dell'opera, consultabile all'indirizzo <<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869248&viewType=detailView>> (ultimo accesso 21 dicembre 2021).
 - 25 M. Knuth, *Die Berliner "Maria mit dem Kind im Mantel" - Eine Frühwerk Donatellos?*, in «Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin», 28, 1990, pp. 201-210. L'attribuzione è argomentata da Frida Schottmüller (*Ein Jugendwerk Donatellos im Kaiser-Friederich-Museum*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», I, 1932, pp. 336-340). Si veda ora anche G. Fattorini, *Frida Schottmüller (1872-1936): connoisseurship al femminile nella*

- Berlino di Wilhelm von Bode*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano, 2018, pp. 127-138, 131-132.
- 26 Il Bode la ascriveva al catalogo di Ghiberti (*Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter del Florentiner Tonbildern der ersten Hälfte des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kustsammlungen», 35, 1914, pp. 71-89, 80 fig. 11, 81-82, con una interessante riserva data dalla policromia nel suo pristino stato: «gut in den Verhältnissen, groß und einfach in der Gewandung, fein in der Bildung des Kinderkopfes, aber auffallend ungeschickt in der Modellierung des Kopfes der Maria, namentlich in der Zeichnung der großen, schilfgestellten Augen.» Almeno su quest'ultimo punto, i danneggiamenti della guerra hanno attutito l'invasività del particolare.
- 27 Knuth, *Die Berliner "Maria mit dem Kind im Mantel"*, cit., p. 209.
- 28 F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 57, 2015, pp. 15-45, 23-24, n. 39.
- 29 M. Knuth, *Desiderio da Settignano und seinem Umkreis zugeschriebene Bildwerke in Berlin*, in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno (Firenze, 9-12 maggio 2007) a cura di J. Connors, A. Nova, B. Paolozzi Strozzi, G. Wolf, Venezia, 2011, pp. 189-204.
- 30 A. Baldinotti, *Intorno al Sogno. Gabriele D'Annunzio e Desiderio da Settignano*, *ivi*, pp. 277-287, 279.
- 31 M. Bormand, scheda n. 7, in *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance florentine*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 22 ottobre 2006 – 22 gennaio 2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Parigi-Milano, 2006, p.150-153.
- 32 J. Schuyler, *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1972, New York-London, 1976.
- 33 Knuth, *Desiderio da Settignano*, cit., p. 189.
- 34 M. Ceriana, scheda n. 46, in *Il Rinascimento a Urbino, Fra' Carnevale e gli artisti del Palazzo di Federico*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 20 luglio – 14 novembre 2005), a cura di A. Marchi, M.R. Valazzi, Milano, 2005, pp. 173-180.
- 35 Per il perduto stucco di Berlino, rimando al contributo di Alison Luchs in questo volume (pp. 000-000).
- 36 Knuth, *Desiderio da Settignano*, cit., p. 203.
- 37 M. Knuth, *I Paggi del monumento Vendramin nel museo di Berlino: storia e stato di conservazione*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), a cura di M. Ceriana, Verona, 2007, pp. 15-22.
- 38 Sulla *Basilika* M. Knuth, *Wilhelm von Bodes Austellungsinszenierung in der "Basilika" des Kaiser-Friederich-Museums*, in *Bode-Museum für die Staatlichen Museen zu Berlin*, cit., pp. 101-137; si veda anche ora: N. Rowley, *The 'Basilica' in the Bode Museum: a central (and contradictory) space*, in *Exhibiting the Renaissance*, a cura di A. Dressen, S. Gramatzki, in «Kunstexte.de», 3, 2015, s.p. (<<https://d-nb.info/1207211214/34>>, ultimo accesso 21 dicembre 2021).
- 39 *Staatliche Museen zu Berlin, Dokumentation der Verluste, 7. Skulpturensammlung, Skulpturen, Möbel*, a cura di L. Lambacher con M. Knuth, K. Achilles-Syndram, Berlin, 2006; N. Rowley, *Donatello Forgotten and Rediscovered. On Five Works of Art Formerly in the Berlin Museums*, in «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 51, 2015, pp. 140-163, nonché i diversi testi in questo volume.



Fig. 1: Anonimo, *Michael Knuth al Bode-Museum di Berlino*, 2006 circa.
Foto: courtesy Lena Knuth.



Fig. 2: Arnolfo di Cambio (attribuita), *Madonna col Bambino*, marmo, 1270 circa.
Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
(esposta al Bode-Museum).
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Antje Voigt.



Fig. 3: Antonio del Pollaiuolo (attribuito da M. Knuth a Luca Signorelli), *Ercole al riposo*, bronzo, 1480 circa. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposto alla Gemäldegalerie).

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



Fig. 4: Giuliano di Nofri, *Crocefissione*, terracotta policromata, 1430-1440 circa. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum).
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Antje Voigt.



Fig. 5: Donatello, *Madonna che tiene il Bambino avvolto nel mantello*. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposta al Bode-Museum).
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Antje Voigt.



Fig. 6: Seguace di Desiderio da Settignano, *Busto di gentildonna*, detta la *Principessa di Urbino*, pietra calcarea da Urbino, 1460-1470 circa. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposto al Bode-Museum).

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



Fig. 7: Tullio Lombardo, *Paggi reggiscudo*, marmo, 1490-1495 circa. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (esposti al Bode-Museum). Foto: M. Knuth.



Fig. 8: Veduta della sala 46 del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, 1910-1933 circa.
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv.