UNIVERSITÀ DI TRENTO

Dottorato di Ricerca in Culture d'Europa.

Ambiente, spazi, storie, arti, idee

Ciclo XXXVIII

Curriculum in Scienze dei Beni culturali

Le Madonne col Bambino per la devozione personale. Invenzione e serialità nella scultura fiorentina del primo Rinascimento

Volume I

Beatrice Rosa

Supervisor: prof. Aldo Galli

Co-supervisor: prof.ssa Laura Cavazzini

Coordinatore: prof. Federico Laudisa

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

Finanziato dall'Unione europea NextGenerationEU | Ministero dell'Università e della Ricerca | Italiadomani Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza | UNIVERSITÀ DI TRENTO

… invece di andare in estasi davanti a Rembrandt e Piero della Francesca,
come potrebbe fare il primo esteta che passa per strada,
mi gioverebbe scoprire quanto splendore e amore di Dio
ci siano nella più brutta crosta in gesso della Santa Vergine.

Emmanuel Carrère, *Il Regno*

Volume I

Introduzione 1

I. «*Nella rinascita delle antichità*»: *la pratica del calco nel Rinascimento* 6

Funzioni, usi e circolazione dei calchi tra XV e XVI secolo 9

II. *Devozione e innovazione: lo sviluppo delle Madonne col Bambino a rilievo nella Firenze del Quattrocento* 29

Formati e varianti 31

Serialità meccanica e serialità di modello 42

III. *Le Madonne "seriali": terracotta, stucco o gesso? Un'analisi tecnica e lessicale* 56

Un protagonista inaspettato: lo stucco (o il gesso?) 56

Le «Nostre Donne di gesso» negli inventari fiorentini tra Quattro e Cinquecento 71

IV. *I protagonisti della serialità attraverso la lente dei conoscitori* 76

Da Jacopo della Quercia a Lorenzo Ghiberti, passando per il "Meister der Pellegrinikapelle" 77

Donatello plasticatore: Bellosi e l'eredità di Bode 94

Attorno al giovane Donatello 108

Nanni di Bartolo 108

Michele da Firenze 118

Filippo Brunelleschi 124

Sviluppi recenti: Nanni di Banco e la terracotta 128

V. *Un lavoro di squadra tra scultori, pittori e artigiani: la produzione, la decorazione e la vendita dei "colmi da camera"* 135

Oltre la forma: la policromia della scultura fiorentina nel primo Quattrocento 135

La generazione successiva di pittori: tra Neri di Bicci e Bernardo di Stefano Rosselli 145

Il mercato quattrocentesco dei rilievi mariani 161

La "formatura" e la vendita 161

Il commercio, al di là di Firenze 166

VI. *La seconda vita delle Madonne "seriali"* 173

Tra Sei e Settecento 173

I carmelitani, dei destinatari privilegiati 183

Una questione tutta al femminile 188

Tra Otto e Novecento 192

Il commercio dei rilievi mariani 206

Catalogo

Berlino 130 228

Berlino 131 246

Berlino 132 256

Berlino 134 270

Madonna Mayer 280

Berlino 1991 288

Madonna Aynard 294

Madonna Kress 300

Madonna Volpi 310

Madonna Huldschinsky 318

Berlino 1940 328

Madonna di Terzano 336

Berlino 1562 342

Bibliografia 348

Sitografia 410

Ringraziamenti 412

Volume II. Atlante

Istruzioni per l'uso

Censimento

Introduzione

A chiunque s'aggiri tra le sale dei musei – che si tratti di una grande istituzione o di un piccolo edificio gestito da una parrocchia – sarà capitato di imbattersi in un rilievo quattrocentesco raffigurante una Madonna col Bambino. Qualcuno sarà rimasto colpito dall'atteggiamento affettuoso che unisce la Madre e il Figlio, qualcun altro avrà invece provato una sorta di *dejà vu*, perché la scultura gli sarà apparsa quasi identica a quella collocata su un altare della parrocchia frequentata da bambino, in un tabernacolo sotto casa, oppure a un esemplare visto tempo prima in una mostra dedicata al Rinascimento fiorentino o in una fiera dell'antiquariato. Il presente lavoro di tesi è dedicato precisamente a questi oggetti: le Madonne col Bambino destinate alla devozione personale, in particolare quelle realizzate tramite la tecnica "a calco" a partire dai primi decenni del XV secolo a Firenze.

Agli albori del Quattrocento si verificò in città uno straordinario fenomeno al quale ci riferiamo oggi come "rinascita della scultura in terracotta". Dopo secoli in cui l'argilla era stata impiegata quasi esclusivamente per produrre oggetti d'uso quotidiano, gli scultori del primo Rinascimento riscoprirono le potenzialità espressive di una materia di facile lavorazione che, attraverso un processo di purificazione, modellazione e cottura, poteva dare vita tanto a opere di dimensioni contenute quanto a realizzazioni monumentali. Com'è noto, la critica si è interrogata a lungo sulle ragioni di quel prolungato oblio e di quella improvvisa fortuna, e la spiegazione più suggestiva, argomentata in varie occasioni da Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini, è che l'interesse per la

tecnica dimenticata sia stato alimentato dalla lettura delle fonti antiche – su tutte la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio – nelle quali si narra della consuetudine degli scultori dell'antichità col plasmare la creta per ricavare immagini. Dagli anni Novanta del secolo scorso a oggi sono stati dedicati numerosi contributi al fenomeno in sé, agli scultori che vi presero parte, nonché alle decine di terrecotte nate in tale congiuntura. Al margine di tali ricerche è rimasta invece relegata tutta quella serie di rilievi che, anziché tramite modellazione diretta della creta, furono realizzati a calco, in gesso, con l'ausilio di una matrice. Considerato infatti il successo di cui le Madonne col Bambino fittili godettero fin dagli inizi del Quattrocento, gli scultori misero presto a punto una loro produzione "seriale": da un prototipo plasmato traevano una matrice in gesso, al negativo, che permetteva di realizzare repliche identiche tra loro – successivamente personalizzate tramite la policromia – da immettere sul mercato a un prezzo accessibile alla maggior parte dei fiorentini. Il risultato fu l'avvio di una produzione "industriale", che portò alla realizzazione di centinaia di rilievi mariani nati per le case ma oggi conservati ed esposti, appunto, in musei, mostre (d'arte e d'antiquariato), collezioni private, oltre che in chiese e tabernacoli viari. Proprio la loro ampia diffusione e la loro natura "seriale" hanno portato la critica a sorvolare su questi oggetti "minori", menzionandoli nel contesto di contributi dedicati ai protagonisti del Rinascimento fiorentino, avanzando talvolta proposte attributive (spesso vaghe e basate su confronti flebili), e segnalando genericamente l'esistenza di "altre versioni". È stato Giancarlo Gentilini, a partire dagli anni Ottanta, il primo a interrogarsi in maniera sistematica su quali fossero le botteghe attive nella produzione di Madonne "a calco", sulla tecnica impiegata, sulla paternità delle decorazioni pittoriche e sulle modalità di vendita e di acquisto. Tali questioni sono state affrontate in articoli, saggi e soprattutto nelle sue monumentali schede, nelle quali, partendo da un singolo esemplare, lo studioso giunge a tracciare la storia dell'intera tipologia, aggiungendo in coda elenchi di decine di repliche rintracciate nei contesti più disparati. Eppure, questi contributi – non di rado pubblicati in piccoli e poco frequentati cataloghi di gallerie d'antiquariato – sono rimasti isolati e, ancora oggi, un lavoro organico sulle Madonne col Bambino fiorentine "seriali" non ha visto le stampe. Un riflesso delle ricerche di Gentilini – nonché della sua proverbiale generosità – si coglie tuttavia in tre volumi editi nel corso degli ultimi trent'anni, che hanno in parte affrontato la questione. Nel 1998 Anna Jolly ha pubblicato l'importante *Madonnas by Donatello and*

his circle, nel quale ha tracciato l'evoluzione dei rilievi mariani lungo la carriera di Donatello, analizzando anche le placchette bronzee derivate da suoi modelli e la produzione tecnica alla base di terrecotte e bronzi, aggiungendo un breve ragionamento sui «Donatello's partners and followers», tra cui Nanni di Bartolo, Luca della Robbia, Michelozzo e il Buggiano. Il volume si conclude con una serie di schede, ciascuna dedicata a una tipologia mariana, di cui la Jolly propone un parziale censimento che si è rivelato tuttavia prematuro. Quasi vent'anni dopo, nel 2017, Eleonora Belli ha invece pubblicato il suo *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino,* nel quale, a partire dalle fotografie dei rilievi un tempo appartenuti a Stefano Bardini, ha esaminato in brevi schede alcune tipologie seriali di Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano e altri. Con lo stesso *modus operandi,* la studiosa – questa volta affiancata da David Lucidi – è tornata sulla generazione di scultori precedente in *Intorno a Donatello. I rilievi mariani del primo Quattrocento fiorentino nella collezione dell'antiquario Stefano Bardini*, edito nell'estate del 2025, trattando opere attribuite, tra gli altri, a Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Michelozzo e Andrea Guardi. Questi volumi hanno certo il merito di aver gettato luce sulle Madonne col Bambino "seriali" ma, circoscrivendo l'analisi alle opere della bottega di Donatello e a quelle appartenute a Stefano Bardini, il punto di vista risulta inevitabilmente limitato. Da qui nasce l'esigenza di dare vita a un lavoro di ampio respiro che metta a fuoco la nascita della serialità nel Quattrocento, i suoi protagonisti e la fortuna di questa tipologia di oggetti, dal Rinascimento fino ai giorni nostri. A tal fine si è deciso di risalire alla radice della questione, concentrando l'attenzione sulle più antiche Madonne col Bambino seriali, quelle concepite nel primo quarto del secolo. Sono tredici modelli accomunati dalla caratteristica di essere concepiti come altorilievi "scontornati", ovvero privi di sfondo, cosicché il profilo del rilievo coincide con la *silhouette* del gruppo scultoreo; si tratta, per intenderci, di quelle composizioni comunemente indicate, nei cataloghi di museo come nelle aste in cui spesso compaiono, come "ghibertiane", in quanto incluse nella lettura panghibertiana del fenomeno proposta da Wilhelm Bode a partire dal 1914. L'ideazione di queste specifiche tipologie di rilievi risale al primo quarto del Quattrocento, ma la loro replicazione e commercializzazione proseguirono per tutto il secolo, valicando i confini di quello successivo. Concentrando l'analisi su tali composizioni, è stato dunque possibile articolare un discorso monografico dedicato agli albori dei

processi di serialità nel Rinascimento fiorentino, ampliando al contempo la riflessione al fenomeno nella sua interezza.

Nei sei saggi che costituiscono il primo volume si affronta così il tema della pratica del calco nel Rinascimento e la sua versatilità d'uso, che condusse all'ideazione dei rilievi "seriali". Si prosegue delineando lo sviluppo dei formati e delle varianti delle Madonne col Bambino scultoree nella Firenze quattrocentesca, per poi concentrarsi sugli aspetti propriamente materiali delle Madonne "a calco". La narrazione continua con una revisione critica della questione attributiva che ha portato, nel quarto capitolo, a ripercorrere i passi dei conoscitori che, dai tempi di Wilhelm Bode fino ai nostri, hanno ricondotto le Madonne col Bambino "scontornate" ai cataloghi di Lorenzo Ghiberti ma anche di Donatello, Nanni di Bartolo, Michele da Firenze, Filippo Brunelleschi e Nanni di Banco. Dopodiché, l'indagine si concentra sulle personalità che ne realizzarono la pelle pittorica e si occuparono della loro messa in commercio. La vicenda si conclude con un saggio dedicato alla "seconda vita" delle Madonne "seriali": tra Sei e Settecento, infatti, i fiorentini iniziarono a donare i loro rilievi a chiese e conventi, dove divennero oggetto di una devozione più ampia; tra Otto e Novecento, infine, terrecotte e gessi suscitarono l'interesse del mercato antiquariale, lasciando in gran numero Firenze ed entrando a far parte delle principali collezioni private e museali europee. In coda ai saggi si trovano tredici schede, ciascuna dedicata a una specifica famiglia di Madonne col Bambino. Considerato il ruolo nodale di Wilhelm Bode nello studio e nel commercio di questi oggetti e l'incomparabile ricchezza delle collezioni berlinesi (almeno fino al disastroso incendio del 1945), si è deciso di coniare etichette basate sui numeri d'inventario degli esemplari che fecero parte del Kaiser Friedrich Museum: le intestazioni riportano dunque, nella maggior parte dei casi, l'indicazione "Berlino" seguita da un numero. Solo nei rari casi in cui i musei berlinesi non risultano aver posseduto un esemplare della serie, si è optato per una titolazione basata sull'ubicazione, sulla provenienza dei prototipi o su esemplari particolarmente significativi. Nel corpo di ciascuna scheda è proposta un'analisi della tipologia, ripercorrendone la vicenda critica e discutendo le diverse attribuzioni succedutesi nel corso del tempo, senza mancare di avanzare, quando opportuno, nuove proposte. Per i gruppi maggiormente replicati si riflette inoltre sull'evoluzione e il progressivo aggiornamento del modello nel corso del Quattrocento e sulla sua relativa fortuna. I testi vanno letti in relazione all'*Atlante*, posto a

corredo di questo primo volume. In parallelo allo studio storico, tipologico, stilistico e materiale sulle Madonne col Bambino "seriali", è stato infatti condotto un censimento di tutte le repliche note delle tredici composizioni più antiche, nonché dei dipinti e delle sculture che derivano da quei modelli. Il secondo tomo è stato concepito come uno strumento di lavoro, con l'obiettivo di offrire un mezzo utile all'interpretazione e alla puntuale classificazione di futuri esemplari riscoperti. La sua realizzazione deve molto ad Aldo Galli e Giancarlo Gentilini, che fin dagli inizi di questo progetto di dottorato si sono resi disponibili a confrontare i nostri rispettivi archivi, contribuendo a rendere il lavoro e le schede il più completi possibile, almeno fino ad oggi. In generale, la stesura della presente tesi ha tratto grande giovamento dai due semestri trascorsi presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze e il Bode Museum di Berlino, dove ho avuto l'opportunità di entrare in contatto diretto con le opere, ricavando informazioni fondamentali sia sugli aspetti tecnici che su quelli stilistici. L'obiettivo di questo lavoro è stato dunque fornire una guida per orientarsi nel popoloso universo delle Madonne col Bambino "seriali" quattrocentesche, utile a chi, passeggiando per le strade di Firenze, tra le sale dei musei o nei padiglioni delle mostre antiquariali, si sia interrogato sulle terrecotte e i gessi raffiguranti Gesù Bambino stretto tra le braccia della Madre, nonché di mettere a punto uno strumento semplice e intuitivo da consultare al prossimo *dejà vu*.

I

«Nella rinascita delle antichità»: la pratica del calco nel Rinascimento

Sono trascorsi più di cinquant'anni dallo storico intervento di Luciano Bellosi al convegno senese *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, in cui illustrò le sue «Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche»[1]: un contributo destinato a inaugurare un capitolo pressoché inedito della storia dell'arte italiana[2]. La riflessione prendeva avvio dallo straordinario *Cassone con Storie di Adamo ed Eva* conservato al Victoria and Albert Museum di Londra, attorno al quale Bellosi costruì un *corpus* che accostava a Donatello[3]. Negli atti di quel convegno, il *Cassone* e le Madonne col Bambino che gli venivano collegate erano ancora catalogati interrogativamente come «Donatello e bottega?», una cautela che riflette la radicale novità della proposta: un fulmine a ciel sereno

[1] L'intervento ha visto le stampe due anni più tardi: BELLOSI 1977.

[2] Com'è noto, il *revival* degli studi della scultura in terracotta prende avvio nella seconda metà dell'Ottocento, con le ricerche di John Charles Robinson, storico curatore del South Kensington Museum di Londra. Nel 1862 Robinson pubblicò il catalogo delle sculture del museo, a un anno dall'acquisto della collezione di Ottavio Gigli (ROBINSON 1862). Era la prima volta che in un museo approdavano opere in terracotta non invetriate, anticipando di qualche anno gli acquisti berlinesi e parigini. Robinson si trovò quindi a studiare tali manufatti senza alcuna tradizione critica di riferimento, pervenendo comunque a collocarle nei primi decenni del Quattrocento in Toscana. La sua proposta di avvicinarle al senese Jacopo della Quercia fu discussa qualche anno dopo da Wilhelm Bode – protagonista degli studi della scultura rinascimentale tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento – che ebbe il merito di spostare ineccepibilmente il fuoco della questione da Siena a Firenze. Questo tema verrà ampiamente discusso nel capitolo IV della presente tesi.

[3] La proposta donatelliana è stata poi sviluppata in varie altre occasioni, tra cui BELLOSI 1986, BELLOSI 1989A e BELLOSI 1989B.

nella letteratura che, fino a quel momento, aveva pressoché sorvolato su quelle testimonianze, giudicandole prodotti troppo vili per essere presi in seria considerazione. Sebbene permangano ancor oggi delle resistenze alle proposte bellosiane, soprattutto all'estero[4], le cose dal 1975 sono profondamente cambiate: il nome dello scultore fiorentino è infatti ora pronunciato con disinvoltura e scritto a chiare lettere in articoli scientifici, didascalie museali e cataloghi d'asta. Il merito va sicuramente alle ricerche pionieristiche di Bellosi che, con il suo infallibile occhio di conoscitore, non ha solo restituito un capitolo del tutto inedito alla vicenda del giovane Donatello, ma ha scritto pagine memorabili e rivoluzionarie in generale sulla "rinascita della terracotta": un tema che lo accompagnò lungo tutta la sua carriera e di cui i suoi allievi (diretti e non) hanno raccolto l'eredità[5]. All'interno di questo percorso, un ruolo chiave va indubbiamente riconosciuto a Giancarlo Gentilini, cui si devono alcuni tra i contributi più puntuali e ancora attuali sul fenomeno, fondati su una ricetta infallibile che prevede l'unione della *connoisseurship* a un'attenta lettura delle fonti e dei documenti e a un profondo interesse per gli aspetti tecnico-produttivi[6]. Ed è proprio fondandosi su questa formula che è stato redatto il saggio «Nella rinascita delle antichità», pubblicato nel 1980 in occasione della storica mostra all'Impruneta dedicata all'*Arte della terracotta nell'area fiorentina*, che ancora oggi rappresenta il punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca sul tema[7].

I contributi di Bellosi e Gentilini miravano dunque a interpretare quelle decine e decine di sculture fittili giunte fino ai nostri giorni, tentando di includerle in *corpora* di scultori già noti o risarcendo personalità perdute nell'oblio del tempo, ma soprattutto di osservarle da un punto di vista più ampio, cercando le ragioni della riscoperta di una tecnica che, a tutti gli effetti, era stata accantonata durante il Medioevo – quando era

[4] Sul tema si tornerà ampiamente nel capitolo IV, nel paragrafo dedicato a Donatello.

[5] Ricordo, a titolo di esempio, le schede di Laura Cavazzini e Aldo Galli in *MASACCIO* 2002 e *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, come CAVAZZINI 2021, GALLI 2003, CAMPIGLI E GALLI 2008, il fondamentale CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, nonché CAGLIOTI 2020 e il recente GALLI E ROSA 2025. Il magistero di Bellosi ha costituito un punto di riferimento per diverse sezioni della recente mostra *DONATELLO* 2022A.

[6] Oltre a GENTILINI 1980, si veda GENTILINI 1992, vol. I, capp. I.5-I.8, GENTILINI 1993 e il più recente GENTILINI 2009.

[7] GENTILINI 1980. Le ricerche di Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini si sono intrecciate in un articolo del 1996, in cui hanno presentato la scoperta di una *Madonna col Bambino* che attribuivano al giovane Donatello (BELLOSI E GENTILINI 1996 riedito poi in BELLOSI E GENTILINI 1998). La terracotta verrà discussa nel capitolo IV.

impiegata quasi esclusivamente nella produzione di materiale da costruzione o per la realizzazione di oggetti di uso quotidiano – e il cui potenziale creativo fu recuperato all'alba del Quattrocento, a Firenze. L'ipotesi più stimolante a cui sono giunte tali ricerche è che la coroplastica sia rinata come volontà di emulazione degli antichi. Nel clima dell'Umanesimo e del Rinascimento, segnato dall'entusiastica riscoperta dell'antichità, non è infatti per nulla assurdo immaginare gli scultori intenti ad applicarsi a una tecnica ampiamente descritta da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* e di cui, probabilmente, avevano ancora sotto agli occhi esempi romani ed etruschi.

L'ingegno degli scultori fiorentini seppe sfruttare al massimo la potenzialità dell'argilla, un materiale dal costo irrisorio, pullulante dalle rive dei fiumi e dai terreni paludosi, che, dopo un processo di purificazione, modellazione e cottura, poteva dar vita tanto a opere monumentali quanto a sculture di dimensioni contenute. Furono proprio queste ultime a conoscere un successo straordinario e immediato: gli scultori avviarono infatti una produzione di "Madonne col Bambino" fittili che, nel giro di pochi anni, popolarono le dimore dei fiorentini. A incrementare sensibilmente tale propagazione contribuì la possibilità di una loro produzione "seriale": a partire da un primo esemplare modellato, veniva tratta una matrice al negativo con cui si potevano fabbricare rilievi – identici l'uno all'altro – che sarebbero infine stati personalizzati mediante la policromia. Come ha sottolineato Giancarlo Gentilini, lo sviluppo di questa pratica fu senza dubbio reso possibile dalla «familiarità con matrici e calchi» derivata «dalla pratica fusoria» [8]; al tempo stesso, come la modellazione dell'argilla in sé, anche l'idea di "calcare" le sculture pare legata agli albori del Rinascimento fiorentino, tanto da portare a chiedersi se anche questa non sia, almeno in parte, una pratica ispirata dalle fonti antiche[9].

[8] GENTILINI 1980, p. 71.

[9] Con ciò intendo la produzione di calchi autonomi; come verrà ampiamente argomentato nelle pagine successive, la pratica di "calcare", finalizzata alla produzione di repliche anatomiche o alla fusione, era già radicata ben prima degli albori del Quattrocento, tanto da essere descritta anche da Cennino Cennini. Sulla produzione di calchi nell'antichità sono stati pubblicati due testi ingiustamente poco considerati dalla critica che hanno avuto un ruolo essenziale nella stesura delle prossime pagine: CANDIDA 1967 e D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987.

Funzioni, usi e circolazione dei calchi tra XV e XVI secolo

Nel capitolo 153 del XXXV libro della *Naturalis Historia,* Plinio il Vecchio menziona Lisistrato di Sicione, fratello del più noto Lisippo. Lo scultore è celebrato per essere stato il primo a riprodurre «hominis imaginem gypso e facie ipsa», cioè l'immagine dell'uomo, mediante un calco tratto direttamente dal volto: la tecnica consisteva nell'applicare il gesso sul viso del modello per ottenere una forma negativa, nella quale si colava cera fusa, successivamente rifinita per restituire un ritratto naturalistico. Lisistrato applicò tale metodo anche alle statue («de signis effigies exprimere invenit»), traendone copie, studi o varianti. Plinio conclude il paragrafo sottolineando che questa pratica è addirittura più antica dell'arte della fusione del bronzo («quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris»): il metodo sarebbe stato dunque impiegato dapprima per i calchi anatomici e per replicare delle sculture, e solo in un secondo momento nelle tecniche fusorie[10]. A darci un'idea concreta di come si traevano i calchi dalle sculture in bronzo è un passo dello *Juppiter Tragoedus* di Luciano, in cui Giove, vedendo avvicinarsi il Mercurio solitamente collocato nell'agorà di Atene, lo descrive «come pieno di pece, perché ogni giorno serve di forma agli statuarii». La scultura stessa, prendendo la parola, aggiunge:

> «Stavo testè con la pazienza solita / A farmi impegolar da' statuarii / Il petto e il dorso: impiastricciata aveanmi / Intorno al corpo corazza ridicola / Allacciata strettissimo, per togliere / Ben l'impronta del bronzo […]»[11].

La pratica era dunque diffusa e funzionale, anche per motivi pratici. Plutarco, per esempio, racconta che Tolomeo I Sotere, re d'Egitto a cavallo tra il IV e III secolo a. C., aveva richiesto una statua di Plutone e una di Kore. Il viaggio lungo le coste del Mar Nero per consegnarle fu intrapreso da Soteles e Dionisio, i quali, colti da una tempesta, furono salvati da un delfino che li guidò fino al porto di Delfi. Qui decisero di realizzare un calco della statua di Kore, più facile da trasportare, lasciando sul posto l'originale[12]. Che questi calchi, proprio come in parte accadrà secoli dopo nella Firenze del Rinascimento, fossero impiegati anche per realizzare derivazioni in materiali più economici e accessibili, come il gesso, è poi testimoniato da Giovenale, che ironizza sui filosofi

[10] PLINIO IL VECCHIO, ed. 1952, vol. IX, pp. 372-373. Sugli altri impieghi dei "calchi" descritti da Plinio nella *Naturalis Historia* si veda D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987, pp. 15-24.
[11] SETTEMBRINI 1862, vol. III, p. 350.
[12] D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987, p. 19.

«ignoranti» che riempiono le loro case con busti in «gypso» di Crisippo, Aristotele o Pittaco, illudendosi che basti possedere e ostentare un loro ritratto per apparire saggi[13]. La versatilità dei calchi in età classica trova una significativa continuità nel panorama artistico del Rinascimento, a Firenze e non solo. Da alcuni passi de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari emerge infatti chiaramente la polivalenza del calco tra Quattro e Cinquecento, quando veniva impiegato tanto a scopo didattico quanto pratico. La prima menzione della tecnica si trova nell'introduzione alle tre arti, dove l'aretino consiglia a «chi […] vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'animo e qualsivoglia cosa» di esercitarsi nel «ritrarre figure di rilievo, o di marmo o di sasso overo di quelle di gesso formate sul vivo overo sopra qualche bella statua antica»[14]. L'arte del calco "sul vivo" non è certo una novità moderna: come visto, Plinio il Vecchio ne attesta la pratica nelle botteghe degli scultori antichi, e inoltre possediamo testimonianze già dal XIII secolo che documentano come gli artisti realizzassero maschere funebri o repliche anatomiche in materiali teneri, come il gesso o la cera[15]. Tuttavia, questa tipologia di oggetti conobbe la sua maggior fortuna nelle botteghe rinascimentali. La tecnica è descritta da Vasari nella vita di Andrea del Verrocchio, dove si narra che l'artista «si dilettò assai […] di formare di gesso […] cose naturali per poterle con più commodità tenere inanzi e imitarle, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi», impiegando i calchi anche per «formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa»[16]. Tale pratica, sempre secondo il biografo aretino, ebbe un successo straordinario, tanto che si potevano trovare «in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci,

[13] «Indocti primum, quamquam plena omnia gypso /Chrisippi invenias: nam perfectissimus horum est, / si quis Aristotelem similem, vel Pittacon emit, /et iubet archetypos pluteum servare Cleanthas» (CANDIDA 1967, pp. 23-24).

[14] VASARI (1550 e 1568), vol. I (1966), p. 112.

[15] LUGLI 1991, p. 40. Sul tema rimando anche a D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987, pp. 47-66.

[16] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 543. Nelle righe successive, Vasari ricorda come Verrocchio, spinto dal desiderio di perfezionare l'arte del ritratto, si interessò alla modellazione della cera, secondo una prassi diffusa «in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti». Per questa ragione, lo scultore entrò in contatto con Orsino Benintendi, che dal 1477 prese in gestione la storica bottega di famiglia, famosa a Firenze proprio per l'attività di ceraioli (cfr. il recente BALDINI 2025, in particolare pp. 40-44). Doveva essere una prassi consolidata quella di rivolgersi ai ceraioli per la realizzazione di questo tipo di ritratti. LYDECKER (1987, p. 191) ha reso noto un documento relativo a una commissione degli eredi di Lorenzo Morelli che, dopo la sua morte avvenuta il 9 febbraio 1528, incaricarono il «Borrana, ceraiuolo» di realizzare una maschera funebre. Tuttavia, poiché l'artigiano richiese «lira una, soldi viii piccoli […] pe' l gesso per gittare el chavo della impronta di Lorenzo», sappiamo che la maschera fu eseguita non in cera, ma in gesso.

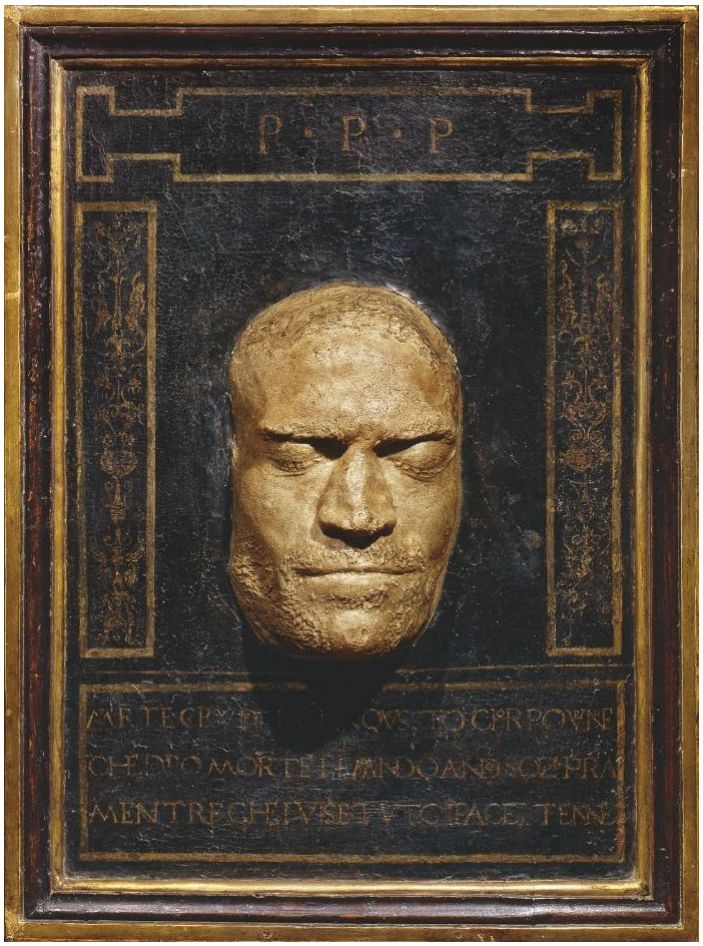


Fig. I. *Maschera funeraria di Lorenzo il Magnifico*. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti

finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi»[17]. E in effetti, anche nella biografia di Alesso Baldovinetti, Vasari racconta che negli affreschi (oggi perduti) della chiesa di Santa Trinita l'artista effigiò vari personaggi eminenti, tra cui «Lorenzo il Magnifico, […] Luca Pitti, Diotisalvi Neroni, Giuliano de' Medici, […] Filippo Strozzi […]», aggiungendo: «i quali tutti ritratti si riconoscono benissimo, per essere simili a quelli che si veggiono in altre opere, e particolarmente nelle case dei discendenti loro, o di gesso o di pittura»[18]. Le teste «formate da coloro che morivano» erano dunque apprezzate e allestite come oggetti autonomi[19] ma, al tempo stesso, impiegate anche come modelli per la realizzazione di ritratti postumi[20]. Andrea di Lazzaro Cavalcanti (più noto come "Il Buggiano"), figlio adottivo di Filippo Brunelleschi, calcò la testa dell'architetto che poi riprodusse nel celebre ritratto marmoreo in Santa Maria del Fiore[21]. E forse Lorenzo Ghiberti, quando nei *Commentari* afferma di

[17] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 544. Mi chiedo se non appartenessero a questa tipologia di oggetti la «testa di gesso» descritta nella casa di Luigi d'Ugolino Martelli nel 1510 (LYDECKER 1987, p. 195), così come le «teste di gesso in sulla letiera» e le «2 teste di geso in sur uno cornicone dipinto» che Giovanni di Francesco Inghirami teneva in casa nel 1513 e nel 1517 (LYDECKER 1987, p. 71).

[18] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), pp. 314-315.

[19] Come del resto oggi, per esempio, la maschera funeraria di Lorenzo il Magnifico, interrogativamente attribuita a Orsino Benintendi, esposta al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti (fig. I). La maschera è stata discussa nel recente GAFFO 2022, nel contesto di un più ampio contributo dedicato ai numerosi busti fittili raffiguranti il de' Medici. Da ultimo, cfr. N. Baldini, scheda 2, in *CERA UNA VOLTA* 2025, pp. 142-143.

[20] Sul tema si legga KOHL 2013.

[21] Per la maschera funeraria di Brunelleschi rimando a BELLANDI 2018, che dedica un interessante capitolo alle «Maschere e ritratti, rilievi, statue», illustrando diversi esempi di questo genere scultoreo nel

aver «tratto del naturale» il volto di Leonardo Dati, che effigiò tra il 1425 e il 1427 nella lastra tombale bronzea collocata sul pavimento della Cappella Rucellai in Santa Maria Novella, intendeva proprio riferirsi all'averne tratto un calco del volto, più che averlo ritratto "dal vero"[22]. Ma il caso forse più emblematico è quello del santo domenicano Antonino Pierozzi, la cui fisionomia risulta tutt'oggi familiare a chiunque frequenti Firenze, grazie alla presenza capillare, in chiese e tabernacoli viari, di busti ritratti ispirati direttamente dal suo volto[23]. Affine per tecnica, ma diversa negli esiti, è la procedura descritta da Cennino Cennini nel *Libro dell'arte*. In due capitoli distinti, l'autore spiega come «improntare» prima una figura di «un ignudo intero d'uomo o di donna, o un animale» e successivamente «la propria persona», in entrambi i casi allo scopo di «gettarla di metallo»[24]. In questo contesto, quindi, le matrici prodotte non erano destinate alla produzione di opere in gesso o cera (come nel caso delle maschere

Fig. II. Donatello, *Giuditta e Oloferne* (particolare). Firenze, Palazzo Vecchio

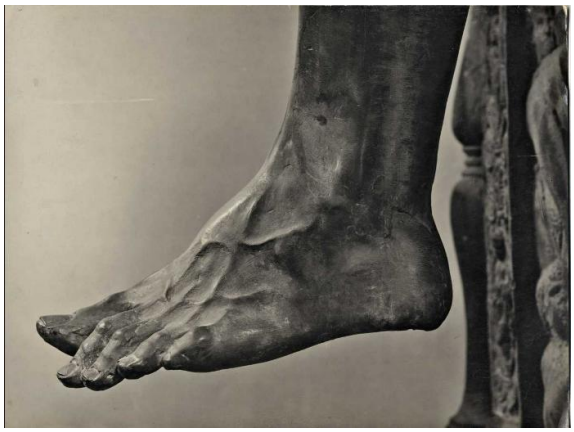


Fig. III. Donatello, *Giuditta e Oloferne* (particolare). Firenze, Palazzo Vecchio

Quattrocento (pp. 195-203). Inoltre, nella primavera del 2024 Alfredo Bellandi e Giancarlo Gentilini hanno presentato la scoperta di un ritratto in terracotta di Brunelleschi, da loro identificato nel modello preparatorio plasmato dal Buggiano nel 1447 per il monumento funebre dedicato al padre nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore. La terracotta è stata recentemente discussa in GATTI E PRINCIPI 2025, pp. 27-28.

[22] «Feci ancora d'ottone la sepoltura di Messer Leonardo Dati generale dei Frati predicatori, fu uomo dottissimo il quale trassi del naturale, la sepoltura è di poco rilievo, ha un epitaffio a piedi» (GHIBERTI [1450 circa], ed. 1912, p. 47)

[23] La maschera funebre di Sant'Antonino è tutt'oggi esistente, ed è esposta al Museo di San Marco (cfr. S. Ragni, scheda 4, in *CERA UNA VOLTA* 2025, pp. 146-147). Di recente, Alfredo BELLANDI (2023) ha dedicato ai busti di Sant'Antonino un saggio monografico e, ricostruendone la genesi, ha elencato gran parte degli esemplari noti.

[24] Si vedano i capitoli CLXXXV e CLXXVI, CENNINI (1400 circa), ed. 1859, pp. 139-141.

funerarie o dei calchi anatomici verrocchieschi), bensì alla fusione in bronzo. È stato ipotizzato che tale modalità fu impiegata anche da Donatello in due suoi capolavori bronzei: nella *Giuditta e Oloferne*, dove la fascia di stoffa che attraversa la fronte dell'eroina biblica non può che derivare dall'impronta diretta di un frammento di tessuto applicato al modello di cera, così come nelle gambe dell'assiro, che paiono essere il frutto di un calco anatomico (figg. II e III); più discutibile è invece la lettura di un calco "dal vero" nelle mani guantate del *San Ludovico di Tolosa*[25].

Se la tradizione dei calchi «sul vivo» affonda le radici in una pratica consolidata già prima del Rinascimento, quelli «sopra qualche bella statua antica» possono invece considerarsi un fenomeno moderno, legato al rinnovato interesse per l'antico, riacceso a Firenze agli albori del Quattrocento e progressivamente diffusosi in tutta la penisola. Quel rinnovato fascino per l'antichità era nutrito sia dallo studio delle fonti letterarie sia dall'osservazione dei reperti archeologici, con i quali gli artisti avevano un contatto anche quotidiano. Ciriaco d'Ancona, per esempio, nel 1433, visitando le botteghe di Donatello e Ghiberti affermava di avervi ammirato «sculture antiche e moderne in marmo e bronzo»[26]. Analogamente, Francesco Albertini, nel 1510, descriveva nella casa del Ghiberti un «vaso grande marmoreo intagliato bellissimo» che si fece «portare di Grecia», nonché un'opera di mano di Policleto, identificabile con «il letto di Policleto», ricordato da Vasari tra le cose lasciate «agl'eredi» dall'orafo scultore, assieme a «molte anticaglie di marmo e di bronzo, […] una gamba di bronzo grande quanto è il vivo, et alcune teste di femine e di maschi, con certi vasi stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa»[27]. Queste testimonianze hanno trovato oggi conferma in una copia dell'inventario del 1459 della collezione di Ghiberti, rintracciata da Doris Carl. L'elenco è abbastanza dettagliato da consentire l'identificazione di alcuni oggetti, tra cui proprio «il letto di Policleto»: un modello iconografico che godette di una fortuna straordinaria tra Quattro e Cinquecento. Come già sottolineava Vasari, si trattava di una «cosa

[25] Gli aspetti tecnici del *San Ludovico di Tolosa* e della *Giuditta e Oloferne* sono stati approfonditi in BEARZI 1988.

[26] «Et apud Donatellum Nenciumque, statuarios nobiles, pleraque vetusta novaque ab <eis> edita ex aere marmoreve simulachra» (SCALAMONTI (1430-1440 circa), ed. 1996, p. 70). Sul tema rimando a CARL 2019, in particolare p. 274 e, più in generale, sulle collezioni di Donatello e Ghiberti si veda MEDRI 1978 e SHEPHERD 1986.

[27] CARL 2019, p. 274. Per i testi originali, si veda ALBERTINI (1510), ed. 1863, p. 11 e VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 102.

rarissima»[28]. Proprio per questo, la Carl si chiedeva se «la tavoletta d'uno gharzone e una fanciulla che vanno a letto, di giesso» ricordata nell'inventario del 1480 della villa medicea di Poggio a Caiano, non potesse proprio essere un calco tratto dal marmo della collezione ghibertiana[29]. Se il legame tra il marmo appartenuto a Ghiberti e il gesso delle collezioni medicee fosse confermato, si aprirebbe una prospettiva interessante sulla produzione di calchi dall'antico nelle botteghe degli scultori rinascimentali: non soltanto come strumenti di studio, ma anche come oggetti destinati al mercato. Che un simile commercio esistesse è del resto confermato da un passo del *Libro di Antonio Billi*, che menziona, a Padova, «in casa de M. Leonico Thomeo Phylosopho», una «tauola di stucho de bassorilevo d'un piede; che contiene Hercole cun la Virtù et Voluptà; è opera anticha tolta in Roma da un tempio d'Hercole»[30]. L'espressione «tolta in Roma» lascia pochi dubbi che si trattasse di un calco ricavato da un originale antico.

Oltre a queste circostanze legate alla sfera collezionistica, i calchi «sopra qualche bella statua antica» svolsero un ruolo essenziale all'interno delle botteghe, costituendo un insostituibile strumento di studio. La loro diffusione fu ampia ed è largamente documentata, al punto che, per comprendere il fenomeno, è sufficiente qui richiamare solo alcuni casi emblematici. Uno degli esempi più celebri è senza dubbio quello della bottega padovana di Francesco Squarcione, dove si conservavano numerose «cose di gesso formate da statue antiche» sulle quali – secondo la testimonianza vasariana – si formò Andrea Mantegna «perché si conosceva lo Squarcione non essere più valente dipintore del mondo»[31]. Anna Rinversi Bellini, per suo testamento del 25 novembre 1471, lasciò in eredità al figlio Gentile «tutte le […] cose relative alla pittura» un tempo appartenute al marito Jacopo, tra cui figurano anche alcuni lavori «de zessio»[32]. Più celebre è l'inventario dei beni del senese Neroccio de' Landi, redatto alla sua morte nel 1500, che

[28] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 102.

[29] CARL 2019, p. 292. Il rilievo è descritto anche nell'inventario dei beni stilato alla morte di Lorenzo de' Medici come: «Una tavoletta, dipintovi el letto di Pulicleto» (*LIBRO D'INVENTARIO* 1992, p. 202). Dopo l'esilio dei Medici da Firenze nel 1494 il calco finì nelle mani di Francesco Cegia, che lo menziona nei suoi *Ricordi* come «uno quadro dentrovi dua fighure di giesso di mezo rilievo che vanno in uno letto, non di troppa valuta» (PAMPALONI 1957, p. 229).

[30] *LIBRO DI ANTONIO BILLI* (1487-1537), ed. 1892, pp. 16 e 18.

[31] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 548.

[32] Il documento, come segue, è stato pubblicata in EISLER 1989, p. 532: «Item dimitte Gentili filio meo omnia laboreria de Zessio, de marmore et de relevijs, quadros dessignatos et omnes libros de dessignijs et alia omnia pertinentia pictorie et ad depingendum que fuerunt quondam prefati magistri Iacobij bellino veri mei. Et residuum omnium et equaliterbo».

Fig. IV. Agostino Veneziano (da Baccio Bandinelli),
Accademia di Baccio Bandinelli.
Firenze, Biblioteca Marucelliana

menziona tra le «cose di buttiga»: «VIII teste di gesso di mezo rilievo, parte in tondi et parte in quadro», «3 gessi d'Apollo», «3 teste et uno piè di gesso» e ben «43 pezi di forme di rotture antiche di gesso atachate a lo scriptoio»[33]. Allo stesso modo, nell'inventario *post mortem* di Filippino Lippi del 1504, tra gli oggetti che stavano «in bottegha sotto la chaxa», figura «una testa di femina all'amticha, di giesso»[34]. Oggetti simili dovevano essere presenti anche nella bottega romana di Daniele da Volterra, il quale, secondo Vasari, lasciò in eredità a «Michele degl'Alberti fiorentino et a Feliciano da San Vito di quel di Roma […] tutte le sue cose appartenenti all'arte, forme di gesso, modelli, disegni, e tutte altre masserizie e cose da lavorare»[35]. E per avere una testimonianza visiva dell'uso didattico di questi oggetti nelle botteghe è sufficiente considerare due celebri incisioni che raffigurano l'*Accademia di Baccio Bandinelli* a Roma[36]. In una di esse si vede il maestro seduto al tavolo, con un calco di una Venere tra le mani, mentre i suoi allievi sono intenti a copiarlo nei loro quaderni. La sculturina è illuminata da una candela, la cui luce si diffonde nella stanza, rischiarando gli altri calchi e il vasellame disposto sulle mensole sullo sfondo (fig. IV). Tale pratica si mantenne viva per tutto il

[33] COOR ACHENBACH 1961, pp. 152-159. Si veda inoltre GENTILINI 1996, p. 100.
[34] CARL 1987, p. 386, n. 84.
[35] VASARI (1568), vol. V (1984), p. 549.
[36] SIRACUSANO 2026, p. 138. Per le incisioni si veda: T. Mozzati, schede 77 e 78, in *BACCIO BANDINELLI* 2014, pp. 528-531.

Cinquecento. Leone Leoni, secondo Vasari, possedeva nella sua dimora «formate di gesso, quant'opera lodate di scultura o di getto ha potuto avere, o moderne o antiche», tra cui «il cavallo con la statua di Marco Aurelio, formato di gesso da quel proprio che è in Campidoglio»[37]; e, del resto, verso la fine del secolo, Giovanni Battista Armenini fornì una definizione che chiarisce perfettamente le ragioni della fortuna e della larga diffusione di questa tipologia di oggetti: «comodissimi, sì per essere leggieri ed atte a maneggiarsi e portarsi in ogni paese, sì ancora per il prezzo, il quale si può dire essere vilissimo»[38].

Ora, i casi finora illustrati riguardano calchi da opere classiche o forme naturali, ma la tecnica fu applicata anche a sculture contemporanee[39]. A ricordarcelo è ancora una volta Vasari, il quale dice che Antonio del Pollaiolo «fece di bassorilievo in metallo una battaglia di nudi, che andò in Ispagna, molto bella; dalla quale c'è una impronta di gesso in Firenze appresso tutti gli artefici»[40]. Nessuna di queste popolari «impronte» della bottega pollaiolesca è giunta fino ai giorni nostri[41], tuttavia sono varie le

[37] Vasari doveva essere alquanto impressionato dalla raccolta di Leone Leoni, tanto che della sua collezione si trova menzione nella vita di Francesco Salviati («E così condottosi a Milano (dove dal cavalier Lione Aretino fu cortesemente ricevuto in una sua casa, la quale si ha fabbricata ornatissima e tutta piena di statue antiche e moderne, e di figure di gesso formate da cose rare, come in altro luogo si dirà), dimorato che quivi fu quindici giorni e riposatosi […]») e in quella dedicata a Garofalo e Girolamo da Carpi «e d'altri lombardi» («E nel vero hanno al presente grand'obligo al cavaliere Leone Leoni aretino, il quale, come si dirà, ha speso assai danari e tempo in condurre a Milano molte cose antiche, formate di gesso per servizio suo e degl'altri artefici»). Per i tre passi citati da Vasari, si vedano rispettivamente: VASARI (1568), vol. VI (1987), p. 203; VASARI (1568), vol. V (1984), p. 529; VASARI (1568), vol. V (1984), p. 435.

[38] ARMENINI (1587), ed. 1823, p. 70. Questo passo di Armenini è stato di recente discusso da SIRACUSANO 2026, p. 138.

[39] Il tema dei calchi quattrocenteschi tratti da opere o complessi rinascimentali è stato affrontato da MARCHAND 2007, considerando una serie di casi del XV e XVI secolo.

[40] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 507.

[41] Un oggetto che si avvicina alla descrizione vasariana è un rilievo in terracotta raffigurante una *Battaglia di nudi* conservato presso il Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 7598: 1,2-1861). Questo rilievo è ispirato alle celebri battaglie di Antonio del Pollaiolo, ma non può essere direttamente ascritto a lui (cfr. GALLI 2014, p. 34, nota 34). In A. Wright, scheda 54, in *RENAISSANCE FLORENCE* 1999, pp. 260-261 e WRIGHT 2005, pp. 324-326, si ventilava un possibile riferimento a Bertoldo di Giovanni (su modello di Antonio del Pollaiolo), ipotesi accolta da GENTILINI 2002, p. 161. La terracotta entrò a far parte delle raccolte londinesi con l'acquisizione della collezione Gigli-Campana, ma è noto che fosse di proprietà del marchese Ottavio Gigli almeno dal 1855. In POPE-HENNESSY 1964, pp. 155-156, il rilievo viene associato a un interessante *Ricordo* di Fra' Sabba da Castiglione, il quale elenca varie possibilità di «adornare» le proprie «case», per esempio con «getti di Verrocchio» ma soprattutto «con li getti di Pollaiuolo parimente valentissimo, molto netto & polito, & in ricercare il nudo molto diligente & prattico, come si può uedere per un quadro di basso rilieuo de gli ignudi, della catena» (SABBA DA CASTIGLIONE 1554, pp. 51-52, il riferimento è stato discusso anche da WRIGHT 2005, pp. 324-326 e da GALLI 2014, p. 34, nota 34). Considerando la terracotta londinese, Jean Charles DAVILLIER (1865, pp. 218-219) dice di possedere «une de ces anciennes épreuves

testimonianze di tale pratica nelle botteghe degli scultori fiorentini del Quattrocento. Il caso più celebre ed emblematico è senza dubbio quello della Porta Nord del Battistero fiorentino, uno dei capolavori di Lorenzo Ghiberti[42]. Il concorso bandito nel 1401 rappresentò un momento cruciale nella vita artistica della città: per le dispute legate all'assegnazione della commissione, per l'enorme spesa sostenuta e, soprattutto, per la lunga attesa che accompagnò l'esecuzione dell'opera, conclusa dopo più di vent'anni[43]. Benché i rilievi ghibertiani, ancora intrisi degli stilemi del gotico internazionale in gran voga agli albori del secolo, potessero apparire superati al momento dell'inaugurazione, avvenuta il 19 aprile 1424, l'opera conobbe una fortuna straordinaria, affascinando e influenzando artisti provenienti da tutta Italia. Le figure cesellate da Ghiberti furono infatti riprese e replicate da scultori toscani, abruzzesi, umbri e liguri, andando a popolare complesse opere di oreficeria, grandi polittici marmorei, paliotti argentei e monumentali sculture in terracotta[44].

Ma come avvenne la diffusione dei modelli ghibertiani oltre i confini toscani? Per quanto accogliente potesse essere la bottega del Ghiberti, è difficile immaginare una folla di tutti questi artisti accolti a studiare la porta prima del montaggio, intenti a trarre dei disegni da custodire gelosamente in taccuini da sfogliare poi nelle loro città natali. È probabile che, almeno nel Nord Italia, sia stato lo stesso Ghiberti a diffondere le proprie composizioni. Nell'ottobre del 1424, Palla Strozzi e Giovanni de' Medici, in veste di ambasciatori della Repubblica di Firenze, si recarono a Venezia per stringere un'alleanza contro il duca di Milano, Filippo Maria Visconti. Con loro viaggiava una nutrita delegazione di accompagnatori, tra i quali figurava anche il nostro orafo scultore, probabilmente coinvolto in virtù della fama di cui godeva in quel momento. La missione diplomatica si concluse nell'arco di due mesi, un lasso di tempo troppo breve perché

---

en plâtre mentionnées par Vasari» delle stesse identiche dimensioni. Purtroppo questo rilievo in gesso non faceva parte della collezione lasciata da Davillier al Musée du Louvre e se ne sono perse le tracce. Il rilievo del V&A è stato recentemente esposto alla mostra *IL CORPO E L'ANIMA* 2021, si legga la scheda di W. Kerr-Lewis e P. Motture, scheda 4, pp. 82-83, per un aggiornamento bibliografico.

[42] Sulla fortuna visiva della porta Nord di Lorenzo Ghiberti rimando ai contributi di Aldo GALLI (1998; 2005A, in particolare pp. 40-48; 2008; 2009B; 2026), nonché ai più datati KRAUTHEIMER 1956, pp. 116-121 e la sezione dedicata a «La Porta Nord come scuola» in *LORENZO GHIBERTI* 1978, pp. 95-141.

[43] GALLI 1998, pp. 87-88.

[44] GALLI 2008A.

Figg. V e VI. Confronto tra due testine da Bartolomeo Buon, *Porta della Carta,* Venezia e Lorenzo Ghiberti, *Porta Nord,* Firenze

Ghiberti potesse realizzare delle opere in città, ma sufficiente per lasciare una profonda impronta nella produzione locale[45].

L'iniezione di idee ghibertiane nella Venezia degli anni Venti si rileva, innanzitutto, nel guizzare di panneggi costruiti su sistemi di curve eleganti, scivolose e prive di spezzature, con cui sono abbigliate le figure dei lombardi Filippo Solari da Carona e Andrea da Giona[46]. L'eco più evidente, però, si trova nella Porta della Carta, firmata da Bartolomeo Buon. Nell'andito che collega il cortile di Palazzo Ducale a piazza San Marco corre un cornicione decorato con dei grandi cespi d'acanto, tra i quali si affacciano una serie di testine non identificate, che richiamano immediatamente quelle che sbucano dalle cornici della Porta Nord. In effetti, Bartolomeo Buon, per una figura di giovane ricciuta con una benda sulla fronte, si rifà puntualmente a una delle teste

[45] Si deve a HAINES 2001 il merito di aver fatto luce su questa breve parentesi veneziana di Lorenzo Ghiberti.

[46] In certi casi, l'influenza si traduce in vere e proprie citazioni: nella Madonna col Bambino della lunetta d'ingresso alla Cappella Corner, in Santa Maria dei Frari, ad esempio, la posa delle gambe e il modo in cui il panneggio si adagia sulle ginocchia derivano direttamente dal Sant'Ambrogio della Porta Nord. Lo stesso modello è poi riutilizzato dai due scultori lombardi nella Vergine della lunetta di Campo San Zaccaria. Il primo ad accorgersi del dialogo è stato STEMP 1992, pp. 83-84, ma la questione è stata ampiamente discussa in GALLI 2009B, pp. 67-70. Per la lunetta della Cappella Corner rimando al recente contributo di MARKHAM SCHULZ 2022, vol. I, pp. 161-163, dove la studiosa menziona anche l'altra di Campo San Zaccaria, negando inspiegabilmente l'identità di mano.

realizzate da Ghiberti a Firenze[47] (figg. V e VI). Tutto ciò fa pensare che l'orafo scultore, nel 1424, si presentò a Venezia con alcuni modelli della sua tanto chiacchierata e celebrata – seppur inaugurata solo da pochi mesi– Porta Nord. Non ci sono dubbi che Ghiberti potesse avere con sé un album di disegni; al tempo stesso, per usare le parole di Richard Krautheimer, «no drawing could have communicated the sculptural qualities of the original so closely» e doveva quindi avere portato con sé anche dei ben più ingombranti «casts of the […] reliefs»[48]. E infatti, non a caso, le riprese ghibertiane nell'arte veneziana derivano da un numero limitato di formelle, quelle di cui Ghiberti importò verosimilmente le copie. La diffusione di modelli attraverso il mezzo del calco, del resto, non era una novità: già all'epoca si trattava di una prassi ampiamente consolidata, che permetteva la trasmissione di modelli anche a grande distanza. Lo stesso Ghiberti, nei *Commentari*, testimonia questa consuetudine quando loda un ignoto scultore di Colonia – nominato "Gusmin" – del cui «excellentissimo ingegno» poté farsi un'idea proprio grazie alle «moltissime figure formate dalle sue»[49]. Allo stesso modo, durante i lavori della Porta Nord e della successiva Porta del Paradiso, il fiorentino dovette aver prodotto delle repliche in gesso destinate tanto ai suoi collaboratori, quanto a maestri forestieri che, come i veneziani, ne trassero ispirazione, arrivando probabilmente in alcuni casi a richiedere delle copie che favorirono la circolazione delle invenzioni ghibertiane in tutta la penisola[50].

[47] Il confronto è stato proposto in GALLI 2013B, in particolare p. 46. Sul rapporto tra la produzione di Bartolomeo Buon e Lorenzo Ghiberti rimando ai contributi di Elena CERA (2017 e 2021).

[48] La citazione tratta da KRAUTHEIMER 1956, p. 117 non si riferisce all'influenza di Ghiberti sugli artisti veneziani bensì sulla produzione del senese Giovanni di Turino che, come noto, prese ispirazione dai modelli ghibertiani per i suoi bronzi del fonte battesimale di Siena. Sul tema rimando, appunto, a KRAUTHEIMER 1956, pp. 116-119. Segnalo che nelle collezioni dell'ex Kaiser Friedrich Museum di Berlino era conservato un calco dalla formella con la *Nascita del Battista* del fonte senese, perduto nel 1945 (*DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 145, n° 7179). L'opera è stata pubblicata in SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 87 senza specificare se si trattasse di una replica antica o moderna.

[49] GHIBERTI (1450 circa), ed. 1912, pp. 43-44.

[50] Questa dinamica andrebbe distinta da quella dei «provvedimenti di cera e di creta» che Ghiberti – nei suoi *Commentari* – dichiara di aver realizzato per «molti pittori e scultori e statuarii», i quali ne trassero «grandi onori» (GHIBERTI (1450 circa), ed. 1912, pp. 50-51). È noto, infatti, che l'orafo scultore elaborasse numerose invenzioni sotto forma di disegni o appunto di modelli plastici, affidati poi all'esecuzione materiale di altri professionisti. Tali materiali vennero così tradotti in vetrate, sculture in marmo, mosaici, architetture, terrecotte e raffinate opere di oreficeria (GALLI 2009A, p. 22). Nel caso della Porta Nord, la circolazione e riproposizione dei modelli non erano legata a una logica progettuale, ma furono determinate dalla straordinaria fama dell'opera.

Fig. VII. Lorenzo Ghiberti (da), *Mosè riceve le Tavole della Legge*
(dalla *Porta del Paradiso* del Battistero di Firenze).
Firenze, Museo Horne

A conferma dell'esistenza *ab antiquo* di repliche di questo genere, interviene l'inventario dei beni dell'orafo vicentino Valerio Belli (1468-1546). Già Vasari, nella *Vita* a lui dedicata, osservava come il Belli fosse «tanto vago di continuo procacciare per dilettazione antiquità di marmi, impronte di gessi antichi e cose moderne, che spendeva ogni prezzo per essere sempre carico di ritorno con prede che non guardava a spesa niuna; onde la sua casa in Vicenza è piena e di tante varie cose adorna, che è uno stupore»[51]. Questa testimonianza trova riscontro puntuale nell'elenco dei beni del vicentino, dove compaiono diverse «antiquità di marmi e impronte di gesso antiche e moderne», tra cui, oltre a «il brazo del Cristo di Michiel Agnolo», vengono menzionati esplicitamente «cinque quadri della porta di Fiorenza, due grandi et 3 pi[ccoli]« e «due altri quadri pur della porta di Fiorenza più piccoli»: si tratta, con ogni evidenza, di gessi tratti dalle porte del Battistero fiorentino[52]. Un esempio di questi "quadri" potrebbe essere il calco in gesso dalla scena di *Mosè che riceve le Tavole della legge* della Porta del Paradiso, conservato al Museo Horne di Firenze[53] (fig. VII). Dal medesimo bronzo ghibertiano deriva inoltre una terracotta modellata, oggi al Princeton University Art Museum, interpretata dalla critica ora come modello preparatorio per la fusione, ora come

[51] VASARI (1568), vol. IV (1976), p. 626.
[52] GASPAROTTO 2001, pp. 62-63.
[53] MARCHINI 1973, p. 133.

copia tarda dal complesso ghibertiano[54]. Se fosse confermata l'antichità di entrambi questi oggetti, ci troveremmo di fronte a un caso straordinario: l'esistenza, in relazione a un capolavoro rinascimentale, di un modello preparatorio, dell'opera finita e di un calco di bottega.

Fig. VIII. Donatello (da), *Angeli cantori* (da *L'Altare del Santo*).
Padova, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte

Il caso della collezione dell'orafo vicentino Valerio Belli richiama un episodio analogo, ambientato però a Padova e riferito, questa volta, alla bottega donatelliana. Nel suo palazzo in Piazza Eremitani, il giurista Marco Mantova Benavides (1489-1582) allestì una ricca collezione costituita da reperti antichi, opere del Quattro e Cinquecento e da un interessante e variegato nucleo di calchi in gesso[55]. Parte di esso fu donato all'Università di Padova nel 1753 e, successivamente, confluito nel Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, dove si trova tutt'oggi[56]. Tra i gessi donati, due risultano di particolare interesse per il nostro discorso: una riproduzione della testa del Gattamelata, ritratto da Donatello nel monumento equestre che domina l'ingresso della Basilica del Santo (fig. IX), e una coppia di angioletti cantori, tratti dall'altare bronzeo donatelliano all'interno della stessa basilica[57] (fig. VIII). Questi ultimi si inseriscono

[54] Il rilievo era considerato autografo da MARQUAND 1894. La terracotta è stata di recente discussa in GALLI 2026, p. 17.

[55] L. Cavazzini, scheda 1, in *RINASCIMENTO E PASSIONE PER L'ANTICO* 2008, pp. 228-231.

[56] Per i gessi della collezione Mantova Benavides si veda CANDIDA 1967 e *UN MUSEO DI ANTICHITÀ* 2013.

[57] Il calco della testa del Gattamelata è stato esposto in diverse mostre. Tra le principali ricordo: J. Stoppa, scheda 10, in *VINCENZO FOPPA* 2003, pp. 104-105; L. Cavazzini, scheda 1, in *RINASCIMENTO E PASSIONE PER L'ANTICO* 2008, pp. 228-231 (che prende in considerazione anche il calco degli *Angeli cantori*) e le recenti A. J. Noelle, scheda 4.11, in *DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE* 2023, p. 215 e S. Hoffmann, scheda 67, in *DONATELLO* 2022b, pp. 272-273. I due calchi donatelliani sono stati considerati, in quanto parte della

in un ampio e suggestivo fenomeno, recentemente messo a fuoco da Luca Siracusano, il quale, riesaminando una serie di documenti compresi tra il 1518 e il 1592, ha evidenziato la circolazione nelle botteghe padovane rinascimentali di gessi tratti da alcuni dei più importanti bronzi della città: in particolare, il candelabro pasquale di Andrea Riccio, situato nel presbiterio del Santo e, appunto, l'altare di Donatello. L'analisi prende avvio da un documento datato 1 febbraio 1518, che vietava – con sanzione pecuniaria e persino pena corporale – di trarre «pronte» da «il candelabro né altre figure che si(a)no in chiesa». È quindi evidente che la pratica di ricavare calchi dalle sculture della Basilica era diffusa e consolidata. A questa attività non autorizzata si devono probabilmente una serie di bronzetti quasi sovrapponibili a parti del candelabro di Riccio, così come alcuni rilievi in gesso tratti dalla predella con i *Miracoli di Sant'Antonio* di Donatello per l'altare, ricordati dalle fonti ma oggi perduti[58]. E, allo stesso modo, anche il calco con i due angioletti della collezione Mantova Benavides potrebbe risalire a una matrice realizzata in quel contesto, in modo più o meno lecito.

Fig. IX. Donatello (da), *Gattamelata.*
Padova, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte

Diversa è invece la questione relativa alla testa del Gattamelata (fig. IX). È infatti altamente improbabile che il calco sia stato tratto direttamente dal bronzo («a meno che non si voglia pensare a un artista talmente abile e pazzo da inerpicarsi sul basamento

collezione Mantova Benavides, da Luisa Attardi, scheda 99 e scheda 100, in *UN MUSEO DI ANTICHITÀ* 2013, pp. 123-124 e pp. 124-126, nonché in un più ampio discorso di calchi quattrocenteschi a Padova da SIRACUSANO 2026. Oltre a questi calchi, l'inventario del 1695 della famiglia Mantova Benavides menziona un misterioso «Quadreto della Flagellation de Jesu Christo nostro Si:re di un Getto basso rillevo d'un Bronzo di Domeni:o Donateli Scultor Insigne ha fatto la Statua Equestre di Gattamelata seg:to» (FAVARETTO 1972, p. 139 (n° 329)).

[58] SIRACUSANO 2026 e bibliografia citata.

di trachite per formare la testa a sette metri di altezza»[59]). È più verosimile che l'opera derivi da un modello preparatorio, quasi certamente in creta, eseguito da Donatello in vista della fusione e lasciato a Padova, forse insieme alle "masserizie" che, come ricorda Vasari, donò al suo allievo Bartolomeo Bellano[60]. Del resto, è noto che disegni e gessi donatelliani circolassero nella città patavina fin dal secondo Quattrocento[61]. Ci si è chiesti, ad esempio, se tra le «cose di gesso» che Squarcione «si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma», non vi fosse anche un calco del *Battista* di Casa Martelli di Donatello: un modello riproposto quasi senza variazioni dal suo allievo Giorgio Schiavone nel *San Giovanni Battista* nel polittico de Roberti (già in San Nicolò), così come nel polittico De Lazzara dello stesso Squarcione[62]. D'altra parte, che a Firenze in questi stessi anni si producessero calchi dalle opere di Donatello è cosa certa. Il pittore Bernardo di Stefano Rosselli, per esempio, nella sua bottega commerciava repliche della *Dovizia* del Mercato Vecchio, così come rilievi mariani detti, nei suoi *Libri di bottega,* «di quelle di mano di Donatello»[63]. A questi esempi – che, come visto, per diverse ragioni possiamo datare tra la seconda metà del Quattrocento e il secolo successivo – si sono nel tempo aggiunti altri casi, di natura più problematica. Si pensi, ad esempio, al gesso conservato

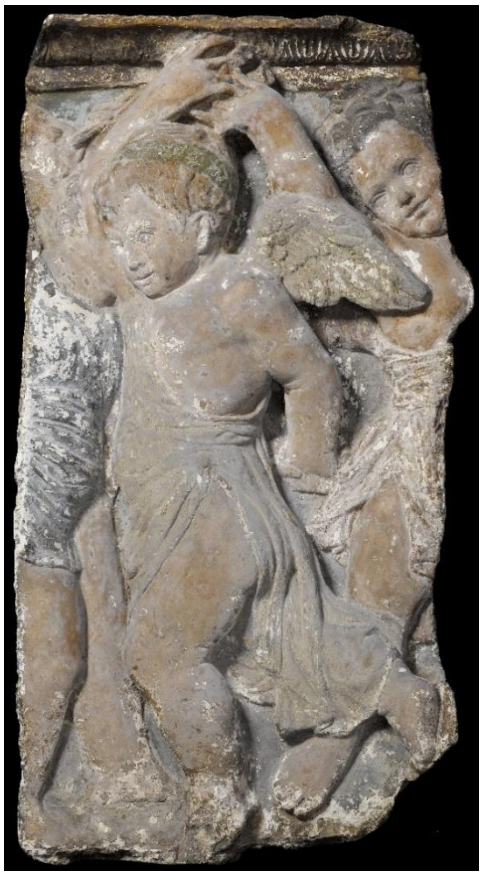


Fig. X. Donatello (da),
Putti (dal Pulpito di Prato).
Amsterdam, Rijksmuseum

[59] SIRACUSANO 2026, p. 138.
[60] Per questi aspetti "tecnici" rimando alle pagine di L. Cavazzini, scheda 1, in *RINASCIMENTO E PASSIONE PER L'ANTICO* 2008, pp. 228-231.
[61] Al tempo stesso, alcuni modelli donatelliani dovettero circolare anche da Padova. Come osservato da Laura Cavazzini, il *San Pietro martire ligneo* conservato nella chiesa di Santa Lucia a Fabriano, databile a poco dopo la metà del Quattrocento, presenta un volto che ricalca chiaramente i tratti del condottiero padovano. Ciò suggerisce che un modello della testa del Gattamelata fosse già diffuso al tempo di Donatello, e probabilmente anche al di fuori dei confini veneti (L. Cavazzini, scheda 1, in *RINASCIMENTO E PASSIONE PER L'ANTICO* 2008, pp. 228-231).
[62] SIRACUSANO 2026, p. 139. Per il passo vasariano, cfr. VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 548; sul San Giovannino Martelli si legga invece il recente F. Caglioti, scheda 8.1, in *DONATELLO* 2022A, pp. 244-245.
[63] BERNACCHIONI 1997, p. 28.

presso il Victoria and Albert Museum di Londra, derivato dalla predella del San Giorgio di Orsanmichele: un'opera la cui cronologia rimane incerta e oggetto di dibattito, con proposte della critica che spaziano dal secondo decennio del XV secolo ai primi decenni del XVII[64]. Oppure la curiosa serie di calchi dal pulpito donatelliano di Prato, che riproducono fedelmente i rilievi marmorei concepiti dalla compagnia di Donatello e Michelozzo: sei rilievi in gesso, di cui due conservati alla Wallace Collection di Londra, due al Museo Horne di Firenze, uno al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. X), e un ultimo comparso sul mercato antiquario nel 1929[65]. Si tratta senza dubbio di casi affascinanti, ma al tempo stesso insidiosi: allo stato attuale, infatti, non abbiamo alcun appiglio certo a cui aggrapparci per escludere che siano stati realizzati in epoca moderna.

Dai casi finora presentati emerge dunque che i calchi tratti da complessi celebri erano impiegati non solo dagli artisti come modelli per le proprie creazioni ma, almeno a partire dal Cinquecento, anche come oggetti da collezione. In tempi relativamente recenti, e in via del tutto eccezionale, l'intreccio tra queste due finalità ha reso possibile la ricostruzione di alcune parti di un importante complesso monumentale: la Fonte Gaia di Jacopo della Quercia. Consegnata alla città di Siena nel 1419, la grande fontana subì nel corso dei secoli un progressivo degrado, dovuto sia agli agenti atmosferici sia all'intervento umano, aggravato dalla fragilità del marmo della Montagnola senese in cui è stata scolpita. Ciò portò, nel 1868, alla decisione di rimuovere il complesso da Piazza del Campo e sostituirlo con una copia, realizzata da Tito Sarrocchi nel più resistente marmo di Carrara. Al momento del rimpiazzo, molti dei rilievi originali vertevano in condizioni conservative così disastrose da risultare sostanzialmente illeggibili. Tuttavia,

[64] Il gesso è stato esposto alla recente mostra londinese *DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE* 2023, con una scheda di Laura Chase (6.7, p. 238) che lo datava interrogativamente al «1550-1600 circa». Rimando alla suddetta scheda per una discussione sul dibattito critico relativo al pezzo e al più puntuale (seppur datato): J. Pope-Hennessy, scheda 67, in POPE-HENNESSY 1964, vol. I, 1964, p. 82.

[65] Non sono molti i contributi dedicati alla serie dei calchi dal pulpito donatelliano, ma vanno indubbiamente menzionati il pionieristico MARCHINI 1973 e MARCHAND 2007, pp. 200-206, che li considera in un più ampio e interessante discorso sui calchi nel Rinascimento. L'esemplare londinese è stato recentemente oggetto di una corposa scheda di Jeremy Warren (scheda 1.2, in *THE WALLACE COLLECTION* 2016, vol. I, pp. 28-31). Se Marchini e Marchand nutrivano pochi dubbi sull'origine quattrocentesca dei calchi (argomentando anche con osservazioni tecniche), Warren sosteneva invece che fosse più probabile una loro realizzazione in occasione di uno dei numerosi interventi di restauro a cui il pulpito pratese fu sottoposto, in particolare in quello del 1776, quando i rilievi marmorei furono smontati e le parti danneggiate sostituite (sul tema si veda INNOCENTI 2000). Ciò che è certo è che alcuni gessi esistevano già a metà Ottocento, come attestato da MIGLIARINI 1856A, p. 133.

Fig. XI. Jacopo della Quercia (da), *Madonna col Bambino.* Collezione privata

Fig. XII. Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino* (particolare). Siena, Santa Maria della Scala

grazie a una serie di calchi conservati in collezioni private e musei, sia in Italia che all'estero, è stato possibile ricostruirne delle parti[66]. Si tratta per lo più di repliche in gesso di alcune figure della Fonte, riprodotte a mezzo busto anziché nella loro interezza, forse proprio per renderle più appetibili sul mercato. Nell'ottica della ricostruzione del complesso quercesco, il caso più rilevante è senza dubbio quello del calco del gruppo centrale della Madonna col Bambino (noto in varie versioni, tra cui quella più nobile è parte della collezione del Monte dei Paschi di Siena), che permette di risalire all'aspetto originario del volto di Gesù, oggi completamente perduto nel marmo originale (figg. XI-XII)[67]. Allo stesso modo, un busto femminile conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam restituisce il volto dai tratti lupini della Sapienza (figg. XIII-XIV)[68]. Parallelamente a questi calchi antichi, sul mercato antiquario sono circolate nel tempo anche repliche realizzate in epoca moderna. Sebbene tali versioni siano facilmente distinguibili da quelle autentiche – come dimostra il brutto esemplare conservato presso il Bode

[66] Nell'ampia bibliografia dedicata alla Fonte Gaia di Jacopo della Quercia rimando a F. Siddi, schede A.18 e A. 19 in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 68-70 e 71-73 che nella loro brevità riassumono ineccepibilmente le vicende storiche e conservative.

[67] Della derivazione di questa Madonna col Bambino "seriale" dalla Fonte Gaia si era accorto BODE 1914, p. 73, successivamente la questione è stata discussa da A. Bagnoli, scheda 3, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, p. 102 e, soprattutto, da Luciano BELLOSI (2003 e 2005). Per un aggiornamento più recente rimando a G. Gentilini, scheda 7, in *MIRABILIA* 2012, pp. 22-26.

[68] In D. Cinelli, scheda XIII, in *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975, pp. 106-109 si segnalava l'esistenza di copie della *Sapienza* (di cui una nella villa La Volta di Siena), della *Cacciata dal Paradiso Terrestre* e, infine, una della *Fede* conservata nella collezione del Principe di Liechtenstein a Vaduz. Per la Sapienza si veda inoltre SEYMOUR 1973, p. 57.

Fig. XIII. Jacopo della Quercia (da), *Sapienza.*
Amsterdam, Rijksmuseum

Fig. XIV. Jacopo della Quercia, *Sapienza* (particolare)
Siena, Santa Maria della Scala

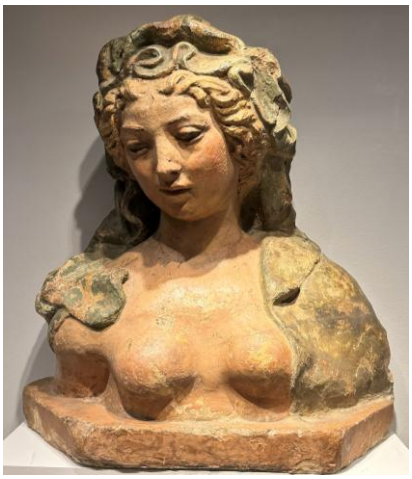


Fig. XV. Scultore anonimo, *Busto femminile.*
Berlino, Bode Museum

Museum di Berlino (fig. XV) –, esse hanno talvolta gettato un'ombra di sospetto sull'autenticità dell'intero gruppo di repliche tratte dalla Fonte Gaia. A confermare, invece, che tali calchi esistessero già in tempi remoti è nuovamente il *Libro dei conti* di Bernardo di Stefano Rosselli, nel quale si menzionano, oltre alle già evocate repliche della *Dovizia* di Donatello e di sue *Madonne col Bambino*, alcune «teste della fonte di Siena» [69]. Questa testimonianza non solo comprova l'autenticità di molti busti derivati dal capolavoro di Jacopo della Quercia, ma rivela come i calchi della Fonte (inaugurata quasi cent'anni prima!) godessero ancora di successo agli inizi del Cinquecento[70], in un fenomeno che richiama da vicino la circolazione dei calchi delle Porte del Battistero di Ghiberti, di alcune opere di Donatello, nonché dei suoi bronzi padovani. E forse questa assonanza con le pratiche impiegate dagli scultori attivi lungo le rive dell'Arno non è del tutto casuale. Jacopo della Quercia si trovò infatti a lavorare al loro fianco in varie circostanze, tra cui il concorso della Porta Nord del Battistero nel 1401 e, pochi decenni dopo, la realizzazione del Fonte Battesimale di Siena. Il legame con questo mondo – per certi versi antagonista – è intuibile in alcune sue composizioni che ne riprendono quasi

[69] Gli acquisti di Bernardo di Stefano Rosselli presso un anonimo artigiano di Empoli sono stati resi noti per la prima volta in GUIDOTTI 1986 e discussi in CIAMPAGLIA 2024. Il commercio di gessi nella bottega del Rosselli sarà ampiamente discusso nel capitolo V del presente lavoro di tesi.

[70] La fortuna della Fonte Gaia è testimoniata anche da una serie di derivazioni pittoriche e scultoree, tra cui ricordo, a titolo di esempio, quella puntuale di Lorenzo di Mariano Fucci – detto il Marrina – nel rilievo in stucco con la *Cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* collocato sul lato interno della porta della Libreria Piccolomini (ANGELINI 2005, p. 125). Sulla fortuna dei modelli querceschi rimando inoltre a *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975.

puntualmente altre dei colleghi fiorentini[71], ed è palesato da Jacopo stesso nel contratto per la realizzazione di sei statue per la Loggia della Mercanzia di Siena nel 1434, in cui richiedeva che le sue sculture «sieno accieptate a magisterio da ciascheduno di que' maestri che portan fama non bugiarda in Italia d'avere el magisterio o la practica della scultura» e, soprattutto, «voglio, o veramente intendo avere lo pagamento d'esse immagini che si costuma dare a que' presenti maestri et famosi che ne la città di Fiorenza anno lavorato et lavorano»[72]. Mi chiedo quindi se a questi numerosi punti di contatto non si possa aggiungere anche la pratica di trarre calchi dalle proprie opere, e se Jacopo non l'abbia appresa sbirciando nelle botteghe fiorentine, per poi adottarla dopo averne constatato il successo e la vasta diffusione. La tradizione di trarre calchi da complessi monumentali celebri valicò comunque i confini geografici e anche quelli temporali, proseguendo di fatto per tutto il Cinquecento. Secondo un racconto vasariano, Daniele da Volterra, durante il suo primo viaggio a Firenze (che sappiamo avvenne nell'estate del 1557[73]), «formò di gesso quasi tutte le figure di marmo che di mano di Michelagnolo sono nella Sagrestia nuova di San Lorenzo»[74]. Peraltro, calchi in gesso di opere michelangiolesche dovevano essere in circolazione da tempo. Oltre al già menzionato «brazo del Cristo di Michiel Agnolo» nella collezione di Valerio Belli, Vasari stesso sembra aver posseduto oggetti simili[75]. Nella vita di Giovann'Antonio Lappoli, suo conterraneo, scrive infatti che questi realizzò due opere «molto meglio che l'altre che aveva fatto infino allora, per avere veduti con suo commodo molti rilievi e gessi di cose formate dalle statue di Michelagnolo e da altre cose antiche», i quali, aggiunge riferendosi in terza persona, erano «stati condotti da Giorgio Vasari nelle sue case d'Arezzo»[76].

---

[71] Per esempio, Alessandro Bagnoli (scheda 3, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, p. 102) rilevava giustamente un'assonanza iconografica tra le quercesche Madonne col Bambino della Fondazione Romano a Firenze, del Museo Bardini e nell'Oratorio di San Bernardino a Siena con la Madonna Kress di Donatello (per la quale rimando alla scheda 8 del presente lavoro di tesi).

[72] MILANESI 1854, vol. II, pp. 157-158, n°119.

[73] *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, p. 181.

[74] VASARI (1568), vol. V (1984), p. 546.

[75] Anche Alessandro Vittoria, il 20 aprile 1563, appunta di aver acquistato «un pie[de] dil giorno di michelangelo, ch[e] fece nela sagrestia di S[an]to lorenzo di fierenza», non specificando il materiale in cui era realizzato. La descrizione poi prosegue, aggiungendo che «e[t] questo el piede zancho di modelo di sua man e p[er] suo pagamento e[t] saldo contati a Nicolo zo[n]fino bolognese che uende dissegni; scudj tre Venetianj traboca[n]tj e tuti dua si co[n]te[n]to…». Da queste parole pare dunque che lo scultore ritenesse di aver acquistato un modello preparatorio autentico di Michelangelo, ma tutto fa pensare che si trattasse di un calco (AVERY 1999, pp. 148-149).

[76] VASARI (1568), vol. V (1984), p. 185.

I casi qui presentati non hanno, naturalmente, alcuna pretesa di esaustività, ma intendono solo mostrare la versatilità e, soprattutto, la familiarità degli artisti tra Quattro e Cinquecento con la pratica del calco. Per quanto è dato sapere, nel corso del Medioevo le sue finalità erano limitate alle maschere funerarie e (eccezionalmente) alla fusione dei metalli; sarà solo a partire dagli inizi del Quattrocento, a Firenze, che il potenziale di questa tecnica verrà realmente esplorato. Non vi è dubbio che tale consuetudine possa essere, almeno in parte, legata alla pratica fusoria, che – com'è noto – ebbe una vigorosa ripresa proprio agli inizi del XV secolo nella città gigliata. In quegli anni, infatti, le botteghe cominciarono a fondere autonomamente le proprie opere in bronzo, senza dover più ricorrere alla manodopera di esperti fonditori provenienti da fuori, come invece avveniva fino a pochi decenni prima[77]. Al tempo stesso, è suggestivo immaginare Brunelleschi, Ghiberti e Donatello intenti a studiare le fonti classiche, cercando di sperimentare le tecniche praticate dagli antichi: certamente la modellazione dell'argilla a scopo figurativo, ma può darsi anche la realizzazione di calchi in gesso. Il genio e l'inventiva di questi scultori li portarono ad applicare la tecnica non solo a maschere funerarie, calchi anatomici, copie dall'antico a fini di studio e repliche di alcune porzioni dei propri complessi monumentali, ma anche alla produzione di opere autonome, di dimensioni contenute, la cui facile riproducibilità e il costo contenuto ne favorirono una rapida diffusione a Firenze e oltre. Una tipologia di oggetti che, proprio come i busti in gesso descritti da Giovenale nelle dimore dei filosofi greci, finì per divenire in brevissimo tempo una presenza costante e caratteristica nelle case dei fiorentini.

[77] Francesco NEGRI ARNOLDI (1980) sottolinea come «raramente […] per tutto il Trecento lo scultore esegue di persona il "getto" della propria opera» e come «gli unici depositari dell'antica pratica del getto a cera perduta, sono in questo periodo i fonditori di campane, che infatti, consapevoli del valore della loro tecnica, sono tra i pochi artisti medievali a firmare regolarmente i prodotti» (p. 164). A questo proposito, un caso particolarmente significativo è quello della prima porta del Battistero di Firenze, allogata ad Andrea Pisano nel 1330. Discendendo da una famiglia di scalpellini, lo scultore non possedeva alcuna esperienza nella fusione dei metalli; per questo chiamò da Venezia il fonditore Leonardo di Avanzo, che aveva appreso la pratica a Bisanzio. Proprio sul supporto della cultura tecnica bizantina, infatti, in ambito veneto si instaura già nel pieno Medioevo una significativa tradizione metallurgica e di lavorazione a fuoco (NEGRI ARNOLDI 1980, p. 164). La situazione cambiò nel cantiere della seconda porta, quando Lorenzo Ghiberti si occupò di fondere personalmente le sue formelle, ricorrendo all'aiuto di tre "compari" borgognoni solo per la parte più complessa, ovvero gli enormi telai delle due ante, che dovevano essere di millimetrica precisione per consentire l'incastro dei rilievi (il documento è oggetto dell'articolo BOSCHETTO 2009). Sull'argomento si veda LEONNI 1988, p. 54.

II

Devozione e innovazione: lo sviluppo delle Madonne col Bambino a rilievo nella Firenze del Quattrocento

A Firenze, presso le classi più agiate, era consuetudine, almeno dal Trecento, possedere nella propria casa trittichetti o anconette dipinte, raffiguranti la Madonna col Bambino, verso cui rivolgere la devozione quotidiana. Non sorprende, dunque, che il domenicano Giovanni Dominici – vicario generale e riformatore dell'Ordine dei Frati Predicatori – nella *Regola del governo di cura familiare* (1400-1405), consigliasse ai padri di famiglia di «avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergine giovinette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fasce, si diletti come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia». Meno scontata è, invece, la conclusione dell'indicazione: «E come dico di pinture, così dico di scolture»[1]. Le parole del Dominici risalgono ai primi anni del Quattrocento, quando aveva preso avvio quella stagione sperimentale che vide la rinascita della modellazione di figure in argilla. Fin da subito, gli scultori fiorentini seppero valorizzare appieno le potenzialità di questo materiale: basti ricordare che nel 1410 (!) fu commissionato a Donatello il mitico Giosuè, un colosso (o, come lo definiscono le fonti, un «huomo grande»[2]) in terracotta, svettante da uno degli sproni di Santa Maria

[1] DOMINICI (1400-1405 circa), ed. 1860, p. 131. Il passo è stato reso noto e discusso in relazione alla "rinascita della terracotta" in varie circostanze da Giancarlo Gentilini, tra cui GENTILINI 1980, p. 71 e GENTILINI 1992, vol. I, pp. 32-39.

[2] Sono ormai famose le parole di Giovanni Chellini, medico di Donatello, che nel 1456 definisce lo scultore «singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle» nonché autore,

del Fiore, la cui superficie argillosa venne camuffata con uno strato di gesso e biacca per simulare l'effetto del marmo[3]. Ma questo "gigante" fittile sospeso nel cielo fiorentino rappresenta solo il culmine simbolico delle possibilità applicative di una materia che era impiegata soprattutto per sculture di dimensioni contenute, destinate al culto personale: principalmente Madonne a mezza figura, rappresentate in atteggiamenti affettuosi con il Figlio[4]. È dunque probabile che quando il Dominici esortava i fedeli a possedere delle «scolture», non intendesse opere in marmo o in bronzo – materiali onerosi e, per di più, inadatti a restituire il «simile» raccomandato – bensì a questi rilievi che, oltre a essere realizzati in materiali più umili e accessibili, riflettevano perfettamente i soggetti da lui consigliati («Bene sta la Vergine col fanciullo in braccio, e l'uccellino o la melagrana in pugno. Sarà buona figura Iesu che poppa, Iesu che dorme in grembo della Madre, Iesu le sta cortese innanzi, Iesu profila ed essa Madre tal profilo cuce») e che, grazie alla duttilità del materiale in cui erano formate e la loro vivace decorazione pittorica, rispondevano anche all'esigenza di naturalismo («come simile e dal simile rapito»)[5]. La fervida predica del domenicano, accolta tanto dal popolo quanto dai ceti più colti, unita alla crescente agiatezza e raffinatezza della borghesia, contribuì a stimolare una crescente domanda di sculture devozionali[6]. Gli scultori risposero con il nuovissimo mezzo della terracotta ma soprattutto con le possibilità connesse della

appunto, di «quello huomo grande che è sullo alto di una cappella sopra la porta di Santa Reparata che va a Servi» (JANSON 1964, p. 131).

[3] Per il Giosuè di Donatello e la relativa documentazione d'archivio si vedano i recenti CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI, ROWLEY 2018, in particolare p. 19, CAGLIOTI 2022A, pp. 93-94 e il sempre attuale GENTILINI 1992, pp. 24-28. Come è noto, una testimonianza visiva del colosso fittile è offerta da Bernardino Poccetti nel chiostro di San Marco: sullo sfondo dell'episodio con *Sant'Antonino, ordinato vescovo, entra in Cattedrale* si vede la facciata di Santa Maria del Fiore, con la sagoma del Giosuè svettante sul cielo. In ELET 2020, p. 288 è stato discusso anche un disegno dell'incisore francese Israel Silvestre (1621-1691), che rappresenta una delle tribune della Cattedrale fiorentina, sulla quale si vede una grande scultura collocata su uno degli sproni. Elet proponeva di identificarla con il *Giosuè* donatelliano. In realtà, in quella posizione doveva trovarsi piuttosto il colosso fittile analogo plasmato da Agostino di Duccio nel 1463, chiamato a modellare il profeta *Daniele* su uno degli sproni del Capocroce (CAGLIOTI 2022A, p. 94).

[4] La riscoperta della terracotta portò gli scultori fiorentini a una sperimentazione frenetica. Oltre al caso del *Giosuè* di Donatello, per intendere la portata del fenomeno è significativo il caso degli stemmi del Podestà di Firenze del Bargello: ben quattro di quelli databili tra il 1413 e il 1415 furono realizzati in terracotta, anziché in pietra (BELLOSI 1997, p. 92). Sugli stemmi si veda anche FUMI CAMBI GADO 1993, pp. 36-41.

[5] GENTILINI 1992, pp. 33-34. Per i passi trascritti si veda DOMINICI (1400-1405 circa), ed. 1860, p. 131.

[6] GENTILINI 1980, p. 71.

produzione "in serie", pensata per rendere la fabbricazione ancor più rapida ed economicamente vantaggiosa.

Formati e varianti

Considerata la familiarità delle botteghe fiorentine con la pratica dei calchi, dovette risultare naturale colare uno strato di gesso su quei teneri e apprezzati rilievi fittili, ottenendo così una matrice in negativo dalla quale ricavare repliche identiche, successivamente personalizzate con più o meno sontuosi interventi pittorici, realizzati dagli scultori stessi o, più spesso, affidati a botteghe specializzate[7]. Proprio come la coroplastica, anche la serialità è una novità che si affaccia e prende rapidamente piede nel contesto del Rinascimento fiorentino. I precedenti medievali sono infatti rarissimi: si conosce solo un caso trecentesco di rilievo mariano prodotto "a calco", ovvero le repliche della Vergine marmorea del portale del Campanile del Duomo di Firenze, scolpita da Andrea Pisano (fig. I)[8]. Di questo modello è nota una replica in pietra, databile al 1389 (anticamente nella chiesa fiorentina di San Martino alla Scala), e quattro in gesso: una già nelle collezioni del Kaiser Friedrich Museum di Berlino (fig. II), una oggi alla Yale University, una messa all'incanto nella storica asta di Luigi Grassi nel 1927, e un'ultima in Palazzo Davanzati a Firenze, ai tempi di Elia Volpi[9]. A questo caso si aggiunge la scoperta, avvenuta una quindicina di anni fa, di una matrice in terracotta rinvenuta durante uno scavo medievale in Slovacchia, destinata alla produzione di un rilievo mariano che, in termini stilistici, potrebbe essere ricondotto all'ambito fiorentino del XIV secolo[10]. Entrambi gli esempi devono tuttavia essere considerati con grande cautela: le

[7] Per l'argomento si veda il capitolo V del presente lavoro di tesi.

[8] Nonostante la storiografia abbia dibattuto a lungo sulla paternità del rilievo, le voci autorevoli di KREYTENBERG 1984, p. 78 e MOSKOWITZ 1986, p. 49 hanno pochi dubbi nel riconoscere lo scalpello di Andrea Pisano. Per un riassunto della questione attributiva rimando ad A. Franci, scheda 106, in *GIOTTO* 2009, pp. 264-265.

[9] L'esemplare lapideo – stando a quanto riferito dal CAMPANI (1884, p. 58) – fu depositato al Museo Nazionale del Bargello il 4 agosto 1869 dal soppresso monastero di San Martino alla Scala. Il rilievo in gesso del Kaiser Friedrich Museum (inv. 47, si veda SCHOTTMÜLLER 1913, p. 3) è andato perduto nel disastroso incendio della torre di contraerea a Friedrichshain nel 1945 (*DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 134, n°47). Per l'esemplare della Yale University (inv. 1937-268) si veda SEYMOUR 1955, che ne sottolineava la natura seriale; per quello un tempo di Luigi Grassi, cfr. *ITALIAN ART* 1927, lotto 572. Del gesso un tempo in Palazzo Davanzati si sono perse le tracce a seguito dell'asta *COLLEZIONE DEL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI* 1934, lotto 164.

[10] RUSNÁK 2019.

Fig. I. Andrea Pisano,
Madonna col Bambino.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
(dal Campanile di Giotto)

Fig. II. Andrea Pisano (da),
Madonna col Bambino.
Berlino, Bode Museum

repliche in gesso della Madonna del Campanile sono comparse sul mercato antiquario soltanto in tempi recenti, tra la fine del XIX e gli inizi del secolo scorso; la matrice slovacca, invece, è difficilmente giudicabile a causa delle sue condizioni conservative molto compromesse. Al di là di queste considerazioni, anche ammettendo che esempi di serialità esistessero già nel Trecento, resta indiscutibile che il pieno successo della tecnica ebbe luogo nella Firenze del secolo successivo, quando si avviò una straordinaria produzione di rilievi raffiguranti la Madonna col Bambino. Questi rilievi, caratterizzati da soluzioni inattese, di grande dolcezza e fantasia, conobbero un'eccezionale diffusione, sia sociale che geografica. Spodestarono innanzitutto dalle camere da letto dei fiorentini gli altaroli trecenteschi precedentemente menzionati[11], per poi essere commerciate anche al di fuori dei confini della Repubblica[12]. Già nei primi decenni del Quattrocento il numero di rilievi prodotti con tale modalità dovette essere assai consistente, nella seconda metà del secolo la produzione raggiunse però livelli industriali, con le botteghe di Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano che ne realizzavano centinaia e centinaia di esemplari[13].

Per un fiorentino del primo Quattrocento che si aggirasse per le vie della città alla ricerca di una Madonna col Bambino per la propria dimora, l'offerta doveva

[11] GALLI 2003, p. 159.
[12] Sull'argomento rimando al capitolo V del presente lavoro di tesi.
[13] Secondo Tommaso MOZZATI (2013), la diffusione di questi oggetti a Firenze può essere letta e interpretata come una vera e propria «moda».

dunque essere piuttosto ampia, non soltanto in termini di quantità di botteghe che offrivano questo tipo di oggetto, ma anche per la varietà delle tipologie tra cui era possibile scegliere[14]. Uno dei formati verosimilmente più comuni era quello del rilievo con la Madonna a mezza figura col Bambino, realizzato in terracotta modellata oppure, più frequentemente, in gesso, formato a calco. Indipendentemente dalla tecnica esecutiva, tutto lascia supporre che questi rilievi fossero concepiti per essere inseriti in una cornice lignea o, quantomeno, applicati su un fondo. Certo, la maggior parte di essi era dotata di un basamento che li rendeva autoportanti – nel caso delle Madonne "seriali", addirittura già provvisto di stemmi destinati a essere personalizzati con quelli della moglie e del marito – e probabilmente venivano collocati in una nicchia o addossati alla parete; al tempo stesso mi chiedo se in origine il retro – per noi oggi elemento prezioso per comprendere la materia e la tecnica con cui sono state realizzate – non fosse in realtà celato[15]. Considerato che l'assetto di gran parte di questi oggetti è stato alterato dalle dinamiche del mercato antiquariale tra Otto e Novecento, non è semplice ricostruirne la configurazione originaria nel XV secolo. Eppure, la *Madonna Kress* di Donatello alla National Gallery di Washington dimostra che talvolta il retro poteva essere chiuso da una tavola lignea sagomata secondo l'andamento della parte scultorea[16]; uno

Fig. III.
Nanni di Bartolo e Giovanni Toscani,
Madonna col Bambino e angeli.
New York, The Met

[14] Anche Giancarlo GENTILINI (1992, vol. I, p. 37) si è brevemente occupato di delineare l'evoluzione di questa tipologia di oggetto. Anna JOLLY (1998, pp. 23-42) ha tracciato invece il «development» dei rilievi mariani di Donatello.

[15] Tale distinzione vale per le Madonne col Bambino "seriali" oggetto di questo lavoro di tesi. La *Berlino 132,* la *Berlino 130,* la *Berlino 131,* la *Madonna Kress,* la *Berlino 1562* sono state concepite per essere autoportanti, mentre la *Berlino 134,* la *Berlino 1991,* la *Madonna Volpi,* la *Madonna Huldschinsky* presuppongono l'applicazione su un fondo.

[16] Cfr. scheda 8 del presente lavoro di tesi.

straordinario "colmo" conservato nei depositi del Metropolitan Museum of Art attesta invece come una *Madonna col Bambino* fittile del giovane Nanni di Bartolo potesse essere inserita in un sontuoso tabernacolo ligneo policromato da Giovanni di Francesco Toscani[17] (fig. III). A questi esempi possiamo aggiungere anche i numerosi casi di *Madonne col Bambino* in terracotta o gesso dotate di una cornice lignea che, pur non originale e frutto di un assemblaggio moderno, è comunque utile per darci un'idea di come questi oggetti potessero essere originariamente esposti: si pensi, ad esempio, alla *Madonna Altman* del Metropolitan (fig. IV) o alla *Madonna Huldschinsky*[18] (n. 10.1).

Fig. IV.
Plasticatore fiorentino,
Madonna col Bambino.
New York, The Met

[17] Da quanto mi è noto, quello del Metropolitan Museum di New York è l'unico caso in cui una terracotta databile al primo quarto del Quattrocento sia giunta a noi con la sua cornice originaria. Dal punto di vista tipologico, non doveva essere molto diverso l'assetto originario della *Madonna Ingham,* una piccola Madonna col Bambino in terracotta conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, di cui si conosce una seconda versione in gesso conservata a Villa La Pietra a Firenze. Rimando al recente ROSA 2025A per la proposta attributiva della terracotta del Met al giovane Nanni di Bartolo, e nello specifico a p. 29 nota 20 per alcune considerazione sulla *Madonna Ingham*, per la quale cfr. anche JOLLY 1998, p. 92. Segnalo qui un passaggio del gesso Acton in *CATALOGO IMPRESA GALARDELLI* 1914, lotto 128.

[18] Per la *Madonna Huldschinsky* si veda la scheda 10 del presente lavoro di tesi. La *Madonna Altman* prende il nome da Benjamin Altman, che nei primissimi anni Dieci del Novecento la donò al Metropolitan Museum di New York. La scultura era un tempo in mano a Elia Volpi che, nel 1892, la propose a Wilhelm Bode per il Kaiser Friedrich Museum, ma l'affare non andò evidentemente in porto, considerato che l'acquistò poi Rodolphe Kann (CAPPELLINI 2022A, p. 54). In JOLLY 1998, p. 114 la terracotta è stata catalogata come opera della "cerchia di Donatello", sulla scia di MARQUAND 1913, p. 222 e il precedente SCHUBRING 1907, p. 200. Della *Madonna Altman* segnalo l'esistenza di un'altra versione in terracotta di ottima qualità, seppur frammentaria, al Musée des Arts Décoratifs di Parigi e una copia in pietra a Scarperia, immortalata in uno scatto conservato nella Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (n. 154510), pubblicata di recente in BELLANDI E GENTILINI 2025, p. 20 e nota 28, con un'attribuzione ben poco condivisibile a Donatello stesso.

Fig. V.
Donatello, *Madonna col Bambino.*
Detroit, Institute of Arts

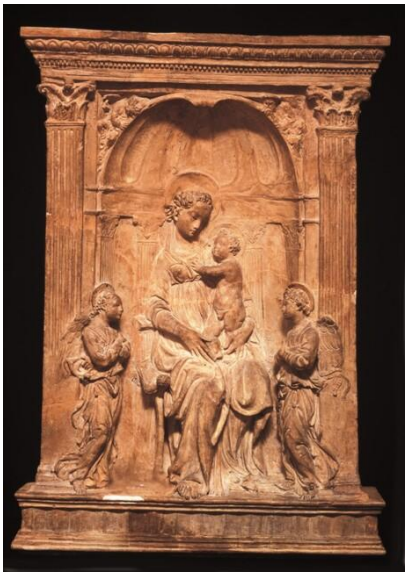


Fig. VI.
Donatello, *Tabernacolo di Prato.*
Prato, Museo di Palazzo Pretorio

Fig. VII.
Donatello, *Madonna Vettori.*
Parigi, Musée du Louvre

È chiaro che l'inserimento del rilievo scultoreo in una cornice lignea comportava un costo ulteriore, tanto per lo scultore quanto per l'acquirente. Mi chiedo dunque se il *Tabernacolo di Prato*, modellato da Donatello tra il 1410 e il 1415, con la Madonna in faldistorio accompagnata da due angeli e inserita in una complessa architettura all'antica, non possa essere interpretato come uno dei primi tentativi di ovviare alla collaborazione con il legnaiolo[19]. Sebbene le sue *Madonne in faldistorio* del Victoria and Albert Museum di Londra e del Detroit Institute of Arts appaiono ai nostri occhi come opere autonome, il retro non modellato lascia pochi dubbi sul fatto che fossero originariamente destinate a essere inserite in un'altra struttura: forse una semplice nicchia, un più lussuoso tabernacolo a sportelli o, piuttosto, una cornice analoga a quella del *Tabernacolo di Prato*[20] (figg. V e VI).

[19] Sulle tipologie di tabernacoli e di incorniciature dei rilievi mariani, si veda KECKS 1988A, il catalogo della storica mostra al Met di New York di *ITALIAN RENAISSANCE FRAMES* 1990, in particolare, per le nostre cronologie, cfr. pp. 20-21.

[20] Lo stesso discorso vale, naturalmente, per altre Madonne col Bambino in trono quattrocentesche: per esempio, quella di Jacopo della Quercia nella collezione Salini (cfr. BELLOSI 2003); quella meravigliosa di Luca della Robbia al Musée du Louvre (attribuita in GENTILINI 1992, vol. I, p. 42; cfr. anche *LES SCULPTURES EUROPÉENNES* 2006, p. 127); nonché per quella leggermente più tarda attribuita a Leonardo da Vinci al Victoria and Albert Museum di Londra (cfr. F. Caglioti, scheda 9.9, in *VERROCCHIO* 2019, pp. 180-183 e il recente HUBBARD ET AL. 2026), oppure per un'altra riconducibile all'ambito di Antonio Rossellino, di cui nello stesso museo si conserva una debole versione in gesso (inv. A.12-1934), forse derivata da un esemplare di notevole qualità già nella collezione di Elia Volpi, immortalato in una fotografia conservata

Fig. VIII.
Michele da Firenze,
Madonna col Bambino e angeli.
New York, The Met

Fig. IX.
Michele da Firenze,
Madonna col Bambino e angeli.
Newark, University of Delaware Museum

Proprio nello stesso torno d'anni della terracotta pratese, Michele da Firenze si stava specializzando nella realizzazione di "colmi da camera" interamente modellati in argilla, che con ogni probabilità non produsse solo durante la sua attività toscana, ma anche dopo il trasferimento nell'Italia settentrionale[21]. Michele ideò un modello di tabernacolo che prevedeva la presenza della Madonna col Bambino – a figura intera o a mezzo busto – talvolta accompagnata da angeli, inserita entro fastose cornici ornate da ricche verzure, dalle quali emergono solitamente testine angeliche. Non servirà investire altro inchiostro per descrivere quelli celeberrimi e più impressionanti del Bode Museum, del Museo Nazionale del Bargello (fig. XLVIII al cap. IV) e del Victoria and Albert Museum[22]; per comprendere invece la varietà tipologica sperimentata dallo scultore all'interno di questo genere sarà sufficiente considerare due esempi del Metropolitan Museum di New York. Nei depositi del museo statunitense si conserva uno dei

nell'Archivio fotografico Davanzati (n. 00748851). Come mi suggerisce Aldo Galli, l'esemplare già Volpi potrebbe essere identificato con quello oggi alla National Gallery di Washington (inv. 1937.1.125). Per il gesso londinese, cfr. POPE-HENNESSY 1964, vol. I, pp. 131-132, n. 109.

[21] La diffusione di "colmi" da camera di Michele da Firenze nell'Italia settentrionale è riflessa in una serie di tabernacoli modellati da modesti artisti lombardi che ho presentato in ROSA 2023.

[22] Sul tema si leggano i contributi di Aldo GALLI (1992 e 2016).

capolavori di Michele, benché ancora poco noto alla critica (fig. VIII). Qui la Vergine, presentata come una principessa, con i capelli raccolti e avvolta in un abito dalle pieghe abbondanti, tiene in braccio il Figlio che, in una posa un po' bislacca, rivolge gli occhi al globo che regge nella mano destra e, pensoso, poggia l'altra sul fianco. Il tutto è racchiuso entro una cornice sfarzosa, scandita da due colonne con capitelli corinzi che sorreggono un arco a sesto acuto decorato con motivi vegetali e con una sorprendente testa di cherubino al centro; ai lati, altri due angeli sostengono il pesante drappo che funge da sfondo ai protagonisti[23]. Si tratta di un caso unico per qualità esecutiva, per le dimensioni – oltre 130 cm di altezza (!) – e per la ricca policromia impreziosita da dorature: una serie di elementi che rimandano a una committenza eminente. Di tutt'altra qualità era invece un secondo tabernacolo di Michele da Firenze, conservato al Metropolitan fino agli anni Sessanta del secolo scorso (fig. IX). Fu Joseph Breck, in due contributi dei primi anni Dieci del Novecento, a rendere nota l'esistenza di questa terracotta, con la giusta attribuzione al «Master of the Pellegrini Chapel»[24]. Tuttavia, considerate le condizioni conservative non più che discrete e un livello qualitativo tutt'altro che memorabile, il museo newyorkese decise di metterla all'incanto[25]. Dopo le pagine di Breck, del pezzo si erano completamente perse le tracce ma, di recente, l'ho rintracciato nelle collezioni dell'Università del Delaware[26]. In questo caso la Vergine è raffigurata in trono, affiancata da due angeli in adorazione, mentre altri due sullo sfondo sorreggono il tipico drappo. La scena è incorniciata da un'architettura piuttosto semplicistica, che culmina nella parte alta in un frontone decorato da gattoni rampanti, modellati frettolosamente, e nella parte bassa in un basamento solcato da trilobi, accostati ai margini esterni da due stemmi. Insomma, osservando il "colmo" risultano evidenti le ragioni che indussero il museo a cederlo; al tempo stesso, esso costituisce una testimonianza

[23] L'opera giunse nelle collezioni del Met dalla storica asta newyorkese di Elia Volpi del 1916, nel cui catalogo è definita «the most beautiful existing work of Il Maestro della Cappella Pellegrini» (*THE RARE AND VERY VALUABLE ART TREASURES* 1916, lotto 713). Il pezzo è stato poi preso come termine di confronto da John POPE-HENNESSY (1964, p. 68) per attribuire a Michele da Firenze due "colmi" conservati presso il Victoria and Albert Museum (inv. 73-1866 e inv. 7572-1861).

[24] BRECK 1910, pp. 11-12 e BRECK 1913, p. 20, n. 2. Il tabernacolo giunse nelle collezioni del Met nel 1909 e, nell'occasione, fu oggetto di un breve trafiletto di Wilhelm VALENTINER (1909, p. 208) nel bollettino del museo.

[25] *ARMS AND ARMOR* 1956, p. 12, lotto 60.

[26] Come mi hanno infatti segnalato Aldo Galli e Marco Scansani, il tabernacolo venne pubblicato nel 1961 in un breve articoletto dedicato a «Three Recent gifts to Art Collection of the University of Delaware», dove in effetti l'ho poi rintracciato (cfr. *HAVENS* 1962, p. 108).

Fig. X. Luca della Robbia,
Madonna degli Innocenti.
Firenze, Spedale degli Innocenti

Fig. XI. Luca della Robbia,
Madonna Bliss.
New York, The Met

significativa di una tipologia di tabernacolo destinata a una fetta di clientela ben diversa da quella a cui era rivolta l'altra terracotta di Michele ancora al Met.

La pratica del tabernacolo modellato e solidale alle figure fu ereditata e perfezionata dagli scultori della generazione successiva. Si pensi a Luca della Robbia, che realizzò sì *Madonne col Bambino* "scontornate" – come la terracotta della chiesa di Santa Felicita, la *Madonna degli Innocenti* (fig. X), o la celebre *Madonna col Bambino sdraiato*[27] – ma anche esemplari dotati di una vera e propria cornice architettonica: la *Madonna Brancadori* in marmo, la *Madonna Friedrichsein* o la *Madonna Bliss* (fig. XI), inserita in una nicchia che nella parte alta reca anche gli stemmi dei committenti[28]. Ancora più significativo è il caso di Michelozzo, il quale è solito collocare le proprie Madonne col Bambino

[27] La *Madonna col Bambino* sdraiato è nota in diverse repliche in gesso: una conservata al Bode Museum di Berlino (inv. 83), un'altra murata sulla facciata di un edificio in via del Corso a Firenze, una piuttosto notevole passata il 18 dicembre 2024 in un'asta parigina di Artcurial (lotto 195) e un'altra messa all'incanto il 7 febbraio 2025 da Sotheby's a New York (lotto 627). Il modello è stato ripreso in un dipinto di Filippo Lippi conservato alla Fondazione Magnani-Rocca di Parma, nonché da Jean Dominique Ingres in un disegno oggi al Musée Ingres di Montauban (GENTILINI 1992, vol. I, p. 47).

[28] Per le Madonne di Luca della Robbia rimando a GENTILINI 1992, vol. I, pp. 93-106, per la *Madonna Brancadori* si legga anche BELLOSI 1981. L'etichetta del marmo deriva dall'identificazione degli stemmi in GENTILINI 1992, vol. I, p. 23.

Fig. XII. Michelozzo,
Madonna col Bambino.
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Fig. XIII. Scultore fiorentino,
Madonna col Bambino.
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

entro sontuose architetture, come nella terracotta di Budapest (fig. XII) o nelle due versioni marmoree del Museo Nazionale del Bargello[29]. Tale modalità influenzò anche scultori minori, per noi ancora anonimi, come l'autore di una misconosciuta *Madonna col Bambino* conservata nei depositi del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (fig. XIII), quello della *Madonna di Bonarcado* o i plasticatori delle meno felici *Madonna della Gherardesca* del Museo Nazionale del Bargello o *Madonna di Via del Leone*[30]. Gli stessi Luca della Robbia e Michelozzo, in altri casi, anziché modellare l'intera cornice optarono per dotare i loro rilievi solo di uno sfondo centinato – forse a simulare i fondi lignei sui quali era consuetudine applicare le Madonne col Bambino "scontornate" – destinato

[29] Della Madonna di Budapest segnalo qui due derivazioni in gesso inedite. La prima è riprodotta in uno scatto della fototeca del Bargello (inv. 15154), sul cui retro è appuntato il nome di Michelozzo con un punto interrogativo e un riferimento alla collezione Contini (1924). Il secondo invece in un'altra fotografia del Kunsthistorisches Institut in Florenz (inv. S6219).

[30] Della *Madonna di Strasburgo* si conosce un'altra versione, immortalata in alcuni scatti d'interno del Kaiser Friedrich Museum di Berlino e venduta in un momento imprecisato. La *Madonna di Bonarcado* è stata discussa da GENTILINI 1992, vol. I, pp. 42-43, in relazione alla cosiddetta *Madonna Massimo*. La Madonna sarda è stata recentemente riesaminata in DE GENNARO 2023, con un'attribuzione improbabile ad Alonso Berruguete. Per la *Madonna della Gherardesca* e la *Madonna di Via del Leone* si veda JOLLY 1998, pp. 187-188. L'idea di rappresentare la Madonna col Bambino all'interno di una nicchia a valva di conchiglia ebbe un'irresistibile fortuna anche in pittura: basti ricordare il caso di Paolo Uccello, oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino, Filippo Lippi a Palazzo Medici Riccardi a Firenze o, dello stesso pittore, la splendida tavola conservata alla National Gallery di Washington.

probabilmente a essere inserito in una cornice lignea. Si tratta di un genere che ha alcuni precedenti, come una *Madonna col Bambino* di Nanni di Bartolo del Bode Museum di Berlino (fig. XXXIII al cap. IV), ma che incontrò la sua celebrità qualche anno dopo, per esempio con Andrea della Robbia, che abbandonò completamente la modellazione di rilievi "scontornati", preferendo ambientare le proprie composizioni su fondi solcati da nuvole o popolati da cherubini (fig. XIV).

Fig. XIV. Andrea della Robbia, *Madonna col Bambino.* Firenze, Spedale di Santa Maria Nuova

In questo fervido clima di sperimentazione furono poste anche le basi per un nuovo genere di opera che, nella seconda metà del Quattrocento, conobbe un successo straordinario, in scultura ma soprattutto in pittura: il tondo. Appartiene infatti a Luca della Robbia una *Madonna col Bambino fra due angeli* in gesso dell'Ashmolean Museum di Oxford, datata sul retro 1428, che la critica considera il più antico tondo autonomo[31] (fig. XVI). Il rilievo inglese fa parte di un gruppo seriale noto in diversi esemplari, con alcune varianti nell'abbigliamento della Vergine e nella posa degli angeli laterali; non distante da un altro tondo – altrettanto "seriale" – in cui la Madonna è affiancata invece da sei angeli, secondo una composizione che, come è noto, affascinò anche Pisanello[32]. E sempre attorno alla fine degli anni Venti e ai primissimi anni Trenta del Quattrocento dovrebbe risalire anche il tondo del Bode Museum di Berlino, che qui si propone di attribuire a un plasticatore anonimo che chiameremo "secondo amico di Nanni", per il quale si veda oltre (fig. XLIV al cap. IV). L'unico precedente per questi casi potrebbe essere la *Madonna Mayer*, che crediamo opera di Filippo Brunelleschi: il margine inferiore tondeggiante ha infatti spinto Aldo Galli e me a interrogarci sulla possibilità che il rilievo

[31] VENTURINI 2006, p. 33. Sul tema del "tondo" si veda KECKS 1988A, pp. 43-50 e OLSON 2000, in particolare pp. 131-161. Per il gesso di Oxford si veda la recente scheda di WARREN 2014, pp. 382-389, n. 97.

[32] Cfr. BELLOSI 2003. Per il confronto tra il rilievo di Luca della Robbia e il disegno di Pisanello all'Ambrosiana di Milano, si veda invece JOLLY 1998, pp. 172-175.

Fig. XV. Ipotesi di inserimento entro una cornice circolare della *Madonna Mayer* attribuita a Filippo Brunelleschi

Fig. XVI. Luca della Robbia (da), *Madonna col Bambino e angeli.* Oxford, Ashmolean Museum

fosse collocato in origine entro una cornice circolare. Una sommaria ricostruzione grafica rende l'ipotesi piuttosto seducente, sebbene si tratterebbe di un *exploit* sin troppo precoce[33] (fig. XV).

Di fatto, la categoria del tondo cominciò a diffondersi stabilmente solo negli anni Quaranta, grazie anche al ruolo propulsore giocato da Donatello e della sua bottega. A questo decennio risalgono la *Madonna Piot* (fig. XXIII al cap. IV) e la *Madonna Mendelssohn* – una composizione problematica, tradizionalmente attribuita a Michelozzo – mentre al decennio successivo appartiene la *Madonna Chellini* (fig. XXV al cap. IV). Nonostante la novità del formato circolare, è curioso osservare come esistano alcuni esempi – sia di repliche della *Madonna Piot* che della *Madonna Mendelssohn* – inseriti in una cornice con l'aggiunta di quattro angoli dipinti, così da ritornare alla sagoma quadrata. Se in un caso conservato a Villa La Pietra a Firenze e in un altro sul mercato antiquario, si potrebbe sospettare un riadattamento moderno, non vi sono invece dubbi per un gesso un tempo al Kaiser Friedrich Museum di Berlino: i profeti che "riquadrano" il rilievo sono riconducibili alla mano di Giovanni di Franco, consentendo così di datare la realizzazione del tabernacolo attorno alla metà del Quattrocento[34] (fig. XVII).

[33] GALLI E ROSA 2025, p. 8 nota 28.

[34] L'esemplare della collezione Acton è stato pubblicato in JOLLY 1998, p. 131, quello sul mercato antiquario invece in OLSON 2000, p. 139. Per quanto riguarda invece il tondo berlinese, Frida SCHOTTMÜLLER (1913,

Ora, nel contesto delle Madonne col Bambino "da camera", una delle opere più rivoluzionarie del primo quarto del XV secolo è indubbiamente la *Madonna Pazzi*[35]. Con questo marmo, scolpito attorno al 1422, Donatello inaugurò i rilievi schiacciati di taglio quadrangolare, un formato a cui si dedicò con crescente assiduità nei decenni successivi, dando vita a capolavori come la *Madonna Vettori,* la *Madonna con i cherubini,* la *Madonna di Via Pietrapiana* o la *Madonna del Seggiolino* (figg. XII e XXIV; XXII; XXIV al cap. IV). Questi rilievi altro non sono che il risultato delle sperimentazioni dello scultore sul tema della Madonna in faldistorio, non più a figura intera come nelle terrecotte della sua giovinezza ma da un punto di vista ravvicinato[36] (figg. V-VII), che ispirò poi scultori della generazione successiva, come Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano.

Fig. XVII. Michelozzo (da) e Giovanni di Franco, *Madonna Mendelssohn.*
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Serialità meccanica e serialità di modello

L'innovazione del formato quadrangolare della *Madonna Pazzi* portò con sé un cambiamento ancora più significativo, legato alla tecnica "a calco"[37]. La produzione seriale delle cosiddette Madonne "scontornate" – ovvero dei rilievi caratterizzati da un

pp. 24-25, n. 51; 1933A, pp. 16-17, n. 74) lo metteva giustamente in relazione con un esemplare in marmo nella collezione Mendelssohn (oggi al The San Diego Museum of Art), collegando la parte pittorica invece al Maestro del Trittico Carrand, per noi oggi Giovanni di Franco (per un riassunto della questione si veda GALLI 2017).

[35] Nella bibliografia sterminata dedicata alla *Madonna Pazzi* la voce al momento più esaustiva è quella di ROWLEY 2016C. Di recente, Fabio GAFFO (2025) ha pubblicato gli esiti di importanti ricerche d'archivio che hanno confermato la provenienza del marmo dalla famiglia Pazzi.

[36] CAGLIOTI 2020, p. 108.

[37] La lavorazione del marmo per strati sottili era «utile anche al momento della presa dell'impronta, per facilitarne la realizzazione senza l'impiccio di profondi sottosquadri» (MOZZATI 2013, p. 183).

Fig. XVIII. Esempio di una matrice a tasselli.
Berlino, Gipsformerei

forte aggetto e da profondi sottosquadri – richiedeva infatti l'uso di una matrice a tasselli[38]. Per fabbricare una derivazione, i singoli pezzi della matrice venivano montati e incastrati all'interno di una struttura di sostegno, probabilmente essa stessa in gesso, che serviva a mantenerli uniti durante la formatura (fig. XVIII). All'interno di questa matrice si colava il gesso e si attendevano alcune decine di minuti affinché il materiale iniziasse a rapprendersi. Successivamente si eliminava il materiale in eccesso sul retro e, una volta solidificato, si rimuoveva il contenitore esterno smontando i tasselli. Si otteneva così un calco in gesso perfettamente sovrapponibile al prototipo. Il risultato richiedeva poi una rifinitura, necessaria per eliminare le creste formatesi nei punti di giunzione tra i diversi elementi della matrice, prima di procedere all'applicazione della policromia. Nel caso dei bassorilievi, invece, la fabbricazione risultava molto più semplice. Poiché la superficie era regolare e priva di sottosquadri, non era necessario utilizzare una matrice a tasselli: era sufficiente un'unica matrice piana. Per ricavare una

[38] Sfortunatamente non sono giunte a noi attestazioni documentarie che spieghino come venissero tecnicamente prodotte le Madonne col Bambino "a calco". Fondamentali, da questo punto di vista, risultano quindi FAGIOLI ET AL. 1985; D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987; GENTILINI 1996, pp. 97-102; nonché i saggi contenuti in *RELIEFS EN STUC DE LA RENAISSANCE* 2021, numero speciale della rivista Techné, frutto di anni di analisi sui rilievi fiorentini in gesso conservati nei musei francesi. Le pagine che seguono devono però molto a Thomas Schlper della Gipsformerei di Berlino, il quale si è prestato a spiegarmi e a mostrarmi come si realizza oggi un calco in gesso, secondo una modalità che doveva essere del tutto simile nel Rinascimento. Per la produzione di calchi degli Staatliche Museen zu Berlin, rimando a *NAH AM LEBEN* 2019.

Fig. XIX. Matrice per la produzione di calchi della *Madonna Pazzi*
Berlino, Gipsformerei

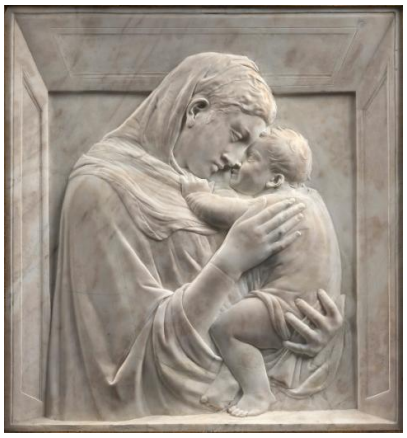


Fig. XX. Donatello,
Madonna Pazzi.
Berlino, Bode Museum

Fig. XXI. Calco della
Madonna Pazzi.
Berlino, Gipsformerei

"forma" dalla *Madonna Pazzi,* ad esempio, bastava ricoprirla con più strati in gesso e lasciarli solidificare, ottenendo così un negativo (fig. XIX). Questo veniva poi circondato da una cornice lignea mobile, destinata a contenere il gesso durante la colatura[39]. La quantità di materiale impiegata era inferiore rispetto a quella necessaria per un rilievo "scontornato", tanto che il retro poteva essere semplicemente livellato, senza bisogno di scavarlo. Una volta asciutto il gesso, la cornice lignea veniva rimossa, restituendo una replica del rilievo (figg. XX e XXI). Per realizzarne una seconda era sufficiente rimontare la cornice e colare nuovo gesso all'interno, senza dover smontare e rimontare

[39] Che questa fosse la tecnica utilizzata anche nel Quattrocento lo dimostra una replica della *Madonna delle candelabre* di Antonio Rossellino conservata presso il Musée du Louvre, sul cui bordo si vedono le tracce della venatura del legno della cornice entro la quale il gesso è stato formato (cfr. VATELOT 2021).

tasselli né intervenire nuovamente sulla superficie. È evidente come questo procedimento rendesse la produzione più rapida ed efficiente, riducendo in modo significativo i tempi di esecuzione; di contro, il modello scultoreo risultava standardizzato e non poteva essere personalizzato. Nel caso delle Madonne "scontornate", infatti, era possibile decidere la tipologia della porzione figurativa e a quale base abbinarla, combinando tasselli differenti (fig. XXII).

Sebbene la novità del bassorilievo "seriale" sia stata introdotta dalla *Madonna Pazzi*, il potenziale della tecnica non fu sfruttato tanto per la replicazione di quello specifico modello donatelliano – di cui conosciamo solo una decina di repliche[40] – quanto, anni più tardi, dalle botteghe di Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, che avviarono una produzione industriale di repliche dei loro rilievi mariani[41]. Fu difatti scavallata la metà del secolo che a Firenze la serialità scultorea conobbe il suo massimo sviluppo, assumendo anche connotazioni inedite rispetto ai decenni precedenti. Oltre alla facilità di riproduzione dei bassorilievi, che determinò una diffusione capillare di questi oggetti – tanto da rendere quasi impossibile rintracciare un inventario di un palazzo fiorentino che non menzioni almeno una «Nostra Donna di gesso» – la fama di tali rilievi portò anche alla realizzazione di versioni seriali anche in marmo, destinate a committenti più esigenti[42]. D'altro canto, furono introdotti anche altri materiali economici, come la cartapesta e il cuoio[43].

---

[40] Un elenco piuttosto esaustivo delle repliche note si trova in ROWLEY 2016C, al quale aggiungo solo un ulteriore gesso poco noto conservato in un tabernacolo viario in via dell'Ardiglione a Firenze.

[41] La produzione tecnica dei bassorilievi in gesso derivati da modelli di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano è stata oggetto del recente GARIANI *ET AL.* 2021.

[42] È il caso, ad esempio, della *Madonna di Leningrado* di Antonio Rossellino, di cui Vera CUTOLO (2019-2020) ha catalogato sei versioni, alcune peraltro di dubbia antichità. Sul tema dei falsi rimando al capitolo VI del presente lavoro di tesi.

[43] La cartapesta fu introdotta nella "serialità" dei rilievi mariani in un momento successivo rispetto all'argilla e al gesso (alla tecnica è stato dedicato un grande convegno tenutosi a Lecce nel maggio del 2008, cfr. gli atti *CARTAPESTA* 2012). L'esempio più antico a me noto riguarda la cosiddetta *Madonna di Verona* attribuita a Donatello, di cui si conoscono varie versioni in questo materiale (una delle più nobili è parte della collezione Grimaldi Fava di Cento (L. Siracusano, schede 2 e 3, in *A NOSTRA IMMAGINE* 2020, pp. 110-117). La cartapesta ebbe però grande fortuna anche nel Cinquecento, basti ricordare le numerose Madonne col Bambino di Jacopo Sansovino (cfr. AVAGNINA E PIANCA 1989). Le attestazioni in cuoio sono piuttosto rare ma sono sufficienti a far pensare che nella seconda metà del Quattrocento vi fosse una produzione seriale anche in questo materiale. L'esempio più celebre riguarda una piccola *Madonna col Bambino* attribuibile a Bartolomeo Bellano, di cui si conosce una versione marmorea al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. BK-NM-12490) e altre, appunto, in cuoio: una un tempo nelle collezioni del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale (cfr. SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 99, cat. 1992); una

Fig. XXII. Esempi di rilievi seriali differenti accomunati da una base derivata da una matrice comune

Mercato antiquario

Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Francoforte, Liebieghaus

Quinto fiorentino, Santa Lucia alla Castellina

Figline Valdarno, San Francesco

Firenze, Santa Maria del Fiore

allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 2050) e un'ultima messa all'incanto di recente a Londra da Sotheby's (3 dicembre 2014, lotto 48). Allo Château d'Écouen si conserva poi un tondo in cuoio derivato da un marmo di Gregorio di Lorenzo alla Fondazione Cini di Venezia, di cui Marco Scansani mi segnala un'altra versione, sempre in cuoio, alla Pinacoteca Civica di Ancona.

Fig. XXIII.
Scultore fiorentino,
Madonna col Bambino.
Firenze, Palazzo Rosselli del Turco

Fig. XXIV.
Scultore fiorentino,
Madonna col Bambino.
Parigi, Musée du Louvre

Fig. XXV.
Francesco di Simone Ferrucci,
Madonna di via della Chiesa.
Firenze, Via della Chiesa

Parallelamente alla produzione "meccanica" si sviluppò una forma di serialità "iconografica", più strettamente legata ai modelli, che portò alla realizzazione di Madonne col Bambino tra loro simili, sebbene non identiche[44]. È questo il caso di una composizione mariana che, qualche anno fa, ho ribattezzato *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole,* in riferimento a una replica murata su un edificio dell'omonima strada a Mantova[45]. Si tratta di un modello di cui ho individuato il prototipo marmoreo nei depositi del Musée du Louvre (fig. XXIV), dal quale sono state tratte otto repliche, in terracotta e in gesso, che conobbero una precoce diffusione nell'Italia settentrionale, al punto da divenire fonte d'ispirazione per un affresco, databile alla fine del Quattrocento, nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Canneto sull'Oglio[46]. Non saprei dire a chi vada

[44] In tal senso, è esemplificativo il caso della bottega di Andrea del Verrocchio, dove le sue idee e modelli – concepiti sottoforma di disegni – venivano poi studiati e riproposti, tanto in scultura quanto in pittura, dalla sua schiera di allievi. Celebre è il caso della Madonna col Bambino affacciata a un parapetto, per la quale si veda CAGLIOTI 2019. Sul tema del passaggio di modelli tra scultori e pittori rimando a POPE-HENNESSY 1969, e più in generale sul fenomeno nella seconda metà del Quattrocento a VENTURINI 1992.

[45] La terracotta è stata resa nota per la prima volta in PALVARINI GOBIO CASALI 2000, p. 173. Ho presentato le ricerche relative alla *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole* nella mia tesi di laurea magistrale, intitolata *Terrecotte mantovane del Quattrocento*, discussa nel marzo 2022 presso l'Università di Trento sotto la supervisione del prof. Aldo Galli.

[46] Per il marmo del Louvre si veda *LES SCULPTURES EUROPÉENNES* 2006, p. 233. La tipologia seriale è stata oggetto di una scheda piuttosto discutibile in BELLI 2017, pp. 168-171, in cui si segnalano come di «ubicazione sconosciuta» due esemplari un tempo nella collezione di Stefano Bardini, che si trovano in realtà l'uno al Bode Museum di Berlino (inv. 107) e l'altro alla Memorial Art Gallery di Rochester (inv. 1929.100). All'elenco vanno inoltre aggiunti: un esemplare a Villa Garibaldi, nei pressi di San Benedetto Po (pubblicato in *CODICI MINIATI* 1978, p. 110); un secondo a Quarantoli (Mirandola), nella chiesa della Madonna della

attribuito il marmo parigino, tuttavia il modello su cui esso si fonda è il medesimo che accomuna la *Madonna di Solarolo* di Andrea del Verrocchio, la *Madonna di Via della Chiesa* (fig. XXV) e la *Madonna col Bambino* del monumento funebre di Barbara Manfredi di Forlì di Francesco di Simone Ferrucci, nonché due marmi di Gregorio di Lorenzo, conservati rispettivamente al County Museum di Los Angeles e al Museo Nazionale del Bargello[47]. A questo breve elenco vanno aggiunti altri due rilievi mariani murati all'esterno del Palazzo Rosselli Del Turco a Firenze (fig. XXIII) e di un edificio in via Capponi, resi noti da Stanko Kokole nel 1993, il quale ipotizzava che all'origine di essi, e più in generale di tutte le Madonne col Bambino basate su questo modello, potesse esserci un prototipo perduto di Donatello[48].

Fig. XXVI. Scultore donatelliano,
Madonna col Bambino.
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Neve (per cui si veda GARUTI 1992, p. 132); un terzo passato in asta a New York, da Sotheby's il 27 aprile 2007, (lotto 33); un quarto, già nella collezione viennese di Albert Figdor (*DIE SAMMLUNG FIGDOR* 1930, p. 74); una replica che ho riscoperto di recente presso la Fondazione Carlo Marchi di Firenze, inserita in un tabernacolo a sportelli (cfr. *FONDAZIONE MARCHI* 1989, pp. 63-64); e infine un'ultima, passata nell'asta Tolentino di New York, il 17 aprile 1920 (lotto 783). Ho avuto modo di accennare questi temi in ROSA 2026B.

[47] Lo stretto rapporto compositivo tra queste sculture è stato sottolineato da BODE 1886, p. 25; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 66; VALENTINER 1951, p. 82 e, più di recente, da CAGLIOTI 2011, p. 133.

[48] La suddivisione proposta da Stanko KOKOLE (1993) era in realtà più complessa. Secondo lui i rilievi andavano suddivisi in due categorie: quelli che riprendono fedelmente la *Madonna di Via della Chiesa* e, per questo, attribuibili a delle personalità della cerchia di Francesco di Simone Ferrucci; e quelli invece che sono delle copie e adattamenti da un modello più antico. Per questo principio, la *Madonna di Via Capponi* deriverebbe direttamente dalla *Madonna di via della Chiesa*; la *Madonna Borgherini* invece presenta soluzioni più autonome, che Kokole attribuiva poco convincentemente al giovane Niccolò di Giovanni

Fig. XXVII. Tavola di confronto tra la *Madonna col Bambino* del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, opera di uno scultore donatelliano, e il *San Ludovico di Tolosa* dell'Altare del Santo e la *Madonna Vettori* di Donatello

fiorentino. In ogni caso, entrambi i modelli dipenderebbero da un prototipo più antico, legato all'ambito di Donatello.

Fig. XXVIII. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino e angeli.* Mercato antiquario

Fig. XXIX. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino e angeli.* Campi Bisenzio, via Colombina

Un caso analogo riguarda un marmo misconosciuto del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. XXVI), di una bellezza da togliere il fiato, che trova i confronti più stringenti con la *Madonna Vettori* e con alcuni bronzi dell'Altare del Santo di Padova (fig. XXVII). Di quest'opera conosco una replica in terracotta, transitata sul mercato antiquario una ventina d'anni fa, probabilmente frutto di una rielaborazione moderna del prototipo, in scala ridotta, da cui deriva anche un rilievo murato in un tabernacolo viario in via Colombina, nei pressi di Campi Bisenzio[49] (figg. XXVIII e XXIX). Ciò che interessa per il nostro discorso è però la posa della Vergine, raffigurata di profilo mentre tiene tra le braccia il Figlio, avvolto nelle fasce e in atto benedicente: una soluzione identica a quella dell'enigmatico marmo collocato in un tabernacolo di via dei Martelli a Firenze e di alcune Madonne col Bambino di Andrea della Robbia, tra cui una conservata al Metropolitan Museum di New York e un'altra presso la Compagnia del Santissimo Sacramento a Firenze. Forse un po' suggestionata dalla proposta di Kokole circa la derivazione del tipo cui appartiene la *Madonna di Via della Chiesa* del Ferrucci, mi chiedo se anche in questo caso non si possa ipotizzare una derivazione da un modello donatelliano, in particolare dalla *Madonna di Santa Trinita* (figg. XXX-XXXIIII).

[49] La terracotta, un tempo nella collezione di Elia Volpi (cfr. *COLLEZIONE DEL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI* 1934, lotto 42) è transitata da Sotheby's una prima volta a Firenze il 12 ottobre 2009 (lotto 72), e successivamente a Londra il 12 maggio 2012 (lotto 25), completamente ripulita dalla patina bronzea che la decorava nei passaggi precedenti. L'esemplare di Campi Bisenzio è invece pubblicato in *TABERNACOLI E IMMAGINI SACRE* 1994, p. 64, tav. V.

Fig. XXX. Donatello,
Madonna col Bambino.
Firenze, Santa Trinita

Fig. XXXI. Scultore donatelliano,
Madonna col Bambino (particolare).
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Fig. XXXII. Antonio Rossellino (cerchia di),
Madonna col Bambino.
Firenze, Via dei Martelli

Fig. XXXIII. Andrea della Robbia,
Madonna col Bambino.
Firenze, Compagnia del Ss. Sacramento

***

I casi della *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole* e quello della *Madonna dell'Ermitage* sono solo due esempi a testimonianza di come, nella seconda metà del Quattrocento, la serialità abbia assunto nuove e più articolate sfaccettature; ora però sarà il caso di fare un passo indietro e tornare alla *Madonna Pazzi*. La sua natura di bassorilievo comportò indubbiamente importanti innovazioni sul piano della serialità, occorre però ricordare che essa rappresenta anzitutto il primo esperimento di Donatello nello "stiacciato" applicato a un rilievo per la devozione personale, dopo l'inaugurazione della tecnica nella predella del San Giorgio di Orsanmichele[50]. La vorace ambizione sperimentale spinse lo scultore a misurarsi con marmi di dimensioni ancora più contenute: nacque così, tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, la *Madonna Hildburgh,* e l'esito massimo fu raggiunto con la *Madonna Dudley* nel 1440 circa, in cui il rilievo è così basso da rendere la figura quasi evanescente, come dissolta tra le nuvole. Da questi due marmi "portatili" furono tratte varie repliche in gesso, forse finalizzate alla produzione di oggetti devozionali più agevoli da trasportare, lo stesso genere insomma a cui appartengono anche le placchette[51].

L'idea comune tende infatti ad associare alla "devozione personale" una serie di oggetti dei quali, in realtà, non conosciamo con precisione né la funzione né la collocazione primigenia. Le Madonne col Bambino che si sono susseguite nei paragrafi precedenti furono con tutta probabilità concepite per un contesto domestico e si inseriscono nel più ampio fenomeno che, nel Quattrocento, vide le ricche famiglie fiorentine sempre più impegnate nell'arredare la propria dimora, anche con opere d'arte. Eppure, gli inventari giunti fino a noi non risultano sempre sufficientemente dettagliati da consentire l'identificazione di una specifica opera. Per quanto riguarda i rilievi di nostro interesse, le descrizioni riportano di solito la presenza di «Noste Donne di gesso» o, nei casi più fortunati, di «una Nostra Donna di mezzo rilievo invetriata», senza però fornire

[50] CAVAZZINI 2022.

[51] Com'è noto, la *Madonna Dudley* fu riconosciuta come capolavoro di Donatello – attorno al 1440 circa – da Francesco CAGLIOTI (scheda 14, in *IL GIARDINO DI SAN MARCO* 1992, pp. 72-78), il quale mise a fuoco anche un importante passaggio collezionistico del pezzo: alla fine del Quattrocento apparteneva a Piero del Pugliese, il quale commissionò a Fra Bartolomeo un tabernacolo con sportelli dipinti in cui inserirla, rimasti agli Uffizi. Sul genere delle immagini da «serare» si veda PONS 1992B. Per un contributo aggiornato sulla *Madonna Dudley* rimando a L. Cavazzini, scheda 14.1, in *DONATELLO* 2022A, pp. 402-403 e al contributo di CAGLIOTI 2024, in particolare pp. 66-86.

Fig. XXXIV. Confronto dimensionale tra la *Madonna Dudley,* un esemplare della *Berlino 130* e la *Madonna Kress*, riprodotte in scala secondo le dimensioni reali

elementi utili a riconoscere l'esemplare preciso[52]. In un discorso come quello qui articolato, in cui le Madonne col Bambino sono presentate l'una accanto all'altra attraverso riproduzioni fotografiche di uguali dimensioni, rischia di non emergere un aspetto fondamentale: la differenza di scala che caratterizza i rilievi. In linea generale, le Madonne col Bambino a mezza figura misurano tra i 50 e i 70 cm di altezza, ma alcuni esemplari raggiungono anche i 100 o 110 cm. Proprio sulla base delle dimensioni, mi chiedo se non sia possibile ipotizzarne una diversa collocazione originaria. Si possono immaginare le derivazioni della *Madonna Dudley* o della *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole* – alte circa 30 cm – come oggetti "da viaggio"; le Madonne "scontornate" più standardizzate – di poco superiori al mezzo metro – come destinate a una devozione privata, da camera; infine gli esemplari di maggiori dimensioni come concepiti per ambienti di

[52] La «Nostra Donna di mezzo rilievo invetriata in sun una ghocciola fitta nel muro» è menzionata nell'inventario dei beni di Lorenzo Magnifico (cfr. *LIBRO D'INVENTARIO* 1992, p. 57). Giancarlo GENTILINI (1992, vol. I, pp. 98-99) si è chiesto se non possa essere identificata con la meravigliosa *Madonna della mela* di Luca della Robbia, giunta al Museo Nazionale del Bargello proprio dalle collezioni medicee.

rappresentanza, come un salone da ricevimento. Non è tuttavia da escludere una collocazione di queste ultime anche su altari di cappelle private o di chiese[53] (fig. XXXIV).

Si potrebbero considerare molte altre opere, analizzarne varianti e aggiornamenti, ampliare l'arco cronologico e formulare ulteriori ipotesi circa la loro collocazione e funzione originaria, proseguendo la narrazione per altre decine di pagine. D'altro canto, credo che i casi qui selezionati e illustrati siano sufficienti a offrire una panoramica delle principali tipologie di rilievi mariani concepite nella Firenze del Quattrocento e a mettere in luce il ruolo propulsivo svolto dai plasticatori degli inizi del secolo. Furono infatti loro, nel clima entusiastico della "riscoperta della scultura in terracotta", tra tentativi ambiziosi e progetti abortiti, a ideare un genere di opera capace di solleticare l'interesse e di divenire oggetto di continua sperimentazione da parte di generazioni di scultori attivi nella città gigliata nel corso del XV secolo e fino alla metà del XVI. E proprio per tale successo, colpisce l'assenza di qualsiasi menzione riguardo la loro produzione nelle fonti letterarie. Come ampiamente già illustrato, Giorgio Vasari ne *Le Vite* fa spesso riferimento alla pratica del "calco", ma mai in relazione ai rilievi per la devozione personale, nemmeno nelle biografie di quegli artisti nelle cui botteghe la tecnica rivestì un ruolo determinante[54]. È evidente che l'aretino operò una vera e propria censura su questo tema, analogamente a quanto fece con la coroplastica. Le Madonne col Bambino "seriali" – sebbene all'epoca ancora venerate nelle case dei fiorentini, come attestano gli inventari – probabilmente nel Cinquecento non godevano più di alcun riconoscimento artistico. Ciò spiega il totale silenzio vasariano nell'Introduzione a *Le Vite*, dove la coroplastica e la produzione di calchi appaiono come tecniche secondarie, funzionali esclusivamente alla realizzazione di modelli o alla fusione in bronzo[55]. E in

[53] Tale distinzione è anche ravvisabile nell'ordine consegnato da Empoli a Bernardo di Stefano Rosselli tra il 1510 e il 1511, comprendente Madonne col Bambino «pichole», «mezane» e «grandi». Stando alle ricerche di Susanne KUBERSKY-PIREDDA (2003, p. 115), «i tabernacoli piccoli erano quelli che non superavano una altezza di 1,5 braccia (circa 90 cm). Il formato medio si estendeva da 1,5 a 2,5 braccia di altezza (circa 90-150 cm), mentre i colmi grandi potevano raggiungere anche un'altezza di 3,5 braccia (circa 200 cm)». Queste dimensioni, ricavate dalle carte d'archivio, comprendono però anche la cornice: la dimensione effettiva del rilievo doveva essere circa la metà dell'altezza totale.

[54] Non vi è alcuna menzione nelle vite di Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano e Desiderio da Settignano nonostante i loro modelli siano stati replicati in centinaia di esemplari fino almeno a metà Cinquecento.

[55] Si vedano, in particolare, il capitolo IX (VASARI (1550 e 1568), vol. I (1966), da p. 87) dedicato al «Del fare i modelli di cera e di terra, e come si vestino e come a proporzione si ringrandischino poi nel marmo; come si subbino e si gradinino e pulischino e impomicino e si lustrino e si rendino finiti» e il XI (VASARI (1550 e

effetti, nel clima culturale del XVI secolo, la produzione di opere tramite l'impiego di matrici non doveva più essere vista positivamente, forse perché percepita come meccanica e, dunque, intrinsecamente incompatibile con l'ideale artistico dominante. Emblematiche in tal senso sono le parole di Leonardo Da Vinci che, nel trattare il secolare dibattito sulla maggiore nobiltà della pittura o della scultura, menzionò la serialità come argomento a sfavore della seconda, paragonandola alla stampa tipografica:

> «la pittura […] non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal'è la impressa qual'è l'origine inquanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati, questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé»[56].

Alla luce di ciò, non sorprende che le fonti e i trattati del tempo tacciano sulle Madonne col Bambino prodotte "a calco", tanto dal punto di vista storico quanto da quello tecnico. In particolar modo per quest'ultimo aspetto, non resta che affidarsi all'osservazione diretta delle centinaia di esemplari giunti fino a noi e, soprattutto, agli importanti lavori di analisi scientifiche condotti in tempi recenti, che hanno finalmente fatto luce sui processi produttivi di queste sculture.

1568), vol. I (1966), da p. 96) riguardante «Come si fanno i modelli per fare di bronzo le figure grandi e picciole, e come le forme per buttarle; come si armino di ferri e come si gettino di metallo e di tre sorti bronzo; e come, gittate, si ceselino e si rinettino; e come, mancando pezzi che non fussero venuti, s'innestino e commettino nel medesimo bronzo». Sulla "gerarchia" dei materiali e i differenti impieghi nelle botteghe tra Quattro e Cinquecento rimando a MARCHAND 2015.

[56] Il passo è stato discusso in GENTILINI 1996, p. 97. Per il testo originale si veda LEONARDO DA VINCI (1490-1517), ed. 1817, *Libro I*, p. 3.

III

Le Madonne "seriali": terracotta, stucco o gesso?

Un'analisi tecnica e lessicale

Un protagonista inaspettato: lo stucco (o il gesso?)

Accade non di rado di imbattersi in schede di catalogo di mostre o d'aste relative a Madonne col Bambino "seriali" fiorentine del primo Quattrocento, censite come opere in terracotta, che alla verifica visiva del retro rivelano invece un materiale bianco-grigiastro, diverso dal caratteristico colore marrone-aranciato dell'argilla cotta (fig. I). Si tratta di un errore di valutazione piuttosto frequente, dovuto a una combinazione di diversi fattori. Innanzitutto, come già illustrato, nel clima della Firenze rinascimentale la terracotta è ben attestata per la modellazione di rilievi mariani destinati alla devozione personale, ai quali la letteratura ha riservato grande attenzione. Basti pensare al catalogo di Donatello, costellato di decine di Madonne col Bambino fittili che, ormai, sono negli occhi di tutti[1]. È quindi comprensibile che l'immaginario collettivo associ, quasi automaticamente, la scultura devozionale fiorentina del XV secolo alla terracotta. A ciò si aggiunge una persistente gerarchia dei materiali scultorei dalla quale si fatica ad emanciparsi.

Se grazie al rinnovato interesse da parte della critica la coroplastica ha progressivamente riacquistato dignità artistica, fino a essere riconosciuta oggi come una delle

[1] Per una panoramica sul catalogo di Donatello plasticatore si veda CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2018, CAGLIOTI 2020 e il CAGLIOTI 2023.

Fig. I. Confronto tra il retro di una scultura in terracotta e di una in gesso

tecniche protagoniste del Rinascimento, i composti a base gessosa, seppur largamente impiegati dalle botteghe fiorentine dell'epoca, continuano a occupare un ruolo marginale. Tali preconcetti andranno tuttavia superati nel considerare le Madonne col Bambino seriali. Il lavoro di censimento condotto nell'ambito della presente tesi ha infatti messo in luce che il materiale protagonista del fenomeno, in un'ottica quantitativa, non è la terracotta, ma il gesso. L'indagine ha preso in considerazione le tipologie più antiche di questi manufatti, accomunate dall'assenza di sfondo (ovvero "scontornate") e da un modellato fortemente aggettante, solcato da profondi sottosquadri[2]. In linea generale, si pensa che gli scultori impiegassero l'argilla per modellare una prima opera (il "prototipo"), da cui ricavavano una matrice al negativo, impiegata per realizzare poi le repliche[3]. Considerato che questi oggetti erano concepiti per una produzione "industriale", con materiali economici e tempi di realizzazione rapidi, in modo da garantirne la larga diffusione a un costo accessibile, è quasi ovvio l'impiego del gesso per le derivazioni. Si tratta infatti di un materiale che, rispetto alla creta, non richiede un lungo tempo di essicazione (generalmente tra le due o tre settimane), né la successiva cottura

[2] Il censimento completo di questa tipologia di oggetti è contenuto nell'*Atlante* a corredo del presente lavoro di tesi.

[3] Sulla serialità dal punto di vista tecnico si veda GENTILINI 1996, pp. 97-102.

di diverse ore, bensì consente di ottenere la replica in meno di un'ora[4]. In questo modo si abbattevano significativamente i costi, sia in termini economici che operativi. Tanto più che la superficie era comunque decorata, e quindi visivamente occultata, dalla policromia.

Ora, in letteratura quando le Madonne col Bambino seriali non sono etichettate come "terracotta", il termine più frequentemente impiegato è "stucco", e più raramente "gesso". Sebbene questi due termini abbiano un significato molto differente – riferendosi infatti a due materiali compositivamente distinti – vengono solitamente, ma impropriamente, utilizzati come sinonimi, generando una notevole confusione. Quando si parla di "gesso" ci si riferisce a una sostanza naturale che, mescolata con acqua e/o colla, indurisce rapidamente, risultando così ideale per la produzione di calchi. Lo "stucco", invece, pur avendo anch'esso una base gessosa, include degli additivi che lo rendono più adatto alla modellazione[5]. Come testimoniano alcune fonti tra Quattro e Cinquecento, tale distinzione – ai nostri occhi moderni quasi impercettibile – era familiare agli artisti e ai teorici del tempo. Partendo dai passi de *Le Vite* di Giorgio Vasari considerati nel primo capitolo, si osserva che l'aretino, ogniqualvolta menziona calchi di sculture, impiega esclusivamente il termine "gessi", e mai "stucchi". Quest'ultimo termine è infatti riservato alle decorazioni architettoniche, secondo l'uso consueto di come «solevano gl'antichi»; una prassi ampiamente descritta sia nell'Introduzione alle *Vite*[6], sia nella biografia di Giovanni da Udine. Secondo il racconto vasariano fu proprio quest'ultimo, dopo vari tentativi, a trovare la ricetta del «vero stucco antico», facendo «rallegrare» Raffaello, che gli affidò così la decorazione delle logge vaticane[7]. D'altra parte, come visto in precedenza, Vasari non teorizza, anzi censura la produzione

[4] Per intendere l'impegno richiesto nella produzione di una scultura in terracotta si veda FABBRI 1996, il quale riassume tutti i passaggi produttivi: dalla scelta e purificazione dell'argilla fino all'essicazione, cottura e decorazione della superficie. Per la produzione di un calco in gesso, invece, rimando al capitolo II del presente lavoro di tesi.

[5] «Stucco's composition predominantly consists of mineral phases (e.g. lime, gypsum) with fillers (e.g. sand, marble dust) and various organic/inorganic additives» come, per esempio, «glues, gum Arabic, milk and curd milk, mucilaginous plants and grains, blood, egg white, and various oil […] and fats» (AKSAMIJA *ET AL.* 2021, in particolare pp. 75-76).

[6] Vasari dedica a «Come di stucco si conducono i lavori bianchi e del modo del fare la forma di sotto murata, e come si lavorano» il capitolo XIII in entrambe le edizioni de *Le Vite* (VASARI (1550 e 1568), vol. I (1966), da p. 106). Sullo stucco dal punto di vista tecnico, con un affondo sulle fonti antiche, cfr. BELLINI 2001.

[7] VASARI (1568), vol. V (1984), p. 449.

"seriale" di sculture, lasciando però trapelare in due passaggi di due distinte biografie alcuni dettagli che ci forniscono informazioni significative. Nella vita di Leonardo, scrive che l'artista nella sua «giovanezza» (dunque ai tempi in cui era a bottega presso il Verrocchio?) fece «di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno formate per l'arte di gesso»[8]. Allo stesso modo, nella biografia dei fratelli Genga, si legge che Girolamo, alla Villa Imperiale di Pesaro, «fece alcuni Angeli di terra, i quali fece poi gettar di gesso»[9]. Questi due brani sono una preziosa testimonianza per confermare che, effettivamente, i prototipi erano modellati dagli scultori in creta, mentre le derivazioni venivano realizzate in gesso. Nella Vita del Genga, l'aretino prosegue narrando che quegli angeli furono collocati «sopra le porte delle stanze lavorate di stucco nel palazzo nuovo, che sono molto belli»[10]. Dunque, quando si tratta di opere da «gettar», Vasari impiega il termine "gesso", ricorrendo invece a "stucco" quando si riferisce alla decorazione architettonica[11]. E lo stesso binomio ricorre nella vita di Filippino Lippi, laddove si fa riferimento alla «sepoltura» del cardinale Oliviero Carafa, realizzata in un ambiente adiacente alla celebre cappella in Santa Maria Sopra Minerva a Roma, eseguita dal fiorentino «di stucchi e gessi»[12]: evidentemente, quindi, con parti a calco e parti modellate. Ma la distinzione tra i due termini emerge con chiarezza anche nelle fonti prevasariane. Nel *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti – oltre a utilizzare «gesso» per riferirsi al materiale che si cava in natura – descrive nel IV libro la tecnica per decorare «pareti piane» oppure «volte» tramite «rilievi»:

[8] VASARI (1550), vol. IV (1976), p. 17.
[9] VASARI (1568), vol. V (1984), p. 349.
[10] VASARI (1568), vol. V (1984), pp. 349-350.
[11] Il verbo "gettare" in relazione alle sculture prodotte "a calco" era impiegato già nel Quattrocento. Risale al 1483, per esempio, il documento che ricorda l'acquisto da parte dei monaci Vallombrosani della Badia a Passignano di «dieci quadri di Vergine Maria chol figliuolo in braccio gittate in forma di gesso […] per metterle nelle chamere della Foresteria» (GALLI 2003, p. 160). Tuttavia, vi è una curiosa eccezione: in un formulario medico-artistico del XVI secolo, che illustra la composizione dello "stucco" impiegato da Jacopo Sansovino, il materiale è così descritto: «Ex magistro Jacopo de Monte San Savino, scultore. Stucco mirabile per fare figure et etiam improntare; et colorirlo; et regge all'acqua: togli travertino macinato sottile 5 libra, et se vuoi che sia più gentile et delicato togli marmo fino in luogo di travertino; et togli dua libre di calcina spenta; et mescolale insieme con acqua, et rimenale et battile bene insieme come pasta fine. Et fanne lavoro che tu vuoi, o con mano o impromptato con le forme». La ricetta è dunque molto simile a quella descritta da Vasari, ma la funzione del gesso e dello stucco sembra sovrapponibile, tanto che si conclude precisando come quest'ultimo può essere lavorato sia «con mano» sia «impromptato con le forme» (SIRACUSANO 2022, p. 47).
[12] Nell'edizione Giuntina, Vasari parla di «stucchi e di gesso» (VASARI (1550), vol. III (1971), p. 564) mentre nella Torrentiniana di «stucchi e di gessi» (VASARI (1568), vol. III (1971), p. 564) ma il concetto non cambia.

> «I rilievi si otterranno nel modo più agevole facendo uso di calchi: questi si ricavano da sculture preesistenti cui si fa colar sopra gesso liquido. Quando i rilievi si saranno asciugati, ungendoli con la mistura di cui s'detto si conferir loro una superficie simile a quella del marmo. Esistono due tipi di cosiffatti rilievi, l'uno bene aggettante, l'altro schiacciato e compresso»[13]

Per descrivere il procedimento di formazione della matrice, Alberti parla dunque di «gesso liquido» o, più precisamente, di «gypso madente superinfuso»[14]. Quando invece discute le tecniche «per ornare muri e coperture» - ossia le decorazioni architettoniche propriamente dette – menziona tra le possibilità l'uso di «albaria pura» o «albaria insignita»[15], facendo riferimento probabilmente a un passo di Vitruvio in cui afferma che le sale «corinzie» erano ornate con «albario opere», cioè rilievi in stucco[16]. Anche Francesco di Giorgio Martini, nel *Trattato di architettura civile e militare*, menziona il "gesso" come uno degli ingredienti da mischiare per ottenere lo "stucco", impiegato sia per la realizzazione di elementi decorativi che per scopi funzionali, come «serrare alcun pelo o cretto che in fonti, cisterne o in altre conserve fusse»[17]. Dal punto di vista lessicale, Filarete, nel *Trattato di Architettura*, risulta filologicamente meno preciso: parlando delle possibilità decorative per la volta di una loggia, suggerisce l'impiego di figure «di mezzo rilievo» – come «l'usavano gli antichi ne' loro edifici, e massime a Roma» – modellate in «una certa pasta di calcina e d'altre cose», specificando quindi l'agglomerazione di varie componenti, ma senza ricorrere a un termine tecnico specifico[18]. Pomponio Gaurico, nel *De Sculptura,* tratta il "gesso" con diverse accezioni. *In primis*, ovviamente, come materiale estratto in natura, dopodiché lo annovera tra i mezzi con cui «le statue si sono sempre scolpite»[19], precisando che «con questo

[13] LEON BATTISTA ALBERTI (1512), ed. 1966, vol. II, p. 502. Il passo trascritto è una traduzione dal seguente: «Signa sigillis expeditissime affigentur. Sigilla ex sculpturis haurientur gypso madente superinfuso. Ea quidem, cum aruerint, quo diximus unguento peruncta cutem marmoris imitabuntur. Signorum istiusmodi duo sunt genera: unum prominens, aliud castigatum et retunsum» (p. 503).

[14] LEON BATTISTA ALBERTI (1512), ed. 1966, vol. II, p. 503.

[15] LEON BATTISTA ALBERTI (1512), ed. 1966, vol. II, p. 472 e 473.

[16] LEON BATTISTA ALBERTI (1512), ed. 1966, vol. II, p. 472 e 473. Vitruvio ne parla nel VI libro, capitolo III, paragrafo 9 del *De architectura.* Tra i tanti, si veda VITRUVIO (15 a. C.), ed. 1758, p. 234.

[17] FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI (1479-1481 circa), ed. 1967, vol. I, p. 116.

[18] FILARETE (1460-1464 circa), ed. 1972, vol. I, p. 256.

[19] «Fieri quidem statuas ex diversa, uti et nunc, materia semper consuevisse notissimum, ex ligno: gens primum truncis ac duro robore nata, ex ebore, ex argilla, ex gypso, ex lapidibus et ex metallis» (POMPONIO GAURICO (1504), ed. 1999, p. 146).

materiale si riproducono dei modelli»[20]. Non è del tutto chiaro se con tale affermazione l'umanista si riferisca alla produzione di matrici o alla realizzazione di repliche. Nel capitolo dedicato alla fusione, infatti, descrive come ottenere matrici in gesso per la produzione di opere in metallo[21]; tuttavia, nella parte conclusiva del trattato, illustrando «Gli altri tipi di scultura», parla della serialità di «figure», precisando però che le matrici erano in «creta o cera liquida», mentre solo le derivazioni erano in gesso:

> «Nel calco le figure vengono riprodotte con creta o cera liquida, poi si versa all'interno il gesso, poi si imbibe di acqua calda dove è stato sciolto del sapone, per abbellire con lo splendore del marmo. I difetti vengono corretti con l'aggiunta di gesso»[22]

A chiudere la discussione, interviene il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci che, seppur a cronologie più avanzate, fornisce delle definizioni che riassumono perfettamente tutto quello che è stato visto finora. Innanzitutto la «Forma, ovvero cavo» è definita come «quella cosa, o sia di gesso, o di terra, o di cera, o d'altra materia, nella quale si gettano, o metalli, o gesso, o cera, o altra cosa, per fare statue o altro lavoro di rilievo»[23]. Parole ancora più puntuali sono spese per la definizione del "gesso":

> «Materia simile alla calcina, fatta per lo più di pietra cotta. Serve ai nostri artefici non solo per far forme o cavi; ma per gettare ne' medesimi cavi opere di rilievo e di basso rilievo: impastasi questo con acqua chiara ben dimenato che incorpori per tutto, osservandosi che nell'adoperare né sia tanto liquido che non s'attenga insieme, né tanto sodo che già faccia presa; ma in stato maneggiabile come una delicata pasta. Dipoi fatta che averà presa, essendo divenuto sodo, si può cavare dalle forme o dalle cose formate ripetutamente»[24]

---

[20] «Statuaria igitur omnis in quinque distincta species est, quum ligno eboreve tractabitur, ab abscidendo τομικὴ dicetur; quum argilla, quoniam figulorum est, πλαστικὴ nominabitur; quum gypso, quod eo typos imitamur, παραδειγματικήν, nos exemplariam appellare poterimus» (POMPONIO GAURICO (1504), ed. 1999, p. 148).

[21] «Il gesso […] si cuoce a fuoco lento in un forno caldo, si pesta in mortai di legno e si setaccia. Non appena il gesso sia stato reso una pasta liquida con acqua tiepida, si versa sopra l'oggetto e quando si sarà seccato si asporterà. Non si potrà procedere a questa operazione senza danno per l'oggetto se prima questo non sarà stato spalmato d'olio o se se ne sarà ricoperto più di una semisfera. Infatti faremo prima il calco di una metà, poi anche dell'altra, finché non avremo il calco dell'oggetto intero: così i pezzi terranno meglio, se il secondo si inserisce in una cavità del primo, come avviene nelle giunture (dei bronzi). Per ottenere poi di nuovo la figura di cera o di piombo, si rifinirà questo calco nel modo seguente […]» (POMPONIO GAURICO (1504), ed. 1999, p. 235).

[22] Nonostante questa apparente nobilitazione del materiale, Gaurico nella sezione dedicata a «Gli scultori illustri» afferma che «Nella lavorazione del gesso, dato il modesto pregio del materiale, non viene ricordato nessuno» (POMPONIO GAURICO (1504), ed. 1999, p. 249).

[23] BALDINUCCI 1681, pp. 62-63.

[24] BALDINUCCI 1681, pp. 65-66.

Così come per "lo stucco":

> «Composto di diverse materie tegnenti per uso propriamente d'appiccare insieme, o di riturar fessure. Serve anche per lavori di Musaico, per fare statue, e modanature, cesellare, e altre cose, secondo le materie delle quali è composto»[25].

Filippo Baldinucci elencava in coda una serie di tipologie di "stucco" adatte a diverse finalità. La visione tradizionale, che associa il composto soprattutto al *revival* della tecnica degli antichi promosso dalla scuola di Raffaello a Roma nel primo Cinquecento, sull'onda dell'entusiastica riscoperta della Domus Aurea, ha infatti finito per oscurare tutta una serie di testimonianze del suo impiego in ambiti differenti, non limitati alla sola decorazione architettonica e risalenti a cronologie anche più precoci[26]. Per usare le parole di Yvonne Elet – cui si devono le pagine criticamente più puntuali sull'impiego del composto nel Rinascimento – lo stucco «was arguably the most versatile material in the artist's repertoire, used by painters, sculptors, and architects alike for an eclectic range of forms and functions»[27]. La composizione dell'agglomerato ovviamente variava a seconda della destinazione dell'opera, a partire dalla base, che poteva essere costituita da polvere di marmo, travertino o gesso. Quest'ultimo, a sua volta, presenta una struttura chimica diversa in base alla zona geografica di provenienza. Tuttavia, per le finalità delle ricerche che si stanno qui discutendo non è necessario soffermarsi sugli aspetti più tecnico-scientifici[28]; è sufficiente limitarsi a considerare la distinzione tra "gesso" e "stucco", impiegando quest'ultimo termine come *umbrella word* per indicare tutti gli agglomerati con composizioni materiche differenti, accomunati dal colore bianco-grigiastro e dalla plasticità.

Un esempio precoce e significativo di tale versatilità si trova nell'opera di Donatello che, secondo la testimonianza vasariana, a Padova realizzò «molte figure di terra e di stucco», oltre ai celeberrimi «quattro tondi co' campi di prospettiva, parte dipinti e parte di bassi rilievi di storie degl'Evangelisti» e «quattro Santi di braccia cinque l'uno»

[25] BALDINUCCI 1681, pp. 158-159.

[26] Per una panoramica sulle diverse finalità d'uso del gesso, nel Rinascimento e non solo, rimando a MARCHAND 2010 e MARCHAND 2021.

[27] ELET 2020, p. 284.

[28] Su questo tema rimando alle pagine di ELET 2020, pp. 285-287 e soprattutto a AKSAMIJA *ET AL.* 2021 E GARIANI *ET AL.* 2021.

Fig. II. Donatello, *San Giovanni Evangelista.*
Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. II)[29]. Qui lo scultore modellò una decorazione che nulla aveva da invidiare a quelle dell'antichità, pur senza aver mai messo piede nelle «grotte e stanze antiche» nel cuore di Roma dove, pochi decenni dopo, i suoi colleghi ebbero l'opportunità di inoltrarsi[30]. È suggestivo immaginarlo durante le sue passeggiate romane – con e senza Filippo Brunelleschi – intento a studiare le rovine, ancora in parte decorate dai loro rivestimenti pavimentali e parietali originali, che gli

[29] VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 215. La storiografia si è a lungo interrogata su un altro gruppo di opere plastiche del maestro nella chiesa di San Lorenzo, perdute tra il Sei e il Settecento: gli *Evangelisti* che un tempo decoravano i quattro nicchioni di pietra serena alle due testate del transetto. Come è stato di recente riassunto e argomentato da CAGLIOTI (2020, pp. 40-41), le fonti concordano nel ricordare queste figure come gigantesche (alte quasi tre metri!), ma divergono nella definizione del materiale, che rimane ambiguo. Le sculture sono infatti descritte alternativamente come opere in stucco e in terracotta, sia come finite sia come «abozi» originariamente destinati ad essere poi tradotti poi in bronzo e marmo. Trattandosi con tutta probabilità di una commissione medicea contemporanea a quella dei pergami bronzei, dunque databile agli ultimi cinque anni di vita di Donatello (1461-1466), secondo Francesco Caglioti l'idea che gli Evangelisti fossero stati modellati in stucco direttamente *in situ* – come lo scultore aveva fatto oltre vent'anni prima nella Sagrestia Vecchia – appare difficilmente conciliabile con la sontuosità degli arredi in bronzo, pietra serena, marmo e porfido che Cosimo il Vecchio anziano e i suoi figli Piero e Giovanni e i nipoti Lorenzo e Giuliano riservarono alla crociera laurenziana.

[30] È Vasari, nella vita di Giovanni da Udine, a riferirsi alla Domus Aurea come «grotte e stanze antiche» (VASARI (1568), vol. V (1984), p. 448).

offrirono spunti per le sue opere una volta rientrato a Firenze[31]. Già all'epoca gli stucchi antichi dovevano presentarsi in condizioni piuttosto fatiscenti; eppure, ciò non costituì un ostacolo per Donatello, che riuscì comunque a individuare una ricetta del composto quasi identica a quella degli antichi (ben prima di Giovanni da Udine!), oltre a intuirne la tecnica esecutiva. Proprio come gli artisti attivi negli edifici della Roma imperiale o a Pompei, Donatello tracciava a mano libera i profili delle figure, modellando poi lo stucco direttamente sulla muratura e ricorrendo a chiodi metallici per garantire l'adesione delle parti più pesanti e aggettanti[32].

Fig. III. Plasticatore anonimo,
San Francesco riceve le stimmate.
Prato, San Francesco

Questa tecnica fu presa a modello dal plasticatore che, non molto tempo dopo, realizzò il grande rilievo collocato nell'oculo che sfonda la facciata della chiesa di San Francesco a Prato (fig. III)[33]. Oggi non resta che una larva del Francesco, inginocchiato con le mani al cielo, rapito dal Crocifisso con ali rosse da serafino che gli sta piombando addosso, irradiando una luce così intensa da costringere Frate Leone, distolto dalla lettura, a coprirsi gli occhi con una mano. In origine doveva trattarsi di un'opera di straordinaria bellezza e impatto: la superficie candida dello stucco era decorata da un pittore di prim'ordine, la cui mano è ancora leggibile nello sfondo, dove una chiesa in scorcio si staglia su un paesaggio alberato e brulicante sotto un cielo azzurro terso. Nonostante

[31] Per i soggiorni romani di Donatello rimando a CAGLIOTI 2022A e alla relativa bibliografia.
[32] Sul dialogo tra gli stucchi di Donatello e quelli degli antichi si veda SHEPHERD 1986, per gli aspetti più tecnici invece RUFFA E SERACINI 1986 e MATTEINI E MOLES 1986.
[33] L'attenzione della critica nei confronti del rilievo è stata riaccesa in seguito al recente restauro della facciata della chiesa di San Francesco. L'intervento sullo stucco ha portato alla pubblicazione del volumetto *LE STIMMATE DI SAN FRANCESCO* 2022.

Fig. IV. Donatello (da), *Calvario.*
Berlino, Bode Museum

il grande interesse e l'eccezionalità del rilievo, le condizioni conservative non permettono oggi di avanzare ipotesi fondate né sulla paternità del pittore né su quella dello scultore. Di recente, si è addirittura arrivati – assurdamente – a proporre di riconoscere la mano dello stesso Donatello dietro alla testa tumefatta di San Francesco e quella dilavata di Fra Leone[34]. Tralasciando le questioni di *connoisseurship*, dal punto di vista tecnico, lo stucco pratese non si discosta molto da quelli della Sagrestia Vecchia che, evidentemente, avevano dato vita a una consuetudine: anche qui il plasticatore costruì una base in mattoni (oggi visibile per la perdita della superficie in vari punti) su cui modellò direttamente lo stucco, avvalendosi di elementi metallici sporgenti come sostegno delle parti più aggettanti[35]. Questi esempi, tuttavia, rappresentano solo gli apici dell'uso di un materiale che, in realtà, veniva maneggiato quotidianamente nelle botteghe rinascimentali, spesso con funzioni che potremmo definire "minori". Rimanendo tra le mura della bottega donatelliana, oltre a rari rilievi di piccole dimensioni – come la *Crocifissione* del Bode Museum di Berlino, realizzata in stucco modellato su un fondo ligneo (fig. IV)[36] – lo stucco e il gesso venivano impiegati come surrogati di altri materiali scultorei. Particolarmente significativo è il loro impiego nella scultura lignea, dove svolgevano un ruolo cruciale nel compensare quella mancanza di «carnosità e morbidezza» tanto accusata da Vasari[37].

[34] BRUNORI 2022.

[35] Per la tecnica di realizzazione dello stucco pratese rimando a MARTINELLI E PERERA 2022.

[36] Sull'opera si veda la recente scheda di F. Caglioti, scheda 76, in *DONATELLO* 2022b, pp. 292-293 e la relativa bibliografia.

[37] VASARI (1550 E 1568), vol. I (1966), p. 109.

Non sorprende, quindi, che nel *San Giovanni Battista* dei Frari a Venezia, nella *Maddalena* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze e nel *San Girolamo* della Pinacoteca di Faenza le analisi tecniche moderne abbiano evidenziato consistenti strati di gesso nascosti sotto la policromia, destinati a contribuire alla definizione del modellato, insieme a vere e proprie aggiunte in stucco nei punti che richiedevano più naturalismo, ad esempio nei capelli, nelle barbe, nelle vene…[38] Più insolita è, invece, la presenza di aggiunte plastiche in opere modellate in argilla, materiale già di per sé molto duttile: è il caso della *Madonna Kress* della National Gallery di Washington (n. 8.1), in cui alcune pieghe dei panneggi risultano integrate in stucco, probabilmente per apportare delle modifiche dopo la cottura che, agli occhi di Donatello, dovettero risultare necessarie[39]. D'altronde, lo scultore si approcciò a tali composti fin da «giovanetto», ai tempi in cui – come riferisce Vasari – aiutava Dello Delli nell'allestire il «fornimento d'una camera» per Giovanni di Bicci de' Medici, ovvero «cassoni, spalliere, lettucci», «facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie et ornamenti di basso rilievo, che poi messi d'oro, accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte»[40].

Fig. V. TAC dell'Opificio delle Pietre Dure sul *San Girolamo* di Donatello (Faenza, Pinacoteca). In bianco le parti in stucco

[38] Tali aspetti tecnici relativi alla scultura lignea del Quattrocento fiorentino sono stati affrontati nel catalogo dell'importante mostra *FECE DI SCOLTURA DI LEGNAME* 2016. Sia il San Girolamo sia la Maddalena penitente sono stati inoltre restaurati dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e, in questa occasione, su entrambe le opere è stata eseguita una TAC, che ha evidenziato la presenza consistente di integrazioni in gesso sulla superficie lignea (fig. V). I risultati degli interventi di restauro sono consultabili online.

[39] Questa peculiarità è stata messa in luce in seguito a un intervento di restauro relativamente recente, i cui risultati sono stati pubblicati in CRISTANETTI 2012. Dal punto di vista tecnico, un approccio simile fu impiegato anche da Giovanni da Pisa nella *Pala Ovetari,* dove alcune parti sono integrate in stucco (CAGLIOTI 2020, p. 60).

[40] VASARI (1550), vol. III (1971), p. 39.

La polivalenza di gesso e stucco fu ereditata dalla generazione di artisti successiva. Un parallelo efficace con la bottega donatelliana si può tracciare per quella di Antonio del Pollaiolo, la cui abilità nella fusione dei metalli – destinata soprattutto all'oreficeria, ma anche alla produzione di bronzetti – presupponeva una notevole dimestichezza con il gesso per la realizzazione delle matrici. Allo stesso modo, la sua attività di pittore implicava l'uso del medesimo materiale per la preparazione delle tavole; per non dimenticare le già menzionate «impronte di gesso» dalla celebre «battaglia di nudi» ricordate da Vasari. Meno nota è invece la sua abilità nella modellazione dello stucco, alla quale si applicò fin dalla gioventù anche con progetti alquanto ambiziosi, come il colossale *Ercole e Caco* di Palazzo Guicciardini a Firenze: un'opera straordinaria per invenzione, dimensioni e quantità di materiale impiegato, ingiustamente trascurata dalla critica (fig. VI)[41]. L'attribuzione al più anziano dei fratelli del Pollaiolo è giustificata dal suo costante interesse per la figura di Ercole, declinata in dipinti, disegni, bronzetti e sculture[42]. In questo caso, raffigura l'eroe mitologico – riconoscibile dalla pelliccia di leone che indossa a mo' di copricapo, con le zampe incrociate a nascondere le sue nudità – mentre affronta il figlio di Vulcano nei pressi della sua caverna sull'Aventino. Ercole domina quasi l'intero rilievo, mentre Caco, esamine, ci volge le spalle, piegato sotto il peso del semidio greco che gli preme il piede sul volto. La violenza della scena e la fisicità del burbero Ercole richiamano

Fig. VI. Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Caco.*
Firenze, Palazzo Guicciardini

[41] L'opera è stata riconsiderata in tempi recenti in ANGELINI 2005, p. 120 (e prima ancora in ANGELINI 1986, p. 26 nota 21), GALLI 2014, p. 64 e ELET 2020, pp. 297-298.
[42] Sull'interesse di Antonio del Pollaiolo per la figura di Ercole si veda GALLI 2014, pp. 60-64.

Fig. VII. Antonio del Pollaiolo, *Milone di Crotone*
Parigi, Musée du Louvre

Fig. VIII. Radiografia dello scudo da parata di Antonio del Pollaiolo con *Milone di Crotone*

direttamente l'eccezionale scudo da parata in cui Antonio modellò, sempre in stucco, gli ultimi attimi di vita di Milone di Crotone, il celebre atleta greco rimasto intrappolato nel tronco che tentava di spaccare a mani nude[43]. Proprio come nel caso della Sagrestia Vecchia e di San Francesco a Prato, la composizione è costruita attorno a una serie di chiodini su cui il Pollaiolo modellò l'immagine, in questo caso su un fondo ligneo (figg. VII e VIII)[44]. A completare la rassegna si trova il meraviglioso crocifisso – oggi nella Basilica di San Lorenzo a Firenze – dove Antonio stese uno strato di gesso sulla superficie intagliata in sughero, levigandola per favorire la decorazione pittorica, pur senza ottundere i volumi scolpiti. Lo spessore si fa invece più consistente nella testa, dove lo scultore sfrutta la polimatericità per dare vita al volto di Cristo, imbevendo di gesso e colla delle fibre di stoppa modellate in rasta scomposti e in ciocche di barba ispida (fig. IX)[45].

Gli esempi delle botteghe di Donatello e di Antonio del Pollaiolo sono stati citati esclusivamente per offrire una panoramica sugli usi di gesso e stucco nelle officine

[43] Per l'opera si vedano GALLI 2005B, p. 19-20, A. Galli, scheda 7, in *ANTONIO E PIERO DEL POLLAIOLO* 2014, pp. 168-173 e P. Malgouyres, scheda 6, in *IL CORPO E L'ANIMA* 2021, pp. 86-87.
[44] Si veda la sezione dedicata a *La restauration* in MALGOUYRES 2015, pp. 20-28.
[45] G. Amato, scheda 20, in *ANTONIO E PIERO DEL POLLAIOLO* 2014, pp. 224-227.

Fig. IX. Antonio del Pollaiolo, *Crocifisso* (particolare).
Firenze, San Lorenzo

rinascimentali. Molti altri casi meriterebbero di essere discussi, come quello di Neri di Bicci. Nelle sue *Ricordanze*, il pittore appunta la consegna, il 21 luglio 1466 e il 31 agosto 1471, di «libre 220 di gesso volterano» e più[46], probabilmente destinato alla preparazione delle tavole, alla lavorazione a pastiglia, forse alla produzione di Madonne col Bambino "seriali", ma anche ad apparati decorativi, come la poco nota targa dedicatoria della cappella Cardini in San Francesco a Pescia. Qui Neri eseguì «sei fighure» ad affresco e «un epitafio grande»[47] incorniciato da una sontuosa ghirlanda, al cui interno l'epigrafe celebra la fondazione del simulacro in eleganti capitali semi-umanistiche (fig. X). L'effetto finale è quello di una ricca iscrizione dorata, incisa su una preziosa lastra di porfido, ma in realtà ottenuta con stucco modellato e dipinto.

La domanda, a questo punto, sorge spontanea: le Madonne col Bambino prodotte "a calco" appartengono alla categoria dei gessi o degli stucchi? Il problema era già stato sollevato da Giancarlo Gentilini nel 1993 che, «data la difficoltà di distinguere alla vista e al tatto questi due materiali», auspicava «adeguate analisi su di una casistica sufficientemente vasta» in grado di chiarire definitivamente la questione[48]. Analisi che, per nostra fortuna, sono state di recente condotte. Da circa vent'anni, il Département des Sculptures du Musée du Louvre collabora con il C2RMF (Centre de recherche et de restauration des musées de France) a un programma di indagini sulle sculture del

[46] NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 276 e 376.
[47] NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 94.
[48] GENTILINI 1993, p. 21.

Quattrocento italiano conservate nelle collezioni dei musei francesi. Parte dei risultati di queste analisi è confluita in due numeri della rivista *Technè*, dedicati rispettivamente alle terrecotte e, appunto, ai «Reliefs en stuc de la Renaissance italienne»[49]. Il titolo di quest'ultimo volume è, in realtà, piuttosto fuorviante. Gli esiti delle ricerche, che coronano in qualche modo il ragionamento fin qui condotto, dimostrano infatti che le Madonne col Bambino prodotte "a calco" nel Rinascimento fiorentino non sono «en stuc», bensì in gesso. Dall'analisi di campioni prelevati da circa trenta esemplari, che coprono un arco cronologico che va dall'inizio alla fine del secolo, è emerso che «the stucco of devotional reliefs actually shares more with the material of plaster casts (gesso) than with the lime-based stucco in use of architectural applications»[50], essendo costituito essenzialmente da gesso e acqua, con talvolta l'aggiunta di colla, ma privo di qualsiasi altro inerte tipico dello stucco modellato. Si conferma così la distinzione già emersa dalle fonti rinascimentali, secondo cui il termine "gesso" indicava sculture realizzate con una matrice, mentre "stucco" designava un composto a base di gesso e «alcun'altre cose» destinato alla modellazione. Non a caso, nei pochi documenti e testi del tempo che menzionano le Madonne col Bambino seriali, il termine "stucco" non compare mai: si parla sempre e soltanto di «Nostre Donne di gesso»[51].

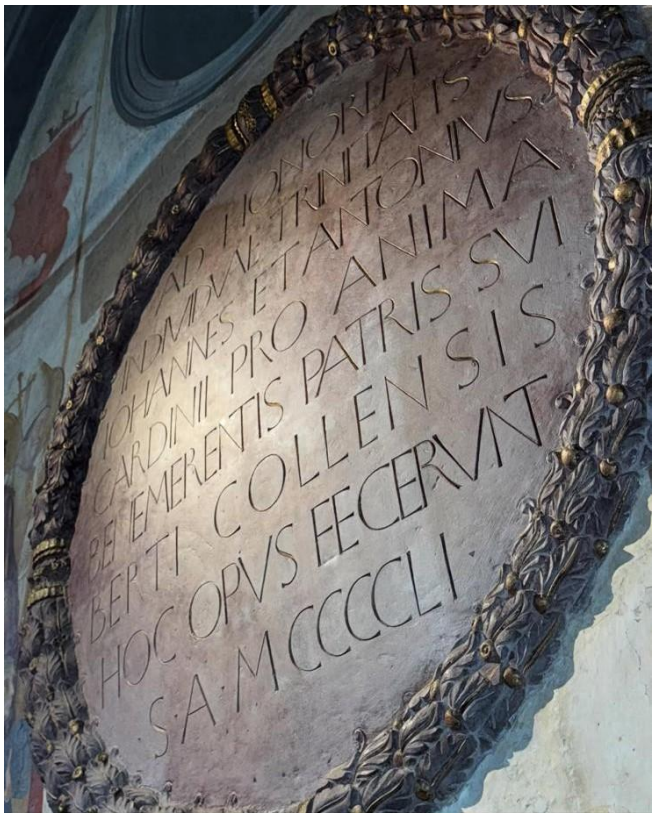


Fig. X. Neri di Bicci, *Targa dedicatoria.*
Pescia, San Francesco, Cappella Cardini

[49] *Terres cuites de la Renaissance* 2012 e *Reliefs en stuc de la Renaissance* 2021.
[50] Gariani *et al.* 2021, p. 57.
[51] La distinzione era stata sottolineata e brevemente argomentata in Gentilini 1993.

Le «Nostre Donne di gesso» negli inventari fiorentini tra Quattro e Cinquecento

Alla totale assenza di menzioni delle Madonne col Bambino prodotte "a calco" nelle fonti tra Quattro e Cinquecento, si aggiunge la mancanza di qualsiasi contratto di commissione relativo alla loro produzione. Si trattava di oggetti così economici che gli artisti potevano permettersi di produrli senza una richiesta specifica, poiché, qualora fossero rimasti invenduti, la perdita non sarebbe stata particolarmente onerosa[52]. Ciò comporta una penuria documentaria attorno alle Madonne col Bambino seriali; tuttavia, trattandosi di oggetti strettamente legati al contesto privato, importanti informazioni possono essere ricavate dagli inventari dei beni delle famiglie fiorentine. Questi documenti, se da un lato lasciano insoddisfatti – poiché solitamente si limitano a registrare i rilievi come «Nostre Donne» senza ulteriori specificazioni che ne consentirebbero l'identificazione – dall'altro costituiscono uno strumento imprescindibile per indagare il materiale in cui erano realizzati.

I casi che verranno ora illustrati non hanno alcuna pretesta di esaustività, ma sono stati selezionati unicamente per contribuire a mettere un punto al dibattito terminologico tra "gesso" e "stucco" in relazione a questa specifica tipologia scultorea. Tralasciando per il momento la celebre menzione di «Una figura di Nostra Donna picola di terracotta» nella «camera di Cosimo» nell'inventario di Giovanni di Bicci de Medici nel 1417[53], e quella – al contrario poco nota – di «1 Vergine Maria di terra orata» ricordata tra i beni di «Nicholò di Rinieri Peruzi» nel 1445[54], si può affermare che nel XV secolo a Firenze, nella maggior parte dei casi, le "Nostre Donne" venissero censite come "gessi". Se già nel 1424, nella camera di Piero degli Albizi, si registra «la statua di Nostra Donna di giesso» [55], è però a partire dalla seconda metà del secolo che le menzioni si fanno più consistenti. Nell'inventario di Gregorio Marsuppini del 12 maggio 1467 compare «1 Nostra Donna di gesso dipinta» [56], così come in quello del 1470 di Francesco di Lorenzo di Benicosa Ferretti dove si trova una «Madonna di gesso» [57]. È noto poi che

[52] Per il commercio delle Madonne col Bambino "seriali" rimando al capitolo V del presente lavoro di tesi.
[53] *INVENTARI MEDICEI* 1996, p. 12.
[54] L'inventario è stato segnalato da LYDECKER 1987, p. 70, sebbene la pagina corretta sia la 170r.
[55] MUSACCHIO 2008, p. 198, nota 36 con il riferimento archivistico MPAP 41, 103r.
[56] L'inventario è inedito (ASFi, MPAP, 83, c. 147 v.) e mi è stato segnalato da Alexander Röstel, che ringrazio.
[57] LYDECKER 1987, p. 20.

nel 1495 Gismondo della Stufa possedesse una «Vergine Maria di gieso in un tabernacholo» [58], nel 1497 Giovanni di Francesco Tornabuoni «1 Vergine Maria di giesso dorato in 1 tabernacholo» insieme a «1 diamante in giesso con fighure», mentre i Minerbetti solo «Una Nostra Donna di rilievo grande di gesso»[59].

Il quadro che emerge è quello di una diffusione trasversale: questi rilievi erano presenti tanto nelle dimore di famiglie eminenti quanto nelle botteghe di artisti e artigiani. Lorenzo il Magnifico, ad esempio, alla sua morte nel 1492 possedeva ben sei «Nostre Donne di gesso» [60], distribuite tra camere e anticamere, mentre Benedetto da Maiano aveva due «tondo di gesso di Nostra Donna», oltre a una «Pietà di gesso piccola» e a due «Vergine Maria di gesso»[61]. Allo stesso modo, tra le «cose di buttiga» di Neroccio de' Landi, alla sua morte nel 1500, figurano «3 Madonne, una di Donatello di gesso e due di Neroccio»[62].

A queste testimonianze inventariali si aggiungono rare attestazioni documentarie legate al commercio delle sculture. Nel 1462 Francesco Sforza scriveva a Nicodemo Trachedini da Pontremoli, suo agente a Firenze, chiedendogli di rivolgersi a Desiderio da Settignano per ottenere «doe belle Imagine et figure de nostra dona de gesso ornate de oro»; una settimana più tardi ricevette però la risposta che lo scultore «non havia ymagine veruna de nostra donna, ne de marmoro ne de gesso, ne de pietra cotta, ne de verunaltra materia»[63]. Lorenzo di Matteo Morelli, nel 1467, pagò un certo Cristofano («per mezzo d'Iacopo legnaiuolo») per «una Vergina Maria di gesso in un tabernacholo di legnio»[64]. Nel 1475, invece, il pittore fiorentino Marco di Paolo promise di consegnare,

[58] MUSACCHIO 2008, p. 219, nota 221 con il riferimento archivistico MPAP 179, 371r.
[59] Si veda rispettivamente LYDECKER 1987, p. 63 e SCHIAPARELLI 1908, vol. 1, p. 186.
[60] L'inventario ricorda «Nell'altra camera allato alla sopradetta e di sopra alla porta dinanzi: […] Uno quadro di gesso con una Vergine Maria di rilievo con cornicie messe d'oro atorno», «Nell'anticamera: […] Una Nostra Donna di gesso», «Nella camera di capo di scala: […] Una Nostra Donna di gesso, di rilievo» e, infine, «Nella camera terrena: […] Tre Nostre Donne di gesso» (*LIBRO D'INVENTARIO* 1992, rispettivamente pp. 194, 218, 219, 228.
[61] Nello specifico, l'inventario ricorda «1° tondo di gesso di una Nostra Donna a sedere», «In camera di sala […] Una Vergine Maria di gesso […] Una Vergine Maria, col Bambino in collo, di gesso. Una Pietà di gesso piccola […] 2 Crocifissi di gesso con un Bambino dentrovi», «Nella camera terrena: Un tondo di gesso di Nostra Donna […] Un quadruzzo di gesso» (BARONI 1875, p. 74, 85, 86).
[62] COOR ACHENBACH 1961, p. 158.
[63] I documenti sono stati resi noti in SPENCER 1968 e ampiamente discussi in GENTILINI 2007A, in particolare p. 29.
[64] LYDECKER 1987, p. 115.

entro «duos menses», a Gabbriello Maschiani «duo quadri gessi Virginis Marie», completi di tabernacolo ligneo dipinto e dorato[65], tipologicamente non dissimili da quello che Fra Paolo de' Serragli nel 1497 donò all'Oratorio di Santa Maria delle Carceri di Prato («imago Virginis Marie de gypso, picta coloribus et ornata auro, cum duobus fenetris seu protellis»[66]). Ancora, nel 1483 i monaci Vallombrosani della Badia di Passignano acquistarono «dieci quadri di Vergine Maria chol figliuolo in braccio gittate in forma di gesso… per metterle nelle chamere della Foresteria», dopo che, già nel 1478, avevano richiesto a David Ghirlandaio di «chonperare 1 forma di Nostra Donna per la chasa», senza però portare a termine l'acquisto[67]. Del resto, nelle *Ricordanze* di Neri di Bicci – che coprono l'arco cronologico dal 1454 al 1472 – il pittore menziona decine di rilievi mariani da lui dipinti e poi messi in vendita, sempre descritti come «di gesso»[68]. La produzione di Madonne col Bambino "a calco" valicò i confini del Quattrocento. Il 17 luglio 1520, Bartolomeo di Lorenzo Berti ordinò a Bernardo di Stefano Rosselli «una Nostra Donna di gesso messa d'oro fino per l'anttichamera», che poco tempo dopo compare nel suo inventario come «Nostra Donna di gesso con padiglione»[69]. Non sorprende quindi che, pochi anni prima, nel 1513, Giovanni Inghirami possedesse cinque "Nostre Donne" – di diverse tipologie – distribuite tra l'anticamera, la camera e persino la cucina del suo palazzo[70]. Analogamente, nel 1546, il bicchieraio Giovanni d'Orlando teneva «nela sechonda camera» della propria dimora «1 Nostra Donna di gesso in j° quadro mexo d'oro»[71]. Per il ragionamento che qui si sta conducendo, sono di particolare rilievo gli inventari dei beni della famiglia del Nero, redatti attorno al 1576, nei quali compaiono per la prima volta oggetti sia in gesso sia in stucco, con una distinzione probabilmente legata al metodo di realizzazione: alcuni erano ottenuti tramite matrice, altri modellati. Come nei casi precedenti, i rilievi mariani vengono indicati come «di

[65] MILANESI 1901, pp. 122-123.
[66] MILANESI 1901, p. 171.
[67] GALLI 2003, p. 160 e nota 10. Per la trascrizione dell'intero documento si veda CADOGAN 2000, p. 343, n. 11.
[68] NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976.
[69] MARCHAND 2021, pp. 23-25.
[70] L'inventario del 16 aprile 1513 ricorda nell'«Antichamera in prima: 1 Vergine Maria cho'l figiuolo di geso biancho», nella «Camera terrena in sula sala: 2 Nostra Donna di gesso, 1 dorata, 1 bianca», nell'«Anticamera: 1 Nostra Donna di rilievo di gesso» e «In cucina sopra un'lettuccio': 1 tondo di gesso dentrovi 1 Nostra Donna […] 2 cholmi dopra gli usci di geso dipinto» (LYDECKER 1987, pp. 68-69).
[71] GUIDOTTI 1983, p. 119.

gesso», mentre si parla di stucco per due crocifissi (di cui uno «rotto»), «tre statue» e «una testa di Dante»[72].

Il passare del tempo portò con sé un cambiamento di gusto nell'arredo delle dimore private: alcuni rilievi mariani, che per secoli avevano accolto le preghiere delle famiglie, cominciarono ad essere percepiti come vecchi e superati. La famiglia Mannelli mantenne la propria «Vergine di gesso» almeno dal 1585 al 1777, cambiandone negli anni la collocazione all'interno del palazzo[73]. In molti altri casi, però, le sculture trovarono una seconda vita in chiese e conventi, ai quali i fiorentini, a partire dai primi decenni del Seicento, iniziarono a donarle. È il caso di Francesca di Jacopo Dei che, nel 1649, consegnò alle monache di San Pietro Martire la sua «Madonna con il Bambino in braccio, ambedue di rilievo e di gesso, col suo tabernacolo di legno»[74].

Dunque, dal Quattrocento ad almeno la fine del Seicento si riscontra nelle fonti, negli inventari e nei documenti una coerenza terminologica che porta a definire le «Nostre Donne» prodotte "a calco" come in «gesso»[75]. La situazione diventa più confusa a partire dal secolo successivo, quando queste sculture (della cui natura si era, forse, già persa un po' la memoria) si offrivano alla vista ormai soprattutto nelle chiese, dove, molto spesso ridipinte, ornate con corone metalliche e rosari, non era scontato riuscire

[72] CATALUCCI 2014, in particolare pp. 115-144.

[73] Gli inventari sono stati trascritti in FOCARILE 2016: in quello del 1585 si menziona «Nella camera a terreno su l'orto […] una uergine di gesso» (p. 452); in uno *post* 1629 «Nella cappella […] 1 Madonna di Gesso» (p. 492); in quello del 1679 «Nello stanzino dietro al salotto […] 1 Imagine di Maria con Giesù bambino in collo di gesso» (p. 496); infine, nel 1777, «Nella camera delle donne […] sopra à detto una Madonna di gesso, una lucernina d'ottone, e due bugie d'ottone» (p. 597). Sebbene i Mannelli possedessero vari manufatti "in gesso", gli inventari non menzionano mai due Madonne col Bambino nello stesso anno, il che induce a ritenere che ne possedessero una soltanto. Pasquale Focarile ha proposto di identificarla con un gesso della *Berlino 130* conservato al Museo Bardini (inv. 171), recante nel basamento gli stemmi delle famiglie Mannelli e Bartoli (FOCARILE 2016, p. 92; sull'opera si veda A. Nesi, scheda VIII.2, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 426-247 e la scheda 1 nel presente lavoro di tesi, nonché n.23). Al tempo stesso, nella collezione di Harold Acton – oggi a Villa La Pietra a Firenze – è conservato un esemplare del tipo *Berlino 131*, che reca nel basamento, in entrambi gli stemmi, l'arme dei Mannelli (n. 2.22).

[74] MEONI 1993, p. 251. Il documento sarà discusso anche nel capitolo VI del presente lavoro di tesi.

[75] Esistono poi degli inventari che ricordano degli oggetti in «gesso» di soggetto profano che fatichiamo oggi ad immaginare. Mi riferisco, per esempio, al «tondo di giesso ch'una testa di lione» ricordato nel 1467 nella casa del Conte Vanni d'Andrea de' Medici (LYDECKER 1987, p. 66). Così come la «testa di Dante di gesso echolorita», la «testa di gesso d'Adriano inperadore dipinta» e il «diamante entrovi Romolo e Remolo di gesso e dipinto per Piero del Massaio» ricordate nell'inventario di Lorenzo di Matteo Morelli nel 1465 o l'«ercholetto di gesso» che affidò il 19 settembre 1472 ai pittori «Riccardo e Bernardo» (LYDECKER 1987, pp. 282-284).

a decifrarne il materiale. Giuseppe Richa, ad esempio, visitando le chiese fiorentine di Santa Maria del Carmine e di San Felice in Piazza, descrive due Madonne col Bambino "seriali" come in «terra cotta», mentre a un rinnovato esame si sono rivelate entrambe in gesso[76]. Tale confusione è giunta così fino ai nostri giorni. Alla luce di una rilettura delle fonti tra Quattro e Cinquecento, insieme agli inventari e ai rari documenti che le menzionano, è chiaro che, nella stragrande maggioranza dei casi, questa tipologia di oggetto non era realizzata in terracotta, bensì con composti a base gessosa, che non è corretto definire "stucco". Il termine appropriato è appunto "gesso": esso è, di fatto, conforme al lessico rinascimentale relativo a manufatti plastici "seriali", e d'altra parte, come attestano le analisi condotte dal Musée du Louvre in collaborazione con il C2RMF, corrisponde perfettamente alla loro reale composizione materiale.

[76] Si veda RICHA 1754-1762, vol. X (1762), rispettivamente p. 55 e p. 210.

IV

I protagonisti della serialità attraverso la lente dei conoscitori

Nella primavera del 1940, le pagine della rivista *The Art Quarterly* ospitarono un articolo di Wilhelm Valentiner dedicato a «Donatello and Ghiberti», che riservava, nella seconda sezione, un *focus* specifico sul tema (definito «most complicated») dell'individuazione «of the origin, authorship and date of the many terracotta sculptures representing the Madonna and Child, which were produced in Tuscany during the first half of the fifteenth century»[1]. Con «many terracotta sculptures», lo studioso tedesco si riferiva alle centinaia di Madonne col Bambino scultoree che, con l'aprirsi del XV secolo, iniziarono a popolare le dimore fiorentine; trattandosi, come già ampiamente discusso, di oggetti realizzati in materiali plastici (principalmente argilla o gesso) e, nella maggior parte dei casi, mediante l'impiego di calchi e matrici, essi avevano un costo molto contenuto, tale da consentire una produzione in bottega quasi di *routine,* senza la necessità di un contratto di commissione. Dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, la critica si è dunque trovata a interrogarsi di fronte a decine di sculture prive di data, firma e, appunto, di qualsiasi carta d'archivio a cui potersi appigliare. Tale povertà documentaria, come emerge anche dalle parole di Valentiner, genera inevitabilmente una sensazione di frustrazione, compensata, d'altro canto, dalla forte seduzione esercitata sull'occhio del conoscitore, chiamato in causa tanto nell'analisi degli aspetti stilistici,

[1] VALENTINER 1940, p. 193.

finalizzata all'individuazione di un possibile autore – sia per la parte scultorea che per quella pittorica – quanto nell'esame degli aspetti materiali, con l'intento di comprendere i processi produttivi che ne sono alla base.

Da Jacopo della Quercia a Lorenzo Ghiberti, passando per il "Meister der Pellegrinikapelle"[2]

Nel dicembre 1860, il South Kensington Museum di Londra acquisì la gran parte della collezione fiorentina di Ottavio Gigli, costituita da un importante nucleo di sculture, tra cui un piccolo ma assai ben scelto gruppo di statuette e tabernacoli in argilla[3]. Era la prima volta che un grande museo europeo entrava in possesso di terrecotte fiorentine quattrocentesche "pre-robbiane", ossia non invetriate. L'allora curatore John Charles Robinson si trovò dunque a confrontarsi con una tipologia di oggetti priva di qualsiasi tradizione critica e senza potersi affidare a una sola riga di letteratura scientifica. Il catalogo della collezione Gigli, redatto da Arcangelo Michele Migliarini nel 1858, non poteva infatti essere un valido punto di partenza: le sculture erano corredate da brevi testi descrittivi, volti più all'analisi dei significati liturgici o iconografici che all'interpretazione degli aspetti storici o stilistici. Proprio per questo non deve sorprendere che un rilievo donatelliano fosse presentato come di «Scuola greca», un colmo di Michele da Firenze venisse etichettato come di Andrea Orcagna, o che alcuni avori francesi fossero attribuiti ad Andrea Pisano[4]. In questo contesto risulta particolarmente

[2] Parte dei temi trattati in questo sottocapitolo sono stati affrontati da Aldo Galli in un intervento dal titolo *Il mestiere del conoscitore, un caso esemplare. Dal "Meister der Pellegrinikapelle" a Michele da Firenze*, tenutosi il 14 settembre 2017 presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna, nell'ambito del seminario di formazione specialistica *Il mestiere del conoscitore. Wilhelm Bode e gli studiosi della scultura rinascimentale*, curato da Andrea Bacchi, Francesco Caglioti e Aldo Galli. Sebbene gli atti della giornata non siano stati pubblicati, alcuni spunti per le pagine che seguono sono stati tratti dalla registrazione dell'intervento.

[3] La straordinaria collezione di sculture del Rinascimento italiano composta da Ottavio Gigli confluì nella variegata raccolta di Giovan Pietro Campana, direttore del Monte di Pietà dello Stato Pontificio, nel 1855, depositata quale pegno per un prestito assai consistente. Nel novembre del 1857, quando Campana fu incarcerato per aver dilapidato i fondi dell'istituto di cui era direttore, proprio per acquistare opere d'arte, l'intera collezione (Gigli-Campana) fu sequestrata e messa in vendita: il South Kensington Museum di Londra acquistò sculture e maioliche rinascimentali; la Russia acquisì pezzi archeologici, armi e affreschi staccati, e infine tutto ciò che rimaneva, a partire dalla vasta quadreria, finì in Francia. Per Giovan Pietro Campana si veda PIANAZZA 1993, su Ottavio Gigli DE ANGELIS 1953, e per l'intera vicenda GALLI 1998B, p. 15, nota 2 con la bibliografia citata.

[4] Per gli esempi elencati, si vedano rispettivamente MIGLIARINI 1858, p. 22, tav. XXVI; p. 23, tav. XXVII; pp. 5-9, tavv. VII-XV.

significativo che Robinson, osservando la meravigliosa *Madonna in faldistorio* e il celebre *Cassone con storie della Genesi* che oggi riferiamo al giovane Donatello, un grande tabernacolo di Michele da Firenze e una seconda e non meno straordinaria *Madonna col Bambino in trono* di un anonimo fiorentino non lontano da Donatello stesso (fig. I), riconoscesse in queste opere un comune connubio di cadenze ancora gotiche e di nuovo naturalismo, tale da suggerirgli l'attribuzione a Jacopo della Quercia[5]. Le ricerche del curatore londinese rimasero a lungo un punto di riferimento, e il nome dello scultore senese restò così ancorato a quelle e ad altre terrecotte del Rinascimento toscano. Fu Wilhelm Bode, sulle pagine dello *Jahrbuch* delle collezioni prussiane del 1885, a mettere in discussione l'attribuzione a Jacopo della Quercia per quelle «statue e rilievi […] più o meno gradevoli, quasi senza eccezione eseguiti in terracotta» conservati «in diverse collezioni pubbliche, in particolare nel South Kensington Museum, così come nel mercato dell'arte». Bode sottolineava che, sebbene a queste opere «non si possa negare una concezione e una sensibilità affini a quelle di [Jacopo della] Quercia», «un confronto […] con i lavori documentati di questo artista e un esame della loro provenienza portano non solo a negare l'attribuzione […] della maggior parte di questi manufatti, bensì a definirli addirittura come lontani dal suo influsso e dalla scuola senese»[6]. Con queste brevi ma argute considerazioni, Bode escluse dunque Siena dal

7574. Iacopo della Quercia. *Group of the Virgin and Child in Terra-cotta.*

Fig. I. Illustrazione da J. C. Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art*, (1862), inv. 7574

[5] Robinson 1862, pp. 6-7. Per gli esempi citati si vedano, nell'ordine, le seguenti schede, numerato secondo il numero d'inventario: 7573; 7613; 7572; 7574.

[6] Le citazioni sono tratte dal seguente brano: «Doch geht man, wie ich glaube, fehl darin, dass man überall da, wo sich jene eigentümliche Verbindung von starkem Gefühlsausdruck mit großen Formen bei halbgotischen Verhältnissen und Details zeigt, auf Jacopo della Quercia schließt. In verschiedenen öffentlichen Sammlungen, namentlich im South Kensington Museum, sowie im Kunsthandel begegnen uns unter Quercia's Namen eine Anzahl solcher meist mehr oder weniger reizvollen Statuen und Reliefs — fast ausnahmslos in Thon ausgeführt —, denen eine dem Quercia verwandte Anschauung und Empfindung nicht abzuleugnen ist. Aber ein Vergleich derselben mit den bezeugten Arbeiten dieses Künstlers und eine Prüfung ihrer Herkunft führen dahin, die meisten dieser Bildwerke nicht nur dem Quercia abzusprechen, sondern sie selbst als seinem Einflüsse und der Schule von Siena fern stehend zu bezeichnen. Wir

dibattito, reindirizzandolo invece su Firenze. Agli occhi dello studioso tedesco, infatti, in questa tipologia di manufatti era evidente l'influenza di Lorenzo Ghiberti, Donatello e Luca della Robbia, senza che, tuttavia, tali relazioni stilistiche potessero dirsi sufficientemente stringenti da giustificare l'attribuzione delle terrecotte a uno di questi nomi[7].

Tra le varie "statue e rilievi" presi in esame, Bode riservò una particolare attenzione a un tabernacolo fittile acquisito a Firenze per il suo museo nel 1877 (inv. 128)[8], al quale collegò ineccepibilmente un altro esemplare – affine sia per tipologia sia per stile – conservato presso il South Kensington Museum (inv. 7572), nonché una deliziosa Madonna col Bambino in trono, anch'essa del Kaiser Friedrich Museum (inv. 127)[9] (figg. II-IV). La genialità dell'intuizione di Bode fu quella di mettere in relazione, su basi puramente stilistiche, questi rilievi erratici con alcune importanti imprese decorative in terracotta ancora *in situ*: da un lato il monumento Roselli in San Francesco ad Arezzo, dall'altro la decorazione fittile della Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona. Pur consapevole dell'apparente stravaganza di tale proposta, Bode nutriva pochi dubbi che dietro questo *corpus* di opere, sparse tra musei europei e diverse zone d'Italia, si celasse una medesima personalità fiorentina, quella che nel 1888 battezzò ufficialmente «Meister der Pellegrinikapelle»[10].

machen auch hier wieder die Beobachtung, dass eine große Zeit nicht durch einige wenige große Geister geschaffen wird, sondern dass dieselben nur die Strömung und Empfindung ihrer Zeit zu klarer und vollendeter Form ausbilden» (BODE 1885, p. 171).

[7] BODE 1885, p. 178.

[8] In BODE 1885 (e nei successivi *BESCHREIBUNG CHRISTLICHEN EPOCHE* 1888, p. 35, n. 108; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 9, n. 16; SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 23-24, n. 128) è riportato il 1879 come anno di acquisto del pezzo. In realtà, dall'inventario cartaceo del Bode Museum di Berlino emerge che la scultura fu acquistata da Augusto Riblet due anni prima, in un lotto comprendente una testa femminile attribuita a Francesco Laurana (inv. 259, sul pezzo cfr. CHAPUIS 2017). Si riporta di seguito la trascrizione della voce d'inventario: «1877 in Florenz, stammt von dem Altar einer florentinischen Kirche. Kaufpreis (zus. mit N°259): 3000 lire. Von Kunsthändler Riblet».

[9] Entrambe le opere, conservate all'epoca presso il Kaiser Friedrich Museum, furono coinvolte nel disastroso incendio della Flakturm Friedrichshain e sono oggi conservate in frammenti presso il Bode Museum di Berlino (inv. 127) e il Pushkin Museum di Mosca (inv. 128). Per le due terrecotte berlinesi cfr. *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 139, n. 128 e p. 251, n. 127 e, rispettivamente, RASTORGUEV E ROWLEY 2021, p. 235, n. 128 e HOFMANN 2021, p. 244, n. 127, per il tabernacolo londinese invece POPE-HENNESSY 1964, pp. 65-66, n. 56.

[10] L'etichetta del Meister der Pellegrinikapelle fu inaugurata in *BESCHREIBUNG CHRISTLICHEN EPOCHE* 1888, p. 35 ma l'attribuzione del monumento Roselli e della decorazione della Cappella Pellegrini risale a tre anni prima, in BODE 1885. Al *corpus* del suo anonimo Meister, Bode riteneva dovesse essere ascritto anche

Fig. II. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino.
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Fig. III. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino e santi.
Londra, Victoria and Albert Museum

Fig. IV. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino.
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

un rilievo conservato presso l'allora South Kensington Museum (inv. 7366), raffigurante la Madonna col Bambino affiancata da sei angeli. Si tratta di una composizione seriale, nota attualmente in quattro repliche in gesso, che deve la sua celebrità al fatto d'aver costituito il modello per la deliziosa *Madonna col Bambino e angeli* della Morgan Library di New York, attribuita al Maestro di Pratovecchio. Di recente ho proposto di ricondurre questa tipologia al giovane Niccolò Baroncelli, prima del suo trasferimento nell'Italia settentrionale (ROSA 2025B).

Nello stesso anno, Bode presentò le sue proposte riguardanti le terrecotte rinascimentali sulle pagine della *Gazette des Beaux-Arts* e di *Archivio storico dell'arte,* inserendosi così anche nel dibattitto critico francese e italiano[11]. Il creato di Bode andava dunque prendendo forma e, con esso, il suo catalogo si faceva sempre più corposo, non senza suscitare perplessità nella critica[12]. Col passare del tempo, in effetti, sotto l'etichetta del "Meister der Pellegrinikapelle" lo studioso tedesco fece confluire opere che in un primo momento aveva opportunamente mantenuto distinte, arrivando addirittura a dedicargli ben nove tavole nei suoi celebri *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, elevandolo a uno dei protagonisti del primo Quattrocento fiorentino. Questa ricostruzione risulta particolarmente problematica: tra le opere riprodotte, Bode incluse terrecotte che ancora oggi costituiscono i capisaldi del catalogo di Michele da Firenze (la figura storica in cui fu infine riconosciuto l'allora "Meister", grazie all'identificazione di Fiocco nel 1925[13]), ma anche sculture oggi saldamente restituite al giovane Donatello, a Nanni di Bartolo e al loro *entourage*[14]. Proseguendo nello sfogliare le tavole dei *Denkmäler,* in coda a quelle del Maestro della Cappella Pellegrini ne seguono altre tre dedicate a degli «Unbekannter Florentiner Meister», ossia a personalità anonime della stessa generazione del "Meister der Pellegrinikapelle" (seppur «più sviluppate»), alle quali Bode aveva in precedenza attribuito il ruolo di «precursori» di Luca della Robbia[15]. Il contributo edito nel 1889 sulle pagine di *Archivio storico dell'arte* muoveva infatti dal presupposto che, poiché Luca «inventò l'invetriatura di terre cotte dipinte»,

[11] Si veda rispettivamente BODE 1888 e BODE 1889.

[12] La coerenza del gruppo "Meister der Pellegrinikapelle" fu accolta dal giovane Mario Salmi, che contribuì ad arricchire e a contestualizzare il catalogo aretino dello scultore (SALMI 1913; 1915). Al contrario, a questa ricostruzione si oppose, un po' sorprendentemente, Frida Schottmüller, la quale propose di suddividere il *corpus* in due distinte personalità: un primo maestro nord italiano, cui attribuire la decorazione della Cappella Pellegrini, e uno toscano, al quale assegnava il sepolcro Roselli in San Francesco ad Arezzo e l'*Altare delle statuine* nel duomo di Modena. Tale scissione fu messa a stampa nella prima edizione del catalogo delle sculture dell'allora Kaiser Friedrich Museum di Berlino; in particolare, si veda SCHOTTMÜLLER 1913, p. 5 e pp. 8-9. L'operazione fu condivisa da VON FABRICZY 1909, il quale arrivò addirittura a individuare quattro personalità distinte, battezzate Meister der Pellegrinikapelle, nn. I, II, III e IV. Negli stessi anni, in Italia, Adolfo VENTURI (1908, pp. 112-115) formulò la stroncatura più forte del *Meister*: non solo escludeva qualsiasi riferimento a Firenze e a Lorenzo Ghiberti, ma riconosceva nell'autore dell'Altare delle statuine di Modena un anonimo seguace di Jacopo della Quercia, e nei rilievi della Cappella Pellegrini l'opera di un «goffo» scultore veronese.

[13] Cfr. il paragrafo dedicato a Michele da Firenze del presente capitolo.

[14] BODE 1892-1905, vol. I, tavv. 22-29 e tav. 31.

[15] La definizione di «precursori» si trova nel titolo di BODE 1889, a p. 130 definisce invece le anonime personalità come «più sviluppate» rispetto al Meister der Pellegrinikapelle.

Fig. V. Illustrazione da W. Bode,
Die Florentiner Thonbildner (1885), p. 174

Fig. VI. Illustrazione da W. Bode,
La Renaissance au Musée de Berlin (1888), p. 287

«anteriormente vi deve essere stato in Firenze l'uso di eseguire sculture in terra cotta»[16]. Bode individuava gli esempi più antichi della tecnica – nonché il principio di quella che sarebbe divenuta, nell'opera di Luca, una «miniera inesauribile di studio dell'amor materno e della vita infantile»[17] – in una serie di Madonne col Bambino in terracotta e gesso, prodotte nel primissimo Quattrocento. Proprio a questo tema, Bode riservò un'attenzione speciale per tutta la sua carriera, tanto nelle ricerche quanto negli acquisti sul mercato antiquario destinati al suo museo. È significativo, per esempio, che sulle pagine dello *Jahrbuch* del 1885 lo studioso tedesco abbia deciso di presentare, tra le poche illustrazioni, proprio una Madonna col Bambino in gesso che aveva acquistato l'anno precedente a Firenze: la cosiddetta *Berlino 130*, l'esemplare che dà il nome a una tipologia seriale nota oggi in più di cento repliche[18] (fig. V). Per quanto riguarda i rilievi prodotti "a calco", Bode era solito illustrare nei suoi contributi gli esemplari del Kaiser Friedrich Museum, menzionando talvolta altre "versioni" viste in chiese, tabernacoli viari, musei, collezioni private e, più frequentemente, sul mercato antiquario; tuttavia, non si

[16] BODE 1889, p. 127.

[17] BODE 1889, p. 133.

[18] Per la tipologia seriale rimando alla scheda 1 del presente lavoro di tesi, nonché al censimento nell'*Atlante*.

soffermò mai in modo specifico sulla produzione "seriale" di tali oggetti. In una fase così aurorale degli studi della scultura del Rinascimento fiorentino, è anche comprensibile che Bode osservasse queste sculture esclusivamente dal punto di vista storico artistico, cercando di contestualizzarle nel panorama del primissimo Quattrocento fiorentino, senza soffermarsi sugli aspetti tecnici e sociali, per i quali si dovranno attendere il secolo successivo con le ricerche di Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini. Ciò non significa che Bode non si fosse posto anche tali interrogativi, come emerge dalle sue pagine sulla *Gazette des Beaux-Arts,* nelle quali affermava di conoscere «une trentaine» di rilievi mariani, nella maggior parte dei casi realizzati in terracotta, ma anche «moulées en stuc d'après l'original de terre cuite», dimostrando di aver già intuito che i prototipi delle composizioni fossero modellati in argilla, mentre le derivazioni fossero in gesso[19] (fig. VI).

Fig. VII. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Berlino, Bode Museum

Ora, se nel caso del "Meister der Pellegrinikapelle" Bode riuscì a ricostruire su basi stilistiche un *corpus* di opere talmente solido da essere sopravvissuto – con pochissime variazioni – fino ai giorni nostri, per altre decine di composizioni mariane tentò di creare dei sottogruppi (più e meno convincenti) ma evitando di proporre un nome, in quanto «nessuna di esse […] sembra infatti presentare una parentela così stretta con opere documentate di artisti contemporanei da poter essere attribuita all'uno o all'altro anche solo con una certa probabilità»[20]. Questa cauta impostazione del problema conobbe un drastico punto di svolta nel 1913, quando Bode acquistò da Stefano Bardini una replica piuttosto singolare della tipologia *Berlino 130* che, rispetto alle decine di versioni all'epoca note, presentava una peculiarità apparentemente decisiva: il

[19] BODE 1888, p. 289.

[20] La frase è una traduzione da: «keines derselben scheint mir mit bezeugten Arbeiten gleichzeitiger Künstler so viel Verwandtschaft zu haben, dass es danach dem einen oder anderen derselben auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden könnte» (BODE 1885, p. 178).

Fig. VIII. Bartolomeo Buon, *Carità.*
Venezia, Ca' d'Oro

basamento reca la figura sdraiata di *Eva*, tratta a calco dalla cornice della Porta del Paradiso[21] (fig. VII). In un genere di sculture privo di firme, documenti e descrizioni nelle fonti, questo parve finalmente un dato oggettivo a cui aggrapparsi: la presenza di un elemento tratto a calco dal complesso più celebre di Ghiberti non poteva che significare che l'autore dell'opera fosse proprio lui[22]. Il problema emerse nel momento in cui lo studioso tedesco, esaltato da questa scoperta, attribuì al maestro delle porte del Battistero il titolo di «führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento», assegnandogli una quindicina di altre Madonne col Bambino in terracotta e gesso. È tuttavia sufficiente sfogliare le pagine di questo contributo, edito sullo *Jahrbuch* delle collezioni prussiane del 1914, per rendersi conto che le Madonne col Bambino etichettate da Bode sotto il nome di Ghiberti sono profondamente diverse l'una dall'altra. Una simile ricostruzione panghibertiana risulta alquanto spiazzante, soprattutto se confrontata con il magistrale intervento apparso sulla medesima rivista quasi trent'anni prima. Al tempo stesso, è difficile non provare un senso di compassione nei confronti dell'anziano Bode che, dopo quasi quarant'anni di febbrile riflessione su questi rilievi, credeva di aver trovato finalmente la chiave per liberarsi dell'irritante etichetta di anonimi «Florentiner Thonbilder», che aveva accompagnato tali opere nelle sue pubblicazioni a partire dal 1885[23]. Oltre all'evidente eterogeneità, il *corpus* allestito

[21] Per l'esemplare rimando alla recente scheda 5 di A. Huth, in *DONATELLO* 2022B, pp. 130-131.
[22] BODE 1914.
[23] Sul ruolo di Ghiberti nella produzione di Madonne col Bambino "seriali" rimando al recente GALLI 2026.

da Bode si rivelò fin da subito fallace nel presupposto su cui si fondava, ossia la rilevanza della presenza della figura di *Eva* tratta a calco dalla Porta del Paradiso. Già nel 1936 Richard Krautheimer dimostrò infatti che il modello della *Berlino 130* era stato concepito ben prima degli anni della Porta del Paradiso, dal momento che Bartolomeo Buon ne riadattò il disegno per una *Carità* scolpita nel 1427 su una vera da pozzo alla Ca' d'Oro (fig. VIII)[24]. A ciò si aggiunge che oggi sappiamo come i basamenti delle Madonne col Bambino prodotte "a calco" nel primo Quattrocento fossero intercambiabili e modificabili, e venissero frequentemente aggiornati secondo le mode o le richieste dei committenti. La figura di *Eva* costituiva dunque solo una delle possibili soluzioni decorative del basamento e poteva essere sostituita, ad esempio, da due cherubini in volo palesemente ispirati al motivo presente nel gradino del tabernacolo di Parte Guelfa di Orsanmichele: ciò non implica di certo che i rilievi mariani con questo motivo siano riconducibili a Donatello. Come si è ampiamente discusso in precedenza, i calchi della bottega ghibertiana in circolazione nel Quattrocento erano molteplici e potevano essere impiegati come modelli, come opere autonome ed evidentemente, come nel caso della *Berlino 130,* come basamento per una Madonna col Bambino da camera. Non a caso, a Stoppedarca, in provincia di Arezzo, si conserva una Madonna col Bambino in gesso sorretta da un calco con la figura di *Adamo* posta *à pendant* di quella di *Eva* nella Porta del

Fig. IX. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Stoppedarca, San Firenze

Fig. X. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Firenze, Museo del Bargello

[24] KRAUTHEIMER 1936.

Paradiso: la parte sovrastante risulta però quanto mai distante sia dallo stile di Ghiberti sia da quello della *Berlino 130,* avvicinandosi piuttosto ai modi di Nanni di Bartolo[25] (fig. IX e X).

Insomma, il catalogo ghibertiano allestito da Bode risulta particolarmente problematico. Anche personalità come Wilhelm Valentiner, pur credendo fermamente che «Bode was correct in the essentials of his theory when he attributed a considerable number of these terracotta reliefs and statuettes to Ghiberti and his workshop», riconobbero come lo studioso tedesco «went too far in his attributions and included works of followers as well as related artists»[26]. In effetti, nel corso del tempo la critica ha sottratto quasi tutte le sculture dal *corpus* ghibertiano di Bode, reindirizzandole invece verso Donatello, Nanni di Bartolo, Nanni di Banco, Luca della Robbia e molti altri. Le sculture che hanno più a lungo resistito (e, anzi, ancora oggi resistono) sotto l'egida ghibertiana sono proprio le Madonne col Bambino prodotte "a calco" nel primo Quattrocento, tra cui la già menzionata *Berlino 130* e la *Berlino 132*, oggi meglio nota come *Madonna di Fiesole*. Per una parte della critica, anche molto recente, dietro questa tipologia di oggetti prodotta in centinaia di repliche non può che celarsi una bottega strutturata e operosa, guidata da una personalità chiave nel panorama artistico dell'epoca e affiancata da assistenti incaricati della produzione seriale tramite matrici e della relativa decorazione pittorica standardizzata: e quale bottega corrisponde a questo profilo meglio di quella di Ghiberti, sia negli anni della Porta Nord sia in quelli della Porta del Paradiso?[27]

---

[25] Il rilievo è oggi conservato nella chiesa di San Firenze a Stoppedarca, ma proviene dall'adiacente villa di Mario Salmi, che la rese nota nel 1951, descrivendolo all'interno della sua cappella privata, fondata nel 1719. Lo studioso aretino descrive il rilievo come «ornato di una figura giacente oggi frammentaria che ripete quella virile ai piedi del battente sinistro della seconda porta del Ghiberti nel Battistero fiorentino» (p. 191). Della composizione è nota una seconda versione in gesso, conservata presso il Museo Nazionale del Bargello (inv. S460) che Salmi definiva giustamente più «stanca e verosimilmente tarda» rispetto al suo rilievo (p. 192), riprodotta in una piccola foto in bianco e nero in SEYMOUR 1955, p. 2 (fig. X). La Madonna col Bambino di Stoppedarca è stata discussa da GENTILINI 1992, vol. I, p. 41, il quale sottolineava come la soluzione della Vergine che solletica il mento del Bambino sia ricorrente nella produzione di Nanni di Bartolo. Proprio per questo Alfredo BELLANDI (1995, pp. 417-418) proponeva di attribuire la composizione seriale al maestro fiorentino. Aldo GALLI (2008B, p. 214) metteva invece in evidenza le affinità compositive con una Madonna stante nella Pieve di Arezzo, attribuibile a un seguace di Nanni di Bartolo (su cui si tornerà nelle prossime pagine), etichettandola però come opera di un anonimo fiorentino di primo Quattrocento.

[26] VALENTINER 1940, p. 194.

[27] In diverse occasioni, Giancarlo Gentilini ha sostenuto, per esempio, che gli autori di questi rilievi mariani per la devozione personale non potessero che essere «[…] gli stessi 'lavoranti' – figure per noi spesso

Se si ragiona in questi termini, è innegabile che l'ipotesi ghibertiana risulti la più plausibile. Nella sua bottega la modellazione della cera e della creta doveva essa praticata quotidianamente, in vista della preparazione dei modelli e della successiva fusione dei rilievi. Per questo motivo, l'abitudine al modellare dovette diffondersi tra i suoi collaboratori; non è un caso che Michele da Firenze e Donatello – quelli che possiamo considerare i due "campioni" della coroplastica del primo Quattrocento fiorentino – avviarono la loro carriera proprio al fianco di Ghiberti[28]. A ciò si aggiunge che, nell'ottobre 1424, l'orafo scultore si trovava a Venezia in qualità di accompagnatore degli ambasciatori fiorentini Palla Strozzi e Giovanni de' Medici[29]. Vi sono pochi dubbi che questa fu un'occasione per Ghiberti di presentare agli scultori locali alcuni calchi della Porta Nord, il suo capolavoro inaugurato poco prima nella città gigliata; che sia stato quindi proprio lui a importare il calco della *Berlino 130* da cui Bartolomeo Buon trasse ispirazione? Del resto, è celebre il passo dei *Commentari* in cui Ghiberti dichiara che: «Ancora a molti pictori et scultori et statuarij ò fatto grandissimi honori ne' loro lauorij, fatto moltissimi provvedimenti di cera et di creta e a' pittori disegnato moltissime cose»[30], palesando così una sua attività plastica. Tuttavia, con il termine «provvedimenti» lo scultore intende modelli e abbozzi, non opere autonome. Per questo Luciano Bellosi era certo che, essendo «Ghiberti […] tanto presuntuoso da attribuirsi moltissimi meriti […], possiamo essere sicuri che, se fosse stato autore di tante sculture in terracotta, lo avrebbe detto chiaramente»[31]. Credo anch'io che, se il merito della riscoperta della terracotta o dell'invenzione della serialità fosse stato esclusivamente di Ghiberti, egli non avrebbe mancato di ricordarlo nei *Commentari*. Al tempo stesso, sono abbastanza certa che tra le opere che Ghiberti non menzionò «per non tediare i lectori» vi fossero anche terrecotte

senza volto – che si succedono negli elenchi del cantiere ghibertiano, i quali avranno cercato di arrotondare il loro stipendio riproponendo in opere più o meno autonome stilemi e moduli compositivi di gran moda e sicuro successo desunti dalle formelle della Porta Nord, arricchiti con qualche ulteriore invenzione del maestro còlta tra disegni e modelli, e realizzati con un materiale di poco costo e una tecnica che, con l'aiuto di qualche fornaciaio, non presentava grandi problemi garantendo, anche ai talenti più modesti, frutti dignitosi e un più immediato profitto, che l'uso di calchi consentiva di moltiplicare con grande facilità» (GENTILINI 1992, vol. I, p. 29).

[28] L'argomento è stato più volte sostenuto da Giancarlo GENTILINI (1980, p. 70 e 1992, pp. 29-30).

[29] Sul soggiorno veneziano di Ghiberti si veda HAINES 2001.

[30] GHIBERTI (1450 circa), ed. 1912, pp. 50-51.

[31] BELLOSI 2003, p. 9.

per la devozione personale[32]. Sarebbe infatti sciocco negare in modo assoluto una produzione plastica del maestro delle Porte del Battistero e, soprattutto, sarebbe stato sciocco da parte sua escludersi da una produzione tanto redditizia quanto lo era la modellazione dell'argilla nei primi decenni del XV secolo.

Fig. XI. Lorenzo Ghiberti, *Madonna col Bambino.* Budapest, Szépművészeti Múzeum

Dunque, da un punto di vista concettuale è quasi automatico pensare che nella fucina ghibertiana si praticasse la coroplastica; sul piano stilistico risulta però più complesso individuare delle testimonianze riconducibili a tale attività. Lorenzo Ghiberti è infatti uno scultore generalmente molto riconoscibile, e per rendersene conto è sufficiente considerare la formella presentata al concorso della Porta Nord del 1401 che, pur costituendo un punto di partenza della sua attività, racchiude già *in nuce* tutta la sua essenza. I personaggi sono sempre elegantissimi, connotati da capigliature ordinate, composte da ricci appena tolti dal ferro, e avvolti in panneggi abbondanti e cremosi, dalle pieghe a forma di grandi falci di luna. Questi elementi si ritrovano pressoché immutati in tutte le formelle dei primi battenti del Battistero fiorentino, ma non compaiono in nessuna delle Madonne col Bambino "seriali" attribuite a Ghiberti da Bode, nemmeno nelle superstiti *Berlino 130* e *Berlino 132*. L'unica terracotta dall'aspetto veramente e inconfondibilmente ghibertiano è conservata presso lo Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. XI). Acquistata a Firenze nel 1895 dall'antiquario Emilio Costantini, la *Madonna col Bambino* fu riconosciuta come opera di Ghiberti da Joan Balogh già nel 1931, in un monumentale articolo monografico dedicato alla collezione di scultura del museo che, essendo scritto in ungherese, non è praticamente mai stato considerato dalla critica italiana[33]. La Balogh ritornò sulla sua proposta attributiva nel catalogo del museo del 1975, questa volta con maggior cautela, suggerendo che l'opera fosse da riferire a un collaboratore di Ghiberti, a partire da un

[32] GHIBERTI (1450 circa), ed. 1912, p. 50.
[33] BALOGH 1931, in particolare pp. 20-28.

originale perduto del maestro[34]. Due anni dopo, la terracotta fece il suo ingresso nel dibattito italiano grazie a Luciano Bellosi, che accolse senza riserve l'ipotesi della studiosa ungherese. Ai suoi occhi, infatti, il «liscio e rampante panneggiare» era inconfondibilmente lo stesso che caratterizza le figure della Porta Nord, in particolare la Vergine della formella con l'*Adorazione dei Magi*[35]. Il confronto visivo tra le due Madonne col Bambino è effettivamente folgorante, e chiarisce come Ghiberti – quando è lui – si lascia riconoscere facilmente, che si tratti di un'opera in bronzo o di una in argilla.

Recentemente, i rilievi della Porta Nord sono stati oggetto di confronto anche con due Madonne col Bambino in terracotta conservate a Villa Guinigi a Lucca (figg. XII-XIII). Segnalati per la prima volta da Carlo del Bravo nel 1978, i rilievi entrarono negli studi grazie a un contributo di Maria Grazia Filieri che, rilevandone la qualità straordinaria a seguito di un restauro, li ricondusse al *corpus* recentemente allestito da Luciano Bellosi attorno alla figura del giovane Donatello[36]. Nel 2013, Laura Cavazzini, rivedendo la sua posizione in favore della proposta donatelliana espressa qualche anno prima, non nutriva alcun dubbio che «le due scarmigliate Madonne di Lucca trovino i confronti più impressionanti nella variegata galleria di testine che costellano tra una formella e l'altra i battenti della Porta Nord»[37] (figg. XIV-XV). L'attenzione si concentrava, in particolare, sulle assonanze nelle vaporose capigliature di «riccioli nitidi e pieni», così come sull'idea della chioma trattenuta da una tenia di una delle Vergini, che si trova identica in una sibilla ghibertiana. Sebbene i panneggi, animati da una vitalità del tutto inedita nella produzione di Ghiberti, escludano una sua paternità diretta, rimane indubbio che le affinità più stringenti con le due terrecotte lucchesi si trovino proprio nelle personalità del grande bronzista. L'identità del plasticatore va dunque ricercata tra gli aiuti nelle fasi più avanzate della Porta Nord e, per ora, la soluzione più convincente è quella proposta da Cavazzini, che si limita a parlare di un «Plasticatore ghibertiano» attivo intorno al 1415-1420[38].

---

[34] BALOGH 1975, vol. I, pp. 52-53, n. 44.

[35] Luciano Bellosi tornò più volte sulla Madonna di Budapest, sostenendone sempre una paternità ghibertiana. Si vedano BELLOSI 1977, p. 164; 1989A, p. 4; 1989B, p. 131; 1990, p. 209; 1998, p. 66; 2003, p. 9.

[36] FILIERI 1988.

[37] L. Cavazzini, scheda I.3, in *DA DONATELLO A LIPPI* 2013, pp. 102-103 (l'opinione precedente si trova in L. Cavazzini, scheda 8, in *MASACCIO* 2002, pp. 114-117).

[38] La paternità delle due terrecotte lucchesi, a partire dal contributo della Filieri, è stata oggetto di un vivace dibattito critico. La proposta donatelliana fu accolta con cautela in BELLOSI E GENTILINI 1996 ma,

Figg. XII e XIII. Plasticatore ghibertiano,
Madonne col Bambino.
Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi

Figg. XIV e XV. Confronto tra la testa della *Madonna col Bambino* di Villa Guinigi e una testa della Porta Nord di Lorenzo Ghiberti

nello stesso anno, in GENTILINI 1996, p. 75, una delle due terrecotte lucchesi era stata etichettata come «Scultore fiorentino 1415/20 ca.». Oltre ai contributi di Laura Cavazzini menzionati nella nota precedente, in CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, pp. 32-33 le sculture venivano presentate come di un «Follower of Lorenzo Ghiberti and Donatello», mentre in CAGLIOTI 2020, p. 52, erano attribuite a un imitatore di Donatello. L'attribuzione in FERRETTI 1997, p. 108 a Nanni di Bartolo non ha invece giustamente avuto seguito.

In stretta relazione con la Porta del Paradiso si colloca invece un tabernacolino conservato al Bode Museum di Berlino, costituito da un piccolo gesso inserito in una sontuosa cornice lignea all'antica, decorata alla base da tre stemmi[39] (fig. XVI). Acquistata nel 1890 all'asta parigina della collezione Piot, l'opera fu presentata per la prima volta nel 1902 da Wilhelm Bode con un riferimento a Lorenzo Ghiberti. Il bassorilievo presenta Maria, con in braccio il Figlio, che si erge sotto un elegante baldacchino – non distante dall'architettura della nicchia del *San Matteo* di Orsanmichele – affiancata su entrambi i lati da un gruppo di angeli adoranti. Agli occhi di Bode, le «giovani figure snelle degli angeli» e, più in generale, i panneggi abbondanti, animati da lunghe e profonde pieghe richiamavano direttamente le figure delle Porte del Battistero di Ghiberti, parimenti quelle che popolano i suoi rilievi del fonte battesimale di Siena[40]. Del resto, non vi è dubbio che il tabernacolo berlinese trovi i confronti più stringenti nella produzione ghibertiana, in particolare con la seconda porta: i gruppi angelici sono vicinissimi a quelli che popolano la formella con *Giosuè e la battaglia di Gerico*, così come l'architettura sembra una continuazione di quella in cui è ambientato l'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba.* Ciononostante, le condizioni conservative dell'opera sono

Fig. XVI. Lorenzo Ghiberti (da un modello di?), *Madonna col Bambino e angeli.* Berlino, Bode Museum

[39] Di recente, è stato proposto che lo stemma sulla sinistra sia della famiglia dei Calandri, quello al centro della cosiddetta "croce del popolo", mentre il terzo a destra è purtroppo illeggibile (A. Huth, scheda 13, in DONATELLO 2022B, pp. 148-149). Ritengo tuttavia opportuno considerare con una certa cautela l'intera decorazione pittorica del tabernacolino: sebbene la colomba nel timpano e le tre teste angeliche che sorreggono una ghirlanda nel frontone della cornice siano dei motivi tipici della seconda metà del Quattrocento, un'osservazione ravvicinata fa sorgere il dubbio che siano frutto di una ridipintura moderna.

[40] BODE 1902, pp. 73-74, seguito da SCHOTTMÜLLER 1913, p. 13, n. 23 e SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 1, n. 1761. L'opera fu poi presentata in JOLLY 1998, p. 91 come opera «after Ghiberti» e con l'etichetta invece di «workshop of Lorenzo Ghiberti» è stata di recente esposta all'edizione berlinese della mostra donatelliana (cfr. A. Huth, scheda 13, in DONATELLO 2022B, pp. 148-149).

Figg. XVII e XVIII. Confronto tra il San Giuseppe della formella della *Natività* della Porta Nord di Lorenzo Ghiberti e il *San Giuseppe* del Presepe della pieve di Santa Maria a Terranuova Bracciolini

troppo compromesse per stabilire con certezza se si tratti di un lavoro autografo di Lorenzo o piuttosto di un collaboratore che si ispirò a suoi modelli.

Un caso ben diverso riguarda invece un *Presepe* conservato nella pieve di Santa Maria a Terranuova Bracciolini, nei pressi di Arezzo, dove una Madonna in preghiera – indiscutibilmente attribuibile ad Agnolo di Polo – è affiancata da un *San Giuseppe* evidentemente più antico, che riproduce, in ogni minimo particolare, la medesima figura della *Natività* della Porta Nord[41] (figg. XVII e XVIII). Lo scultore si affida al modello ghibertiano per ogni piega del mantello di San Giuseppe, sebbene, nelle parti in cui è leggibile la sua mano, è evidente che si tratti di un plasticatore di qualità non indifferente. L'abilità nel modellare emerge chiaramente dalla testa pensosa del novello padre, la cui stempiatura nella parte superiore del capo è compensata dalla cascata di boccoli sottostanti, modellati in torciglioni che confluiscono nella barba, costituita da riccioli più piccoli, a mo' di torta di rose (fig. XIX). Di primo acchito, potrebbe sorgere il dubbio che dietro a questa terracotta ci sia lo stesso Ghiberti: dopotutto, chi potrebbe essere più ghibertiano di lui? Per quanto però il nostro scultore abbia mantenuto uno stile coerente nel corso della sua lunga carriera, non gli è certo mai mancata l'inventiva; per questo motivo dubito che, qualora avesse dovuto realizzare un San Giuseppe in terracotta, avrebbe riprodotto in scala monumentale un modello concepito per una delle sue

[41] Il rapporto tra la terracotta di Terranuova Bracciolini con la Porta Nord è stato più volte discusso da Aldo GALLI (2005A, p. 48; 2008A, p. 389; 2026, p. 18).

formelle. Una conferma in tal senso arriva ancora dalla Madonna col Bambino di Budapest che, pur in stretto dialogo con l'*Adorazione dei Magi*, presenta un rapporto affettuoso tra la Vergine e il Figlio, del tutto inedito nella produzione ghibertiana. Ciò per dire che il maestro delle Porte del Battistero, pur essendo sempre stilisticamente coerente, non sembra mai ripetersi[42]. Al momento, dunque, la scultura aretina non può che essere letta come un'importante testimonianza della fortuna della Porta Nord, o piuttosto, come il frutto di uno dei «provvedimenti» che Ghiberti fornì a degli «scultori et statuarij».

Fig. XIX. Plasticatore fiorentino,
San Giuseppe.
Terranuova Bracciolini, Santa Maria

La luce del faro di Lorenzo Ghiberti sulla plastica quattrocentesca, alimentata da Wilhelm Bode che lo definì «führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento» e gli attribuì le prime sperimentazioni della scultura invetriata, si è progressivamente affievolita[43]. Le proposte di Bode hanno avuto il merito di illuminare tutti quei rilievi in gesso prodotti "a calco", che hanno indubbiamente

[42] Di recente, Alfredo BELLANDI (2017, p. 12) ha cautamente proposto di riconoscere dietro alla figura di Terranuova Bracciolini la mano di Alberto di Betto d'Assisi, autore nel 1421 dello straordinario *Compianto sul Cristo morto* nella cattedrale di Siena (sul gruppo ligneo si veda A. Galli, scheda 17,18, in *LA LIBRERIA PICCOLOMINI* 1998, pp. 343-346 e A. Galli, scheda A.27, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 92-93). In effetti, le figure lignee senesi condividono con il San Giuseppe aretino gli abbondanti panneggi privi di increspature e spezzature; al tempo stesso, la personalità dei soggetti dello scultore assisiate appare fortemente connotata: oltre a una fisicità molto dilatata, i volti sono caratterizzati da tratti minuti, da una bocca protesa e da un'espressione corrucciata, un insieme di elementi che si fatica a rintracciare nella nostra terracotta.

[43] Richard Krautheimer, dopo aver dimostrato che l'invenzione della *Berlino 130* risaliva a tempi ben precedenti a quelli del cantiere della Porta del Paradiso (cfr. KRAUTHEIMER 1936), escluse completamente la questione delle terrecotte dalla sua monografia dedicata a Lorenzo Ghiberti (KRAUTHEIMER 1956). Sulla "sfortuna" di Ghiberti plasticatore, cfr. anche GALLI 2026, in particolare pp. 7-10. Recentemente, Aldo Galli ed io siamo tornati sulle proposte di Wilhelm Bode riguardo alle prime sperimentazioni dell'invetriatura, spostando il *focus* dalla bottega ghibertiana a quella della "compagnia" di Donatello e Brunelleschi (GALLI E ROSA 2025).

tratto enorme beneficio, sia nella storiografia sia sul mercato antiquario, dall'essere etichettate come «ghibertiani». Ad oggi non sappiamo dire con certezza quali terrecotte siano state modellate da Lorenzo Ghiberti: probabilmente le conosciamo già, ma per metterle a fuoco dobbiamo attendere che il faro acceso da Bode si orienti finalmente nella loro direzione.

Donatello plasticatore: Bellosi e l'eredità di Bode

Che Donatello praticasse l'arte della coroplastica è oggi un dato universalmente riconosciuto. Le fondamenta per il riconoscimento di tale attività furono gettate da Wilhelm Bode nel 1884, sulle pagine dello *Jahrbuch* delle collezioni prussiane. Nel contesto di un più ampio contributo dedicato a «Donatello und seiner Schule», il direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino si soffermava su un piccolo *corpus* di Madonne col Bambino in terracotta, ricostruito appena tre anni prima da Louis Courajod, a partire da un straordinario rilievo fittile acquisito a Firenze nel 1881 dal Musée du Louvre[44] (fig. XX). La terracotta fu presentata nella *Gazette des Beaux-Arts* come il capolavoro di un anonimo scultore senese, al quale venivano attribuite anche la cosiddetta *Madonna di Fontainebleau* (bronzea, sempre al Louvre), due rilievi in gesso del Victoria and Albert Museum di Londra (derivati rispettivamente dalla *Madonna di Yerevan* e dalla *Madonna di Via Pietrapiana)*, e, soprattutto, la *Madonna del Perdono* in marmo del duomo di Siena[45].

---

[44] BODE 1884. Per una panoramica sulla terracotta, oggi nota come *Madonna Vettori*, si veda F. Caglioti, scheda 1, in *A NOSTRA IMMAGINE* 2020, pp. 105-109.

[45] La *Madonna del Perdono,* sebbene non del tutto autografa di Donatello, costituisce l'unica testimonianza del soggiorno senese dello scultore tra il 1457 e il 1461. Nel 1676-1677 il marmo fu traslato sopra l'odierna *Porta del Perdono*, ma fu probabilmente concepito per la cappella della Vergine delle Grazie nel Duomo. Tali vicende sono state ricostruite da F. Caglioti, scheda D. 13, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 332-333. Della *Madonna del Perdono* si conosce una misteriosa replica marmorea, un tempo conservata nella cappella del carcere delle Murate di Firenze, che fu oggetto di un vivace dibattito critico in occasione della mostra fiorentina *Donatello e i suoi* del 1986. Giorgio BONSANTI (1989) dedicò alla cosiddetta *Madonna delle Murate* un contributo monografico, giungendo a conclusioni poco condivisibili, soprattutto per quanto riguarda l'attribuzione allo stesso Donatello. La storia del pezzo è stata brevemente ricostruita da CAGLIOTI 2017, p. 112 nota 16, traendo la conclusione che si tratta di una copia moderna della *Madonna del Perdono.* Il tipo della *Madonna di Yerevan* prende invece il nome dalla collocazione del prototipo marmoreo nella Galleria Nazionale d'Armenia (sul marmo si veda ANDROSOV 1983 e AVERY 1986). Si tratta di un marmo di straordinaria qualità, opera di un collaboratore di Donatello (seppur firmata nella base «OPVS DONATELLI FLORENTINI»), al quale è stato attribuito anche il fianco verso ovest dell'urna di Giovanni di Bicci de' Medici e Piccarda Bueri nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (cfr. CAGLIOTI 2022B, p. 235). Dal marmo di Yerevan derivano poi una serie di repliche in gesso, catalogate in JOLLY 1998, pp.

Sebbene Courajod non nutrisse alcun dubbio circa il concepimento di queste opere nella città del Palio, l'identificazione dell'autore risultava ben più complicata e, proprio per questo, concluse il suo scritto affermando che «L'avenir nous livrera des noms. En attendant, voilà des œuvres»[46]. L'invito ai posteri fu prontamente raccolto da Bode che, pur concordando sull'omogeneità del *corpus* di Courajod, si dichiarò in disaccordo circa la sua presunta origine senese. Muovendo proprio dalla *Madonna del Perdono* del duomo di Siena (fig. XXI) – una scultura che il suo predecessore aveva impiegato come argomento a favore della senesità del catalogo – Bode mise in luce affinità stringenti con una Madonna col Bambino del Victoria and Albert Museum (per noi oggi *la Madonna del seggiolino*[47]) (fig. XXII), con un tondo fittile della collezione di Eugène Piot a Parigi (giunto poi nel 1890 nelle raccolte del Musée du Louvre[48]) (fig. XXIII) e con una straordinaria terracotta celata dietro uno «schmutzigen Glas» (ovvero un vetro sporco) in via Pietrapiana a Firenze (fig. XXIV), dalla quale deriva la replica in gesso dell'allora South

104-107, alle quali aggiungo qui tre esemplari ulteriori: uno conservato nella chiesa parrocchiale di Este (immortalato in una fotografia storica dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso. Cfr. ICCD 0500345826), un altro a Villa La Pietra a Firenze, in quanto parte della collezione di sir Harold Acton, e un ultimo noto attraverso uno scatto parte della fototeca Contini Vettori (inv. SC.MSS.088.SCUL.049). È piuttosto curiosa la soluzione dei due angioletti reggi stemma nei basamenti delle derivazioni in gesso che volano verso l'esterno della composizione, reggendo con i piedi un clipeo centrale. Il modello mariano è stato copiato da Jacopo Bellini in un delizioso dipinto del County Museum of Art di Los Angeles (inv. M.85.223). Per la *Madonna di Via Pietrapiana* rimando ad A. Galli, scheda 13.5, in *DONATELLO* 2022, pp. 388-389. Anche di questa composizione si conoscono sei repliche, cinque delle quali catalogate dalla solita JOLLY 1998, pp. 136-139, di cui la più interessante si trova nella pieve di San Giuliano a Settimo, tutt'oggi portata in processione lungo le vie di Scandicci (cfr. R. C. Proto Pisani, scheda 42, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 155-156). Curiosamente, nell'elenco della Jolly non è menzionata la replica del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 7412-1860) pubblicata da Louis Courajod.

[46] COURAJOD 1881, p. 203. Le

[47] La *Madonna del seggiolino* è una delle composizioni mariane concepite da Donatello tra il 1443 e il 1454, durante il suo soggiorno padovano. L'esemplare più nobile è quello in terracotta del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 57:1&2-1867), ma se ne conoscono varie altre versioni in gesso, tra cui una ancora decorata della sua pelle pittorica originaria al Bode Museum di Berlino (inv. 67), un'altra malconcia presso il Museo Bardini di Firenze (inv. 1193, cfr. E. Neri Lusanna, scheda 186, in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, pp. 254-255), oltre a due messe all'incanto presso Il Ponte di Milano, rispettivamente il 16 febbraio 2021 (lotto 280) e il 29 ottobre 2025 (lotto 267). Per un elenco sommario delle repliche note cfr. JOLLY 1998, pp. 128-131. Sulla terracotta londinese si veda F. Caglioti, scheda 10.1, in *DONATELLO* 2022A, pp. 314-315.

[48] L'attribuzione di Bode a Donatello è stata rilanciata da John POPE-HENNESSY (1976, pp. 184-185), ma di recente è stata rivalutata con maggiore cautela. In A. Galli, scheda 6.7, in *DONATELLO* 2022A, pp. 226-227, si è sottolineato come «l'effetto bagnato delle stoffe […] accomuna la *Madonna Piot* ad altre terrecotte di Donatello»; meno convincente appare invece la figura di Gesù, «stereotipato nei lineamenti e di una nudità un po' rigida e in posa», che fa piuttosto pensare a un lavoro di bottega. Aldo Galli segnalava alcune derivazioni a calco in terracotta e in gesso, alle quali se ne può aggiungere un'altra, inedita e conservata a Firenze, segnalata in una scheda dell'ICCD (n. 0900443432).

Kensington Museum pubblicata da Courajod[49]. Al di là degli elementi stilistici, ciò che accomunava questi rilievi era soprattutto il rapporto affettuoso tra la Madre e il Figlio. Per Bode era evidente che tale caratteristica fosse peculiare delle Madonne donatelliane – non a caso, richiamava l'attenzione sulla Madonna col Bambino della lunetta che fa da sfondo al *Miracolo del neonato che scagiona la madre*, nell'Altare del Santo di Padova – ma anche che fosse stata ereditata e replicata dai numerosi allievi e imitatori di Donatello[50]. Probabilmente fu proprio questo elemento a trarre in inganno Courajod nella valutazione della *Madonna di Fontainebleau*, che Bode, con il consueto acume critico, riconobbe invece come il risultato della reinterpretazione di un modello donatelliano da parte di uno scultore cinquecentesco, identificato qualche decennio dopo in Gianfrancesco Rustici[51]. Il contributo di Bode del 1884 inaugurò

MADONE EN TERRE CUITE PEINTE ET DORÉE.
BAS-RELIEF ITALIEN DU XVe SIÈCLE.
(Musée du Louvre.)

Fig. XX. Illustrazione da L. Courajod, *Récentes* acquisitions (1881), p. 26

[49] BODE 1884, p. 36. Per la *Madonna di Via Pietrapiana* cfr. note precedenti.

[50] BODE 1884, p. 40. La *Madonna col Bambino* del rilievo dell'altare del Santo è stata presa come modello da un seguace padovano di Donatello per una composizione nota in varie repliche. Matteo FACCHI (2016), presentando un esemplare inedito presso la parrocchiale dei Santi Maurizio e Colombano a Pianello Val Tidone (in provincia di Piacenza), ne elencava altre tre versioni: la più celebre – in pietra – conservata nella chiesa degli Eremitani a Padova, e altre due in terracotta conservate nella chiesa patavina di Santa Maria in Vanzo e al Bode Museum di Berlino. Marco Scansani mi segnala un altro esemplare, conservato presso l'Azienda Ulss a Piove di Sacco, sul quale si veda: L. Miotto, scheda II.15, in *LA SALUTE E LA FEDE* 2014, pp. 83-84.

[51] L'attribuzione a Giovan Francesco Rustici, emessa da Clarence Kennedy, fu resa nota da MIDDELDORF 1935, p. 76. Per la *Madonna di Fontainebleau* si veda la recente A. Galli, scheda 13.6, in *DONATELLO* 2022A, pp. 390-391 e la relativa bibliografia, nonché GENTILINI 2013 per una più ampia lettura del bronzo nel contesto della fortuna cinquecentesca di Donatello.

Fig. XXI. Donatello,
Madonna del Perdono.
Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. XXII. Donatello,
Madonna del seggiolino.
Londra, Victoria and Albert Museum

Fig. XXIII. Donatello e bottega,
Madonna Piot.
Parigi, Musée du Louvre

Fig. XXIV. Donatello,
Madonna di Via Pietrapiana.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. XXIV. Donatello,
Madonna con quattro cherubini.
Berlino, Bode Museum
(*ante* Seconda Guerra Mondiale)

così un nuovo capitolo della storiografia artistica sulla scultura del Rinascimento, al quale contribuirono un numero sempre crescente di studiosi e che, a distanza di quasi centocinquanta anni, è ancora al centro di dibattito e oggetto di continui assestamenti[52]. Bode stesso, nel corso della sua carriera, tornò più volte sull'attività di Donatello, con il merito, da un lato, di aver avviato una significativa bonifica del catalogo – allora fondato su una tradizione sei e settecentesca incline ad attribuire al fiorentino qualsiasi opera di buona qualità anteriore a Michelangelo[53] – e, dall'altro, di aver portato alla luce, attraverso gli acquisti per il suo museo, una serie di capolavori che ancora oggi occupano un posto di rilievo nelle monografie dedicate allo scultore. Nell'ambito delle Madonne col Bambino "domestiche", basti ricordare la *Madonna con quattro cherubini* (fig. XXIV), che prima del drammatico incendio della Flakturm Friedrichshain nel 1945 nulla aveva da invidiare alla *Madonna Vettori* del Musée du Louvre, e soprattutto la *Madonna Pazzi*, oggi opera simbolo del museo a lui intitolato[54].

Come era già avvenuto nella ricostruzione del *corpus* di Lorenzo Ghiberti, con il passare degli anni Bode finì tuttavia per eccedere, applicando l'etichetta donatelliana anche a sculture riferibili alla bottega o a seguaci. Ciò provocò dure reazioni da parte

[52] Ricordo, per esempio, il lungo saggio di Francesco CAGLIOTI (2020), in occasione della mostra padovana *A nostra immagine*, e il recente DE GIORGIO 2024 che ha ridiscusso alcune vecchie attribuzioni donatelliane che erano state dimenticate.
[53] CAGLIOTI 2020, p. 41.
[54] Si devono a Neville ROWLEY (2016B e 2016C) i contributi più esaurienti sulle due Madonne berlinesi.

dei colleghi, una delle più severe da parte di Paul Schubring, convinto che – per usare le parole di Pope-Hennessy – «anything, absolutely anything, may be by Donatello» [55]. La «misura ipertrofica» raggiunta dal catalogo turbò anche Jenő Lányi che, in una serie di contributi editi negli anni Quaranta, escluse numerosi capisaldi della produzione donatelliana; e solo la sua morte precoce lo fermò probabilmente da un'ulteriore stroncatura delle terrecotte[56]. La consacrazione di questo orientamento si ebbe nella monografia di Horst W. Janson del 1957, dove nessuna opera fittile di Donatello veniva accolta nel catalogo, e tra le Madonne destinate alla devozione personale figuravano soltanto la *Madonna Pazzi* e la *Madonna delle nuvole* del Museum of Fine Arts di Boston[57]. Ciò chiarisce dunque perché John Pope-Hennessy, nel 1976, nel suo celebre articolo «The Madonna reliefs of Donatello», esordisse affermando: «Some readers may demur at the plural. It is now widely believed that Donatello made only two Madonna reliefs, and a few benighted purists think he made only one»[58].

Fig. XXV. Donatello,
Madonna Chellini.
Londra, Victoria and Albert Museum

Questo clima di scetticismo subì un'importante scossa nel febbraio dello stesso 1976, quando sul *Burlington Magazine* comparve un breve editoriale che annunciava il tentativo del Victoria and Albert Museum di Londra di acquistare la *Madonna Chellini* (fig. XXV). Attraverso un'importante operazione di *crowdfunding*, il museo londinese cercava di assicurarsi quello che venne definito «the greatest piece of Italian early

[55] POPE-HENNESSY 1976, p. 172. Si veda quindi SCHUBRING 1907.
[56] CAGLIOTI 2020, pp. 48-49.
[57] JANSON 1957. Le uniche opere in terracotta incluse nel catalogo donatelliano da Janson erano gli *Spiritelli* dell'Annunciazione Cavalcanti, di cui Giorgio Vasari offre una descrizione commovente nella vita dello scultore, soffermandosi sui «sei putti che reggono alcuni festoni, i quali pare che per paura dell'altezza, tenendosi abbracciati l'un l'altro, si assicurino» (VASARI (1550 e 1568), ed. 1966-1997, vol. III, p. 203).
[58] POPE-HENNESSY 1976, p. 172.

Renaissance sculpture still in private hands» [59]. Oltre a essere un'opera di straordinaria bellezza, la sua eccezionalità risiedeva nel fatto che fosse stato possibile identificarla con il «tondo grande quanto uno tagliere» che il medico Giovanni Chellini annotò nelle sue *Ricordanze* come dono ricevuto da Donatello il 27 agosto 1456, «per sua cortesia e per merito della medicatura che avevo fatto e facevo del suo male»[60]. Chellini, inoltre, definì il suo paziente un «singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle», fornendo così un'attestazione anche della sua attività di plasticatore. La riscoperta di una Madonna col Bambino destinata alla devozione personale, documentata da una fonte, gettò nuova luce sull'attività di Donatello legata a questa tipologia di oggetti, dando filo da torcere agli scettici che, fino a quel momento, avevano negato questa fetta della produzione donatelliana e inaugurando, soprattutto, una nuova entusiastica stagione di studi sulle Madonne donatelliane. Attorno alla *Madonna Chellini,* gli studiosi britannici legati al Victoria and Albert Museum costruirono un importante *corpus* di opere, proponendo nuove attribuzioni e recuperando quelle avanzate dalla critica fin dai tempi di Bode[61]. Il nome di Donatello iniziò così ad accompagnare numerose opere nelle sale di musei europei e non. L'etichetta donatelliana fu applicata alla *Madonna dell'Umiltà* e alla *Madonna col Bambino e angeli musicanti* al Kunsthistorisches Museum di Vienna, alla *Madonna Piot* al Musée du Louvre, alla *Madonna del Seggiolino* e alla *Madonna Hildburgh* al Victoria and Albert Museum di Londra, così come alla *Madonna sotto un arco* alla National Gallery di Washington[62].

---

[59] L'editoriale di febbraio (*THE CHELLINI MADONNA* 1976) anticipò l'articolo di RADCLIFFE E AVERY 1976, pubblicato a giugno.

[60] Il passo de *Le ricordanze* fu trascritto in LIGHTBOWN 1962, ma considerato in relazione al bronzo poi acquistato dal Victoria and Albert Museum solo da RADCLIFFE E AVERY 1976. Per la Madonna Chellini si veda anche POPE-HENNESSY 1976 e, per un aggiornamento bibliografico, le recenti schede di L. Cavazzini, in *DONATELLO* 2022A, pp. 316-317 (10.2a e 10.2b) e in *DONATELLO* 2022B, pp. 246-249 (56 e 57).

[61] Emblematici, in tal senso, sono i contributi di POPE-HENNESSY 1976 e AVERY 1986.

[62] Per la *Madonna Piot* e la *Madonna del seggiolino,* cfr. note precedenti. La *Madonna dell'Umiltà* è stata al centro di un ampio dibattito critico, soprattutto per la difficoltà di chiarire il rapporto tra il tondo bronzeo – realizzato da Donatello tra il 1440 e il 1445 – e la meravigliosa cornice marmorea eseguita da Andrea del Verrocchio attorno al 1460-1461. La questione è stata efficacemente riassunta da N. Rowley (scheda 13.2, in *DONATELLO* 2022A, pp. 382-383), cui si rimanda anche per la relativa bibliografia. Del bronzo viennese era nota una seconda versione in gesso nelle collezioni del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, perduta poi durante la Seconda Guerra Mondiale (cfr. ROWLEY 2016D e *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 147, n. M7). Ancor più interessante è un'ulteriore replica in terracotta, inserita nella cimasa di un altare laterale in una chiesa a Padova, sulla quale mi riservo di tornare, trattandosi di un esemplare particolarmente significativo per sostenere un'origine patavina del modello donatelliano. La *Madonna col Bambino e angeli musicanti* è stata invece di recente attribuita a Bartolomeo Bellano da Marco

Fig. XXVI. Donatello, fronte di cassone con *Storie della Genesi.*
Londra, Victoria and Albert Museum

Tutte queste opere, appartenenti a un nucleo perfettamente omogeneo, coprivano però soltanto l'attività matura di Donatello, dagli anni Venti inoltrati fino alla sua morte, nel 1466. Fu Luciano Bellosi, in una serie di contributi tra il 1977 e il 2002, il primo a interrogarsi su come fossero e, soprattutto, su quali fossero le terrecotte del giovane Donatello[63]. Il suo ragionamento prendeva le mosse da quel piccolo gruppo di terrecotte che John Charles Robinson e Wilhelm Bode avevano rispettivamente attribuito a Jacopo della Quercia e a Lorenzo Ghiberti. Bellosi concordava nell'identificare una medesima personalità nel *Cassone con storie della Genesi* (fig. XXVI) (con la relativa formella

SCANSANI (2020, p. 79 nota 329; 2024, p. 74 nota 173), e sarebbe stata realizzata su un modello perduto di Donatello (la proposta è stata sostenuta in maniera indipendente anche da F. Caglioti, scheda 8.12, in *DONATELLO* 2022A, pp. 266-267). Dalla Madonna viennese derivava un gesso un tempo conservato presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino, su cui si veda SBARAGLIO 2012, p. 72 nota 76 e *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 136, inv. 59. La *Madonna Hildburgh* prende il nome da Walter L. Hildburgh che nel 1959 la donò al Victoria and Albert Museum (inv. A. 98-1956). Del marmo si conoscono tre derivazioni in stucco, una conservata presso la stessa istituzione (inv. 93-1882), un'altra a New Haven, presso la Yale University Art Gallery (inv. 2017.49.1, già nella collezione di Ottavio Gigli) e un'ultima in collezione privata. Per il marmo donatelliano si veda A. Galli, scheda 27, in *MASACCIO* 2002, pp. 178-179 e il più recente L. Cavazzini, scheda 4.4, in *DONATELLO* 2022A, pp. 176-177, per le derivazioni in stucco invece L. Cavazzini, scheda 4.5, in *DONATELLO* 2022A, pp. 178-179 e *SELECTED ACQUISITIONS* 2017, p. 132. La sola figura della Madonna col Bambino della *Madonna Hildburgh* fu replicata più volte «in una versione più banalizzata e un po' *naive*» dal cosiddetto Maestro del polittico de Carlo (CAVAZZINI 2022, p. 167, per lo scultore si veda BELLANDI 2005). Per quanto riguarda la *Madonna sotto un arco* invece, si tratta di un modello che ha avuto una straordinaria fortuna nel Quattrocento, oggetto di repliche in placchette bronzee, calchi policromi in stucco e terracotta, rilievi marmorei, oltre a essere citato in dipinti e disegni (per un elenco completo si rimanda a ROWLEY 2016E). Tuttavia, nessuno di questi oggetti presenta una qualità tale da consentire l'attribuzione allo stesso Donatello, che ne realizzò con ogni probabilità il modello primigenio (cfr. A. Galli, scheda 8.13, in *DONATELLO* 2022A, pp. 268-269).

[63] Mi riferisco a BELLOSI 1977; BELLOSI 1985; BELLOSI 1986; BELLOSI 1989A; BELLOSI 1989B e BELLOSI 2002.

con la *Creazione di Eva* del Museo dell'Opera del Duomo[64]) e nella *Madonna in faldistorio* del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. XXVII), alle quali aggiungeva una *Madonna col Bambino* di una collezione privata berlinese[65]. La scultura che, ai suoi occhi, risultava però più affine a queste terrecotte non si trovava né nel catalogo di Jacopo della Quercia, né di Lorenzo Ghiberti, bensì in quello di Donatello: il *San Giovanni Evangelista*, scolpito tra il 1408 e il 1415 per la facciata del Duomo di Firenze[66]. E in effetti, l'accostamento tra il panneggio abbondante che avvolge le gambe dell'Evangelista, dispiegandosi in un complesso fluire di pieghe, non è altro che lo stesso che cinge la *Madonna in faldistorio* londinese. Analoga è anche l'idea, estremamente innovativa, di "risparmiare" nella lavorazione delle parti posteriori delle sculture, quelle destinate a essere collocate entro una nicchia o un tabernacolo, con il risultato che, viste di profilo, queste figure appaiono sottilissime.

Fig. XXVII. Donatello,
Madonna in faldistorio.
Londra, Victoria and Albert Museum

Per queste opere Bellosi proponeva una cronologia molto alta, mettendole in relazione con il momento in cui Donatello lasciò la bottega di Lorenzo Ghiberti, dove lavorò come aiuto alla realizzazione della Porta Nord tra il 1403 e il 1407. Di conseguenza, i confronti più stringenti prendevano come termine il *Crocifisso* ligneo di Santa Croce, l'unica opera nel catalogo donatelliano in cui si riconoscono degli elementi fortemente ghibertiani, principalmente nell'andamento a falde del perizoma. Questa resa piuttosto standardizzata del tessuto si contrappone al forte naturalismo del volto di Cristo, segnato dalla fatica nello sforzo di rimanere vigile per non sprofondare nell'abisso della morte: un'espressione che già racchiude l'essenza di ciò che sarà

[64] Fu Paul SCHUBRING (1915, p. 235) il primo a collegare al cassone del Victoria and Albert la formella fiorentina.

[65] La Madonna berlinese è stata pubblicata per la prima volta in BELLOSI 1977 e di recente ridiscussa in CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 19, dove è stata ascritta a un anonimo «Follower of Donatello».

[66] BELLOSI 1977.

Donatello. La descrizione della fisionomia del volto di Cristo di Santa Croce – caratterizzato da tratti larghi, occhi prominenti, labbra carnose e da una folta capigliatura di ciocche a serpentina e a mezza luna – trova puntuali riscontri nella testa del Dio Padre del *Cassone* di Londra, così come dell'*Imago pietatis* della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore[67]. Tali proposte furono avanzate da Bellosi con un'iniziale cautela, che andò progressivamente attenuandosi nel corso del tempo: l'etichetta «Donatello e bottega?» fu presto sostituito con un più risoluto «Donatello», e il *corpus* venne integrato con la straordinaria *Madonna Kress* della National Gallery of Art di Washington (n. 8.1), con la *Madonna in faldistorio* del Detroit Institute of Arts e, dello stesso museo, con un rilievo raffigurante la *Natività*[68]. Diversamente da Robinson e Bode, Bellosi non si limitò a ricostruire il catalogo di Donatello plasticatore, ma lo inserì in un contesto ben più ampio e complesso del panorama artistico del primo Quattrocento fiorentino, quello della cosiddetta "rinascita della terracotta"[69]. Com'è noto, la pratica della coroplastica fece la sua ricomparsa nella Firenze quattrocentesca dopo un lungo periodo di stallo, che aveva attraversato tutto il Medioevo, durante il quale l'argilla era stata impiegata essenzialmente per la modellazione di oggetti d'uso e non di opere d'arte. Secondo Bellosi, la ragione di questa rinnovata diffusione della tecnica risiedeva nella volontà di emulazione degli antichi. Della plastica, infatti, parla ampiamente Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia,* un testo che, come dimostrano i *Commentari* di Ghiberti, era noto in città nel primissimo Quattrocento. Bellosi si interrogava dunque se, nel clima dell'Umanesimo e del Rinascimento, dominato da un'entusiastica riscoperta dell'antichità, non fosse stata avviata una produzione in terracotta su ispirazione delle descrizioni delle fonti antiche[70]. Le pagine di Bellosi incontrarono un immediato favore nella critica italiana, mentre suscitarono maggiori perplessità all'estero; tutto sommato, non doveva essere facile digerire l'attribuzione a Donatello di un gruppo così consistente di opere, per di più fondato prettamente su basi stilistiche. Un importante punto di contatto con la storiografia straniera si ebbe nel 1986, quando, per celebrare il cinquecentenario della nascita dello scultore, furono organizzate tre mostre, in ordine cronologico,

[67] Cfr. i confronti in BELLOSI 1989A, p. 134. L'individuazione dello scalpello di Donatello nell'*Imago pietatis* si deve a Margrit LISNER (1962).

[68] BELLOSI 1985 e BELLOSI 1986.

[69] Alcune considerazione sulle ragioni della "rinascita" sono state accennate in un *post scriptum* in BELLOSI 1977, p. 169 ma approfondite solo in BELLOSI 1989B e seguenti.

[70] Il tema è stato approfondito in un saggio magistrale di Giancarlo GENTILINI (1980).

al Detroit Institute of Arts, al Kimbell Art Museum di Fort Worth e infine al Forte di Belvedere a Firenze[71]. Si trattò di un'occasione unica, nella quale studiosi americani e italiani si trovarono a dialogare su temi donatelliani. In questo contesto, le proposte di Bellosi furono tradotte per la prima volta in inglese, in un breve saggio dedicato ai «Donatello's Early Works in Terracotta»[72].

Fig. XXVIII. Donatello, *Madonna Mellon*. Washington, National Gallery of Art

Vi furono tante altre occasioni in cui lo studioso tornò sul tema dell'attività plastica di Donatello, riassestando le proposte formulate tra gli anni Settanta e Ottanta, integrandole con nuove aggiunte oppure recuperando vecchie attribuzioni cadute nell'oblio della letteratura donatelliana. È questo il caso di una grande Madonna col Bambino fittile conservata presso il Bode Museum di Berlino, nota come *Madonna del manto* (n. 11.1)[73]. Acquistata a Firenze nel 1892, la scultura fu presentata in varie occasioni da Bode, con un'attribuzione dapprima a Niccolò dell'Arca, poi al "Meister der Pellegrinikapelle" e, infine, a Lorenzo Ghiberti. Fu Frida Schottmüller, nel 1932, a dedicarle un articolo monografico, intitolato «Ein Jugendwerk Donatellos im Kaiser-Friedrich-Museum». La proposta di attribuire una Madonna fittile al giovane Donato risulta indubbiamente pionieristica per queste date, forse fin troppo, se si considera che l'articolo non ebbe sostanzialmente fortuna nella critica finché Michael Knuth, nel 1990, non propose una sorta di riedizione dello scritto dell'ex curatrice[74]. Con oltre sessant'anni di ritardo, la proposta della Schottmüller entrò

[71] Per una contestualizzazione delle mostre del 1986 si legga DARR 1989.
[72] BELLOSI 1985.
[73] Si veda la scheda n. 11.
[74] SCHOTTMÜLLER 1933C e KNUTH 1990.

Fig. XXIX. Confronto tra il profilo della *Madonna della mela* e del *San Ludovico di Tolosa*, pubblicato in L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta* (1989), p. 145

così nella letteratura donatelliana, trovando il consenso quasi immediato di Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini[75].

Un percorso analogo interessò la *Madonna Mellon* (fig. XXVIII), una Madonna col Bambino stante resa nota da Wilhelm Bode nel 1921, con un'attribuzione a Donatello «poco prima o poco dopo il suo soggiorno a Padova»[76]. Bellosi rilanciò la paternità donatelliana tramite dei confronti particolarmente suggestivi con la *Sibilla* della Porta della Mandorla, documentata al 1422. Una datazione ai primi anni Venti della terracotta di Washington implicava una sua lettura come momento di congiuntura tra la fase giovanile e quella matura dello scultore. Lo stesso avvenne per la magnifica *Madonna della mela,* conservata presso il Museo Bardini di Firenze. Il rilievo fu riscoperto in seguito a un restauro dell'Opificio delle Pietre Dure, condotto nei primi anni Ottanta, durante il quale venne rimossa una pesante patina color bronzo che ne ottundeva il modellato. Dopo una prima presentazione alla mostra *Donatello e i suoi*, con un fugace riferimento nel saggio introduttivo e una imbarazzata scheda firmata da Enrica Neri Lusanna, la terracotta assunse il ruolo centrale che si merita nel contributo di Bellosi nei *Donatello Studien*, che in qualche modo riassumono le acute ricerche dello studioso sul tema[77]. A chiudere il discorso, e a sancire la solidità delle proposte che ho appena riassunto,

[75] BELLOSI E GENTILINI 1998.

[76] BODE 1921C.

[77] Si vedano rispettivamente BELLOSI 1986 e BELLOSI 1989A.

sarebbe sufficiente il confronto, sommamente eloquente, tra il profilo della *Madonna della mela* e quello del *San Ludovico di Tolosa,* dove «i tratti del volto coincidono, come se si trattasse di fratello e sorella»[78] (fig. XXIX).

Fig. XXX. Scultore donatelliano, *Madonna Vellutini.* Mercato antiquario

In seguito, tra gli anni Novanta e i primissimi anni Duemila, Luciano Bellosi proseguì nella ricostruzione del catalogo donatelliano, includendo alcune sculture che, nel tempo, sono state piuttosto reindirizzate verso anonimi seguaci o imitatori. Un importante lavoro di revisione è stato condotto da Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli e Neville Rowley nel 2015, i quali non solo hanno ripercorso il primo tratto della carriera di Donatello attraverso le carte d'archivio, ma si sono occupati di cesellare l'intero *corpus* fittile del giovane scultore, con esiti che hanno in larga parte confermato le attribuzioni di Bellosi, pur introducendo alcune precisazioni[79]. La *Natività* e la *Madonna Ford* del Detroit Institute of Arts, così come la *Madonna col Bambino* di collezione privata berlinese, sono state rietichettate come opere di anonimi fiorentini o come di «Follower of Donatello», mentre per la *Madonna Kress* e la *Madonna Mellon* è stato sollevato il dubbio che non siano opere modellate dalla mano dello scultore, ma derivate da un suo modello. Nel discorso sono state poi incluse le già menzionate Madonne col Bambino conservate presso Villa Guinigi a Lucca che, in seguito alla loro riscoperta negli anni Ottanta, hanno oscillato tra un riferimento diretto a Donatello e uno più cauto alla sua bottega. Secondo gli studiosi, esse sarebbero da ricondurre a un anonimo «Follower of Lorenzo Ghiberti and Donatello»,

[78] BELLOSI 1989A, p. 143.

[79] CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015.

il medesimo che, negli stessi anni, modellò la *Madonna col Bambino* fittile già in collezione Vellutini e ricomparsa pochi mesi fa in asta da Cambi (fig. XXX), nonché un'altra terracotta, poco più tarda, resa nota da Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini nel 1998 come opera del giovane Donato[80]. Per quanto concerne le terrecotte, dal *corpus* donatelliano raccolto nel corso degli anni da Bellosi i suoi allievi hanno dunque espunto sei rilievi, recuperando però il *Tabernacolo di Prato* e aggiungendo la straordinaria *Madonna di Pontorme,* su cui si tornerà successivamente[81]. Il contributo di Caglioti, Cavazzini, Galli e Rowley è giunto dunque a fare il punto della situazione e mettere ordine nella fase che, fino agli anni Settanta del Novecento, è stata la più negletta nella produzione donatelliana. Proprio come avvenne nel 1986 per Bellosi, anche gli studiosi sopramenzionati hanno creato un'importante occasione di confronto con colleghi stranieri, organizzando una mostra monografica dedicata a Donatello, che ha avuto tre edizioni: quella da loro curata a Palazzo Strozzi a Firenze e al Bode Museum di Berlino e, infine, quella consistentemente variata e a cura di Peta Motture, al Victoria and Albert Museum di Londra. Queste mostre hanno, da un lato, consacrato le ricerche di Bellosi; dall'altro, come si ricava dai cataloghi e dalle relative recensioni, hanno fatto emergere come tali proposte risultino ancora divisive e accolte solo da una parte della critica[82].

Insomma, la vicenda storiografica di Donatello plasticatore ha conosciuto uno sviluppo alquanto tortuoso, segnato da avanzamenti, ripensamenti e integrazioni. Le fondamenta del discorso furono gettate da Wilhelm Bode, che delineò l'attività matura dello scultore, e su queste basi Luciano Bellosi intervenne ricostruendo anche il capitolo giovanile. In qualche modo, Bellosi ha quindi ereditato il ruolo di Bode, integrandone

[80] CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015 e BELLOSI E GENTILINI 1998. La *Madonna Vellutini* è di recente ricomparsa in *Fine Art Selection,* catalogo dell'asta (Milano, Il Ponte, 21 maggio 2025), lotto 20.

[81] I caratteri donatelliani del *Tabernacolo di Prato* erano già stati ravvisati da GENTILINI 1990 ma solo in BELLOSI 2002, pp. 32-34 è stata proposta un'attribuzione a Donatello. Sul rilievo si veda L. Cavazzini, scheda 1, in *DA DONATELLO A LIPPI* 2013, pp. 98-99 e la recente L. Cavazzini, scheda 2.4, in *DONATELLO* 2022A, pp. 128-129.

[82] Che le proposte della critica italiana fatichino ad attecchire in ambito internazionale è dimostrato dall'edizione londinese della mostra donatelliana: nella sezione conclusiva del catalogo (*DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE* 2023) intitolata «Homage to Donatello», è inclusa, per esempio, la *Madonna Hildburgh,* presentata come opera ottocentesca su modello di Donatello. Certo, il dialogo è indubbiamente aumentato rispetto all'epoca della mostra *EARTH AND FIRE* 2001, ma come dimostrano le recensioni alle edizioni italiana e tedesca resta ancora molta strada da percorrere (cfr. PFISTERER 2023A; HERZNER 2023 e ROSENAUER 2024 con la relativa "risposta" di CAGLIOTI 2024). Per l'edizione fiorentina si veda *DONATELLO* 2022A, per quella berlinese invece *DONATELLO* 2022B.

le ricerche e, proprio a partire dalle sue pagine, riportando alla luce la giovinezza del principe del Rinascimento italiano, a lungo rimasta nell'ombra, dispersa all'interno dei *corpora* del "Meister der Pellegrinikapelle" e di Lorenzo Ghiberti.

Attorno al giovane Donatello

Nanni di Bartolo

Parallelamente alla stesura delle pagine memorabili dedicate all'attività plastica del giovane Donatello, Luciano Bellosi ne scrisse altrettante su altri scultori che, nel primo quarto del Quattrocento, a Firenze, si dedicarono alla modellazione dell'argilla. Nel 1987 affrontò per la prima volta «un altro artista a cui adesso si tende ad attribuire, in alternativa a Donatello, molte delle terracotte che abbiamo elencato. Questo artista è Nanni di Bartolo»[83]. Si tratta di uno scultore verso cui Bellosi nutriva una profonda ammirazione e al quale, forse anche per questa ragione, in una serie di contributi ancora attualissimi riuscì a restituire il ruolo di allievo diretto di Donatello, dopo anni in cui la sua attività era stata offuscata da giudizi sbalestrati e, talvolta, piuttosto severi[84]. È questo il caso di Giuseppe Galassi che, nella sua *Scultura fiorentina del Quattrocento* del 1949, dedicò al Rosso le pagine più crudeli, ma al tempo stesso letterariamente più divertenti, che abbia mai ricevuto. Nanni è definito come «un giovane autore molto accorto e sostanzialmente profittatore», che aveva «gli occhi fissi agli altri e aperti gli orecchi ai loro consigli» ma, «l'artista usurpatore», quando «da Firenze migrò altrove, perdette subito le penne non sue, rivelandosi per lo scultorello ch'egli era, cioè una specie di Lamberti ritardatario, ma pronto sempre a rubacchiare qualcosa d'intorno per darla possibilmente a bere frammezzo a un pubblico disposto a credergli più dei fiorentini»[85]. Com'è noto, la prima attività di Nanni di Bartolo si svolse infatti tra la facciata e il campanile del Duomo di Firenze, al fianco di Donatello; ma nel 1423, sopraffatto dei debiti, fu costretto a fuggire a Venezia, dove risulta residente dall'anno successivo[86]. Non sono

[83] BELLOSI 1977, p. 4.

[84] Uno dei pochi a riconoscere il ruolo del Rosso, in quanto allievo di Donatello, fu Hans Semper. Nel suo *Donatello. Seine Zeit und Schule* incluse un regesto «zur Geschichte des Giovanni Bartolo, genannt Rosso» (SEMPER 1875, p. 302).

[85] GALASSI 1949, pp. 60-61.

[86] Per la vita di Nanni di Bartolo rimando a BELLOSI 1990.

molte le attestazioni documentarie riguardanti la sua esistenza, e ancor meno le opere che si possono sicuramente legare a lui. Tra queste spicca la lunetta del portale di San Nicola a Tolentino, la cui storia è narrata in due targhe epigrafiche ai lati del portale stesso: committente fu il condottiero Niccolò da Tolentino nel 1432, i marmi lavorati giunsero dal Veneto grazie al fratello Battista e furono installati in opera da Nanni di Bartolo nel 1435[87]. Insomma, è come se le sculture fossero firmate. Proprio per questo, la *Madonna col Bambino* che domina il centro della composizione fu assunta come termine di riferimento anche per la ricostruzione del catalogo fittile del nostro scultore.

Fig. XXXI. Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino*. Krefeld, Kunstmuseen

Nel 1933 comparve sulle pagine di *Rivista d'arte* un articolo pionieristico di Frida Schottmüller, nel quale, dopo aver riassunto i punti fermi della carriera di Nanni di Bartolo, la studiosa portò l'attenzione su una *Madonna col Bambino in trono* del Kaiser Friedrich Museum di Krefeld, proveniente dalla collezione Von Beckherat (fig. XXXI). La terracotta giunse nel museo tedesco con un riferimento al "Meister der Pellegrinikapelle" (frutto probabilmente di una vecchia attribuzione di Bode), ma la Schottmüller, sulla scorta di confronti proprio con la Madonna tolentinese, sosteneva che «hier ist an Rossos Autorschaft nicht zu zweifeln», ovvero che non vi fossero dubbi sulla paternità del Rosso. Alla scultura di Krefeld ne collegò inoltre una seconda, conservata presso il Kaiser Friedrich Museum di Magdeburg[88] (fig. XXXII). L'articolo della curatrice del Kaiser Friedrich Museum seguiva di poco un contributo di Leo Planiscig, nel quale l'attività del Rosso era inserita nel contesto più ampio degli scultori attivi a Venezia nella prima metà del Quattrocento. Planiscig discusse così il *Monumento Brenzoni* in San

[87] Cfr. MARKHAM SCHULZ 1997.

[88] SCHOTTMÜLLER 1933B, per la citazione cfr. p. 302.

Fermo Maggiore a Verona, l'*Arca del Beato Pacifico* in Santa Maria dei Frari a Venezia e la lunetta di Tolentino, proponendo di attribuire altresì al Rosso quattro Madonne col Bambino di destinazione domestica: la *Madonna Kress* (oggi restituita, come si è detto, al giovane Donatello), la cosiddetta *Madonna Massimo* (di un plasticatore toscano non lontano da Luca della Robbia) e, infine, la *Madonna col Bambino stanco* (n. 13) e la *Madonna delle fronde,* entrambe nell'allora Kaiser Friedrich Museum di Berlino[89].

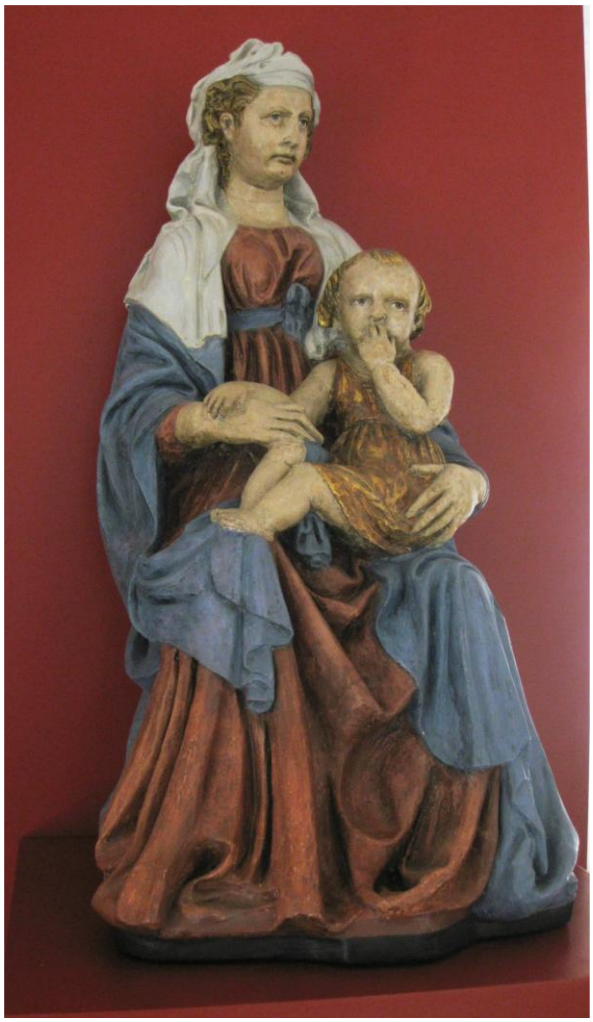


Fig. XXXII. Nanni di Bartolo (e restauratori moderni), *Madonna col Bambino.*
Magdeburg, Kunstmuseum

Gli sviluppi più importanti nella ricostruzione del catalogo di Nanni di Bartolo plasticatore avvennero però scavallata la metà del Novecento. Nel 1966, in occasione di un convegno donatelliano al Kunsthistorisches Institut di Firenze, Peter Meller attribuì a Nanni di Bartolo una straordinaria Madonna col Bambino stante della chiesa fiorentina di Ognissanti[90]; nel 1975, Fiora Bellini propose un «riesame» di alcune terrecotte fiorentine, elencando per la prima volta le repliche note della *Madonna col Bambino stanco*; infine, nel 1979

[89] PLANISCIG 1930, pp. 76-88. In particolare, per le Madonne, si vedano le pp. 81-82. Per la *Madonna Kress* rimando alla scheda 8 del presente lavoro di tesi, per la *Madonna col Bambino stanco* invece alla scheda 13; la *Madonna delle fronde* sarà invece oggetto di discussione nelle pagine seguenti. Per quanto riguarda la *Madonna Massimo,* si tratta di una tipologia seriale nota in diverse repliche, che prende il nome da un gesso un tempo conservato nella collezione Massimo di Roma. La Vergine è ritratta di profilo mentre tiene in braccio il Figlio nudo, disteso alla sua sinistra. Secondo Cecilia MASINI DEL VIVO (1976) il modello sarebbe da attribuire a un collaboratore di Donatello, mentre Giancarlo GENTILINI (1992, vol. I, pp. 42-43) lo ha ricondotto a Luca della Robbia.

[90] L'intervento non è mai stato pubblicato, ma la proposta di Meller è stata riportata in BELLINI 1977, p. 180 e BELLOSI 1990, p. 208.

Ursula Schlegel attribuì a Nanni altre due Madonne, tutt'oggi nelle sale del Bode Museum[91].

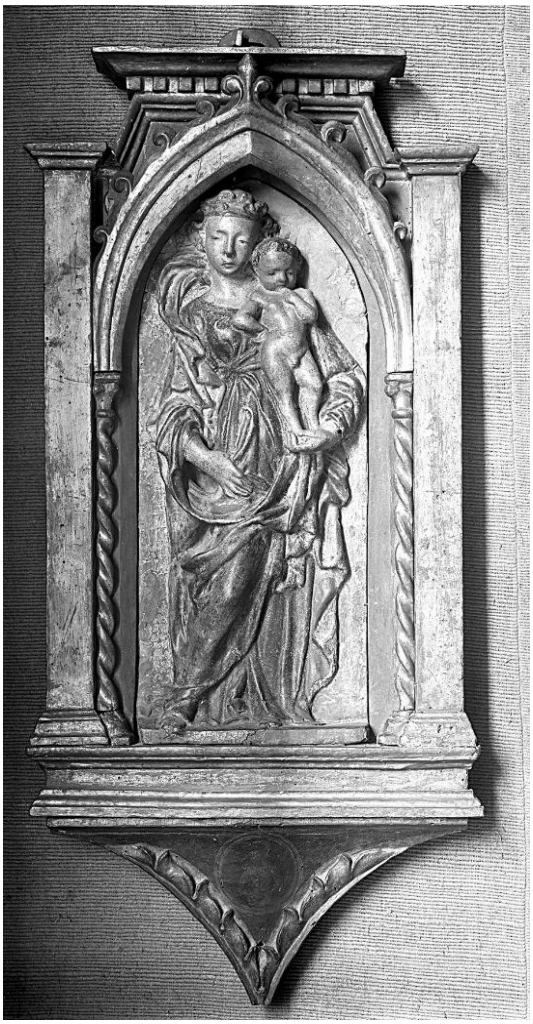


Fig. XXXIII. Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino.*. Berlino, Bode Museum (*ante* restauro)

Furono essenzialmente queste le basi su cui Luciano Bellosi costruì un saggio molto solido dedicato alle Madonne di Nanni di Bartolo[92]. Lo studioso propose una scansione ben precisa delle terrecotte: il catalogo del Rosso plasticatore doveva aprirsi poco prima della più antica menzione documentaria che lo riguarda (1419), con una lunetta del chiostro di Santa Maria Nuova[93], di poco precedente alla più matura *Madonna di Ognissanti*, che trovava il suo naturale sviluppo nella *Madonna* di Krefeld. A metà strada tra le due Bellosi collocava una *Madonna col Bambino* di collezione privata, non molto distante dalla *Madonna col Bambino stanco*, databile al 1422-1423 e dunque a chiusura della fase fiorentina. Nel catalogo di Bellosi era inserita più cautamente la *Madonna col Bambino* del Bode Museum, attribuita a Nanni da Ursula Schlegel (fig. XXXIII). Dal mio punto di vista, per togliere il punto di domanda anche in questo caso è sufficiente la figura deliziosa del Bambino, dai tratti tipicissimi del Rosso che, con un braccino poggiato sul fianco e una mano portata alla bocca, in una posa mossa da un leggero

[91] Cfr. BELLINI 1977 e SCHLEGEL 1979.

[92] BELLOSI 1997.

[93] La lunetta è stata pubblicata per la prima volta in BODE 1892-1905, vol. IV, tav. 172, come opera del giovane Michelozzo. L'attribuzione venne rilanciata da Adolfo VENTURI (1908, p. 364); poco dopo, Frida SCHOTTMÜLLER (1933B, p. 300) la riferì invece a Nanni di Bartolo. La proposta della studiosa tedesca fu ripresa soltanto da Luciano BELLOSI (1997, p. 93), che pubblicò la lunetta come opera del Rosso. In realtà, già in G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 36, si sottolineava come la lunetta di Santa Maria Nuova, «tanto importante quanto dimenticata», facesse parte di un «gruppo serrato» con la *Madonna in trono* della chiesa veneziana di San Luca, così come con la tomba del Beato Pacifico ai Frari, oggi entrambe ascritte al catalogo di Nanni di Bartolo. Per la Madonna di San Luca si veda MARKHAM SCHULZ 2012; per l'arca del Beato Pacifico, oltre a BELLOSI 1997, rimando a MURAT 2014.

Fig. XXXIV. Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*. Collezione privata

Fig. XXXV. Scultore fiorentino, *Madonna col Bambino*. Mercato antiquario

hanchement¸ pare interrogarsi sui problemi del mondo, mentre la Madre, avvolta in un fluire di panni, lo regge senza sforzo apparente sulla mano sinistra[94]. A queste Bellosi accostava poi una *Madonna col Bambino* di collezione privata, che attribuiva a un anonimo fiorentino non lontano da Nanni[95]. Non saprei dire chi sia la personalità che l'ha modellata, ma ho pochi dubbi che le stesse mani, qualche tempo dopo, ne abbiano realizzata una seconda, passata varie volte sul mercato antiquario[96] (figg. XXXIV e XXXV).

Ora, il merito di Bellosi fu indubbiamente quello di aver ricostruito un *corpus* affidabile dell'attività plastica di Nanni di Bartolo, ma soprattutto di aver riconosciuto, dietro l'intera produzione dello scultore, una costante e instancabile influenza donatelliana, tanto da coniare la efficace immagine della sua nascita «da una costola di

[94] L'attribuzione a Nanni di Bartolo è stata proposta per la prima volta in SCHLEGEL 1979, pp. 23-24, accolta con cautela da BELLOSI 1997, p. 96 e di recente rilanciata da N. Rowley, scheda 8, in *DONATELLO* 2022B, pp. 136-137.

[95] Riprodotta in BELLOSI 1997, p. 87.

[96] Per l'attribuzione non va considerata la testa del Bambino, frutto di un rifacimento moderno, già presente quando Ulrich MIDDELDORF (1974) la pubblicò come opera ferrarese, mentre si trovava presso una galleria di Columbus, in Ohio. Il passaggio collezionistico più recente della terracotta è la messa all'incanto: Edinburgh, *Fine Furniture & Works of Art,* 28 settembre 2016, lotto 322.

Fig. XXXVI. Nanni di Bartolo, *Sant'Antonio abate* (particolare) Arezzo, San Giuseppe del Chiavello

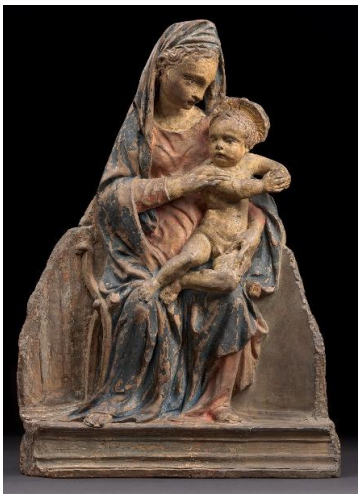


Fig. XXXVII. Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino.* Berlino, Bode Museum

Fig. XXXVIII. Nanni di Bartolo, *Madonna col Bambino.* New York, The Met

Donatello»[97]. Del resto, che il Rosso abbia ricevuto una formazione nella bottega donatelliana del secondo decennio del Quattrocento non è attestato soltanto dall'*Abramo* del campanile di Giotto – inaugurato nel 1421 e ben documentato come opera di collaborazione tra i due –, ma anche dal rapporto affettuoso con cui Nanni raffigura solitamente la Madonna e il Figlio, così come dall'intensità con cui modella la creta e scolpisce il marmo, articolando i panneggi in piegoni a sacca che prendono vita in un fluire di pieghe indomabili. Il cordone ombelicale che legava Nanni a Donatello è ancora più evidente in una serie di terrecotte che sono state aggiunte al suo catalogo in tempi più recenti. Mi riferisco al *Sant'Antonio abate* della chiesa di San Giuseppe ad Arezzo (fig. XXXVI), che rifà quasi puntualmente il *San Marco* scolpito da Donatello per l'Arte dei Linaioli e Rigattieri a Orsanmichele; a una *Madonna in faldistorio* del Bode Museum di Berlino (fig. XXXVII), che risponde al *Tabernacolo di Prato*; e, infine, una *Madonna col Bambino* del Metropolitan Museum of Art di New York (fig. XXXVIII), che io stessa ho avuto modo di collegare alla *Madonna Volpi*, una tipologia seriale nota in rare repliche, di cui la più notevole, un tempo nella collezione di Elia Volpi, celebre per la sua pelle invetriata di fattura "sperimentale", di recente restituita al giovane Donato[98].

[97] BELLOSI 1990.

[98] Per le tre attribuzioni si vedano rispettivamente GALLI 2008B, pp. 212-213; CAVAZZINI 2021, pp. 20-22; ROSA 2025A. L'attribuzione a Donatello della *Madonna Volpi* è stata argomentata, con cautela, in GALLI E ROSA 2025. Sulla tipologia seriale si legga la scheda 9 del presente lavoro di tesi.

Nel corso degli anni il catalogo delle terrecotte di Nanni di Bartolo è stato dunque integrato con importanti aggiunte, accanto alle quali hanno cominciato ad essere messe a fuoco anche altre opere, affini ma distinte, riconducibili piuttosto ad alcuni "amici" dello scultore[99]. Il profilo del primo è stato tracciato da Aldo Galli. Escludendo dal catalogo autografo del Rosso una *Madonna col Bambino* della Pieve di Arezzo (fig. XXXIX) e la *Madonna tra le fronde* del Bode Museum (fig. XL), Galli proponeva di riferirle a uno stesso anonimo seguace del Rosso, autore anche di un'altra *Madonna col Bambino* al Museo Làzaro Galdiano di Madrid[100] (fig. XLI). Mi chiedo, inoltre, se non sia suo anche un tabernacolo un tempo al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, andato irrimediabilmente danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale[101] (fig. XLII). Non si può negare che i tratti addolciti della Vergine cozzino con i volti così caratteristici delle altre Madonne, connotate da un naso importante e da un'espressione accigliata; al tempo stesso, mi paiono pressoché sovrapponibili le mani disossate, così come i volti degli angeli e dei profeti della cornice, che sembrano fratelli del Bambino madrileno.

A un secondo "amico" appartiene invece un tondo in terracotta del Bode Museum di Berlino, tradizionalmente associato a Lorenzo Ghiberti e, nel 1998, giustamente reindirizzato da Anna Jolly verso la cerchia di Nanni di Bartolo [102] (fig. XLIV). Allo stesso scultore credo vada attribuita un'altra terracotta, conservata presso il Museo

[99] Ho avuto modo di anticipare brevemente tali questioni nel recente ROSA 2025A.

[100] Giancarlo GENTILINI (1980, p. 73) aveva espresso la «forte tentazione» di attribuire la *Madonna* della Pieve di Arezzo al giovane Nanni di Bartolo (ma si veda, più cautamente, G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 34). L'attribuzione è stata rilanciata con più determinazione da Alfredo BELLANDI (1995, pp. 405-406), mentre Aldo Galli (in A. Galli, scheda 52, in *MATER CHRISTI* 1996, p. 76; GALLI 2008, p. 213-214) ha giustamente espresso qualche dubbio, attribuendola appunto ad un «volgarizzatore di Nanni», più rude ma espressivo. Per la *Madonna tra le fronde* del Kaiser Friedrich Museum e la *Madonna col Bambino* del Làzaro Galdiano si veda A. Galli, scheda 11, in *MASACCIO* 2002, pp. 124-127.

[101] Il rilievo è stato acquistato nel 1888 a Firenze, da Stefano Bardini, e reso noto lo stesso anno (in *BESCHREIBUNG CHRISTLICHEN EPOCHE* 1888, p. 35, n. 108) come opera del *Meister der Pellegrinikapelle.* In SCHOTTMÜLLER 1913, pp. 9-10, n. 17 compare sotto l'etichetta di «Anonimo fiorentino attorno al 1430», mentre vent'anni più tardi (SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 1-2, n. 129) sotto «Lorenzo Ghiberti», un'attribuzione sostenuta anche da WULFF 1922, pp. 96-97. La terracotta, creduta perduta nel 1945, e per questo pubblicata in *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 135, n. 129, è stata ritrovata in cocci nei depositi del Museo Puškin di Mosca.

[102] Sebbene in SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 2, n. 7164 il tondo sia stato incluso nella sezione dedicata a Lorenzo Ghiberti, la studiosa aveva evidentemente inteso un legame con Nanni di Bartolo: nel corpo della scheda sottolinea infatti delle affinità con la terracotta qui attribuita al "primo amico di Nanni" (inv. 129) e con la

Fig. XXXIX. Primo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
Arezzo, Pieve

Fig. XL. Primo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Fig. XLI. Primo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
Madrid, Museo Lazaro Galdiano

Fig. XLII. Primo amico di Nanni (?),
Madonna col Bambino.
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Madonna col Bambino attribuita da Ursula SCHLEGEL (1979, pp. 23-24) al Rosso. Tuttavia, la Schottmüller non esplicita il nome del nostro scultore, a differenza di JOLLY 1998, pp. 165-166.

Fig. XLIII. Confronto delle teste delle Madonne col Bambino conservate al Museo Bardini di Firenze, al Bode Museum di Berlino e al Chrysler Museum of Art di Norfolk, qui attribuite al "Secondo amico di Nanni"

Stefano Bardini di Firenze, dove giunse dalla Compagnia dei Battilani[103] (fig. XLV). Accostando il pezzo berlinese a quello fiorentino, emerge infatti che le due Vergini condividono il medesimo volto, sproporzionatamente allungato nella parte superiore, ma connotato da un'espressione dolce, con gli occhi sbarrati e la boccuccia socchiusa; parimenti i Bambini, dai tratti fisionomici vicini a quelli materni, presentano una peculiare capigliatura unticcia di ciocche lisce, simili a fili d'erba. Inoltre, le Madonne indossano un vestiario analogo, costituito da un abito stretto in vita da una fusciacca e da un mantello che copre le spalle, con l'orlo sfrangiato. A una fase più matura dell'attività del secondo amico di Nanni credo si possa ascrivere una poco nota *Madonna col Bambino* del Chrysler Museum of Art di Norfolk, in Virginia[104] (fig. XLVI). La Vergine statunitense potrebbe essere letta come la sorella ribelle di quella fiorentina e berlinese, con un'acconciatura esageratamente vaporosa di *udon* raccolti con una mollettina sopra il capo. Il Bambino, particolarmente gaio, presenta invece lo stesso taglio dei cuginetti, con le tipiche ciocche a mezza luna (fig. XLIII). Osservando le tre terrecotte una accanto

[103] Il rilievo del Museo Bardini di Firenze è stato ingiustamente dimenticato dalla critica, forse a causa delle pesanti ridipinture che ne ottundevano il modellato, o forse per essere stato pubblicato come uno stucco della «Bottega di Michele da Firenze» in E. Neri Lusanna, scheda 175, in *Il Museo Bardini* 1986a, p. 248. Di recente, l'opera è stata restaurata da Lisa Venerosi Pesciolini e, in tale occasione, Serena Pini del Museo Stefano Bardini ha rintracciato nella documentazione la provenienza dalla Compagnia dei Battilani.

[104] La terracotta è stata donata da Walter P. Chrysler, Jr. Da quanto mi è noto la terracotta è inedita, si conosce solo una breve scheda nel sito del museo dov'è catalogata come opera di Michele da Firenze (inv. 71.2151).

Fig. XLIV. Secondo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
Berlino, Bode Museum

Fig. XLV. Secondo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
Firenze, Museo Bardini

Fig. XLVI. Secondo amico di Nanni,
Madonna col Bambino.
Norfolk, Chrysler Museum of Art

all'altra, è evidente che lo scultore non fosse particolarmente portato per la modellazione delle mani: nel caso dei Gesù si tratta di una sorta di palline di creta con le dita appena incise, mentre quelle delle Madri appaiono piccole e prive di nervo.

La possibilità di delineare il profilo di questi due primi "amici" di Nanni di Bartolo testimonia quanto il catalogo del Rosso necessiti ancora di una puntuale revisione, seppure nel corso degli ultimi decenni la sua fama sia passata da quella di «artista usurpatore» a quella di miglior creato di Donatello.

Michele da Firenze

Tra le riflessioni dedicate al giovane Donatello, al suo allievo Nanni di Bartolo e al misterioso "Maestro di Santa Maria Nuova" (oggi per noi Dello Delli[105]), Luciano Bellosi si soffermò anche su Michele da Firenze, lamentando l'assenza di uno studio sistematico a lui dedicato[106]. Come già ampiamente illustrato nell'apertura di questo capitolo, nel 1888 Wilhelm Bode aveva inaugurato la ricostruzione del catalogo di un plasticatore fiorentino attivo nell'Italia settentrionale che, in onore della sua campagna fittile più ambiziosa in Sant'Anastasia a Verona, ribattezzò "Meister der Pellegrinikapelle". La creatura di Bode suscitò fin da subito alcune perplessità nella critica: l'ipotesi di un maestro fiorentino attivo tra Arezzo, Modena e Verona apparve a molti, in assenza di prove documentarie, scarsamente plausibile. Storiche e storici dell'arte cominciarono così ad arrovellarsi sul problema, smembrando il *corpus* bodiano in sottogruppi, individuando nuove personalità e coniando ulteriori etichette, senza avvedersi del fatto che il nome dell'anonimo "Meister" era in realtà già da tempo emerso dalle carte d'archivio.

Nel 1884 Adolfo Venturi rese noto un pagamento del 1440 nel quale un certo «magister Michael de Florentia, fabricator optimus figuram» veniva ricompensato per un'ancona realizzata su commissione del marchese Niccolò III d'Este a Ferrara[107]. Nel 1909 furono poi pubblicate due guide della città di Verona, rispettivamente a cura di Giuseppe Biadego e Luigi Simeoni, che rendevano noti dei documenti in cui si fa

[105] Sullo scultore, cfr. LUCIDI 2020.
[106] BELLOSI 1989B, p. 11, nota 16.
[107] VENTURI 1884, p. 619.

menzione di un certo «magister Michael de Florentia», attivo in Sant'Anastasia tra il 1435 e il 1436[108]. Incredibile a dirsi, i pezzi del puzzle furono riuniti soltanto nel 1932, quando Giuseppe Fiocco ebbe l'intuizione di collegare i rilievi fittili della Cappella Pellegrini (nei quali da sempre si riconoscevano riferimenti ghibertiani) ai pagamenti del 1436 a Michele da Firenze, identificandolo sia con il «Michael de Florentia» documentato a Ferrara nel 1440, sia con il «Michele di Niccolò» che, tra il 1404 e il 1407, collaborò con Lorenzo Ghiberti nella fucina della Porta Nord del Battistero di Firenze[109]. Ed è stato dunque così che, per uno scherzo del destino, solo tre anni dopo la morte di Wilhelm Bode il suo affezionato "Meister der Pellegrinikapelle" trovò finalmente un nome e, come lo studioso aveva già intuito cinquant'anni prima su basi puramente stilistiche, risultò essere uno scultore formatosi a Firenze, nella bottega ghibertiana, che dopo una prima tappa ad Arezzo fu attivo tra Veneto ed Emilia. A questa carriera già erratica, Giuseppe Fiocco aggiunse inoltre una parentesi inedita nel Polesine, attribuendo ineccepibilmente a Michele alcuni frammenti di un polittico conservati nel Museo Bocchi di Adria, ben confrontabili con il grande polittico del Duomo di Modena, noto come l'*Altare delle statuine*[110].

Fig. XLVII. Michele da Firenze, *San Leonardo.* Mercato antiquario

[108] BIADEGO 1909, p. 58 e SIMEONI 1917, p. 47.
[109] FIOCCO 1932.
[110] FIOCCO 1925.

Nonostante l'indiscutibile evidenza della scoperta di Fiocco, fondata sulla perfetta corrispondenza tra documenti e opere, non mancò chi riuscì a guardare alla ricostruzione con scetticismo. Ulrich Middeldorf, nel 1974, giudicò l'identificazione «non completamente sicura»; Wolfgang Wolters, due anni dopo, definì Michele da Firenze una «figura misteriosa e di controversa identificazione»; mentre per Charles Avery, nel 1981, era «clear that Fiocco's attribution […] was overoptimistic and must now be discarded»[111]. La personalità di Michele da Firenze rischiava dunque di ripiombare in quel limbo d'incertezza dal quale Giuseppe Fiocco l'aveva recuperata, ed è forse anche per questo che Luciano Bellosi auspicava un nuovo e aggiornato contributo monografico sullo scultore. Fu Giancarlo Gentilini, nel 1990, a iniettare nuova linfa nelle ricerche, una linfa che ancora oggi alimenta la fortuna critica di Michele da Firenze. In occasione della comparsa sul mercato antiquariale di un notevole *San Leonardo* stante (Fig. XLVII), lo studioso pubblicava una scheda ciclopica in cui ripercorreva la carriera del fiorentino, revisionando il suo catalogo cresciuto nel corso dei decenni in maniera esponenziale[112]. Particolarmente significativo è il nucleo di opere aretine ricostruito da Mario Salmi attorno al *Monumento Roselli* in San Francesco, così come la gigantesca *Madonna col Bambino* affacciata dal protiro della cattedrale di Ferrara, riconosciuta come opera di Michele da Luciano Bellosi e Massimo Ferretti[113]. Gentilini stesso propose alcune aggiunte, tra cui un tabernacolo conservato a Palazzo Venezia a Roma e, particolarmente rilevante nel contesto di questo lavoro di tesi, una *Madonna col Bambino* un tempo nella chiesa di Santa Lucia a Terzano: l'unico rilievo a mezza figura attribuito a Michele

[111] Si veda, rispettivamente, MIDDELDORF 1974; WOLTERS 1976, vol. I, pp. 265-266 e AVERY 1981, p. 35.
[112] G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37.
[113] La riscoperta del *Sant'Antonio abate*, oggi al Museo Nazionale d'arte medievale e moderna di Arezzo, si deve al giovane Mario SALMI (1913, pp. 226-227), che, nel tentativo di dare credito a Vasari che la diceva opera del misterioso «Niccolò d'Arezzo», propose un'attribuzione bislacca a Niccolò di Pietro Lamberti. Poco tempo dopo, lo stesso Salmi pubblicò la cosiddetta *Madonna delle lacrime* della chiesa della Santissima Annunziata, riferendola correttamente all'allora «Maestro della Cappella Pellegrini» (SALMI 1915). Il nucleo delle opere di Michele da Firenze presenti ad Arezzo fu quindi raccolto in SALMI 1971, pp. 76-77. Per una più ampia discussione sull'attività di Michele da Firenze ad Arezzo rimando a GALLI 2008B. L'attribuzione della Madonna di Ferrara a Michele si deve invece a Luciano Bellosi e Massimo Ferretti, giunti in via indipendente alla medesima conclusione e intervenuti sul tema in due convegni, rispettivamente a Siena e a Bologna (solo l'intervento di BELLOSI - 1989, pp. 6-7 – è stato pubblicato, mentre l'opinione di Ferretti è stata riportata da G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 34). Le vicende della Madonna ferrarese sono state ripercorse e integrate con precisazioni cronologiche da CAVAZZINI E GALLI 2007. Per un recente aggiornamento bibliografico rimando a SCANSANI 2025A.

prodotto tramite l'impiego di un "calco", di cui si segnalavano altre quattro repliche[114] (n. 12). Di contro, espunse in modo convincente dal catalogo due terrecotte di qualità superiore, che Bellosi aveva avvicinato al fiorentino e che oggi sono saldamente ascritte a Donatello: la *Madonna di Pontorme* e il *Tabernacolo di Prato*[115].

Fig. XLVIII. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Negli stessi anni in cui Giancarlo Gentilini poneva le basi della fortuna moderna di Michele da Firenze, Aldo Galli iniziava a lavorare allo «studio sistematico» auspicato tempo prima da Luciano Bellosi. I primi risultati confluirono in un articolo pubblicato su *Prospettiva,* dedicato alla giovinezza dello scultore, ovvero alla «fase meno illuminata da evidenze documentarie ed anzi parecchio controversa ed oscura»[116]. In effetti, dopo la prima menzione tra i collaboratori di Ghiberti, il nome dell'artista, anche noto come «Michele dello Ischalchangia», compare nel 1417 all'atto dell'iscrizione alla Compagnia di San Luca e nel 1419, quando presentò un modello per la cupola di Santa Maria del Fiore, per la cui voltatura fu convocato dall'Opera, insieme a Donatello e Nanni di

[114] G. Gentilini, scheda 3, in *Da Biduino ad Algardi* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 32. Sulla tipologia seriale si veda la scheda 12 del presente lavoro di tesi e il recente Rosa 2026a.
[115] Bellosi 1989b, p. 7. Per le due terrecotte donatelliane, oltre che alle pagine precedenti di questo capitolo, rimando a Caglioti, Cavazzini, Galli e Rowley 2015. Gentilini concordava invece con Bellosi nell'attribuire un simpatico tabernacolo del Museo Nazionale del Bargello all'allora "Maestro di Santa Maria Nuova"; quello che noi oggi chiamiamo, forse impropriamente, Dello Delli (G. Gentilini, scheda 3, in *Da Biduino ad Algardi* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 34). Sul "colmo" del Bargello si legga il recente contributo di I. Ciseri, scheda 3.4, in *Beato Angelico* 2025, pp. 182-183.
[116] Galli 1992, p. 14.

Banco, anche il 1 aprile 1420. Sebbene queste sporadiche attestazioni facciano emergere un ruolo tutt'altro che defilato nella scena artistica del primo Quattrocento fiorentino, l'attività di Michele in questa fase appare prevalentemente legata alla modellazione di tabernacoli raffiguranti la Madonna col Bambino destinati alla devozione domestica [117] (fig. XLVIII).

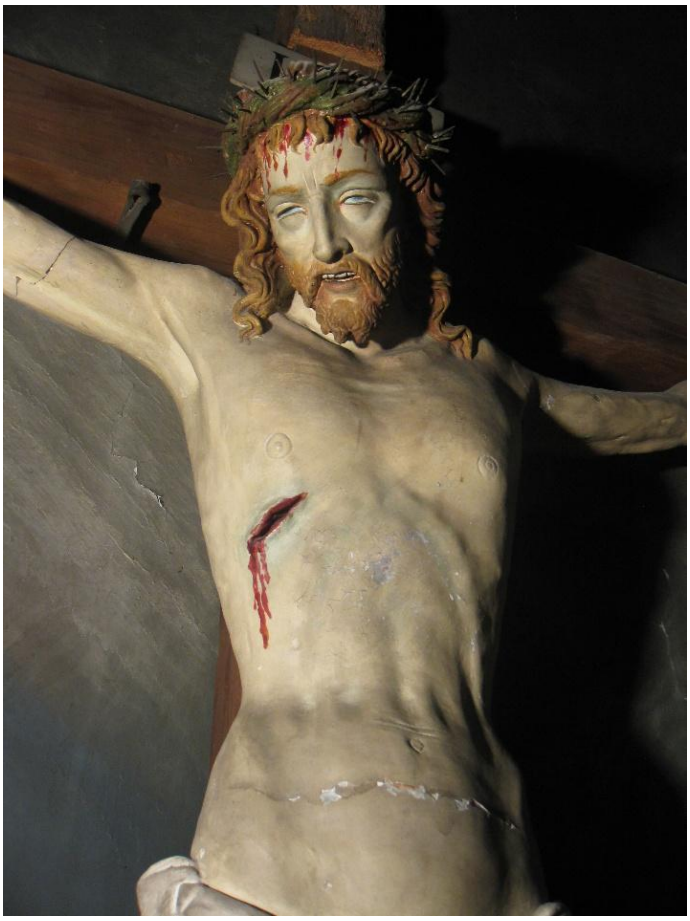


Fig. XLIX. Michele da Firenze,
Crocifisso.
San Benedetto in Polirone, Abbazia

La fortuna del fiorentino può dirsi sostanzialmente avviata solo dal momento in cui lasciò la sua città natale, allontanandosi da quel clima ferocemente competitivo, dominato da personalità del calibro di Ghiberti, Donatello e Nanni di Banco. Michele si trasferì in aree periferiche, prive di una consolidata tradizione scultorea, dove, grazie alla modellazione dell'argilla, ebbe l'opportunità di manifestare il suo marcato spirito di sperimentazione e di ottenere le sue maggiori soddisfazioni. Con un materiale estremamente duttile e dal costo contenuto come la creta, Michele rispose alle esigenze della committenza realizzando monumenti funebri, polittici, decorazioni di intere cappelle, fino a brevettare il genere del *Compianto sul Cristo morto,* che in Emilia culminerà più tardi nei capolavori di Niccolò dell'Arca e Guido Mazzoni [118]. Come se non bastasse, Aldo Galli ha di recente riscoperto un *Crocifisso*

[117] I documenti menzionati sono stati discussi in G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37 e in GALLI 1992.

[118] Per una panoramica sull'attività di Michele da Firenze in Toscana e poi nell'Italia settentrionale, con importanti considerazioni sui differenti impieghi dell'argilla rimando a GALLI 2016. Nello specifico per il *Compianto sul Cristo morto* si veda *IL COMPIANTO RITROVATO* 2010, che presenta il risultato della straordinaria scoperta e del restauro delle otto sculture fittili nel complesso di San Geminiano di Modena, ora conservato alle Gallerie estensi.

monumentale modellato dal fiorentino per l'abbazia di San Benedetto Po, nel mantovano[119] (fig. XLIX). Questa scoperta faceva seguito a un'altra, di poco precedente, relativa a un *Vir dolorum* nella chiesa di Sant'Erasmo a Governolo. La presenza di due capolavori del fiorentino nell'Oltrepò ha inevitabilmente costituito il punto di partenza per nuove ricerche nel territorio dei Gonzaga che, negli ultimi anni, hanno restituito vari frammenti di polittico, inducendo a ipotizzare un vero e proprio soggiorno dello scultore, con tutta probabilità collocabile tra il 1437 e il 1448[120]. La carriera di Michele da Firenze fu dunque contraddistinta da una costante vena errabonda, che non si esaurì nemmeno negli ultimi anni della sua esistenza. Nel 2000 Paride Berardi ha riscoperto una serie di documenti che attestano la presenza del fiorentino a Pesaro, dove giunse nel 1448 e dove morì nel 1457, quando il figlio Marsilio viene ricordato come «filius quondam magistri Michaelis»[121].

La singolarità della personalità artistica di Michele da Firenze era già evidente ai tempi in cui era conosciuto come "Meister der Pellegrinikapelle", ma la sua eccezionalità è stata progressivamente messa a fuoco grazie ai numerosi contributi succedutisi nel tempo. Michele di Niccolò Dini è oggi riconosciuto come il primo scultore italiano a essersi dedicato esclusivamente alla modellazione dell'argilla, nonché come colui che esportò la coroplastica nell'Italia settentrionale, dove essa raggiunse i suoi esiti più alti. L'invito di Luciano Bellosi ad approfondire la figura di Michele da Firenze è stato accolto con entusiasmo da molti, in special modo da Aldo Galli. Le sue ricerche culminarono nel 2016 con la pubblicazione di un saggio nello *Yale University Art Bulletin*, che ha contribuito a diffondere la fama dello scultore anche a livello internazionale[122]. Eppure, non si può negare che, ancora oggi, si avverta la mancanza sugli scaffali di un lavoro organico che raccolga le oltre sessanta opere modellate da Michele nel corso della sua infaticabile carriera.

---

[119] GALLI 2016, p. 29.

[120] Il *Vir dolorum* è stato presentato per la prima volta in CAVAZZINI E GALLI 2007, pp. 20-21. Sul pezzo si veda anche, più di recente, B. Rosa, scheda XXV, in *PISANELLO* 2022, pp. 148-149. Un frammento mantovano di polittico è stato pubblicato da SCANSANI 2017, al quale ho avuto modo di integrarne altri che forse costituivano un polittico un tempo sull'altare maggiore dell'abbazia di San Benedetto Po (cfr. ROSA 2023).

[121] BERARDI 2000.

[122] GALLI 2016.

Filippo Brunelleschi

Fig. L. Donatello,
San Pietro (particolare).
Firenze, Orsanmichele

«Che cosa ha fatto Filippo Brunelleschi in quel lungo periodo di silenzio che va dalla sconfitta nel concorso del 1401 per la seconda porta del Battistero alla fine del secondo decennio, quando lo troviamo impegnato nella vicenda del progetto della cupola del Duomo e nei progetti dello Spedale degli Innocenti e della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo?»[123]. È stato a partire da tale quesito che Luciano Bellosi, tra la fine degli anni Novanta e i primissimi anni Duemila, si è interrogato sull'attività scultorea di Filippo Brunelleschi, pubblicando alcuni contributi che hanno dato avvio a un vivace dibattito critico, tutt'ora in corso[124]. Che Brunelleschi, prima di diventare «il primo architetto rinascimentale», sia stato scultore è naturalmente un fatto ben noto a tutti: a lui spettano infatti varie figure d'argento per l'altare della Cattedrale di Pistoia (1399); un rilievo in bronzo, ovvero il celeberrimo *Sacrificio d'Isacco* per il concorso delle porte del Battistero di Firenze (1401-1402); alcune figure monumentali intagliate in legno, tra cui il famoso *Crocifisso* di Santa Maria Novella (1410 circa), oltre a una perduta *Maddalena* per la chiesa di Santo Spirito[125]. Partendo da queste rare

[123] BELLOSI 2002, p. 20.

[124] BELLOSI 1998; BELLOSI 2002; BELLOSI 2009; BELLOSI 2011 e BELLOSI 2012.

[125] Antonio Manetti, nella sua *Notizia di Filippo di ser Brunellesco* (1480 circa), ricorda che Brunelleschi realizzò «di scoltura di legniame e colorì una S. Maria Maddalena, tonda come naturale, et poco meno di grandeza, molto bella» distrutta da un incendio in Santo Spirito nel 1471. A ciò aggiunse che il futuro architetto «fecie delle altre cose et di bronzo et d'altro, molto belle secondo la fama di chi fu suo contemporaneo» (MANETTI (1480 circa), ed. 2021, p. 33). Le poche sculture superstiti furono presentate alla mostra *Brunelleschi scultore*, organizzata presso il Museo Nazionale del Bargello nel 1977, in occasione del sesto centenario della nascita di Filippo Brunelleschi. Nell'introduzione al catalogo, l'allora direttrice Emma Marchetti, sottolineò significativamente che «Del Brunelleschi architetto e creatore di prospettive

testimonianze superstiti, dalle carte d'archivio e dalle fonti, Bellosi apparecchiò un *corpus* di opere imperniato sul bellissimo, ma a lungo malamente bistrattato, *San Pietro* marmoreo della chiesa fiorentina di Orsanmichele, commissionato dall'Arte dei Beccai nel 1410 (fig. L). Lo studioso muoveva dal presupposto che, stando ad alcune fonti, sia il *San Pietro* sia il *San Marco* fossero stati commissionati congiuntamente a Donatello e a Filippo Brunelleschi. E se l'«espressione seria e grave del volto» e la «stoffa delle vesti che obbedisce alla legge di gravità» del patrono dell'Arte dei Linaioli e dei Rigattieri lasciavano pochi dubbi su una paternità donatelliana, il *San Pietro* appariva invece come «una statua difficile, quasi antipatica»[126]. Come è stato giustamente argomentato in seguito da Caglioti, Cavazzini, Galli e Rowley nel 2015, tali differenze non sono imputabili a una differenza di mano, bensì a una scansione cronologica che, sebbene di un solo anno, nella vita di uno scultore camaleontico come Donatello costituisce un lasso temporale sufficiente per una radicale evoluzione stilistica[127]. Quel calligrafismo nella barba e nei capelli che turbava Bellosi nella testa del santo di Orsanmichele non è altro che lo stesso riscontrabile nella capigliatura del *David* marmoreo, scolpito nel 1409 per gli sproni di Santa Maria del Fiore, con il quale il *San Pietro* condivide anche la posa leggermente ancheggiante, con un braccio ripiegato e l'altro abbandonato sulla coscia destra. Ai tratti duri del volto del patrono dei Beccai si contrappone invece la morbidezza dei panni che lo avvolgono: un'anticipazione di quelli da imperatore romano del *San Marco.* Proprio

Fig. LI. Donatello,
Madonna di Pontorme.
Pontorme, San Martino

moltissimo si è detto e moltissimo si dirà. Assai meno del Brunelleschi scultore, ché poche sono le prove rimaste di questa attività» (*BRUNELLESCHI SCULTORE* 1977, p. 11).

[126] *IL RESTAURO DELLA STATUA* 1993, p. 25.

[127] Si veda l'intero sottocapitolo *The St. Peter from Orsanmichele: the Case for Donatello* in CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, pp. 27-34.

Fig. LII. Confronto tra la testa della *Madonna di San Cristoforo* e quella del *Crocifisso* di Santa Maria Novella, pubblicato in L. Bellosi, *Filippo Brunelleschi e la scultura,* 1998, p. 58

la complessità, la consistenza e l'articolazione dei panneggi del *San Pietro,* da lui creduto di Brunelleschi, indussero Bellosi ad ascrivere a Filippo anche una *Madonna col Bambino* a figura intera in terracotta, conservata nella chiesa di San Martino a Pontorme, nei pressi di Empoli; un'opera che Laura Cavazzini, fin dal 2013, sulla base degli stessi confronti, ha giustamente restituito al giovane Donatello[128] (fig. LI).

Luciano Bellosi ha indubbiamente avuto il merito di riconoscere la qualità straordinaria del *San Pietro* di Orsanmichele, che lo induceva ad attribuirlo ad uno dei protagonisti del Rinascimento fiorentino e non certo a Bernardo Ciuffagni, come suggerito in precedenza da Jenö Lányi[129]. A ciò si aggiunge il fatto che Bellosi riportò l'attenzione su quel momento di congiuntura tra Donatello e Brunelleschi che una recente scoperta archivistica ha rivelato andare al di là di una semplice amicizia o collaborazione, consistendo invece in una vera e propria «compagnia nell'arte et misterio dell'arte dello intagliare»[130]. Al tempo stesso, risultò chiaro fin da subito che la ricostruzione bellosiana di Brunelleschi scultore presentava alcune criticità. Bellosi non tenne infatti sufficientemente conto del fatto che nel *Libro di Antonio Billi* il *San Pietro* è sì indicato come un'opera commissionata congiuntamente ai due scultori, ma la cui

[128] L. Cavazzini, scheda III.10, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 306-307.
[129] LÁNYI, 1933, p. 129.
[130] BÖNINGER 2016, p. 321.

esecuzione è detta spettare al solo Donatello; e sorvolò sul fatto che Antonio Manetti, nel 1485, e parimenti Francesco Albertini, nel 1510, parlano espressamente del marmo come opera di Donato[131]. L'attribuzione a Brunelleschi della *Madonna di Pontorme* portò inoltre lo studioso a riflettere sull'eventuale attività plastica del futuro architetto, assegnandogli alcune composizioni di Madonne col Bambino prodotte "a calco", sulla base di confronti non sempre convincenti[132]. Tali problematicità hanno impedito che la ricostruzione di Bellosi trovasse ampio consenso da parte della critica[133]. Di recente, Aldo Galli e io abbiamo cercato di recuperare alcune delle sue proposte relative all'attività scultorea di Brunelleschi, in particolare l'attribuzione della tipologia seriale nota come *Madonna di San Cristoforo*[134]. Muovendo dai confronti pubblicati da Bellosi nel 1998 tra la testa del gesso della chiesa di San Cristoforo a Siena e quella del *Crocifisso* ligneo di Santa Maria Novella (fig. LII), abbiamo ascritto a Brunelleschi anche una straordinaria *Madonna col Bambino* comparsa di recente sul mercato antiquario. Prodotta anch'essa tramite l'impiego di una matrice, la

Fig. LIII. Filippo Brunelleschi,
Madonna col Bambino.
Collezione privata

[131] CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 30.

[132] Cfr. BELLOSI 1998 e BELLOSI 2002.

[133] Tra le attribuzioni avanzate da Luciano Bellosi a Filippo Brunelleschi relative a tipologie seriali di Madonne col Bambino, quella che ha incontrato il maggior favore della critica è senza dubbio la cosiddetta *Berlino 132,* rilanciata dagli studiosi (nonché dallo stesso Bellosi) in seguito alla riscoperta del prototipo presso il Palazzo Vescovile di Fiesole nel 2006. Per una discussione più ampia della questione e delle più recenti proposte attributive rimando alla scheda 3 del presente lavoro di tesi.

[134] Si veda la scheda 4 del presente lavoro di tesi.

cosiddetta *Madonna Mayer* presenta la peculiarità di una superficie rivestita da uno smalto azzurrino, probabilmente frutto dei primi tentativi di creare una terracotta invetriata messi in atto dalla «compagnia» di Brunelleschi e Donatello[135] (fig. LIII).

In definitiva, come Bellosi ha appassionatamente argomentato, tutto autorizza a credere che Brunelleschi, prima di volgersi interamente all'architettura, sia stato profondamente coinvolto anche nel fenomeno della rinascita della scultura in terracotta, così ricco di suggestioni antiquarie. Più difficile è invece per noi immaginarlo con lo scalpello in mano ad affrontare grandi blocchi di marmo di Carrara, un mestiere che richiedeva una pratica e competenze che non si potevano improvvisare e per il quale Filippo si avvalse dunque di giovani talenti versati nella scultura lapidea: Donatello, appunto, ma con ogni probabilità anche Nanni di Banco e, più tardi, Luca della Robbia e il Buggiano.

Sviluppi recenti: Nanni di Banco e la terracotta

Nonostante la critica, dalla fine dell'Ottocento a oggi, abbia ampiamente dimostrato come tutti i maggiori scultori del primo Quattrocento fiorentino praticassero la coroplastica, nel lungo *excursus* proposto nelle pagine precedenti emerge un'assenza significativa: quella di Nanni di Banco. Sebbene sia stato uno dei protagonisti del primo Rinascimento italiano, la sua celebrità conobbe un precoce oblio, mai pienamente risanato dagli studi[136]. La prima monografia a lui dedicata fu pubblicata nel 1936 da Leo Planiscig, che l'apriva con un'importante considerazione: «Nanni o Giovanni di Antonio di Banco ebbe la sfortuna di morir giovane»[137]. Ed è forse proprio a causa di questa morte prematura che Leon Battista Alberti non incluse il nostro scultore tra i "padri del Rinascimento" nell'introduzione al *Della pittura*, dando avvio a una sfortuna critica poi sancita da Giorgio Vasari, il quale dedicò a Nanni di Banco alcune delle pagine più aspre delle *Vite*[138]. Nato intorno al 1382 e morto di «male al fianco» nel 1421[139], Nanni

[135] GALLI E ROSA 2025. Si veda inoltre la scheda 5 nel presente lavoro di tesi.
[136] Sarà sufficiente sottolineare la quasi totale assenza dello scultore nelle recenti mostre donatelliane (cfr. *DONATELLO* 2022A; *DONATELLO* 2022B e *DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE* 2023).
[137] PLANISCIG 1936, p. 5.
[138] CAMPIGLI E GALLI 2008, p. 34.
[139] VASARI (1550 e 1568), ed. 1966-1997, vol. III, p. 46.

fu descritto dall'aretino come una «persona alquanto tardetta»[140], discepolo di Donatello e di lui totalmente succube, tanto da dovergli chiedere aiuto per collocare i suoi *Santi Quattro Coronati* all'interno della nicchia dell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname a Orsanmichele[141]. I documenti restituiscono tuttavia una realtà assai diversa: due artisti più o meno coetanei, con un'attività scultorea indissolubilmente intrecciata, interrotta solo da una morte precoce. Il 24 gennaio 1408 Nanni ricevette la commissione di una grande scultura a tutto tondo per lo sprone della tribuna settentrionale di Santa Maria del Fiore, destinata a fare *pendant* con un'altra di Donatello. L'*Isaia* fu consegnato già alla fine dello stesso anno, mentre il *David* solo nel giugno del 1409. Si trattò di un'occasione cruciale per i due giovani scultori, che poco prima erano stati coinvolti dall'Opera di Santa Maria del Fiore nella decorazione della Porta della Mandorla, sul fianco nord del Duomo[142]. Nel 1408 ebbero inoltre inizio le commissioni per quattro figure di Evangelisti destinati alla facciata: il *San Luca* scolpito da Nanni, il *San Giovanni* da Donatello, il *San Marco* da Niccolò di Pietro Lamberti e, aggiuntosi in un secondo momento, il *San Matteo* da Bernardo Ciuffagni. Donatello e Nanni di Banco si ritrovarono poi a lavorare fianco a fianco a Orsanmichele, realizzando

Fig. LIV. Scultore toscano (?),
Madonna col Bambino.
già Venezia, collezione Scarpa

[140] VASARI (1550 e 1568), ed. 1966-1997, vol. III, p. 43.

[141] L'idea di Nanni come discepolo di Donatello è riproposta ne *IL CODICE MAGLIABECHIANO* (1537-1542 circa), ed. 1892, p. 92, nonché nel recente CAGLIOTI 2022D, p. 23 e 25, in cui si sottolinea una presunta dipendenza del nostro scultore dal giovane collega sia per il *San Luca* della facciata di Santa Maria del Fiore, sia nel *Profetino* della Porta della Mandorla.

[142] Le due sculture sono state oggetto di una corposa scheda di Aldo Galli in CAMPIGLI E GALLI 2008, pp. 113-117, nonché del fondamentale LISNER 1974.

rispettivamente quattro e tre sculture per le nicchie delle Arti cittadine[143]. Da ciò emerge come tra i due artisti non vi fosse alcun rapporto di discepolato o di emulazione, bensì un legame di amicizia e collaborazione o, se si preferisce, concorrenza ad armi pari[144].

Fig. LV. Scultore dell'Italia padana, *Madonna col Bambino.* Mercato antiquario

La sfortuna critica che ha accompagnato la figura di Nanni di Banco ha inevitabilmente inciso anche sulla valutazione della sua produzione scultorea. Per questo motivo, le terrecotte che in passato sono state associate al suo nome risultano spesso di qualità molto modesta e di difficile interpretazione. Mi riferisco, ad esempio, a una *Madonna col Bambino* nella collezione di Pietro Scarpa, avvicinata a Nanni di Banco da Günter Passavant[145] (fig. LIV), oppure a un'altra un tempo nel Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, sulla quale già Paolo Vaccarino esprimeva «molte riserve»[146] (fig. LV). Nel 1992 Giancarlo Gentilini suggerì invece di ascrivere alla bottega di Nanni la ben più significativa

[143] Per la commissione dei quattro Evangelisti per la facciata di Santa Maria del Fiore e Orsanmichele si veda il recente CAGLIOTI 2022A, in particolare pp. 28-39. Tuttavia in questo contributo non viene dato il giusto peso al ruolo di Nanni di Banco, per il quale si veda piuttosto CAMPIGLI E GALLI 2008, pp. 28-38 e le relative schede.

[144] Sul rapporto tra Donatello e Nanni di Banco si vedano WUNDRAM 1968 e il saggio *The Classical Tradition: Nanni di Banco and Donatello* in BERGSTEIN 2000, pp. 25-45. Per una panoramica dell'attività di Nanni di Banco a Orsanmichele si veda BELLOSI 1966 e BACCI 1978.

[145] PASSAVANT 1987.

[146] In VACCARINO 1950, p. 20 si menziona appunto una «Madonna con Bambino a rilievo in terra cotta, del Museo di Kansas City» attribuita a Nanni di Banco, senza specificare chi ne abbia proposto tale paternità. Stando alla documentazione del Nelson-Atkins Museum of Art, la terracotta giunse nelle loro collezioni nel 1946 e venne venduta in un'asta Sotheby's del 1990, come opera di un anonimo scultore dell'Italia del Nord. Nell'atto di acquisizione del 21 ottobre del 1946 si riporta una provenienza dalla collezione di New York di Carl Hamilton, e una precedente da Stefano Bardini. In effetti, la scultura è immortalata in uno scatto d'interno a Palazzo dei Mozzi, pubblicata in *IL MUSEO BARDINI* 1986B, p. 50.

tipologia seriale della *Madonna di San Cristoforo*, attribuita qualche anno dopo – ci pare in modo convincente – a Filippo Brunelleschi[147].

Accantonate queste proposte vaghe e poco persuasive, le basi per la definizione di un catalogo fittile di Nanni di Banco cominciarono a essere gettate soltanto vent'anni dopo, in occasione della storica mostra fiorentina *La primavera del Rinascimento*. Nelle sale di Palazzo Strozzi fu allora esposta la cosiddetta *Madonna di Fiesole,* una terracotta oggi piuttosto nota ma all'epoca da poco riscoperta appunto nel Palazzo Vescovile di Fiesole. Aldo Galli, nella scheda di catalogo, mise in evidenza numerosi punti di contatto con la produzione di Nanni di Banco, pur optando per una prudente intestazione che faceva ancora riferimento anche al nome di Filippo Brunelleschi, cui l'opera era stata frattanto riferita da Bellosi[148]. Tale cautela si è progressivamente attenuata nel tempo, fino a quando, in occasione della mostra donatelliana del 2022, lo studioso è tornato sulla paternità della terracotta fiesolana, riconoscendola come un capolavoro di Nanni di Banco, databile attorno al 1410-1415[149]. Nelle pagine dello stesso catalogo, Francesco Caglioti ha proposto di ricondurre all'attività matura dello scultore una grande *Madonna col Bambino* del Musée du Louvre, già nella collezione di Edouard Aynard, che risulta in effetti vicinissima all'*Assunta* della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore[150]. E proprio sulla base della fisionomia di alcuni angeli che reggono la mandorla entro cui è inscritta la Vergine, ritengo inoltre possibile ascrivere agli ultimi anni di attività di Nanni di Banco anche la bellissima *Madonna Huldschinsky*[151] (n. 10.1). Le ricerche recenti hanno quindi portato ad applicare l'etichetta di "Nanni di Banco" a tre capolavori della coroplastica fiorentina del primo Quattrocento: la *Madonna di Fiesole,*

[147] GENTILINI 1992, vol. I, p. 41.

[148] A. Galli, scheda VIII.1., in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425. I confronti proposti da Aldo Galli per l'attribuzione della *Madonna di Fiesole* a Nanni di Banco sono stati definiti «ancora troppo fragili» da Giancarlo Gentilini, il quale, più in generale, guarda con scetticismo alla ricostruzione del catalogo plastico di «un maestro come Nanni di Banco, attestato solo come scultore in marmo» (G. Gentilini, scheda 1, in *LA GRAZIA DELL'ARTE* 2019, pp. 32-39). Se seguissimo questa linea di principio, però, anche l'attività plastica di Filippo Brunelleschi risulterebbe poco credibile, e ancor meno quella di Nanni di Bartolo, il cui consistente catalogo di opere fittili è costruito essenzialmente su confronti stilistici con le opere lapidee documentate. Va inoltre ricordato che le terrecotte, per la loro stessa natura, sembrano non aver richiesto documenti di commissione. Allo stato attuale delle conoscenze, infatti, nessuna delle centinaia oggi note è corredata da una carta d'archivio. Per le vicende critiche relative alla *Madonna di Fiesole* si veda la scheda 3 del presente lavoro di tesi.

[149] GALLI 2022. Si veda la scheda 3 del presente lavoro di tesi.

[150] F. Caglioti, scheda 2.6, in *DONATELLO* 2022A, pp. 132-133. Si veda la scheda 7 del presente lavoro di tesi.

[151] Cfr. la scheda 10 del presente lavoro di tesi.

la *Madonna Aynard* e, ora, la *Madonna Huldschinsky*. Se ciascuno di questi altorilievi, considerato singolarmente, offre confronti eloquenti con le sculture certe di Nanni, non si può negare che, considerate nel loro insieme, queste tre terrecotte sembrano rivelare caratteri stilistici dissonanti, cosa tanto più difficile da ammettere per un artista che la critica ha sempre inteso come sostanzialmente coerente nel suo percorso. Eppure, uno sguardo più ampio alla produzione scultorea di Nanni di Banco mette in luce una straordinaria capacità inventiva che, nell'arco di circa vent'anni di attività, gli consentì di ricavare dai blocchi di marmo personalità sempre diverse, pur nel costante riferimento all'antico. Basti accostare le teste dell'*Isaia* per gli sproni della cattedrale fiorentina, del *San Luca* per la facciata, dei *Santi Quattro Coronati* e del *Sant'Eligio* di Orsanmichele per cogliere la vastità del suo repertorio: una varietà tale da legittimare l'attribuzione a Nanni di Banco di tre Madonne col Bambino fittili apparentemente così diverse, ma accomunate, al di là delle differenti fisionomie, da quel tono misurato e pacato che caratterizza tutti i suoi personaggi, siano essi scolpiti nel marmo o modellati nella creta.

***

Dalla lunga narrazione proposta nelle pagine precedenti emerge come la vicenda critica della scultura in terracotta del Quattrocento fiorentino abbia preso avvio come un ruscello nell'Inghilterra della seconda metà dell'Ottocento, per divenire, tra la fine del secolo e l'inizio di quello successivo, un fiume di ampia portata, alimentato da numerosi affluenti con sorgenti in Germania, Francia e Italia, fino a estendersi Oltreoceano. Il corso di questo fiume appare peraltro in costante crescita, come dimostra il numero di studiose e studiosi che ancora oggi si interrogano su questi temi. A partire dal 1980, in Italia, si aprì poi un nuovo corso particolarmente significativo, dedicato al fenomeno della "serialità", inaugurato e sviluppato quasi "in solitaria" da Giancarlo Gentilini. Nelle migliaia di pagine pubblicate tra la fine dell'Ottocento e oggi, le *Madonne col Bambino* prodotte "a calco" sono state infatti regolarmente menzionate, spesso con il semplice rimando all'esistenza di "altre versioni", ma senza che si sia mai intrapreso uno studio sistematico sulla loro produzione o sul significato culturale e di storia sociale di tali oggetti. Questo filone di ricerca fu inaugurato da Gentilini nello stesso giro d'anni in cui Bellosi stava formulando le prime proposte sull'attività plastica del giovane Donatello, nonché sulle ragioni dell'improvviso e straordinario fenomeno della "rinascita della terracotta" a Firenze agli inizi del XV secolo. Nel 1980, in occasione di

una mostra assai sperimentale e certamente non *mainstream* all'Impruneta, Gentilini pubblicò un saggio memorabile: partendo dall'analisi di fonti antiche e rinascimentali, propose alcune riflessioni sull'origine della tecnica e sulle ragioni della rinascita, cui aggiunse un *excursus* sulla produzione plastica del Rinascimento fiorentino, dai «primi plasticatori» agli scultori «educati al giardino di San Marco», passando naturalmente per Michele da Firenze, Donatello, Luca e Andrea della Robbia[152]. A questa narrazione principale intrecciò un breve ragionamento sulla «moltiplicazione seriale» delle terrecotte, anticipando in poche frasi temi che avrebbe poi ampiamente sviluppato: il valore sociale dei rilievi mariani per la devozione personale, affrontato nella grande monografia dedicata ai *Della Robbia* nel 1992; il loro mercato nel Quattrocento, approfondito grazie a una serie di preziose scoperte documentarie in un contributo del 1993, edito in un volume misconosciuto dedicato alle *Scoperte e restauri di sculture e dipinti della Basilica di Santa Maria Assunta in Bagno di Romagna*; e, infine, i processi tecnici, analizzati nel saggio *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie* del 1996[153]. La maggior ventata di novità portata da Gentilini risiede tuttavia nelle sue monumentali schede critiche, un genere che ha coltivato con speciale dedizione dando vita a una vera e propria modalità di catalogazione delle Madonne col Bambino prodotte "a calco". Il sistema fu inaugurato nel 1981, quando lo studioso fu chiamato a catalogare un gesso della Misericordia di Firenze, appartenente alla tipologia seriale della *Berlino 130,* la più replicata del primo Quattrocento fiorentino. Dopo un'analisi storica e stilistica dell'esemplare specifico, Gentilini propose una ricognizione critica sull'intera "famiglia", concludendo il contributo con un elenco di tutte le repliche note, che, essendo in un numero consistente, catalogò assegnando a ciascun esemplare una numerazione in base alla presenza o meno di piccole varianti quali la conformazione del velo della Vergine e la decorazione del basamento dei rilievi[154]. Con questo sistema, applicato in volumi miscellanei e in schede antiquariali, Giancarlo Gentilini giunse a catalogare praticamente tutti i modelli di Madonne col Bambino concepiti nel primo Quattrocento fiorentino, ovvero quei pezzi cui ci riferiamo come "altorilievi scontornati"[155]. Risalgono

[152] GENTILINI 1980.

[153] Si vedano rispettivamente GENTILINI 1992, vol. I, in particolare i capitoli da I.5 a I.8; GENTILINI 1993 e, infine, GENTILINI 1996.

[154] G. Gentilini, scheda 26, in *La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolta d'arte*, Firenze 1981, pp. 214-217.

[155] Ricordo, a titolo d'esempio, le due schede dedicate alla cosiddetta *Madonna di Fiesole*: G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47 e G. Gentilini G. Gentilini, scheda 1, in *LA GRAZIA*

invece agli ultimi anni alcuni approfondimenti sui rilievi mariani di cronologia più avanzata, concepiti nelle botteghe di Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano e Desiderio da Settignano, con un *focus* specifico sul ruolo chiave rivestito in questo genere di produzione dalla policromia; un aspetto sul quale si tornerà più avanti[156].

Le ricerche di Giancarlo Gentilini risultano dunque, da un lato, strettamente intrecciate con quelle di Luciano Bellosi e degli altri storici dell'arte della loro generazione; dall'altro, hanno seguito un binario parallelo, con la "serialità" come protagonista, sul quale pochi si sono avventurati, e mai con risultati comparabili ai suoi[157].

DELL'ARTE 2019, pp. 32-39; oppure quella monumentale redatta pochi anni fa attorno a un gesso del tipo *Madonna di San Cristoforo*, tutt'oggi sul mercato antiquario.

[156] Rimando al V del presente lavoro di tesi.

[157] Si pensi, ad esempio, al pur notevole studio di Anna JOLLY (1998) sulle *Madonnas by Donatello and his circle*, nel quale la studiosa ha proposto brevi schede dedicate alla maggior parte dei rilievi mariani concepiti nell'ambito della bottega donatelliana, segnalando – spesso su suggerimento dello stesso Giancarlo Gentilini – un numero significativo di repliche. Più recentemente, un'operazione analoga è stata condotta sui rilievi mariani transitati tra le mani di Stefano Bardini, con la pubblicazione di due volumi non privi di criticità: BELLI 2017 e *INTORNO A DONATELLO* 2025.

V

Un lavoro di squadra tra scultori, pittori e artigiani: produzione, policromia e commercio dei "colmi da camera"

Oltre la forma: la policromia della scultura fiorentina nel primo Quattrocento

Nella Firenze quattrocentesca non vi fu praticamente scultore che non trasse vantaggio dall'«inesauribile generosità della terra»[1]. Sporcandosi le mani di argilla, gli artisti concepirono un repertorio ricchissimo di immagini che celebrano l'amore materno tra Maria e suo figlio Gesù, ritratti in abbracci intimi, così carichi di affetto da sfociare in una malinconia velata, prefigurando il destino già segnato del bambino. Pur permettendo di rendere la morbidezza dei volumi e la naturalezza dei gesti, la terracotta da sola non bastava a dare voce a queste immagini: è solo grazie alla policromia infatti che gli occhi si accendono di luce, negli incarnati comincia a fluire il calore del sangue e le pieghe delle vesti si animano di movimento.

Quella della scultura policroma è una tradizione che affonda le proprie radici in tempi lontani. Tale pratica conobbe un momento di grande fortuna nel Medioevo – sono celebri le parole di Francesco Petrarca, nel suo *De remediis utriusque fortunae* (1354-1356), in cui asseriva: «mi piacciono le statue colorate» – e, dall'altro lato, una vera e propria

[1] La citazione proviene dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio ed è stata tradotta e parafrasata da Giancarlo GENTILINI (1992, vol. I, p. 28) nel titolo di un paragrafo dedicato alla "rinascita della terracotta" agli inizi del Quattrocento.

debacle nel tardo Rinascimento, quando Michelangelo sentenziò «che la pittura […] par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura», trovando il consenso di Vincenzo Borghini, secondo il quale «i colori non sono degli scultori». Tali considerazioni finirono per plasmare il gusto moderno, alimentando una profonda fascinazione per il candore dei marmi di Canova, che portò Leopoldo Cicognara a sostenere che «il colorirsi delle statue leva la freschezza degli ultimi tocchi o puliture otturandoli, e rivestendoli d'una nuova superficie; si accinge l'artista così a un tal genere di contesa colla natura, che quantunque a prima vista desti meraviglia, finisce poi col generare il disgusto, e la sorpresa si cangia in ribrezzo»[2]. Questi secoli di ostilità ebbero inevitabilmente un impatto drastico sulle opere stesse, con interventi di pulitura che, tra Otto e Novecento, e fino a tempi tristemente recenti, hanno irrimediabilmente privato numerose terrecotte rinascimentali della loro pelle pittorica. In tal senso è emblematico il caso dell'*Altare delle statuine* di Michele da Firenze nel duomo di Modena: attorno al 1854 monsignor Pietro Cavedoni promosse un intervento di restauro del polittico, che fu smontato e in parte reintegrato; nel 1914, invece, vernici e dorature furono rinnovate. Ciononostante, nel 1977 l'opera

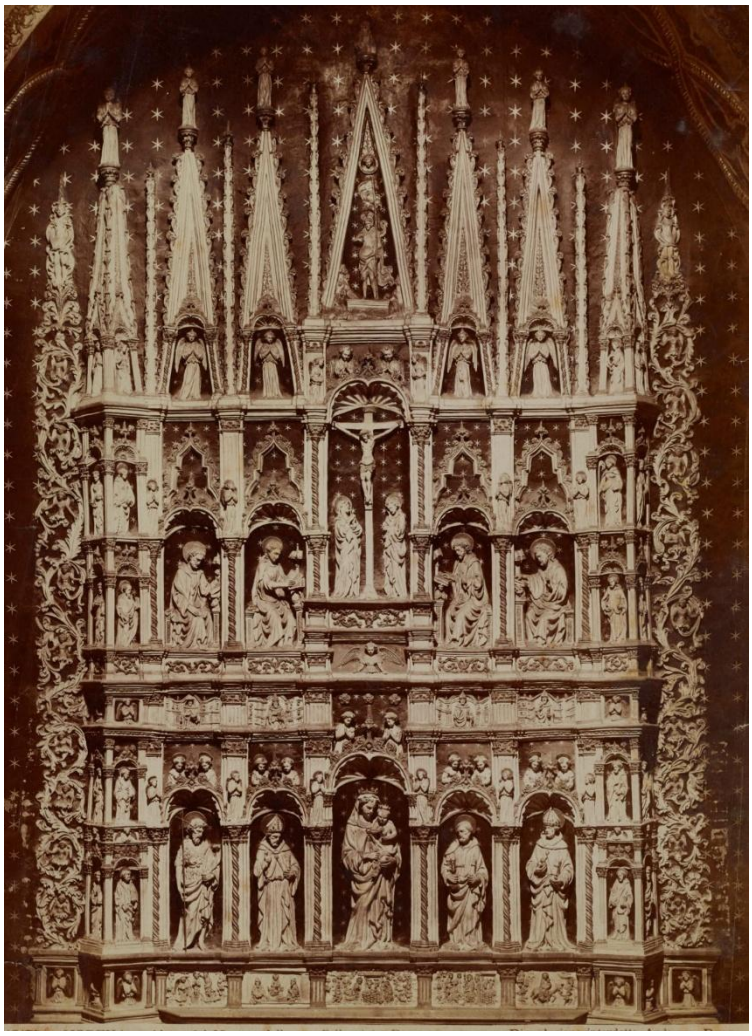


Fig. I. Michele da Firenze,
Altare delle statuine.
Modena, Duomo
(*ante* restauro)

[2] La citazione di Petrarca è tratta da GENTILINI 1992, vol. I, p. 34, mentre quelle di Michelangelo, Borghini e Cicognara da GENTILINI 2012, p. 10.

Fig. II. Confronto dello sguardo del Bambino della *Madonna col Bambino e quattro cherubini* del Bode Museum di Berlino, con e senza policromia

fu oggetto di un intervento molto più invasivo, per mano di Ottorino Nonfarmale, che rimosse tutti gli strati di policromia (fig. I). Solo undici anni dopo, Carlo Giovannini riesumò dall'archivio di Modena il contratto di commissione, nel quale il fiorentino si assumeva l'onere anche della policromia del complesso fittile[3]. Quello di Michele è solo uno dei casi di scultori che, oltre alla modellazione, si occupavano anche della pelle pittorica. Antonio Manetti ricorda che Filippo Brunelleschi «colorì di sua mano» il crocifisso ligneo in Santa Maria Novella[4]; parimenti Niccolò Baroncelli, nell'altare di Sant'Eligio nella chiesa di San Clemente a Padova, si occupò di dipingere i rilievi fittili con i propri colori, poiché i committenti gli avrebbero fornito solo «l'oro e l'azzurro»[5]. Considerando la *Madonna con i cherubini* del Bode Museum di Berlino, John Pope-Hennessy si chiese se la policromia non fosse stata applicata dallo stesso Donatello. I danni della Seconda Guerra Mondiale, che portarono alla completa perdita della pelle pittorica, hanno rivelato come la superficie argillosa fosse stata lavorata rapidamente, quasi che lo scultore si fosse affidato allo strato gessoso della preparazione per concludere la modellazione. Inoltre, dalle fotografie storiche emerge che il Bambino rivolgeva lo

[3] I documenti furono pubblicati da GIOVANNINI 1988, per le vicende relative ai restauri moderni si vedano in particolare pp. 62-63. Sull'*Altare delle statuine* di Michele da Firenze rimando al recente SCANSANI 2025B e a PICCININI 1999.

[4] «Fecie uno crocifisso di legniame, di grandeza come naturale, di tutto rilievo, e colorì di sua mano, che è in S. Maria Novella» (MANETTI (1480 circa), ed. 2021, p. 33).

[5] M. Pizzo, scheda 22, in *DAL MEDIOEVO A CANOVA* 2000, pp. 98-100.

sguardo verso destra, in direzione di un punto lontano, sebbene le iridi incise nella materia fossero orientate verso il basso a sinistra[6] (fig. II). Nel concepimento del prodotto finale, la componente pittorica giocava dunque un ruolo chiave[7].

Fig. III. Donatello (da) e Paolo Schiavo, *Madonna col Bambino e angeli.* Londra, Victoria and Albert Museum

Si apre così una distinzione tra gli scultori che, come si è visto, preferivano portare a compimento personalmente l'opera e altri che, al contrario, ne affidavano la policromia a botteghe di pittori specializzate anche in tale attività. È questo il caso di Bicci di Lorenzo che, in collaborazione con Andrea di Giusto, si occupò della coloritura delle «figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori» e delle statue dei «dodici apostoli» di Dello Delli nella chiesa di Sant'Egidio, commissionategli il 28 novembre 1424[8]. Nella cornice di una terracotta del giovane Nanni di Bartolo, conservata al Metropolitan Museum di New York, è stata riconosciuta la mano di Giovanni di Francesco Toscani (fig. III al cap. II); così come l'intervento di Paolo Schiavo in un tabernacolino del Victoria and Albert Museum di Londra con al centro una replica in gesso di una placchetta di Donatello[9] (fig. III).

[6] John POPE-HENNESSY (1976, p. 177) definì la Madonna berlinese «not a sculpture but a recessive painting». Considerata l'importanza del punto di vista nella produzione scultorea di Donatello, mi chiedo se l'orientamento dello sguardo non fu modificato in seguito alla decisione circa la collocazione del rilievo, forse collocato più in basso rispetto a quanto avesse inizialmente immaginato.

[7] Sull'importanza della policromia nella scultura rinascimentale – principalmente quella in terracotta – rimando al saggio di Paolo BENSI (1996), il quale, prendendo in esame casi specifici tra Quattro e Cinquecento in diverse aree d'Italia, propone una lettura sulla scultura policroma, con particolare attenzione agli aspetti tecnico-materiali.

[8] Il documento è stato interamente trascritto in FROSININI 1986, p. 14, n. 171 e ridiscusso nel recente LUCIDI 2020, p. 66.

[9] L'attribuzione a Giovanni di Francesco Toscani fu proposta in BISACCA E KANTER 1990, p. 21; il colmo è stato poi oggetto di un mio recente contributo, cfr. ROSA 2025A. Fu invece Philip POUNCEY (1946) a identificare la mano di Paolo Schiavo nella cornice del tabernacolino del V&A. Per il pezzo rimando anche alle recenti schede di N. Rowley, in *DONATELLO* 2022A, pp. 174-175 (4.3) e in *DONATELLO* 2022B, pp. 170-171 (21) e a quelle di J. Warren, in *DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE* 2023, pp. 174-175 (2.24A, B, C), dove l'opera è discussa in relazione ad altre due placchette derivate dalla stessa matrice donatelliana,

I nomi di Bicci di Lorenzo, Andrea di Giusto, Giovanni Toscani e Paolo Schiavo rappresentano però soltanto delle piccole oasi nel deserto documentario fiorentino che si estende lungo tutta la prima metà del Quattrocento[10]. Gli archivi della città gigliata risultano infatti pressoché sprovvisti di attestazioni relative alla commissione di interventi di policromatura delle sculture e, come se non bastasse, neppure l'osservazione diretta delle opere si rivela risolutiva. A differenza di quanto accade, ad esempio, a Siena, dove nello stesso giro d'anni le sculture dipinte recavano la firma sia del pittore che dello scultore, a Firenze si può fare affidamento solo su rari casi, come quelli sopramenzionati, di opere ancora provviste della loro cornice lignea originale, decorata con elementi figurativi utili a identificarne l'autore[11]. Per questa ragione, sebbene molte delle ben più diffuse Madonne col Bambino "seriali" conservino la loro pelle pittorica primigenia, il fatto che essa sia costituita esclusivamente da elementi decorativi e dorature rende pressoché impossibile istituire confronti utili a individuarne la bottega di provenienza. Considerato che neppure l'analisi dei punzoni ha dato dei buoni frutti, non rimane che proporre dei sottogruppi fondati su stilemi comuni, che potrebbero suggerire l'intervento di maestranze attive nel medesimo contesto[12].

---

conservate al Musée Jacquemart André di Parigi e nello stesso Victoria and Albert di Londra. Il nome di Paolo Schiavo è stato cautamente evocato da Charles AVERY (1986, p. 175) anche per la policromia della *Madonna dei cordai* del Museo Bardini di Firenze, la cui pelle pittorica sembra in realtà assai più orientata in direzione senese e più precisamente verso Neroccio di Bartolomeo. Per la *Madonna col Bambino* di Donatello si veda F. Caglioti, scheda E.11, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 382-383. All'elenco di repliche note se ne aggiunge un'altra poco nota ma di ottima fattura, conservata all'Hood Museum of Art di Dartmouth, New Hampshire (inv. 2016.64.201). Giancarlo Gentilini ha inoltre proposto di riconoscere Lo Scheggia quale autore della policromia di un gesso del tipo *Berlino 131* sul mercato antiquario (n. 2.46), nonché l'intervento di un pittore "masolinesco" in una replica della *Madonna di Fiesole* nella collezione Grimaldi Fava di Cento (G. Gentilini, scheda 1, in *LA GRAZIA DELL'ARTE* 2019, pp. 32-39). Per quanto suggestive, entrambe le proposte vanno considerate con molta cautela.

[10] Mi chiedo se all'elenco non possa essere aggiunto anche Mariotto di Cristofano. Sebbene non sia propriamente documentato per interventi di dipintura, il pittore nel 1430 è incaricato di «nettare il tabernacolo nella cappella sopra l'altare e per ornarlo, che sono figure sei con civori appartenenti a esso, e per lustrare due angioli di marmo sopra le colonne presso l'altare… e per nettare la figura del Crocifisso di rilievo» nel Battistero di Firenze (il documento è stato pubblicato in POGGI 1910, p. 80). Nel 1438, invece, compie «achoncime… a uno tabernacholo e una Vergine Maria di marmo» nell'ospedale di San Paolo (COHN 1958, p. 66, doc. 3). I documenti e, più in generale, l'attività di Mariotto di Cristofono come "restauratore" di sculture è stata brevemente affrontata in COHN 1958, pp. 65-66 e in FROSININI 1987B, p. 449.

[11] È celebre il caso dell'*Annunciazione* della Collegiata di San Gimignano, firmata sulla base della Vergine da Jacopo della Quercia e sulla base dell'angelo «Martinus Bartholomei de Senis pinxit» (cfr. P. Torriti, schede 40a e 40b, in *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 156-157).

[12] I punzoni che decorano questi oggetti consistono, nella maggior parte dei casi, in fiori a cinque petali che, come emerge dalle ricerche di Erling Skaug, furono diffusissimi nelle botteghe fiorentine e conobbero

Fig. IV. Nanni di Banco,
Madonna di Fiesole.
Fiesole, Museo Bandini

Fig. V. Donatello,
Madonna Kress.
Washington, National Gallery of Art

Una delle policromie più eccezionali del primo quarto del Quattrocento è indubbiamente quella che riveste la *Madonna di Fiesole* (fig. IV). Il vestito color rosso amaranto della Vergine risalta sotto il sontuoso mantello dorato, il cui interno è foderato con una seta blu petrolio, dello stesso colore del velo che le scende sul petto e avvolge il Bambino. Il tessuto bianco a *pois* dorati con cui è confezionata la camiciola del Bambino è lo stesso che riveste parte del mantello di una Madonna del tipo *Terzano* di Michele da Firenze (n. 12.4), così come l'abitino di un esemplare più tardo della famiglia della *Berlino 130* sul mercato antiquario (n. 1.53)[13]. Le affinità più stringenti con la policromia della *Madonna di Fiesole* si riscontrano però nella *Madonna Kress* di Donatello, con la quale condivide l'uso pletorico della foglia d'oro che ricopre i mantelli e le capigliature dei due personaggi, accomunati anche dalla pelle chiara, arrossata sulle guance come alla fine di una sciata, e dalle iridi grigio topo (fig. V). Non saprei dire se queste due terrecotte

un successo incontrastato per tutto il Trecento, fino appunto al primo quarto del Quattrocento. Cfr. SKAUG 1994, vol. II, pp. 457-461 (nn. 512-553).

[13] Secondo Luciano Bellosi, in riferimento alla *Madonna di Fiesole*, «quei bollini dorati distribuiti fittamente sulla manica e sulla veste del Bambino, fanno pensare a Gherardo Starnina, tornato dalla Spagna a Firenze nel 1402, che li usava spesso nei suoi dipinti su tavola» (BELLOSI 2011, p. 19). Bellosi alludeva probabilmente ai sontuosi abiti indossati, ad esempio, da due coppie di santi, conservati al County Museum di Los Angeles (inv. 47.23 e AC1996.137.1), originariamente parte di una medesima predella, oppure al grande drappo che fa da sfondo all'*Incoronazione della Vergine* della Galleria Nazionale di Parma.

siano state policromate dalla stessa mano oppure se le affinità riflettano esclusivamente una tendenza del tempo[14]; ciò che appare certo è che entrambe le opere appartengono allo stesso momento storico, probabilmente attorno al 1410: una datazione piuttosto alta che, oltre dallo stile del modellato, è confermata anche nelle iscrizioni in caratteri gotici che decorano entrambi i basamenti[15].

Di una vera e propria bottega specializzata si può invece parlare per una decina di Madonne col Bambino che, oltre a essere prodotte "a calco", sono state dipinte anche "serialmente"[16]. Si tratta di gessi derivati dalla tipologia della *Berlino 131,* uno dalla *Madonna di Fiesole* e tre dalla *Berlino 130* (fig. VI). Le Vergini indossano un mantello blu con il bordo dorato, solitamente decorato sulla spalla destra con una grande stella a raggiera e, talvolta, rivestito all'interno con un *pattern* a puntini bianchi. Il Bambino – a seconda della tipologia a cui appartiene – appare variamente nudo, avvolto nella sciarpa materna o abbigliato con una tunichetta dorata *in pendant* con la camicia della Madre, impreziosita da un motivo a broccato realizzato tramite vari punzoni. Al di sotto, Maria indossa solitamente anche una camicia di organza trasparente con motivi dorati, che sbuca dai polsini della camicia, dallo scollo e che le copre parzialmente anche la fronte. Lo stesso tessuto costituisce anche la sottoveste del Bambino che, nei casi delle repliche della *Berlino 130,* forma un vero e proprio secondo abitino, chiuso da piccoli bottoncini sui gomiti. Gli elementi più rappresentativi sono però la sciarpina decorata con righine blu e rosse di Maria, nella quale, nei calchi della *Berlino 131*, è avvolto anche Gesù, e la collanina di perline sferiche nere e rosse che immancabilmente porta al collo (fig. VII). Curiosamente, questi elementi sono totalmente estranei al repertorio della pittura fiorentina del primo Quattrocento, ma tornano pressoché invariati in alcuni rilievi della

[14] Una moda del tempo doveva essere, per esempio, il motivo a banda larga che corre sul velo in cui è avvolto il Bambino nella *Madonna di Fiesole*, che torna pressoché identico nel perizoma del Crocifisso di Donatello in Santa Croce. A proposito della policromia di quest'ultimo, Giovanni GIURA (2011) ha suggestivamente proposto che sia stata realizzata da Bicci di Lorenzo: discutendo gli affreschi della Cappella del Beato Gherardo da Villamagna – dove in origine stava anche il crocifisso donatelliano – si è chiesto se il pittore, oltre agli affreschi sulle pareti, non fosse stato chiamato anche a dipingere l'opera lignea.

[15] Entrambe le iscrizioni, come di consueto, consistono in invocazioni mariane. Nel caso della *Madonna di Fiesole* si legge «O MATER MEI MEMENTO MEI»; in quello della *Madonna Kress,* invece, la più consueta: «AVE MARIA GRATIA PRENA».

[16] Questo concetto vale anche per due esemplari in gesso del tipo *Morgan* di Antonio Rossellino, conservati al Cleveland Museum of Art (inv. 1970.44) e al Metropolitan Museum of Art di New York (41.190.40a), identici in ogni minimo dettaglio pittorico.

Fig. VI. Repliche della *Berlino 131, Berlino 132* e *Berlino 130* policromate da un'unica bottega (dei Bicci?)

Mosca, Museo Puškin

Collezione Pittas

Mercato antiquario

Firenze, Santa Maria del Carmine

Firenze, Arciconfraternita della Misericordia

Sesto fiorentino, San Martino

Fig. VII.
Scultore fiorentino (da) e bottega dei Bicci (?),
Madonna col Bambino.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. VIII.
Desiderio da Settignano (da) e Neri di Bicci,
Madonna Alberti.
Dresda, Staatlichen Kunstsammlung

seconda metà del secolo, derivati da un modello di Desiderio da Settignano e policromati da Neri di Bicci (figg. VIII).

Considerato che le Madonne "scontornate" derivano da prototipi databili tra il 1410 e il 1420 e che la qualità del loro modellato fa pensare a una realizzazione non posteriore al primo trentennio del secolo, mi chiedo se questa serie di stilemi non possa essere intesa alla stregua di un marchio di fabbrica della famiglia dei Bicci, trasmessa di generazione in generazione lungo tutto il Quattrocento[17]. È noto infatti che la loro bottega fu da sempre attiva nella policromatura delle sculture: l'anziano Lorenzo di Bicci, nel 1389, è documentato per aver decorato alcuni marmi per la facciata di Santa Maria del Fiore[18], il figlio Bicci di Lorenzo, come anticipato, nel 1424 policromò le terrecotte di Dello Delli in Sant'Egidio e, infine, Neri di Bicci divenne nella seconda metà del secolo praticamente il punto di riferimento per i "colmi da camera" scultorei[19]. Proprio per questo mi chiedo se l'anziano Bicci di Lorenzo non avesse messo a punto un

[17] Per le datazioni delle tipologie seriali rimando alle schede 1, 2, 3.
[18] Il pagamento a Lorenzo di Bicci «pro adornatura quinque figuram marmi albi» del 1 giungo 1389 è stato trascritto in POGGI 1909A, p. 12, n. 70.
[19] Il nome di Bicci di Lorenzo è stato proposto in GIURA 2011 anche per la decorazione pittorica del *Crocifisso* di Donatello in Santa Croce. Cfr. note precedenti.

Fig. IX. Neri di Bicci,
Madonna Alberti (copia da).
Mercato antiquario

linguaggio pittorico strettamente legato alle Madonne col Bambino per la devozione personale che il figlio continuò a riporre adattandolo a modelli scultorei della seconda metà del secolo. Quella dei Bicci è infatti nota per essere stata una vera e propria azienda a conduzione famigliare. La loro attività proseguì ininterrottamente dagli ultimi decenni del Trecento fino allo scadere del Quattrocento, tramandando l'attività di padre in figlio senza cesure nette. Questo garantì una continuità stilistica che rendeva la maniera dei Bicci riconoscibile e costantemente apprezzata; e anche in momenti di profondo rinnovamento – come tra il 1460 e il 1470, quando sulla scena artistica fiorentina si affacciarono personalità come Andrea del Verrocchio, Sandro Botticelli e i fratelli del Pollaiolo – quella pittura più tradizionale, costruita su stilemi riconoscibili e iconografie popolari, continuò a fare breccia nel cuore dei committenti più conservatori[20]. Tuttavia, la proposta di ricondurre la policromia dei rilievi "scontornati" precedentemente descritti alla bottega dei Bicci agli albori del Quattrocento non può al momento essere confermata. Oltre a essere per loro natura privi di qualsiasi attestazione documentaria, questi manufatti non possono essere oggetto di confronti puntuali con la produzione pittorica di Bicci di Lorenzo[21]. I motivi ricorrenti, quali la sciarpina a righe, i

[20] BERNACCHIONI 1992A, p. 171. Il «passaggio di gestione» della bottega tra i membri della famiglia Bicci è stato oggetto di due importanti contributi di Cecilia FROSININI (1986; 1987A), che insiste molto sull'«educazione familiare» quale presupposto della continuità stilistica su cui i Bicci investirono. Questa mentalità garantì alla bottega una qualità di produzione stabile e la costante soddisfazione dei clienti. Un esempio significativo è offerto da una tavola commissionata nel 1438 a Bicci di Lorenzo da Jacopo Lapacci e rimasta incompiuta a causa della morte del committente. Nel 1464 il fratello del defunto Jacopo, Bartolomeo Lapacci, affidò a Neri di Bicci l'incarico di compiere la pala (FROSININI 1986, p. 9, nota 7).

[21] Ho escluso dal discorso Lorenzo di Bicci poiché la data della sua morte al 1427 – segnalata da Gaetano Milanesi nell'edizione da lui curata delle *Vite* – è tuttora oggetto di discussione: Cecilia FROSININI (1986)

veletti d'organza e la collana bicolore, paiono infatti legati solo ed esclusivamente alla policromia delle sculture. E questo vale anche per Neri di Bicci. In tal senso, è significativo il caso del modello della cosiddetta *Madonna Alberti* di Desiderio da Settignano: nel realizzare la policromia dei bassorilievi in gesso, Neri inserisce la collanina rossa e nera e decora il velo a mo' di canovaccio; al contrario, nelle tavole che copiano la stessa immagine tali elementi non compaiono[22] (fig. IX).

La generazione successiva: tra Neri di Bicci e Bernardo di Stefano Rosselli

Come anticipato, non sono molte le attestazioni relative alla pratica della policromia delle sculture nella prima metà del Quattrocento. Per un caso piuttosto fortunato, sono invece giunti fino ai nostri giorni i libri di bottega di Neri di Bicci e del suo allievo Bernardo di Stefano Rosselli. Attraverso le loro pagine, compilate tra il 1453 e il 1525 circa, possiamo avere un'immagine molto chiara della vita quotidiana in una bottega fiorentina di quel tempo, che non sarà stata poi così diversa da quella dei primi decenni del secolo. Dalle *Ricordanze* di Neri di Bicci emerge come la dipintura delle sculture costituisse una parte niente affatto trascurabile della sua attività. Tra le mura della bottega in Porta Rossa non doveva essere raro imbattersi in qualche crocifisso ligneo di don Romualdo da Candeli, in alcune opere di Benedetto da Maiano e, talvolta, anche del Buggiano[23]; ma le opere che occupavano più spesso i collaboratori di Neri

ha infatti addotto alcune argomentazioni che inducono a credere che il pittore fosse in realtà già morto agli inizi degli anni Venti del Quattrocento. Se, come sostenuto dalla studiosa, l'attività di Lorenzo di Bicci si interruppe all'alba del secolo, egli dovrebbe essere escluso dal dibattito sulla policromia delle Madonne col Bambino "seriali"; se invece fosse confermata la notizia riportata dal Milanesi, Lorenzo di Bicci avrebbe avuto ancora più di un decennio per dedicarsi anche a tale produzione, ovviamente già affiancato dal figlio Bicci di Lorenzo.

[22] Tra le varie Madonne col Bambino di gesso che Neri di Bicci menziona nelle sue *Ricordanze,* quella che il 16 aprile 1459 decorò per un certo Tedaldo deriva indubbiamente dalla *Madonna Alberti* di Desiderio da Settignano: la composizione è infatti descritta come una «Nostra Donna di gesso di pocho rilievo che adora il Figliuolo» (NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, pp. 111-112). Secondo KANTER E PALLADINO 2023 le repliche in gesso della *Madonna Alberti* policromate da Neri di Bicci sarebbero otto (alcuni elenchi erano già stati stilati in TARTUFERI 1991 e GENTILINI 2012, p. 14), mentre le tavole dipinte copiando il modello cinque.

[23] L'interessante personalità di Romualdo da Candeli – abate e intagliatore – è stata oggetto di un lungo saggio di Bruno SANTI (2016), il quale ha tentato la ricostruzione di un primo *corpus*, cercando di mettere in relazione le numerose menzioni di «don Romualdo abate di Chandegli» nelle *Ricordanze* con opere superstiti. «Betto di Nardo da Maiano» è nominato invece il 23 marzo 1471: Neri di Bicci era infatti stato incaricato di dipingere due suoi angeli lignei per le monache del monastero di Candeli (SANTI 2016, p. 91, cfr. anche NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 390). Nella "ricordanza" del 12 dicembre 1463, Neri di

Fig. X. Desiderio da Settignano (da) e Neri di Bicci, *Madonna col Bambino*.
Berlino, Bode Museum

erano indubbiamente le "Nostre Donne di gesso". Il pittore, nel suo libro di bottega ne menziona ben cinquanta, vuoi per avere provveduto alla loro decorazione, vuoi per interventi di "restauro" e rinnovamento. Col tempo, il suo pennello è stato così riconosciuto nella policromia – più e meno ambiziosa – di decine di bassorilievi derivati da modelli di Desiderio da Settignano e Antonio Rossellino, ma anche tratti da prototipi più antichi, come un gesso conservato al Musée du Louvre, derivato da una delle celebri composizioni col *Presepe* concepite all'interno della bottega donatelliana[24]. Queste pratiche "artigianali" – unite, ovviamente, alle più prestigiose commissioni di cicli d'affreschi e tavole d'altare[25] – fecero di Neri di Bicci, nel 1480, il pittore con il reddito più elevato della propria categoria professionale dell'intera città di Firenze, così come la sua bottega una delle più affollate di garzoni e discepoli, alcuni dei quali divennero poi veri e propri collaboratori[26]. È questo il caso di Giusto d'Andrea che nel 1459, a soli diciannove anni, possedeva già la

Bicci riferisce dell'incarico ricevuto da «Andrea di Lazero» per eseguire la policromia di un tabernacolo, commissione che il pittore subappaltò poi a Stefano di Francesco (SANTI 2016, p. 91 e BELLANDI 2018, pp. 226-227). Il ricordo è indirizzato al fratello, «Antonio di Lazero dal Borgho a Buggiano», poiché Andrea era morto il 21 febbraio 1462 (per la trascrizione cfr. NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 215). Il pittore e lo scultore si erano già incontrati alcuni anni prima a Pescia, nella chiesa di San Francesco, dove Neri aveva realizzato la decorazione della cappella Cardini e la policromia del «Crocifisso di rilievo», attribuito da Margrit LISNER (1970, p. 63) al Buggiano (cfr. inoltre BELLANDI 2018, p. 395).

[24] L'attribuzione a Neri di Bicci della policromia del *Presepe* donatelliano del Louvre è stata proposta in GENTILINI 2012.

[25] BERNACCHIONI 1992B, p. 23.

[26] CIAMPAGLIA 2024, p. 114. Tra il 1453 e il 1475 furono ben ventidue i ragazzi che si trovarono a operare nella bottega di Neri di Bicci (CIAMPAGLIA 2024, p. 126).

qualifica di «dipintore», era cioè non un semplice discepolo ma un pittore stipendiato[27]. Giusto lasciò il nido di Neri di Bicci nel 1462, avviando un'attività in proprio nella sua «chasa chon bottega di sotto, posta in Por San Piero»[28], di natura prettamente artigianale. La figura di Giusto d'Andrea meriterebbe ancora qualche approfondimento, ma allo stato attuale degli studi può essere considerato un pittore minore, che non dipinse mai opere su tavola e i pochi affreschi da lui realizzati sono circoscrivibili alla collaborazione con Benozzo Gozzoli a San Gimignano, alla decorazione della facciata di Santa Maria a Peretola e all'intervento – del tutto in subordine – nel Coro di Sant'Egidio[29]. Eppure, nella portata al catasto del 1480 risulta essere il secondo pittore più ricco di Firenze, preceduto soltanto dal suo maestro[30]. Giusto trovò infatti la propria fortuna negli interventi su oggetti domestici e, soprattutto, nella policromatura delle sculture. Tra il 1473 e il 1474 sono documentati alcuni pagamenti per interventi nella chiesa di Sant'Egidio: tra le altre cose «acconciò il Cristo sopra alla porta», ovvero restaurò il *Vir dolorum* attribuito a Dello Delli (oggi a Londra, Victoria and Albert Museum) che nel 1424 suo padre, Andrea di Giusto, aveva dipinto al fianco di Bicci di Lorenzo[31]. Come messo in luce da Annamaria Bernacchioni, dalle carte d'archivio emerge inoltre che Giusto si occupò di dipingere «teste, statue da inserire dentro tabernacoli, oltre ad oggetti di uso quotidiano», tanto che nella già menzionata portata al catasto del 1480 si dichiarò «dipintore di gessi» *tout court*[32]. Che la policromatura dei gessi fosse divenuta un'attività capace di rendere un pittore del calibro di Giusto d'Andrea uno dei più ricchi di Firenze è indicativo di come il mercato di questa classe di oggetti avesse conosciuto un portentoso sviluppo nel corso del Quattrocento.

Ancora più significativa, in tal senso, è la produzione della bottega di Bernardo di Stefano Rosselli, un altro "discepolo" di Neri di Bicci che, tra il 1501 e il 1525, riuscì

[27] CIAMPAGLIA 2024, p. 128. Giusto d'Andrea entrò nella bottega di Neri di Bicci all'età di diciassette anni ma, durante questo apprendistato, fu inviato per brevi periodi nella bottega di Filippo Lippi e in quella di Benozzo Gozzoli a San Gimignano (BERNACCHIONI 1992B, p. 25).

[28] Il documento è stato pubblicato per la prima volta in BERNACCHIONI 1992B, p. 23.

[29] Questi temi e, più in generale, la figura di Giusto d'Andrea sono stati oggetto del fondamentale BERNACCHIONI 2000.

[30] COMANDUCCI 1999, p. 162.

[31] BERNACCHIONI 2000, p. 232. Per un breve profilo di Andrea di Giusto, collaboratore non solo di Bicci di Lorenzo ma anche di Masaccio e Paolo Uccello, rimando a PADOA RIZZO 1992.

[32] Il documento è stato reso noto in BERNACCHIONI 2000, p. 233, con la trascrizione integrale alla nota 49 e discusso nel poco posteriore COMADUCCI 2003, p. 106.

Fig. XI. Desiderio da Settignano (da) e Bernardo di Stefano Rosselli, *Madonna di Torino.* Firenze, Museo Bardini

Fig. XII. Desiderio da Settignano (da) e Bernardo di Stefano Rosselli, *Madonna di Torino.* Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

ad ampliare notevolmente la propria clientela, soddisfacendo le richieste provenienti non soltanto da membri di famiglie patrizie e del ceto medio, ma anche da veri e propri «contadini»[33]. Inutile dire che, proprio come nei casi di Neri di Bicci e, successivamente, di Giusto d'Andrea, anche dalle porte della sua bottega, situata tra via Porta Rossa e piazza Santa Trinita, uscirono decine di rilievi in gesso dipinto. Sappiamo inoltre che Bernardo di Stefano Rosselli, almeno a partire dal 1508, era solito acquistare gessi – sia a tutto tondo sia a rilievo – da un artigiano di Empoli, un certo Paschino, detto il Rosso[34]. Il 2 novembre 1510 e il 14 febbraio 1511, per esempio, ricevette un ordine che includeva:

> «8 ttondi e grandi e 3 Vergine Maria pichole, […] 1 Vergine Maria cho' cherubino di soto grande e 2 Vergine Marie picholine cho' Bambino rito, […] 15 Vergine Marie quadre grande e 3 ttondi picholi, […] 6 ttondi grandi e 2 Vergine Marie cho' cherubino, […] 4 tteste di ditto e Sa' Govani, […] 14 Vergine Marie quadre e 3 Vergine Marie mezane e 15 Vergine Marie picoline, […] quidici Vergine Marie cho' Babino, […] 12 Vergine Marie grande e 6 ttondi e 3 Vergine Marie pichole, […] 2 Vergine Marie pe' donne [e] 2 tteste d'imperadore»[35]

[33] Cfr. GUIDOTTI 1986, p. 547 e CIAMPAGLIA 2014, p. 121.
[34] GUIDOTTI 1986, p. 546.
[35] COMANDUCCI 2003, p. 108.

Si trattava principalmente di Madonne col Bambino, nelle dimensioni più varie («picholine», «mezane» o «grandi») e in differenti formati, di teste di San Giovanni («Sa' Giovani») e di teste all'antica («d'imperadore»), che Bernardo era solito vendere grezze, così come le aveva acquistate, o molto più spesso dipinte[36]. Sfortunatamente, le descrizioni sono troppo vaghe per consentire l'identificazione dei modelli di riferimento, anche se ho pochi dubbi che la «Vergine Maria cho' cherubino di soto grande» sia una derivazione da un prototipo fortunatissimo di Benedetto da Maiano, noto in centinaia di esemplari, molti dei quali recano nella base proprio una grande testa angelica (fig. XXXII) . Mi chiedo inoltre se tra le «Vergine Marie quadre» non fossero comprese alcune derivazioni della cosiddetta *Madonna di Torino* di Desiderio da Settignano: Christopher Daly mi segnala infatti che due repliche in gesso di questo modello, una al Museo Bardini di Firenze (fig. XI), l'altra al Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (fig. XII), sono state policromate proprio dal Rosselli[37]. Anche considerando la produzione pittorica di Bernardo si possono riconoscere dei modelli che dovettero evidentemente essere disponibili nella sua bottega: Gentilini ha individuato la *Madonna delle candelabre* di Antonio Rossellino come riferimento per un dipinto già nella collezione Hewlett di Londra (figg. XIII e XIV)[38]; inoltre, si può aggiungere che una tavola del Musée d'Art Sacré du Gard a Pont-Saint-Esprit si ispira a un modello di Mino da Fiesole (figg. XV e XVI); e che una magnifica *Madonna col Bambino e angeli*, passata di recente in un'asta Leonard Joel a Sidney, deriva dalla *Madonna Dudley* di Donatello[39] (figg. XVII e XVIII). Oltre a questi oggetti, che evidentemente dovevano essere visti esclusivamente come supporti da dipingere, Bernardo di Stefano Rosselli commerciava anche immagini tratte dai grandi scultori del primo Rinascimento, Jacopo della Quercia e, soprattutto, Donatello:

---

[36] In altri ordini, si trovano anche alcuni crocifissi, teste di Cristo e teste femminili. Cfr. GUIDOTTI 1986, pp. 546-548.

[37] Da quanto mi è noto, la Madonna americana è inedita, per la replica del Museo Bardini si veda *IL MUSEO BARDINI* 1986A, pp. 258-259, n. 194.

[38] G. Gentilini, scheda 12, in *ECLECTICA* 2025, pp. 60-69. Per la Madonna già in collezione Hewlett si veda invece FAHY 2001, p. 254.

[39] Si devono a Christopher Daly le attribuzioni della tavola a Pont-Saint-Esprit e quella dell'asta australiana (messa all'incanto come opera di Neri di Bicci, cfr. *ROBERT COMPTON JONES COLLECTION* 2025, lotto 6). Il dialogo tra quest'ultima e la *Madonna Dudley* va ad aggiungersi alla straordinaria fortuna del modello delineata di recente in CAGLIOTI 2022C e, prima di lui, in GENTILINI 2013. La Madonna col Bambino di Mino da Fiesole è invece nota in alcune repliche in gesso, nonché in due versioni marmoree conservate al Detroit Institute of Arts e alla National Gallery di Washington (cfr. BELLI 2017, pp. 122-123). Quest'ultima è al momento catalogata dal museo come opera novecentesca, anche se ai miei occhi risulta ben più sospetta quella di Detroit.

del primo vengono menzionate alcune «teste della fonte di Siena», del secondo si ricordano delle riproduzioni – verosimilmente miniaturizzate – della *Dovizia* di Mercato Vecchio, così come delle Madonne col Bambino («di quelle di mano di Donatello»)[40], in un caso del tutto simile a quello della bottega di Neroccio de' Landi che, alla sua morte nel 1500, conservava in bottega una Madonna «di Donatello di gesso»[41]. Queste attestazioni risultano sorprendenti da più punti di vista: anzitutto perché dimostrano come, tra la fine del Quattrocento e il primissimo Cinquecento, continuasse la produzione di modelli scultorei concepiti oltre cinquant'anni prima, ma soprattutto perché i nomi di Jacopo della Quercia e Donatello restavano ancorati a calchi in gesso destinati al commercio, mentre una *Madonna col Bambino* di Benedetto da Maiano (morto nel 1497!) veniva già indicata come una semplice «Vergine Maria cho' cherubino di soto grande». Una spiegazione plausibile potrebbe risidere nella diversa funzione: mi chiedo se le anonime "Nostre Donne" o "Vergine Maria" fossero commerciate e prodotte come oggetti d'uso, volti alla devozione personale, mentre i calchi da Donatello e Jacopo della Quercia fossero richiesti piuttosto come testimonianze storiche di due protagonisti del Rinascimento, sia da chi desiderava possedere una replica dei loro capolavori sia da artisti che li utilizzavano come modelli.

Dalla produzione di Neri di Bicci e di Bernardo di Stefano Rosselli emerge chiaramente come, allorché le Madonne col Bambino in materiali plastici passarono dal formato "scontornato" a quello a bassorilievo rettangolare, il confine tra pittura e scultura diventò davvero labile: il pittore assunse ben presto il ruolo di protagonista assoluto, tanto da lasciarci indecisi se ci troviamo di fronte a «scultura dipinta o pittura a rilievo»[42]. Un'incertezza che si accentua ulteriormente nel caso del *corpus* raccolto dalla critica sotto la denominazione di Pseudo Pier Francesco fiorentino. Non è questa la sede per addentrarsi nella complicatissima questione relativa alla divisione delle mani ricondotte a questa generica etichetta, che più che a un'unica personalità sembra riferirsi a una corposa bottega il cui *leitmotiv* consisteva nel riciclare composizioni di altri pittori: dapprima quelle di Pesellino e Filippo Lippi, evolvendo poi fino ad assimilare modelli

[40] BERNACCHIONI 1997, p. 28.
[41] COOR ACHENBACH 1961, p. 158, n. 224.
[42] La citazione è tratta dal titolo di GENTILINI 2012.

Fig. XIII. Bernardo di Stefano Rosselli,
Madonna col Bambino.
Milano, Collezione privata

Fig. XIV. Antonio Rossellino (da),
Madonna delle candelabre.
Firenze, Museo Horne

Fig. XV. Bernardo di Stefano Rosselli,
Madonna col Bambino.
Pont-Saint-Espirit, Musée d'Art Sacré du Gard

Fig. XVI. Mino da Fiesole (da),
Madonna col Bambino.
Parigi, Musée du Louvre

Fig. XVII. Bernardo di Stefano Rosselli,
Madonna col Bambino e angeli.
Mercato antiquario

Fig. XVIII. Donatello,
Madonna Dudley.
Londra, Victoria and Albert Museum

Fig. XIX. Antonio Rossellino (da) e Pseudo Pier Francesco fiorentino, *Madonna di Leningrado.* Manchester, Currier Gallery of Art

Fig. XX. Desiderio da Settignano (da) e Pseudo Pier Francesco fiorentino, *Madonna Alberti.* Mercato antiquario

di Ghirlandaio, Perugino, Botticelli e persino Leonardo da Vinci[43]. È una produzione pittorica basata essenzialmente sulla copia – totale o parziale, ma sempre puramente iconografica e non stilistica – di quelle fortunate composizioni, che venivano ambientate però su fondali diversi: talvolta in paesaggi più studiati, ma nella maggior parte dei casi su fondi dorati decorati da lumeggiature e punzoni, con l'alternativa di un'ambientazione più favolistica davanti a roseti stagliati contro un cielo chiaro, probabilmente ispirata a nobili precedenti di Domenico Veneziano[44]. E in una "fabbrica" come quella dello Pseudo Pier Francesco fiorentino non poteva mancare una fiorente produzione di rilievi in gesso dipinti. Tra i casi più noti sono quelli che derivano dal tipo detto della *Madonna di Leningrado*, di Antonio Rossellino, conservati al Currier Museum of Art di Manchester (fig. XIX) e allo Jacquemart André di Parigi, dove le figure sono ambientate nel suo solito giardino rigoglioso di rose bianche e rosse[45]. Nello stesso vivaio

[43] Sul tema lascio la parola a chi mi ha preceduta, in particolare rimando ai saggi contenuti in DE MARCHI E CIVETTINI 2022.

[44] Andrea DE MARCHI (2022, p. 7) menziona, in particolare, la *Madonna col Bambino* del Veneziano alla National Gallery di Washington (inv. 1939.1.221).

[45] Per il gesso Jacquemart André (inv. 2021) si veda MOUREYRE-GAVOTY 1975, n. 39, per quello di Manchester (inv. 1941-3) invece SUNDSTROM 2013. Entrambi i pezzi sono stati discussi nel recente CIVETTINI 2022.

Fig. XXI. Desiderio da Settignano (da) e
Pseudo Pier Francesco Fiorentino,
Madonna Alberti.
Lione, Musée des Beaux-Arts

Fig. XXII. Desiderio da Settignano (da) e
Pseudo Pier Francesco Fiorentino,
Madonna Alberti.
Yale, University Art Gallery

Fig. XXIII. Desiderio da Settignano (da) e
Pseudo Pier Francesco Fiorentino,
Madonna Alberti.
già Firenze, Elia Volpi

Fig. XXIV. Desiderio da Settignano (da) e
Pseudo Pier Francesco Fiorentino,
Madonna Alberti.
Firenze, Sacro Cuore

Fig. XXV. Antonio Rossellino (da) e Pseudo Pier Francesco fiorentino, *Madonna di Leningrado.* New York, Saint James

Fig. XXVI. Antonio Rossellino (da) e Pseudo Pier Francesco fiorentino, *Madonna di Leningrado.* Grosseto, Museo Luzzetti

mi pare sia stato concepito un rilievo inedito derivato dalla *Madonna Alberti* di Desiderio da Settignano, passato di recente in asta da Cambi[46] (fig. XX). Sotto l'etichetta dello Pseudo erano già state ricondotte ben sette repliche di questo modello desideresco: cinque di formato quadrato, con la Madonna col Bambino su sfondo scuro, in origine probabilmente argenteo decorato con i tipici raggetti; le altre due invece presentano un'aggiunta sommitale con una colomba in volo dipinta, inserita in una cornice centinata decorata lungo il perimetro con un'invocazione mariana in capitali romane[47]. A questo secondo gruppo appartiene anche una terza replica, fino ad oggi ignota alla critica, che ho rintracciato nella chiesa del Sacro Cuore di Firenze (figg. XXI-XXIV). Di recente, Christopher Daly ha proposto di ascrivere al *corpus* dello Pseudo anche un ulteriore rilievo derivato dalla *Madonna di Leningrado* di Antonio Rossellino, conservato nella

[46] Cfr. Milano, Cambi, *Fine Art Selection,* 21 maggio 2025, lotto 9.

[47] KANTER E PALLADINO 2023 con relativa bibliografia, in particolare GENTILINI 2008.

Fig. XXVII. Scultore fiorentino e bottega dello Pseudo Pier Francesco fiorentino (?), *Madonna col Bambino e angeli.* Firenze, Collezione Ersoch

Fig. XXVIII. Scultore fiorentino e bottega dello Pseudo Pier Francesco fiorentino (?), *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole.* Berlino, Bode Museum

Fig. XXIX. Scultore fiorentino e bottega dello Pseudo Pier Francesco fiorentino (?), *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole.* Rochester, Memorial Art Gallery

Fig. XXX. Scultore fiorentino e bottega dello Pseudo Pier Francesco fiorentino (?), *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole.* Mercato antiquario

chiesa di Saint James a New York (fig. XXV)[48]. In questo caso, l'attribuzione si basa essenzialmente sulla lavorazione puntinata dell'oro dello sfondo e, soprattutto, sulla colomba in volo nella parte alta, derivata da un cartone impiegato dalla bottega sia nei colmi dalla *Madonna Alberti* sopramenzionati, sia in varie altre tavole dipinte[49]. Se si ammette l'attribuzione di Daly, non sarà difficile estenderla anche a una replica, sempre della *Madonna di Leningrado,* conservata nel Museo Luzzetti di Grosseto[50] (fig. XXVI). Proprio basandomi sul rilievo grossetano e, nello specifico, sul *pattern* puntinato dello sfondo, nonché sul peculiare rosso vinaccia con cui è dipinto l'abito di Maria, mi sono chiesta se alla medesima bottega pittorica non possano ricondursi anche un rilievo misconosciuto raffigurante la Vergine che adora il Bambino, vigilata da San Giovannino e due angeli, della collezione Ersoch di Firenze, così come tre gessi derivati dalla già evocata *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole,* conservati rispettivamente al Bode Museum di Berlino, alla Memorial Art Gallery di Rochester e un ultimo passato in asta da Sotheby's nel 2009[51] (figg. XXVII-XXX).

Alla luce dell'attività di Neri di Bicci, Giusto d'Andrea, Bernardo di Stefano Rosselli e dello Pseudo Pier Francesco fiorentino, risulta evidente quanto fosse alta la richiesta di rilievi policromi nella seconda metà del Quattrocento e quanto continuò a crescere varcata la soglia del Cinquecento. Proprio per questo, tale produzione non era appannaggio esclusivo di botteghe specializzate di "pittori-artigiani", ma coinvolgeva anche molti dei protagonisti della scena pittorica fiorentina dell'epoca. In fin dei conti, ottenere commissioni prestigiose, come pale d'altare o cicli di affreschi, non era sempre possibile; di conseguenza, quasi ogni bottega doveva affiancare agli incarichi maggiori una produzione parallela di carattere più artigianale, di esecuzione relativamente facile ma al tempo stesso estremamente redditizia[52]. Non sorprende quindi che, nel 1472,

[48] DALY 2022, p. 44. Mi chiedo se l'esemplare oggi a New York sia quello messo all'incanto da Elia Volpi a Roma nel 1910, cfr. *CATALOGUE DE LA VENTE* 1910, lotto 378.

[49] Ricordo, a titolo d'esempio, una tavola conservata al Detroit Institute of Arts (inv. 89.14), altre due analoghe al Musée des Beaux-Arts di Digione (inv. 1313) e alla Yale University Art Gallery di New Haven (inv. 1943.226), nonché un tondo al Musée de Narbonne (inv. 243).

[50] Cfr. *LA COLLEZIONE LUZZETTI* 2019, pp. 68-70.

[51] Per gli esemplari della *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole* rimando alle pagine precedenti di questo lavoro di tesi. La terracotta della collezione Ersoch è invece pubblicata in *MADONNA ERSOCH* 2011, p. 33, con un vago riferimento alla «Bottega di Andrea del Verrocchio». Segnalo inoltre che la scultura è riconoscibile in un celebre scatto della "Parete delle Madonne" in Palazzo dei Mozzi.

[52] BERNACCHIONI 1992B, p. 24. Sull'attività "artigianale" delle botteghe pittoriche quattrocentesche si veda PROCACCI 1960.

«Domenico e Davitte di Tommaso di Churrado» Ghirlandaio siano documentati per aver dipinto una «Santa Chaterina da Siena di tutto rilievo»[53] e che, probabilmente proprio per la loro familiarità con la policromatura delle sculture, i monaci vallombrosani della Badia di Passignano, il 30 maggio 1478, chiesero a David Ghirlandaio di «chonperare 1 forma di Nostra Donna per la chasa»; considerato che «di poi no'lla chomperò», si accontentarono nel 1483 di «dieci quadri di Vergine Marie chol figliuolo in braccio gittate in forma di gesso»[54]. Nel 1475 Benozzo Gozzoli è documentato per aver «colorito» tre teste in terracotta modellate da Giuliano da Maiano nel 1467 per la balconata dell'organo della Collegiata di San Gimignano[55]; il 10 marzo 1500 Bastiano Mainardi, invece, per aver dipinto una «Madonna di gesso» per lo spedalingo di Santa Fina, che annotò diligentemente accanto al compenso dovuto che riguardava «solo la pictura», poiché «la Madonna era mia»[56]. Infine, Bartolomeo di Giovanni è stato riconosciuto come autore della policromia di un "colmo" del Victoria and Albert Museum di Londra, con un gesso derivato da un fortunatissimo prototipo di Benedetto da Maiano, del quale,

Fig. XXXI. Benedetto da Maiano (da) e Bartolomeo di Giovanni, *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista.* Londra, Victoria and Albert Museum

[53] PONS 1992, p. 258.
[54] GALLI 2003, p. 160, con bibliografia precedente alla nota 10.
[55] GENTILINI 2012, p. 12.
[56] VENTURINI 1995, p. 125.

forse non casualmente, il pittore era affittuario di una bottega «nella via dei Balestrieri al Canto de' Pazzi»[57] (fig. XXXI).

Fig. XXXII. Luca della Robbia,
Madonna di Santa Maria Nuova.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Su un binario parallelo rispetto alla policromia tradizionale correva il convoglio dei Della Robbia che, dagli anni Quaranta del Quattrocento fino al primo quarto del Cinquecento, diede vita a un florido mercato di terrecotte invetriate, destinate non solo a Firenze, ma a tutta la Toscana e anzi, ben presto esportate in tutta Europa. In realtà, Aldo Galli ed io abbiamo di recente portato l'attenzione su due Madonne col Bambino, attribuibili rispettivamente al giovane Donatello e a Filippo Brunelleschi, connotate da una superficie invetriata di carattere fortemente sperimentale: non il tipico bianco candido, bensì un insolito azzurrino. Ciò ci ha indotti a supporre che le prime sperimentazioni nel campo dell'invetriatura delle terrecotte possano risalire già al 1410-1415 circa, quando Donatello e Brunelleschi erano appunto uniti in una "compagnia"[58]. Certo, si

[57] PONS 2004, p. 39. L'attribuzione a Bartolomeo di Giovanni fu proposta in POPE-HENNESSY 1964, vol. I, pp. 161-162.

[58] Nel 1410 fu infatti inaugurato il *Giosuè* in terracotta di Donatello per gli sproni di Santa Maria del Fiore che, in breve tempo, andò incontro a un rapido degrado causato dalle intemperie, che richiese continui e costosi interventi di manutenzione. È in questo contesto che, il 9 ottobre 1415, Brunelleschi e Donatello vengono pagati congiuntamente per aver realizzato «una figuretta di pietra, vestita di piombo dorato» come modello per le «figure grandi che s'ànno a fare in su gli sproni di Santa Maria del Fiore». Che cosa avessero in mente di preciso i due sodali purtroppo ci sfugge, ma certo la notizia evoca molto bene il clima sperimentale in cui Filippo e Donato presero a interrogarsi anche sulla possibilità di un rivestimento ceramico per le loro figure in terracotta, che misero a punto in due tentativi, rispettivamente la *Madonna Mayer* e la *Madonna Volpi* (per le quali si vedano le schede 5 e 9 del presente lavoro di tesi). Tuttavia, in entrambi i casi si riscontrarono dei problemi in fase di cottura che fecero virare l'invetriatura verso un curioso color azzurrino (cfr. GALLI E ROSA 2025).

tratta di esperimenti col valore di prototipi, che ogni probabilità non giunsero mai sul mercato fiorentino; il vero successo delle invetriate resta dunque imputabile a Luca della Robbia che, nei primissimi anni Quaranta, perfezionò la tecnica e la portò al successo. Eppure, non va trascurato che su quel binario, prima che transitasse l'*eurocity* robbiano, avevano percorso una breve tratta anche Donatello e Brunelleschi, che possiamo immaginarci piuttosto su una più arrugginita *handcar*. Ora, sebbene le Madonne col Bambino invetriate abbiano, per loro natura, la superficie già decorata, ciò non significa che non fosse necessario l'intervento di un pittore, coinvolto sia nella dipintura della cornice lignea in cui i rilievi sarebbero stati inseriti, sia nelle dorature a freddo che in origine dovettero impreziosire – più spesso di quanto non si creda – le robbiane[59]. Un intervento di questo tipo fu operato, per esempio, nel 1448, da Domenico di Michelino sui due meravigliosi *Angeli reggicero* realizzati da Luca della Robbia per il Duomo di Firenze[60]. Poiché la foglia d'oro veniva applicata a freddo, sono rari i casi di rilievi mariani invetriati che conservino le dorature originali: un esempio eccezionale è quello della *Madonna di Santa Maria Nuova* del Bargello, che reca

Fig. XXXIII. Benedetto da Maiano (da),
Madonna col Bambino e San Giovanni Battista.
Prato, Museo Civico

[59] In forma non diversa da quanto avveniva per i rilievi in marmo. Neri di Bicci, per esempio, il 3 gennaio 1460 appunta nelle sue *Ricordanze*: «Richordo ch'el detto dì rendei a Pietro Tazi orafo 1° tabernacholo da tenere in chamera, drentovi una Vergine Maria di marmo di mano di Disidero, el quale tabernacholo gli missi d'oro dinanzi e dallato, e d'azuro dove bisogniò e chosì ornai la Vergine Maria del marmo a tuta mia ispesa» (NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, pp. 156-157).

[60] Il documento è pubblicato in POGGI 1909B, p. 222, doc. 1104 ma quel «Dominicus Francisci pictor» che fu pagato 23 lire per il suo lavoro sulle terrecotte di Luca della Robbia è stato identificato in Domenico di Michelino solo in A. Galli, scheda 12, in *THE ALANA COLLECTION* 2009, pp. 62-66.

ancora sullo sfondo un sontuoso motivo floreale (Fig. XXXII), o quello della *Madonna della mela* del Bode Museum di Berlino, dove si vedono ancora numerose tracce negli orli degli abiti e nella fascia tra i capelli di Maria[61].

La celebrità e diffusione delle robbiane furono tali da influenzare anche le scelte cromatiche delle terrecotte "tradizionali". Da un intervento di restauro degli anni Ottanta è emerso che la *Madonna di Santa Maria Nuova* di Andrea del Verrocchio, al Bargello, fu concepita con «un fondo blu lapislazzulo» dal quale «emergono le figure bianche lumeggiate d'oro nei capelli ed in alcuni dettagli della veste», un effetto che, secondo il Passavant, avrebbe creato «l'illusione ottica del finto marmo»[62]. Più probabilmente, invece, il Verrocchio volle simulare uno di quei rilievi invetriati che godevano di tanto successo in quel periodo in città, frutto di una ricetta segreta che non uscì mai dall'*entourage* dei Della Robbia[63]. Ciononostante, la proposta di Passavant non era del tutto fuori luogo, poiché esistono effettivamente dei casi di terrecotte quattrocentesche dipinte a simulare il marmo[64]. Oltre al celebre caso del *Giosuè* di Donatello, inaugurato nel 1410, Benedetto da Maiano attorno al 1480 dipinse di bianco, inserendovi venature rosate, due gessi conservati nella Collegiata di San Gimignano e nel Museo Civico di Prato[65] (fig. XXXIII).

Dagli inizi del Quattrocento fino alla metà del Cinquecento, le Madonne col Bambino "da camera" furono dunque prodotti nati della collaborazione tra lo scultore e il pittore. Indipendentemente dalle botteghe che le realizzarono, dal formato del rilievo o dal tipo di decorazione pittorica scelta, è certo che – come affermò Adolfo

[61] Sul pezzo e questa vicenda si veda A. Galli e N. Rowley, scheda 6.5, in *BEATO ANGELICO* 2025, pp. 254-257.

[62] GENTILINI 1992, vol. I, p. 38 nota 69.

[63] Apparentemente le conoscenze tecniche veniva trasmesso oralmente, per risalire dunque ai metodi di fabbricazione delle terrecotte invetriate ci si è affidati all'osservazione diretta delle opere, unita a moderne analisi tecniche e integrate con alcuni riferimenti nella trattatistica e letteratura artistica. Su questi aspetti rimando ai contributi di Maria Grazia VACCARI (1998; 2009).

[64] Ricordo per esempio che nel 1445 Pietro del Minella inaugurò nella cappella di San Crescenzio nella Cattedrale di Siena due angeli in terracotta dipinti di bianco a imitazione del marmo (BENSI 1996, pp. 36-37). Spostandoci verso l'Italia settentrionale, invece, Giovanni da Roma nel 1444 fu pagato per «quasdam figuras terre, coctas ad fornacem et factas ad modum marmoris» (GALLI 2013B, p. 47). L'apice del successo di questo tipo di finitura cromatica fu però toccato da Antonio Begarelli, tanto che Vasari disse «ha dato tanto bene il colore di marmo, che paiono proprio di quella pietra» (VASARI (1550 e 1568), ed. 1966-1997, vol. V, p. 421). Il tema è stato di recente affrontato in SCANSANI 2024A.

[65] La tendenza invece a dipingere le terrecotte con una patina scura, a finto bronzo, si svilupperà piuttosto invece tra Cinque e Seicento. Per il tema rimando a SÉNÉCHAL 2012.

Venturi quasi un secolo fa – «alla vita della terracotta», e – aggiungiamo – a quella dei nostri gessi, «era necessario il colore»[66].

Il mercato quattrocentesco dei rilievi mariani

La "formatura" e la vendita

Dopo il lungo *excursus* proposto nelle pagine precedenti, dal quale è emerso che la realizzazione di un "colmo" volto alla devozione domestica richiedeva la collaborazione tra scultori, legnaioli e pittori, alcune domande sorgono spontanee: qual era il ruolo di ciascuna di queste figure nel mercato delle Madonne col Bambino da camera? Chi poteva permettersi l'acquisto di opere del genere?

Per avere un'immagine efficace del commercio quattrocentesco dei rilievi mariani, dobbiamo riprendere la lettura dei *Libri di bottega* e delle numerose carte d'archivio della seconda metà del Quattrocento che, come già visto per la policromia, si rivelano estremamente utili anche per comprendere retrospettivamente le dinamiche degli inizi del secolo, tanto meno illuminate da evidenze documentarie. Dalla lettura delle *Ricordanze* di Neri di Bicci emerge che, per l'acquisto di rilievi seriali in gesso, ci si poteva rivolgere direttamente alla bottega dello scultore autore del prototipo, ma più frequentemente ci si affidava ad artigiani specializzati, principalmente legnaioli[67]. Susanne Kubersky Piredda ha infatti messo a fuoco come questa categoria di professionisti fosse responsabile della manifattura dell'intero supporto dei "colmi": oltre alla cornice intagliata, nel caso dei dipinti fornivano anche la tavola, mentre per i lavori in rilievo producevano essi stessi i calchi in gesso o in terracotta[68]. È questo il caso di Luca di Paolo Manucci, uno dei legnaioli ai quali Neri di Bicci si rivolgeva per la produzione

[66] VENTURI 1935, vol. I, p. 540.

[67] Quello delle Madonne col Bambino "domestiche" divenne un vero e proprio genere, al punto che nacquero i cosiddetti «pittori di Madonne», ossia botteghe specializzate nella sola produzione di "colmi" da camera. La loro esistenza trapela anche dalle pagine di Benedetto Dei, che nella preziosa lista delle botteghe di pittura attive nella Firenze del 1470, ricorda anche quella di un certo «Riccardo delle Nostre Donne» (cfr. ROMBY 1976, p. 71), evidentemente così chiamato perché specializzato nella produzione di tabernacoli mariani (BERNACCHIONI 1992A, p. 179, nota 72). Proprio questa considerazione ha indotto Creighton GILBERT (1988, p. 202) a proporre di identificare l'anonimo Riccardo con lo Pseudo Pier Francesco Fiorentino. Sulla questione si veda il recente DE MARCHI 2022, p. 6 e nota 1.

[68] KUBERSKY PIREDDA 2003, p. 116.

di tabernacoli. Il 30 giugno 1468, il pittore gli inviò un ordine piuttosto consistente, che comprendeva dodici tabernacoli e ventiquattro quadretti, dei quali non doveva fornire solo la parte lignea ma «debe formare la Vergine Maria del gesso»[69]. I ruoli talvolta potevano invertirsi, come nel caso della bottega dei da Maiano, che commissionò a Neri di Bicci e ad Alesso Baldovinetti la policromatura di due rilievi[70]. Parallelamente a queste attività dovevano poi essercene altre specializzate proprio nella "formatura" di gessi, gestite da artigiani che approfittarono della grande richiesta che giungeva dal mercato. Avviare una fucina di questo genere non doveva poi essere così complesso. Come attesta l'ordine del 1478 dei monaci Vallombrosani della Badia a Passignano a David Ghirlandaio per «1 forma di Nostra Donna», all'epoca venivano commerciate anche le matrici vere e proprie, non solo le derivazioni[71]. Personaggi come Paschino di Empoli – da cui Bernardo di Stefano Rosselli si riforniva regolarmente[72] – potevano dunque acquistare delle "forme" e avviare una produzione di gessi grezzi da vendere a pittori, legnaioli o altri artigiani per la produzione di "colmi". Mi chiedo se non sia questo il caso di «Niccolaio Mazzoni da Lucca», che nel 1447 acquistò dalla bottega in Borgo Panicale del fiorentino «Giovanni di Giorgio della Magna Alta» ben «forme sesanta di più fighure di terracotta», chissà se proprio con l'ambizione di avviare una produzione di rilievi seriali a Lucca[73].

---

[69] NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, pp. 313-314. Nell'accordo con Manucci era previso che fosse lo stesso Neri di Bicci a fornirgli il gesso («io gli debo dare el gesso di mio»). In effetti, il pittore nelle *Ricordanze* menziona in vari casi l'acquisto di «gesso volterano», il 19 luglio 1466 e il 21 agosto 1471 in quantità piuttosto consistenti (cfr. NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, pp. 276 e 376. Sull'impiego del gesso di Volterra nelle botteghe fiorentine, cfr. GARIANI *ET AL.* 2021). Eppure, credo che per la produzione dei calchi Neri si affidasse sempre a botteghe esterne e non ne producesse lui stesso, a differenza, per esempio, di Francesco Squarcione, la cui bottega padovana è nota per le «cose di gesso» sulle quali i suoi allievi potevano formarsi. Stando alla testimonianza vasariana, il pittore acquistò i calchi da «diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e Roma» (VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 548), parallelamente doveva però avere una produzione interna alla propria bottega. Il 24 maggio 1455, Marco Zoppo si premurò infatti di far recapitare al suo maestro una buona fornitura di gesso bolognese «pro aptando figuras et imagines», ovvero destinato proprio alla calcatura (CALOGERO 2020, p. 54.)

[70] KUBERSKY PIREDDA 2003, p. 116. Il 2 luglio 1468, per esempio, Neri di Bicci ricorda che «a detto dì rendei a Giuliano da Maiano uno tabernacholo da chamera grande, di bracc[i]a 3 1/2 incircha, el quale lui m'aveva dato di legniame ed io el detto dì glielo rendei dipinto in questo modo […] (NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 314). Mentre Alesso Baldovinetti, nel 1463, ricorda il pagamento di «fiorini cinque larghi, e' quali sono per uno cholmo gli dipinsi da chamera, entrovi una nostra donna chol bambino colorita» (POGGI 1909B, p. 8).

[71] GALLI 2003, p. 160, con bibliografia precedente alla nota 10.

[72] GUIDOTTI 1986, p. 546.

[73] FILIERI 2003, p. 266.

È dunque chiaro che il ruolo dello scultore nella produzione della Madonne "seriali" era, in fin dei conti, circoscritto quasi esclusivamente all'ideazione del modello e alla realizzazione del prototipo. I calchi tratti da esso (o addirittura le matrici!) circolavano sul mercato come semplici "Nostre Donne", nella maggior parte dei casi senza alcun riferimento al loro autore[74]. Gli scultori, infatti, non sembrano aver accampato alcuna pretesa di proprietà intellettuale sui loro modelli, e ciò ha un significato sociale piuttosto importante: i rilievi "a calco" erano visti come oggetti d'uso quotidiano, come prodotti di pregio, ma non erano percepiti come opere d'arte vere e proprie; e questa dimensione di scarsa dignità intellettuale – per così dire – parrebbe condivisa tanto dagli acquirenti quanto dagli autori[75]. Si trattava, in sostanza, di oggetti concepiti appositamente per il commercio, pensati per una produzione rapida e a basso costo[76]. Per i pittori come Bernardo di Stefano Rosselli, che acquistavano in blocco decine di rilievi, doveva apparire molto allentato il rapporto con i capolavori di Desiderio da Settignano o di Benedetto da Maiano che stavano all'origine della serie: si trattava semplicemente di gessi destinati a fungere da supporto per la pittura. Tant'è vero che il prezzo del colmo non dipendeva dal prototipo più o meno prestigioso da cui il gesso derivava, bensì dalle dimensioni dell'intero tabernacolo, dalla ricchezza della decorazione pittorica, dalla elaborazione della cornice lignea[77]. E questo vale, più in generale, per tutta la scultura dipinta. Un esempio parlante è quello di una *Pietà* in terracotta policroma commissionata nel 1514 ad Agnolo di Polo da un cittadino di Prato, il quale preferì negoziare l'acquisto dell'opera priva della dipintura, presumibilmente con l'intento di affidarla successivamente a un pittore locale più a buon mercato. In questo modo, lo scultore ricevette soltanto il 42% del prezzo complessivo dell'opera: oltre la metà della spesa era dunque destinata alla policromia. Se questa era la divisione dei compensi per un impegnativo gruppo scultoreo modellato, si può facilmente immaginare quanto fosse più marcato lo sbilanciamento dei ruoli nel caso delle Madonne seriali, nelle quali la

[74] Come già sottolineato, gli unici casi in cui trapela il nome dell'autore, evidentemente perché considerato specialmente prestigioso, sono quelli di calchi tratti dalle opere di Jacopo della Quercia e Donatello. Per il tema rimando al capitolo I.

[75] La percezione è che questi oggetti fossero apprezzati più per il loro valore devozionale che per il piacere estetico del compratore, la qualità o l'originalità dell'artista (cfr. KLAPISCH -ZUBER 2013).

[76] Per lo statuto di pittori e scultori nella società fiorentina del XV secolo, si veda COMANDUCCI 1999.

[77] KUBERSKY PIREDDA 2003, p. 122.

parte a rilievo era in gesso e prodotta a calco[78]. Non a caso, i pittori con i redditi più elevati della propria categoria professionale della Firenze del 1480 erano, come abbiamo visto, Neri di Bicci e Giusto d'Andrea, quest'ultimo dichiaratosi espressamente «dipintore di gessi»[79].

In linea generale, e in via necessariamente approssimativa, nella prima metà del Quattrocento un'immagine per la devozione personale aveva un costo medio di circa 270 soldi; tra il 1451 e il 1475 la cifra salì a 575, nell'ultimo quarto raggiunse gli 859, fino ad arrivare, nel primo quarto del Cinquecento, a circa 2400[80]. L'aumento dei costi è in parte riconducibile al crescente successo e alla conseguente moltiplicazione della richiesta di queste opere, al tempo stesso va però considerato il generale incremento dei prezzi dei beni primari: tra gli inizi del XV secolo e il primo quarto del XVI secolo uno staio di grano, ad esempio, passò da 13,2 a 77,9 soldi[81]. In questo contesto, i prezzi dei colmi di Neri di Bicci – compresi tra un minimo di 55 e un massimo di 900 soldi – sembrano riflettere la volontà di soddisfare una clientela il più possibile ampia e diversificata: dai membri delle più importanti famiglie fiorentine ai religiosi, fino a semplici artigiani o contadini[82]. Nelle *Ricordanze* di Neri di Bicci e nei *Libri di bottega* di Bernardo di Stefano Rosselli, inoltre, non è raro imbattersi nella menzione di «Madonne di botega», espressione con la quale ci si riferisce ai colmi più economici che i pittori esponevano sui «muriccioli» all'esterno delle loro botteghe (chiamati all'epoca, non a caso, «mostre») pronti per essere venduti al potenziale cliente che fosse passato per la via[83].

---

[78] Questo interessante caso di Agnolo di Polo è stato pubblicato da Giancarlo GENTILINI (2012, p. 11), il quale ha portato l'attenzione anche su un altro precedente riguardante invece Benedetto da Maiano che, nel 1495, consegnò a Girolamo Talduci quattro statue «rozze», policromate poi dal modesto Tommaso di Pietro Trombetto.

[79] Cfr. note precedenti.

[80] KUBERSKY PIREDDA 2003, p. 119.

[81] Susanne KUBERSKY PIREDDA (2003, p. 119-121) ha condotto un'analisi sulla media cinquantennale dei prezzi delle immagini devozionali tra il 1350 e il 1550, ricavando i prezzi delle opere dai documenti che poi ha convertito in valuta d'argento, cioè in soldi di piccioli.

[82] KUBERSKY PIREDDA 2003, p. 121. Un esempio eloquente è quello della serva di Niccolò Strozzi che chiese un prestito di un fiorino al suo signore proprio per comprarsi una «Vergine Maria» (PONS 1992B, p. 226).

[83] Per le «Madonne di botega» si veda CIAMPAGLIA 2024, p. 144. Il termine di «mostre» deriva dalle *Ricordanze* di Neri di Bicci, attraverso le quali è possibile farsi un'idea di come fosse una bottega quattrocentesca: gli ambienti erano connessi attraverso «usci» e all'esterno da «finestre». La porta di accesso sulla strada aveva invece ai lati due muriccioli, le già menzionate «mostre», dove erano esposte le opere (BERNACCHIONI 1992B, p. 23). Dal suo libro di bottega emerge poi quanto la sua clientela fosse varia: sue opere furono infatti acquistate da «merciai, speziali, legnaiuoli, monache e frati, vedove, capitani di piccole

Il risultato fu una diffusione capillare di questi oggetti che, nel corso dell'interno XV secolo, finirono progressivamente per popolare quasi ogni casa fiorentina. È sufficiente confrontare, ad esempio, l'inventario del 1418 di Giovanni di Bicci de' Medici con quello del 1492 di Lorenzo il Magnifico: nel primo caso, a Palazzo Medici, è registrata una sola Madonna in terracotta; nel secondo, si contano ben sei gessi, con una stima compresa tra 5 e 10 fiorini ciascuno[84]. Tale incremento ha un duplice significato: da un lato è indubbiamente dovuto alla maggiore presenza di questi manufatti sul mercato; dall'altro, rappresenta anche il risultato di acquisti accumulati nel corso dei decenni. I fiorentini, infatti, erano profondamente legati alle loro "Nostre Donne" che, seppur talvolta spostate da stanza in stanza, accompagnavano le famiglie nel susseguirsi delle generazioni. Naturalmente, queste Madonne "antiche" necessitavano di manutenzione, per la quale venivano interpellati pittori come Apollonio di Giovanni, che nel 1458 restaurò una Madonna col Bambino per Bernardo Rinieri; lo Scheggia, che riparò la Madonna rotta di Lorenzo Morelli; o lo stesso Neri di Bicci, che nel 1459 intervenne su un tabernacolo di Tebaldo della Chasa e, nel 1465, su uno di Romolo d'Andrea di Nofri[85].

Attraverso questa serie di attestazioni, è dunque possibile avere un'immagine piuttosto nitida delle fasi produttive e delle personalità coinvolte nella realizzazione di un colmo da camera nel Quattrocento fiorentino. Sebbene il processo non fosse affatto standardizzato – come si è visto, infatti, potevano essere gli scultori ad incaricare i pittori della policromia, come i pittori a ordinare i gessi dagli artigiani, oppure i legnaioli

compagnie religiose, mercanti di Calimala, fabbri, bottai, tintori, ferraiuoli, pianellai, vaiai, fornaciai e sarti» (CIAMPAGLIA 2024, p. 115). Sul tema cfr. KUBERSKY PIREDDA 2003.

[84] Cfr. *INVENTARI MEDICEI* 1996, pp. 3-72 e *LIBRO D'INVENTARIO* 1992.

[85] MUSACCHIO 2008, p. 225. Ad Apollonio di Giovanni furono destinati «lire 8 piccioli per raconc[i]are una Nostra Donna» (CALLMANN 1988, p. 16, n. 18r). Nel caso dello Scheggia invece, in realtà il pagamento del maggio 1467 è rivolto a lui e al figlio: «Giovanni e Antonio Francesco dipintore chiamati lo Scheggia e chonpagni», appunto, per «menda d'una Vergine Maria mi ronpè» (BELLOSI E HAINES 1999, p. 68, n. 4). Per quanto riguarda Neri di Bicci invece la sua fu una delle botteghe più attive nel restauro di opere d'arte, sulle quali interveniva sia per "aggiornarle" secondo un gusto più moderno, sia per eseguire dei veri e propri consolidamenti. Il tema è stato affrontato parzialmente in SANTI 1973 e più puntualmente in VENTURINI 1994. Il «tabernaccholo» menzionato nel testo – che Neri di Bicci ricorda il 19 febbraio 1464 di aver restaurato per il battiloro «Ronbolo d'Andrea di Nofri» – è stato di recente identificato da RÖSTEL E HUTH 2026 con un "colmo" conservato al Bode Museum di Berlino, costituito da un calco della *Madonna Foulc* di Desiderio da Settignano. Il rilievo corrisponde perfettamente alla descrizione di «una Nostra Donna di gesso di mano di Disiderio cho Nostro Signore in chollo ch'è mezo fasciato» (NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, pp. 239-240) e conserva ancora la sua cornice originaria, decorata in basso con gli stemmi delle famiglie Romoli e Martini dell'Ala. Nel 1455, infatti, Romolo sposò Filippa di ser Giovanni di Luca Martini dell'Ala.

a commissionare la decorazione ai pittori – è evidente che, in ogni caso, il pittore ricopriva un ruolo centrale, sia nella produzione che nella vendita, che ben presto valicò i confini delle mura cittadine.

Il commercio, al di là di Firenze

Risale al maggio 1418 l'ormai celebre disputa attorno a una scultura di Donatello che vide coinvolti i pittori lucchesi Francesco Anguilla e Francesco di Jacopo. Quest'ultimo, infatti, come da accordi presi, avrebbe dovuto consegnare al collega «unam figuram de terra cocta Sancti Johannis Baptistae, factam manu magistri Donati de Florentia, de medio relevo» per estinguere un debito pari a un fiorino. Un anno e mezzo dopo, nel novembre 1419, la faccenda non era ancora stata risolta, sicché i due pittori si incontrarono di nuovo di fronte al giudice: questa volta Francesco di Jacopo si presentò con l'opera, ma l'Anguilla gli contestò che «non est facta manu dicti magistri Donati», e quindi che valeva meno del fiorino che gli era dovuto. Nelle carte d'archivio – con nostro grande rimpianto – la narrazione si interrompe a questo punto: non sappiamo dunque chi abbia alla fine spuntato la causa, se Francesco Anguilla o Francesco di Jacopo. La disputa tra i due pittori costituisce per noi una preziosa attestazione dell'attività plastica di Donatello, nonché del precoce mercato di cui furono oggetto le sue sculture[86]. L'intera vicenda si svolge infatti a Lucca, il che significa che allo scadere del primo decennio del Quattrocento – ovvero poco dopo la "riscoperta" della tecnica – alcune terrecotte circolavano già sul mercato, valicando anche le mura fiorentine[87].

[86] I documenti sono stati pubblicati per la prima volta in *ARTE E PITTURA* 1994, pp. 334, dove tuttavia non viene identificato Donatello. Oltre che in BELLOSI E GENTILINI 1998, p. 17 e in CAMPIGLI E GALLI 2008, p. 33, la vicenda è stata discussa da Francesco CAGLIOTI (2020, pp. 35-36), il quale giunge alla conclusione che «a quell'epoca Donatello non era il solo artista toscano impegnato nello specifico mestiere coroplastico, ma soprattutto che esisteva di già un giro di suoi stretti imitatori e copisti». Mi chiedo invece se, più che l'opera di un imitatore o di un copista, Francesco di Jacopo non avesse cercato di rifilare all'Anguilla un calco di quel *San Giovanni Battista* di Donatello, anziché l'opera modellata dal maestro, ovvero «factam manu». Ciò spiegherebbe anche il giudizio sul valore inferiore a un fiorino.

[87] La fama dei "colmi da camera" giunse anche Oltralpe. Nel 1513, la nobildonna Katharina Imhoff contattò da Norimberga il figlio Endres (un mercante attivo in Italia), chiedendogli di acquistare una specifica tipologia di Madonna col Bambino vista nelle abitazioni dei suoi compaesani ma che, sfortunatamente, non riusciva a trovare presso i mercanti locali. Racconta di aver acquistato una scultura ma «heten sy kein Leuchter dar vor» e che «wolt ich gern eins haben mit einem leuchte»; ossia, la donna non si accontentava del "modello" senza l'apposito spazio per appoggiare la candela, desiderava un'opera dotata di «leuchte», cioè di luce. Aggiungeva poi di aver già deciso di posizionarla nella sua camera da letto, indicando però

Il *San Giovanni Battista* di Donatello è solo il primo caso documentato di un commercio che, attorno alla metà del secolo, divenne una consuetudine per la città gigliata e, più in generale, per gli scultori fiorentini. Nel 1462 Francesco Sforza ordinò da Milano a Desiderio da Settignano «doe belle Imagine et figure de nostra dona de gesso ornate de oro»[88]; Donatello spedì da Padova a Firenze la straordinaria *Madonna Vettori*, mentre il 10 giugno 1450 furono consegnate a Mantova, per conto di Ludovico Gonzaga, alcune «cosse mandate da Padua», tra cui «3 imagine de nostra dona, i de tufo e 2 di tera cotta»[89] . I casi di Donatello e di Desiderio da Settignano non possono però essere considerati esemplificativi del mercato quattrocentesco: le richieste giunsero da personalità eminenti, attratte dalla fama degli scultori e, per questo, desiderose di possedere una loro opera[90]. D'altro canto, esisteva un'esportazione di rilievi da Firenze destinata al commercio vero e proprio. Neri di Bicci, per esempio, era in contatto con vari mercanti che vendevano i suoi "colmi" fuori città: Mariotto d'Angiolo Mazzi ne portò alcuni a Viterbo, Paolo Santacroce nel 1461 ne ricevette un carico di cinque pezzi da portare a Roma, così come Andrea di Biagio, che nel 1462 ne esportò altri tre nella città pontificia[91]. Purtroppo, nessuna di queste opere è stata identificata, ma tutto fa pensare che al centro di questi colmi vi fossero i soliti bassorilievi tratti da modelli desidereschi, rosselliniani o maianeschi; come, per esempio, la replica della *Madonna di Leningrado* di Antonio

al figlio di non investire più di due fiorini. La lettera è stata pubblicata in ESER 2000, pp. 49-50 e brevemente discussa in KLAPISCH- ZUBER 2013, pp. 230-231.

88 I documenti sono stati resi noti in SPENCER 1968 e ampiamente discussi in GENTILINI 2007A, in particolare p. 29.

89 Per la trascrizione dell'intero documento, cfr. INTRA 1886, p. 668. In DE GIORGIO 2024, p. 42 è stato proposto di identificare la Madonna «de tufo» in un rilievo in pietra calcarea – dibattuto tra Donatello e Michelozzo – conservato al Musée du Louvre e proveniente appunto da Mantova. Più problematico, e meno noto, è invece il caso di una «Madonna de marmoro antiquo cum mosaico verde et indorata de maistro Donato de Fiorenza» consegnata il 1 giugno 1466 a Bernardo Morosini che, fino alla fine dell'Ottocento, fu venerata nella chiesa di Santa Colomba a Piazzola, oggi sostituita da una copia. La vicenda è stata ricostruita in BALDISSIN MOLLI 2020.

90 Questo è il caso anche di Ginevra Sforza Bentivoglio che, tramite Antonia degli Orsi, nell'aprile del 1473, contattò da Bologna Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo il Magnifico, la quale desiderava «una Nostra Donna di marmoro, fatta come quella che à Lorenzo nella chamera»; per questo chiedeva di «preghar Lorenzo» affinché la mettesse in contatto con il «maestro che lle faceva», per averne una in «marmoro […] bianco e ffine quanto dir si possa, e llavorata proprio in sulla maniera che è quella di Lorenzo (MOZZATI 2013, p. 181).

91 Si trattava di mercanti non specializzati esclusivamente in opere d'arte che, ciononostante, ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione dei rilievi fiorentini in tutta Italia. Bartolomeo di Paolo Serragli, ad esempio, attorno al 1450 commerciava dipinti su tavola, sculture, immagini devozionali in terracotta, ma anche tessuti, manoscritti, scacchiere, specchi… (KUBERSKY PIREDDA 2003, pp. 117-118). I casi menzionati nel testo sono stati discussi in GENTILINI 1993, p. 20 e successivamente da COMANDUCCI 2003, p. 108.

Rossellino che il milanese Francesco Cotta possedeva già da prima del 1490[92] (fig. XXXIV). Eppure, anche le Madonne col Bambino più antiche, quelle ideate dalla prima generazione di scultori rinascimentali, caratterizzate dalla loro natura di altorilievi "scontornati" godettero di una lunga fortuna sul fronte della produzione come su quello commerciale. Il fatto che Bernardo di Stefano Rosselli, nel primo quarto del Cinquecento, commerciasse calchi in gesso tratti da modelli di Jacopo della Quercia e di Donatello, o che Neroccio de' Landi avesse una Madonna di Donatello in bottega alla sua morte nel 1500, fa pensare che la riproduzione di alcuni modelli concepiti agli inizi del secolo sia proseguita senza soluzione di continuità anche nei decenni successivi. Ciò avvenne senza dubbio nei casi della *Berlino 130,* della *Berlino 131* e della *Madonna di Fiesole*, ovvero le tre tipologie seriali più antiche prodotte a Firenze – create tra il 1405 e il 1415 – nonché le più replicate, che godettero di un successo straordinario, tanto in città quanto al di là dei suoi confini[93]. Alcune repliche di queste Madonne "scontornate" approdarono in aree d'Italia dove la loro novità risuonò con tale forza da avere un impatto sulle produzioni artistiche autoctone[94].

Fig. XXXIV. Antonio Rossellino (da),
Madonna di Leningrado.
Crema, Santa Maria della Croce

[92] Nel 1490, il milanese trasferì infatti il rilievo che teneva in casa nel bosco di Novelletto dove poco tempo prima era avvenuto un evento ritenuto miracoloso. La storia dell'opera è stata ricostruita in FACCHI 2017.
[93] Per la lunga fortuna di queste tipologie rimando alle relative schede (nn. 1, 2 e 3).
[94] Non sappiamo con certezza la destinazione delle sculture che vennero esportate da Firenze. È possibile che alcune di esse siano state collocate in edifici liturgici o in tabernacoli viari, e che gli scultori e pittori locali ne abbiano tratto ispirazione per i loro modelli iconografici, forse a seguito di eventi miracolosi. Tuttavia, ad oggi non ho individuato alcun rilievo del primo Quattrocento fiorentino giunto in una collocazione pubblica prima del XVII secolo. Ciò fa pensare che i modelli abbiano influenzato le produzioni

Ed è proprio sulla base della loro eco che si registra in dipinti e sculture di artisti locali che è possibile tracciare le vie del commercio artistico della Firenze dell'epoca[95].

In tempi assai precoci, alcuni esemplari della *Berlino 130* giunsero nell'Italia settentrionale. A Venezia, la posa del Bambino girato di schiena, con le gambine incrociate, affascinò Bartolomeo Buon, che nel 1427 la adottò per la *Carità* scolpita sulla vera da pozzo alla Ca' d'Oro a Venezia[96] (fig. VIII in cap. IV). Il modello si insediò poi nell'entroterra veneto: ad Ariano Polesine uno scultore locale – assai modesto – ne offrì una rilettura in un rilievo ligneo conservato nella chiesa di Santa Maria del Traghetto (n. 1.Z). Nel duomo di Verona, invece, una copia della *Madonna di Fiesole* troneggia sul frontespizio che decora l'ingresso della cappella del canonico Bernardino Calcasoli, databile ai primissimi anni del Cinquecento[97] (n. 1.K). In Lombardia furono almeno due gli scultori abbagliati dalla *Berlino 131*, che ne ripresero la posa in una terracotta oggi al Castello Sforzesco di Milano e in un piccolo bronzo sul mercato antiquario[98] (n. 2.D). Il flusso commerciale fiorentino dovette essere particolarmente intenso in direzione dell'Emilia Romagna, dove si concentra il maggior numero di derivazioni dai nostri modelli. Attorno alla metà degli anni Venti, Michele di Matteo replicò puntualmente la *Berlino 130* in una tavola che si venera nel Santuario della Beata Vergine della Pioggia a Bologna[99] (n. 1.A). La stessa composizione ispirò poi lo scultore di una Madonna col Bambino nella chiesa di Santa Croce a Migliarino, in provincia di Ferrara (n. 1.V); quello di un simpatico rilievo a Quattro Castella, non lontano da Reggio Emilia (n. 1.X); un altro plasticatore di una terracotta nella basilica di San Pietro a Faenza (n. 1.U); e ancora l'artista che modellò la mezza figura inserita poi in una pala barocca al Santissimo Salvatore di Monteombraro, nel modenese[100](n. 1.H). Più insolito è invece rintracciare

artistiche locali principalmente per la loro natura propriamente formale e per la loro modernità, più che per motivi liturgici.

[95] Nelle prossime pagine seguirà un *excursus* sulle derivazioni pittoriche e scultoree, che verranno discusse anche nelle schede specifiche delle tipologie *Berlino 130, Berlino 131, Berlino 132* e *Berlino* 134: a tali schede rimando per i riferimenti bibliografici completi, limitandomi nelle pagine seguenti a riportare quelli essenziali.

[96] Com'è noto, il primo a notare questo rapporto iconografico fu KRAUTHEIMER 1936.

[97] A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425

[98] Il bronzo è inedito, la terracotta è stata invece resa nota da CASCIARO 2005.

[99] GENTILINI 1993, p. 20.

[100] Per le terrecotte di Migliarino e Quattro Castella rimando alle recenti schede di SCANSANI 2025C e SCANSANI 2025D. L'esemplare di Faenza a quanto ne so è inedito, mentre l'opera di Monteombraro è stata resa nota da GARUTI 1981, pp. 161, 162, 171.

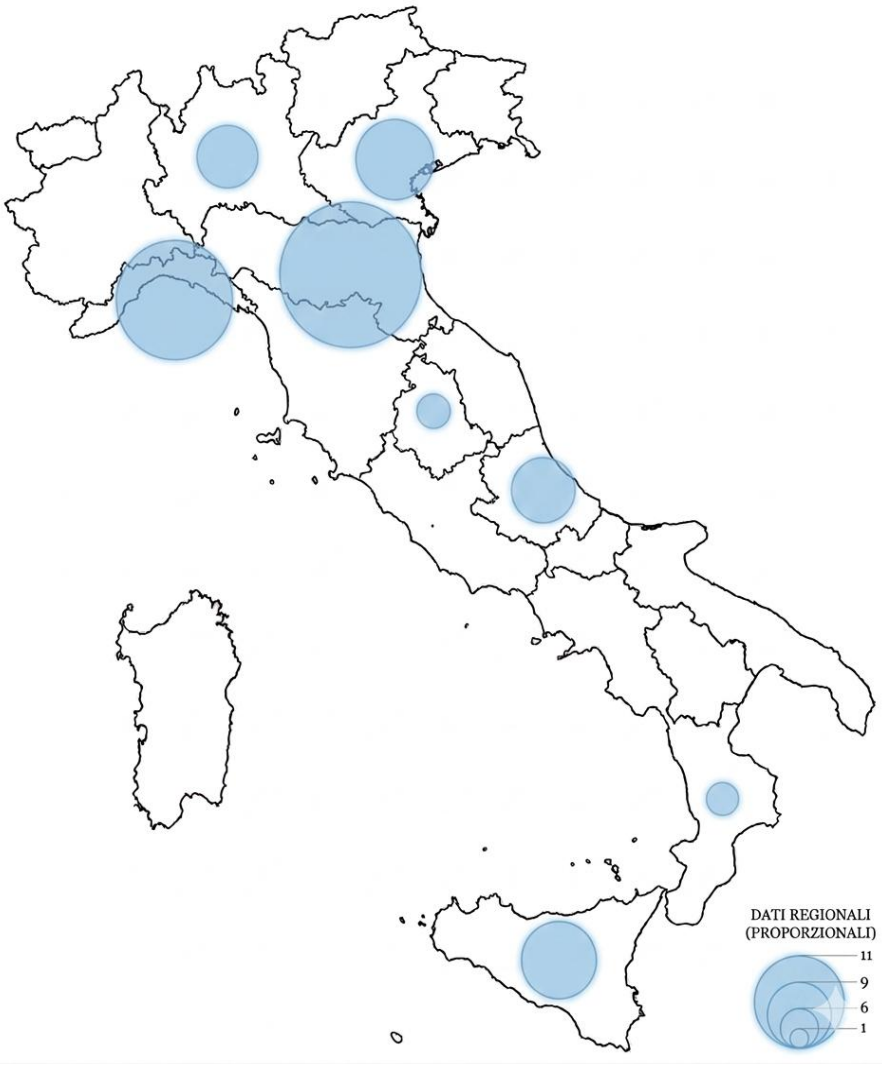


Fig. XXXV. Mappa della circolazione delle Madonne "scontornate" fiorentine in Italia

alcune sculture influenzate da modelli meno replicati, riconducibili a Filippo Brunelleschi. Nella chiesa di San Michele a Mogne si conserva, ad esempio, una terracotta della fine del Quattrocento ispirata alla *Madonna di San Cristoforo* (n. 4.C); ma il caso più significativo riguarda la cosiddetta *Madonna Mayer*. Sebbene la tipologia sia oggi nota soltanto in due repliche, almeno una di esse giunse in Emilia, dove uno scultore locale la prese come modello per l'ideazione di una seconda composizione seriale piuttosto celebre: la *Madonna di Detroit*[101]. Il gruppo prende il nome dal pezzo meglio noto e studiato, oggi al Detroit Institute of Arts, ma la maggior parte delle repliche ha (o aveva) un legame proprio con l'Emilia Romagna. In occasione di un primo censimento, Domenico Cerami e Francesca Maria Bacci hanno catalogato quattro esemplari del tipo a

[101] Cfr. la sezione "Libere derivazioni. Sculture" della *Madonna Mayer* nell'*Atlante* a corredo del presente primo volume di tesi.

Bologna e uno a Carpi; a questi si possono aggiungere un'ulteriore replica nella chiesa di San Giorgio di Corporeno, presso Cento (n. 5.A.11) – dove emerge da una tela con i *Misteri del rosario* di Guercino su un altare appositamente a lei dedicato – e un'altra inedita, murata sull'altare di una cappella privata di una villa a Sant'Ilario d'Enza, tra Parma e Reggio[102] (n. 5.A.13). Un altro canale preferenziale legava poi Firenze a Genova, dove il modello della *Berlino 130* ispirò Domenico Gagini in una scultura all'esterno della cappella di San Giovanni Battista in Duomo (n. 1.P); Giovanni Mazone nello scomparto centrale di un grande polittico oggi nella Santissima Annunziata di Pontremoli, ma recentemente ricondotto a una provenienza da Santa Maria della Cella a Genova (n. 1.c); un anonimo scultore in un polittichetto datato al 1456 oggi al Museo di Sant'Agostino[103]; e ancora il modesto scalpellino che realizzò la chiave di volta della cappella Doria nell'abbazia di San Nicolò del Boschetto[104] (n. 1.R). Chissà se Ludovico Brea ha conosciuto proprio a Genova il modello della *Madonna di Fiesole*, da lui reimpiegato – seppur in controparte – in un grande polittico nella chiesa di Santa Margherita a Luceram e in una Madonna col Bambino venerata a Nizza[105] (n. 1.D). Altri esemplari imboccarono invece la strada verso l'Umbria, dove Giovannangelo d'Antonio, in un polittico per Gualdo Tadino, dimostra di avere negli occhi la *Berlino 130*[106] (n. 1.D); proseguendo poi verso l'Abruzzo, dove nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Controguerra (n. 3.H) si venera una copia della *Madonna di Fiesole* e a Sulmona una simpatica replica della *Berlino 130*[107] (n. 1.B(II)). La via si dirige quindi in Calabria, dove ad Acquaformosa – in provincia di Cosenza – si conserva una scultura in pietra che copia la *Berlino 131* (n. 2.A). Da qui i modelli fiorentini si spingono oltre lo Stretto: la chiesa di Santa Maria dei

[102] Sulla tipologia della *Madonna di Detroit* si vedano CERAMI 2014 e F. M. Bacci, scheda 24, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 186-191 (cat. 24). L'esemplare di San Giorgio di Corporeno è stato di recente pubblicato in GALLI E ROSA 2025, mentre la terracotta di Sant'Ilario d'Enza è un'aggiunta recente, segnalataci da Odette d'Albo quando l'articolo era in corso di stampa.

[103] Michela ZURLA (2014, vol. I, p. 29) ha ricostruito un piccolo *corpus* di questo anonimo scultore che, come mi suggerisce Aldo Galli, corrisponderebbe al cosiddetto "Maestro delle Virtù di Finale Ligure", una personalità restituita e così etichettata in MAMMOLA 2007.

[104] Il dialogo tra il Maestro dagli occhi tristi e l'autore della chiave di volta del Boschetto con la *Berlino* 130, è stato evidenziato qui per la prima volta; quello con la scultura di Gagini è stato messo in luce in PISANI 2012, p. 283, mentre quello con lo scomparto del polittico di Mazone da GALLI 2001, pp. 74-75.

[105] Si deve ad Andrea DE MARCHI (1996, p. 71 nota 69) il riconoscimento del modello dietro alla *Madonna col Bambino* di Luceram, mentre il dipinto di Nizza è stato reso noto da SCHWOK 2005, p. 182, senza sottolineare la derivazione.

[106] DE MARCHI 1996, p. 71.

[107] Per la Madonna di Controguerra rimando a PANICHI 1982.

Miracoli a Siracusa è dedicata a una terracotta che riprende la *Madonna di Fiesole,* mentre il Santuario della Madonna di Cacciapensieri a Cammarata – piccolo centro dell'agrigentino – custodisce una grande scultura stante che nella parte alta riprende la *Berlino 131*, copia di un'altra versione venerata nell'adiacente chiesa di San Nicola di Bari[108] (nn. 2.35 e 2.C).

Questa lunga carrellata di esempi testimonia la larga fortuna e diffusione che i rilievi "scontornati" del primo Quattrocento fiorentino ebbero in Italia, seguendo due canali preferenziali verso l'Emilia e la Liguria, ma raggiungendo anche Lombardia, Veneto, Umbria, Abruzzo, Calabria e Sicilia (fig. XXXV). Alle repliche realizzate da artisti autoctoni attivi nel XV secolo si aggiungono poi le decine di calchi fiorentini quattrocenteschi, ancora venerati nelle chiese dove approdarono invece agli inizi del Seicento[109]. Ma questa è un'altra storia.

[108] Sulla storia del rilievo di Siracusa si veda ACERRA 1985, mentre le sculture di Cammarata sono state oggetto del recente FARACI 2023.

[109] In queste pagine non sono state menzionate le numerose repliche pittoriche e scultoree realizzate da artisti toscani, che testimoniano la larga fortuna e diffusione delle Madonne "seriali" nei dintorni di Firenze. Per questi casi rimando alle schede delle tipologie nel presente di lavoro di tesi, nonché alle illustrazioni nell'*Atlante* a corredo.

VI

La seconda vita delle Madonne "seriali"

Tra Sei e Settecento

Quello di Giovanni di Bicci de' Medici, datato 1417, è solo il primo di una serie di inventari che attestano la presenza di "Nostre Donne" – variamente realizzate in gesso o in terracotta – all'interno dei palazzi fiorentini. Fin dal primo Quattrocento era infatti consuetudine per i cittadini l'acquisto di rilievi raffiguranti la Madonna col Bambino da collocare nelle proprie camere che, proprio per questa connotazione "famigliare", venivano poi gelosamente tramandati di generazione in generazione[1]. A un certo punto, il sistema di trasmissione domestica subì però una cesura significativa. Sempre più spesso, i fiorentini iniziarono a donare i loro rilievi, descritti ormai come "antichi" o "vecchi", a chiese, conventi e seminari, dove conobbero una seconda vita, qualificati ormai come esclusive immagini di devozione e non più come opere d'arte[2]. Le "Nostre Donne" che, tra Quattro e Cinquecento, avevano accolto le preghiere dei membri delle famiglie fiorentine nell'intimità delle mura domestiche approdarono tra Sei e Settecento sugli altari, divenendo oggetto di un culto più ampio da parte di intere comunità. Al momento della donazione, era piuttosto frequente che i proprietari fornissero anche delle precise disposizioni circa la collocazione dell'opera in chiesa. Emblematico, in tal senso, è il caso di Francesca di Jacopo Dei che, il 22 settembre 1649,

[1] Per un'analisi sugli inventari tra Quattro e Cinquecento rimando al cap. III del presente lavoro di tesi.
[2] Come sottolineato in MUSACCHIO 2008, pp. 224-225, negli inventari tra Quattro e Cinquecento è piuttosto frequente imbattersi nella menzione di "Nostre Donne" descritte, appunto, come "vecchie" o "antiche".

consegnò alle monache di San Pietro Martire la propria «Madonna con il Bambino imbraccio, ambidua di rilievo e di gesso col suo Tabernacolo di legno» che teneva in camera sua «con grande stima e divotione». L'opera fu donata con i suoi «voti d'argento e di carta pesta»[3] e dotata di «due candelierini piccoli d'ottone, un lucernino senza manico d'ottone, due vasi di fiori secchi», con la richiesta che fosse collocata sopra la «Grata di S. Iacinto»[4]. Analogamente, il 14 novembre 1672, Caterina di Donato Lenzi dispose per testamento la donazione della sua *Madonna col Bambino* in terracotta all'antica chiesa di San Frediano, imponendo che venisse collocata all'interno dell'edificio e che una luce la illuminasse costantemente[5]. Ancora più articolato è il caso di Pier Antonio Tosi, il

[3] La presenza di questi «voti d'argento e di carta pesta» fa pensare che la scultura avesse già manifestato proprietà "miracolose" durante la sua permanenza presso la famiglia Dei.

[4] Il documento è stato reso noto in MEONI 1993, p. 251. Con «Grata di S. Iacinto» si intendeva con tutta probabilità la grata ancora oggi presente in chiesa, contenuta in un dipinto dell'Empoli raffigurante l'*Apparizione della Vergine col Bambino ai Santi Giacinto e Pietro Martire.* I primi pagamenti per questo «nuovo altare della grata» risalgono al 1586-1587, ma il dipinto fu inaugurato solo nel 1595 (MEONI 1993, p. 124). Il santo polacco San Giacinto fu infatti canonizzato da papa Clemente VIII nel 1594, e le sue raffigurazioni iniziarono a diffondersi solo dopo la sua canonizzazione. È probabilmente una casualità, ma il miracolo più noto del santo riguarda il salvataggio di una statua della Madonna durante la figura dall'attacco dei Tartari a Kiev; per questa ragione egli è spesso raffigurato con una scultura della Vergine tra le mani (*BIBLIOTHECA SANCTORUM* 1961-2013, vol. VI (1965), pp. 326-332). Non è chiaro dove la scultura fu però a tutti gli effetti collocata. Nel 1753, sull'altare del Crocifisso è ricordato: «un tabernacolo […], entrovi la Vergine della Congregazione del Refugio» (MEONI 1993, p. 144). E Giuseppe Richa, nel 1762, descrive all'interno della chiesa un tabernacolo con «Maria col Bambino in collo di terra cotta, ma ricco di voti», senza specificare l'esatta collocazione (RICHA 1754-1762, vol. X (1762), p. 210). A fronte di queste segnalazioni, non è chiaro quale sia il gesso donato da Francesca di Jacopo Dei tra quelli ancora oggi distribuiti nel complesso domenicano: se si tratti cioè della replica della *Berlino 130* ancora in chiesa, della *Madonna di Fiesole* nel convento, o dell'altro gesso della *Berlino 130* nell'attiguo Oratorio di San Sebastiano dei Bini. La prima è stata oggetto di un intervento di pulitura nei primissimi anni Duemila, volto a rimuovere la patina color bronzo che celava una policromia quattrocentesca piuttosto malconcia. Tale intervento ha messo in luce anche gli stemmi sul basamento, che non recano alcun riferimento alla famiglia Dei. Considerato che gli stemmi sul basamento del gesso dell'Oratorio dei Bini sono stati invece identificati nei blasoni delle famiglie Panfi e della Foggia (cfr. POMARES SOTO 2002, pp. 70-71), mi chiedo allora se il gesso di Francesca di Jacopo Dei non sia identificabile con la replica della *Madonna di* Fiesole, nella quale, al di sotto dei due stemmi ridipinti con gli emblemi dell'ordine domenicano e di San Pietro Martire, potrebbe celarsi ancora un riferimento alla famiglia Dei (n. 3.16).

[5] Il rilievo fu consegnato dagli esecutori testamentari il 28 febbraio 1673 (1672 secondo lo stile fiorentino), insieme a un quadro raffigurante la stessa Caterina Lenzi, che una certa suor Caterina Giunta Bindi fece trasformare in una Sant'Orsola e collocare nel coro delle monache. Com'è noto, l'antica chiesa di San Frediano e il relativo monastero di San Giuseppe furono smantellati durante le soppressioni leopoldine, e la titolazione passò alla chiesa dei cistercensi in piazza di Cestello. Il rilievo di Caterina Lenzi si direbbe dunque perduto, se non fosse che già nel 1785 – considerate le cattive condizioni del luogo – era stato proposto alle suore di lasciare San Frediano per trasferirsi a San Pietro a Monticelli, fuori Porta San Frediano. La permanenza fu di meno di dieci anni, dopodiché le agostiniane si trasferirono nel monastero fiorentino di Sant'Agata in via San Gallo (mentre a Monticelli subentrarono prima le Montalve, poi le Paolette e, infine, le Suore Stabilite nella Carità, che lo occupano tuttora). Considerato che le spese del

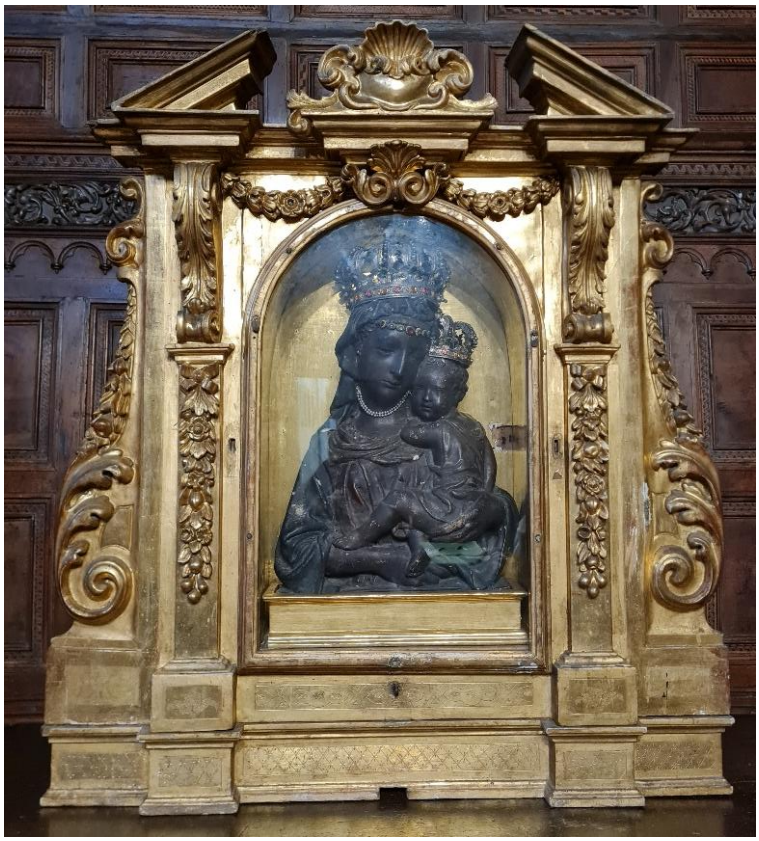


Fig. I. Plasticatore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Firenze, Santa Maria del Carmine (*ante* restauro)

quale decise che, alla sua morte, avvenuta il 21 maggio 1741, fosse donata alla Compagnia di San Benedetto Bianco «un'Immagine della Ss:a Vergine di rilievo gioiata che aveva in Camera» (n. 4.E.2), richiedendo che fosse collocata sull'altare dell'Oratorio del Tornatino[6], all'interno di una tela di Vincenzo Meucci raffigurante San Filippo Neri e Santa Maria Maddalena de' Pazzi – commissionata *ad hoc* per contenere la scultura – dove si sarebbero celebrate «le 7 principali feste della Ss:a Vergine»[7]. Era infatti tipico che, all'approdo negli edifici religiosi, le sculture venissero inserite in grandi macchine d'altare o racchiuse in tabernacoli che, talvolta, fungevano anche da mezzo per portare l'oggetto in processione. Quest'ultimo è, per esempio, il caso di una replica della *Berlino 130* di qualità straordinaria, donata nel 1642 da una innominata «pia donna» alla chiesa del Carmine di Firenze. Il rilievo fu

trasferimento da San Pietro in Monticelli a Sant'Agata furono piuttosto ingenti, mi chiedo se le suore non abbiano lasciato alcune opere nel loro ex convento. Nel monastero di San Pietro a Monticelli si conservano infatti ben tre Madonne col Bambino a mezza figura, ciascuna delle quali potrebbe essere identificata con quella donata da Caterina Lenzi: una replica della *Berlino* 130; una derivazione da una composizione celebre di Matteo Civitali (sulla quale cfr. F. Caglioti, schede 2.1-2.7, in *MATTEO CIVITALI* 2004, pp. 296-307); e un'altra, invece, modellata da un anonimo fiorentino. Le informazioni qui riportate derivano dal recente TARCHI 2025: per il rilievo di Caterina Lenzi si veda in particolare p. 97, mentre per i trasferimenti il capitolo VII, alle pp. 121-148.

[6] L'Oratorio del Tornatino, dotato di un suo altare, fu edificato tra il 1642-1643 per ospitare alcune particolare "tornate" (cioè adunate) dei confratelli della Compagnia di San Benedetto Bianco (GRASSI 2015, p. 62).

[7] Il dipinto è purtroppo perduto, mentre il rilievo si conserva presso il Seminario Arcivescovile di Firenze. Si tratta di un gesso appartenente alla tipologia seriale nota come *Madonna della mela,* derivato da un prototipo attribuito a Filippo Brunelleschi (cfr. scheda 4 del presente lavoro di tesi). L'intera questione è stata portata alla luce in GRASSI 2015, in particolare pp. 66-67.

inserito in un tabernacolo ligneo e, nel 1644, posto sull'altare della Cappella Brancacci, dove vigilò per oltre duecentocinquanta anni sugli affreschi di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi[8]; e, come ricorda Giuseppe Richa, veniva portato in processione ogni anno in occasione della festa della Madonna del Carmine, tanto che i «molti devoti, che ne ricevono grazie stupende e per gratitudine, oltre i voti appesivi, sono concordi con grande liberalità alla spesa d'un Altare portatile, per maggior solennità dell'annua processione»[9] (fig. I). Un esemplare analogo a quello del Carmine, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di San Gimignano, fu donato nel 1633 dalla famiglia Coppi al convento di Santa Maria Maddalena, dove rimase fino al 1830 [10] (n. 1.12). Una

Fig. II. Plasticatore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* San Gimignano, Museo dell'Opera del Duomo (*ante* restauro)

[8] La donazione e la collocazione nella Cappella Brancacci sono attestate da una descrizione del 1689 (G. Castaldi, *Libro de Padronati delle cappelle e sepolture della chiesa della Beatissima Vergine Maria del Carmine di Firenze, dove sono notati ancora gli oblighi, che sono a dette cappelle. Fatto l'anno MDCLXXXIX* trascritta in PROCACCI 1932, p. 157), nella quale si riporta: «Vi era anche sopra l'altare dentro d'un tabernacolo di legno indorato una Madonna di terracotta formata, credesi di mano di Donatello, messavi nel 1644 (era stata donata da una pia donna nel 1642) … che si porta a processione nella tornata generale del mese di luglio». Stando alle fonti, la scultura rimase sulla mensa della Brancacci fino quasi alla fine dell'Ottocento. Col passare del tempo, l'opera scompare sia dalla guidistica dedicata alla chiesa sia da quella del quartiere dell'Oltrarno, sicché non è facile risalire al momento esatto in cui fu rimossa dalla sua sede. Sappiamo però con certezza che rimase in chiesa almeno fino al 1952, quando i coniugi PAATZ (1952, p. 200), nel loro monumentale lavoro sulle chiese fiorentine, la citarono nel suo tabernacolo barocco sull'altare dell'Arcangelo Raffaele, l'ultimo della navata destra. È probabilmente a questa altezza cronologica che l'opera fu ricoverata nel convento dei carmelitani e, successivamente, riposta e dimenticata nei depositi dove l'ho riscoperta nel novembre del 2022. Al momento del ritrovamento, la scultura si presentava in condizioni conservative complessivamente eccellenti, ancora protetta dal suo grande tabernacolo ligneo dorato. Tuttavia, l'intera superficie era coperta da uno spesso strato pittorico scuro che, in molte parti, comprometteva la lettura del modellato. Grazie al prezioso sostegno dei Friends of Florence, è stato quindi promosso un intervento di restauro – condotto dallo Studio Ardiglione – che ha consentito di recuperare, al di sotto della pesante tinta color ebano, la policromia quattrocentesca. Ho avuto modo di presentare questa ricerca in ROSA 2026A, al quale rimando per ulteriori approfondimenti sulla storia del pezzo.

[9] RICHA 1754-1762, vol. X (1762), p. 55.

[10] CHELLINI 1918, pp. 36-37. La chiesa in quest'anno venne demolita e l'opera passò nella collezione della famiglia Grifoni. Nel 1915, Tommaso Grifoni la donò poi al Museo dell'Opera del Duomo, dov'è tutt'oggi conservata.

fotografia storica inedita raffigura l'opera all'interno di un tabernacolo ligneo seicentesco, ancora addobbato di ninnoli ed *ex voto* (fig. II)[11].

In altri casi, i rilievi vennero inglobati in complessi decorativi ancora più ambiziosi: nella chiesa di San Giovanni di Dio a Firenze, un gesso della *Berlino 130* è stato inserito in una tela di Giacinto Botti (fig. III). Non sappiamo come la scultura sia giunta in chiesa o chi l'abbia donata, ma la data del 1635 incisa nella base dell'altare può essere intesa come un riferimento *ante quem*[12]. Lo stesso dicasi per una derivazione della *Madonna di Fiesole* nella chiesa di Santa Lucia alla Castellina di Quinto fiorentino: sappiamo che il rilievo apparteneva ad Alberto Leoni da Revere (1563-1642), padre fondatore della riforma carmelitana di Mantova, il quale lo donò in un momento imprecisato alla chiesa, inserendolo in un «altare semplicissimo: di legno, i gradini; di pietra serena, la mensa», che già il 12 gennaio 1627 papa Urbano VIII dichiarò

Fig. III. Giacinto Botti e plasticatore fiorentino (da), *Madonna col Bambino tra i santi Michele Arcangelo, Domenico e Antonio da Padova, ante* 1635.
Firenze, San Giovanni di Dio

[11] Lo scatto è conservato nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, n. 222700.

[12] Giuseppe RICHA (1754-1762, vol. IV (1756), p. 36) descrive «l'Altar della Madonna con un Simulacro di Maria di terra cotta circondato da i Santi Domenico, ed Antonio da Padova coloriti da Diacinto Botti discepolo del Furino», ricordando che «questa devotissima Immagine da parecchi anni si continua ogni sera a cantarsi da i Religiosi l'*Ave Maria Stella*, ed il cantico *Magnificat*», poiché «la possente protezione della Vergine» salvò «i Padri» da un furioso incendio il 12 dicembre 1724. Sull'altare e, più in generale, sulla chiesa di San Giovanni di Dio, si veda LUCARELLA 1990, pp. 108-111 e *SETTECENTO ANNI DI STORIA* 2012, pp. 79-91. L'esemplare della *Berlino 130* è uno dei rari casi di repliche che recano nel basamento la figura di *Eva* tratta dalla Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti (n. 1.79).

Fig. IV. La *Madonna della Consolazione* della chiesa di Santo Stefano a Bologna, in un disegno seicentesco

«privilegiato» [13] (fig. VIII). Nel 1749, Vincenzo Meucci fu ingaggiato da Pietro Vannini, priore della chiesa, per dipingere una pala con Sant'Andrea Corsini e Maria Maddalena de' Pazzi a cornice del nostro rilievo, con il risultato che oggi la scultura si trova al centro di un sontuoso altare settecentesco di marmi policromi[14]. Un caso un po' diverso riguarda invece la chiesa di San Pietro a Porto di Mezzo, a Lastra a Signa. Nel 1521, Selvaggia Gianfigliazzi – vedova di Filippo Strozzi – commissionò ad Antonio del Ceraiolo una pala per il tramezzo della chiesa[15]. Nel 1600 la chiesa fu soggetta a importanti lavori di restauro: in questa occasione, la pala del Ceraiolo fu traslata sull'altare della Madonna del Carmine, praticando una fessura nella parte alta dove tutt'oggi è inserito un esemplare della tipologia della *Berlino 130,* approdato dunque in chiesa in un secondo momento[16] (fig. VII).

[13] LUTI 1960, pp. 94-101. Per la figura di Alberto Leoni rimando a RAGAGLI 2005; per la chiesa di Santa Lucia alla Castellina si vedano MELONI 1967 e FLORIDIA 1998, in particolare p. 77, 94-98 per l'altare della Madonna del Carmine. Più recentemente, Elena SETTI (2022/2023) ha messo in luce lo stretto rapporto tra la chiesa della Castellina e San Pietro a Porto di Mezzo, mediato proprio dalla figura di Alberto Leoni.

[14] L'intervento del Meucci, in questo caso, non è dunque relazionato al momento dell'approdo del rilievo in chiesa. Evidentemente l'opera era oggetto di una sentita devozione che, già tempo prima, portò Gian Gastone de' Medici (1671-1737) a donare una mantellina ricamata d'oro con cui abbigliarla (MELONI 1967, p. 3 e nota 5). Per il dipinto del Meucci, cfr. LENZI IACOMELLI 2014, p. 207, cat. 54.

[15] Nella cura e nella decorazione degli altari della chiesa di Santa Maria delle Selve a Lastra a Signa, Filippo Strozzi ebbe un ruolo guida; dopo la sua morte nel 1491, l'onere fu assunto dalla moglie Selvaggia Gianfigliazzi e dai loro figli (cfr. ROMAGNOLI 2005, pp. 41-42). La pala di Antonio del Ceraiolo era nota a Federico ZERI, che la incluse nel suo articolo monografico dedicato al pittore (1967). L'attribuzione del conoscitore di Mentana ha trovato conferma nelle carte d'archivio, rese note in BONAVOGLIA E PARRINI 1999, pp. 69-70.

[16] ROMAGNOLI 2005, p. 42.

Fig. V. Interno della chiesa di San Giovanni Battista di Denore,
con l'altare dedicato alla *Madonna delle Grazie*

Proprio come in Toscana, anche in altre regioni d'Italia le Madonne "seriali" fiorentine conobbero una seconda vita. A Bologna, nel 1605, un certo Giovan Battista Canonici donò alla chiesa di Santo Stefano un rilievo venerato, da lì in poi, sotto il titolo di *Madonna della Consolazione.* L'opera è perduta, ma è immortalata in alcuni disegni e incisioni, che lasciano pochi dubbi sul fatto che si trattasse di una replica della *Berlino 131*[17] (fig. IV). Al centro di una cappella intitolata alla *Madonna delle Grazie*, nella chiesa di San Giovanni Battista a Denore, non lontano da Ferrara, vi è invece un esemplare della *Berlino 130*, ricordato dalle carte d'archivio fin dal 1767[18] (fig. V). Un caso ancora più sorprendente riguarda una replica della *Madonna di Fiesole,* tutt'oggi al centro di una sentitissima venerazione a Torre Annunziata, come *Madonna della Neve* (fig. VI). Tralasciando le leggende che narrano un suo approdo in città dal mare, della sua storia

[17] Le incisioni e i disegni a cui mi riferisco sono quelle di Francesco Cavazzoni pubblicate in VARESE 1969, pp. 124-125. La natura "ghibertiana" del rilievo è stata messa in luce in GENTILINI 1993, p. 21, in cui si proponeva cautamente di identificare l'opera nella replica della *Berlino 131* del Museo Davia Bargellini di Bologna, proveniente dall'Istituto dei Poveri Vergognosi (cfr. p. 29 nota 14).

[18] Il 1767 costituisce in realtà un termine *ante quem* per l'approdo della scultura in chiesa. In quell'anno, don Carlo Natali dispose nel proprio testamento una somma di denaro affinché fosse eretto un altare dedicato al rilievo, allora venerato in una nicchia a destra dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Battista. In occasione dei lavori di rifacimento dell'edificio liturgico, nel 1790 la scultura fu traslata in sacrestia ma la devozione popolare proseguì così intensamente che il luogo venne trasformato in un santuario, ossia quello della *Madonna delle Grazie*¸ dove l'opera è tuttora venerata (ANCARANI E CAROLI 2013).

Fig. VI. La *Madonna della Neve* in processione a Torre Annunziata

antica si sa pochissimo. Di recente, Antonella Dentamaro ha portato alla luce alcuni documenti che menzionano la scultura nel 1613, anticipando così sensibilmente l'*ante quem* fino ad allora noto del 1743, sulla base di un'iscrizione nella cassa lignea in cui è inserita la Madonna[19]. La popolazione di Cammarata, in provincia di Agrigento, rivolge invece la propria devozione verso una replica della *Berlino 131*, il cui culto è documentato in città fin dal 1627, senza tuttavia sapere come sia giunta in quel luogo. Il gesso è quasi irriconoscibile a causa delle pesanti ridipinture che ne ottundono il modellato e, soprattutto, per la trasformazione da rilievo a mezza figura a statua stante; un intervento che, grazie alla testimonianza del cronista gesuita Domenico Stanislao Alberti (1655-1731), sappiamo essere stato voluto dagli stessi frati. L'Alberti ricorda infatti come il simulacro «anticamente era dal cinto in su, ma poi i Frati la vollero intera»[20] (n. 2.35).

[19] Sulla cassa sono presenti due iscrizioni che ricordano interventi di restauro *ab antiquo*: uno nel 1743 e l'altro nel 1872, quest'ultimo firmato dal napoletano Luigi Avallone. Il documento rintracciato dalla studiosa riguarda il tentativo, nel 1613, dei monaci Celestini di vendere la *Madonna della Neve* e un piccolo pezzo di terreno nel giardino del convento ai marinai di Torre Annunziata. L'intenzione di questi ultimi era di edificare una cappella dedicata al rilievo; l'affare non andò però in porto e l'opera rimase in chiesa dell'Annunziata. La Dentamaro si è poi chiesta come il rilievo sia giunto nel monastero celestino: nel lungo elenco dei beni stabili donati, nel 1498 è menzionata una casa con cortile appartenuta a Francesca di Pietramala, contessa di Borrello. Che la derivazione dalla *Madonna di Fiesole* fosse parte dei suoi beni? La proposta è sicuramente suggestiva, ma richiede ulteriori approfondimenti (DENTAMARO 2017, pp. 49-55). Il rilievo è stato riconosciuto come parte della "famiglia" della *Madonna di Fiesole* in A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425.

[20] La *Madonna dei Miracoli* della chiesa Madre di Cammarata – e la sua gemella venerata come *Madonna di Cacciapensieri* – è stata oggetto del recente contributo di FARACI 2023, al quale si deve anche la riscoperta della testimonianza di Domenico Stanislao Alberti (si veda in particolare p. 81).

In questa nuova veste, i rilievi "seriali" cessano dunque di essere percepiti come oggetti domestici e, men che meno, come opere fiorentine del Quattrocento. La loro identità si ridefinisce in senso devozionale e taumaturgico; per tale ragione, molto spesso le storie della loro provenienza si offuscano, i nomi dei donatori si perdono e vengono sostituiti da narrazioni leggendarie di approdi miracolosi o ritrovamenti fortuiti. Non sappiamo così come un calco della *Berlino 130* sia giunto nella chiesa di San Martino a Sesto Fiorentino, dov'è attestato almeno dal 1792[21] (n. 1.35); ignoriamo il momento preciso in cui un altro esemplare della stessa tipologia sia pervenuto ai Servi di Maria di Arezzo, che nel primissimo Settecento lo inserirono in un sontuoso altare a esso dedicato in San Pier Piccolo[22]; così come ci sfugge in quale circostanza un'altra replica sia giunta nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta di Capalle, presso Campi Bisenzio[23]. Ovviamente i casi qui presentati si limitano alle Madonne col Bambino "seriali" oggetto di questo lavoro, ma se si volesse spaziare più in generale tra la scultura fiorentina del Quattrocento, gli esempi diverrebbero molto più numerosi. Si dovrebbe discutere ad esempio di una replica del celebre *Presepe* della bottega donatelliana, donata nel 1516 dalla famiglia de Vigorosi – che «la teneva nella propria casa» – al monastero di Santa Chiara della Pieve di Cento[24]; oppure della mirabile *Madonna Vettori* di Donatello, per la quale nel 1699 fu eretto un oratorio a San Lorenzo a Vigliano, non lontano da Firenze[25]; o ancora di una Madonna donatelliana attestata fin dal 1614 nella chiesa di

[21] MAZZANTI 2015, p. 35.

[22] La cornice in cui è inserito il rilievo, all'interno di un altare in marmi policromi, è decorata con lo stemma dell'Ordine dei Servi di Maria e della famiglia Albergotti. Finora si era ritenuto che la scultura fosse giunta nella sua sede attuale nel 1806, per donazione dei nobili Albergotti. In realtà, le ricerche recenti di Marco Massoni hanno chiarito che la scultura era di proprietà dell'Ordine dei Serviti – verosimilmente per donazione degli stessi Albergotti – i quali già nel 1703 ne richiesero il trasferimento dalla chiesa di San Donato nella fortezza a San Pier Piccolo. L'opera dovette giungere in chiesa poco tempo dopo: in GIORGI 1922, p. 87, si riporta infatti che nel 1906 « fu celebrato il centenario da che il prodigioso simulacro tornò ai legittimi possessori», ma dalla rilettura degli *Annales* dei Serviti è emerso che si trattava del bicentenario (MASSONI 2024/2025). L'errata lettura dei documenti da parte di Bartolomeo Giorgi ha portato a datare l'arrivo dell'opera in chiesa nel 1806, come riportato da A. Galli, scheda 51, in *MATER CHRISTI* 1996, p. 75 e GALLI 2008B, p. 214 e nota 55.

[23] Il rilievo è inserito all'interno di una grande tela raffigurante i santi Lucia, Carlo Borromeo, Francesco e Sebastiano, attribuita al fiorentino Giovanni Nigetti da Sandro BELLESI (2009, vol. I, pp. 213-214). Sul pittore si veda anche BENCISTÀ 2023. Considerato che il pittore morì nel 1652, possiamo presumere che il nostro gesso giunse in chiesa nella prima metà del secolo.

[24] GENTILINI 2007C, p. 109.

[25] La vicenda è stata ricostruita recentemente in F. Caglioti, scheda 1, in *A NOSTRA IMMAGINE* 2020, pp. 104-109.

Santa Lucia a La Cicogna, presso Terranuova Bracciolini (n. 3.G)[26]. Si potrebbe infine indagare la storia della *Madonna dei cherubini* di Donatello (fig. XXIV al cap. IV), un tempo sull'altare maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, così come quella della *Madonna Kress*, che pare provenire da Santo Spirito[27] (n. 8.1). Naturalmente, ciò non significa che qualsiasi Madonna col Bambino in terracotta o gesso presente in un edificio liturgico sia giunta in quella sede solo in età moderna. Alcune di esse furono certamente concepite come "pale d'altare": si pensi, ad esempio, al meraviglioso e monumentale tabernacolo modellato da Michele da Firenze, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, proveniente dallo Spedale di Santa Lucia in via de' Bardi a Firenze[28]. Un oggetto di tali dimensioni si presta facilmente a essere immaginato in una chiesa, piuttosto che concepito per un contesto domestico[29]. D'altra parte, alcuni di questi oggetti approdarono negli edifici liturgici ben prima del Seicento. Il 26 aprile 1454 fu commissionato a Mariotto di Cristofano «uno stendardo da disciplinati […] cho una figura di nostra donna in sulla forma d'uno cholmo il quale è nella chiesa di Sca M°. degli Angeli»[30]. Lo stendardo è purtroppo perduto e, per questo, non possiamo risalire all'immagine alla quale Mariotto di Cristofano fu chiamato ad attenersi, né essere certi che si trattasse di

[26] Lucia BENCISTÀ ha menzionato brevemente la scultura in un saggio del 2015 (p. 2, nota 5), aggiungendo alcune considerazioni in un secondo del 2019 (p. 53). Di recente, la scultura è stata oggetto di un articolo monografico di Francesco CAGLIOTI 2023, che ne ha riconosciuto l'altissima qualità, avanzando un'attribuzione a Donatello che, tuttavia, necessita di ulteriori ragionamenti e confronti puntuali.

[27] La scoperta della provenienza della *Madonna con i cherubini* di Donatello dall'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze si deve a VON FABRICZY 1906. La terracotta fu venduta a Wilhelm Bode da Stefano Bardini nel 1888, in un lotto che comprendeva un suggestivo quanto enigmatico busto di *Santa Elisabetta* (inv. 1575). La provenienza da Santo Spirito della *Madonna Kress* è invece riportata nel catalogo di vendita della collezione di Eduard Simon su indicazione del "precedente proprietario" («Nach Angabe des Vorbesitzers aus S. Spirito in Florenz stammend») (*DIE SAMMLUNG DR. EDUARD SIMON* 1929, p. 84, lotto 32).

[28] GALLI 2016, p. 32, nota 10.

[29] Un discorso diverso riguarda invece altri tre "colmi" modellati da Michele, conservati al Bode Museum di Berlino, al Museo Nazionale del Bargello e al Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Il primo, stando alle parole di Wilhelm BODE (1885, p. 171), proviene da un altare di una chiesa fiorentina; il secondo è stato identificato da Aldo GALLI (1992, p. 26) con la «divota Immagine di Maria in terra-cotta» che Giuseppe RICHA (1754-1762, vol. I [1754], p. 199) descrive sulla mensa dell'altare della cappella Lenzoni; l'ultimo proviene dal soppresso monastero femminile di Sant'Orsola a Firenze (cfr. C. Giometti, scheda 1, in *MUSEO NAZIONALE* 2011, pp. 31-32). A differenza del caso londinese, questi tabernacoli hanno dimensioni compatibili anche con la devozione personale; non è dunque da escludere (ed è anzi probabile) che, come i casi qui considerati, siano stati oggetto di donazione in epoca moderna.

[30] Il documento è stato trascritto per la prima volta in MILANESI 1901, pp. 96-97, n. 115. In COHN 1958, p. 66 e in FROSININI 1987A, p. 449, si menziona la commissione a Mariotto di Cristofano, senza però sottolineare che si trattava di una copia da «uno cholmo». Ringrazio Aldo Galli per aver portato la questione alla mia attenzione.

un oggetto scultoreo anziché dipinto. Ciononostante, il documento costituisce una rara testimonianza della presenza di "colmi" – ovvero oggetti, per loro natura, pensati per la devozione domestica – nelle chiese già attorno alla metà del Quattrocento, ma ciò non toglie che la maggior parte di essi giunsero nelle loro sedi attuali solo due secoli più tardi.

I carmelitani, dei destinatari privilegiati

Ripercorrendo mentalmente questa lunga carrellata di esempi, emerge un elemento ricorrente: la significativa concentrazione di Madonne col Bambino "seriali" donate a contesti carmelitani. Come si è visto, nel 1642 un gesso approdò a Santa Maria del Carmine a Firenze e, per oltre due secoli, venne portato in processione per le vie fiorentine ogni 16 luglio, in occasione della festa del Carmine (fig. I). Un caso ancora più significativo è quello della chiesa di San Pietro a Porto di Mezzo a Lastra a Signa. Come anticipato, la tavola di Antonio del Ceraiolo, commissionata da Selvaggia Gianfigliazzi nel 1521, fu traslata nel primissimo Seicento sull'altare della Madonna del Carmine, perdendo la sua funzione originaria di cornice per il ciborio. Per questa "rifunzionalizzazione", nel 1669 fu chiamato il pittore Raffaello Mazzanti, il quale si occupò di resecare il dipinto rendendolo rettangolare, di ridipingerne lo sfondo, e soprattutto di renderlo più attinente alla

Fig. VII. Possibile ricostruzione dell'assetto settecentesco dell'opera di Antonio del Ceraiolo, con interventi di Raffaello Mazzanti, con al centro la replica della *Berlino 130.* Già Selve (Lastra a Signa), Oratorio di Santa Maria

Fig. VIII. Altare della *Madonna del Carmine*.
Quinto fiorentino, Santa Lucia alla Castellina

sua nuova collocazione, sostituendo i turiboli degli angeli con scapolari carmelitani[31]. Nel corso del Settecento, il complesso subì ulteriori modifiche: vennero sostituite le corone della scultura, furono aggiunti angeli reggicorona nella parte superiore e due reggilumi nella parte inferiore. La scultura era quindi oggetto di una devozione particolarmente sentita e, analogamente alla gemella fiorentina, veniva regolarmente portata in processione[32] (fig. VII). Purtroppo, nulla di tutto ciò è più visibile: in un deprecabile restauro degli anni Settanta le ridipinture di Raffaello Mazzanti furono eliminate, sicché oggi vediamo la pala del Ceraiolo con una grande lacuna pittorica al centro, dove in origine si trovava il ciborio, e il nostro gesso privo di qualsiasi orpello ed *ex voto*. Per quanto riguarda la progressiva "rifunzionalizzazione", un caso affine è rappresentato dalla replica della *Madonna di Fiesole* nella chiesa di Santa Lucia alla Castellina, a Quinto fiorentino. Dopo una prima collocazione «semplice», nel Settecento le fu dedicato un sontuoso altare in marmi policromi, con l'invocazione «DECOR CARMELI» nella parte sommitale e l'inserimento di due stemmi carmelitani ai lati della mensa, ripresi nel basamento del nostro rilievo. Inoltre, a Vincenzo Meucci fu commissionata una tela raffigurante due santi dell'Ordine, Andrea Corsini e Maria Maddalena de' Pazzi (fig. VIII). A questi esempi si aggiungono

[31] ROMAGNOLI 2005, p. 46. La proposta che l'opera del Ceraiolo costituisse originariamente la cornice di un ciborio si deve invece a Elena SETTI (2022/2023).

[32] Ringrazio Elena Setti per aver condiviso con me queste scoperte documentarie presentate nella sua tesi di laurea magistrale (SETTI 2022/2023) e che verranno discusse in un contributo di prossima pubblicazione.

un'altra replica della *Berlino 130*, venerata nel Santuario del Carmine a San Felice del Benaco, sul lago di Garda (n. 1.RM.6); una seconda in Santa Maria in Greve a Scandicci (n. 1.2), con l'iscrizione «DECOR CARMELI ORA PRO NOBIS» nel basamento; e una terracotta derivata dalla *Madonna di Fiesole* nel convento di San Marco a Firenze, sulla cui base si legge «MATER DECOR CARMELI»[33] (n. 3.2).

Insomma, i casi risultano piuttosto numerosi, troppo per poter essere liquidati come una casualità. Da dove deriva, dunque, questa associazione delle Madonne fiorentine "seriali" ai contesti carmelitani? Per rispondere a tale quesito, è necessario fare un passo indietro e considerare brevemente l'Ordine in sé. Sono note le difficoltà che i Carmelitani incontrarono, nel corso del Medioevo, nel definire e legittimare la propria identità: mancavano di un fondatore riconosciuto, di reliquie importanti e, per lungo tempo, anche di santi canonizzati, oltre ad aver subito la perdita definitiva della propria chiesa madre in Terra Santa[34]. Ciò li pose inevitabilmente in una posizione di grande svantaggio rispetto ad altri ordini mendicanti, come i Francescani e i Domenicani. In assenza di una solida tradizione iconografica legata a figure fondative, i Carmelitani furono costretti a sviluppare strategie alternative di autorappresentazione, tra cui un uso significativo di immagini mariane "alla greca", cioè di gusto bizantino. Tali icone simboleggiavano, da un lato, l'antichità delle loro origini, che si volevano far risalire ai tempi di Elia ed Eliseo; dall'altro lato, il loro aspetto orientaleggiante – e talvolta la loro stessa provenienza – suggeriva un legame diretto con la Terra Santa, luogo di nascita dell'Ordine[35].

Ora, la peculiarità delle icone bizantine risiede nella raffigurazione della Madre e del Figlio uniti in abbracci particolarmente affettuosi, una caratteristica che è risaputo

[33] Da quanto mi è noto l'esemplare di San Felice del Benaco è inedito. Per il gesso di Scandicci si veda *I DINTORNI DI FIRENZE* 1983, p. 120; *SCANDICCI* 1990, pp. 27-32 e BENCISTÀ 1991, pp. 34-38. Per la terracotta di San Marco a Firenze, rimando invece alla scheda 3 dedicato alla *Madonna di Fiesole.*

[34] A tale questione è dedicato un saggio di Maximillian Hernandez, dal titolo *Carmelites and "Ancient" Images of the Virgin and Child: Mendicant Strategies of Authenticity and the Search for Identity*, redatto in occasione di un seminario tenuto presso la Johns Hopkinks University di Baltimora, dal quale deriverà un contributo di prossima pubblicazione.

[35] I contributi più significativi sul tema si devono a Christa GARDNER VON TEUFFEL: nello specifico rimando a un suo articolo del 2015 e alla relativa bibliografia. Tuttavia, questa mia breve introduzione sull'Ordine deve molto allo scambio di opinioni con Maximillian HERNANDEZ, il quale, per la sua tesi di laurea magistrale, si è dedicato allo studio dei Carmelitani in Toscana, con un *focus* specifico sulla devozione delle "Madonne alla greca" (2019-2020). Nel contesto di questo lavoro, ha censito quasi venti casi di questo tipo di icone ancora presenti in chiese e conventi carmelitani in Italia.

Fig. IX. Pittore di Costantinopoli,
Theotokos di Vladimir, XII secolo.
Mosca, Galleria Tret'jakov

Fig. X. Filippo Brunelleschi (da),
Madonna di San Cristoforo.
Siena, Museo Diocesano

aver avuto un impatto molto forte sulla produzione artistica italiana. Ed è proprio in questa tipologia di icone che Passavant e Krautheimer riconoscevano l'origine delle vivaci posture dei Bambini delle sculture del primo Quattrocento fiorentino[36]. Rispetto alla produzione trecentesca – in cui Gesù è generalmente rappresentato come un piccolo imperatore, seduto composto tra le braccia materne e spesso in gesto benedicente – agli albori del XV secolo, a Firenze, il Bambino assume progressivamente le sembianze di un vero infante, desideroso del contatto materno, tanto da aggrapparsi al collo della Vergine o accoccolarsi tra le sue braccia. Ci si è dunque chiesti se gli scultori fiorentini non abbiano attinto, nel concepire tali composizioni, a modelli diffusi nel mondo bizantino, come la *Madonna Glykophilusa*, la *Madonna Eleousa* oppure la *Madonna Pelagotinissa*[37] (figg. IX e X). Da ciò si può ipotizzare che gli stessi Carmelitani riconoscessero nelle Madonne col Bambino "seriali" fiorentine un riflesso delle Madonne "alla greca" e che, per tale ragione, questa tipologia di oggetto fosse specialmente venerata nelle chiese del loro Ordine, sotto il titolo appunto di *Madonna del Carmine.* Non a caso, nella maggior parte dei contesti carmelitani in cui i nostri rilievi sono giunti, si trovano

[36] KRAUTHEIMER 1936 e PASSAVANT 1987.
[37] GENTILINI 1992, vol. I, p. 41.

effettivamente icone bizantine o di gusto orientaleggiante. La replica della *Berlino 130* giunse nella chiesa del Carmine di Firenze nel 1644, dove erano oggetto di culto: la celeberrima *Madonna del Popolo* duecentesca, un'icona bizantina inserita in una cornice reliquiario dipinta dalla bottega di Raffaellino del Garbo e un reliquiario cinquecentesco che incornicia un'altra Madonna col Bambino adriatica (fig. XI). Nella chiesa di Santa Maria delle Selve – da cui proviene la pala di Antonio del Ceraiolo riadattata da Raffaello Mazzanti – Neri di Bicci realizzò nel 1454 un «tabernacholo a sportegli», contenente «1 Nostra Donna e chol Bambino […] dipinta alla grecha molto anticha» e sugli sportelli «uno lato drento Santo Elia e Santo Alberto e nell'altro Santo Eliseo e Santo Agniolo di Gierusalem»[38]. Infine, nel santuario del Carmine a San Felice del Benaco, dove si conserva una replica della *Berlino 130,* Maximillian Hernandez ha rintracciato un affresco datato 1471 raffigurante Sant'Alberto con in mano proprio una Madonna "alla greca"[39].

Fig. XI. Anonimo intagliatore del XVI secolo e pittore bizantino, *Reliquiario*. Firenze, Santa Maria del Carmine

Tutto ciò induce a pensare che il rapporto affettuoso tra la Madre al Figlio, caratteristico dei rilievi "seriali" fiorentini, abbia suscitato nei donatori e nelle donatrici del Seicento un'immediata associazione con l'immagine, per loro rappresentativa, della Madonna del Carmine. Di conseguenza, al momento della donazione, queste opere vennero destinate a contesti carmelitani, dove i rilievi – fino a poco tempo prima

[38] L'ultimo a descrivere l'opera in chiesa fu il Poggi nel 1926, dopodiché se ne sono perse le tracce. La vicenda del tabernacolo di Neri di Bicci per le Selve è stata puntualmente ripercorsa in ROMAGNOLI 2005, pp. 34-36. Per la trascrizione completa del "ricordo", si veda NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976, p. 19.
[39] I casi qui riportati sono stati tratti dal censimento in HERNANDEZ 2019-2020.

conservati nelle case o nelle camere da letto – conobbero una seconda vita come "Madonne del Carmine".

Una questione tutta al femminile

Nella frenesia della trascrizione di documenti e della descrizione di pale d'altare, un aspetto piuttosto rilevante nel fenomeno della "seconda vita" delle Madonne col Bambino "seriali" è passato in secondo piano: il ruolo centrale delle donne. È stata una "pia donna" a donare il rilievo che per lungo tempo fu venerato sull'altare della cappella Brancacci. Delle donatrici dei rilievi di San Felice in Piazza e di San Frediano le carte d'archivio ricordano addirittura i nomi: Francesca di Jacopo Dei e Caterina di Donato Lenzi. Queste ultime, forse non casualmente, decisero di donare le proprie sculture a due contesti monastici femminili: il primo di suore domenicane, il secondo di carmelitane. Anche la famiglia Coppi prese una decisione simile, devolvendo il proprio esemplare della *Berlino 130* alle suore romite di Santa Maria Maddalena (n. 1.12), mentre un altro giunse tra i beni delle Montalve di Villa la Quiete, dove è documentato fin dal 1797[40] (fig. XII). Ai casi attestati dalle carte d'archivio se ne aggiungono altri documentati

Fig. XII. Plasticatore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Firenze, Villa La Quiete
(*ante* restauro)

[40] Nell'*Inventario del Regio Ritiro delle Montalve in San Jacopo di Ripoli* del 1797 si ricorda « tabernacolo con un'immagine di rilievo rappresentante la Madonna del Rosario con due corone d'argento e suo cristallo di faccia» identificato da GIOMETTI E PEGAZZANO 2019, pp. 12-13 nell'esemplare della *Berlino 130* oggi a Villa La Quiete.

esclusivamente dalla presenza delle opere. Dal censimento condotto in relazione a questo lavoro è emerso che sono ben sei i rilievi seriali mariani conservati in conventi femminili a Firenze e dintorni: le suore Mantellate del conservatorio di via San Gallo possiedono una replica della *Madonna di Fiesole* (n. 3.31), così come un'altra è conservata nell'ex conservatorio carmelitano di Santa Maria degli Angiolini (n. 3.37) e un'ultima nel monastero domenicano di Santa Maria della Neve a Pratovecchio (n. 2.35). Alcune repliche della *Berlino 130* sono invece ancora oggi venerate dalle suore Stabilite nella Carità della chiesa di San Pietro a Monticelli (n. 1.5), dalle suore della fraternità monastica di Gerusalemme in via dei Lavatoi (n. 1.13) e dalle suore umiliate nel monastero di Santa Marta a Montughi (n. 1.28). Il passaggio di questi oggetti dal contesto privato a quello monastico ha inevitabilmente comportato modifiche alle opere stesse: in particolare, il basamento decorato con due spiritelli in volo e una ghirlanda non era più percepito come un apprezzato riferimento all'antico, bensì come un elemento di perdizione. Per tale ragione, in molti casi il sesso degli angioletti è stato censurato, apponendo pannetti infiocchettati, mutandine dorate e, nei casi più drastici, rimuovendolo definitivamente (figg. XIII-XVI). Non saprei dare una spiegazione logica a questo fenomeno. Mi chiedo se il culto famigliare a cui erano soggette queste Madonne col Bambino nel Quattrocento sia divenuto, tra Cinque e Seicento, prevalentemente femminile, e se ciò abbia dato alle donne una certa libertà nella gestione di questi oggetti, decidendo non solo di donarli, ma anche a quale luogo destinarli e a quali condizioni. Inoltre, alcune testimonianze mostrano come le donne rivestissero un ruolo attivo anche nelle commissioni di opere relative ai rilievi mariani. Giorgio Vasari, nella vita di Desiderio da Settignano, menziona una «Nostra Donna piccola di leggiadra e graziata maniera» conservata nel monastero delle Murate. Giuseppe Richa, descrivendo l'opera, ricorda che Camilla degli Albizi Martellini commissionò a Santi di Tito una grande tavola raffigurante i sette angeli dell'Apocalisse con i santi Benedetto e Francesco, «con lo sfondo in mezzo, ove si adora il busto miracoloso»[41]. Un caso meno noto, ma piuttosto sorprendente, riguarda invece una pala tradizionalmente attribuita a Salvi Castellucci, conservata nella pieve

[41] La vicenda è stata ricostruita in BONSANTI 1989, che proponeva di identificare l'immagine descritta dalle fonti nella *Madonna delle Murate*: un rilievo mariano in marmo derivato dalla celebre *Madonna del Perdono* di Donatello, che Bonsanti attribuiva al maestro stesso, ma che in realtà, come giustamente sostenuto da Francesco CAGLIOTI (2017, p. 112) è una copia moderna. Per il passo delle *Vite* si veda VASARI (1550 e 1568), vol. III (1971), p. 400; per la descrizione del Richa, invece, cfr. RICHA 1754-1762, vol. II, pp. 100-101.

di San Leolino a Bucine (non lontano da Arezzo), concepita come cornice di una Madonna col Bambino quattrocentesca ispirata alla tipologia della *Berlino 131* (n. 2.B). In basso a sinistra, sul vaso da cui scaturisce l'arbusto su cui sono applicate le storie del Rosario, si legge una lunga iscrizione che ricorda la commissione del 1671 da parte di Cassandra Catastini, sposata in Corsi[42] (fig. XVIII). A questo punto, mi chiedo se Cassandra, come buon auspicio per il nuovo capitolo della sua vita, non abbia deciso di donare alla chiesa la "Nostra Donna" che aveva accolto le sue preghiere da ragazza, e di commissionare una pala che, nella parte bassa a destra, fece decorare, non casualmente, con lo stemma nuziale delle armi nobiliari intrecciate sue e dello sposo.

Fig. XVII. Salvi Castellucci (?) e plasticatore toscano,
Madonna col Bambino tra santi.
Bucine (Arezzo), San Leolino

[42] RAGOZZINO 2005, pp. 42-43.

Fig. XIII. Nanni di Banco (da),
Madonna col Bambino (particolare).
Firenze, Villa La Pietra

Fig. XIV. Nanni di Banco (da),
Madonna col Bambino (particolare).
Firenze, Conservatorio delle Mantellate

Fig. XV. Plasticatore fiorentino (da),
Madonna col Bambino (particolare).
Ossago Lodigiano, Santuario Mater Dei

Fig. XVI. Nanni di Banco (da),
Madonna col Bambino (particolare).
Firenze, Santa Maria degli Angiolini

Tra Otto e Novecento

La densa narrazione delle pagine precedenti ha dunque evidenziato come le Madonne col Bambino "seriali" – concepite nel Quattrocento per il contesto domestico e tramandate di generazione in generazione lungo tutto il Cinquecento – dagli inizi del Seicento alla fine del Settecento cominciarono ad essere accompagnate all'uscio da numerose famiglie fiorentine, che decisero di donare i loro rilievi a chiese e conventi, dove conobbero una "seconda vita". La quiete delle mura monastiche non durò però a lungo: a partire dalla metà dell'Ottocento, questa tipologia di oggetto tornò in auge nel gusto del collezionismo più avvertito e, come in un cerchio che si chiude, i gessi e le terrecotte fiorentine fecero un nuovo ingresso trionfale nelle case, ma non più in quelle toscane. A cavallo tra il XIX e il XX secolo cominciò infatti a dilagare, in tutta Europa fino a Oltreoceano, un frenetico interesse per il Rinascimento, che portò alla ricerca di oggetti che un tempo decoravano i palazzi italiani, con l'ambizione dei collezionisti di trasformare i loro appartamenti berlinesi, parigini, londinesi e newyorkesi in suggestive imitazioni di dimore quattrocentesche fiorentine o veneziane. Questa fase di *revival* rinascimentale coincise con uno dei momenti più bui per il patrimonio artistico fiorentino e, più in generale, italiano. Nel 1865 ebbero inizio i lavori di riassetto urbanistico di Firenze, su progetto di Giuseppe Poggi, che portarono allo smantellamento di varie chiese, case torri e sedi delle Arti. Tra il 1866 e il 1867 furono poi approvate le leggi di soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose, con la conseguente confisca dei loro beni, che furono assegnati al demanio. A ciò si aggiunsero i contraccolpi dell'Unità d'Italia: da un lato, i cittadini dovettero affrontare pesanti difficoltà finanziarie e molte delle antiche famiglie nobiliari si trovarono a vendere parte del loro patrimonio; dall'altro lato, il "nuovo" Paese era sprovvisto di norme efficaci che regolassero la vendita e l'esportazione dei beni culturali, un vuoto legislativo che durò diversi decenni e fu colmato solo nel 1902[43]. L'insieme di questi fattori ebbe esiti disastrosi sul patrimonio artistico, non solo per i capolavori dei maggiori pittori e scultori del Rinascimento italiano, ma anche per gli oggetti di arte "applicata", la cui importanza e valore furono riconosciuti a lungo solo dai collezionisti e dai mercanti. Per avere un

[43] Nel 1902 entrò in vigore la cosiddetta "legge Nasi" – dal nome di Nunzio Nasi, allora Ministro della Pubblica Istruzione – che stabiliva limiti alla vendita dei beni culturali all'estero e riconosceva l'interesse pubblico nella protezione del patrimonio culturale. Per l'impatto degli eventi storici avvenuti attorno alla metà dell'Ottocento sul patrimonio culturale, rimando a SCALIA 1986, pp. 43-52 e BELLI 2017, pp. 32-33.

quadro realistico del commercio antiquariale a Firenze poco dopo la metà dell'Ottocento è sufficiente uno scritto di Alessandro Foresi, edito nel 1886:

> «Allora la bella roba antica si trovava perfino su i muriccioli del Palazzo Riccardi, dai rigattieri e alle fiere che due volte l'anno si tenevano su la Piazza del Duomo e in Via de' Servi, nell'occasione delle feste della Santissima Annunziata. […] E per seguitare a dire su i miti prezzi della roba antica in tempo da noi remoto appena di mezzo secolo, narrerò i seguenti fatti che sembreranno ora incredibili. […] Un bassorilievo di Donatello, o di Mino, o di Desiderio da Settignano, o di Benedetto da Maiano, o del Rossellino era pazzia pagarlo più di quattro o cinquecento lire. I quadri col fondo dorato, fossero stati anche di Cimabue, di Giotto o del Beato Angelico, si bruciavano in piazza S. Lorenzo per levare quel poco d'oro dalle loro ceneri. I bei bronzi fiorentini erano venduti a prezzo di vecchie lucernine o poco più. Le terre invetriate dei Della Robbia erano tanto abbondanti e sì poco stimate […]. Le terrecotte non le voleva né Dio né il Diavolo. Cominciò a gustarle il professor Emilio Santarelli e ne fece poi raccolta Ottavio Gigli e poi io, che ebbi il coraggio di pagare al marchese Dufour Berte, erede della Galleria Guadagni, i famosi modellini di due figurine del Verrocchio, riprodotte nell'altare di S. Giovanni, la tonda somma di lire quattromila»[44].

Insomma, gli avvenimenti storici appena descritti portarono al riversamento di un'immensa quantità di opere d'arte sul mercato, che venivano vendute liberamente per le strade di Firenze a poche lire. In tale contesto, in cui «le terrecotte non le voleva né Dio né il Diavolo», si stava avvicinando al mestiere di antiquario Stefano Bardini, destinato a diventare, nel giro di quarant'anni, il mercante più influente di Firenze, se non d'Italia[45]. Nato a Pieve di Santo Stefano nel 1836, si trasferì in città all'età di diciotto anni, per studiare pittura all'Accademia delle Belle Arti[46]. All'ombra della cupola, l'attrazione per la tavolozza e i pennelli fu però presto accantonata a favore della pulsione che il giovane dovette avvertire verso i «quadri col fondo dorato» che, a dar retta al Foresi – sempre un po' fanfarone –, venivano bruciati in piazza San Lorenzo, così come verso quei bassorilievi che sempre Foresi riteneva «pazzia pagarli più di quattro o

[44] FORESI 1886, pp. 46-48. Il passo è stato discusso in SCALIA 1986, pp. 9-10. Emilio Santarelli è noto soprattutto come collezionista di disegni, più che per le terrecotte. Nel 1866 donò alla Galleria degli Uffizi i suoi oltre 12000 pezzi, accompagnati da un catalogo redatto da lui stesso (Cfr. SANTARELLI 1870). Ottavio Gigli svolse un ruolo pionieristico nel collezionismo delle terrecotte rinascimentali, anticipando di oltre vent'anni gli acquisti di Wilhelm Bode. Ho parlato ampiamente della collezione Gigli – nel contesto della sua acquisizione da parte del South Kensington Museum – nel primo paragrafo del capitolo IV del presente lavoro di tesi, al quale rimando.

[45] NIEMEYER CHINI 2009, p. 44.

[46] La vita di Stefano Bardini è stata ripercorsa in MOSKOVITZ 2015.

cinquecento lire»[47]. Stefano Bardini fu tra i primi mercanti e collezionisti a comprendere il valore e le potenzialità delle tavole del Tre e Quattrocento, delle terrecotte, dei gessi, delle ceramiche, degli arazzi e degli oggetti d'arredo[48]. Commerciando questo genere di manufatti, prese avviò la sua rapida ascesa che lo portò a diventare, già negli anni Settanta, il punto di riferimento del mercato artistico fiorentino; a inaugurare nel 1883 la sua galleria in Palazzo dei Mozzi[49]; e, negli anni Novanta, a raggiungere l'apice del successo quando, secondo la testimonianza del collega Luigi Bellini, «Firenze antiquaria voleva dire Bardini, un oggetto da lui rifiutato non valeva più niente […] Era diventato una potenza, tutti parlavano di lui, il mondo fiorentino gli girava intorno, era temuto e poco amato»[50]. Lungo questa scalata, ebbe la fortuna di avere sempre al suo fianco un personaggio che, fin dagli anni Settanta, condivise la visione pionieristica nella valutazione di questi oggetti e che, in virtù del ruolo che rivestiva, contribuì ad elevarli da merce per «rigattieri» a opere degne di un grande museo: Wilhelm Bode.

La carriera del giovane Bode ebbe inizio il 2 agosto 1872, quando prese servizio presso i Musei Reali di Berlino come assistente curatore della Antikensammlung, ovvero la collezione di antichità, con il compito di costruire una raccolta di calchi delle più importanti sculture del Rinascimento italiano[51]. Tale mansione lo portò fin dai primissimi tempi a viaggiare frequentemente in Italia, in particolare a Firenze, ovvero – come ricorda lui stesso nel *Mein Leben* – «il fulcro della mia attività dell'epoca, attività resa

[47] L'ultimo dipinto noto dell'attività pittorica di Stefano Bardini è conservato – incredibile a dirsi – nella chiesa dei Santi Fabriano e Sebastiano a Bersone, in Valdaone, provincia di Trento. Nel 1866 Stefano Bardini si arruolò nel Corpo dei Volontari italiani, combattendo nel luglio dello stesso anno nelle battaglie di Monte Suello, di Bezzecca e di Cimego. Durante quest'ultima, il futuro antiquario fece un voto alla Madonna: se si fosse salvato, avrebbe realizzato e inviato un dipinto alla chiesa del paese. Nel 1867 licenziò così per Bersone una *Madonna Immacolata,* datata e firmata: «S. Bardini Miles Garibaldinus / 1867». Tale vicenda è stata oggetto di un puntuale articolo di Salvatore FERRARI (2013) ed è stata poi brevemente ripercorsa in MOSKOVITZ 2015, pp. 21-22.

[48] Il ruolo pionieristico di Bardini nel commercio di questa tipologia di oggetti è stato sottolineato in SCALIA 1986, p. 70, in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, p. 35 e in NESI 2025, p. 14.

[49] La decisione di aprire un proprio negozio fu presa da Stefano Bardini nel 1880, il quale acquistò un antico convento in piazza de' Mozzi, restaurato tra il 1881 e il 1883 sotto la direzione dell'architetto Corinto Corinti, tra il 1881 e il 1883 (NESI 2011, p. 128).

[50] La citazione è riportata in NESI 2009, p. 18, ma si veda BELLINI 1961, p. 272.

[51] La vita di Wilhelm Bode è stata ripercorsa in un ambizioso volume di Manfred Ohlsen, al quale rimando per la biografia dello studioso; in particolare, si veda il capitolo *Ringen um die Gestaltung der Museen* per un *excurus* sulla sua carriera nei musei berlinesi (cfr. OHLSEN 1995, pp. 157-188). Il lavoro di Bode di costruzione di una collezione di calchi per i musei berlinesi si inserisce in un più ampio contesto delle «Prussia's moulding campaigns in Italy», descritto di recente da Ricardo MENDOÇA (2024).

più agevole dal fatto che qui era già presente un formatore esperto. L'uomo aveva lavorato per anni al South Kensington Museum e conosceva anche i mezzi e i modi per ottenere il permesso di effettuare calchi»[52]. Fu proprio nel contesto di questi viaggi che nacque in Bode la passione per la scultura e che, di conseguenza, furono conclusi i primi affari destinati alle collezioni berlinesi:

> «Andai a trovare i vecchi amici, Liphart e Fiedler, e insieme visitammo i commercianti che, dopo i nostri acquisti del 1873, speculavano principalmente sul Museo di Berlino. Tuttavia, come a Roma, anche qui non c'era nulla di eccezionale tra le opere pittoriche. Mi dedicai a visitare, come là la collezione Patrizi, qui in particolare la collezione Torregiani, che veniva indicata come occasionalmente vendibile. Migliori prospettive sembravano aprirsi per le sculture rinascimentali. Fin dal mio primo soggiorno in Italia avevo sviluppato una particolare predilezione per la scultura del Rinascimento e della Proto-Rinascenza. I lavori preparatori per la realizzazione dei calchi dei capolavori plastici di quell'epoca, così come lo studio approfondito del "Cicerone" per la terza edizione, mi avevano condotto a studi più approfonditi nella stessa direzione e avevano ulteriormente accresciuto il mio entusiasmo per quest'arte. Più mi muovevo nel mercato dell'arte, più mi convincevo che un numero non trascurabile di opere di quell'epoca fosse ancora in mani private e che, essendo allora poco ricercate, raggiungesse prezzi che non erano di gran lunga superiori a quelli dei modelli che poi dovevo far realizzare. Di conseguenza, concentravo la mia attenzione sull'acquisizione di tali originali e mi sentivo pienamente autorizzato a farlo, dato che a me, oltre ai dipinti, era affidata anche la cura della scultura dell'epoca cristiana»[53].

---

[52] BODE 1930, vol. I, p. 114. La citazione è tradotta dal seguente passo: «Am 22. April waren wir in Florenz, dem Mittelpunkt meiner damaligen Aufgabe, die mir dadurch erleichtert wurde, daß hier bereits ein erfahrener Former vorhanden war. Der Mann hatte jahrelang für das South Kensington Museum gearbeitet und kannte auch Mittel und Wege, die Erlaubnis zu den Abformungen zu bekommen».

[53] BODE 1930, vol. I, pp. 114-115. La citazione è tratta dal brano: «Ich suchte die alten Freunde, Liphart und Fiedler, auf und lief mit ihnen die Händler ab, die nach unseren Ankäufen 1873 auf das Berliner Museum in erster Linie spekulierten. Doch war wie in Rom so auch hier nichts Hervorragendes an Bildern zu haben. Ich sah mir, wie dort die Sammlung Patrizi, so hier namentlich die Sammlung Torregiani an, die als gelegentlich verkäuflich bezeichnet wurden. Bessere Aussichten schienen sich für Renaissanceskulpturen zu bieten. Gleich bei meinem ersten Aufenthalt in Italien hatte ich für die Plastik der Renaissance und Protorenaissance eine besondere Vorliebe gefaßt. Die Vorarbeiten behufs Abformung der Meisterwerke der Plastik dieser Zeit wie die Durcharbeitung des „Cicerone" für die 3. Auflage hatten mich zu gründlicheren Studien nach derselben Richtung geführt und meine Begeisterung für diese Kunst noch gesteigert. Je mehr ich mich dann im Kunsthandel umsah, um so mehr überzeugte ich mich, daß von den Bildwerken dieser Zeit noch eine nicht unbeträchtliche Zahl im Privatbesitz war, und daß sie, da sie damals noch wenig gesucht waren, Preise erreichten, die gelegentlich nicht sehr viel höher waren als die Formen, die ich danach herstellen lassen mußte. Ich richtete daher auf die Erwerbung solcher Originale mein besonderes Augenmerk und hielt mich dazu voll berechtigt, da mir ja, neben den Gemälden, zugleich die Sorge für die Plastik der christlichen Epoche übertragen war». Sulla vendita e dispersione della collezione Torrigiani rimando al saggio di BUDD E CATTERSON 2023; per il ruolo di Bode nel *Der Cicerone* di Jacob Burkhardt si veda invece ARIELLO 2018.

La «particolare predilezione per la scultura» di Bode trovò terreno fertile nell'attività di Stefano Bardini, con il quale entrò in contatto già nel 1872. Acquisendo i pezzi perlopiù da antiche famiglie fiorentine, da chiese o da conventi, l'antiquario poteva offrire opere di alto valore storico, oltre che artistico, ma mantenendo i prezzi a un livello ragionevole. Bode dovette quindi intravedere l'opportunità di poter finalmente dotare i musei di Berlino di una sezione di scultura che, all'epoca, era di fatto costituita quasi esclusivamente dall'eredità del console Jacob Salomon Bartholdy, acquisita nel 1828, e da qualche acquisto promosso da Gustav Friedrich Waagen, tra cui la *Marietta Strozzi* di Desiderio da Settignano[54]. Le ambizioni di Bode conobbero però un iniziale momento di difficoltà: Guido von Usedom, allora direttore generale, era contrario all'acquisto di opere "originali", preferendo investire sui calchi. È celebre la vicenda del

Fig. XVIII. Giovanni della Robbia, *Putto mictans.* Berlino, Bode Museum

[54] NIEMEYER CHINI 2009, p. 127. Jacob Salomon Bartholdy (1779-1825) fu un diplomatico prussiano inviato a Roma nel 1815 con il ruolo di console generale. Durante il suo soggiorno, Bartholdy si assunse l'onere di porsi al servizio degli artisti e degli studiosi tedeschi in Italia, affinché potessero avere accesso «agli studi, alle esperienze e ai tesori artistici di questo ricco Paese». L'impegno del diplomatico si rivolse principalmente agli artisti prussiani attivi a Roma, che aiutò a vendere i loro dipinti, sculture e disegni, acquistandone ovviamente anche per sé. Parallelamente, Bartholdy iniziò a costruire una propria collezione, composta da opere di diverso genere, epoca e provenienza geografica, tra cui un piccolo ma ben scelto nucleo di sculture del Quattro e Cinquecento italiano. Pochi anni dopo la sua morte, la sua collezione fu donata *in toto* ai musei berlinesi e suddivisa nei rispettivi dipartimenti. Erano parte della sua raccolta diversi pezzi della bottega dei della Robbia, tra cui la notevole pala di Andrea con l'*Ascensione di Cristo* (inv. 162), oggi collocata in una delle nicchie della "Basilika"; la deliziosa *Madonna col Bambino infreddolito* di Antonio Rossellino (inv. 82) e la notevole *Madonna col Bambino che legge* attribuita a Francesco da Sangallo (inv. 288), per citare solo i pezzi più iconici. Il profilo di Bartholdy è stato oggetto di un articolo di Susanne NETZER (2005), ma la sua figura di collezionista attende ancora un contributo monografico. Per Gustav Friedrich Waagen rimando al recente contributo di SKWIRBLIES 2025, mentre l'attività di Bode nella costruzione della collezione di sculture dei musei berlinesi è stata riassunta in un breve ma puntuale contributo di KNUTH 1995. Per un approfondimento sulla raccolta di scultura italiana anteriore all'assunzione di Bode, si legga KRAHN 2021, pur sorvolando sulle assurde ipotesi di non autenticità avanzate per opere a tutta evidenza rinascimentali.

Putto mictans di Giovanni della Robbia, che il giovane curatore acquistò (di tasca propria) nel 1875 da Bardini (fig. XVIII). Non appena la terracotta giunse a Berlino, von Usedom la rifiutò poiché "indecente" e, per questa ragione, Bode fu costretto ad attendere che l'anziano direttore andasse in pensione per esporla nel salone della scultura[55]. Auspicando forse di trovare una via di mezzo tra le proprie ambizioni e quelle di Usedom, Bode acquistò alcune Madonne "seriali": sebbene si trattasse di opere quattrocentesche, erano pur sempre calchi. Tuttavia, la strategia non ebbe gli esiti sperati:

> «A Siena e a Firenze avevo acquistato alcuni stucchi dipinti, la cui introduzione nelle nostre collezioni il conte Usedom però respinse categoricamente. Gli stucchi erano copie, quindi non appartenevano agli originali, e poiché erano dipinti, non potevano nemmeno essere inseriti nella collezione di calchi, questo era il suo verdetto. […] Dovetti quindi sistemare questi acquisti presso conoscenti, il che, vista la loro economicità – gli stucchi costavano 25 lire l'uno – non fu molto difficile. Quanto poco si comprendesse allora, anche nei circoli artistici di Berlino, il fascino pittorico di tali rilievi in stucco dipinti, lo dimostra il fatto che un collega, che prese uno di questi rilievi, fece raschiare via la fine e antica policromia e la sostituì con colori nuovi a sua scelta»[56].

In parallelo agli acquisti degli «stucchi dipinti», Bode – con Stefano Bardini come intermediario – aveva avviato un'importante trattativa con la famiglia Strozzi. Tra il 1877 e il 1878 Ferdinando Strozzi, ormai in fin di vita, cedette ai Musei Reali di Berlino una serie di capolavori: il busto di Niccolò Strozzi di Mino da Fiesole, quello di Filippo Strozzi di Benedetto da Maiano, la *Principessa di Napoli* di Francesco Laurana, il *San Giovanni Battista* in bronzo di Donatello, nonché l'*Ugolino Martelli* del Bronzino, il

[55] MASCOLO 2017, pp. 188-189.

[56] BODE 1930, vol. I, p. 115. Bode aggiunse che «una situazione simile accadde con i primi piccoli bronzi che portai da questo viaggio. Erano, a suo dire [di von Usedom], "giocherellini" per le abitazioni degli amanti d'arte ebrei. Solo un esemplare del "Cavaliere" di Riccio trovò grazia ai suoi occhi, perché aveva già una certa dimensione». Il passo riportato è la traduzione dal seguente testo: «Ich sollte zunächst wenig Glück damit haben. In Siena und Florenz hatte ich ein paar bemalte Stucchi erworben, deren Aufnahme in unsere Sammlungen Graf Usedom aber kurzweg verweigerte. Die Stucchi seien Abgüsse, gehörten also nicht unter die Originale, und da sie bemalt seien, dürften sie auch nicht in die Abgußsammlung aufgenommen werden, so lautete sein Ukas. Ähnlich erging es mir mit den ersten Kleinbronzen, die ich von dieser Reise mitbrachte. Das seien Spielereien für die Wohnungen jüdischer Liebhaber, meinte er. Nur ein Exemplar des Reiters von Riccio fand Gnade vor seinen Augen, weil es schon eine gewisse Größe hatte. Ich mußte also diese Erwerbungen bei Bekannten unterbringen, was bei ihrer Billigkeit - die Stucchi hatten 25 Lire das Stück gekostet - nicht sehr schwierig war. Wie wenig Verständnis man aber damals selbst in kunstsinnigen Kreisen Berlins für den malerischen Reiz solcher bemalter Stuckreliefs hatte, beweist der Umstand, daß ein Kollege, der eines dieser Reliefs übernahm, die feine alte Bemalung abkratzen und durch neue Farben nach seiner Wahl ersetzen ließ».

ritratto di Giuliano de' Medici di Sandro Botticelli e la *Clarice Strozzi* di Tiziano[57]. L'acquisizione di parte della collezione Strozzi contribuì a sancire il successo di Wilhelm Bode che, nei primissimi anni Ottanta, passò dal ruolo di assistente curatore a direttore del dipartimento di scultura. In questa nuova veste, poté finalmente assecondare quella fame di opere scultoree che, per quasi dieci anni, era stato costretto a contenere, arrivando negli anni successivi a sfiorare la bulimia. L'accrescimento delle collezioni fu così rapido e massiccio che gli spazi espositivi cominciarono a scarseggiare[58]. Nel 1884 all'Altes Museum fu inaugurato il salone dedicato alla scultura italiana e la nuova pinacoteca, ma il curatore stava già sognando la realizzazione di un museo dedicato al Rinascimento, ovvero un luogo che riunisse «a few of the best works, paintings as well as statues, of every school and epoch»[59]. Bode ebbe la fortuna di operare in un momento storico favorevole per la Germania, negli anni di fondazione ed espansione del Secondo Impero germanico, quando anche i musei erano visti come strumento di propaganda[60]. Ciononostante, per sostenere le sue ambizioni "espansionistiche" Bode aveva bisogno di maggiori liquidità, per questo nel 1896 fondò il Kaiser Friedrich Museumsverein, una delle prime associazioni del tipo "amici del Museo", composta da imprenditori, banchieri, possidenti ed editori – tutti collezionisti – disposti a contribuire al sostentamento dei musei e, soprattutto, alle nuove acquisizioni[61]. La storia è poi nota. Il sogno di Wilhelm Bode si avverò nel 1904, quando fu inaugurato il Kaiser Friedrich Museum e, all'apice della sua carriera, nel 1905 fu eletto direttore dei Königliche Museen zu Berlin; nel 1913 Guglielmo I gli conferì addirittura il titolo nobiliare ereditario, divenendo da quel momento Wilhelm von Bode. La sua parabola si concluse nel 1925, quando a ottant'anni – di cui cinquanta trascorsi nei musei berlinesi – andò in pensione, morendo

[57] NESI 2009, p. 20.

[58] NIEMEYER CHINI 2009, p. 75.

[59] La citazione è tratta da un breve articolo (trascritto in NIEMEYER CHINI 2009, p. 48 nota 10) che Bode pubblicò nel 1891 sulla rivista inglese *The Fortnightly Rewies,* intitolato proprio *The Berlin Renaissance-Museum,* in cui il tedesco esprimeva la sua ambizione «to bring together a few of the best works, paintings as well as statues, of every school and epoch, and to exhibit them in rooms which shall be, in form, lighting and decoration, in the style of the particular time and school represented by the works themselves».

[60] NIEMEYER CHINI 2009, p. 41.

[61] NIEMEYER CHINI 2009, p. 38. Secondo Michaela WATRELOT (2024, p. 162), Wilhelm Bode ebbe l'intuizione di fondare il Kaiser Friedrich Museumsverein dopo il suo primo viaggio negli Stati Uniti nel 1893: allora come oggi, al sostentamento dei musei contribuivano infatti in modo essenziale i privati. Per celebrare i centoventicinque anni di attività dell'istituzione, nel 2022 è stato pubblicato un volume nel quale, oltre a ripercorrerne la storia secolare, è stato redatto il catalogo completo delle opere acquistate grazie al contributo dei membri del KFMV. Si veda DIE SCHÄTZE 2022, in particolare il catalogo alle pp. 174-289.

quattro anni più tardi[62]. Wilhelm Bode è ancora oggi celebrato per essere stato il più grande conoscitore della scultura del Rinascimento italiano tra Otto e Novecento: un interesse che lo portò a scrivere contributi scientifici pionieristici sul tema, nonché ad accendere l'interesse collezionistico e museografico su oggetti che, prima degli anni Settanta dell'Ottocento, erano considerati semplice materiale da "rigattieri"[63]. Ed è proprio questa doppia natura che ha reso Bode un personaggio straordinario. Da un lato, il suo essere lo studioso di riferimento per questi temi lo portò a tessere una rete di contatti, grazie alla quale dialogò, collaborò e consigliò collezionisti e curatori d'ogni parte d'Europa e, dal primissimo Novecento, anche degli Stati Uniti; dall'altro lato, il suo legame con il mercato antiquario – nato durante la costruzione delle collezioni berlinesi – sfociò in un dialogo costante con i mercanti, arrivando ad agire come *art dealer* sia per loro, sia per i privati[64]. Nel corso della sua lunga carriera, fu in contatto con i più importanti antiquari fiorentini, come Elia Volpi, Emilio Costantini e Luigi Grassi[65]; ma solo Stefano Bardini si guadagnò la sua piena fiducia, tanto che tra i due, nel corso degli anni, andò costruendosi una collaborazione sempre più strutturata[66]. Bode si servì di Bardini come mediatore in diverse aste, per evitare di attirare l'attenzione con la propria presenza, e talvolta si affidò a lui anche per la scelta delle opere, come si legge in una lettera del 22 gennaio 1888 in cui chiese all'antiquario: «Mi mandi le fotografie degli oggetti nuovi che Lei crede buoni per il mio museo»[67]. Evidentemente, Bode nutriva grande stima nei confronti di Bardini tanto per le sue capacità imprenditoriali, quanto per il suo "occhio", che gli permetteva di avere in bottega sempre pezzi di ottima qualità, adatti appunto alle collezioni berlinesi. Tant'è vero che, in un'altra missiva del 22 aprile 1887, scrisse:

---

[62] In occasione dei suoi cinquant'anni d'attività furono molti gli antiquari che, per celebrarlo, donarono alcune sculture al Kaiser Friedrich Museum. Sull'argomento, cfr. WATRELOT 2024, pp. 188-190.

[63] La lunga carriera di Wilhelm Bode come *connoisseur* della scultura del Rinascimento italiano è stata ripercorsa in CAGLIOTI 2018.

[64] Per intendere quanto il direttore berlinese fosse coinvolto nel commercio di opere d'arte italiane, è significativo che nel 1924, sulla rivista *L'Antiquario*, fosse stata pubblicata la lista dei «Principali antiquari esteri» e che tra nomi come Julius Boehler, i fratelli Duveen e Jacques Rosenthal, figurasse anche «Bode, Wilhelm» (CAPPELLINI 2023, p. 133).

[65] Il 22 febbraio 1918, Giuseppe Poggi stilò una breve lista degli antiquari che «di solito posseggono i migliori oggetti d'arte e fanno gli affari migliori» menzionando appunto Stefano Bardini, Elia Volpi, Luigi Grassi ed Emilio Costantini (FERRAZZA 1994, p. 121).

[66] Tale collaborazione prevedeva anche un accordo economico: Bardini pagava a Bode una commissione del 12% per ogni opera venduta grazie alla sua mediazione (CAPPELLINI 2017A, p. 184).

[67] NIEMEYER CHINI 2009, p. 112. Per la trascrizione della lettera si veda p. 226 n. XXXVII.

Fig. XIX. Leonardo del Tasso, *Compianto sul Cristo morto.*
Berlino, Bode Museum

> «Per affari importanti, Lei lo sa pur troppo bene, io sempre ho ricorso a Lei; e io so pur troppo bene che tutti questi giri, che un giorno il Ciampolini, l'altro il Salvadori, o il Professore mi fanno fare sono sempre inutili - mai ho trovato una cosa importante delle quali loro mi hanno sempre parlato! Ma sono costretto di perdere con loro così il tempo, solamente per poter acquistare da loro le piccole cose che io debbo cercare per le nostre scuole industriali e pei miei amici qui. Di codeste cose da Lei trovo quasi mai un pezzo; o se ne trovo uno, Lei ne domanda tanto quanto non possa pagare per una scuola o per un privato non troppo ricco! Se Lei vorrebbe [*sic*] seguire il mio consiglio e comperare anche codesta roba piuttosto secondaria però artistica e di buon gusto e venderla a prezzi discretini non avrei bisogno di perdere tanto tempo cogli antiquari di Firenze!»[68]

Ad onor del vero, Bode concluse ottimi affari anche con Vincenzo Ciampolini, Giuseppe Salvadori e, soprattutto, con Emilio Costantini, dal quale acquistò, per esempio, lo straordinario *Compianto* in terracotta attribuito a Leonardo del Tasso che ancora oggi occupa una delle nicchie della cosiddetta "Basilika" del Bode Museum (fig. XIX), così come una bellissima *Madonna col Bambino* parimenti fittile che Luciano Bellosi, nel 2003, ha giustamente ricondotto al catalogo di Jacopo della Quercia[69]. Eppure, non vi

[68] La lettera è stata pubblicata in CAPPELLINI 2023, p. 142. Gli antiquari a cui si riferisce Bode sono Vincenzo Ciampolini (1838-1930), Giuseppe Salvadori (1862-1928) ed Emilio Costantini (1848-1926). Quest'ultimo era noto all'epoca con l'appellativo de "Il Professore", in riferimento alla sua lunga carriera presso l'Istituto d'Arte di Firenze. Lo stesso Costantini, all'anagrafe, si presenta infatti come «professore di disegno ora pensionato e benestante», e non come antiquario (CAPPELLINI 2019, p. 365).

[69] Sul *Compianto* si veda BELLANDI 2016, p. 259, per l'attribuzione a Jacopo della Quercia invece BELLOSI 2003, pp. 10-12. Inoltre, Costantini nel 1894 divenne il punto di riferimento per gli acquisti di Károly Pulszky in vista dell'istituzione del Szépművészeti Múzeum di Budapest: per quanto riguarda le opere di nostro interesse, l'antiquario vendette agli ungheresi un esemplare della *Madonna di Fiesole* (n. 3.4), un

sono dubbi che fu Stefano Bardini il vero fornitore dei musei berlinesi: furono infatti duecentonovantaquattro le opere che l'antiquario spedì a Berlino tra il 1880 e il 1912[70]. Nel corso del tempo si era infatti attivato un meccanismo per il quale Bode godeva di un diritto di prelazione nel selezionare le opere che giungevano in Palazzo dei Mozzi, per se stesso o per i collezionisti con cui era in contatto; con il ritorno, per Bardini, di avere quasi sempre un destinatario a cui vendere gli oggetti che acquistava[71]. Il rapporto con Bode ebbe un impatto fondamentale per gli affari di Bardini soprattutto sul fronte internazionale: grazie alla "sponsorizzazione" del direttore berlinese, suoi dipinti, sculture e oggetti d'arredo giunsero nelle più importanti raccolte di collezionisti stranieri, dando lo stimolo all'antiquario di organizzare anche alcune aste ed esposizioni all'estero[72]. Tra queste, una delle più rivoluzionarie per il suo mercato fu quella allestita a Parigi nel 1900, nel contesto dell'Esposizione Universale.

Fig. XX. Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino.* Berlino, Bode Museum

altro della *Berlino 130* (n. 1.20), nonché la bellissima *Madonna col Bambino* fittile attribuita a Ghiberti (per la quale si veda il capitolo IV del presente lavoro di tesi). Rimando a FEHÉR 2012 per il rapporto tra Costantini e Pulszky. Eppure, questo presunto ruolo "secondario" di Costantini nel mercato antiquario fiorentino dell'epoca è sottolineato anche da Luigi Bellini, il quale scrive: «Faceva il commerciante come tutti, ma non con grande successo. Amava pagar poco e vender caro […]. Era nemico e invidioso dei grandi antiquari dei quali diceva corna, tenendosi a distanza. Avvicinava solo i piccoli, i mediatori, ed i modesti con i quali posava a grande uomo» (FEHÉR 2012, p. 323).

[70] Quelle consegnate da Emilio Costantini furono invece sedici, mentre da Luigi Grassi e Elia Volpi solamente tre (CAPPELLINI 2023, p. 144).

[71] NIEMEYER CHINI 2009, p. 130.

[72] Bode aprì a Bardini soprattutto le porte delle collezioni tedesche, mettendo l'antiquario in contatto con personaggi del calibro di Oskar Huldschinsky, Rodolphe Kann o Robert von Mendelssohn, nonché con il Principe Johann II del Liechtenstein (NIEMEYER CHINI 2009, p. 95). Sul rapporto tra Wilhelm Bode e il principe, rimando a WATRELOT 2020. Inoltre, fu ancora grazie a Bode che Bardini riuscì ad estendere i propri contatti in Inghilterra, dove il direttore berlinese fin dal 1883 aveva allacciato rapporti con la casa regnante (BELLI 2025).

Per l'occasione, la città era gremita di collezionisti, anche grazie al nuovo ingresso degli americani: personaggi dagli ingenti patrimoni, golosi di arte europea, di cui Bardini intuì fin da subito le potenzialità[73]. Eppure, rispetto alla corsa in solitaria tra gli anni Settanta e Ottanta, l'antiquario si trovò a dover fronteggiare la competizione di altri suoi colleghi che, a differenza di qualche decennio prima, non commerciavano più solo «piccole cose». Tra tutti i mal di pancia, i peggiori gli furono indubbiamente causati da Elia Volpi, il suo maggior *competitor* dalla fine degli anni Novanta[74]. Volpi era entrato in bottega da Stefano Bardini nel 1885, in qualità di restauratore, dove lavorò per una decina d'anni. In questo lasso temporale, il giovane ebbe modo di apprendere molto sul mercato, instaurando contatti con mercanti e collezionisti provenienti da tutta Europa, alcuni dei quali, poco tempo dopo, sarebbero diventati suoi clienti[75]. Nel 1904, Elia

[73] Le basi all'esposizione parigina del 1900 furono poste da Stefano Bardini già negli anni precedenti, quando iniziò a costruire una rete di contatti con collezionisti e case d'asta. Dopo la vendita di medaglie del 1885, nel 1899 organizzò un'esposizione ben più ambiziosa, che preparò la città al suo trionfo con la mostra dell'anno seguente al Palais de la Femme, dove presentò i suoi pezzi più notevoli di pittura, scultura e arredamento (fig. XXI). Per l'esposizione di Bardini nel contesto dell'Esposizione Universale del 1900, rimando a CORDERA 2022. L'esperienza parigina procurò all'antiquario nuovi clienti, soprattutto statunitensi, tanto che nel 1902 scrisse a Bode: «sono dispiacentissimo, ma non posso prestare a sostenere una guerra con tutti quei Signori specialmente cogli Americani, coi quali, Lei sa, ch'io faccio la maggior parte de' miei affari» (NIEMEYER CHINI 2009, p. 109). Non sappiamo di cosa stessero discutendo i due, ma verosimilmente l'antiquario stava rispondendo a una lettera di lamentela nei confronti del nuovo mercato americano. Proprio nel 1902 Wilhelm Bode pubblicò infatti un durissimo articolo sul mensile *Kunst und Künstler,* intitolato *Die Amerikanische Konkurrenz im Kunsthandel und ihre Gefahr für Europa,* ovvero «La concorrenza americana nel mercato dell'arte e il suo pericolo per l'Europa». In queste pagine, il direttore berlinese accusava la nuova generazione di americani di rovinare l'equilibro di mercato: «To collect independently, they lack the time, the knowledge, the patience; they only have the money with which they seem to be able to achieve everything» (WATRELOT 2024, p. 163). Tuttavia, Bode si rese presto conto che, per lui e per il suo museo, era conveniente instaurare rapporti con i maggiori collezionisti americani, entrando così in contatto con John Pierpont Morgan, Benjamin Altman, John Garver Johnson, Isabella Stewart Gardner, nonché i Duveen. Sul rapporto conflittuale tra Bode e gli Stati Uniti rimando a CHAPUIS 2007 e al più recente GAEHTGENS 2024; per i rapporti commerciali di Bardini invece, cfr. CATTERSON 2017.

[74] L'attività di Stefano Bardini è stata comparata a quella di Elia Volpi nel recente NESI 2017B.

[75] Per un profilo dell'antiquario rimando a FERRAZZA 1994, pp. 75-144. Elia Volpi, a differenza di Bardini, trasse profitto anche dalla collaborazione con altri mercanti. Dalla corrispondenza tra Bode e Volpi emerge che lavorò con Giuseppe Sangiorgi ed Emilio Costantini, sebbene con quest'ultimo non mancassero accese litigate e reciproci sgambetti (sull'argomento cfr. CAPPELLINI 2017A). Per esempio, in una lettera del 1896 Volpi si espresse su Costantini in termini tutt'altro che lusinghieri, scrivendo: «è nata questa recrudescenza nella esportazione di cose antiche, per le spiate che reciprocamente si fanno quei due serpentacci! e del Bardini e Professore» (CAPPELLINI 2022A, p. 175). Nel 1895, Costantini mise invece in discussione con Bode l'attribuzione a Donatello della cosiddetta *Madonna Altman* (oggi al Met di New York, discussa nel capitolo II del presente lavoro di tesi), che Volpi aveva sottoposto all'attenzione del direttore poco tempo prima: «Anche per quella benedetta terracotta, (che ha molto bene accomodato) vuole insistere che è un Donatello che nessuno aveva capito, e qui fa male; giacché se quella è una terracotta di Donatello, io posso chiamarmi Leone XIII senza tema di essere smentito; io gli ho raccomandato un poco di calma, ma la

Fig. XXI. Una sala dell'esposizione di Bardini al Palais de la Femme di Parigi, 1900

Volpi acquistò così Palazzo Davanzati, inaugurando non una semplice galleria privata – com'era Palazzo dei Mozzi del suo "maestro" – ma un museo privato, segnalato nelle guide, con orari di apertura e chiusura, un custode e un biglietto d'ingresso, dando vita a «una prestigiosa vetrina commerciale»[76]. Da suo allievo di spicco, Volpi divenne così per Bardini un pericoloso concorrente sulla piazza fiorentina, da contrastare con tutti i mezzi possibili. Ciò scatenò, inevitabilmente, l'ira del giovane, che il 18 agosto 1909 lamentò con Bode:

> «le maligne asserzioni del vecchio Bardini, che và dicendo a tutti che il Volpi sopra le tavole vecchie fabbrica quadri nuovi! Razza di un cane! E non è stato il mio maestro?! Come vede il Bardini ha messo una rivoluzione per aver sorpreso l'ufficio di esportazione presentando i due busti che per legge erano inalienabili sacrificando quei poveri diavoli d'impiegati che saranno tutti licenziati! Ma che roba da forca!

scuola di Bardini se gli è stata utile per accomodare gli oggetti, gli ha fatto male assai facendogli sognare delle ricchezze in pochi giorni» (CAPPELLINI 2022A, pp. 168-169, nota 50). Stefano Bardini, «duro, arcigno» e dall'«aria della volpe astuta» (BELLINI 1961, p. 272), evitò invece qualsiasi collaborazione, tant'è vero che in una lettera del 14 aprile 1900 a Bode scrisse: «Lei sa che tutti gli antiquari non mi amano, perché rifiuto di fare affari col loro, specialmente tutti quei pasticci con i quali finiscono d'imbrogliare i clienti» (BELLI 2017, p. 58).

[76] CAPPELLINI 2022A, p. 71. Inoltre, Volpi pose all'ingresso di Palazzo Davanti un libro dei visitatori, in cui era possibile lasciare una firma o un commento al termine della visita. Questi libri sono stati considerati in CAPPELLINI 2017B, dove si sottolinea giustamente il loro valore promozionale: le firme documentavano infatti le visite ricevute da membri di famiglie di alto rango o da personaggi celebri.

> Non vedo l'ora che crepi questa vecchia vipera; per il momento qui all'ufficio di esportazione per questa cosa, sono ritornati severissimi nel concedere permessi»[77]

Nonostante i tiri mancini di Bardini, Volpi riuscì ad inserirsi nel commercio italiano e internazionale, sfruttando anch'egli il rapporto con Wilhelm Bode, con il quale fu in contatto dal 1892 fino alla sua morte[78]. Elia Volpi si avviò al mestiere nel momento più frenetico del *revival* rinascimentale sul mercato antiquariale, riscuotendo fin da subito grande successo, soprattutto all'estero[79]. In particolare, fu in grado di far fruttare il ponte commerciale con gli Stati Uniti che Bardini aveva costruito, mattone per mattone, fin dal 1900. Oltre ai contatti diretti con collezionisti e curatori americani, nel 1916 e nel 1917 organizzò due grandi aste a New York che ebbero risultati stellari[80]. Sul suo

[77] CAPPELLINI 2022A, pp. 296-297 n. CXXXIX. La lettera riflette il clima di crescente tensione nel mercato antiquario dei primi del Novecento, in seguito all'emanazione della legge Nasi e, più in generale, all'introduzione di controlli più stringenti sulle esportazioni di opere d'arte rispetto ai decenni precedenti. Sull'argomento rimando a FERRAZZA 1994, pp. 94-100 e CAPPELLINI 2019.

[78] Bode e Volpi dovettero incontrarsi ben prima del 1892, verosimilmente ai tempi in cui il giovane Elia lavorava come restauratore a Palazzo dei Mozzi. La loro corrispondenza ha però inizio solo nel marzo 1892, ma il tono appare fin da subito piuttosto familiare. Il 28 aprile 1893 Volpi scrisse infatti a Bode: «In Italia c'è un proverbio che dice "mi manca il diavolo che mi porti"; in questo caso mi perdoni l'espressione, potrebbe la S. V. esserlo per me, cioè di favorirmi con le Sue aderenze a farmi esitare con reputazione gli oggetti da Lei veduti». La lettera è stata pubblicata e discussa nel contesto degli inizi del rapporto tra il direttore berlinese e l'antiquario fiorentino da Patrizia CAPPELLINI (2017, p. 184 nota 9).

[79] L'allestimento di Palazzo Davanzati e la sua gestione "manageriale" da parte di Elia Volpi contribuirono a diffondere e a commercializzare all'estero quella che Roberta FERRAZZA (2017, p. 23) ha definito «idea di fiorentinità». Sull'impatto dello "stile Davanzati" all'estero rimando inoltre ad altri contributi della studiosa, in particolare FERRAZZA 1989; 1991 e 2009.

[80] Elia Volpi si recò per la prima volta a New York nel 1915, dove prese accordi con Thomas Kirby per un'asta con le American Art Galleries, tenutasi poi nel novembre 1916. Nei quindici anni precedenti, Volpi si era impegnato a creare un allestimento di Palazzo Davanzati che incarnasse l'ideale della casa fiorentina, modello cui i collezionisti privati dell'epoca ambivano ispirarsi. In particolare, il "museo" di Elia Volpi racchiudeva in sé tutti gli elementi culturali ed emotivi che gli americani ricercavano, per questo l'arrivo a New York della cospicua collezione fu accolta con grande favore, e molti degli oggetti un tempo in Palazzo Davanzati entrarono nelle più importanti collezioni private e museali. Elia Volpi rientrò a Firenze con un milione di dollari in tasca e con il merito di aver aperto una nuova strada per gli antiquari italiani, che fino agli anni Trenta «sfruttarono questo filone d'oro» (FERRAZZA 2017, pp. 25-28, la citazione si trova a p. 27). Per l'asta del 1916, si legga anche FERRAZZA 1994, pp. 114-119. In un solo anno, Volpi riuscì a mettere insieme un nuovo nucleo di oggetti che mise all'incanto all'American Art Galleries nel dicembre 1917. A queste due vendite stellari ne seguì un'ulteriore nel 1927, che Volpi cominciò a progettare dal 1926, quando scrisse a Bode: «ho deciso di fare un'asta in America, e che ritengo l'ultima, portando laggiù tutti gli oggetti che ancora mi rimangono, deciso a ritirarmi definitivamente, non sentendomi più in grado di sostenere quelle continue lotte alle quali siamo costretti a tener fronte, nel nostro difficile mestiere». Gli esiti di quest'ultima vendita furono piuttosto deludenti, tanto che il 27 aprile 1927, direttamente da New York, Volpi informò il direttore berlinese che: «La mia vendita è finita malissimo nonostante la merce ritenuta da tutti molto bella […] l'America ha cambiato da quando io feci la prima asta del Davanzati; alle vendite nessuno amatore si presenta più, non rimane altro che la ridda dei negozianti che giocano al

esempio, Stefano Bardini ne organizzò un'ulteriore nel 1918 che, al contrario, si rivelò piuttosto deludente[81]. L'esito di questa asta newyorkese è emblematico della difficoltà di Bardini nell'adattarsi alle dinamiche di mercato che il nuovo secolo portò con sé. Nel 1902 il Parlamento italiano approvò il disegno di legge dell'onorevole Nasi, dando vita alla prima normativa nazionale per la tutela dei beni artistici. Di conseguenza, il mercato dovette adeguarsi alle nuove condizioni: le vendite divennero più complesse e macchinose e Bardini, che aveva costruito il suo impero sfruttando proprio la lunga "lacuna normativa" nella legislazione italiana, cominciò ad accusare i colpi, soprattutto in un momento in cui la sua clientela era prevalentemente straniera[82]. A complicare ulteriormente la situazione contribuì lo scoppio della Prima Guerra Mondiale nel 1914, che ebbe inevitabili ripercussioni sul mercato. Stefano Bardini, verso la fine di quello stesso anno, scrisse a Bode: «la guerra ha paralizzato il mio commercio; per cui licenziai il personale della Galleria e la chiusi» e nel 1920, due anni dopo la fine del conflitto e la sua asta newyorkese, aggiunse: «è un vero peccato che il commercio degli oggetti antichi si è interrotto senza sapere quando è sperabile che torni in voga»[83].

A differenza di quanto auspicato da Bardini, il «commercio degli oggetti antichi» non conobbe più il successo degli anni compresi tra l'Unità d'Italia e la Prima guerra mondiale, quando «la penisola tutta [fu] un Eldorado da saccheggiare»[84]. Gli anni Venti portarono via Stefano Bardini, Wilhelm Bode ed Emilio Costantini, mentre Elia Volpi –

ribasso pagando poi con cambiali fino a 9 Mesi!» (CAPPELLINI 2022A, pp. 380-381, n. CCXXXII). Sull'asta del 1927 e i suoi esiti, rimando a FERRAZZA 1994, pp. 127-131.

[81] Bardini, in questa occasione, mise da parte i risentimenti con Elia Volpi e, riconoscendo il suo successo e la sua abilità, gli chiese di organizzare e gestire a New York un'asta della sua collezione (FERRAZZA 2017, p. 28). Sull'asta di Bardini si veda il sottocapitolo intitolato *L'asta Bardini del 1918* in CAPPELLINI 2022A, pp. 76-83.

[82] Oltre ai contatti americani, l'inizio del nuovo secolo portò a Bardini nuovi clienti anche dalla Francia, tra cui figure del calibro di Louis Courajod e dei coniugi Jacquemart André, così come personalità meno celebri quali il pittore Léon Bonnat e Gaston Ferrendy Patto (BELLI 2017, p. 65). Tuttavia, rispetto ad altri Paesi europei, l'interesse nei confronti della scultura del Rinascimento italiano era già ben consolidato. Di recente, Daniele RIVOLETTI (2025) ha tracciato la fortuna del fenomeno in Francia dal primo decennio dell'Ottocento fino al 1865, individuando l'inizio della ricezione della scultura italiana nel 1814, quando Dominique-Vivant Denon organizzò presso il Musée du Louvre una mostra delle opere d'arte sequestrate in Italia durante il periodo napoleonico.

[83] NIEMEYER CHINI 2009, p. 120. Sulle difficoltà del mercato antiquario nei primissimi anni Venti, si legga FERRAZZA 1994, pp. 122-123.

[84] NIEMEYER CHINI 2009, p. 44.

travolto dallo scandalo di Alceo Dossena[85] – fu costretto a ritirarsi. L'unico superstite fu Luigi Grassi, che nel 1927 organizzò un'importante asta a New York e proseguì la sua attività fino alla morte, nel 1937, rimanendo solo a congedare i colleghi-rivali e ad assistere al tramonto della straordinaria stagione antiquariale dell'arte del Rinascimento italiano[86].

Il commercio dei rilievi mariani

Nella lista di un collezionista che, nell'ultimo quarto dell'Ottocento, si aggirasse tra le botteghe degli antiquari fiorentini alla ricerca di oggetti con cui arredare il proprio appartamento in stile "rinascimentale", non poteva di certo mancare un rilievo raffigurante la Madonna col Bambino. Di questi oggetti, Wilhelm Bode, sulle pagine di *Archivio di storia dell'arte* del 1889, scrisse:

> «In Firenze stessa queste sculture dei primi decenni del secolo XV non si sono conservate che in piccolissimo numero e sono di poca importanza; la materia di cui erano composte, fragile e non abbastanza resistente alle intemperie, fu causa della distruzione di molte, se non della maggior parte di esse. E siccome tali sculture sono di dimensioni relativamente piccole, facilmente trasportabili e, quando sieno prive del loro colore, punto appariscenti, ne venne che i pezzi conservati passarono per la maggior parte nelle mani di mercanti d'oggetti d'arte, e di là all'estero»[87]

Ciò che l'ex direttore dei musei berlinesi evitò di sottolineare è il suo ruolo all'interno di questa esportazione di massa «di là all'estero». Tra il 1884 e il 1901, Wilhelm Bode acquisì per le sue collezioni più di trenta bassorilievi rinascimentali raffiguranti la Madonna col Bambino, in marmo, terracotta e soprattutto in gesso[88]. Gli «stucchi

[85] Com'è noto, Elia Volpi fu uno dei primi antiquari a vendere a collezionisti privati e musei americani opere del falsario cremonese Alceo Dossena, presentandole come sculture del Trecento senese; ciò lo pose al centro di uno scandalo che contribuì alla definitiva chiusura della sua attività. La sua malafede, tuttavia, non fu mai dimostrata (FERRAZZA 1994, p. 131). Sul tema si veda FERRAZZA 1994, pp. 223-254, i più recenti contributi di Patrizia CAPPELLINI (2014; 2017, pp. 193-200 e 2022, pp. 84-92) e, da ultimo, FERRAZZA 2021.

[86] Luigi Grassi, dopo il diploma in Pittura presso l'Accademia di San Luca a Roma, attorno al 1895 ottenne un impiego come restauratore presso le Gallerie Fiorentine. Alla fine degli anni Novanta fu indirizzato dallo zio Emilio Costantini verso l'attività antiquariale. La sua galleria in via della Scala (trasferita successivamente in via Cavour) divenne punto di riferimento per molti collezionisti stranieri come Adolphe Stoclet, Otto Lanz, Adolf von Beckerath, nonché personaggi come Bernard Berenson e Wilhelm Bode. L'asta a New York nel 1927 fu solo il culmine della sua relazione già ben avviata con gli Stati Uniti (PORRETTI 2004 e GRASSI 2017).

[87] BODE 1889, p. 127.

[88] BELLI 2017, p. 58.

dipinti» che acquistò a Siena e a Firenze durante uno dei suoi primi viaggi in Italia, e che von Usedom «rifiutò categoricamente», divennero infatti il fulcro delle sue acquisizioni dagli anni Ottanta in poi, fino a trasformarsi, per Bode, in una vera e propria mania. Dalle lettere e dagli inventari cartacei del museo emerge che i rilievi venivano acquistati e consegnati persino in lotti di tre o cinque pezzi, e l'11 maggio 1887 il direttore comunicò a Bardini che: «nel momento cerco il danaro, per poter pagare una scelta fra i suoi stucchi che non abbiamo ancora»[89]. Il risultato fu l'approdo nelle collezioni berlinesi di decine di rilievi mariani, che Bode ambientò nelle sale del Kaiser Friedrich Museum, talvolta ponendoli in dialogo con dipinti italiani, altre volte creando ambienti quasi esclusivamente destinati a essi (fig. XXII). È questo il caso della "sala 34", dedicata alla scultura italiana in terracotta e in stucco: le opere erano appese sulle pareti, disposte su diversi registri e collocate in maniera simmetrica le une rispetto alle altre; ad accompagnarle vi erano soltanto tappeti persiani e mobili rinascimentali (fig. XXIII). Tale idea allestitiva trovava un corrispettivo tra le mura di Palazzo dei Mozzi di Stefano Bardini, di cui sono celebri le fotografie d'interno con le mirabolanti «Pareti delle Madonne», dove erano esposti rilievi di scuole e periodi differenti, accomunati dall'iconografia mariana e dall'essere realizzati in materiali plastici[90] (fig. XXIV). In queste composizioni, il valore storico artistico della scultura passava quasi in secondo piano, mentre predominava l'armonia della disposizione, basata esclusivamente sul formato degli oggetti, un criterio destinato a fare tendenza, tanto che nelle case di Adolf von Beckerath (fig. XXXV), di Eduard Simon, dei coniugi Jacquemart André e di Isabella Stewart Gardner, le pareti si affollarono di rilievi, dipinti e ceramiche, entro stanze già arredate con mobili e camini rinascimentali, sui quali non era insolito trovare bronzetti

[89] La lettera è stata trascritta in NIEMEYER CHINI 2009, p. 225, n. XXIX. Per esempio, nel 1888 fu consegnato a Berlino un lotto di sette sculture, tra cui una replica di una Madonna col Bambino attribuita al Buggiano (inv. 64); un gesso dalla *Madonna di Torino* di Desiderio da Settignano (inv. 79); la replica della *Madonna di Vicolo Cinque Reggiole* (inv. 107), una derivata dalla *Madonna di Fiesole* (inv. 132) e l'eponima *Berlino 131* (inv. 131).

[90] La più celebre tra le fotografie delle "Pareti delle Madonne" fu pubblicata per la prima volta in GINORI LISCI 1972, p. 686, venne poi resa celebre dai cataloghi dedicati al Museo Bardini degli anni Ottanta (cfr. *IL MUSEO BARDINI* 1986A e *IL MUSEO BARDINI* 1986B) ed è oggi divenuta un simbolo dell'attività antiquaria di Bardini in relazione a questi oggetti (cfr. GENTILINI 2017). Dai registri della galleria emerge che Bardini nel 1882 possedeva otto stucchi, nel 1889 era divenuti ottantanove, nel 1899 cinquantadue, fino ad assestarsi a quota settantanove nel 1914, anno di chiusura del negozio. Negli inventari, le Madonne sono elencate anche con indicazioni relative alla presenza e alle condizioni della policromia: «colorito del tempo», «colorito guasto», «colorito del tempo guasto» oppure «poco conservato nel colore» (NESI 2025, p. 5).

Fig. XXII. Allestimento della sala 29 del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, 1909

Fig. XXIII. Allestimento della sala 34 del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, 1910-1915

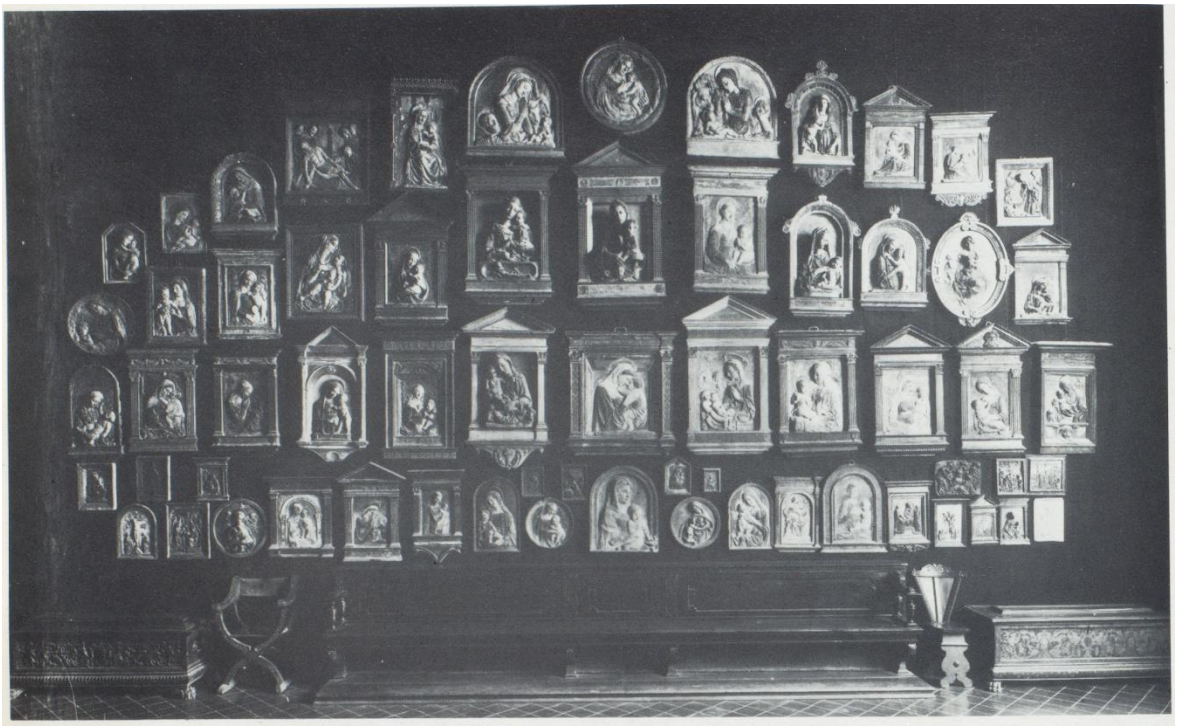


Fig. XXIV. La "Parete delle Madonne" in Palazzo dei Mozzi a Firenze, 1910 circa

Fig. XXV. Una parete nella casa di Adolf von Beckerath

o vasi[91]. Il gusto e le scelte di Wilhelm Bode e Stefano Bardini, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, contribuirono in qualche modo a plasmare l'andamento del mercato dei decenni successivi, banalmente influenzando l'interesse dei collezionisti e curatori nei confronti delle Madonne col Bambino "domestiche". Ciò diede origine a un'ampia richiesta, alla quale risposero naturalmente gli antiquari, costantemente a "caccia" di tali oggetti nelle collezioni private e nelle chiese fiorentine. In questo contesto, Bardini e Bode osservavano la situazione dall'alto dei loro ruoli guida: Bardini costituiva il principale punto di riferimento per l'acquisto delle Madonne col Bambino scultoree, mentre Bode ne era il massimo esperto. Questa sua qualifica lo portò ad essere interpellato sia da privati intenzionati a costruire una collezione, sia dagli antiquari, che ne richiedevano un parere (talvolta nella speranza che il loro pezzo finisse tra le pagine di un suo articolo) e, in alcuni casi, anche il suo intervento come intermediario con i collezionisti.

Emblematico per comprendere l'attività di Wilhelm Bode nel mercato antiquario è il caso della *Madonna Volpi*[92] (fig. XXVI). Nel novembre 1920, Elia Volpi scrisse a Bode promettendogli di fargli avere al più presto «le fotografie degli oggetti nuovi esposti nel P[alazzo] Davanzati che l'E.V. desidera avere, compresa la terracotta invetriata del Ghiberti», che evidentemente doveva avere attirato la sua attenzione tempo prima[93]. Di lì a poco, Wilhelm Bode incluse la scultura di Palazzo Davanzati in un contributo sui «tentativi di Ghiberti di invetriare le sue terrecotte» e, nel settembre 1921, Volpi gli chiese aiuto per venderla, con una lettera a dir poco commovente:

> «dato gli attuali momenti difficili, con mio grande dispiacere sono venuto nella determinazione di vendere l'oggetto che a me sta più a cuore; ed è la Madonnina invetriata del Ghiberti con il suo magnifico tabernacolo, che trovasi al Palazzo. Trattandosi di oggetto così fine e di primissimo ordine, ritengo che l'E.V. sempre così buona e gentile verso di me, potrebbe proporlo al Sigre Goldman? Oppure il Signore Widener di Filadelfia; per non meno di Dollari centomila»[94]

[91] Le scelte espositive di Stefano Bardini influenzarono il gusto dei collezionisti al punto che Adolf von Beckerath e Isabella Stewart Gardner chiesero all'antiquario la "ricetta" del blu delle pareti di Palazzo dei Mozzi, per replicarlo nelle loro case (cfr. COCO 2024). In BALDRY 2011, questo tipo di abitazioni sono definite «stanze del gusto», dove gli *Old master* «dialogano con gli oggetti d'uso quotidiano, "richiamandosi" l'uno con l'altro per forma, dettaglio decorativo, colore e tematiche» (p. 50).

[92] Per la scultura si veda la scheda 9 del presente lavoro di tesi.

[93] CAPPELLINI 2022A, pp. 354-355, n. CCII.

[94] CAPPELLINI 2022A, pp. 358-359, n. CCVII. L'articolo a cui si fa riferimento è BODE 1921A.

Non è giunta fino a noi la risposta di Bode a tale richiesta. Eppure, nel 1923, nel suo *Die Kunst der Frührenaissance in Italien,* lo studioso pubblicò la fotografia della *Madonna Volpi* con la didascalia «Amerikanischer Privatbesistz», il che fa pensare che fosse in corso una negoziazione o, comunque, che vi fosse una concreta possibilità di vendita a uno dei collezionisti menzionati da Volpi[95]. La cessione tramite trattativa privata non andò però evidentemente a buon fine. La scultura era ancora in Palazzo Davanzati quando, nel 1924, Volpi cedette in blocco la sua collezione al mercante di tappeti d'origine egiziana Leopold Bengujat, che contemporaneamente prendeva in affitto Palazzo Davanzati, del quale sarebbe divenuto proprietario due anni dopo[96]. Nel 1934, i beni "ex Volpi" furono oggetto di una prima vendita giudiziaria e ciò che rimase invenduto in quell'occasione – compresa la Madonnina invetriata – fu rimesso all'incanto pochi mesi più tardi, in un'asta curata dalla Galleria Bellini[97].

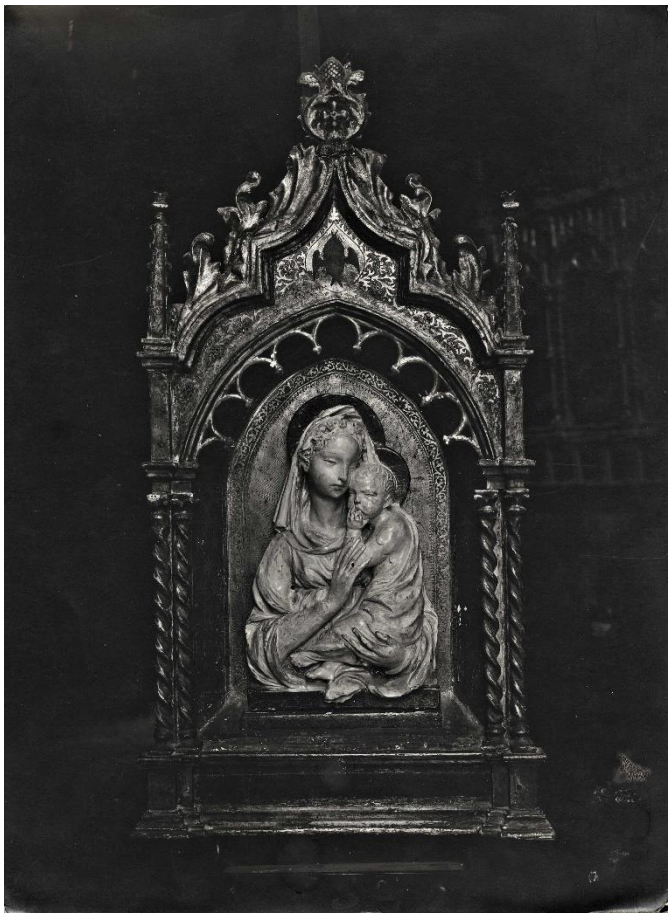


Fig. XXVI. La *Madonna Volpi* di Donatello in Palazzo Davanzati

Un caso analogo, ma dagli esiti questa volta positivi, riguarda la *Madonna Kress* (fig. XXVII). La terracotta fu presentata da Bode per la prima volta sulle pagine dello *Jahrbuch* delle collezioni prussiane del 1914, nel contesto del celebre articolo sull'attività plastica di Lorenzo Ghiberti[98]. L'opera era già all'epoca parte della collezione di Eduard

[95] BODE 1923, p. 23, tav. II.

[96] Su Palazzo Davanzati e il passaggio di proprietà da Elia Volpi a Leopoldo Bengujat, si veda FERRAZZA 1985.

[97] Per la vendita dei beni "ex Volpi", cfr. FERRAZZA 1994, pp. 57-59, per il caso specifico della *Madonna Volpi* rimando invece al recente GALLI E ROSA 2025.

[98] BODE 1914.

Simon e, in quanto tale, fu messa all'incanto alla storica asta dei suoi beni nel 1929, dove si segnalava una presunta provenienza dalla chiesa di Santo Spirito a Firenze e nulla di più[99]. Grazie alla pubblicazione delle lettere tra Elia Volpi e Wilhelm Bode da parte di Patrizia Cappellini, è ora possibile risalire a una parte della storia del pezzo finora rimasta nascosta nella loro corrispondenza. Il 6 febbraio 1914, Eduard Simon annuncia con gioia a Bode che «il magnifico rilievo del Ghiberti già dalla prossima settimana sarà qui ad impreziosire il mio camino» dove, in effetti, lo si vede troneggiare in una fotografia dell'interno della sua villa risalente agli anni Venti[100] (fig. XXVIII). Tuttavia, meno di venti giorni dopo, Elia Volpi contattò Bode lamentando che il nuovo proprietario gli stesse richiedendo «una dichiarazione di garanzia»:

Fig. XXVII. La *Madonna Kress* in uno scatto della fototeca di Elia Volpi

> «Ricevo dal Sig. Dott. Simon una lettera, con la quale insiste perché io gli faccia una dichiarazione di garanzia per richiami o proteste che potesse avanzare il Governo Italiano. Questa richiesta muove da una supposizione di cose che non siano corrette? Io naturalmente mi rifiuto come ne ho il diritto, per un sentimento di dignità e di correttezza. Il Sig. Simon per il modo per il quale ha comprato è coperto di fatto da ogni azione, trattandosi di cosa privata. Tutto questo fare di diffidenza e di preoccupazione mi reca disgusto, ed è fuori del naturale ordine dei commerci.
>
> La prego avere la cortesia di dire a quel Signore che quell'oggetto lo ebbe ad un prezzo molto inferiore del suo valore e che altri mi offre. Io non tengo affatto ad averglielo venduto.
>
> Se la richiesta del Sig: Dott: Simon mi rivolge, che è anche offensiva, deriva dal credere di avere fatto un cattivo affare, il rimedio è semplice. Prenda l'oggetto, lo faccia

[99] *Die Sammlung Dr. Eduard Simon* 1929, p. 84, lotto 32.
[100] Cappellini 2022a, p. 501.

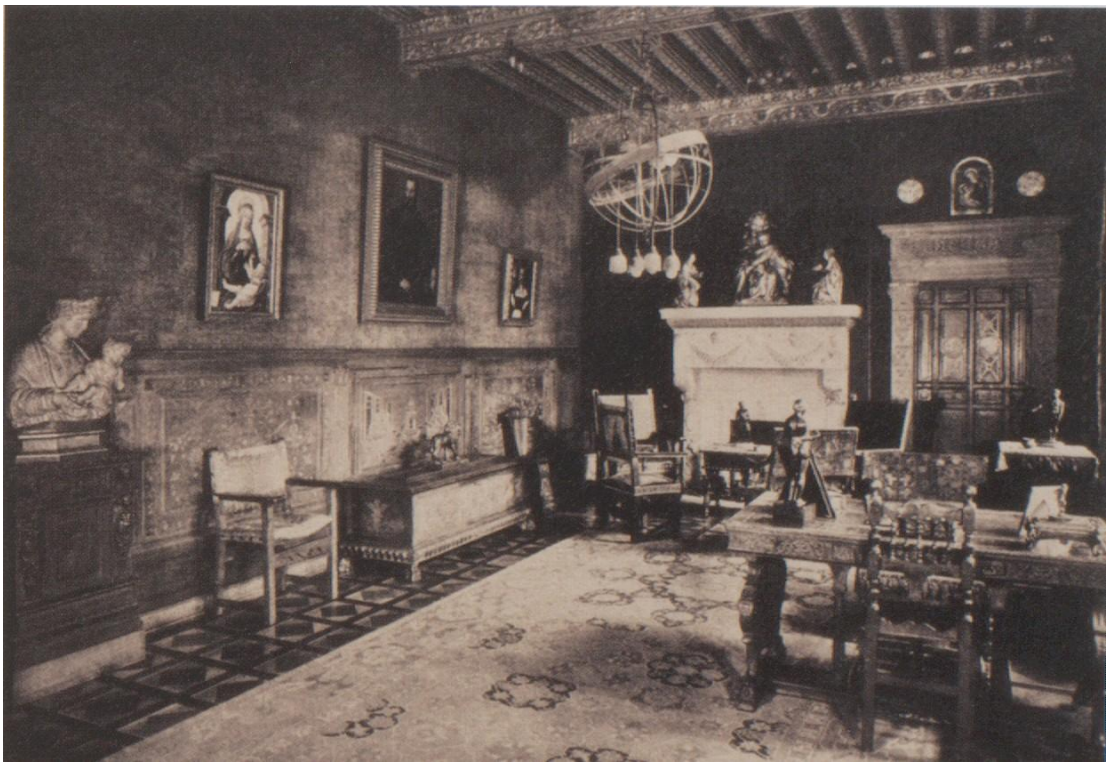


Fig. XXVIII. Una stanza della casa di Eduard Simon, con la *Madonna Kress*

> incassare con tutte le cure; lo assicuri nel modo il più valido, come feci io nello spedirglielo, e lo ritorni a Parigi.
>
> […]
>
> PS: L'indirizzo dove deve essere rispedito l'oggetto è il seguente;
>
> Monsieur Chenue, emballeur
> Rue de la Terrasse
> PARIS»[101]

Dalla lettera intendiamo dunque che Elia Volpi vendette la terracotta oggi a Washington a Eduard Simon per tramite di un collezionista parigino (il menzionato «Monsieur Chenue», in qualità di «emballeur», si occupò della spedizione), con l'aiuto di Wilhelm Bode che, come noto, indirizzò il collezionista berlinese verso diversi acquisti. Mi chiedo se il timore di Simon non fosse derivato dalla presunta provenienza della terracotta dalla chiesa di Santo Spirito a Firenze che, in un momento di rigidità normativa in cui l'Italia era da poco entrata, poteva costituire un problema. E in effetti, lo stesso Volpi, pur non dichiarandolo, non doveva essere certo che l'affare fosse completamente trasparente. Il 9 marzo del 1914 tornò infatti a contattare Bode:

> «Eccellenza, Jeri ricevei un altra [*sic*] lettera del Dott: Simon, che voleva la risposta in merito al noto oggetto. Io gli ho risposto che venga a consigliarsi con Lei, e poi

[101] CAPPELLINI 2022A, pp. 343-344, n. CLXXXIX.

> prenda una decisione. Io non posso fare dichiarazioni di nessun genere, perché io ho acquistato quell'oggetto quando fu dichiarato di proprietà privata e di più quando l'oggetto stesso si trovava all'Estero!
>
> Non sono così ingenuo da entrare in pasticci e molto meno di fare avere noie ai Signori clienti. Sconsigliai il Sig: Simon a fare pubblicare il suo acquisto sopra i giornali, come ne aveva intenzione a Parigi, non perché nessuno potesse venire a reclamargli l'oggetto, ma per non destare rumori inutili, che per mezzo della stampa fanno un cattivo effetto in Italia e si riperquote sopra il Ministero, che ogni volta che comparisce qualche articolo sui Giornali, pare che noi si sia fatto esulare mezza Galleria Pitti. […]»[102]

La discussione sul tema si interrompe in questo punto, non sappiamo dunque come si sia conclusa la diatriba tra Volpi e Simon. Considerato però che nel catalogo di vendita della sua collezione la terracotta *Kress* era espressamente indicata come proveniente da «S. Spirito in Florenz», è evidente che il berlinese non incappò in alcun problema con la giustizia italiana[103].

I casi della *Madonna Volpi* e della *Madonna Kress* sono indicativi di un'attività da *art dealer* che Wilhelm Bode portò avanti per tutta la sua carriera, in parallelo a quella museale, facendo da tramite tra antiquari e collezionisti privati. È plausibile che Bode, al di là dell'aspetto economico, coltivasse dietro a questo costante rapporto con i privati la speranza che, in futuro, le opere da lui segnalate e quindi acquistate sarebbero confluite nelle collezioni berlinesi, come in effetti in qualche caso accadde[104]. Meno ovvie

---

[102] CAPPELLINI 2022A, p. 345, n. CXC.

[103] Nello specifico il lotto riporta: «Nach Angabe des Vorbesitzers aus S. Spirito in Florenz stammend» (*DIE SAMMLUNG DR. EDUARD SIMON* 1929, p. 84, lotto 32).

[104] Mi chiedo se questo non sia il caso anche di altre sculture pubblicate da Bode nel corso degli anni. Per esempio la *Madonna Aynard,* che lo studioso pubblicò nel 1914 con un'attribuzione a Lorenzo Ghiberti, quando si trovava già nella collezione di Édouard Aynard. Eppure sappiamo che Bode conosceva questa terracotta da più di trent'anni, cioè da quando era di proprietà di Angelo Tricca (cfr. la scheda 7 del presente lavoro di tesi). Che Bode ne avesse mediato l'acquisto al banchiere di Lione con l'auspicio che un giorno giungesse tra le pareti del Kaiser Friedrich Museum? Se così fosse, la delusione dovette essere grande, poiché Aynard nel 1913 mise all'asta la sua collezione senza riservare nulla a Berlino (*CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS* 1913). Ciò accadde, del resto, per molte delle raccolte dei collezionisti guidati da Bode che, a causa della morte del fondatore o della crisi del primo dopoguerra, furono messe all'incanto senza alcuna donazione (NIEMEYER CHINI 2009, p. 131). Un caso diverso riguarda alcuni collezionisti berlinesi, come Oskar Huldschinsky, al quale Bode consigliò l'acquisto di varie sculture – tra cui la *Madonna* che trae il nome appunto da Huldschinsky – e che, in alcune circostanze, si rese disponibile a finanziare acquisizioni per i musei, come nel caso della *Berlino 1940*, acquistata da Bode a Firenze nel 1892 grazie al suo sostegno economico (cfr. le schede 10 e 11 del presente lavoro di tesi). Tuttavia, nel 1922, Bode si trovò in una situazione poco piacevole con lo stesso Huldschinsky. Joseph Duveen contattò Bode, poiché il collezionista tedesco lo aveva invitato a Berlino in quanto intenzionato a vendere alcuni pezzi. Alla domanda se nella collezione ci fosse qualcosa di interessante, Bode, ignaro dell'intenzione di vendere da parte del collezionista, rispose: «In the Huldschinsky collection, there are about a dozen of pictures worthy to be

sono invece le ragioni per cui si offrì come intermediario per altri musei; nello specifico, da alcune lettere inedite che ho rintracciato presso lo Zentralarchiv degli Staatliche Museen zu Berlin emerge una collaborazione con il Metropolitan Museum of Art di New York[105]. Il direttore berlinese si offrì di acquistare, per loro conto, «several Italian Renaissance bas-reliefs in color», proposta che fu accettata il 5 novembre 1905, quando Robert W. De Forest comunicò a Bode: «Our Commitee was very appreciative of your offer […] the museum would be glad to have at least five or six [reliefs]»[106]. Non dovettero esserci particolari opposizioni all'interno del consiglio del Met, poiché l'offerta di Bode giungeva in un momento in cui il museo stava proprio avviando una campagna di acquisizione di sculture. Le collezioni delle istituzioni americane, fino al primissimo Novecento, erano infatti notoriamente sprovviste di opere scultoree del Rinascimento e, per colmare tale lacuna, era consuetudine esporre dei calchi in gesso, utili tanto agli artisti quanto ai visitatori, che potevano farsi un'idea della sontuosità della scultura italiana[107]. Tuttavia, nel clima fervente di *revival* rinascimentale degli inizi del XX secolo, alcuni musei avviarono programmi di acquisizione di originali in questo settore, e il Met ne fu capofila[108]. Dopo i primi contatti nel 1905, la corrispondenza tra Wilhelm Bode e Robert W. De Forest – all'epoca nel consiglio d'amministrazione del museo newyorkese – proseguì con costanza per tutto il 1906: i due concordarono una somma di denaro da affidare a Bode per l'acquisto delle opere, e lui tenne aggiornati i colleghi americani sulle opere viste a Firenze e su quelle acquistate e disponibili. L'affare si concluse il 28 gennaio del 1907, quando De Forest scrisse «with these eight terra cottas we shall have sufficient for the moment», ringraziando Bode per il suo lavoro[109]. Secondo

considered by Duveen Bros. It is far the finest collection in Berlin. […] You find certainly a very good catalogue (excuse, I made it) in Paris or London. Otherwise Mr. Huldschinsky will send you an example immediately. I myself cannot do it, as I have the interest to secure the pictures for Germany. But with our value it is certainly hopeless» (WATRELOT 2024, pp. 187-188).

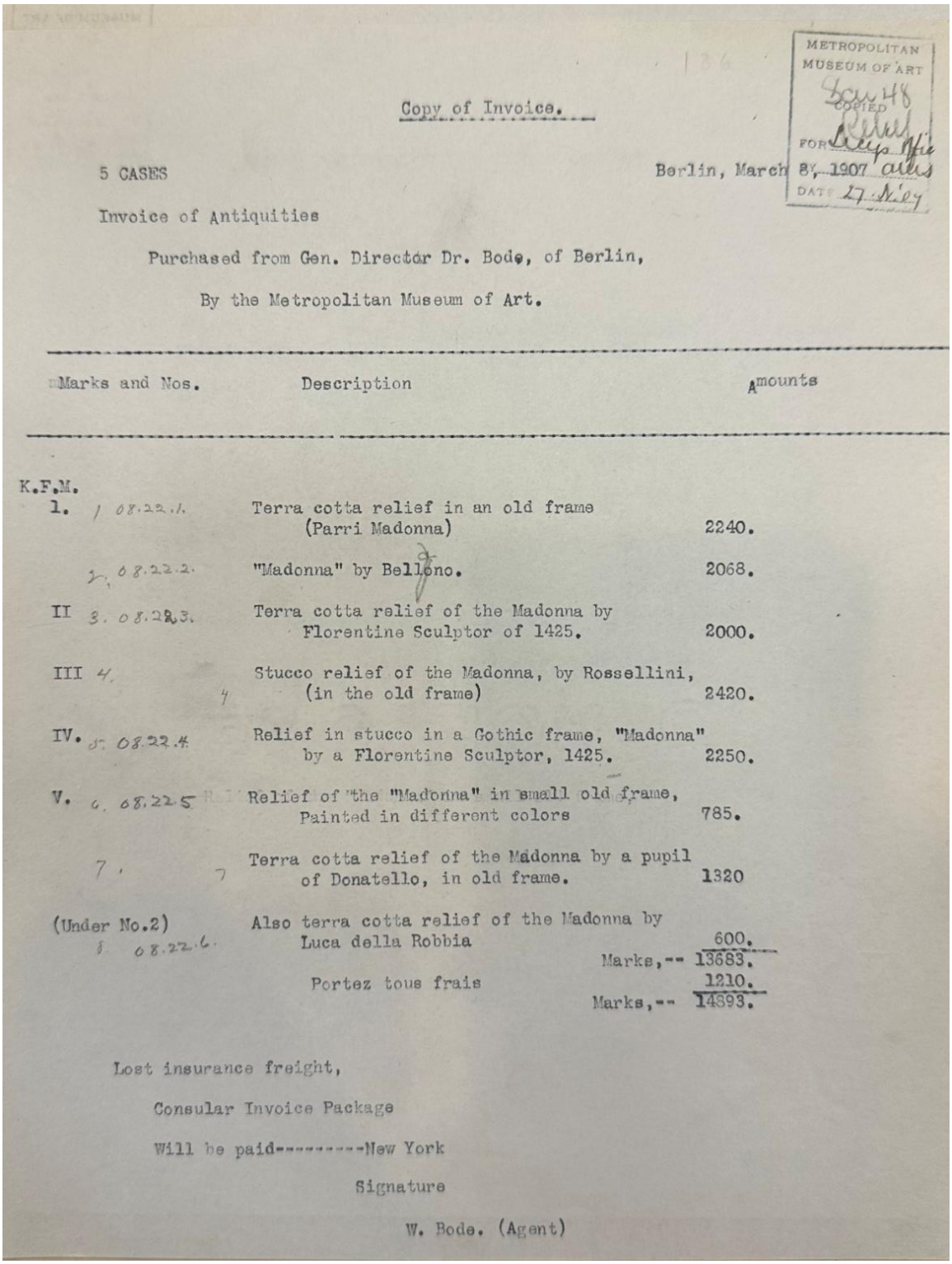
[105] Sul rapporto tra Wilhelm Bode e gli Stati Uniti rimando alle note precedenti.

[106] SMB-ZA, IV/NL Bode 1853, *Forest, Robert W. de,* 1906-1911, lettera del 5 novembre 1905.

[107] Per il collezionismo statunitense di calchi da opere italiane cfr. DUNKELMAN 2022.

[108] MASCOLO 2017, pp. 189-190.

[109] SMB-ZA, IV/NL Bode 1853, *Forest, Robert W. de,* 1906-1911, lettera del 28 gennaio 1907. Dopo questa missiva, non sono documentate altre collaborazioni dirette del genere tra Wilhelm Bode e il Metropolitan Museum di New York. Tuttavia, nello stesso giro d'anni, Bode aiutò John Pierpont Morgan nella formazione della sua collezione, confluita poi in parte nelle raccolte del museo newyorkese (sul rapporto tra Bode e Morgan, cfr. WATRELOT 2024, pp. 168-171). Inoltre, nel 1907 il Met assunse come curatore Wilhelm Reynold Valentiner, allievo di Bode, con il quale rimase in costante contatto. Tant'è che nel 1912, quando Stefano Bardini si dichiarò intenzionato a vendere la sua intera collezione di Madonne col Bambino, Bode



METROPOLITAN MUSEUM OF ART
COPIED
FOR
DATE

Copy of Invoice.

5 CASES

Berlin, March 8, 1907

Invoice of Antiquities

Purchased from Gen. Director Dr. Bode, of Berlin,

By the Metropolitan Museum of Art.

Marks and Nos.	Description	Amounts
K.F.M.		
1. 1 08.22.1.	Terra cotta relief in an old frame (Parri Madonna)	2240.
2. 08.22.2.	"Madonna" by Bellono.	2068.
II 3. 08.22.3.	Terra cotta relief of the Madonna by Florentine Sculptor of 1425.	2000.
III 4. 4	Stucco relief of the Madonna, by Rossellini, (in the old frame)	2420.
IV. 5. 08.22.4	Relief in stucco in a Gothic frame, "Madonna" by a Florentine Sculptor, 1425.	2250.
V. 6. 08.22.5	Relief of the "Madonna" in small old frame, Painted in different colors	785.
7. 7	Terra cotta relief of the Madonna by a pupil of Donatello, in old frame.	1320
(Under No.2) 8. 08.22.6.	Also terra cotta relief of the Madonna by Luca della Robbia	600.
	Marks,--	13683.
	Portez tous frais	1210.
	Marks,--	14893.

Lost insurance freight,

Consular Invoice Package

Will be paid---------New York

Signature

W. Bode. (Agent)

Fig. XXIX. Copia della ricevuta di spedizione delle *Madonne col Bambino* acquistate da Bode per il Metropolitan Museum di New York

gli suggerì di inviare al Metropolitan la fotografia della "Parete delle Madonne", promettendo di informare Valentiner della messa in vendita della collezione (la lettera è segnalata in NIEMEYER CHINI 2009, p. 261, n. 431). Sull'attività di Valentiner al Met, rimando invece a MASCOLO 2017, pp. 69-81.

Fig. XXX. L'esemplare della *Berlino 131* ai tempi di Palazzo dei Mozzi, prima dell'approdo al Met di New York

Fig. XXXI. Scatto d'interno di Palazzo dei Mozzi. Sul mobile in basso a sinistra l'esemplare della *Berlino 131* oggi al Met

una copia della ricevuta della spedizione che ho rintracciato presso l'archivio del Metropolitan Museum, le sculture giunsero a New York da Berlino l'8 marzo 1907[110] (fig. XXIX). Il lotto comprendeva rilievi in gesso derivati da modelli di Donatello (nello specifico dalla *Madonna Pazzi*), di Bartolomeo Bellano, di Antonio Rossellino e di Luca della Robbia, nonché una replica della *Berlino 131* (n. 2.9). Ad essi si aggiunge una straordinaria terracotta modellata del giovane Nanni di Bartolo, inserita in una sontuosa cornice policromata da Giovanni di Francesco Toscani (fig. III del cap. II). Di questi pezzi solo due sono tuttora conservati presso il museo americano: il "colmo" appena menzionato e la replica della *Berlino 131*, il resto fu *deaccessioned* nel corso del tempo, principalmente in una storica asta del 1956 presso la Parke-Bernet Galleries di New York[111] La ricevuta di spedizione riporta fortunatamente una breve descrizione dei pezzi, che permette di identificare la "famiglia" a cui appartenevano; al tempo stesso, tali indicazioni non sono sufficientemente puntuali da consentire l'identificazione dell'esemplare specifico, rendendo difficoltoso anche risalire agli antiquari da cui Bode li acquistò. Le uniche due opere di cui è possibile ricostruire una storia collezionistica sono quelle tuttora

[110] The Metropolitan Museum of Art, Archives, Office of the Secretary Records, Pruchases – Authorized – Sculpture – Renaissance reliefs – Bode, 1905-1908, Scu 48 Relief.
[111] *ARMS AND ARMOR* 1956, lotti 47-71.

al Met. L'esemplare della *Berlino 131* è stato di recente identificato da David Lucidi in una fotografia delle sculture un tempo di proprietà di Stefano Bardini (fig. XXX); e, in effetti, lo si può facilmente riconoscere anche in uno scatto d'interno di Palazzo dei Mozzi[112] (fig. XXXI). L'affare del tabernacolo di Nanni di Bartolo e Giovanni di Francesco Toscani, invece, Bode dovette siglarlo con Emilio Costantini: in una celebre fotografia che lo ritrae nel suo studio, attorniato da una serie di sculture, è infatti ben visibile anche l'opera newyorkese[113] (fig. XXXII). Degli altri rilievi che compaiono alle spalle dell'antiquario in quel suggestivo scatto è possibile individuare la tipologia seriale di appartenenza, ma solo in alcuni casi identificarne l'esemplare specifico. All'estrema sinistra è appeso un insolito rilievo raffigurante la *Madonna col Bambino con una santa*, che mi chiedo se non possa essere quello oggi conservato a Villa La Pietra a Firenze, parte della collezione di Sir Harold Acton[114] (fig. XXXIII). Al centro del comò è poggiata una notevole *Madonna col Bambino* in un tondo, oggi al Detroit Insitute of Arts, interrogativamente attribuita a Leonardo del Tasso[115] (fig. XXXIV); e mi chiedo se l'esemplare poggiato sul pavimento, derivato dalla *Madonna di Casa Romei*, non sia quello poi giunto nella collezione Beckerath[116] (fig. XXXV). Un discorso più interessante riguarda invece la replica della *Madonna di Via Pietrapiana*. La peculiare cornice in cui è inserita lascia pochi dubbi sul fatto che si tratti dell'esemplare oggi nella collezione dello Speed Museum di Louisville[117] (fig. XXXVI); inoltre, credo che sia questo il gesso a cui Elia Volpi allude in una lettera a Bode del 15 agosto 1902:

---

[112] D. Lucidi, scheda II.5, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 76-79. La fotografia è stata pubblicata in NIEMEYER CHINI 2009, p. 202.

[113] La fotografia è stata pubblicata in CAPPELLINI 2023, p. 141, che non s'interroga però sulla natura de rilievi sullo sfondo.

[114] Della stessa composizione conosco un altro esemplare, immortalato in uno scatto conservato nella fototeca del Museo Nazionale del Bargello, ai tempi in cui apparteneva alla galleria Canesso di Parigi (Firenze, Fototeca Museo Nazionale del Bargello, "Madonne col Bambino", I, n. 14987). Rispetto alla replica a Villa La Pietra, esso è caratterizzato da un basamento leggermente più alto ed è inoltre solcato da varie rotture che non corrispondono a quelle del pezzo Acton.

[115] A. P. Darr, scheda 63, in *CATALOGUE OF ITALIAN SCULPTURE* 2002, pp. 129-131. Segnalo inoltre che nei depositi del Bode Museum di Berlino è conservata una seconda versione di questo tondo, di dimensioni più contenute e in terracotta (inv. 186. Cfr. SCHOTTMÜLLER 1913, p. 89, n. 217 e SCHOTTMÜLLER 1933B, p. 80, n. 186).

[116] Per la *Madonna di Casa Romei* si legga il recente SCANSANI 2023.

[117] Il rilievo proviene dalla collezione Kauffmann di Berlino, il che fa pensare a un'altra vendita di Emilio Costantini con Wilhelm Bode nel ruolo di tramite (cfr. R. C. Proto Pisani, scheda 42, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 155-156). L'esemplare è stato censito in JOLLY 1998, p. 136-139.

> «Inquanto allo stucco del Donatello che l'originale è in Via Pietra Piana, era del Sigre Delturco di via dei Serragli, non deve essere stucco, ma terracotta un poco colorita dal tempo; però è un calco perché è molto più piccola del vero originale, io lo acquistai, e poi visto che uno eguale lo teneva il Prof Costantini, lo cedei ad un Signore di Firenzuola il quale lo vendè al Bardini, ed esso lo decorò di un bel tabernacolo che io rividi a Vienna il giorno che portai al Sig Principe la bellissima testa della Robbia»[118]

Ora, l'"assunzione" del direttore berlinese da parte del Metropolitan Museum di New York per l'acquisto specifico (!) di Madonne col Bambino fiorentine è piuttosto emblematica della fortuna che questi oggetti conobbero sul mercato antiquario tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Da Firenze furono esportati centinaia di rilievi in terracotta e gesso, destinati a popolare le collezioni private e museali, italiane ma soprattutto estere. Negli studi moderni, l'esistenza di un numero così consistente di Madonne col Bambino fiorentine quattrocentesche ha talvolta fatto storcere il naso, gettando su di essi l'ombra del falso. Del resto, è noto che la maggior parte degli antiquari, in parallelo alla loro attività di mercanti, si occupasse anche del restauro degli oggetti venduti e, talvolta, della realizzazione di copie. Elia Volpi, per esempio, avviò la sua carriera presso Stefano Bardini proprio come restauratore, e le sue qualità di intervento sulle sculture policrome furono elogiate da Wilhelm Bode nel 1893 in una lettera ad Adolfo Venturi, in cui scrisse:

> «So che il Signor Volpi è un restauratore molto abile: è l'artista il quale ha fatto pel Bardini i ristauri i più difficili. È unico soprattutto nel ristaurare i colori antichi di sculture dipinte. Bardini ha guadagnato molto col suo lavoro, perché il Volpi con grande abilità e patienza ha levato i colori moderni (spesso una mezza dozina di differenti) sopra che ha ritrovato il colore antico degli stucchi, delle terrecotte etc. Nello stato, come erano, colla biancatura o col colore bruttissimo moderno, Bardini poteva comperarli con nulla!»[119]

Inoltre, ai tempi di Palazzo Davanzati, Volpi era solito trarre calchi in gesso dalle opere che acquistava, poiché, considerati i limiti delle tecniche fotografiche tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento – soprattutto nella gestione dell'illuminazione e nella resa – risultava più agevole fotografare un calco, che rifletteva meglio la luce e

[118] CAPPELLINI 2022A, p. 249. L'esemplare venduto invece da Volpi al «Signore di Firenzuola» è stato identificato dalla Cappellini con la replica conservata al Bode Museum di Berlino, donata nel 1899 al Kaiser Friedrich Museum da Johann II del Liechtenstein, ovvero il «Sig Principe» nominato nella lettera (per l'esemplare cfr. ROWLEY 2016F).

[119] CAPPELLINI 2022A, p. 53. Sull'attività di Elia Volpi come restauratore rimando a TORRESI 1996, pp. 205-206.

Fig. XXXII. Emilio Costantini nella sua bottega

Fig. XXXIII. Anonimo plasticatore,
Madonna col Bambino con una santa.
Firenze, Villa La Pietra

Fig. XXXIV. Intagliatore fiorentino,
Madonna col Bambino.
Detroit, Institute of Arts

Fig. XXXV. Donatello (da),
Madonna di via Pietrapiana.
Louisville, Speed Museum

Fig. XXXVI. Scultore donatelliano (da),
Madonna di Casa Romei.
Già Berlino, Collezione Adolf von Beckerath

offriva una superficie più uniforme. Tale attività era tutt'altro che truffaldina e doveva costituire una prassi per l'antiquario; non a caso, nel 1896 sottopose all'attenzione di Bode un'opera, scrivendo: «Accluderò due fotografie della terracotta che io attribuivo a Rossellino, queste sono levate dal calco che ho fatto in gesso»[120]. Nel caso di Stefano Bardini, che a Palazzo dei Mozzi disponeva di un vero e proprio laboratorio di restauro, la produzione di calchi era destinata, da un lato, a una fetta di clientela con possibilità economiche limitate[121] e, dall'altro lato, alla realizzazione di copie volte a sostituire degli originali[122]. Fin dai suoi primi anni di attività, Bardini mise infatti a "servizio" la possibilità di fornire a chi gli stava vendendo più o meno segretamente un rilievo, una copia esatta dell'opera, in modo da non far notare l'assenza dell'originale. Questa pratica era messa al servizio tanto delle ricche famiglie fiorentine, che volevano nascondere le proprie difficoltà economiche, quanto di preti e sagrestani, sia per non sottrarre ai fedeli l'immagine oggetto di devozione sia per occultare affari poco trasparenti[123]. Un esempio è quello di un rilievo che l'antiquario tentò di acquistare a Prato, sottopostogli da un certo Alessandro Ferrarini il 25 dicembre 1889:

> « […] il Ponzecchi mi fece vedere due fotografie una delle quali conoscevo che è il calco della Madonna di terra cotta delle monache di S. Nicolò. Gradirei avere codesta fotografia per fare un tentativo con queste monache di fare col suo calco un baratto con giusto compenso, e così avere lei l'originale»[124].

La terracotta a cui il pratese allude è verosimilmente una replica, di notevole qualità, del cosiddetto *Presepe*, di ambito donatelliano (fig. XXXVII), di cui Bardini aveva effettivamente avviato una produzione di repliche[125]. Tempo prima era infatti giunto in Palazzo dei Mozzi un esemplare in gesso della tipologia che, viste le

[120] CAPPELLINI 2022A, pp. 182-183. Sulle pratiche fotografiche di Elia Volpi si legga anche CAPPELLINI 2022B.
[121] Come riportato in SCALIA 1986, p. 54, tra i clienti di Stefano Bardini vi erano anche coloro che richiedevano: «una Madonna col Bambino uguale a quella venduta al Signor X, ma in marmo», «sei colonne uguali a quella che ho visto nella sua galleria», oppure «due angeli alti cm… per la cassapanca, due più bassi di cm… per mettere sopra il camino».
[122] A questo processo di "calcatura" non erano però sottoposte tutte le sculture di Palazzo dei Mozzi: Stefano Bardini evitava infatti di restaurare le sue opere più importanti – come, ad esempio, la *Madonna della mela* di Donatello – e non ne traeva calchi, a differenza di altri rilievi fittili di minore qualità, che venivano invece sistematicamente restaurati e riprodotti (NESI 2025, pp. 11-12).
[123] SCALIA 1986, p. 38.
[124] Carteggio Stefano Bardini, n. C.B.a.1889.F12, in *Archivio digitale del Carteggio Bardini,* https://edvara.infofactory.it/carteggiobardini/ (consultato il 9 giugno 2024). La lettera, segnalatami da Marco Scansani, per quanto mi è noto, è inedita.
[125] Per l'esemplare di Prato e, più in generale, sulla tipologia, si veda GENTILINI 2007C.

Fig. XXXVII. Scultore donatelliano (da), *Presepe*.
Prato, San Niccolò

Fig. XXXVIII. Manifattura Bardini, *Presepe*.
Firenze, Museo Stefano Bardini

condizioni conservative piuttosto precarie, fu restaurato dallo stesso Bardini il quale, prima di venderlo a Martin A. Reyerson (che lo donò poi all'Art Institute di Chicago), ne trasse una matrice. È mediante quest'ultima che furono realizzate alcune riproduzioni, tra cui una in terracotta oggi conservata nel Museo Bardini[126] (fig. XXXVIII). Tuttavia, il fatto che le monache del Conservatorio di San Nicolò a Prato possiedano tuttora la terracotta segnalata da Ferrarini indica che, almeno in questo caso, l'affare dell'antiquario non andò in porto.

Lynn Catterson ed Eleonora Belli hanno invece di recente portato alla luce due albumine, che illustrano rispettivamente la *Madonna della Rosa* del Victoria and Albert Museum e un esemplare della *Madonna di Verona* di Donatello (fig. XXXIX), entrambe corredate da appunti piuttosto precisi riguardo alle dimensioni dei pezzi, fino a riportare, per quest'ultima, la distanza esatta tra la punta del naso di Maria e il suo indice sinistro. Questo genere di annotazioni fa pensare a una loro funzione legata alla produzione di copie[127]. In effetti, della *Madonna di Verona* esiste una serie di repliche in

[126] Il rilievo è stato catalogato in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, p. 246, n. 189, come opera quattrocentesca in stucco. In realtà, Giancarlo Gentilini aveva già intuito che si trattasse di una replica moderna, un sospetto confermato una decina di anni fa da un intervento di restauro eseguito dallo Studio Ardiglione di Firenze (cfr. NESI 2025, p. 12).
[127] Si veda rispettivamente CATTERSON 2021, p. 74 e BELLI 2017, p. 53.

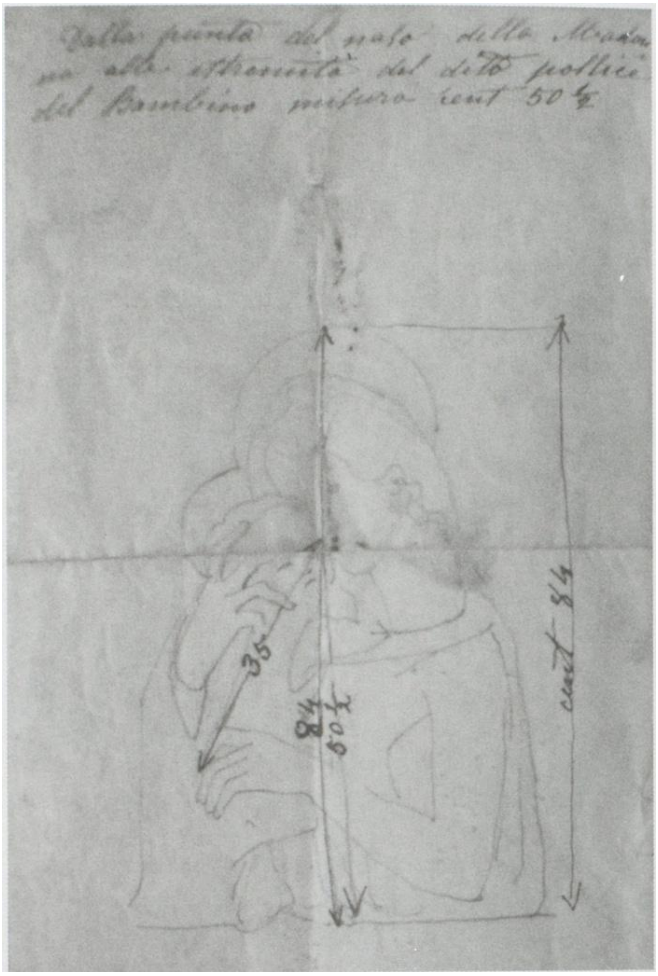


Fig. XXXIX. Retro di una fotografia della *Madonna di Verona* di Donatello, con appunti relativi alle dimensioni

terracotta che la critica è da tempo concorde nel considerare moderne[128]. Che Bardini conducesse dunque, in parallelo al commercio di pezzi antichi, anche una produzione di falsi? Non è un'ipotesi da escludere totalmente; al momento, almeno per quanto riguarda le nostre Madonne col Bambino "scontornate" del primo Quattrocento fiorentino, non possediamo però attestazioni che inducano a pensarlo. Del resto, non vedo perché Stefano Bardini, e con lui i suoi colleghi, avrebbero dovuto avviare una produzione di questa tipologia di oggetti quando, con poche lire, potevano acquistare originali quattrocenteschi, dotati della loro policromia, presso famiglie e chiese fiorentine o rimuovendoli dai tabernacoli viari; tanto più che si trattava di oggetti dai quali, all'epoca, ricavavano non più di poche centinaia di lire[129]. Un discorso ben diverso riguarda invece le riproduzioni scultoree in gesso e in terracotta che, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, cominciarono ad essere prodotte (e vendute in

[128] La *Madonna di Verona* è nota in circa venticinque esemplari, catalogati in G. Gentilini, scheda 2, in *LA GRAZIA DELL'ARTE* 2019, pp. 40-48. Luca Siracusano (scheda 3, in *A NOSTRA IMMAGINE* 2020, pp. 115-117), sulla scia della bibliografia precedente, ha individuato tre sottogruppi all'interno della tipologia seriale; il terzo è costituito da dodici repliche in terracotta, più «corsive» rispetto agli esemplari in gesso, il che ha fatto sospettare una produzione moderna. Non è stata quindi una sorpresa l'esito dell'esame della termoluminescenza condotto su due repliche della serie, conservate rispettivamente al Metropolitan Museum di New York (inv. 12.78) e al Bode Museum di Berlino (inv. M 24), che ne ha datato la realizzazione tra Otto e Novecento.

[129] È molto più plausibile che i falsi derivati dalle Madonne col Bambino "seriali" fiorentine siano stati realizzati in tempi recenti, nella seconda metà del Novecento, quando questi oggetti tornarono ad avere un grande mercato.

Fig. XL. Una tavola del catalogo della Manifattura di Signa, 1900-1905

quanto tali!) a Firenze. La Manifattura di Signa, i Cantagalli e i Lelli – per menzionare solo i più famosi – avviarono infatti un commercio di repliche di opere del Rinascimento fiorentino, vendute a un prezzo accessibile, tra le quali furono incluse anche alcune tipologie delle nostre "seriali". Per esempio, sfogliando il catalogo della manifattura di Signa del 1900-1905, era possibile optare per l'acquisto di una replica della *Berlino 130* o della *Berlino 131*[130] (fig. XLI).

Insomma, dopo una lunga parentesi tra Sei e Settecento, durante la quale le Madonne col Bambino "seriali" furono destinate agli edifici liturgici, dalla seconda metà dell'Ottocento esse fecero ritorno nelle case, ritrovando, per così dire, il luogo per cui erano state concepite. Collezionisti italiani, francesi, tedeschi, inglesi e americani le accolsero nelle proprie dimore, dando loro una seconda vita. Quegli oggetti, che tra Quattro e Cinquecento avevano abitato gli spazi privati di famiglie fiorentine, divennero così testimoni di nuove storie familiari, come quelle immortalate da Ernst Friedrich von Liphart (fig. XL) e da John Singer Sargent (fig. XLI)[131].

[130] Ringrazio Giancarlo Gentilini per la preziosa segnalazione. Cfr. *MANIFATTURA DI SIGNA* 1910, tav. XXV, n. 680 e tav. XXVI, n. 785. Secondo Antonella NESI (2025, p. 13), nel momento di declino degli affari di Bardini nel primissimo Novecento, l'antiquario avrebbe avviato una produzione di repliche in gesso, sulla scia dell'esempio delle manifatture sopra menzionate. Ciò spiegherebbe l'acquisto da parte di Bardini, nel primo decennio del Novecento, di ben ottantaquattro quintali di gesso, così come la presenza di oltre tremila calchi nei depositi del Palazzo dei Mozzi. Inoltre, sono documentati acquisti da parte di Bardini di oggetti di questo tipo: nel 1907, per esempio, acquistò dai Lelli la riproduzione degli stipiti della porta di Ghiberti.

[131] Ringrazio Aldo Galli per aver portato alla mia attenzione il dipinto di Sargent.

Fig. XLII. Ernest Friedich von Liphart, *Ritratto di Karl Eduard von Liphart,* 1883.
Firenze, Palazzo Pitti

Fig. XLIII. John Singer Sargent,
Mrs. Friske Warren e Rachel.
Boston, Museum of Fine Arts

Catalogo

1

Berlino 130

(Madonna del Carmine)

SCULTORE FIORENTINO

1405 - 1410 circa

Maria sorregge con la mano sinistra il Figlio, poggiando la guancia sulla sua nuca. Il Bambino osserva lo spettatore con sguardo curioso, raccolto in una posa apparentemente scomoda: si aggrappa con la mano sinistra alla spalla della madre, rivolgendoci lievemente la schiena; il piede sinistro è poi appoggiato al suo polso, mentre l'altro cade a penzoloni, mostrando la pianta.

Fin dagli inizi del Novecento, la tipologia oggetto di questa scheda è stata riconosciuta dalla storiografia come la più fortunata del XV secolo fiorentino. Bode la definì la «meisten verbreiteten unter diesen Madonnenkompositionen», Schottmüller la «öfters vorkommenden Komposition», Gentilini la tipologia «più replicata del Quattrocento», Warren «the single most popular Virgin and Child model in fifteenth century Tuscany» e Galli quella che, tra le «decine di composizioni calcate e riprodotte a Firenze nel corso del Quattrocento», «spicca con una rilevanza del tutto speciale per la stupefacente quantità delle repliche conosciute»[1].

L'etichetta di *Berlino 130* deriva dal numero d'inventario di un esemplare conservato al Bode Museum di Berlino. Acquistato a Firenze nel 1884, il gesso trovò posto già l'anno successivo nel corposo articolo di Wilhelm Bode dedicato alla scultura del Rinascimento «in den Königlichen Museen zu Berlin» dove, seppur descritta in poche righe, fu una delle poche ad essere corredata da un'illustrazione litografica. In questa

[1] Le citazioni sono tratte rispettivamente da: BODE 1914, p. 74; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12; G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, pp. 214-217; WARREN 2014, p. 378 e GALLI 2003, p. 59.

circostanza, la scultura fu ricondotta da Bode a un anonimo fiorentino, al quale attribuiva anche la *Madonna in faldistorio* del Victoria and Albert Museum di Londra (oggi ragionevolmente attribuita al giovane Donatello)[2]. Frida Schottmüller, nella prima edizione del catalogo delle sculture del museo berlinese, concordò nel censire il rilievo come di anonimo «Florentiner Meister», sottolineando al tempo stesso un'influenza di Luca della Robbia; tanto che, nell'edizione del 1933, la etichettò sotto la voce «Art des Luca della Robbia»[3]. La studiosa tedesca mantenne la sua opinione nonostante nel 1914 fosse stato pubblicato il celebre articolo di Wilhelm Bode dedicato alla produzione fittile di Lorenzo Ghiberti, che prendeva le mosse proprio dall'acquisto, di poco precedente, di un altro esemplare della *Berlino 130* recante nella base una figura di Eva, tratta dalla cornice della Porta del Paradiso del Battistero di Firenze. Per Bode il rapporto tra la composizione mariana e un calco da un'opera di Ghiberti era risolutivo: la tipologia non poteva che essere stata concepita nella bottega dell'orafo scultore tra gli anni Trenta e Quaranta, in concomitanza con i lavori della Porta Est, e con essa una quindicina di altre Madonne col Bambino fittili[4]. A parte qualche voce fuori coro che ha avvicinato superficialmente la tipologia seriale a Donatello e a Jacopo della Quercia[5], la proposta in favore di Ghiberti per la *Berlino 130* ha avuto (e ha tuttora) un enorme successo[6], nonostante che, già poco tempo dopo il saggio del grande studioso tedesco, fossero emersi degli elementi che finirono per trasformare l'idea di Bode da risolutiva a scricchiolante. Richard Krautheimer, nel 1936, segnalò infatti che la *Carità* scolpita nel 1427 da Bartolomeo Buon su una vera da pozzo alla Ca' d'Oro di Venezia ricalcava esattamente il modello della *Berlino 130*: ciò testimonia che la composizione fu concepita *ante* 1427, ossia quando Ghiberti aveva appena cominciato a ragionare sul progetto della Porta del Paradiso. Questo portò

[2] BODE 1885 e successivamente, con la stessa opinione, BODE 1887, p. 64 e *BESCHREIBUNG CHRISTLICHEN EPOCHE* 1888, pp. 35-36, n. 109. Per la *Madonna in faldistorio* del Victoria and Albert Museum (inv. 7573-1861) si veda da ultimo CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 23, con bibliografia precedente.

[3] SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12, n. 22 e SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 28-29, n. 130.

[4] BODE 1914.

[5] Rispettivamente MARQUAND 1922, vol. II, p. 111 e MALAGUZZI VALERI 1923, pp. 348 e 352.

[6] WULFF 1917, p. 246; WULFF 1922, p. 102; LENSI 1924, pp. 498 e 502; BALOGH 1931, pp. 29-30; KRAUTHEIMER 1936; MIDDELDORF 1955, p. 81, nota 7; POPE-HENNESSY 1955, p. 216; BALOGH 1975, pp. 54-56, n. 46; MOUREYRE-GAVOTY 1975, n. 20; VERMEULE, CAHN, HADLEY 1977, pp. 107-109; POPE-HENNESSY 1980B, p. 60; G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, pp. 214-217; *LIEBIEGHAUS* 1981, pp. 14-16, n. 3; A. P. Darr, schede 8 e 9, in *ITALIAN RENASSAINCE SCULPTURE IN THE TIME OF DONATELLO* 1985, pp. 90-91; G. Bonsanti, scheda 10, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 116-117; PASSAVANT 1987, pp. 217-218; KECKS 1988, p. 528; G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47; GENTILINI 1992, vol. I, p. 41; JOHNSON 1997; BELLANDI 2000, p. 188; CASCIARO 2005, p. 74; MUSACCHIO 2008, p. 220; F. Ortenzi, schede 7 e 8, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 314-315; A. Nesi, schede VIII.2 e VIII.3, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 426-429; L. Pisani, scheda 10, in *THE PITTAS COLLECTION* 2018, pp. 216-221; C. Krya-Gersch, scheda 3, in *DER MADONNA* 2024, pp. 39-43; D. Lucidi, scheda II.3, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 64-69.

Krautheimer non tanto a rivedere la paternità, quanto a collocare l'ideazione del modello nella fucina ghibertiana delle ultime fasi della Porta Nord, «between 1416 and 1424», aggiungendo che esso fu importato in laguna dallo stesso Ghiberti quando, tra il 1424 e il 1425, si recò a Venezia «in order to escape the epidemic which at this time ravaged Florence»[7]. Apparentemente, tutti questi elementi sembrerebbero i tasselli perfetti per riconoscere una paternità ghibertiana. Il fatto che i gradini delle Madonna col Bambino prodotte "a calco" costituissero un elemento di personalizzazione, e che per questo venissero cambiati e aggiornati di frequente, implica però che la presenza di un calco della figura di Eva non possa essere considerato un elemento sufficiente per argomentare l'attribuzione del gruppo principale. Anche il legame tra la diffusione del modello a Venezia e il soggiorno di Ghiberti in città è suggestivo, ma va ricordato che egli fu solo uno dei fiorentini approdati in laguna in questo giro d'anni: attorno al 1424 vi giunse Nanni di Bartolo – al quale, proprio per questa ragione, Leo Planiscig attribuì l'ideazione della *Berlino 130* – e di lì a poco arrivò anche Dello Delli, ricordato nel catastato fiorentino del 1427 «a Vinegia chol padre»[8]. È chiaro, dunque, che gli elementi per ascrivere la composizione al maestro delle Porte del battistero fiorentino sono troppo flebili[9].

Non sorprende così che dal punto di vista stilistico il modello della *Berlino 130* si collochi agli antipodi del Ghiberti del primo ventennio del Quattrocento, sempre riconoscibile per gli abiti dalle cadenze ritmiche che, organizzati in pieghe cremose, avvolgono i corpi leggiadri di personaggi elegantissimi, dai volti dolci incorniciati da ricche capigliature, ancora pienamente in linea con il gotico internazionale. Al contrario, negli esemplari migliori della nostra composizione è già evidente un dialogo serratissimo con la scultura antica: lo si nota, ad esempio, nel modo in cui l'abito della Vergine aderisce al corpo con un effetto bagnato, o nella vestina leggera del Bambino, «appuntata sulle spalle con un fermaglio che gli archeologi chiamano bulla circolare»[10]. In Ghiberti tali citazioni compaiono solo raramente, e comunque non prima della Porta del Paradiso. Proprio a partire da queste considerazioni, nel 1998 Luciano Bellosi formulò una nuova proposta attributiva che, sebbene non condivisibile, smosse le acque della palude attributiva in cui ristagnava la *Berlino 130,* ridando nuova linfa alla discussione. Ricostruendo l'attività scultorea di Filippo Brunelleschi, lo studioso ascrisse infatti al suo catalogo una serie di Madonne col Bambino: a ragione – ci pare – quella della chiesa di San Cristoforo a Siena, meno convincentemente invece, appunto, la *Berlino*

[7] KRAUTHEIMER 1936, p. 7.

[8] Per l'attribuzione a Nanni di Bartolo rimando a PLANISCIG 1930, p. 88. La proposta non ha avuto grande seguito, ricordo solo LANDI 1992, p. 30. In generale, per il soggiorno veneziano del Rosso rimando a SCHULZ 1997, in particolare si legga il suo saggio alle pp. 19-80. Per Dello Delli si veda il recente LUCIDI 2020, nello specifico, per la trascrizione del documento, p. 64, nota 9.

[9] Di recente, anche GALLI 2026 ha ampiamente discusso la difficoltà di riconoscere in Lorenzo Ghiberti l'autore della *Berlino 130.*

[10] BELLOSI 1998, p. 65.

130 e la *Madonna di Fiesole*[11]. Prendendo in considerazione un esemplare fittile della nostra composizione conservato in Palazzo Davanzati a Firenze, Bellosi sottolineava come nella scultura fosse del tutto assente quel «gotico euritmico, accarezzato e composto» di Ghiberti, rilevando piuttosto il gotico «più energico e risentito» che caratterizza la formella di Brunelleschi del 1401[12]. In generale, la critica ha reagito severamente al catalogo brunelleschiano apparecchiato dallo studioso: da un lato perché l'intera proposta ruotava attorno all'attribuzione del bellissimo *San Pietro* della chiesa di Orsanmichele, oggi ineccepibilmente restituito al giovane Donatello; dall'altro, perché i confronti proposti per la *Berlino 130* e la *Madonna di Fiesole* risultano poco convincenti (anche per essere basati su esemplari dal modellato scadente) [13] . Ciò ha peraltro gettato un'ombra di discredito anche sull'attribuzione brunelleschiana della *Madonna di San Cristoforo*, sostenuta invece da argomentazioni visive e descrittive di folgorante evidenza[14].

Tornando alla nostra tipologia, Bellosi non fu il primo a sospettare un'unica personalità dietro la *Berlino 130* e la *Madonna di Fiesole*[15]. È innegabile che tra le due tipologie vi sia un dialogo molto stretto: basti considerare i volti delle Vergini, che condividono tratti severi ma smussati da uno sguardo assorto e dalla bocca a cuore; oppure i Bambini pasciuti, con lo stesso naso dalle pinne larghe, gli occhi distanziati e leggermente tumidi e le guance polpose. Ma ciò che colpisce maggiormente è la stessa sensazione di mansuetudine: i Bambini, nonostante le pose curiose con i piedini ingarbugliati nelle mani materne a mostrarci la pianta, restano immobili, scrutano lo spettatore stretti alla Madre in un abbraccio bislacco, senza alcun accenno di movimento, in un atteggiamento misurato e dignitoso. Queste assonanze, seppur suggestive, non devono condurre a conclusioni affrettate, poiché potrebbero semplicemente derivare da un medesimo clima culturale, e non necessariamente all'interno della stessa bottega. Finché non riemergerà il prototipo della composizione, sulla cui base sarà possibile montare dei confronti più persuasivi, tali assonanze non possono che rimanere suggestioni[16].

[11] Tali proposte sono state formulate in BELLOSI 1998, e riprese e integrate in BELLOSI 2002.

[12] BELLOSI 2002, p. 25 e, qualche anno dopo con la stessa opinione, BELLOSI 2011.

[13] Ciononostante, il riferimento a Brunelleschi per un esemplare della *Berlino 130* è stato riproposto (seppur interrogativamente) in GALLI 2001, p. 75.

[14] Cfr. la scheda n. 4 del presente lavoro di tesi. L'attribuzione è stata discussa e recuperata da GALLI E ROSA 2025.

[15] Oltre a BODE 1914, ricordo G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47, in particolare p. 44.

[16] In G. Fattorini, scheda 10, in *THE PITTAS COLLECTION* 2018, pp. 216-221, in particolare p. 221, nota 9, si segnalava l'esistenza di un esemplare fittile transitato sul mercato antiquario milanese nel 1981 (documentato da una fotografia nella Fototeca Zeri, n. 73077), che si differenzia dagli altri della serie in quanto la Madonna è a mezza figura anziché limitata al solo busto. Fattorini aggiungeva che «With drapery furrowed with thick folds that differ enormously from Ghiberti's typical crescent-shaped curves, this terracotta Madonna may prove to be one of the progenitors of the series once it would be possible to examine it». Di questo rilievo si conosce una seconda versione in terracotta, conservata a

Per questo converrà catalogare gli esemplari della serie sotto l'inevitabile, benché poco soddisfacente, dicitura "Scultore fiorentino"[17].

Nella storiografia legata alla tipologia della *Berlino 130* riveste un ruolo particolare una lunga e articolata scheda pubblicata da Giancarlo Gentilini nel 1981[18]. Partendo da una pregevole replica in gesso conservata alla Misericordia di Firenze, lo studioso propose in poche pagine un'analisi accurata del gruppo seriale, concludendo con il primo elenco sistematico mai stilato delle repliche note. I rilievi allora conosciuti erano poco meno di cinquanta ma, nel corso degli anni, dalla bibliografia, dalle mostre antiquariali e dalle aste ne sono emersi altrettanti; di conseguenza, nel catalogo della presente tesi di dottorato se ne contano più di centoventi[19].

L'ideazione del prototipo risale con tutta probabilità agli inizi del XV secolo, ma la sua replicazione proseguì per lungo tempo, con l'inevitabile conseguenza di evoluzioni e ammodernamenti nel modello, particolarmente sensibili nel velo che copre il capo di Maria. Gentilini ha proposto di classificare i rilievi sulla base di questi stilemi variabili, assegnando delle lettere alle diverse tipologie di velo e dei numeri ai basamenti. Le macrocategorie si fondano – come anticipato – sulla conformazione del velo della Madonna, che può essere riassunta in quattro declinazioni: la tipologia più antica presenta un pesante mantello increspato in pieghe calligrafiche sulla fronte, con l'effetto di un alto cappuccio; una seconda mantiene l'andamento ondulato del tessuto che però già aderisce al capo (potremmo chiamarlo "tipo mezzo cappuccio"); una terza mostra un velo assai semplificato e completamente aderente alla fronte, con un effetto "a bandana"; infine, una quarta (più rara) presenta il tessuto ripiegato in pieghette semicircolari, con un effetto floreale (figg. 1.I-1.IV). All'interno di ciascuna categoria si distinguono poi numerosi sottogruppi, basati su dettagli minuti che sarebbe superfluo riepilogare qui nel loro complesso. Ciò che conta è che, nelle quattro macrocategorie sopra menzionate, pur condividendo l'immagine dell'abbraccio tra Madre e Figlio, si rilevano variazioni non solo nel velo, ma anche negli abiti, nel modo in cui il mantello ricade sul basamento e nelle fisionomie. Si tratta di differenze che non possono derivare semplicemente dall'usura delle matrici con cui erano prodotte, bensì da interventi concreti volti ad aggiornare alcuni dettagli, fino addirittura alla modellazione di un nuovo prototipo. A dimostrarlo è sufficiente il confronto tra un esemplare del tipo più antico – col velo "a cappuccio" – e uno del tipo "a bandana": i lineamenti affilati della Vergine risultano più addolciti, gli abiti

Palazzo Borgatti, a Ferrara (cfr. SCANSANI 2025E). Ai miei occhi, tali opere sono tutt'altro che stilisticamente avvicinabili a Ghiberti, e, anzi, la loro qualità suscita il forte sospetto che siano state modellate in età moderna. Per le fotografie rimando all'Atlante a corredo di questo volume, in particolare nn. 1.RM.1 e 1.RM.2.

[17] Anche SALMI 1951, p. 192, GALLI 2003 e GALLI 2026 discutendo alcuni esemplari del tipo *Berlino 130*, hanno optato per un'etichetta di anonimo fiorentino.

[18] G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, pp. 214-217.

[19] Cfr. la sezione 1 dell'*Atlante*.

semplificati, e la fisionomia del Bambino mostra occhi più piccoli e capelli ridotti a una specie di fiamma, scartando i tirabaci degli esemplari più antichi. Ma è il confronto delle dimensioni a rivelarsi decisivo: le repliche del primo tipo sono solitamente alte 55 centimetri e larghe 44, mentre quelle del secondo risultano di ben dieci centimetri più grandi, sia in altezza che in larghezza. Ciò significa che non possono fisicamente derivare dalla medesima matrice (cfr. figg. 1.V-1.VI). Con tutta probabilità il prototipo primigenio – caratterizzato dal mantello increspato di gusto goticheggiante – fu modellato agli albori del fenomeno della "rinascita fiorentina della terracotta" (tra 1405 e 1410 circa). Da esso fu tratta una prima matrice, attraverso la quale furono realizzate le più antiche repliche note; in momenti successivi, verosimilmente in conseguenza della fortuna del modello, furono concepite altre versioni, con veli e fisionomie aggiornate, da cui derivano le centinaia di gessi oggi conosciuti.

Come abbiamo detto, la parte figurata della Madonna col Bambino era poi abbinata a un basamento. Per la tipologia più antica (con il velo "a cappuccio") le alternative sono soltanto due: un gradino modanato basso e liscio, e un secondo, poco più alto, caricato con due stemmi a forma di punta di freccia ai lati. Accostando le repliche dotate di quest'ultima foggia di basamento – ad esempio il gesso del Mead Art Museum di Amherst, quello del Museo di Capodimonte di Napoli o l'esemplare passato in asta nel 2018 presso Il Ponte di Milano (figg. 1.VII-1.IX) – emerge che esse derivano probabilmente da un'unica matrice comprendente la parte figurata e la base[20]. Lo suggeriscono la perfetta sovrapponibilità dei basamenti, il modo in cui la manica destra dell'abito di Maria ricade su di essi e la particolare resa della testa del Bambino, che sembra disarticolarsi dal collo. Si tratta quindi di un sottogruppo già semplificato rispetto all'altro, egregiamente rappresentato, ad esempio, dal gesso della chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze (fig. 1.I) o da quello di Santa Maria in Greve a Scandicci[21] (n. 1.2): opere che si distinguono per una resa più naturalistica degli abiti, per il modo in cui il tessuto si adagia sul gradino e soprattutto per la bellezza delle teste della Vergine e del Figlio, ben caratterizzate nel modellato.

Per quanto riguarda invece le altre tre macrocategorie, le tipologie di basamento si moltiplicano: liscio, modanato, decorato con due scudi, con due angeli in volo che reggono una ghirlanda o con la figura di Eva sdraiata. Questi gradini, tuttavia, non erano incorporati alla matrice della porzione superiore, ma realizzati separatamente, consentendo numerose combinazioni. Si consideri, ad esempio, il caso dei gessi con l'Eva ghibertiana nella base: sebbene condividano il gradino, la parte figurata risulta

[20] L'esemplare di Amherst e quello venduto da Il Ponte sono ignoti alla critica, mentre per il gesso di Capodimonte rimando a *La donazione Mario de Ciccio* 1958, p. 32 e tav. 3.

[21] Per la Madonna del Carmine rimando a Rosa 2026a e relativa bibliografia, per l'esemplare di Scandicci invece cfr. *I dintorni di Firenze* 1983, p. 120; *Scandicci* 1990, pp. 27-32; Bencistà 1991, pp. 34-38.

leggermente diversa. È sufficiente confrontare la replica del Bode Museum di Berlino con quella dell'Isabella Stewart Gardner di Boston (figg. 1.VI e 1.X)[22]: nel primo caso la Vergine presenta un voluminoso sbuffo nel velo sul lato destro del volto, del tutto assente nel secondo. La Madonna berlinese deriva infatti dalla stessa "forma" che ha prodotto anche l'esemplare della National Gallery of Ireland di Dublino (con un gradino alto decorato con due stemmi, n. 1.47) e quello della Collezione Pittas (con una base bassa con due stemmi ovaleggianti, n. 1.66) [23] . Allo stesso modo, la Madonna bostoniana è gemella di quella dell'Oratorio di San Sebastiano dei Bini (con base con due angeli, fig. 1.XI) e dell'esemplare un tempo nella Galleria Taccani (con basetta bassa decorata da due scudi tondeggianti, n. 1.68)[24]. E così via.

Proprio la decorazione dei basamenti fornisce d'altra parte gli unici appigli per proporre una datazione di parte delle derivazioni della *Berlino 130*. Come già osservato da Bode, la presenza della figura sdraiata di Eva dalla Porta del Paradiso comporta una datazione tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento; inoltre, i due angeli in volo che sorreggono la ghirlanda suggeriscono una cronologia di poco precedente alla metà degli anni Venti, quando il motivo iconografico cominciò a diffondersi in città[25].

Un po' incredibilmente, tra le centinaia di repliche note, sono assai rare quelle che presentano un modellato di alta qualità. Ben noti alla critica sono i gessi conservati presso la Misericordia di Firenze (n. 1.48) e nella chiesa di San Martino a Sesto Fiorentino (fig. 1.III) che, oltre a conservare in modo del tutto eccezionale la loro pelle pittorica originaria, si distinguono per la finezza e la profondità dei sottosquadri, nei quali risultano perfettamente leggibili le pieghe degli abiti, i tratti fisionomici dei personaggi, così come le loro capigliature costituite da ciocche corpose attorcigliate[26]. Queste due repliche, tuttavia, non possono

[22] Per lo stucco del Bode Museum si veda da ultimo A. Huth, scheda 5, in *DONATELLO* 2022B, pp. 130-131; mentre per quello dell'Isabella Stewart Gardner: VERMEULE, CAHN, HADLEY 1977, pp. 107-109

[23] Per i due esemplari si veda rispettivamente: *NATIONAL GALLERY OF IRELAND* 1988, p. 565, n. 8049; L. Pisani, scheda 10, in *THE PITTAS COLLECTION* 2018, pp. 216-221.

[24] Per l'esemplare dell'Oratorio di San Sebastiano dei Bini rimando alla scheda di POMARES SOTO 2002, p. 70, quello della Galleria Taccani è invece noto esclusivamente da uno scatto pubblicato in *VIII BIENNALE* 1973, p. 205, dove era presentato come opera della «Cerchia di Jacopo della Quercia».

[25] I punti fermi sulla comparsa del motivo all'antica sono essenzialmente il sarcofago di Onofrio Strozzi nella sagrestia di Santa Trinita, opera di Pietro di Niccolò Lamberti (1418-1425 circa), il tabernacolo di Parte Guelfa a Orsanmichele di Donatello (1423-1425), e il Monumento funebre di Giovanni de' Medici e Piccarda Bueri nella Sagrestia Vecchia in San Lorenzo, attribuito al Buggiano e a un anonimo allievo di Donatello, databile al 1433 circa.

[26] I due esemplari sono stati oggetto di un'unica lunga scheda di G. Bonsanti, scheda 10, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 116-117. Oltre al seminale G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, pp. 214-217, per il solo esemplare della Misericordia rimando anche ai recenti: F. Ortenzi, scheda 8, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 314-315; A. Nesi, scheda VIII.3, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 428-429,

competere con il già evocato gesso del Carmine di Firenze, riemerso da poco dai depositi del convento (fig. 1.I). La vicenda del rilievo è stupefacente: donato nel 1642 da «una pia donna», fu collocato sull'altare della Cappella Brancacci, dove fu venerato almeno fino alla fine dell'Ottocento. Oltre che per la sua storia, il gesso carmelitano è unico per il suo nitore plastico, l'intensità espressiva e la delicatezza di modellato, che lo rendono senza dubbio la versione di maggior pregio della tipologia. Si notino le gambe sode del Bambino che si intrecciano alle mani della madre, il malleolo del suo piedino che spinge sotto alla pelle polposa; i capelli di lei che sbucano fugaci dal mantello arricciato, e la finissima capigliatura di Gesù – organizzata in un casco di boccoli – non paragonabile a quella degli altri esemplari, dove tende a semplificarsi in una fiammella di ciocche di capelli mossi. Entrambi i personaggi indossano poi abiti sottilissimi, che lasciano intuire l'anatomia dei corpi che avvolgono[27]. Si tratta di una serie di elementi che fanno intendere l'altissimo livello qualitativo che doveva possedere il prototipo della composizione, livello al quale le numerose repliche note non rendono affatto giustizia. Per esempio, Luciano Bellosi sosteneva che l'esemplare conservato presso Palazzo Davanzati a Firenze (proveniente dal refettorio della chiesa di Ognissanti[28]) fosse «uno dei migliori conservati» (fig. 1.XII)[29]. Il rilievo è certamente di grande interesse, in quanto uno dei rarissimi realizzati in argilla, ma dall'osservazione diretta emergono diverse criticità. Innanzitutto, l'analisi del retro mostra che si tratta di un esemplare modellato: ciò si evince dal modo in cui l'argilla è stata scavata, e sui bordi del rilievo sono ancora visibili le tracce lasciate dall'asse di legno su cui il materiale era stato lavorato. La parte frontale, d'altra parte, presenta una resa plastica non all'altezza di un'opera modellata: la materia risulta sorda, i panneggi sono risolti in pieghe superficiali e i volti hanno un aspetto decisamente poco convincente. La totale assenza di tracce di policromia, unita alla qualità

mentre per quello di Sesto Fiorentino a SIMARI 1991.

[27] Per le vicende storiche legate all'esemplare di Santa Maria del Carmine rimando al capitolo VI della presente tesi. Ho già avuto modo di presentare l'opera in ROSA 2026.

[28] Una fotografia Alinari (n. 45650) immortala il rilievo di Palazzo Davanzati collocato sopra il portale d'ingresso del cenacolo di Ognissanti, entro un meraviglioso tabernacolo in pietra arenaria e marmo di Agostino di Duccio, il tutto incorniciato dagli affreschi settecenteschi di Giuseppe Romei. In seguito dell'alluvione del 1966 il tabernacolo fu trasferito al Museo Nazionale del Bargello, dove venne impiegato come cornice per un rilievo in gesso di Agostino di Duccio; la Madonna fittile fu trasferita a Palazzo Davanzati. L'accrocchio tra le due opere in Ognissanti era indubbiamente il risultato di un intervento moderno, trovo comunque singolare la scelta di esporle oggi in musei distinti. Per alcune considerazioni sul rilievo al tempo della sua collocazione nel cenacolo, si veda GNONI MAVARELLI 2018. La nostra terracotta fu pubblicata, quando ancora si trovava in Ognissanti, da VON FABRICZY 1909, p. 37 come opera del «Meister der Pellegrinikapelle».

[29] BELLOSI 1998, p. 65. Sull'esemplare cfr. anche L. Bellosi, scheda 3, in *MASACCIO* 2002, pp. 98-100. Seguito di recente da D. Lucidi, scheda II.3, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 64-69, che ha addirittura battezzato l'intera tipologia come «Madonna col Bambino del tipo Davanzati».

deprimente del modellato, fa sospettare che il rilievo sa stato realizzato in epoca moderna. A ridimensionare tali perplessità subentra però un calco in gesso – sovrapponibile in ogni dettaglio alla terracotta di Palazzo Davanzati – conservato nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Capalle, nella zona di Campi Bisenzio (fig. 1.XIII). Non è chiaro quando la scultura sia giunta nella sua attuale sede, ma la sua collocazione all'interno di una grande pala seicentesca di Giovanni Nigetti potrebbe costituire un *ante quem* attorno alla metà del Seicento[30].

La critica moderna ha rivolto la propria attenzione principalmente agli esemplari transitati sul mercato antiquario e giunti in musei o collezioni private, lasciando in secondo piano altri, spesso più interessanti, conservati in chiese e conventi. Non sono molti i casi di cui sia possibile ricostruire la storia, ma, quando ciò avviene, la vicenda segue un andamento ricorrente: personalità di famiglie che li possedevano in ambito domestico – e se li erano tramandati per generazioni – decisero a un certo punto di donarli a luoghi sacri, dando così ai rilievi una seconda vita. Repliche della *Berlino 130* giunsero dunque in edifici liturgici nei dintorni di Firenze (per esempio, ad Arezzo [n. 1.26], Figline Valdarno [fig. 1.II], Greve in Chianti [n. 1.8], Lastra a Signa [n. 1.32], Pian di Scò [n. 1.90], Ponte a Greve [n. 1.91], Prato [n. 1.21], Scandicci [n. 1.2], Sesto fiorentino [fig. 1.III], Settignano [n. 1.38]…[31]), ma anche in aree più remote e sorprendenti come Casalmoro, in provincia di Mantova (n. 1.25), Denore, nei pressi di Ferrara (n. 1.82), e Ossago Lodigiano, nel Milanese (n. 1.64)[32]. L'approdo dei rilievi in edifici liturgici comportò talvolta delle modifiche alle opere stesse: il gesso della chiesa di San Francesco a Figline Valdarno, ad esempio, fu ridipinto, aggiungendo lo stemma francescano sull'arme di sinistra (fig. 1.II); nei casi del Seminario di Fiesole (n. 1.63), del Conservatorio delle Montalve alla Quiete (oggi restaurato e conservato a Villa La Quiete[33], n. 1.57) e di Ossago Lodigiano, la nudità dei due angioletti in volo nei basamenti venne censurata mediante l'aggiunta di simpatiche mutandine[34]. Alla fortuna devozionale contribuiscono infine due esemplari conservati in altrettanti tabernacoli viari, circostanza alquanto insolita per le Madonne col Bambino "seriali" di primo Quattrocento: uno nel borgo di

[30] L'attribuzione della pala a Giovanni Nigetti è stata proposta in BELLESI 2009, vol. I, pp. 213-214, senza menzionare il nostro rilievo, così come in BENCISTÀ 2023, p. 145.

[31] Per gli esemplari specifici rimando rispettivamente a: GALLI 2008B, in particolare p. 214; G. Tigler, scheda 13, in *ARTE A FIGLINE* 2010, pp. 146-149 (dove è riprodotta nel suo aspetto *ante* restauro che ne ha rivelato una policromia più antica, nonché lo stemma francescano menzionato nel testo, cfr. il recente *LA TERRA DI FIGLINE E INCISA* 2021, pp. 32-33); LANDI 1992 e *IL MUSEO D'ARTE SACRA* 2002, pp. 39-40, n. 16; l'esemplare di Lastra a Signa è stato di recente studiato da SETTI 2022/2023 e verrà ampiamente discusso nel capitolo VI; FORNASARI 2009, p. 71.

[32] Sul gesso di Casalmoro si veda PALVARINI GOBIO CASALI 2000, p. 98, per quello di Denore *SANTUARI D'ITALIA* 2013, pp. 162-163, e per quello di Ossago Lodigiano invece LAZZARI 1967.

[33] Cfr. GIOMETTI E PEGAZZANO 2019. Il rilievo è stato esposto alla mostra *MASACCIO E ANGELICO* 2022 (si vedano pp. 139-140).

[34] Per il tema rimando anche al capitolo VI del presente lavoro di tesi.

Monteluce, nel Perugino (n. 1.59), e un altro in Via della Vigna Nuova a Firenze[35] (n. 1.RM.4).

Considerato che le centinaia di repliche della *Berlino 130* sono diffuse capillarmente in edifici liturgici e musei lungo tutta la penisola, e compaiono costantemente in mostre antiquariali e in aste dedicate agli "Old master", non stupisce che il modello sia noto ai più e che, per certi versi, sia divenuto un simbolo delle Madonne col Bambino "seriali" fiorentine. Tale percezione, però, non nasce in età moderna: già nel Quattrocento il modello doveva essere celeberrimo, al punto da diventare il soggetto principale di dipinti e sculture di numerosi artisti, più e meno dotati. Per quanto riguarda la pittura, Giancarlo Gentilini ha riconosciuto la nostra composizione dietro la *Madonna della Pioggia* di Michele di Matteo, conservata nell'omonimo santuario a Bologna[36] (n. 1.A); Aldo Galli l'ha individuata nella Madonna col Bambino del polittico di Giovanni Mazone a Pontremoli[37] (n. 1.C); e Andrea de Marchi in quella del polittico di Gualdo Tadino di Giovannangelo d'Antonio[38] (n. 1.D). Si tratta di dipinti concepiti entro la prima metà del Quattrocento, che attestano come il modello fosse già giunto in Emilia-Romagna, Liguria e Umbria. A questo breve elenco si può aggiungere un dipinto conservato presso il Detroit Institute of Arts, eseguito da un anonimo fiorentino allo scadere del XV secolo, che ripropone il nostro modello da un punto di vista insolito, leggermente spostato verso sinistra[39] (n. 1.B). Francesco Ortenzi ha inoltre proposto di riconoscere il nostro modello alla base di un dipinto passato più volte in asta come opera di Filippo Lippi[40]. In effetti, l'idea del

[35] La Madonna col Bambino a Monteluce mi è stata gentilmente segnalata da Giancarlo Gentilini. La storia dell'esemplare nel tabernacolo di Via della Spada è piuttosto curiosa: in BODE 1889, p. 130, si segnalava la presenza in quella precisa collocazione di una replica della *Berlino 1562,* attribuita a Nanni di Bartolo (su cui si veda la scheda 13 della presente tesi). In effetti, una Madonna col Bambino appartenente a quel gruppo seriale è riprodotta anche in BARGELLINI 1971, p. 8; tuttavia, nel tabernacolo si trova oggi un gesso della *Berlino 130.* Non è chiaro come ciò sia avvenuto, ma ci sono pochi dubbi che, in tempi tristemente recenti, le due opere siano state scambiate; e dubito fortemente che la sostituzione sia stata effettuata con un'opera antica.

[36] GENTILINI 1993, p. 20.

[37] GALLI 2001, pp. 74-75. Di recente, l'ancona di Mazone è stata identificata da Massimo BARTOLETTI (2017, p. 46 e 2018, p. 36) in quella richiesta nel 1451 da Filippo di Antonio Doria per il proprio altare nella chiesa di Santa Maria della Cella a Genova, nel quartiere di Sampierdarena (cfr. CALDERA 2019, in particolare p. 85, nota 20).

[38] DE MARCHI 1996, p. 71.

[39] Il dipinto fu pubblicato da VENTURI 1927, p. 71 come opera di Filippino Lippi e, più cautamente, da SCHARF 1935, p. 115, n. 167, con un generico riferimento alla bottega. Gli studiosi, tuttavia, stavano esaminando un'opera completamente ridipinta da Michele Lazzaroni, personaggio celebre anche per le sue "lazzaronate" (come le definiva Bernard Berenson), cioè restauri molto integrativi di dipinti "in stile" (per Michele Lazzaroni, cfr. SAMBO 2014). In seguito a un intervento di pulitura è riemersa la vera superficie pittorica del quadro: a dir poco deludente rispetto al precedente tono lippesco. Da quel momento i cataloghi del Detroit Institute of Arts l'hanno censita semplicemente come opera di scuola fiorentina (si veda, per esempio, *PAINTINGS IN THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS* 1965, p. 57, inv. 51.292) e collocata in deposito.

[40] F. Ortenzi, scheda 8, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 314-315. Segnalo l'esistenza di un dipinto dello

Bambino che ci rivolge parzialmente le spalle, con le gambine incrociate, ricorda il nostro prototipo; al tempo stesso, dal mio punto di vista, non si tratta di una derivazione puntuale, quanto piuttosto di un'ispirazione. E se adottassimo questo criterio più allusivo che citazionistico, i casi diventerebbero centinaia; basti pensare, ad esempio, alle numerose Madonne col Bambino dipinte dal Maestro di San Miniato, che richiamano vagamente la *Berlino 130* senza citarla puntualmente[41].

Molto più numerose e significative sono le derivazioni del nostro modello in scultura. Il caso più eclatante resta quello della vera da pozzo di Bartolomeo Buon del 1427, individuato da Richard Krautheimer (n. 1.G(II)); ma già Bode, nel 1914, aveva sottolineato assonanze con una bellissima Madonna col Bambino fittile conservata al Rijksmuseum di Amsterdam, caratterizzata da un marcato retaggio goticheggiante nella resa dei panneggi, con un andamento a fisarmonica nel mantello e larghe falcate nell'abito, e che lui attribuiva a un «Nachfolger» di Ghiberti[42] (n. 1.E). Di questo rilievo è nota un'altra versione in gesso, presentata all'esposizione romana «Mostra di antiche sculture italiane» nel 1945 – della quale costituiva l'immagine di copertina del catalogo – e ricomparsa sul mercato antiquario negli anni Novanta, come testimonia uno scatto conservato nella fototeca di Federico Zeri[43] (n. 1.F). Non distante da questi due esemplari si colloca un'altra Madonna col Bambino della collezione Acton di Firenze, della quale Marco Scansani mi ha gentilmente segnalato l'esistenza di un calco nella chiesa del Santissimo Salvatore a Monteombraro, in provincia di Modena[44] (1.H). Ben nota alla critica è poi una terracotta della collezione di Pietro Scarpa, pubblicata da Gunter Passavant nel 1987 con un'ingiustificata attribuzione a Nanni di Banco. Lo studioso proponeva un dialogo sì con il modello della *Berlino 130*, ma all'interno di un discorso più complesso, legato all'ispirazione delle Madonne col Bambino "seriali" ai modelli mariani codificati dalle icone bizantine[45]. E in effetti, la terracotta

Pseudo Pier Francesco Fiorentino che copia il modello in controparte, un tempo appartenuto alla Galleria Voena di Torino.

[41] Un primo elenco di questa serie di dipinti – di cui una delle versioni più celebri è conservata al Detroit Institute of Arts (inv. 89.18) – è stato stilato in *Il 'Maestro di San Miniato'* 1988, pp. 214-215.

[42] Si veda Bode 1914, pp. 86-87 e Leeuwenberg 1973, p. 347, n. 580.

[43] L'opera è riprodotta sulla copertina di *Mostra di antiche sculture italiane* 1945 e catalogata a p. 27. Come appuntato sullo scatto della Fototeca Federico Zeri (inv. 142759), la scultura passò alla collezione Sestieri di Roma per poi ritornare sul mercato nel 1990.

[44] Da quanto mi è noto, la Madonna della Collezione Acton non è mai stata pubblicata, mentre quella di Monteombraro in Garuti 1981, pp. 161, 162, 171.

[45] Passavant 1987, oltre alla terracotta Scarpa, pubblicava una seconda versione tratta dallo stesso prototipo, all'epoca in una collezione privata fiorentina. Aggiungo che questa terracotta fu messa all'incanto alla celebre asta della collezione dell'antiquario Joseph Brummer (*Notable Art Collection* 1949), come opera di Sperandio Savelli, e con una provenienza da Pietro Tozzi di New York (lotto 779, p. 210). Come attestato dalle carte d'archivio della Brummer Gallery conservate al Met di New York, la scultura giunse nella loro collezione il 9 novembre 1928

Scarpa pare più vicina a queste ultime piuttosto che ai nostri rilievi quattrocenteschi[46]. All'elenco aggiungo una deliziosa terracotta del Duke Art Museum di Durham, acquistata negli anni Sessanta dall'antiquario newyorkese Ernst Brummer[47] (n. 1.K), di cui conosco anche due repliche in gesso: una messa all'incanto all'asta Tolentino di New York nel 1926 (n. 1.M) e l'altra transitata sul mercato antiquario nei primi anni Duemila (n. 1.L), entrambe purtroppo mai ricomparse[48]. I rilievi sono opera di uno scultore dallo stile molto peculiare che, come suggeriscono i panneggi ammaccati e i tratti larghi dei due personaggi (soprattutto il volto del Bambino e le mani possenti di Maria), dovette essere attivo nel XVI secolo inoltrato. Più enigmatica è invece la terracotta a figura intera un tempo nella collezione di Valentiner, frutto dell'aggregazione del modello della *Berlino* 130, di elementi ghibertiani nelle pieghe dell'abito e di un San Giovannino di gusto sansovinesco aggrappato alla gamba destra di Maria, che fanno dubitare dell'autenticità del pezzo[49] (n. 1.RM.18).

Le sculture fin qui considerate – oggi conservate in musei o orbitanti sul mercato antiquario – sono opere ormai del tutto fuori contesto, e di cui non è facile ricostruire la provenienza, nemmeno sulla base di un'analisi stilistica. A queste si affiancano fortunatamente altri casi ancora legati al loro contesto originario. Mi riferisco, ad esempio, alla chiesa di Sant'Antonino Martire a Quattro Castella, nel Reggiano, dove al centro di una grande pala seicentesca compare un rilievo fittile, probabilmente opera di un artista locale, che rifà il nostro modello fiorentino con uno stile cartoonesco[50] (n. 1.X). Analogamente, a Migliarino, in provincia di Ferrara, nella chiesa di Santa Croce si venera un grande rilievo a mezza figura che riprende la *Berlino 130*, variando leggermente la posa delle mani della Vergine e l'abbigliamento di entrambi i personaggi[51] (n. 1.V). Anche di questa terracotta è nota un'altra versione in gesso, transitata sul mercato antiquario una ventina d'anni fa (n. 1.W).

Un caso particolarmente interessante riguarda Genova, dove il nostro modello non è ripreso solo da Giovanni Mazone, ma compare anche in un grande polittico lapideo proveniente da Vico Capriata e oggi nel museo di Sant'Agostino (datato 1456)[52] (n. 1.Q); nella *Carità* di Domenico Gagini che decora

(New York, T. J. Watson Library, The Brummer Gallery Records, n. P5606).

[46] Per questa ragione l'opera non è stata inclusa nel censimento contenuto nell'*Atlante*.

[47] La terracotta, un tempo in una collezione privata newyorkese, fu acquistata dai fratelli Brummer all'asta di New York del 12 giugno 1941 presso la Parke-Bernet (lotto 360), e venduta all'attuale Nasher Museum of Art at Duke University.

[48] Un esemplare è inedito, l'altro è invece noto attraverso il catalogo della vendita Tolentino, dove fu presentato come opera di Jacopo della Quercia: *RAOUL TOLENTINO* 1926, p. 251, lotto 711.

[49] La scultura è pubblicata in *MASTERPIECES* 1959, p. 20, n. 5 e p. 38 come opera di Ghiberti.

[50] Da quanto mi è noto, l'opera è inedita ed è stata di recente catalogata da Marco SCANSANI (2025D).

[51] Sulla terracotta di Migliarino si veda DE PISIS 2007, p. 333 e da ultimo Marco SCANSANI (2025C).

[52] Cfr. *MUSEO DI S. AGOSTINO* 1984, p. 142. Michela ZURLA (2014, vol. I, p. 29, nota 106) ha ricostruito un piccolo *corpus* di questo anonimo

l'esterno della Cappella di San Giovanni Battista in Duomo [53] (n. 1.F); e in una chiave di volta della cappella Doria nell'Abbazia di San Nicolò del Boschetto[54] (n. 1.R). Il modello doveva apparire particolarmente adatto a tali elementi architettonici, considerato che anche a Mantova si trovano due chiavi di volta con la stessa Madonna col Bambino[55] (nn. 1.S e 1.T).

Nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Sulmona si conserva invece una terracotta squisita, modellata da uno scultore locale che cita puntualmente la *Berlino 130,* trasformando però la Vergine e il Figlio in due figure grassocce e sorridenti, come appena uscite da un libro illustrato per bambini[56] (n. 1.B(II)). Dalle pagine di Rabelais sembrano invece provenire la Madonna col Figlio di una poco felice scultura lignea venerata in un paesino nei pressi di Ariano Polesine: anche qui l'abbraccio riprende fedelmente il modello fiorentino, ma i due personaggi sono resi come figure tozze e rozze (n. 1.Z).

Il modello della nostra composizione valicò perfino i confini nazionali, come dimostra una simpatica Madonna col Bambino lignea presentata all'asta di New York di Elia Volpi come opera umbra, ma che non esiterei ad assegnare piuttosto a uno scultore attivo tra Austria e Germania meridionale [57] (n. 1.D(II)).

Tutto ciò considerato, la tipologia seriale della *Berlino 130* si conferma la più replicata e fortunata del Quattrocento fiorentino. Le sue repliche, diffuse da Firenze a quasi tutte le regioni italiane, divennero modelli per pittori e scultori e oggetti di culto in numerosi edifici liturgici, conventi e monasteri. Questa fama straordinaria fu alimentata dal mercato antiquariale tra Otto e Novecento, che ne favorì la circolazione in collezioni private e musei stranieri. Forse proprio in virtù di tale celebrità, la Manifattura di Signa avviò una produzione di copie monocrome e di qualità andante che ancora oggi sono venerate in tabernacoli viari e chiese, come a Villa Acquaviva di Trento o nella chiesa di San Domenico a Fiesole[58] (nn. 1.RM.13 e 1.RM.11).

---

scultore che, come mi suggerisce Aldo Galli, corrisponderebbe al cosiddetto "Maestro delle Virtù di Finale Ligure", una personalità restituita e così etichettata in MAMMOLA 2007.

[53] L'ispirazione dal modello della *Berlino 130* è stato notato per la prima volta da PISANI 2012, p. 283. Tuttavia, questo è solo uno dei numerosi casi in cui Domenico Gagini, per le sue sculture, ripropone modelli fiorentini (sull'argomento, cfr. CAGLIOTI 1988).

[54] Sulla chiesa si veda PATRONE E PAOLETTI 1982, per la cappella Doria invece GALLI 2001.

[55] Cfr. PALVARINI GOBIO CASALI 2000, pp. 97-98 e GALLI 2003, pp. 160-161.

[56] Cfr. CHIAVERINI 1975.

[57] La scultura fu messa all'incanto come opera umbra del XV secolo: *THE RARE AND VERY VALUABLE ART TREASURES* 1916, lotto 80.

[58] Ringrazio Giancarlo Gentilini per la preziosa segnalazione. Cfr. *MANIFATTURA DI SIGNA* 1910, tav. XXV, n. 680.

Fig. 1.I. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Firenze, Santa Maria del Carmine
[tipo 1, con velo "a cappuccio"]

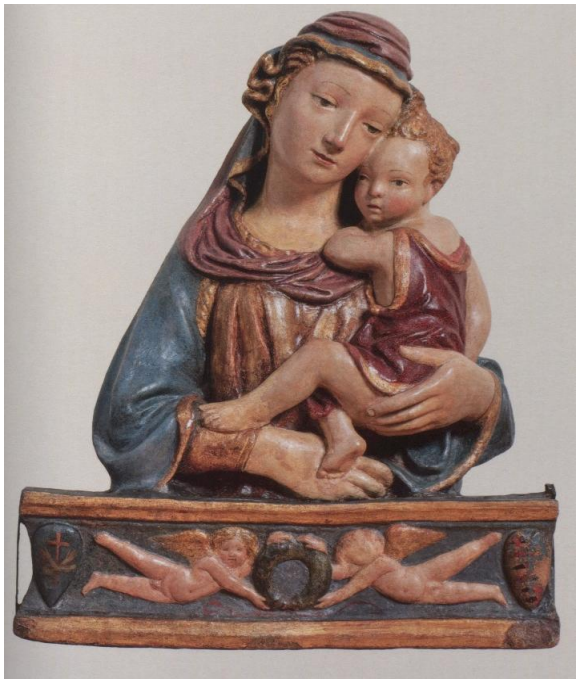


Fig. 1.II. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Figline Valdarno, San Francesco
[tipo 2, con velo "mezzo cappuccio"]

Fig. 1.III. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Sesto fiorentino, San Martino
[tipo 3, con velo "a bendana"]

Fig. 1.IV. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Ubicazione sconosciuta
[tipo 4, con velo "floreale"]

Confronto in scala proprozionale alla dimensioni originali

Fig. 1.V. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Ubicazione sconosciuta

Fig. 1.VI. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Berlino, Bode Museum

Fig. 1.VII. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Amherst, Mead Art Museum

Fig. 1.VIII. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Napoli, Museo di Capodimonte

Fig. 1.IX. Scultore fiorentino (da), *Madonna col Bambino.* Ubicazione sconosciuta

Fig. 1.X. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Boston, Isabella Stewart Gardner

Fig. 1.XI. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Firenze, Oratorio di San Sebastiano de' Bini

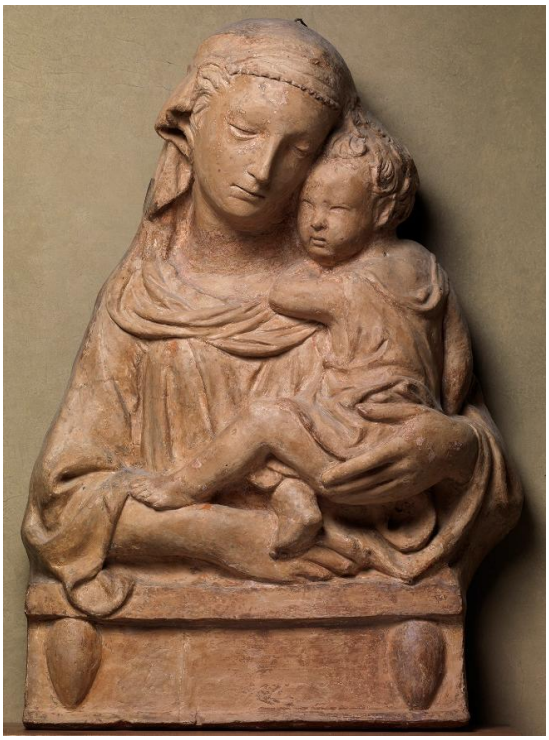


Fig. 1.XII. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Firenze, Museo di Palazzo Davanzati

Fig. 1.XIII. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Capalle, Santi Quirico e Giulitta

2

Berlino 131

SCULTORE FIORENTINO

1405-1410 circa

Maria stringe tra le braccia il Figlio, avvolto nel suo scialle che scende a coprirgli le gambette distese, accostando la testa alla sua in un gesto di assorta malinconia. Il tenero dialogo tra i due è suggellato dall'intreccio delle mani: la sinistra della Vergine sostiene il piccolo con fermezza, mentre la destra ne raccoglie le manine, posate una sull'altra sull'addome[1].

La tipologia seriale della *Berlino 131* è rimasta ingiustamente ai margini della critica dedicata alle Madonne col Bambino "seriali" e, più in generale, alla scultura del Rinascimento fiorentino. L'intero gruppo prende il nome dal numero d'inventario di un esemplare conservato presso il Bode Museum di Berlino che, a differenza della maggior parte dei rilievi mariani acquistati da Wilhelm Bode per il Kaiser Friedrich Museum, entrò in letteratura solo nel 1913, quasi trent'anni dopo la sua acquisizione (fig. 2.I)[2]. È una delle poche composizioni che lo studioso non ascrisse esplicitamente al catalogo di Lorenzo Ghiberti ma che, ciononostante, per effetto domino – data la sua natura materiale e seriale – nel secolo scorso e ancora oggi sul mercato antiquario, è spesso ricondotta alla bottega ghibertiana.

Una delle prime voci a considerare la nostra composizione fu quella di Adolfo Venturi che, nel 1908, in un contributo dedicato al Maestro della Cappella Pellegrini (*alias* Michele da Firenze), fece un brevissimo *excursus* su quei «Madonneri fiorentini che ripeterono le loro terrecotte e i loro stucchi ne' tabernacoli

[1] Nella posa del Bambino sono stati letti dei significati cristologici legati alla crocifissione da GENTILINI 1991; GENTILINI 1992, vol. I, p. 41; CASCIARO 2005; CERAMI 2014, p. 56; FARACI 2023, p. 78.

[2] Stando all'inventario cartaceo dell'allora Kaiser Friedrich Museum, l'opera entrò a far parte delle collezioni nel 1888 come parte di un lotto di sculture acquistate da Stefano Bardini a Firenze. In SCHOTTMÜLLER 1913, p. 6, n. 6 e SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 3-4, n. 131 si segnala l'anno e il luogo dell'acquisto, senza specificare la provenienza da Palazzo dei Mozzi.

delle vie toscane»[3]. Fu questa l'occasione per presentare un esemplare in gesso della *Berlino 131*, «esistente a Baiso in quel di Reggio Emilia, all'esterno della casa di Scaluccia»[4], segnalando altri tre esemplari derivati dalla medesima matrice, tra cui quello del Kaiser Friedrich Museum che, stando alle parole di Venturi, era esposto nelle sale «con un cartello che lo dice di maestro fiorentino intorno al 1425»[5]. In effetti, Frida Schottmüller in entrambe le edizioni del catalogo delle sculture delle collezioni berlinesi, censì il gesso come anonimo fiorentino, prima «um 1425» e poi «um 1420»[6]. Nello stesso giro d'anni, il Metropolitan Museum of Art di New York acquistò un esemplare della composizione tramite Wilhelm Bode (come «by Florentine Sculptor of 1425»), presentato nel 1913 da Joseph Breck nel catalogo della collezione americana con un'attribuzione al «Master of Pellegrini Chapel»[7]. Poco dopo, Francesco Malaguzzi Valeri rese noto un altro gesso, tuttora conservato al Museo Davia Bargellini di Bologna, come di "maniera di Jacopo della Quercia", giudicandolo così «magnifico per l'esecuzione» che «solo qualche mollezza nei larghi piani del viso della figura maggiore e la testa un po' allungata di lei e quella troppo tonda del bambino […] trattengono dal ritenerla opera sua»[8]. Agli occhi di Ulrich Middeldorf, invece, nell'esemplare della *Berlino 131* conservato nell'attuale Spencer Museum of Art, era evidente che i visi e i panneggi «re-echo Ghiberti's style», mentre altri elementi fossero derivati dalla produzione di Jacopo della Quercia e di Donatello[9]. Il riferimento quercesco, così come quello al Maestro della Cappella Pellegrini, è indubbiamente un riflesso di posizioni critiche elaborate fra tardo Ottocento e primissimo Novecento, a partire dalle ricerche di John Charles Robinson (che avvicinava quasi tutti i prodotti della coroplastica quattrocentesca a Jacopo della Quercia) e di Wilhelm Bode (che, pur spostando ineccepibilmente il *focus* su Firenze, condensava la stragrande maggioranza dei rilievi mariani sotto

[3] VENTURI 1908B, p. 300.

[4] La «casa di Scaluccia» è dove lo stesso Adolfo Venturi trascorse parte della sua esistenza.

[5] VENTURI 1908B, p. 300.

[6] SCHOTTMÜLLER 1913, p. 6, n. 6 e SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 3-4, n. 131.

[7] BRECK 1913, p. 14. Nel catalogo online del museo è ora censita come «After a composition sometimes attributed to Lorenzo Ghiberti». Per il rilievo rimando al recente D. Lucidi, scheda II.5, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 76-79, che l'ha giustamente identificato con l'esemplare un tempo di Stefano Bardini (fig. 2.I). L'opera è stata discussa anche in ROSA 2025A.

[8] MALAGUZZI VALERI 1923, p. 350. In MALAGUZZI VALERI 1928, p. 15 è invece definita «una preziosa terracotta bronzata nell'arte di Jacopo della Quercia». Di opinione opposta è TUMIDEI 1995, p. 77 nota 32, che discute l'esemplare bolognese descrivendolo come una «tarda derivazione da un prototipo forse fiorentino, ghibertiano». Anche una replica in gesso conservata nel Museo civico di Montalcino è stata riferita a un «seguace di Jacopo della Quercia» in CARLI 1972, p. 35, n. 78 (pubblicata poi in BAGNOLI 1997, p. 82 come «Manifattura fiorentina della metà del Quattrocento», pur sottolineando (a p. 77) che «l'archetipo […] si suole far risalire al Ghiberti»). Infine, in KEEBLE 1980, p. 424, considerando un esemplare conservato al Royal Ontario Museum, si discute l'attribuzione quercesca preferendo classificare il gesso «as an anonymous Florentine or Sienese work of the second half of the fifteenth century».

[9] MIDDELDORF 1955, pp. 181-182.

l'etichetta del suo "Meister der Pellegrinikapelle")[10]. Secondo lo stesso principio, la critica moderna ha ricondotto l'ideazione della *Berlino 131* alla bottega di Lorenzo Ghiberti. Considerato che Bode – nel celebre articolo del 1914[11] – attribuiva la maggior parte delle Madonne col Bambino "seriali" alla sua bottega, per una sorta di proprietà commutativa anche questa composizione finì per essere avvicinata alla sua fucina, più per convenienza e pigrizia che per effettive affinità stilistiche[12]. Ancor meno sostenibile è la recente proposta di attribuire un esemplare della serie a un anonimo fiorentino «after Filippo Brunelleschi?»[13], sulla scia delle ricerche di Luciano Bellosi sull'attività scultorea dell'architetto, sebbene lo studioso non abbia mai dedicato una riga ad alcun esemplare della *Berlino 131*[14].

Rispetto ad altre tipologie seriali del primo Quattrocento fiorentino, si riscontra quindi un notevole disorientamento, frutto della combinazione di vari fattori. A sfavore della fortuna critica ha certamente giocato il disinteresse di Bode[15], a ciò si aggiunge che nessuna replica è stata oggetto delle monumentali (e fondamentali) schede di Giancarlo Gentilini, ad eccezione di un testo del 1991 dedicato a un gesso allora presso la galleria fiorentina Il Cartiglio (fig. 2.III)[16]. Benché rimasto inedito, di tale scritto sono state riproposte alcune informazioni in diversi contributi – di altrettanti studiosi – succedutisi nel tempo, purtroppo senza alcun aggiornamento né un effettivo vaglio critico[17].

Certo, l'inquadramento della *Berlino 131* dal punto di vista stilistico è effettivamente molto difficoltoso. Come si vedrà, all'interno del gruppo si distinguono esemplari di grande qualità, ma nessuno di essi presenta una freschezza di modellato (nei volti come nei panneggi) tale da consentire l'identificazione del suo autore. Osservando il velo di Maria, increspato in vigorose pieghe dall'andamento calligrafico, credo vi siano pochi dubbi che si tratti di una personalità attiva agli albori del secolo, in concomitanza con il fenomeno della "rinascita della terracotta". Al tempo stesso, è

[10] Per il ruolo di Robinson e di Bode nella critica relativa a questi temi si veda il capitolo IV del presente lavoro di tesi.

[11] BODE 1914.

[12] Trattano esemplari differenti ma sono accomunati dal riferimento ghibertiano: *IL MUSEO BARDINI* 1986A, pp. 249-250, nn. 178 e 179; G. A. Godin, scheda 5, in *MADONNE RINASCIMENTALI AL QUIRINALE* 2011, pp. 76-79; CERAMI 2014 e FARACI 2023. Un ragionamento sulla tipologia seriale in sé è stato proposto in JOLLY 1998, p. 93, n. 10. In KECKS 1988A, pp. 57, 88 n. 46; GENTILINI 1992, p. 41; CASCIARO 2005 e CASCIARO 2021, oltre all'influenza ghibertiana si sottolineano punti di tangenza anche con la produzione donatelliana.

[13] G. Fattorini, scheda 10, in *THE PITTAS COLLECTION* 2018, pp. 216-221.

[14] Sul tema rimando al capitolo IV del presente lavoro di tesi.

[15] Negli articoli di Wilhelm Bode non si trova alcuna menzione della Madonna col Bambino (inv. 131) dell'attuale Bode Museum. Tuttavia, all'asta tenutasi a Bad Kissingen l'8 settembre 1956 fu messo all'incanto un esemplare appartenente alla stessa tipologia seriale accompagnato da un *expertise* di Bode, purtroppo oggi non pervenuta (*SAMMLUNG K. ROSNER* 1956, lotto 241).

[16] GENTILINI 1991.

[17] Mi riferisco, in particolare, a JOLLY 1998, p. 93, n. 10; CASCIARO 2005 e al recente D. Lucidi, scheda II.5, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 76-79.

evidente che i panneggi non trovino alcun parallelismo nell'attività scultorea di Lorenzo Ghiberti, essendo privi di quelle falcate e di quella cremosità così caratteristiche delle vesti con cui l'orafo scultore era solito abbigliare i suoi personaggi. A questo punto, finché non emergerà il prototipo della composizione – o un esemplare di qualità eccezionale – non si potrà che applicare agli esemplari della *Berlino 131* la poco soddisfacente (ma inevitabile) etichetta di anonimo "Scultore fiorentino".

Ad oggi, la critica ha segnalato l'esistenza di «oltre venti esemplari» riconducibili alla presente tipologia seriale[18]; in realtà, dal lavoro di censimento qui condotto, ne sono emersi più di cinquanta, rendendo la *Berlino 131* uno dei modelli più replicati del primo Quattrocento fiorentino. Osservando i rilievi uno accanto all'altro, emerge che anche in questo caso il modello ha subìto delle variazioni e leggeri aggiornamenti nel corso del tempo. In particolare, si possono distinguere cinque diverse tipologie di basi, di cui la più diffusa è caratterizzata da due grandi scudi lanceolati ai lati. Gli esemplari dotati di questo basamento sono nella stragrande maggioranza dei casi gli stessi in cui la Vergine presenta sull'occipite una sorta di "ciambellone" da cui scaturiscono le pieghe turgide del velo, arricciate sulla fronte. Ciò suggerisce che i rilievi di questo sottogruppo derivino da un'unica matrice, comprendente sia la parte figurativa che quella del basamento. In maniera del tutto eccezionale, tre di questi esemplari (rispettivamente conservati al Museo Puskin di Mosca [n. 2.7], al Bargello di Firenze [n. 2.3] e nella collezione Pittas[19] [n.2.6]) conservano la loro pelle pittorica originaria, probabilmente realizzata da un'unica bottega: presentano infatti il mantello blu con l'orlo dorato, un veletto di pizzo che corre sulla fronte della Vergine e sull'addome del Bambino, e la sciarpa di Maria a righine blu e rosse, che funge da coperta al Figlio. È forse questo il caso di una bottega che produceva Madonne col Bambino "seriali", non solo dal punto di vista scultoreo, ma anche pittorico[20].

Tornando ora all'analisi del modellato, in altri esemplari Maria ha perso il suo velo turgido, indossandone uno più lasco e aderente alla testa, mentre i suoi lineamenti (così come quelli del Figlio)

[18] Gli esemplari sono stati censiti in GENTILINI 1991 e il numero riportato in JOLLY 1998, p. 93, n. 10; CASCIARO 2005 e in D. Lucidi, scheda II.5, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 76-79. In G. Fattorini, scheda 10, in *THE PITTAS COLLECTION* 2018, pp. 216-221, in particolare alla p. 219, nota 1 è stato stilato un elenco di ventitré esemplari della composizione.

[19] Per l'esemplare del Puskin rimando alla scheda del catalogo online del museo, consultabile: https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/102972?query=%D0%9B%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%BE%20%D0%93%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B8&fund=35&index=0. Per il gesso del Bargello alla scheda (seppur poco accurata) di G. A. Godin, scheda 5, in *MADONNE RINASCIMENTALI AL QUIRINALE* 2011, pp. 76-79; per quello Pittas, invece, a G. Fattorini, scheda 10, in *LA COLLEZIONE PITTAS* 2018, pp. 216-221.

[20] Il tema è stato ampiamente discusso nel capitolo V del presente lavoro di tesi.

appaiono tondeggianti, non più asciutti e affilati (cfr. fig. 2.II e 2.III). Tale variante presenta solitamente basi diverse, prevalentemente più basse e lisce, oppure decorate con due blasoni tondeggianti che sostituiscono i grandi scudi a punta di freccia e, in un caso, due putti alati a reggere il monogramma "IHS". Con tutta probabilità, una parte di esemplari deriva da una matrice più antica (comprensiva della parte figurativa e della base), da cui sarebbe originata una seconda, limitata ai soli personaggi, applicati poi su basamenti decorati in modi differenti. Non si tratta però di una regola fissa: vi sono alcuni casi in cui, ad esempio, la parte a rilievo con il velo di sapore tardogotico è combinata con un basamento liscio. A differenza delle tipologie della *Berlino 130* e della *Berlino 132*, per le quali ad un certo punto del Quattrocento fu modellato un nuovo prototipo con dettagli stilistici aggiornati, nel caso della *Berlino 131* l'impressione è quella di una matrice utilizzata ripetutamente, con il risultato che alcuni dettagli si sono progressivamente attenuati e i sottosquadri appiattiti.

Ora, è sorprendente constatare la straordinaria fortuna di questa composizione, dal XV secolo fino in epoca recente. Tra Sei e Settecento, come spesso accade per le Madonne seriali fiorentine, alcuni esemplari furono donati a edifici liturgici, conventi e seminari, dove conobbero una seconda vita e, in molti casi, sono tutt'oggi oggetto di devozione. È questo il caso del gesso venerato nella chiesa di San Francesco di Sales a Firenze, in zona San Frediano (n. 2.4): agli inizi del Settecento, durante i lavori di edificazione della chiesa, un esemplare della *Berlino 131* fu collocato all'interno di un sontuoso tabernacolo, decorato con grandi elementi vegetali e due angeli in volo a reggere una corona, nel cui peduccio è stato curiosamente inserito anche un frammento di predella con Sant'Antonio tentato dall'oro, attribuibile a Neri di Bicci[21]. Fu probabilmente in tale occasione che la Madonna col Bambino venne decorata con la vivace policromia che ancora oggi la adorna e con le corone metalliche.

Ancor più sorprendente è la presenza di esemplari della *Berlino 131* venerati su altari di edifici liturgici ben al di fuori dei confini toscani: ne sono testimonianza quelli nella chiesa dei Morti di Canneto sull'Oglio (in provincia di Mantova, n. 2.36), in una chiesa nella diocesi di Milano (n. 2.11) e, infine, in Santo Stefano a Bologna (fig. IV del cap. VI), dove alcune incisioni attestano la presenza di una replica almeno per tutto il XVII secolo[22]. La circostanza più eccezionale si trova però nel piccolo borgo

[21] Stando alle ricerche di Christopher Daly, che ringrazio, il frammento di San Francesco di Sales doveva costituire una parte della predella di un polittico, il cui pannello centrale è identificabile con il grande Sant'Antonio Abate dell'Art Museum di Denver (inv. 1961.164). L'attribuzione a Neri di Bicci fu proposta già da Roberto Longhi, si veda *PAINTINGS AND SCULPTURE* 1954, pp. 28-29 e FREDERICKSEN E ZERI 1972, p. 147.

[22] La scultura appartenne a Giovanni Battista Canonici, che verso il 1605 volle collocarla al di sopra della sua sepoltura nella chiesa di Santo Stefano. Il rilievo fu venerato come «Madonna di Consolazione» almeno per tutto il XVII secolo e, con tale denominazione, fu censito e riprodotto

di Cammarata, in provincia di Agrigento, dove sia nella chiesa madre dedicata a San Nicola di Bari sia nel santuario della Madonna di Cacciapensieri si conserva un esemplare della *Berlino 131* (nn. 2.35 e 2.C). In entrambi i casi, al rilievo a mezza figura furono aggiunti non solo la parte inferiore del busto ma gli stessi arti inferiori, trasformando così la Madonna in una figura stante. Secondo quanto riportato dal cronista gesuita Domenico Stanislao Alberti (1655-1731), l'intervento – almeno per uno dei due esemplari – fu richiesto dai parroci del borgo entro il primo quarto del XVIII secolo[23].

Alcuni esemplari della *Berlino 131*, dunque, furono venerati nelle più diverse aree italiane almeno dal XVII secolo. Esiste tuttavia, una serie di Madonne col Bambino quattrocentesche, modellate o scolpite da artisti modesti e di diversa provenienza che, ciascuno col proprio stile, dimostrano di reinterpretare la composizione del nostro gruppo seriale, attestando con ciò la presenza di calchi della *Berlino 131* in diverse regioni italiane già nel XV secolo. Il modello, ad esempio, doveva essere noto allo scultore che modellò la Madonna col Bambino venerata nella chiesa di San Leolino a Bucine, non lontano da Arezzo (n. 2.B), così come a quello che realizzò la terracotta della chiesa di Santa Maria del Monte ad Acquaformosa, in provincia di Cosenza (n. 2.A), o a chi scolpì il rilievo lapideo conservato in Santa Maria Antica a Verona [24] (n. 2.RM.2). Accanto a queste testimonianze di qualità dimessa, al limite dell'artigianato, se ne trovano altre di notevole interesse, non solo dal punto di vista della storia sociale. Mi riferisco, in particolare, a una terracotta conservata al Castello Sforzesco di Milano (n. 2.D), resa nota da Raffaele Casciaro nel 2005, il quale sottolineava giustamente la ripresa iconografica della *Berlino* 131, proponendo di riconoscervi la mano di uno scultore fiorentino[25]. Dal mio punto di vista, le pieghe spigolose del mantello di Maria e i ricci di Gesù, organizzati in torciglioni ben definiti, lasciano invece pochi dubbi che si tratti di un'opera di uno scultore lombardo, attorno o poco oltre la metà del XV secolo. Lo stesso si può affermare per un bronzo comparso sul mercato antiquario una quindicina di anni fa, i cui panneggi accartocciati, ricadenti in pieghe verticali, la fisionomia della Vergine con grandi occhi prominenti e le mani magre e leggermente nervose richiamano da vicino alcuni peducci della Certosa di Pavia di Cristoforo Mantegazza (n. 2.F)[26]. Poiché l'opera non è più riemersa sul mercato, l'analisi può basarsi esclusivamente su alcune fotografie: per questa ragione è doveroso procedere con estrema cautela. È certo, comunque, che se anche questa seconda versione si rivelasse autentica,

da Francesco Cavazzoni (VARESE 1969, pp. 138-139).

[23] Le sculture sono state oggetto del recente FARACI 2023 che, sebbene impreciso sul tema delle Madonne col Bambino "seriali" fiorentine, ricostruisce bene la storia delle due opere siciliane.

[24] Per la scultura di Bucine rimando a RAGOZZINO 2005, pp. 42-43 e al capitolo VI del presente lavoro di tesi.

[25] CASCIARO 2005.

[26] Ringrazio Aldo Galli per la segnalazione e per avermi suggerito il riferimento allo scultore lombardo.

rappresenterebbe un'ulteriore attestazione della circolazione di esemplari della *Berlino 131* in Lombardia.

Più complessa da collocare in un contesto artistico è invece una terracotta un tempo nella galleria Longari di Milano (n. 2.H). Si tratta di una scultura di qualità notevole, caratterizzata da dettagli naturalistici di grande effetto – come nei volti o nella capigliatura del Bambino – e da un decorativismo accurato, evidente negli orli del mantello di Maria, ornati da punzonature e arabeschi[27]. Alcuni elementi, come i grandi occhi della Vergine, potrebbero consentire di identificare lo scultore; tuttavia, sia i panneggi sia le mani dalle dita lunghe e affusolate risultano copiati pedissequamente dall'archetipo fiorentino, il che rende arduo riconoscere non solo una personalità specifica, ma anche l'area geografica di provenienza.

La *Berlino 131* costituì infine il modello per una seconda tipologia seriale, concepita attorno alla metà del Quattrocento in Toscana, dove la Vergine e il Figlio, pur raffigurati nella solita posa, presentano fisionomie differenti, dai tratti volpini, e presentano un basamento decorato con due putti in volo – affiancati dai soliti stemmi – che reggono una ghirlanda. Al gruppo si possono ricondurre tre esemplari, di cui il più nobile appartenne all'antiquario Julius Böhler negli anni Venti del Novecento (n. 2.I), mentre il più interessante storicamente è conservato nella chiesa di Santa Croce in Fossabanda a Pisa, all'interno di una grande pala di Paolo Guidotti del 1615-1616 circa[28] (n. 2.K).

La *Berlino 131* ebbe dunque una fortuna straordinaria: dal Quattrocento, passando per Sei e Settecento, fino a tempi relativamente recenti. Alcuni esemplari della tipologia furono presi a modello per la produzione di falsi, altri approdarono sul mercato antiquario, confluendo in prestigiose collezioni private o addirittura in chiese remote da Firenze, come Saint Bartholomew the Great a Londra e Saint Ignatius of Loyola a New York[29] (nn. 2.38 e n. 2.51). Forse proprio in virtù di tale celebrità la Manifattura di Signa avviò una produzione di copie della *Berlino 131,* con la curiosa aggiunta di una corona sul capo della Vergine che, per nostra fortuna, le rende immediatamente distinguibili dai calchi quattrocenteschi[30].

[27] Sull'opera si veda R. Casciaro, scheda 6, in *SPUNTI PER CONVERSARE* 1998, pp. 16-17.

[28] La terracotta è stata assurdamente attribuita al pittore stesso in CONTINI 1992, p. 117. Un inquadramento più corretto era stato proposto da PALIAGA E RENZONI 1991, p. 151, i quali datavano giustamente la scultura al XV secolo e la pala al XVII. In una riedizione del volume del 2005, gli autori si sono però allineati alla proposta di Contini.

[29] Per il rilievo londinese si veda HASELOCK E WARREN 2022.

[30] Ringrazio Giancarlo Gentilini per la preziosa segnalazione. Cfr. *MANIFATTURA DI SIGNA* 1910, tav. XXVI, n. 785.

Fig. 2.I. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Berlino, Bode Museum

Fig. 2.II. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Firenze, Stefano Bardini
(ora New York, Metropolitan Museum of Art)

Fig. 2.III. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Ubicazione sconosciuta (già Galleria Cartiglio)

3

Berlino 132

(Madonna di Fiesole)

NANNI DI BANCO

1410-1415 circa

Gesù, dal volto velato di malinconia, cerca conforto tra le braccia della Madre, che lo avvolge nel suo manto. Accoccolandosi sul seno materno, il Bambino poggia la mano destra sulla spalla di Maria, stringe con l'altra lo scollo del suo abito e, incrociando le gambine, mette in mostra la pianta del piede sinistro.

Parte della fortuna critica della presente tipologia seriale ruota attorno a un esemplare conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo (n. 3.20), la cui provenienza dalla collezione di Giovanni Morelli lo ha reso particolarmente celebre, tanto che non è difficile trovare, nella letteratura del secolo scorso, calchi appartenenti allo stesso gruppo catalogati sotto l'etichetta proprio di "Madonna di Bergamo"[1]. Come di consueto, per il gesso ex Morelli (e altri suoi gemelli) si è ventilato dapprima il nome di Jacopo della Quercia[2], spostando poi il radar – in seguito alle celebri pagine di Wilhelm Bode del 1889[3] – su Firenze, dove lo storico direttore del Kaiser Friedrich Museum era alla ricerca di un «unbekannter Florentiner meister»[4] che solo nel 1914 identificò in Lorenzo Ghiberti[5]. Il riferimento al maestro delle Porte del battistero ha riscontrato un successo straordinario, tanto che il suo nome (variamente sfaccettato dalle precisazioni di "bottega di", "influence of"…) è stato evocato da gran parte

[1] Mi limito a ricordare SCHOTTMÜLLER 1933A p. 32, n. 132 e JOLLY 1998, p. 94, n. 11.

[2] FRIZZONI 1892, pp. 59-60 e *CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE* 1892, p. 10, n. 16.

[3] BODE 1889.

[4] In BODE 1892-1905, vol. I, tav. 33 l'esemplare della tipologia conservato al Kaiser Friedrich Museum di Berlino era catalogato come «unbekannter Florentiner meister», ma nel testo a corredo (BODE 1892-1905, text, pp. 9-10) era avvicinato ai modi del "Meister der Pellegrinikapelle". Molti altri, nel corso degli anni e trattando esemplari differenti, hanno preferito mantenere l'etichetta di "anonimo fiorentino": BRECK 1910, pp. 20-21; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12, n. 21 (con datazione al 1440 circa); LEEUWENBERG 1973, p. 346, n. 578; ZERI E ROSSI 1986, pp. 58-59, n.1.

[5] BODE 1914, p. 76.

della critica, dal primo Novecento fino ad oggi[6]. Giancarlo Gentilini si è interrogato su quale degli aiuti attivi nella fucina del Ghiberti potesse essere l'artefice del nostro modello, chiamando in causa il giovane Michelozzo, pur ammettendo che l'ipotesi è difficilmente dimostrabile per l'assenza di sue opere databili agli anni Venti[7]. In parallelo, ci sono state ovviamente altre voci fuori dal coro, che hanno suggerito un riferimento al Maestro della Cappella Pellegrini[8] o all'ambito di Luca della Robbia[9]. Una radicale revisione della questione risale a Luciano Bellosi che, ricostruendo l'attività scultorea di Filippo Brunelleschi, ha proposto di attribuire anche questa composizione al celeberrimo architetto[10].

La fortuna critica e collezionistica del nostro gruppo seriale ha conosciuto una palingenesi nell'ultimo ventennio, in seguito al rinvenimento del prototipo della composizione presso il Palazzo Vescovile di Fiesole (fig. 3.I). Nel 2006, durante un sopralluogo, due restauratrici dell'Opificio delle Pietre Dure si sono imbattute in quello che, apparentemente, era un esemplare in terracotta di grande pregio, ancora decorato dalla sua pelle pittorica quattrocentesca. A seguito di un complesso intervento di restauro, è emerso trattarsi dell'unico rilievo della serie modellato e, per questa ragione, è stato concordemente riconosciuto quale archetipo della composizione, da cui discendono le altre decine di repliche note. In effetti, la Madonna di Fiesole è una scultura di grande pregio, nella quale la modellazione dell'argilla raggiunge esiti di naturalismo pressoché inediti. Colpisce innanzitutto la resa dei panneggi: il mantello, denso e pesante, si avvolge in plissettature tortuose sulla fronte della Vergine precipitando poi sulla base della composizione, dove si adagia in pieghe sinuose. Il velo sottostante, più leggero, vibra in pieghe sottili e sfrangiate sul petto di Maria, avvolgendo e cullando il Bambino. Il volto della Madonna, dagli occhi leggermente tumidi e la boccuccia a cuore, condivide la dolcezza della fisionomia del Figlio, dalle guance gonfie e il naso a bottoncino. E, avvicinandosi, affiorano dettagli che commuovono per

[6] WULFF 1922, p. 102; BALOGH 1931, pp. 29 e 32; MACLAGAN E LONGHURST 1932, p. 15; MIDDELDORF 1938, p. 99; POPE-HENNESSY 1964, vol. I, pp. 59-61, n. 52; BALOGH 1975, vol. I, pp. 53-54, n. 45; POPE-HENNESSY 1980A, p. 65; POPE-HENNESSY 1980B, p. 60; G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, pp. 214-217; ANDROSOV 1974; ANDROSOV 1988, pp. 18-21; RADCLIFFE 1992, pp. 16-17; JOLLY 1998, p. 94, n. 11; F. Ortenzi, scheda 6, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 313-314; GENTILINI 2009, p. 49; MOZZATI 2013; G. Gentilini, scheda 1, in *LA GRAZIA DELL'ARTE* 2019, pp. 32-39; RUSNÁK 2019, p. 66; A. Schumacher, scheda 15, *FLORENZ UND SEINE MALER* 2018, pp. 168-169; D. Lucidi, scheda II.4, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 70-75.

[7] G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47; GENTILINI 1992, vol. I, p. 41.

[8] Mi riferisco a VON FABRICZY 1909, p. 16, n. 11 che ha proposto di ascrivere la tipologia al Maestro della Cappella Pellegrini sulla scia di BODE 1892-1905, text, pp. 9-10.

[9] VENTURI 1908A, p. 232 e GOLDSCHEIDER 1949, p. 151, n. 28. Anche in SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 32-33, n. 32 – sebbene il rilievo fosse catalogato come «Florentinish um 1450» – si argomentava la possibilità che l'autore fosse da ricercare nella cerchia di Luca della Robbia.

[10] BELLOSI 1998, pp. 63-64 e BELLOSI 2002.

la finezza di realizzazione: nelle gambe del Bambino, sotto la pelle di pesca, si percepiscono le rotule e i calcagni che spingono lievemente, circondati da quella morbida ciccia infantile che si concentra in piegoline all'altezza della coscia e della caviglia. A rendere l'insieme ancor più eccezionale è la decorazione pittorica, di fattura così alta da aver evocato persino il nome di Gherardo Starnina[11]. Le chiome dei due personaggi sono state decorate con la foglia d'oro e animate poi da una raffinata punzonatura che accompagna l'andamento delle ciocche attorcigliate, mentre l'orlo del mantello presenta una decorazione minuziosa a puntini e girali. Tale sontuosità ha portato Laura Speranza a ipotizzare che sia proprio la Madonna di Fiesole la «figura di Nostra Donna picola di terracotta» menzionata nell'inventario dei beni di Giovanni di Bicci de' Medici del 1417[12]. La proposta, per quanto affascinante, poggia su presupposti assai fragili: tra questi, la presenza «del motivo dei bolli d'oro sulla vestina del piccolo Gesù» che, secondo la studiosa, «sembra derivato […] dallo stemma dell'Arte del Cambio», della quale Giovanni fu priore per tre volte. Considerato che il motivo a *pois* non è affatto raro nella produzione pittorica fiorentina del primo quarto del Quattrocento, l'ipotesi può tranquillamente essere lasciata cadere[13].

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, la riscoperta del prototipo plasmato non ha costituito un elemento determinante per pervenire a un'attribuzione condivisa. Anzi, gli studiosi hanno proseguito su linee interpretative divergenti, confermando le proposte già formulate sulla base dell'osservazione dei calchi: Giancarlo Gentilini ha ribadito il riferimento alla bottega ghibertiana, con l'ipotetica partecipazione di Michelozzo, mentre Luciano Bellosi ha argomentato in varie circostanze la paternità brunelleschiana[14]. È stato Aldo Galli, nel 2012, a introdurre nel dibattito critico una proposta nuova: guardando il rilievo fiesolano con occhi freschi, ne ha giustamente messo in luce le strette affinità con la produzione scultorea di Nanni di Banco, il grande escluso – fino a quel momento – dal dibattito della rinascita fiorentina della terracotta[15]. Sebbene Gentilini consideri i «confronti ancora troppo generici» e «fragili»[16], dal

[11] BELLOSI 2011, p. 18.

[12] *INVENTARI MEDICEI* 1996, p. 12.

[13] L. Speranza, scheda II.1, in *IL COTTO DELL'IMPRUNETA* 2009, pp. 58-61; L. Speranza, scheda s.n, in *TRA TERRA E TEMPERA* 2009, pp. 30-33.

[14] Si vedano, rispettivamente, GENTILINI 2009, pp. 49, 55 nota 23; BELLOSI 2009 e BELLOSI 2011. La proposta di Bellosi è stata accolta e sostenuta in più occasioni da Laura Speranza (L. Speranza, in GALEOTTI ET AL. 2008, pp. 35-40; L. Speranza, scheda II.1, in *IL COTTO DELL'IMPRUNETA* 2009, pp. 58-61; L. Speranza, scheda s.n, in *TRA TERRA E TEMPERA* 2009, pp. 30-33), nonché nei più divulgativi *MADONNA ERSOCH* 2011 e GNONI MAVARELLI 2011. Inoltre, la *Madonna di Fiesole* è stata di recente pubblicata da KRYZA-GERSCH 2024, p. 18 con l'etichetta di «Lorenzo Ghiberti oder Filippo Brunelleschi» (ma, nello stesso catalogo, la replica del Bode Museum è indicata come «Nach Ghiberti (?)») (C. Kryza-Gersch, scheda 3, in *DER MADONNA* 2024, pp. 39-43).

[15] A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425 e, più di recente, GALLI 2022, in particolare p. 120.

[16] Le citazioni sono tratte rispettivamente da G. Gentilini, scheda 18, in *NOVANTA ANNI DI ASTE* 2014, p. 100-105, in particolare p. 105 e G. Gentilini, scheda 1, in *LA GRAZIA DELL'ARTE* 2019, pp.

mio punto di vista ci sono pochi dubbi che «la fisicità fiorente della madre e del figlio, la grave e articolata consistenza dei loro panni, la pensosa concentrazione delle espressioni» rimandino direttamente allo scultore dell'*Assunzione* della Porta della Mandorla dove, tra l'altro, a sostenere la Vergine ci sono degli angeli che non sono altro che i fratelli del Bambino di Fiesole, di cui condividono le guance carnose e le capigliature folte, sciolte in ciocche corpose. Ancora più significativo è il confronto tra «le mani piene e un po' torpide della Vergine, dal pollice lungo e carnoso» e quelle, quasi sovrapponibili, del *Cristo* nella cuspide del tabernacolo dei Calzolai a Orsanmichele o del *Profetino* della Porta della Mandorla[17]. A ciò aggiungo un dettaglio che, per quanto minuto, può rivelarsi significativo: il basamento della Madonna di Fiesole è decorato ai lati con due grandi blasoni per così dire "spalmati" sugli spigoli, una soluzione originalissima ma che trova un parallelo perfetto a Orsanmichele, in particolare nei tabernacoli dei Maestri di Pietra e di Legname e dei Maniscalchi, realizzati – inutile dirlo – proprio da Nanni di Banco (fig. 3.IV).

Con il rinvenimento del prototipo è stata coniata l'etichetta di *Madonna di Fiesole*, sotto la quale vengono ora censiti gli esemplari derivati dal medesimo modello, con l'alternativa di *Berlino 132*, ispirata – come di consueto – al numero d'inventario dell'esemplare appartenuto al Kaiser Friedrich Museum. In bibliografia si menziona l'esistenza di «oltre venti repliche»[18], ma dal censimento condotto in relazione alla presente tesi risulta che i calchi siano in realtà più del triplo. Tra le decine di esemplari, è interessante osservare come nessuno presenti due elementi distintivi della terracotta del Palazzo Vescovile di Fiesole: la base decorata con archetti gotici polilobati e intrecciati, e la corona che la Vergine reggeva originariamente sul capo, di cui oggi rimangono solo il cerchio inferiore e alcuni merli spezzati. Nei calchi, la base assume due diverse connotazioni: un fondo liscio – talvolta con due stemmi a rilievo ai lati – su cui era solitamente dipinta un'invocazione mariana, oppure due angeli in volo che reggono una ghirlanda. Per quanto riguarda il capo della Vergine, la corona (difficilissima, se non impossibile da improntare mediante calco) è del tutto rimossa e sostituita da un rigonfiamento aggrovigliato del manto. Allo stesso modo, se nel prototipo il mantello si adagia sotto le mani di Maria in eleganti pieghe calligrafiche, nelle derivazioni esso assume un andamento semplificato e lineare. In sintesi, queste differenze, sebbene minime, suggeriscono che la matrice da cui derivano tutti i calchi noti non sia stata ricavata direttamente dalla Madonna di Fiesole. In tal

32-39, in particolare p. 38. Al contrario, la proposta è stata condivisa da DENTAMARO 2017; F. Caglioti, scheda 2.6, in *DONATELLO* 2022A, pp. 132-133; CAGLIOTI 2023 e già accolta nei cataloghi digitali del Bode Museum di Berlino (inv. 132) e dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58MR00019).

[17] A. Galli, scheda VIII.1, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425.

[18] Il numero di repliche è riportato da G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47, così come da JOLLY 1998, p. 94, n. 11 e nel recentissimo D. Lucidi, scheda II.4, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 70-75.

caso, infatti, anche i dettagli più minuti dovrebbero coincidere. È plausibile, quindi, che tra il prototipo fiesolano e le derivazioni vi fosse un "calco intermedio". Tale concetto è stato introdotto di recente dalla restauratrice Jennifer Vatelot. Nel contesto delle analisi chimico-scientifiche condotte dal C2RMF in collaborazione con il Musée du Louvre, Vatelot ha approfondito i processi produttivi alla base delle Madonne col Bambino fiorentine "seriali" in gesso[19]. Secondo le sue considerazioni, gli scultori realizzavano una prima scultura (in terracotta, marmo o stucco), da cui ricavavano una matrice. Tramite questa ottenevano un «tirage intermédiaire», che, dopo piccoli ritocchi e aggiustamenti, veniva ricoperto di gesso per creare la matrice definitiva da cui si producevano poi decine e decine di repliche. Un candidato ideale per il ruolo di "calco intermedio" della tipologia della Madonna di Fiesole è l'esemplare fittile conservato presso il Convento di San Marco a Firenze (fig. 3.II). Benché noto da tempo, la critica non si è mai soffermata a sufficienza sulla sua qualità[20]. Le condizioni conservative del pezzo, nonostante un'importante rottura che corre sul braccio destro della Vergine, sono ottime; il modellato è freschissimo, con profondi sottosquadri nelle pieghe del mantello della Vergine e una precisione analitica nella resa dei volti e nelle capigliature. L'importanza del pezzo è stata rilevata dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che, riconoscendone l'eccezionalità come unica replica in terracotta della Madonna di Fiesole, l'ha presa come caso studio[21]. Il confronto con il rilievo fiesolano ha evidenziato differenze nella parte sommitale del capo di Maria e nel basamento, ma per il resto una perfetta corrispondenza nella parte figurativa. Misurazioni precise, dal mento della Madonna alla base di appoggio e sulla larghezza massima, hanno rivelato che la terracotta di San Marco è esattamente il 5,5% più piccola della *Madonna di Fiesole*[22]. Questo dato conferma che dalla terracotta fiesolana fu tratta una matrice, da cui derivò la *Madonna di San Marco*: la riduzione dimensionale è infatti dovuta al ritiro dell'argilla durante le fasi di essicazione e di cottura. A sostegno di questa ipotesi, le restauratrici hanno esaminato anche i retri delle due terrecotte, sottolineando che «l'opera di Fiesole presenta una maggior quantità di pieni, con spessori materici non omogenei e segni di vuotatura molto evidente eseguiti con attrezzi; mentre sono quasi inesistenti le impronte digitali […]. L'opera di San Marco, invece, mostra spessori omogenei e una notevole quantità d'impronte digitali tipiche della pressione con le dita, all'interno della matrice»[23]. Inoltre, in una porzione del manto della Madonna di Fiesole è presente l'impronta di un'ampia rottura avvenuta in fase di

[19] VATELOT 2021.

[20] La scultura è pubblicata da DE LUCA SAVELLI 1990, p. 289, che la collega ineccepibilmente al gesso della collezione Chigi Saracini, catalogato poco tempo prima da Giancarlo Gentilini (scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47).

[21] GALEOTTI ET AL. 2008, in particolare pp. 45-46.

[22] In particolare, le misure rilevate sono 45,5 x 60 cm per la *Madonna di Fiesole* e 43 x 57 cm per la *Madonna di San Marco*. Per gli aspetti tecnici legati alla scultura in terracotta rimando ai saggi contenuti in *LA SCULTURA IN TERRACOTTA* 1996.

[23] GALEOTTI ET AL. 2008, p. 45.

cottura: la stessa traccia si ritrova nella Madonna di San Marco, censurata da un'aggiunta di argilla[24]. Questo particolare lascia pochi dubbi che quest'ultima derivi direttamente da una matrice tratta dal prototipo fiesolano. Perciò, la mia idea è che Nanni di Banco modellò la Madonna di Fiesole, probabilmente destinata – alla luce della sua eccellenza e preziosità – a un'eminente famiglia fiorentina. Da questa terracotta trasse una prima matrice, omettendo la corona e il panneggio adagiato sul basamento, due dettagli troppo complessi per la produzione "a calco". Tramite questo stampo ottenne la *Madonna di San Marco*, realizzata in argilla, in modo da poter aggiungere nuove parti modellate, in particolare la soluzione del velo sopra il capo di Maria e il basamento. Dalla Madonna di San Marco – realizzata a calco e, a questo punto, in parte modellata – fu infine ricavata la matrice definitiva, per le repliche seriali destinate al commercio. Non sorprende, quindi, che molte delle derivazioni in gesso siano sovrapponibili in ogni dettaglio alla *Madonna di San Marco*: per esempio gli esemplari del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (n. 3.5), del Victoria and Albert Museum di Londra (n. 3.27), del Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 3.III) e quello transitato a un'asta Pandolfini del 2014[25] (n. 3.7). Certo, questa proposta è al momento basata essenzialmente su confronti visivi; auspicabilmente, future analisi tecniche e rilievi 3D chiariranno in maniera definitiva quali esemplari derivino dalla stessa matrice (cfr. fig. 3.V)[26].

Ora, per la *Madonna di Fiesole* la critica più recente è concorde – al di là dei dispareri attributivi – nel proporre una datazione al 1410-1415 circa[27] che, per la presenza degli archetti a sesto acuto nel basamento e l'iscrizione in caratteri gotici, potrebbe forse essere circoscritta in prossimità del primo termine. Nello stesso giro d'anni fu probabilmente avviata la produzione seriale, che proseguì nei decenni successivi. Il motivo dei due angeli in volo con la ghirlanda nel basamento della maggior parte delle derivazioni fa pensare che queste ultime vadano datate non prima dello scadere del secondo decennio del secolo e agli inizi del successivo, ossia quando tale motivo iconografico cominciò a diffondersi in città[28].

[24] Per un confronto fotografico dei due dettagli si veda GALEOTTI ET AL. 2008, p. 45.

[25] Per i rilievi rimando rispettivamente a: A. Schumacher, scheda 15, *FLORENZ UND SEINE MALER* 2018, pp. 168-169; POPE-HENNESSY 1964, vol. I, pp. 59-61, n. 52; G. Gentilini, scheda 18, in *NOVANTA ANNI DI ASTE* 2014, p. 100-105; BALOGH 1975, vol. I, pp. 53-54, n. 45

[26] L'utilità di queste analisi tecniche sulle sculture "seriali" emerge dai recenti CARTA 2026 e HUTH E RÖSTEL 2026.

[27] In A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425 la scultura era catalogata con la datazione 1405-1410, assestandola poi al 1410-1415 in GALLI 2022.

[28] Già SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12, n. 21 sottolineava il dialogo tra la base con i due angeli in volo e quella del tabernacolo di Parte Guelfa a Orsanmichele, realizzato da Donatello (1423-1425). In SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 32-33, n. 132, viene poi aggiunto un riferimento al caso precedente del sarcofago di Onofrio Strozzi nella sagrestia di Santa Trinita, opera di Pietro di Niccolò Lamberti (1418-1425 circa), e un altro relativo al Monumento funebre Medici-Bueri nella Sagrestia Vecchia in San Lorenzo, attribuito al Buggiano, databile al 1433 circa.

Nonostante la *Berlino 132* sia una delle tipologie più replicate del primo Quattrocento fiorentino, i rilievi di qualità modesta sono rarissimi. A differenza delle tipologie *Berlino 130* e *Berlino 131*, per le quali ci s'imbatte spesso in esemplari poveri di modellato, frutto di calchi da matrici usurate, la *Berlino 132* si distingue per l'ottima fattura di quasi tutte le repliche, dove si leggono perfettamente quei dettagli straordinariamente modellati nella *Madonna di Fiesole*: le pieghe in cui si snodano i panneggi, la carnosità del Bambino, la capigliatura articolata in ciocche di capelli a serpentina… Al tempo stesso, considerato che la maggior parte degli esemplari si trova sul mercato antiquario (o vi è transitata prima di finire in collezioni private o museali), l'aspetto è spesso guastato da pesanti ridipinture o da restauri troppo invasivi. Basti considerare che è stato solo con la riscoperta del prototipo fiesolano che è stato possibile chiarire un elemento sostanziale della composizione: Nanni di Banco aveva pensato il Bambino avvolto nel velo che la Vergine indossa al di sotto del mantello, e non accoccolato in quest'ultimo. Nella policromia della maggior parte delle derivazioni note, infatti, questo elemento è stato frainteso, e il tessuto in cui è avvolto Gesù è della stessa tinta del manto di Maria. Gli unici casi che hanno rispettato l'idea primigenia sono conservati al Bode Museum di Berlino (n. 3.36), nella chiesa di Santa Maria degli Angeli di Busseto (3.21) e nella Collezione Grimaldi Fava di Cento (fig. 3.VI); gli altri, invece, sono frutto di un equivoco che ha finito per divenire normativo.

Lasciando ora da parte gli esemplari di collezione privata, vale la pena considerare i numerosi casi ancora venerati in edifici di culto, sparsi lungo tutta la penisola e lì giunti *ab antiquo*. Nel 2012, Aldo Galli ha reso noto l'esemplare già evocato nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Busseto[29]. La storia del rilievo non è purtroppo nota, tuttavia un'incisione di primo Settecento ci attesta che, già all'epoca, era venerata in chiesa come "B. V. delle Grazie"[30]. Una situazione analoga – seppur in un'area geografica completamente differente – si trova a Torre Annunziata, dove sorge la chiesa della Santissima Maria della Neve, edificata proprio in onore di un gesso derivato dalla *Madonna di Fiesole*, che ancora oggi viene portato in processione una o due volte l'anno[31] (n. 3.6). A questo breve elenco si aggiungono altri esemplari in terra toscana con una lunga storia devozionale in edifici liturgici e conventi: mi riferisco a quelli dei conservatori delle Mantellate (fig. 3.VII) e di Santa Maria degli Angiolini a Firenze (n. 3.37), della chiesa di San Giovanni Battista a Empoli (3.11), di Santa Maria della Neve a Pratovecchio (n. 3.25), della Certosa del Galluzzo (n. 3.18), nonché di Santa Lucia a Castellina a Quinto fiorentino[32](n. 3.39). È curioso

[29] A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425.

[30] Per l'incisione rimando alla scheda dell'ICCD, numero 0800407295.

[31] DENTAMARO 2017.

[32] Da quanto mi è noto, i primi tre esemplari sono ignoti alla critica, quello della Certosa del Galluzzo è stato pubblicato per la prima volta in G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 36-47. Il gesso di Santa Lucia a

sottolineare che, dal momento in cui questi esemplari giunsero negli istituti religiosi, furono applicate integrazioni per censurare il sesso del Bambino, arrivando ad aggiungere delle mutandine perfino agli angeli in volo nei basamenti[33].

La diffusione capillare di esemplari della *Berlino 132* ha portato a un'insolita fortuna del suo modello, che è divenuto il punto di partenza per sculture e dipinti di artisti – più o meno modesti – anche al di fuori della Toscana. Lucia Bencistà ha riconosciuto il modello della *Madonna di Fiesole* alla base della meravigliosa Madonna col Bambino nella chiesa di Santa Lucia a Cicogna, in provincia di Arezzo[34] (n. 3.G), e credo che esso fosse noto anche all'autore della più deludente terracotta conservata in San Michele a Figliano, nei pressi di Borgo San Lorenzo (n. 3.I). L'immagine del Bambino accoccolato tra le braccia materne, con le scapole rivolte verso l'osservatore e le gambe distese a mostrare la pianta del piedino, ha affascinano anche Arcangelo di Jacopo del Sellaio, che la riprende per una sua Madonna col Bambino in San Donato in Polverosa a Firenze[35] (n. 3.B), così come il giovane Paolo Uccello che la fa propria in una tavola oggi in Collezione Martello (n. 3.A). Quest'ultimo caso è particolarmente significativo, in quanto – stando alla datazione proposta da Miklós Boskovits – il dipinto risalerebbe alla giovinezza del pittore, attorno al 1420. Si tratterebbe dunque di un caso precocissimo di ripresa del modello della *Madonna di Fiesole*, poco più di un decennio dopo il suo concepimento[36]. Valicando i confini del Granducato si incontrano casi ancora più eclatanti. Al centro della devozione delle chiese di Santa Maria delle Grazie a Controguerra – in provincia di Teramo – e di Santa Maria dei Miracoli a Siracusa, vi sono due terrecotte che, in stile *naif*, copiano la Madonna di Fiesole[37] (nn. 3.H e 3.J). Il modello raggiunse anche Verona, dove Aldo Galli l'ha riconosciuto nel frontespizio che decora l'ingresso della cappella del canonico Bernardino Calcasoli nel Duomo, decorata nel primissimo Cinquecento[38] (n. 3.K). Il fatto che, in questo caso, la Vergine sia raffigurata

Castellina è stato invece considerato in MELONI 1967 e FLORIDIA 1998.

[33] Per il tema rimando al capitolo VI del presente lavoro di tesi.

[34] Lucia BENCISTÀ ha menzionato brevemente la scultura in un saggio del 2015 (p. 2, nota 5), aggiungendo alcune considerazioni in un secondo del 2019 (p. 53), nel quale – tra le altre cose – sottolinea proprio come l'opera di Cicogna sembri «discendere dall'ormai celebre *Madonna col Bambino* del Palazzo Vescovile di Fiesole». Di recente, la scultura è stata oggetto di un articolo monografico di Francesco CAGLIOTI 2023, che ne ha riconosciuto l'altissima qualità, avanzando un'attribuzione a Donatello che, tuttavia, necessita di ulteriori ragionamenti e confronti puntuali.

[35] Il dipinto è stato reso noto in PONS 2009.

[36] L'opera è stata presentata per la prima volta in M. Boskovits, scheda 33, in *THE MARTELLO COLLECTION* 1992, pp. 140-143, con una datazione al 1420-1425, circoscritta al 1420 circa in BOSKOVITS 2002, in particolare p. 67.

[37] Per i rilievi di Controguerra e di Siracusa rimando rispettivamente a PANICHI 1982 e ACERRA 1985 che, seppur molto provinciali, tentano di ricostruire la storie dei due rilievi.

[38] A. Galli, scheda VIII.I, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, pp. 424-425. Sulla cappella e la sua datazione si veda *LA CATTEDRALE DI VERONA* 1987, pp. 204-214.

con la corona sul capo fa sospettare che lo scultore avesse negli occhi non semplicemente un esemplare della *Berlino 132,* ma la *Madonna di Fiesole* stessa che, come già affermato, in origine aveva proprio il capo coronato.

Non c'è dubbio che la diffusione del modello sia stata facilitata dalla circolazione, nel mercato quattrocentesco, delle numerose repliche prodotte a Firenze nel primissimo Quattrocento. Al tempo stesso, alcuni esemplari derivati dalla *Madonna di Fiesole* dovettero essere oggetto di una sentita devozione già a partire dal XV secolo e, per questa ragione, la loro immagine venne divulgata attraverso altri mezzi legati alla venerazione. Credo che questo sia il caso di due placchette in bronzo conservate presso il Bode Museum di Berlino, raffiguranti una Madonna col Bambino a mezza figura che ricalca il nostro modello (nn. 3.E e 3.F). Nulla è noto della loro provenienza, se non che giunsero nella collezione del museo tedesco per donazione di James Simon. Considerando le condizioni conservative e la qualità del modellato, non è facile inquadrarle dal punto di vista stilistico. L'unica voce in tal senso è Bange che, nel suo celebre catalogo del 1922 dedicato ai bronzi del Kaiser Friedrich Museum, le schedò sotto l'etichetta di «Florentinische Schule» del «Früh und Hochrenaissance», probabilmente suggestionato dal rapporto iconografico tra le due placchette e la tipologia della *Berlino 132*, sottolineato anni prima da Wilhelm Bode[39]. Per motivi simili, tra la fine del Quattrocento e il primissimo Cinquecento, un esemplare della nostra composizione dovette essere riprodotto in un'incisione. Lo fa pensare la Madonna col Bambino nella parte sommitale del grande polittico della chiesa di Santa Margherita a Luceram, dipinto da Ludovico Brea tra il 1498 e il 1500 (n. 3.C). Come ha osservato Andrea de Marchi, l'abbraccio tra la Vergine e il Figlio non è altro che una riproposizione pittorica della *Madonna di Fiesole*, ma in controparte[40]. Il pittore nizzardo doveva essere particolarmente legato a questa immagine, tanto da riproporla in un'altra Madonna col Bambino, dipinta attorno al 1515-1520 e conservata nella cappella delle Clarisse a Nizza[41] (n. 3.D).

Dunque, quello della tipologia della *Madonna di Fiesole* (o *Berlino 132*) è un caso unico nel contesto della produzione delle Madonne col Bambino "a calco", in quanto possediamo tutti i tasselli per delineare la sua genesi: il prototipo modellato da Nanni di Banco, il "calco intermedio" qui identificato nella terracotta del convento di San Marco, e oltre sessanta repliche in gesso. Queste ultime hanno conosciuto una singolare diffusione, trovando posto in abitazioni e in edifici liturgici lungo tutta la penisola, e attirando l'attenzione di pittori e scultori che le hanno riprese e reinterpretate nelle loro opere. Il successo del modello appare quindi eccezionale,

[39] BANGE 1922, p. 38, nn. 287 e 288. Il rapporto tra le due placchette e il tipo della *Berlino 132* è stato sottolineato fin da BODE 1889, p. 131 – il quale proponeva di riconoscervi lo stesso scultore – e ribadito in SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12, n. 132 e nei più recenti BALOGH 1975, vol. I, pp. 53-54, n. 45 e JOLLY 1998, p. 94, n. 11.

[40] DE MARCHI 1996, p. 71 nota 69.

[41] Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta in SCHWOK 2005, p. 182.

proporzionato alla grandezza della *Madonna di Fiesole*, una delle gemme più fulgide della scultura fittile del Rinascimento fiorentino.

Fig. 3.I. Nanni di Banco,
Madonna di Fiesole.
Fiesole, Museo Bandini
(in deposito dal Palazzo Vescovile)

Fig. 3.II. Nanni di Banco (da),
Madonna di Fiesole.
Firenze, Convento di San Marco

Fig. 3.III. Nanni di Banco (da),
Madonna di Fiesole.
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Fig. 3.IV. Confronto tra il basamento della *Madonna di Fiesole* e quelli dei tabernacoli dell'Arte dei Maniscalchi e dell'Arte dei Maestri di Pietra e Legname a Orsanmichele di Nanni di Banco

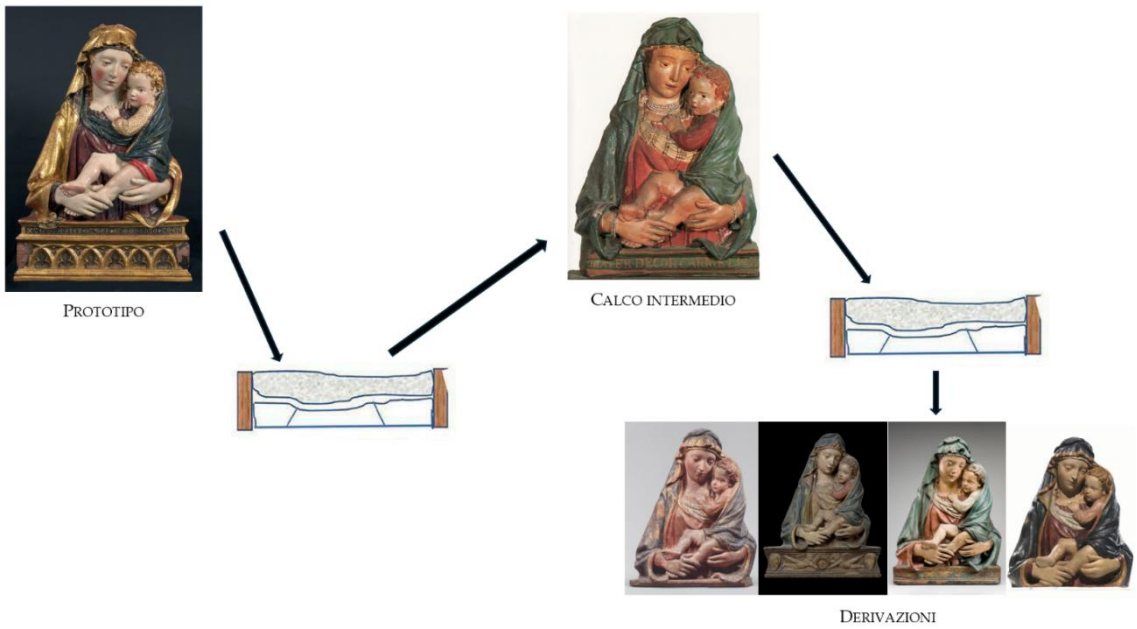


Fig. 3.V. Schema riassuntivo dell'ipotesi del processo produttivo
alla base della tipologia della *Madonna di Fiesole*

Fig. 3.VI. Nanni di Banco (da),
Madonna di Fiesole.
Cento, Collezione Grimaldi Fava

Fig. 3.VII Nanni di Banco (da),
Madonna di Fiesole.
Firenze, Conservatorio delle Mantellate

4

Berlino 134

(Madonna di San Cristoforo)

FILIPPO BRUNELLESCHI

1410-1415 circa

Maria porta al petto con la mano destra una minuscola mela mentre, sul braccio sinistro, sorregge il figlioletto che, in un impeto di affetto, le si è aggrappato al collo stringendo il suo viso pienotto a quello affilato di lei.

La storiografia si è interrogata a lungo sulla paternità di questa tipologia seriale, chiamando in causa vari protagonisti della coroplastica fiorentina di primo Quattrocento. Wilhelm Bode ne discusse l'attribuzione nel contesto di «Luca della Robbia ed i suoi precursori a Firenze», attribuendola a un anonimo fiorentino contemporaneo al Meister der Pellegrini Kapelle (*alias* di Michele da Firenze). Nei *Denkmäler der Renaissance* riprodusse, infatti, lo stucco della serie conservato presso il Kaiser Friedrich Museum (perduto poi durante la seconda guerra mondiale) come modellato da un «Unbekannter Florentiner Meister»[1]. L'etichetta di "anonimo scultore fiorentino" fu mantenuta da Frida Schottmüller nelle due edizioni del catalogo delle sculture dei musei berlinesi[2] e, come tale, fu presentata in tempi più recenti da Volker Krahn, seppur quest'ultimo abbia aggiunto l'alternativa di una paternità senese[3]. L'esemplare berlinese catturò l'attenzione di Adolfo Venturi, che lo presentò nel volume dedicato alla scultura del Quattrocento della sua *Storia dell'arte in Italia* come composizione contemporanea «agli esordi dell'arte di Luca della

[1] BODE 1889, pp. 130-131; BODE 1892-1905, vol. I, tav. 30. Si veda inoltre: *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 135, nr. 134.

[2] SCHOTTMÜLLER 1913, pp. 6-7; SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 3-4, n. 131.

[3] V. Krahn, scheda 2, in KRAHN E LESSMANN 1987, pp. 23-24. Si veda anche G. Chelazzi Dini, scheda XXXVI, in *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975, pp. 286-287 dove l'esemplare della chiesa di San Cristoforo fu presentato un po' inspiegabilmente con l'etichetta di «Artista senese (?)», nonostante nel testo della scheda venga sottolineata l'origine fiorentina della composizione.

Robbia» ed eleggendolo a «uno dei gruppi di Madonne più nobili»[4]. In una seconda occasione, Venturi discusse invece la tipologia seriale in relazione al Maestro della Cappella Pellegrini, escludendo qualsiasi relazione; al contrario di Cornelius von Fabriczy e Joseph Breck, i quali furono grandi sostenitori di tale paternità[5]. Wilhelm Bode, nel 1921, tornò a ragionare sulla tipologia seriale, proponendo il nome di Lorenzo Ghiberti[6]. Il riferimento ghibertiano, o alla sua diretta sfera d'influenza, fu accolto con fervore dalla critica fino in tempi recenti[7], con qualche sporadica voce fuori coro: per esempio Ludwig Goldscheider che nel 1949 tentò di allestire il *corpus* di un anonimo "Maestro della Madonna Tucher"[8], o Giancarlo Gentilini che, dopo aver abbracciato la proposta ghibertiana, si chiese se la tipologia non fosse piuttosto da avvicinare ai modi di Nanni di Banco[9]. Una prospettiva del tutto nuova su questa tipologia seriale è stata aperta dagli studi di Luciano Bellosi che, nel contesto delle sue ricerche sull'attività di Filippo Brunelleschi come scultore[10], riconobbe la mano del futuro architetto anche dietro a questa composizione. Bellosi propose un confronto, dalla folgorante evidenza visiva, tra il profilo dell'esemplare della tipologia seriale già nella chiesa di San Cristoforo a Siena (fig. 4.I) e quello del Crocifisso ligneo di Santa Maria Novella, opera documentata di Brunelleschi. L'accostamento delle due sculture fa emergere un dialogo serratissimo tra i volti dai lineamenti pronunciati, con gli occhi lunghi, vagamente miopi, e dal «naso un po' dantesco, con le pinne rilevate»[11]. Eppure, in generale, la proposta di ricostruzione del *corpus* brunelleschiano allestito da Bellosi non ha incontrato pieno favore negli studi, sostanzialmente perché il nucleo principale era costituito dalla grande statua in marmo di *San Pietro* commissionata dall'Arte dei Beccai per la chiesa fiorentina di Orsanmichele, oggi saldamente

[4] VENTURI 1908A, pp. 228-235; VENTURI 1908B, p. 300.

[5] VON FABRICZY 1909, p. 55 e BRECK 1913, p. 14.

[6] BODE 1921A, pp. 55 e 79.

[7] WULFF 1922, pp. 100-101; KECKS 1988, p. 88; KECKS 1988B, pp. 528-529. In V. Krahn, scheda 2, in KRAHN E LESSMANN 1987, pp. 23-24 si concorda nel legare la tipologia a Lorenzo Ghiberti, sottolineando tuttavia delle analogie con la produzione di Nanni di Bartolo e, allo stesso tempo, intestando la scheda a un anonimo scultore di «Florenz oder Siena». Si trova l'etichetta di anonimo fiorentino anche in MIDDELDORF 1955; PASSAVANT 1987, pp. 207-208; MIDDELDORF 1976, p. 15; JOLLY 1998, p. 90 e p. 215. Enrica Neri Lusanna, in una scheda dedicata a un esemplare della tipologia seriale della *Berlino 131* conservato presso il Museo Bardini (E. Neri Lusanna, scheda 178, in Il *MUSEO BARDINI* 1986A, pp. 249-250, nn. 178-179), sottolinea delle affinità con l'esemplare della *Madonna di San Cristoforo* conservato presso il Philbrook Art Center di Tulsa. Questo riferimento, come quello proposto da Krahn a Nanni di Bartolo, dal mio punto di vista sono privi di qualsiasi fondamento, tanto da non aver bisogno di essere discussi. Il nome di Ghiberti è stato ribadito anche nel recentissimo D. Lucidi, scheda II.1, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 56-59.

[8] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148, che ricavava il nome dall'antica proprietà dell'esemplare della tipologia oggi a Tulsa.

[9] G. Gentilini, scheda 26, in *LA MISERICORDIA DI FIRENZE* 1981, p. 215; G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI*, 1989, pp. 43 e GENTILINI 1992, vol. I, pp. 41, 157 e nota 8.

[10] BELLOSI 1998, pp. 63-69; BELLOSI 2002, pp. 102-103; BELLOSI 2009; BELLOSI 2011, pp. 31-34 e 69-71; BELLOSI 2012, pp. 199-212.

[11] BELLOSI 1998, p. 63.

restituita al giovane Donatello[12]. A ciò si aggiunge che, lo studioso, propose di applicare l'etichetta brunelleschiana a varie composizioni mariane che, in breve tempo, sono state assegnate ad altri scultori. Ne risulta che, ancora oggi, è raro imbattersi in un esemplare della tipologia di nostro interesse presentato come opera di Filippo Brunelleschi. Piuttosto, si trovano indicazioni che testimoniano l'influenza delle ricerche di Bellosi, le quali, pur avendo lasciato un segno, sono state comprese solo parzialmente. Per questo Francesco Ortenzi, nel 2009, ha presentato un esemplare della serie come opera del "Maestro del San Pietro di Orsanmichele", mentre Francesca Maria Bacci ha proposto di ricondurre la tipologia alla bottega di Donatello [13]. Entrambi, seppur solidali nell'inserire la tipologia seriale nell'orizzonte brunelleschiano, non sono evidentemente concordi nell'accogliere il confronto con il Crocifisso ligneo, opera certa del futuro architetto. A mio avviso, invece, l'accostamento di quelle quattro fotografie in bianco e nero è più che sufficiente per risolvere definitivamente la questione[14].

La tipologia seriale è nota attualmente in una dozzina di repliche, alcune delle quali ben note agli studi. *In primis*, tornando alle ricerche di Bellosi, va ricordato l'esemplare della chiesa di San Cristoforo a Siena, oggi riparato nel Museo Diocesano cittadino (n. 4.9). Il pezzo è stato celebrato dalla critica per la sua considerevole qualità di modellato e, soprattutto, per l'apparente unicità dell'essere stato modellato in argilla[15]. In realtà, un'analisi ravvicinata, ha confermato trattarsi, anche in questo caso, di un gesso. Sicuramente modellata in terracotta è, invece, l'opera della Philbrook Art Center di Tulsa, in Oklahoma (n. 4.A), che un tempo era parte della collezione viennese del barone Heinrich Tucher [16] (l'esemplare cioè che faceva capo al catalogo del "Maestro della Madonna Tucher" delineato dal Goldscheider[17]). Come giustamente evidenziato dalla Bacci, il pezzo americano pone però dei problemi[18]: rispetto agli altri calchi noti, il Bambino – oltre ad avere una capigliatura di grosse ciocche di pastafrolla, che si discosta dalla solita chioma ricciuta – presenta un'espressione più aggraziata, dai tratti gentili, e non più la solita espressione contrariata accentuata dal naso camuso. Allo stesso modo, il volto della Vergine, dall'aspetto goffo, privato dei tipici tratti affilati, ha perso la sua ieraticità. O ancora, la mano sinistra di Maria appare deformata, mentre i panneggi, sul lato destro, più contenuti. Tali differenze fanno dubitare della sua provenienza da una matrice comune e, piuttosto, presuppongono una modellazione diretta basata sul medesimo modello in anni successivi. Tuttavia, tali

[12] GALLI 2013A; L. Cavazzini, scheda n. I.1., in *DA DONATELLO A LIPPI* 2013, pp. 91-98.

[13] F. Ortenzi, scheda 4, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 312-313 e BACCI 2015.

[14] Cfr. BELLOSI 1998, p. 59.

[15] Si veda: G. Chelazzi Dini, scheda XXXVI, in *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975, pp. 286-287, L. Bellosi, scheda 4, in *MASACCIO* 2002, pp. 102-103 e GENTILINI 2012, p. 13.

[16] Il quale l'aveva acquistata nel 1897 dall'antiquario fiorentino Elia Volpi (MIDDELDORF 1976, p. 15).

[17] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

[18] BACCI 2015, in particolare p. 192, nota 30.

considerazioni diverranno fondate solo in seguito a un'analisi dal vero dell'opera. Alcuni sospetti emergono anche riguardo un esemplare conservato nella Pinacoteca di Volterra (n. 4.B). La scultura, proveniente dalla chiesa cittadina di San Pietro in Selci, non è infatti a mezza figura, bensì una figurazione a tre quarti[19]. Le opzioni da considerare sono essenzialmente due: o, come nel caso di Tulsa, si tratta di un rilievo concepito *ex novo* sul modello brunelleschiano, oppure lo scultore ha tratto la Madonna col Bambino a mezza figura da una matrice, aggiungendo poi un'ulteriore parte di figurazione. Entrambe le ipotesi presentano delle criticità: innanzitutto, la scultura non può essere stata modellata direttamente, trattandosi di un gesso; in secondo luogo, se si osserva sia il lato anteriore che quello posteriore, non emerge nessuna traccia di una giuntura tra le due parti.

Ingiustamente poco considerato dalla critica è invece un gesso conservato presso il museo di Santa Maria di Castello di Genova, proveniente dall'omonima chiesa (fig. 4.II). Certo, non si può dire che spicchi per qualità di modellato, ma la superficie è ancora decorata con una bella policromia quattrocentesca, che presenta dettagli degni di nota: per esempio, l'abitino del Bambino decorato da una fitta serie di punti dorati, o gli orli delle maniche di pizzo che sbucano sui polsi di Maria[20] (n. 4.4). Da questo punto di vista, però, l'esemplare più sorprendente della serie è conservato nella collezione Salini di Parigi (n. 4.7): un intervento di pulitura ha infatti svelato una decorazione pittorica sbalorditiva, ancora dotata delle sue dorature e punzonature[21]. Il Bambino indossa un sontuoso abito dorato dalle maniche corte, da cui sbuca un manicotto decorato da elementi floreali che, in origine, dovevano emergere da una base argentea. La *mise* della Madre è *in pendant* con quella del Figlio: il capo e le spalle sono coperte da un ampio mantello ceruleo dagli orli dorati, che si ripiega sul lato sinistro del volto, mostrando altre decorazioni floreali e lasciando sfuggire una ciocca di capelli. Rispetto alla tunichetta di Gesù – decorata con piccoli punzoni circolari – la sua veste è riccamente decorata con motivi a broccato. Si tratta dunque di un caso straordinario, che fa intendere come dovessero essere questi oggetti appena usciti dalle botteghe fiorentine di primo Quattrocento e che, soprattutto, fanno rammaricare di fronte agli altri stucchi privati della loro pelle pittorica (per esempio quello già conservato presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino [n. 4.1], l'esemplare dell'Ospedale di Orbatello a Firenze [n. 4.3], del Musée du Louvre [n. 4.8]…[22])

[19] Per la scultura si veda LESSI 2003, pp. 41-42 e COLLARETA 2006, pp. 83-84.

[20] In BIANCHI E BERETTA 1910, p. 43 è presentato uno scatto in bianco e nero in cui si vede la Madonna col Bambino molto ridipinta.

[21] L'opera è stata presentata la prima volta in: F. Ortenzi, scheda 4, in *I DELLA ROBBIA* 2009, pp. 312-313.

[22] Per l'esemplare parigino si veda: *CATALOGUE SOMMAIRE DES SCULPTURES* 1897, n. 950, p. 111; MICHEL 1903, p. 374; *CATALOGUE DES SCULPTURES* 1922, n. 594, p. 73; *LES SCULPTURES EUROPEENNES* 2006, p. 231. Lo stucco è stato di recente oggetto di alcune analisi chimiche: MARCHAND 2021, p. 26 e GARIANI *ET AL.* 2021, p. 63.

oppure sciaguratamente ridipinti (uno su tutti quello proveniente dalla Galleria di Stefano Bardini, venduto all'asta di New York del 1918 e ricomparso di recente sul mercato antiquario, fig. 4.III[23]). Nella lista degli esemplari guastati trova posto il gesso del Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld, giunto a noi in un frammento delle sole due teste dei personaggi[24] (n. 4.5). Una decina d'anni fa – inaspettatamente ad una mostra ad Aosta – è stato presentato per la prima volta un esemplare, al tempo inedito, facente parte della misteriosa collezione fiorentina di Palazzo Mozzi Bardini (n. 4.RM.1). L'opera fu catalogata come «in malta» e presentata con il sospetto che fosse stata prodotta nella fabbrica dello stesso antiquario[25]. Anche in questo caso, è necessario sospendere il giudizio finché le porte del Palazzo non verranno aperte, ma è certo che quella superficie candida e porosa non fa ben sperare. All'elenco va aggiunto una replica nota attraverso due scatti conservati presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (KHI 120159). L'esemplare trova posto nella cartella dedicata alle «Ghiberti Nachfolge Madonnen Ausland», in quanto conservato nella collezione del «Kronprinz Rupprecht von Bayern»[26]. Di primo acchito, sorge il dubbio che si tratti del gesso venduto da Stefano Bardini a New York nel 1918[27]; tuttavia, confrontando attentamente le fotografie, i due esemplari paiono differenti. Considerato però che si tratta, in entrambi i casi, di scatti storici di qualità modesta, conviene includerla tra i nuovi esemplari con cautela. A chiusura dell'elenco, segnalo un gesso inedito conservato a L'Aquila, che conosco esclusivamente attraverso una fotografia del Catalogo Generale dei Beni culturali[28].

Alla tipologia *di San Cristoforo* è indissolubilmente legato un secondo gruppo seriale, noto alla critica come *Madonna della mela*. Fu Wilhelm Bode a notare che le teste delle due composizioni «mostrano la derivazione da un solo modello o da un solo studio», introducendole come opere «di uno stesso autore» senza, tuttavia, proporre un nome[29]. Successivamente, nel 1921, lo studioso propose che la tipologia di *San Cristoforo* fosse stata concepita da Lorenzo Ghiberti e quella *della Mela* da un suo «nachfolger»[30]. Questa ipotesi venne ripresa e rafforzata da Oskar Wulff[31], che avanzò di contro una diretta attribuzione all'orafo scultore. Successivamente, Frida Schottmüller preferì ricondurla cautamente nell'ambito di un anonimo fiorentino attivo nel primo

[23] *De Luxe* 1918, lotto 334.

[24] V. Krahn, scheda 2, in Krahn e Lessmann 1987, pp. 23-24.

[25] L. Berretti, scheda 27, in *Le arti a Firenze* 2009, pp. 116-117.

[26] L'esemplare è menzionato in Middeldorf 1976.

[27] *De Luxe* 1918, lotto 334.

[28] Ringrazio Luca Siracusano per la segnalazione. Il numero d'inventario dello scatto è: ICCD 13 00213769.

[29] Bode 1889, p. 130.

[30] Bode 1921a, pp. 55 e 79. Il riferimento ghibertiano è stato riproposto anche nel recente D. Lucidi, scheda II.2, in *Intorno a Donatello* 2025, pp. 60-63.

[31] Wulff 1922, p. 86.

Quattrocento[32], posizione condivisa in tempi più recenti da Anna Jolly, la quale fornì il primo elenco sistematico delle derivazioni note di tale gruppo[33]. Nel nostro discorso, il fatto che le due teste siano sovrapponibili non implica che l'autore di questa seconda tipologia seriale sia Brunelleschi stesso, ma piuttosto uno scultore fiorentino anonimo che, servendosi di un calco parziale tratto dalla testa di una replica della *Madonna di San Cristoforo*, sviluppò un nuovo gruppo seriale. Questa reinterpretazione, concepita con tutta probabilità almeno nel secondo quarto del XV secolo, modernizzava la composizione, passando da una rappresentazione a mezza figura a una a tre quarti, con il Bambino completamente nudo che gioca con il frutto da cui la tipologia prende il nome. Oltre all'esemplare in gesso dei musei berlinesi presentato da Bode (anch'esso perduto nel disastroso incendio del 1945[34], n. 4.E.1), sono noti attualmente altri tre calchi della tipologia *della Mela:* uno conservato presso il Seminario Arcivescovile di Firenze (già nell'Oratorio della Compagnia di San Benedetto Bianco, n. 4.E.2), uno alla Liebieghaus di Francoforte (n. 4.E.3), e un altro al Musée du Louvre di Parigi[35] (n. 4.E.4).

All'elenco aggiungo una replica più problematica, conservata in un tabernacolo viario a Rosano, un piccolo borgo del comune di Rignano sull'Arno (FI) (n. 4.E.5). La scultura fu censita dalla Soprintendenza di Firenze nel 1893 come «riproduzione nota di un'opera fiorentina della seconda metà del XV secolo» e, attorno agli anni Venti del Novecento, fu trasferita illecitamente da ignoti nella vicina chiesa di San Martino a Prugnano. Rientrò a Rosano solo nel 1936, con il sospetto da parte dei cittadini che non si trattasse più dell'originale, bensì di una copia moderna[36]. In effetti, il materiale in cui è modellata – una sorta di malta porosa – fa pensare a una produzione moderna. Presso l'archivio del Ministero della Pubblica Istruzione – oggi custodito presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – è conservata un'istantanea di piccolo formato scattata presso «Rignano sull'Arno, Rosano», databile al secondo quarto del Novecento, che ritrae la *Madonna* poggiata su un muretto[37]. Confrontando la scultura della fotografia e quella oggi presente nel tabernacolo viario, emergono delle differenze sostanziali, tali da confermare che non si tratti della stessa opera. Con tutta probabilità, quindi, la fotografia immortala l'originale e, come

[32] SCHOTTMÜLLER 1913, p. 6; SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 4.

[33] JOLLY 1998, p. 90, cat. 2.

[34] *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, n. 1566, p. 135.

[35] Si vedano rispettivamente: GRASSI 2015, pp. 66-67 e nota 98; *LIEBIEGHAUS* 1981, pp. 17-19, cat. 4; *LES SCULPTURES EUROPÉENNES* 2006, p. 232.

[36] La storia dell'opera è stata di recente ricostruita in LEMBO 2008.

[37] La fotografia mi è nota attraverso uno scatto conservato presso l'Archivio fotografico Planiscig al Museo Nazionale del Bargello (inv. 15146), inventariata nella cartella della "Scultura del XV secolo" e priva di qualsiasi annotazione sul retro. Lucia Bencistà mi ha segnalato l'esistenza di un altro esemplare della fotografia, appunto, presso l'ICCD (inv. MPI6090050) che risulta scattata a Rosano. Ho reso nota l'immagine in B. Rosa, scheda 13, in *ARTE E RESTAURO A RIGNANO SULL'ARNO*, 2025, pp. 132-133.

temuto dai cittadini di Rosano, l'opera attualmente *in situ* non è altro che una sua copia novecentesca. Seppur l'immagine sia di piccolo formato e di qualità modesta, è ancora ben visibile come il polsino della manica destra di Maria presentasse una decorazione a linee parallele. Questo dettaglio è presente sia nell'esemplare un tempo al Kaiser Friedrich Museum di Berlino sia in quello della Liebieghaus di Francoforte, entrambe acquistate sul mercato antiquario fiorentino; non è quindi escluso che la *Madonna di Rosano* fosse proprio una di queste due. Tuttavia, considerata la scarsità di informazioni certe, è necessario procedere con estrema cautela.

Un po' sorprendentemente, anche la *Madonna della mela* fu presa a modello per una terracotta oggi conservata presso la Bob Jones University di Greenville (n. 4.E.A). Si tratta di una scultura identica in ogni dettaglio agli esemplari della *Madonna della mela,* eccezion fatta per la testa della Vergine e i due cherubini sullo sfondo, che sono forse da avvicinare ai modi di Gregorio di Lorenzo. Il fatto che la figurazione non sia "scontornata", ma dotata di uno sfondo, fa pensare a una datazione già nella seconda metà del Quattrocento[38].

A conferma del successo e della diffusione della tipologia *di San Cristoforo,* segnalo inoltre che il modello concepito da Filippo Brunelleschi fu ripreso pedissequamente da un anonimo scultore bolognese di fine Quattrocento in un gesso che si conserva nella chiesa di San Michele a Mogne, sull'Appennino bolognese, un'opera di notevole interesse anche per la sua secolare devozione come *Madonna del Carmine*[39] (n. 4.C). E un vago ricordo doveva averlo a mente anche l'anonimo fiorentino che modellò una terracotta di collezione privata torinese resa nota da Gentilini nel 1992[40]. La critica ha inoltre sempre associato alla tipologia seriale di *San Cristoforo* una seconda composizione, nota convenzionalmente come *di Detroit,* dal suo esemplare più celebre. In realtà, come ho avuto modo di mettere a fuoco di recente con Aldo Galli, questo gruppo seriale dipende piuttosto dalla cosiddetta *Madonna Mayer*[41].

La tipologia di *San Cristoforo,* seppur non molto replicata, ebbe dunque una notevole fortuna e diffusione nel XV secolo, tanto da costituire il modello per altre *Madonne col Bambino* destinate alla devozione personale e, persino, per una seconda tipologia seriale che godette di un discreto successo. Considerate le strette affinità stilistiche tra la *Madonna di San Cristoforo* e il Crocifisso di Santa Maria Novella, si può ipotizzare che la tipologia sia stata concepita da Filippo Brunelleschi attorno al 1410, in una fase quindi molto precoce nel fenomeno della "rinascita della terracotta". Un

[38] Non sarebbe la prima volta che Gregorio di Lorenzo prende spunto per le sue composizioni mariane da modelli celebri, sia precedenti sia a lui coevi, come ad esempio di Antonio Rossellino o Desiderio da Settignano. Sull'argomento si veda: BELLANDI 2010. Ho presentato la terracotta in B. Rosa, scheda 13, in *ARTE E RESTAURO A RIGNANO SULL'ARNO*, 2025, pp. 132-133.

[39] CERAMI 2014, pp. 59-63. Per il legame con l'ordine dei carmelitani si veda il capitolo VI della presente tesi.

[40] GENTILINI 1992, vol. I, p. 40.

[41] Cfr. scheda 5 del presente lavoro di tesi.

dato, questo, che consente di comprendere il ruolo di Brunelleschi come scultore prima della sua definitiva affermazione come straordinario architetto.

Fig. 4.I. Filippo Brunelleschi (da),
Madonna di San Cristoforo.
Siena, San Cristoforo
(fotografia storica *ante* restauro)

Fig. 4.II. Filippo Brunelleschi (da),
Madonna di San Cristoforo.
Genova, Santa Maria di Castello
(fotografia storica *ante* restauro)

Fig. 4.III. Filippo Brunelleschi (da),
Madonna di San Cristoforo.
Firenze, Stefano Bardini

5

Madonna Mayer

FILIPPO BRUNELLESCHI

1410-1415 circa

Gesù Bambino, preso da un impeto di affetto, si slancia verso il collo della Madre che, con un sorrisetto compiaciuto, lo accoglie tra le braccia piegandosi leggermente all'indietro e accostando il suo viso affilato a quello pienotto di lui.

L'intitolazione qui adottata per l'intera tipologia seriale deriva dal cognome del diplomatico francese a Londra Tony Mayer (1902-1997), il quale nella sua collezione possedeva un esemplare di grande rarità, di recente riemerso dai fondali antiquariali[1] (fig. 5.I). Pur trattandosi di un'opera realizzata "a calco", la terracotta presenta un carattere del tutto inedito per queste cronologie, ossia il rivestimento in smalto bianco della sua superficie. Dal punto di vista stilistico, i confronti più stringenti – tanto da implicare una comune paternità – si possono stabilire con alcuni esemplari della cosiddetta *Madonna di San Cristoforo,* o *Berlino 134*, dal numero d'inventario del Kaiser Friedrich Museum[2]. Oltre a una comune ispirazione ai modelli bizantini, le due composizioni sono accomunate dai tratti pronunciati di Maria, con i grandi occhi socchiusi, il naso lungo, insolitamente incombente sulla bocca dalle labbra sottili. I Bambini hanno la stessa testa rotonda, la fronte spaziosa, le guance colme, le orecchie dall'attaccatura bassa e il naso a ballotta, che visto di profilo pare una ciliegia. Analoga è anche la loro fisicità corpulenta ancor più marcata nel putto della Madonna invetriata, dove il mento di Gesù affonda nella ciccia del collo e le gambette sono così lardose che si stenta a distinguere le caviglie. Particolarmente affine e rivelatrice è poi la consistenza spessa e aderente del mantello e del velo sottostante entro cui si infagottano in entrambi i casi madre e figlio, increspati agli orli da una plissettatura insistita, di grande effetto

[1] L'opera è stata presenta per la prima volta in GALLI E ROSA 2025, con le relative proposte riassunte in questa scheda.

[2] Si veda la scheda 4 del presente lavoro di tesi.

decorativo.

Come è noto, la storiografia si è interrogata a lungo sulla paternità della *Berlino 134* chiamando in causa vari protagonisti della scena scultorea del primo Quattrocento fiorentino. La proposta più innovativa e suggestiva – e credo ineccepibile – è quella di Luciano Bellosi che, nel 1998, propose di identificare la mano di Filippo Brunelleschi[3]. Ma se si ammette che al futuro architetto spetti l'invenzione della *Madonna di San Cristoforo*, tale riferimento andrà necessariamente esteso anche alla *Madonna Mayer*, i cui rapporti con l'altra sono a tutti gli effetti indissolubili. A suffragare questa proposta di attribuzione entra in gioco anche la sua interessantissima invetriatura. Non sorprende che tale rivestimento in smalto bianco abbia indotto il compilatore della scheda dell'asta Giquello – dove è stata messa all'incanto il 7 luglio 2022 – a evocare il nome di Luca della Robbia[4]. Eppure, è facile riconoscere come questa invetriatura sia nettamente diversa da quella caratteristica della produzione di Luca e dei suoi discendenti ed eredi: ha un aspetto più liquido e meno coprente, non è di un'uniforme tinta bianco latte ma presenta insistenti sfumature turchesi, che giocano a loro volta con il rosso della terracotta sottostante, che affiora qua e là per trasparenza come non avviene mai nelle robbiane. D'altra parte, il naturalismo denso e affettuoso che caratterizza l'opera *ex Mayer* non ha alcuna relazione stilistica con l'ideale figurativo serenamente classico, sempre misurato e solenne, di Luca della Robbia. Aldo Galli ed io abbiamo quindi ipotizzato che si tratti di un tentativo molto precoce di sperimentazione della tecnica dell'invetriatura messa in atto da Filippo Brunelleschi negli anni della compagnia con Donatello: il medesimo contesto in cui i rilievi in terracotta che decorano il *Cassone con le storie di Adamo ed Eva* del Victoria and Albert Museum di Londra furono rivestiti con una vetrina trasparente e, soprattutto, in cui la cosiddetta *Madonna Volpi* ricevette la sua invetriatura azzurrina che, stando alla descrizione di Wilhelm von Bode, doveva essere pressoché identica a quella della *Madonna Mayer*[5]. Oltre a questo, le due condividono anche la loro natura seriale. Dalla stessa matrice da cui è stata tratta la nostra terracotta poi invetriata deriva un esemplare in gesso, conservato presso la sede di Chaalis del Musée Jacquemart André[6] (n. 5.2). Sebbene le condizioni conservative siano piuttosto deprimenti – forse a causa di una temporanea esposizioni all'aperto – il modellato del rilievo è molto fine: sono ancora ben leggibili gli occhi a mandorla della Vergine, il naso sottile, la bocca a bocciolo, nonché il viso rotondo e le gambe grassocce del Bambino. In questo caso, la base del

[3] BELLOSI 1998.

[4] La scultura è stata presentata come «Florence, atelier des Della Robbia, d'après un modèle de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), seconde moitié du XVe siècle» in *Haute époque et curiosités*, catalogo dell'asta (Parigi, Giquello, 7 luglio 2022), lotto 34.

[5] Per la *Madonna Volpi* si veda la scheda 9 del presente lavoro di tesi.

[6] L'esemplare è oggi murato nell'Orangerie del palazzo ma, ai tempi dei coniugi Jacquemart André, si trovava nella cappella. Anche questo esemplare è stato reso noto per la prima volta in GALLI E ROSA 2025.

gesso presenta un profilo regolare che lo rende autoportante; diversamente dall'esemplare inventariato, il cui margine inferiore segue un andamento curvilineo che presuppone l'applicazione a un supporto: una parete, un tabernacolo ligneo o, ancor meglio, una cornice circolare alla quale la *silhouette* tondeggiante si armonizzerebbe perfettamente. Tuttavia, considerato che la composizione brunelleschiana è databile al 1410-1415, si tratterebbe di un caso estremamente precoce nella nascita dei "tondi" a Firenze[7]. L'esempio più antico finora noto – sia in pittura che in scultura – sembra infatti essere la composizione seriale della *Madonna con Bambino e angeli* di Luca della Robbia, della quale l'Ashmolean Museum di Oxford conserva un esemplare in gesso datato al 1428 (inv. WA1888.CDEF.S10)[8].

All'elenco degli esemplari del tipo della *Madonna Mayer* va aggiunta una terracotta conservata presso la Liebieghaus di Francoforte (n. 5.RM.1). La scultura fu acquistata nel 1907 a Bologna presso gli eredi di Angelo Minghetti, il grande maestro emiliano della ceramica (1822-1885)[9]. Si tratta di un caso alquanto spinoso: la superficie scultorea appare perfettamente liscia e sgradevolmente patinata, di un uniforme color cioccolato al latte, senza alcuna traccia di policromia. A ciò si aggiunge la semplificazione di alcuni dettagli, come gli occhi e i capelli che – rispetto alle altre due repliche note – sono qui incisi in maniera troppo netta e inespressiva, inoltre la fisionomia del Bambino ha perso completamente il suo fare pacioso e le belle guance gonfie connesse alla pappagorgia. La somma di tutti questi elementi fa sospettare della sua antichità, lasciando piuttosto credere che si tratti di un lavoro del XIX secolo ricavato da una "forma" ottenuta da un originale quattrocentesco[10].

Sebbene la tipologia seriale della *Madonna Mayer* sia stata poco replicata, il suo modello iconografico conobbe una fortuna straordinaria, principalmente grazie a un altro scultore che ne prese ispirazione per una seconda composizione, nota in almeno una dozzina di esemplari – in terracotta, gesso e cartapesta – il più studiato dei quali si trova al Detroit Institute of Arts (inv. 54-18)[11]. La storiografia ha sempre associato la *Madonna di Detroit* con la tipologia seriale di *San Cristoforo*, arrivando addirittura a elencarne le versioni come se derivassero da una medesima matrice[12].

[7] Sulla nascita del genere del "tondo" a Firenze rimando, oltre al celebre OLSON 2000, a KECKS 1989, pp. 43-50 e a VENTURINI 2006.

[8] VENTURINI 2006, p. 33. Per il rilievo di Oxford si veda BELLOSI 1981 e WARREN 2014, pp. 382-389. Sull'argomento si legga anche il capitolo II del presente lavoro di tesi.

[9] *LIEBIEGHAUS* 1981, pp. 120-121 (cat. 158). Per Angelo Minghetti, cfr. *CERAMICHE ARTISTICHE* 1994.

[10] La terracotta è stata sottoposta all'esame della termoluminescenza, il cui esito è risultato però «non risolutivo» («Die Analyse nach dem Thermolumineszenz-Verfahren blieb ergebnislos», cfr. *LIEBIEGHAUS* 1981, pp. 120-121 (cat. 158)).

[11] Per una panoramica sulla tipologia seriale si veda F. M. Bacci, scheda 24, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 186-191 (cat. 24). Per l'esemplare di Detroit rimando a A. D. Darr, scheda 49, in *CATALOGUE OF ITALIAN SCULPTURE* 2002, pp. 85-87.

[12] In L. Bellosi, scheda 4, in *MASACCIO* 2002, pp. 102-103 vengono inclusi nell'elenco di versioni della *Madonna di San Cristoforo* alcuni esemplari del gruppo di *Detroit*, nonché la terracotta di

Di conseguenza, la sua attribuzione è oscillata dal catalogo di Jacopo della Quercia a quello di Lorenzo Ghiberti, passando per riferimenti generici ad anonimi scultori toscani, fino a essere accostata ai nomi di Andrea Sansovino e Alessandro Menganti[13]. Ancora oggi, l'identità dell'autore rimane nell'anonimato, tuttavia l'espansione monumentale delle figure, il classicismo regolare e un po' atono della fisionomia di Maria, ma anche dettagli minuti quali il polsino allacciato della giubba di lei o il modo in cui il bimbo porta le maniche della camiciola arrotolate sulle braccia, lasciano pochi dubbi sul fatto che si tratti di una personalità attiva nel XVI secolo. È estremamente probabile che lo scultore fosse attivo in Emilia, dove Domenico Cerami e Francesca Maria Bacci hanno censito ben cinque esemplari del tipo *Detroit*: quattro a Bologna e uno a Carpi[14]. A questi si può aggiungere un'ulteriore replica murata nella cappella privata di una villa a Sant'Ilario d'Enza (sulla strada che collega Parma a Reggio, n. 5.A.13), e soprattutto un gesso venerato nella chiesa di San Giorgio di Corporeno, presso Cento (n. 5.A.11). Il rilievo si affaccia da una tela coi *Misteri del Rosario* che, secondo un'iscrizione sul retro, fu dipinta da «Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino» nel 1615, forse l'anno in cui la Madonna col Bambino approdò in chiesa e fu disposta la dedicazione dell'altare[15].

È evidente che chi concepì questa fortunata variante emiliana avesse bene in mente il modello della *Madonna Mayer*: la spiegazione più ragionevole è che un esemplare quattrocentesco sia giunto in un momento imprecisabile in area bolognese divenendo qui oggetto di una speciale devozione e spingendo una bottega locale a modellare un nuovo prototipo da cui derivarono a calco gli altri esemplari. Il tipo della *Madonna di Detroit*, a sua volta, conobbe una notevole fortuna nel Novecento, quando fu avviata una produzione di repliche in terracotta che tuttora compaiono sul mercato antiquario (purtroppo, nella maggior parte dei casi, presentate come antiche). Non mancò neppure la modellazione di una terracotta, recentemente ricomparsa sul mercato antiquario e documentata da due scatti conservati nella Fototeca Planiscig e nella Fototeca della

Francoforte che, come visto, deriva invece dalla *Madonna Mayer*.

[13] L'esemplare un tempo al Kaiser Friedrich Museum di Berlino (*DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURSAMMLUNG* 2006, p. 159, n. 1728) è presentato da SCHOTTMÜLLER 1913, p. 88 come anonimo fiorentino del 1470 circa, mentre in WULFF 1922, p. 99 è attribuito a Lorenzo Ghiberti. MALAGUZZI VALERI 1923, p. 369, si limitava a un riferimento generico a un artista toscano del XV secolo. Il primo a intuire una cronologia più avanzata fu VENTURI 1925, pp. 145-146, che suggerì il nome di Andrea Sansovino, ipotesi respinta in FATTORINI 2013, p. 167, nota 9. L'esemplare nel tabernacolo di Via Borgo S. Pietro a Bologna è ricordato da MASINI (1666), ed. 1986, p. 159, come «del Menganti», mentre Marcello Oretti, nel secolo successivo, lo attribuiva ad Alfonso Lombardi (CERAMI 2014, p. 66). L'attribuzione ad Alessandro Menganti è stata accolta da LASCHKE 1999, p. 264, e compare (sia pure con punto interrogativo) nelle didascalie in CERAMI 2014. Infine, F. M. Bacci, scheda 24, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 186-191 (cat. 24), ha proposto l'etichetta di «Scultore fiorentino del primo quarto del XVI secolo».

[14] CERAMI 2014 e F. M. Bacci, scheda 24, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, PP. 186-191 (cat. 24).

[15] Per la tela del Guercino rimando a TURNER 2017, pp. 270-271 (cat. 14).

Fondazione Longhi, dove la composizione appare incredibilmente replicata in controparte (fig. 5.II e cfr. n. 5.A.RM.6). A completare il quadro vi è un delizioso disegno degli anni Settanta di Sante Graziani, oggi al Worcester Art Museum, che con rapidi tratti di penna rielabora il modello della *Madonna di* Detroit, mantenendo intatti l'affetto e la morbidezza che la contraddistingue (n. 5.A.RM.7).

La tipologia della *Madonna Mayer*, dunque, fu ideata con ogni probabilità da Filippo Brunelleschi, il quale sperimentò su un esemplare fittile la tecnica dell'invetriatura. Almeno un'altra replica – non ancora identificata – giunse in Emilia-Romagna, dove uno scultore locale ne trasse una derivazione autonoma che, a sua volta, venne replicata a calco conoscendo una notevole fortuna fino in tempi moderni.

Fig. 5.I. Filippo Brunelleschi,
Madonna Mayer.
Collezione privata

Fig. 5.II. Scultore anonimo,
Madonna col Bambino.
Collezione privata

6

Berlino 1991

SCULTORE FIORENTINO

1410-1420 circa

La Vergine culla tra le braccia Gesù che, completamente nudo, poggia la testa sul seno materno, con le manine intrecciate a fare da cuscino. L'affettuosità che lega la Madre e il Figlio colpì Wilhelm Bode che, nel 1914, pubblicò l'esemplare in gesso della tipologia seriale all'epoca conservato presso il Kaiser Friedrich Museum di Berlino (perduto nel 1945), attribuendolo a un seguace di Lorenzo Ghiberti, dal quale però si discosta proprio per quella calma e quella sensibilità particolarmente dolce che, a suo avviso, sono estranee alla produzione dell'orafo scultore[1]. L'opera fu acquisita a Firenze come "regalo" nel 1891, ma fu resa nota da Adolfo Venturi solo nel 1908, rimanendo inspiegabilmente esclusa dai contributi precedenti di Bode sull'argomento[2]. Nelle due edizioni del catalogo delle sculture italiane e barocche dei musei berlinesi, Frida Schottmüller pubblicò il gesso con l'etichetta di anonimo «Florentinisch», ipotizzando che si trattasse dello stesso autore della *Berlino 134* (*Madonna di San Cristoforo*) – oggi attribuita a Filippo Brunelleschi – e della *Madonna della mela,* ovvero la

[1] BODE 1914, p. 87 e, successivamente, in BODE 1921A, p. 89.

[2] VENTURI 1908, vol. VI, p. 232 la presentava come opera di un anonimo fiorentino attivo in contemporanea «agli esordi dell'arte di Luca della Robbia», riferendosi dunque velatamente alle proposte di BODE 1889. La provenienza del rilievo berlinese è riportata in SCHOTTMÜLLER 1913, p. 7 e SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 5, senza specificare il nome del generoso donatore. Segnalo l'esistenza di una fotografia presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (KHI 58312), dove la scultura è ritratta frontalmente (fig. 6.I). Considerato che il gesso è andato perduto a Berlino nel disastroso incendio del 1945, è uno scatto prezioso per poter studiare la scultura da un punto di vista inedito (cfr. *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 135, nr. 1991). In calce della fotografia è riportata la collocazione presso il «Mus. Bardini». Sarebbe suggestivo leggere tale indicazione come la provenienza dalla collezione di Stefano Bardini, dando così un nome all'anonimo benefattore del Kaiser Friedrich Museum. In realtà, considerato che presso Palazzo dei Mozzi è conservato un altro gesso della medesima tipologia seriale, è più probabile ci sia stato semplicemente un errore d'identificazione della replica.

tipologia seriale sorella[3]. La studiosa suggeriva inoltre che il tenero abbraccio materno fosse un'anticipazione di quello che lega la Vergine e il Figlio nella *Madonna dell'Impruneta* di Luca della Robbia[4]. Tale proposta fu discussa da Giancarlo Gentilini nella sua monografia dedicata a *I Della Robbia*, il quale conveniva nel rilevare alcune affinità «nel sentimento malinconico, nella costruzione del Bambino, e nel panneggio avvolto della Madre». Tuttavia, nella «struttura delle mani, rilassate e congiunte sul grembo, così come l'acconciatura e la fisionomia del Cristo», lo studioso riconosceva piuttosto i modi di Nanni di Bartolo, accodandosi così a una proposta attributiva avanzata da Goldscheider[5]. Pur condividendo la possibilità di un richiamo iconografico nella Madonna robbiana, ritengo poco convincente un collegamento con Nanni di Bartolo e, ancor meno plausibile, la proposta di Oskar Wulff di attribuire il gesso a Lorenzo Ghiberti. Rispetto a Wilhelm Bode che, nel caso di questa tipologia seriale, escludeva la paternità ghibertiana preferendo cautamente puntare su un anonimo seguace, Wulff sosteneva invece con convinzione il suo coinvolgimento, assumendo si trattasse di una testimonianza della produzione «più moderna» di Ghiberti, aggiornata sulle novità senesi[6].

Frida Schottmüller, discutendo l'esemplare conservato al Kaiser Friedrich Museum, segnalava l'esistenza di un altro gesso della tipologia seriale presso Palazzo dei Mozzi a Firenze (n. 6.2), definendolo «flacheres», ossia più piatto. La studiosa si rese evidentemente conto delle notevoli differenze tra la scultura del suo museo e quella di Stefano Bardini, tanto da chiedersi se quest'ultima non fosse «jüngeres», ovvero più recente[7]. In effetti, se poste a confronto, emergono delle differenze sostanziali, soprattutto nella raffigurazione della Vergine: nella versione Bardini, la testa non è più coperta dal pesante mantello increspato sulla fronte in pieghe ancora tardogotiche, bensì da un velo leggero che lascia ben in vista i capelli mossi. Tale discrepanza risulta ancor più evidente negli altri esemplari noti della serie, ossia quello in terracotta policroma conservato presso il Worcester Art Museum (n. 6.4) e quello in gesso nella chiesa di San Martino a Maiano, non

[3] Si veda la scheda 4 della presente tesi.

[4] SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 5. Il riferimento fu accolto anche in G. Chelazzi Dini, scheda XXXVI, in *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975, pp. 286-287.

[5] GENTILINI 1992, vol. I, pp. 41-42 e GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

[6] WULFF 1922, p. 100. Il riferimento ghibertiano fu accolto da Alfredo Lensi considerando l'esemplare in gesso della tipologia conservato presso il Museo Bardini (LENSI 1924, p. 498). L'attribuzione è brevemente discussa anche da KECKS 1988, pp. 88-89, che, alla tav. XXVI, preferisce etichettare la replica berlinese come opera di un anonimo «Florentinish, um 1430-1440».

[7] SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 5. L'esemplare in gesso del Museo Bardini fu pubblicato con un riferimento a Ghiberti in LENSI 1924, p. 498; più di recente, Enrica Neri Lusanna ha preferito catalogare la scultura come opera di un «Plasticatore fiorentino del secondo quarto del XV secolo», argomentando nella scheda dei legami (tutt'altro che convincenti) con la produzione di Jacopo della Quercia, con «le figure dell'Annunciazione Cavalcanti di Donatello» e, infine, avvicinandola ad altre due composizioni «di ambito ghibertiano», ovvero le cosiddette *Berlino 130* e *Berlino 131*. Per queste ultime si vedano la scheda 1 e 2 della presente tesi.

lontano da Fiesole (n. 6.3)[8]. Se il Bambino risulta pressoché identico in tutti gli esemplari, non si può dire lo stesso della Madonna che, oltre ad aver cambiato acconciatura e velo, presenta tratti del volto più dilatati. Anche le mani, un tempo carnose e vigorose, appaiono ora informi e deboli. Dal punto di vista compositivo, inoltre, la nuca della Madre è ora poggiata a quella del Figlio, e non più soltanto accostata. Perciò, come giustamente intuito dalla Schottmüller, l'esemplare del Kaiser Friedrich Museum era con tutta probabilità più antico di quello Bardini e, di conseguenza, rispetto agli altri a esso collegati. Il tipo di velo arricciato si trova infatti identico nelle tipologie seriali concepite ad inizio secolo; ciò suggerisce che il prototipo della composizione sia stato ideato attorno al 1410 e che, successivamente, sia stata modellata una nuova versione in terracotta, basata sul medesimo modello iconografico ma con una testa femminile rinnovata, dalla quale derivano gli esemplari sopramenzionati. Tuttavia, l'aggiornamento stilistico della *Berlino 1991* non sembra essere stato concepito molto più tardi. Ricordo, a questo proposito, che una pettinatura molto simile – con i capelli vaporosi che fuoriescono dal mantello – si ritrova nella *Madonna Kress,* modellata da Donatello tra il 1410-1415[9]. Questo fa pensare che l'intera evoluzione della nostra tipologia seriale vada collocata nel primo quarto del XV secolo.

All'elenco degli esemplari va aggiunta un'ulteriore «replica […] che presenta una variante nella testa dai lineamenti più duri», segnalata da Enrica Neri Lusanna sulla base di una fotografia conservata presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (KHI 50560)[10]. Il cartoncino su cui è applicato lo scatto indica la collocazione dell'opera presso la collezione fiorentina del «Sig. Saulmann», ma, come mi segnala Giancarlo Gentilini, la scultura è di recente ricomparsa sul mercato antiquario. Giudicando l'opera sulla base di una fotografia recente, si osserva che la superficie scultorea presenta un uniforme colore marrone noce, piuttosto insolito per una terracotta quattrocentesca. Ciononostante, finché la scultura non sarà rimossa dal suo fondo ligneo e sarà quindi possibile osservarne il retro, risulta prematuro dubitare della sua autenticità. È però certo che questa terracotta non derivi dalla stessa matrice degli esemplari precedentemente citati, ma costituisca una libera derivazione, modellata da un altro scultore. Allo stesso modo, mi chiedo se non ci sia il modello della *Berlino 1991* dietro l'eccentrica Madonna col Bambino venerata nella chiesa di San Filippo Neri a Firenze, che riprende puntualmente l'idea di Gesù assonnato sul seno materno con una manina sotto alla testa (n. 6.A). La

[8] Ho identificato il rilievo del Worcester Art Museum in uno scatto della fototeca Federico Zeri (scheda n. 73073) (catalogato come opera di "Ubicazione sconosciuta"), dove la scultura appare nel suo aspetto prima di un intervento di restauro. Sul retro della fotografia vi è una nota a matita anonima con un riferimento alla scuola di Mino da Fiesole.

[9] CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, pp. 38-40.

[10] E. Neri Lusanna, scheda 180, in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, p. 250.

terracotta fu pubblicata per la prima volta da Giancarlo Gentilini, con un'attribuzione a Michele da Firenze[11]; da allora, l'opera è rimasta ai margini della letteratura e il suo autore – dallo stile così peculiare, caratterizzato dall'anatomia sfilacciata dei personaggi – relegato all'anonimato.

Nel brevissimo elenco degli esemplari noti di questa tipologia seriale, l'unico di ottima qualità, che avrebbe potuto costituire una base per una riflessione sulla paternità, è quello un tempo conservato nelle collezioni berlinesi, irrimediabilmente perduto nel 1945[12]. Considerato il livello complessivamente modesto delle altre derivazioni in gesso, è opportuno condividere la cautela di parte della critica e mantenere l'ideazione del prototipo sotto l'etichetta di un «anonimo scultore fiorentino».

[11] G. Gentilini, scheda XX, in *Da Biduino ad Algardi* 1990, pp. 25-37.

[12] *Dokumentation der Verluste Skulpturensammlung* 2006, p. 135, nr. 1991.

Fig. 6.I. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum

Fig. 6.II. Scultore fiorentino (da),
Madonna col Bambino.
Worcester, Art Museum

7

Madonna Aynard

NANNI DI BANCO

1414-1421 circa

La Vergine è avvolta in un mantello esageratamente voluminoso che, con pieghe intricate, ne cela la sua fisicità esile. Nel tessuto è ingarbugliato anche il Figlio che, in equilibrio precario sulle gambe paffute, stringe nella mano destra una piccola sfera, mentre con la sinistra afferra l'abito materno per coprirsi le spalle.

Il prototipo di questa composizione seriale entrò nel dibattito critico nel 1906 quando Émile Bertaux, sulle pagine de *La Revue de l'art ancien et moderne,* presentava «trois chefs-d'œuvre italiens» della collezione di Édouard Aynard: una placchetta bronzea di Donatello, un rilievo marmoreo di Agostino di Duccio e, appunto, la cosiddetta *Madonna Aynard,* eletta a capolavoro di Jacopo della Quercia[1]. L'attribuzione accompagnò il rilievo fittile all'asta della collezione nel 1913, dove, stando alla copia del catalogo conservata presso la Kunstbibliothek di Berlino, fu acquistato da un certo «Leman» per 24100 franchi (fig. 7.I)[2].

Fino a poco tempo fa nulla era noto della vicenda collezionistica della terracotta prima dell'ingresso nella raccolta francese. Grazie a uno scatto pubblicato di recente da Eleonora Belli, sappiamo ora che la scultura faceva parte della collezione di Stefano Bardini, che con tutta probabilità la vendette al collezionista francese attorno al 1883, quando i due entrarono in contatto (fig. 7.II)[3]. A ciò si aggiunge che, come mi fa notare Aldo Galli, Wilhelm Bode, in

[1] BERTAUX 1906, pp. 85-88. L'opera compare come autografa di Jacopo della Quercia anche sulle pagine di BALOGH 1931, p. 37.

[2] *CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS* 1913, p. 191, cat. 301. Per la copia del catalogo consultata si veda: Berlino, Kunstbibliothek, signatur ZV 1913 Paris Petit 01./04.12. Accanto al lotto 301 è appuntato a matita il cognome "Leman". Verosimilmente si tratta del mercante d'arte Henri Leman, il quale, nella stessa asta Aynard del 1913, rivestiva il ruolo di «expert pour les objects d'art».

[3] E. Belli, scheda III.8, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 100-101.

due contributi del 1885 e del 1887, celebrò un rilievo fittile di proprietà di Angelo Tricca, colpito dal «modo affettuoso con cui Maria stringe a sé il Bambino che sta sulla sua mano destra, e il modo in cui questi, giocando, con la sinistra tira sopra la propria spalla l'ampio mantello nel quale la madre è avvolta»: una descrizione che lascia pochi dubbi sul fatto che si tratti della nostra terracotta [4]. Ne consegue che la Madonna, prima di diventare *Aynard*, ebbe un trascorso in Palazzo dei Mozzi, dove giunse dalla raccolta Tricca. In un momento imprecisato successivo alla vendita Aynard, la terracotta finì tra le mani dell'antiquario Godefroy Brauer, che nel 1921 la donò, seppur con usufrutto, al Musée du Louvre, dove è tuttora esposta nella Galerie Donatello, accompagnata da una didascalia recante il nome di Jacopo della Quercia seguito dall'etichetta "atelier de"[5].

Sulla paternità del pezzo intervenne nel 1914 Wilhelm Bode, che lo attribuì a Lorenzo Ghiberti, trovando il consenso del solo Oskar Wulff[6]. Sebbene la proposta non fu accolta dalla critica, lo storico direttore del Kaiser Friedrich Museum ebbe il merito di aver spostato il dibattito dalla città del Palio a quella gigliata, dove l'anonimo plasticatore ebbe senza dubbio i natali. Ludwig Goldscheider propose quindi di riconoscere il fiorentino in Nanni di Bartolo ma, anche in questo caso, l'ipotesi non ebbe giustamente seguito[7].

La terracotta, oggi come ai tempi di Bertaux, si presenta privata della sua pelle pittorica, di cui rimangono rare tracce esclusivamente tra i capelli del Bambino. Di essa sono attualmente note solo due repliche in gesso: una conservata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, caratterizzata da un modellato molto scadente, aggravato da una policromia lacunosa che rende l'aspetto ancora più sgradevole (n. 7.3); l'altra, invece, policroma e di discreta qualità, presso il Victoria and Albert Museum di Londra (n. 7.2). Quest'ultima, subito dopo il suo ingresso nelle collezioni inglesi, venne messa in relazione alla terracotta già Aynard e catalogata come «ghibertesque»[8]. Un trentennio dopo, John Pope-Hennessy decifrava il rilievo in gesso come a «midway» tra le Madonne cosiddette ghibertiane (prendendo come riferimento un esemplare in gesso della *Madonna di Fiesole* conservato nello stesso museo, n. 3.27) e lo stile di Jacopo della Quercia. Inoltre, sottolineava l'unicità del corpo «elongated» del Bambino che, a suo avviso, suggeriva che il gruppo fosse stato concepito per essere visto dal basso, quindi come una

[4] BODE 1885, p. 172 e BODE 1887, p. 60.

[5] La terracotta del Louvre fu poi pubblicata da VITRY 1929 come concepita a «Sienna ou à Florence» ma sotto l'influenza di Jacopo della Quercia, mentre nel 1933 impiegò solo l'etichetta di «Attribuée à Jacopo Della Quercia» (*MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE* 1933, p. 85, n. 1881). Si veda poi il recente: *LES SCULPTURES EUROPÉENNES* 2006, p. 111. La terracotta è stata inoltre oggetto di indagini materiali, si veda: BOUQUILLON, BORMAND E DOUBLET 2012, p. 66 e 71.

[6] BODE 1914, p. 82.

[7] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

[8] Lo stucco londinese è immortalato in *Victoria and Albert Museum* 1933, p. 2, fig. 2b, poggiato su una base lignea con l'iscrizione "AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS", considerata del «16th century» già in MACLAGAN E LONGHURST 1932, vol. I, p. 16.

sovrapporta o al centro di una lunetta[9]. Aldo Galli, riconducendo alla tipologia seriale della *Madonna Aynard* il gesso veneziano, si riferiva alla terracotta francese come un'opera su cui si staglia «nettissima l'ombra di Donatello». Pur senza raggiungere i vertici qualitativi del maestro fiorentino, «la struttura fin troppo tormentata e angolosa del mantello sovrabbondante» presuppone, dal suo punto di vista, la conoscenza dei «gorghi di panni dei primi profeti donatelliani del Campanile di Giotto», attribuendo così la composizione seriale a un plasticatore fiorentino, di stretta osservanza donatelliana, attivo in città nei primi anni Venti[10]. L'anonimo scultore, dalla personalità «autonoma e di spicco», è stato identificato di recente da Francesco Caglioti in Nanni di Banco. Secondo lo studioso, infatti, la *Madonna Aynard* va letta in relazione all'*Assunta* della Porta della Mandorla del Duomo fiorentino, commissionata a Nanni nel 1414 e portata avanti fino alla sua morte, nel 1421. La testa della Vergine parigina condivide i tratti di quella fiorentina, con il naso stretto e lungo, la bocca leggermente incurvata e gli occhi a mandorla. Allo stesso modo, il Bambino *Aynard* trova un parallelo nell'angelo che sta sul lato sinistro dell'Assunta, con il quale condivide la testa tondeggiante, gli occhi ben incisi nella materia e la capigliatura dalle ciocche a mezza luna[11].

Le caratteristiche su cui Caglioti basa la sua proposta attributiva sono rilevabili solo ed esclusivamente nella terracotta modellata del Louvre. Del resto, se quest'ultima viene accostata alle due derivazioni in gesso, emergono delle innegabili differenze qualitative: le pieghe complesse e articolate del mantello della Vergine parigina diventano banali e appiattite, le sue mani vigorose e possenti sono trasformate in arti smagriti e allungati e, soprattutto, del volto fine di Maria e quello pasciuto del Figlio non rimane che un flebile ricordo. Certo, questo può essere imputato alla produzione dei due gessi mediante l'impiego di una matrice, anziché tramite modellazione diretta, come nel caso Aynard. Sennonché, a questo punto, va sottolineato che i due calchi non possono fisicamente essere derivati dalla terracotta del Louvre: quest'ultima, infatti, misura 84,5 cm di altezza, a discapito dei 92 cm delle derivazioni, ossia quasi dieci centimetri in meno. Ciò fa pensare che Nanni di Banco modellò il prototipo parigino, sulla base del quale – forse in un momento successivo – venne realizzata una seconda versione (con approssimazioni nel modellato e un aggiornamento delle fisionomie), dal quale derivano i due gessi noti. Questo procedimento produttivo – che prevede l'aggiornamento del modello primigenio – riguarda altre tipologie seriali mariane, una su tutte la cosiddetta *Madonna di*

[9] Si veda POPE-HENNESSY 1964, vol. I, n° 53 e la relativa recensione: RAGGIO 1968, p. 100. L'ipotesi che il prototipo sia stato concepito per essere visto dal basso è argomentata in: JOHNSON 1997, p. 4 e MOTTURE E SYSON 2006, p. 278. L'opera londinese è stata esposta come di «Florentine school» alla mostra *DEPTH OF FIELD* 2004, p. 95. In CARL 2006, p. 100 nota 19, il gesso è incluso in un breve elenco di rilievi «whose authorship is contested between Ghiberti and Donatello».

[10] GALLI 2003, pp. 161-162.

[11] F. Caglioti, scheda 2.6, in *DONATELLO* 2022A, pp. 132-133.

Fiesole, parimenti attribuita a Nanni di Banco[12].

La tipologia della *Madonna Aynard*, dunque, consiste attualmente in sole tre repliche, tra le quali spicca la terracotta modellata del Musée du Louvre. Con tutta probabilità, essa fu realizzata da Nanni di Banco tra il 1414 e il 1421 circa, e mostra un lato inedito della sua produzione, ovvero timidamente influenzata dai modelli donatelliani. Oltre al mantello della Vergine che, come già sottolineato, dialoga con i profeti del Campanile di Giotto, lo scultore, in questo caso, non presenta Gesù come uno dei suoi soliti infanti quieti e imperturbabili, bensì come un infante vigile e stante. Tuttavia, nonostante Nanni di Banco tenti in questa circostanza di dare movimento al Bambino, raffigurandolo mentre gioca con il mantello della madre, la composizione rimane impregnata di quella pacatezza e mansuetudine che caratterizza la sua intera produzione scultorea.

[12] Si veda la scheda 3 del presente lavoro di tesi.

Fig. 7.I. Nanni di Banco, *Madonna Aynard.*
(da *Catalogue des tableaux anciens* 1913, lotto 301)

Fig. 7.II. Nanni di Banco, *Madonna Aynard.*
Firenze, Stefano Bardini

8

Madonna Kress

DONATELLO

1410-1415 circa

Maria è ritratta come una gentildonna dalla ricercata *coiffure,* mentre tiene tra le braccia il Figlioletto dal fisico gagliardo, che cerca di divincolarsi dalla stretta materna; distratto però dalla presenza dello spettatore – a cui si rivolge con sguardo curioso e un'espressione furbesca – riesce ad afferrare con la sola manina sinistra il velo della Madre, mentre la destra rimane sospesa nel vuoto.

La terracotta che fa capo alla presente tipologia seriale – con una provenienza ipotetica dalla chiesa fiorentina di Santo Spirito[1] – è stata definita da Wilhelm von Bode «uno dei più belli e imponenti rilievi mariani del primo Rinascimento italiano»[2], etichettata da Ulrich Middeldorf come «the most beautiful of the many Florentine Madonnas in terracotta and stucco preserved from this period»[3] ed eletta da Aldo Galli quale «apice della scultura fiorentina di primo Quattrocento»[4]; non a caso fu anche l'unica Madonna col Bambino fittile cui John Pope-Hennessy dedicò una tavola nel suo autorevole volume *Italian Gothic Sculpture*[5]. A tutti gli effetti, la *Madonna Kress* (così chiamata dal nome di Samuel Kress, suo ultimo proprietario prima di approdare alla National Gallery di Washington[6]) è una scultura stupefacente sia dal punto di vista inventivo che qualitativo, il cui fascino è esaltato dalle

[1] La provenienza dell'opera da Santo Spirito a Firenze è riportata nel catalogo di vendita della collezione di Eduard Simon su indicazione del «precedente proprietario» («Nach Angabe des Vorbesitzers aus S. Spirito in Florenz stammend») (*DIE SAMMLUNG DR. EDUARD SIMON* 1929, p. 84, lotto 32).

[2] «Die prächtige alte Bemalung und die reiche Vergoldung sind noch so gut wie unberührt, so dass dieses Relief auch dadurch als das Hauptwerk unter Ghibertis Madonnen und zugleich als eines der schönsten und imposantesten Madonnenreliefs der italienischen Frührenaissance erscheint.» (BODE 1914, pp. 80-81). Con la stessa opinione poi BODE 1921A, p. 83.

[3] MIDDELDORF 1976, p. 13.

[4] GALLI 2003, p. 162.

[5] POPE-HENNESSY 1955, pp. 215-216, tav. 92.

[6] La scultura fu acquistata dai Duveen Brothers nel 1941 e nel 1943 donata alla National Gallery di Washington. Per i passaggi collezionisti rimando alla scheda n. 8.1 dell'*Atlante*.

condizioni conservative straordinarie che la rendono davvero l'esempio più prodigioso di terracotta del primo Quattrocento giunto fino a noi (fig. 8.I).

L'opera fu presentata per la prima volta da Wilhelm Bode nel 1914, quando faceva parte della collezione del berlinese Eduard Simon[7]. Lo storico direttore del Kaiser Friedrich Museum definì la terracotta come «Hauptwerk» (ossia capolavoro) di Lorenzo Ghiberti[8]: un nome che seguì la scultura non solo all'asta della collezione Simon del 1929[9], ma anche in tutti i successivi passaggi collezionistici, fino all'approdo nel museo americano. Il nome del grande orafo scultore fu così ripetuto pedissequamente nelle didascalie che accompagnavano il pezzo nei cataloghi della collezione Kress e poi della National Gallery di Washington[10]. Charles Seymour, nell'edizione del 1949, sottolineava come la critica fosse «still divided» nel riconoscere la mano del Ghiberti, senza esporsi ulteriormente[11]. Krautheimer e von Schlosser, avevano già escluso una paternità ghibertiana (come, del resto, per la maggior parte delle Madonne col Bambino incluse nel *corpus* di Bode)[12]. La cautela di Seymour trovò eco nelle recensioni al suo volume da parte di Hartt e Pope-Hennessy[13], il quale, nel 1955, arrivò non solo a licenziare la *Madonna Kress*, ma anche tutte le altre «half-lenght Madonnas» che, a suo avviso, non potevano essere «directly associated with Ghiberti»[14]. Questo comportò che, nel volume dedicato alle sculture del *Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, Ulrich Middeldorf preferì un generico «Florentine School» come intestazione della scheda relativa alla nostra scultura[15]. Parallelamente a queste voci dissenzienti, un'altra fetta della storiografia (italiana e non[16]) continuò invece a riproporre pigramente il nome dell'orafo scultore, fino a tempi piuttosto recenti[17].

---

[7] Una celebre fotografia dell'interno della villa berlinese di Simon – risalente al terzo decennio del XIX secolo – mostra la scultura collocata su un caminetto. Lo scatto è stato di recente pubblicato in NIEMEYER CHINI 2009, p. 191. Sulla vicenda collezionista della terracotta si legga il capitolo VI del presente lavoro di tesi.

[8] BODE 1914, pp. 80-81. Nello stesso anno la terracotta Simon fu esposta a una mostra poco nota, organizzata presso la Königliche Akademie der Künste di Berlino, con opere provenienti dalle collezioni private dei membri del Kaiser Friedrich-Museums-Verein, un'associazione di mecenati e collezionisti fondata per sostenere i musei berlinesi. Si veda: *WERKEN ALTER KUNST* 1914, p. 4, n. 204.

[9] *DIE SAMMLUNG DR. EDUARD SIMON* 1929, p. 84, lotto 32.

[10] FRANKFURTER 1944; SWARZENSKI 1949, p. 38; *PAINTINGS AND SCULPTURE* 1945 (e le relative ristampe del 1947 e 1949), p. 176; *PAINTINGS AND SCULPTURE* 1959, p. 396; *SUMMARY CATALOGUE* 1965, p. 157; *NATIONAL GALLERY OF ART* 1968, p. 139.

[11] SEYMOUR 1949, p. 174, n. 14 e SEYMOUR 1961, p. 43 e 210, nota 10.

[12] KRAUTHEIMER 1936, p. 5; VON SCHLOSSER 1941, p. 120.

[13] HARTT 1951, p. 205; POPE-HENNESSY 1951.

[14] POPE-HENNESSY 1955, p. 215-216.

[15] MIDDELDORF 1976, p. 13.

[16] Si vedano GALASSI 1949, p. 56; BERTINI 1966, p. 100; NEGRI ARNOLDI 1990, pp. 214-221 (in NEGRI ARNOLDI 1994, p. 13 accoglie invece l'attribuzione a Donatello); KECKS 1987, pp. 294 e 485; KECKS 1988B, p. 528; JOLLY 1998, p. 92 e 221. Lo stesso Charles Seymour, dopo una cautela alla fine degli anni Quaranta, in SEYMOUR 1961 catalogò la scultura sotto il nome di Ghiberti.

[17] LANGHANKE 2013, pp. 39, 189, 314.

Una volta escluso il riferimento ghibertiano, sono state avanzate varie alternative: alcuni hanno guardato cautamente al nome di Nanni di Bartolo[18], altri – pur rimarcando le tangenze con la cultura ghibertiana e donatelliana – hanno virato verso l'ambito senese. Fu Balogh, nel 1931, a evidenziare delle analogie con la produzione di Jacopo della Quercia, in particolare con «la Rea Silvia della Fonte Gaia e l'Annunziata di San Gimignano»[19], trovando il consenso di Frida Schottmüller[20]. Pochi anni dopo, apparentemente per vie indipendenti, Richard Krautheimer giunse alle medesime conclusioni, successivamente condivise da Enzo Carli, Ludovico Ragghianti e Wilhelm Reynold Valentiner, ma non da Charles Seymour[21]. Il nome di Jacopo della Quercia relazionato alla *Madonna Kress* non è comunque del tutto privo di fondamento: l'attenzione dello scultore senese verso questa terracotta è infatti attestata da una Madonna col Bambino uscita direttamente dalla sua bottega, conservata al Museo Bardini di Firenze, che si ispira quasi puntualmente al modello di Washington[22]. La strada di una paternità senese fu percorsa anche da Carlo del Bravo, proponendo di riconoscerne l'autore in Antonio Federighi[23]. Sulla stessa linea si collocò Antonio Natali, mentre Giulietta Chelazzi Dini e Fiora Bellini espressero alcune riserve, poco prima che Luciano Bellosi sentenziasse definitivamente «del tutto infondata» l'attribuzione federighiana, pur ammettendo che essa non fosse priva di logica «se si suppone che il Federighi, da una prima fase quercesca, sia passato ad una fase più donatelliana, in cui tuttavia restavano certi aspetti gotici di fondo»[24].

A indirizzare verso una nuova e più pertinente prospettiva fu Luciano Bellosi che, al convegno *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento* del 1975, propose – seppur ancora cautamente – di riconoscere nella terracotta una primizia di Donatello, ipotesi che, in quello stesso simposio, trovò sostegno in Fiora Bellini e, poco tempo dopo, in Laura Martini[25]. La paternità donatelliana fu

[18] PLANISCIG 1930, p. 82; GOLDSCHEIDER 1949, p. 151, n. 121. In POPE-HENNESSY 1955, pp. 215-216, tav. 92 l'intestazione alla scheda riporta un generico «Florentine School». Tuttavia, nel testo Pope-Hennessy riporta i confronti proposti in PLANISCIG 1930 tra la *Madonna Kress* e due Madonne berlinesi attribuite a Nanni di Bartolo (inv. 1562 e inv. 138), condividendo con cautela il legame tra le tre opere ma concludendo che: «The ascription to Nanni di Bartolo is not entirely convincing». Per una discussione sull'attribuzione a Nanni di Bartolo rimando a BELLOSI 1989B, pp. 5-6 e BELLOSI 1990, p. 209.

[19] KRAUTHEIMER 1936, pp. 7-8.

[20] BALOGH 1931, p. 37 e SCHOTTMÜLLER 1933A, p. 18 n. 1562.

[21] Si vedano rispettivamente: CARLI 1962, p. 16; RAGGHIANTI 1965, p. 46, nota 5; VALENTINER 1951, p. 90, n. 33 (la cui proposta fu accolta in MORISANI 1962, p. 78) e SEYMOUR 1973, p. 57.

[22] In A. Bagnoli, scheda 3, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, p. 102 e BELLOSI 2005, p. 110, si sottolineava un dialogo con la *Madonna Kress,* oltre che con il rilievo del Museo Bardini, con la *Madonna col Bambino* della Fondazione Romano e con quella nell'Oratorio di San Bernardino a Siena, opere che, in effetti, presentano alcune assonanze con il modello donatelliano, ma non così puntuali.

[23] DEL BRAVO 1970, pp. 74-75.

[24] Si veda rispettivamente NATALI 1974; G. Chelazzi Dini, scheda XXXVI, in *JACOPO DELLA QUERCIA* 1975, pp. 284-285; BELLINI 1977, pp. 181-182 e BELLOSI 1990, p. 209.

[25] BELLOSI 1977, p. 166; BELLINI 1977, pp. 181-182 e MARTINI 1978, p. 209.

in seguito più volte ribadita ed enfatizzata dallo stesso Bellosi[26], che la giudicava un'opera «bellissima»[27], colpito dalla «fisionomia dolce e pensosa» del volto della Vergine, dalla «sensibilità con cui sono modellate le sue guance» tanto «che si ha l'impressione che, a toccarle, le dita affonderebbero», e, parimenti, da quel «Bambino ridente, pieno di salute, di una robustezza fresca e niente affatto sforzata, di una dolce carnalità» che non poteva che essere frutto dell'invenzione donatelliana[28]. Si tratta, indubbiamente, di un Donatello nella sua fase germinale, che già lascia intravvedere soluzioni destinate a caratterizzare la sua produzione matura – una su tutte il Bambino in bilico sulla base, con il piedino che scivola in avanti, ricorrente nei suoi marmi e bronzi monumentali – ma al tempo stesso ancora suggestionato da Ghiberti, con il quale collaborò nella fucina della Porta Nord del Battistero tra il 1404 e i primi mesi del 1407[29]. L'influenza ghibertiana si coglie soprattutto nei panneggi che, seppur animati da vitalità, mantengono un nitore, una cremosità e un'abbondanza che Donatello progressivamente rimodulerà. Per chiudere il dibattito sulla paternità della *Madonna Kress* basterebbe il confronto proposto da Bellosi con la *Madonna della mela* conservata al Museo Bardini di Firenze («di una bellezza da lasciare senza fiato»[30]), che non è altro che l'evoluzione della nostra terracotta, la cui «garbata malinconia» si trasforma «in un'espressione drammatica di tristezza»[31]. Analogamente, il Bambino rappresenta una variante dell'altro: «c'è un punto in cui la torsione della testa […] è incredibilmente simile»[32], e le due figure si trovano «nella stessa posa», seppur nel caso Bardini «in un atteggiamento molto più dinamico»[33]. Insomma, la proposta di Bellosi ha raccolto un consenso pressoché unanime da parte della critica italiana[34]; al tempo stesso, all'estero permangono alcune resistenze[35], tant'è che la *Madonna Kress* è sì

[26] BELLOSI 1985, pp. 98-100 (come «Donatello and workshop»); BELLOSI 1986, p. 51; BELLOSI 1989A, p. 143; BELLOSI 1989B, p. 5; BELLOSI 1990, pp. 209 e 212; BELLOSI E GENTILINI 1998, pp. 15-16; BELLOSI 2003, pp. 9-10; BELLOSI 2005, p. 110; L. Bellosi, scheda 2, in *TRA TERRA E TEMPERA* 2009, pp. 34-37.

[27] BELLOSI 1977, p. 166.

[28] BELLOSI 1989B, pp. 5-6.

[29] Per la biografia di Donatello rimando al recente CAGLIOTI 2022A, in particolare per la giovinezza si vedano pp. 28-35.

[30] BELLOSI 1986, p. 51.

[31] BELLOSI 1989A, p. 143.

[32] BELLOSI 1986, p. 51.

[33] BELLOSI 1989A, p. 143. Sul confronto tra la *Madonna Kress* e la *Madonna della mela* si veda anche F. Caglioti, scheda A.25, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 88-89.

[34] BELLINI 1977; MARTINI 1978; GENTILINI 1992, p. 42 e p. 158 e nota 26; GENTILINI 1993; GALLI 2003, p. 162; CASCIARO 2005, p. 75; CAVAZZINI 2005, pp. 72-73; GENTILINI 2007B, p. 25; CAMPIGLI E GALLI 2008, p. 33; GALLI 2009A, p. 23; F. Caglioti, scheda A.25, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, pp. 88-89; CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 30; GENTILINI 2016, p. 64; ROWLEY 2022, p. 17; E. Belli, scheda III.18, in *INTORNO A DONATELLO* 2025, pp. 120-121.

[35] *SCULPTURE CATALOGUE* 1994, p. 86; A. Luchs, scheda VIII.8, in *LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO* 2013, p. 438; CRISTANETTI 2010; CRISTANETTI 2012. D'altra parte, anche all'estero non sono mancate voci favorevoli a una paternità donatelliana, ad esempio: A. P. Darr, scheda 13, in *ITALIAN RENAISSANCE SCULPTURE IN THE TIME OF DONATELLO* 1985, pp. 106-108; BORMAND 2008, pp. 7 e 27 (seppur con un punto interrogativo); C. Strehlke, scheda 20, in *FRA ANGELICO* 2019, pp. 136-137.

esposta in una collocazione di assoluto rilievo nella ricca National Gallery di Washington, ma è ancora tristemente accompagnata da una didascalia che l'attribuisce a un «unidentified artist»[36].

In modo del tutto eccezionale, la terracotta donatelliana conserva ancora oggi la sua pelle pittorica originaria, caratterizzata da un consistente utilizzo della foglia d'oro – che riveste l'abito della Vergine e le capigliature delle due figure – e da incarnati naturalistici, con le gote arrossate in *pendant* con le labbra. L'autore della policromia – che è stato addirittura proposto di identificare in Donatello stesso – ideò soluzioni raffinatissime, come il motivo rigato in alcune zone del rilievo (ad esempio dietro al polpaccio del Bambino o sotto la mano destra di Maria) per creare effetti di chiaroscuro (fig. 8.III)[37], o la trasformazione del grande chiodo sul braccio di Gesù in un pendente appeso a una collana di corallo (fig. 8.IV)[38].

La *Madonna Kress* è un caso singolare anche dal punto di vista produttivo. Sul retro è incastonata una tavola lignea con una robusta traversa perpendicolare che occlude la superficie plastica posteriore[39]. Dalle analisi condotte da Simona Cristanetti, è emerso che tale elemento ligneo fu previsto sin dall'ideazione della scultura e non aggiunto in un secondo momento. Nella superficie fittile (prima della cottura) furono realizzati dei fori destinati a ospitare i chiodi metallici – le cui teste si intravvedono al di sotto della policromia – impiegati proprio per fissare il fondo ligneo[40]. Per mascherare poi la giuntura tra il lato anteriore e quello posteriore, fu applicata una tela, a sua volta coperta dalla decorazione pittorica. Lo stesso procedimento interessò la base del rilievo: la parte recante l'iscrizione "AVE MARIA GRATIA PRENA" è in argilla, mentre il basamento sottostante è ligneo[41]. La presenza di questa tavola aveva reso impossibile l'osservazione del retro scultoreo, la cui analisi è fondamentale per determinare se l'opera sia stata modellata o ottenuta tramite l'impiego di un calco. Tuttavia, in un momento

[36] La scultura è presentata con la stessa etichetta anche nel catalogo online della National Gallery (inv. 1943.4.93).

[37] CRISTANETTI 2012, p. 52.

[38] Per la policromia della *Madonna Kress* rimando al capitolo V del presente lavoro di tesi.

[39] Per gli aspetti tecnici e produttivi della *Madonna Kress* si leggano due contributi di Simona CRISTANETTI (2010, 2012).

[40] Una soluzione analoga si riscontra in una Madonna col Bambino della tipologia *Volpi*, parte della collezione Salini del Castello di Gallico (su cui si veda F. M. Bacci, scheda 20, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 160-167; GALLI E ROSA 2025, nonché la scheda 9 della presente tesi). Ritengo inoltre che una soluzione simile fosse adottata nella cosiddetta *Madonna dei Battilani* del Museo Bardini di Firenze: un'opera in terracotta, attualmente in fase di restauro, che in alcuni punti presenta dei chiodi non dissimili da quelli della *Madonna Kress*. Diversamente però dalle sculture di Washington e della collezione Salini, la Madonna Bardini è oggi fissata su un fondo ligneo moderno. Sull'opera si veda: E. N. Lusanna, scheda 175, in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, p. 248, ROSA 2025B e il capitolo IV del presente lavoro di tesi.

[41] L'iscrizione è stata più volte trascritta erroneamente dalla critica nella forma più consueta: "AVE MARIA GRATIA PLENA" (GOLDSCHEIDER 1949, p. 152; RAGGHIANTI 1965, p. 46 nota 5; MIDDELDORF 1976, p. 13; BELLINI 1977, p. 182). Per alcune considerazioni sulla variante "PRENA" si veda CRISTANETTI 2010, pp. 224-225.

storico imprecisato, sull'asse di sinistra fu aperta una fessura di una decina di centimetri che, durante un recente intervento di restauro, ha permesso di fotografare la parte interna della scultura. Pur riprese da un'inquadratura piuttosto angusta, le immagini mostrano chiaramente le impronte lasciate dalle dita dello scultore durante lo svuotamento dell'argilla, nettamente diverse da quelle solitamente prodotte dalla pressatura della materia in una matrice[42]. Questo, unito alla notevolissima qualità di modellato, conferma senza alcun dubbio che si tratti di un'opera plasmata e non calcata, come sospettato in passato[43]. All'unicità dell'argilla con inserti lignei si aggiungono interventi in stucco sul panneggio della spalla destra di Maria e sul velo, aggiunti evidentemente da Donatello dopo la cottura. Si tratta dunque di un capolavoro complesso, contraddistinto da uno sperimentalismo tecnico che riflette appieno la mente frenetica e inventiva dell'ancora giovane maestro.

Ora, dal prototipo della *Madonna Kress* deriva una tipologia seriale nota attualmente in tre repliche[44]. Si tratta di un modello strettamente imparentato alla scultura di Washington, ma con delle differenze sostanziali. In particolare, la testa del Bambino è ora rivolta verso la Madre e non più verso lo spettatore, conferendo a Gesù un'espressione di timore piuttosto che quella spavalda che caratterizzava il putto del prototipo. Inoltre, la manina destra del Bambino non è più sospesa nel vuoto, ma si aggrappa al mantello materno. La fisicità di Maria, infine, a causa dell'abbondanza dei panneggi, appare più tarchiata, in netto contrasto con la flessuosità della terracotta americana. Come giustamente rilevato da Giancarlo Gentilini, tali discrepanze rendono fisicamente impossibile che le repliche derivino da una matrice tratta dall'opera di Washington[45]. Con tutta probabilità, Donatello modellò la *Madonna Kress* intorno al 1410-1415 e, in un secondo momento, sempre all'interno della sua bottega, venne realizzato un secondo prototipo sul medesimo modello, dal quale fu tratta una matrice, da cui derivano almeno due dei tre esemplari noti[46]. Mi riferisco, in particolare, a un gesso un tempo appartenente al County Museum of Art di Los Angeles (e, prima ancora, a Stefano Bardini), recentemente riemerso sul mercato antiquario (fig. 8.II)[47]. Il rilievo è apparentemente ben

[42] Le fotografie sono state pubblicate in CRISTANETTI 2012.

[43] Cfr. CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015; CAGLIOTI 2020, pp. 42 e 52 e il recente DE GIORGIO 2024.

[44] Gli esemplari della serie ad oggi noti erano già stati elencati in JOLLY 1998, p. 92 e ampiamenti discussi in GENTILINI 2020.

[45] GENTILINI 1993, pp. 24-25.

[46] Le differenze appaiono effettivamente sostanziali, tanto che GENTILINI (1992, p. 158, nota 26) avanzò l'ipotesi di riconoscere la mano di Donatello nella *Madonna Kress* e quella del «giovanissimo Nanni di Bartolo» nelle derivazioni, una proposta suggestiva ma non condivisibile.

[47] Il rilievo fu reso noto da VALENTINER (1951, p. 90) due anni dopo la donazione al County Museum di Los Angeles da parte di Stanley Mortimer, segnalando la stretta relazione con la «Madonna relief in the National Gallery, Washington». L'opera è stata discussa anche da MIDDELDORF 1976, p. 14; KECKS 1988, p. 86; JOLLY 1998, p. 92 n. 7; BELLANDI 1993, pp. 33-37; GENTILINI 1993, pp. 24-25.

conservato, ancora arricchito da una notevole decorazione pittorica; in realtà, confrontando le fotografie attuali con quelle scattate in occasione dell'asta tedesca in cui fu battuto nel 2021, risulta evidente che l'opera sia stata oggetto di un restauro piuttosto invasivo, volto a risanare le numerose crepe che correvano lungo la superficie scultorea e successivamente celate mediante integrazioni pittoriche[48]. Non è del tutto chiaro se tali danneggiamenti siano avvenuti in tempi recenti o se, al contrario, la scultura si trovasse già in tale stato ai tempi di Palazzo dei Mozzi, condizioni che la precedente policromia – ancora presente durante il periodo statunitense – avrebbe contribuito a mascherare[49]. Dalla stessa matrice di questo gesso deriva un altro esemplare, rinvenuto negli anni Novanta in un tabernacolo esterno della basilica di Santa Maria Assunta a Bagno di Romagna (oggi, dopo un intervento di restauro, ricoverato all'interno dell'edificio liturgico, n. 8.2)[50]. In questo caso, la scultura costituisce un caso di estrema rilevanza, poiché la sua esistenza è documentata fin dal XVI secolo. Una carta del 29 settembre 1599 la ricorda sopra una porta delle mura urbiche, dove doveva trovarsi da tempo, tanto che nel 1606 si resero necessari alcuni ritocchi nella policromia[51]. Tali testimonianze attestano dunque l'esistenza dell'opera *ab antiquo,* in una zona geografica peraltro storicamente di dominio toscano e solo in epoca recente annessa all'Emilia Romagna[52]. A completare l'elenco si aggiunge un calco in terracotta (n. 8.3), reso noto da Antonio Natali in un articolo monografico del 1974 sulle pagine di *Paragone*, dove fu presentato già nello stato post-restauro, con le reintegrazioni allora recentemente eseguite: le gambe del Bambino, completamente perdute, erano state modellate *ex novo*, e la testa riattaccata e orientata verso lo spettatore – forse nel tentativo di rendere il rilievo più simile alla *Madonna Kress* – anziché verso la Madre, come in origine[53]. Eppure, è interessante notare che questa terracotta si distingue dagli esemplari in gesso e, per certi aspetti, risulta più prossima a quella di Washington. I volti di Maria e del Figlio sono infatti molto ravvicinati, e la mano destra di Gesù è sospesa nel vuoto, non aggrappata al mantello. Tale versione – pur essendo un calco – è pertanto un esemplare intermedio tra il prototipo statunitense e le repliche in gesso[54].

Dal punto di vista iconografico, la critica si è più volte interrogata sui modelli di riferimento di Donatello nella definizione del Bambino stante, a gambe divaricate e proteso verso la Madre: alcuni vi hanno riconosciuto un remoto antecedente bizantino, altri una derivazione

[48] Per i passaggi collezionisti del gesso rimando all'*Atlante* a corredo della presente tesi, in particolare alla scheda n. 8.4.

[49] Il rilievo è visibile in una celebre fotografia d'interno di Palazzo dei Mozzi, pubblicata in *Il Museo Bardini* 1986a, tav. XXXVII.

[50] L'esemplare è stato presentato – a conclusione dell'importante intervento di restauro – in *Scoperte e restauri* 1993. Rimando inoltre alle considerazioni di Galli 2003, p. 162 e Gentilini 2020.

[51] *Scoperte e restauri* 1993, p. 69.

[52] Per le vicende storiche si veda Bellandi 1993.

[53] Natali 1974.

[54] Gentilini 1993 e Gentilini 2020.

dall'arte classica[55]. Quel che è certo è che tale formula, sulla scia donatelliana, conobbe una fortuna straordinaria nell'arte fiorentina del XV secolo. Oltre ai casi già ricordati della cerchia di Jacopo della Quercia, Donatello stesso ne offrì una rielaborazione nella Madonna della chiesa di Sant'Andrea a Siena e nella già evocata *Madonna della Mela*; Luca della Robbia ne trasse ispirazione per la cosiddetta *Madonna Bliss* del Metropolitan Museum (inv. 67.55.98), e un anonimo plasticatore della sua bottega la riprese nella *Madonna col Bambino spaventato*, oggi al Bode Museum di Berlino (inv. 142). Analoghe risonanze si ritrovano in pittura, dove le affinità con la *Madonna Kress* sono state opportunamente segnalate nella Madonna di Palazzo Medici Riccardi di Filippo Lippi[56].

A questi esempi più celebri ne aggiungo altri tre, di minore rilievo ma comunque degni di essere segnalati. Il più interessante si trova a Chioggia, dove sulla facciata di Palazzo Granaio troneggia un tabernacolo con all'interno una grande Madonna col Bambino fittile che si rifà al modello donatelliano[57] (n. 8.B). Segue una curiosa terracotta messa all'incanto presso una casta d'aste inglese nel 2019[58], nella quale la data incisa nel basamento – "AD MDLV", bizzarramente decentrata – insieme alla testa del Bambino di gusto rosselliniano e alla superficie priva di qualsiasi traccia di policromia inducono a valutare con una certa cautela la sua autenticità (n. 8.RM.1). Pochi dubbi sussistono invece su un'altra terracotta, apparsa di recente sul mercato antiquario, che copia spudoratamente la *Madonna Kress*: sebbene accompagnata da un esame di termoluminescenza che ne attesterebbe l'antichità, è difficile non collocarla in un'epoca non troppo lontana da quella in cui era in voga la permanente con cui la Vergine è rappresentata (n. 8.RM.3)[59].

Nonostante tutto, queste tre sculture costituiscono ulteriori tasselli a testimonianza della straordinaria fortuna della *Madonna Kress*, la cui celebrità si estende dal XV fino al XX secolo.

[55] F. Caglioti, scheda A.25, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 88-89. Per la proposta di un antecedente bizantino si fa riferimento a Krautheimer 1936, mentre quello dall'arte classica a Natali 1974.

[56] Sulla fortuna iconografica della *Madonna Kress* si veda: F. Caglioti, scheda A.25, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 88-89 e Gentilini 2020.

[57] La scultura è segnalata in Rizzi 2014, p. 562 come opera di Jacopo Sansovino in «Pietra d'Istria e cartapesta (?)».

[58] Fine Antique (catalogo dell'asta, Londra, John Nicholson's Fine Art Auctioneers & Valuers, 26 settembre 2019), lotto 1395. L'opera è stata segnalata in Gentilini 2020 ed evocata, in modo alquanto fraintendente e privo di qualsiasi riferimento, E. Belli, scheda III.18, in *Intorno a Donatello* 2025, pp. 120-121.

[59] Ringrazio Marco Scansani per avermi segnalato una replica in gesso messa all'incanto nel dicembre 2024 presso una casa d'aste spagnola (n. 8.RM.2).

Fig. 8.I. Donatello,
Madonna Kress.
Washington, National Gallery of Art (*ante* restauro)

Fig. 8.II. Bottega di Donatello (da),
Madonna col Bambino.
(scatto ai tempi del County Museum di Los Angeles)

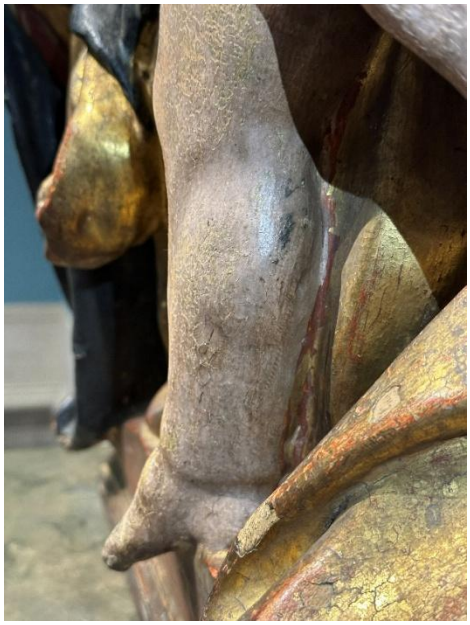
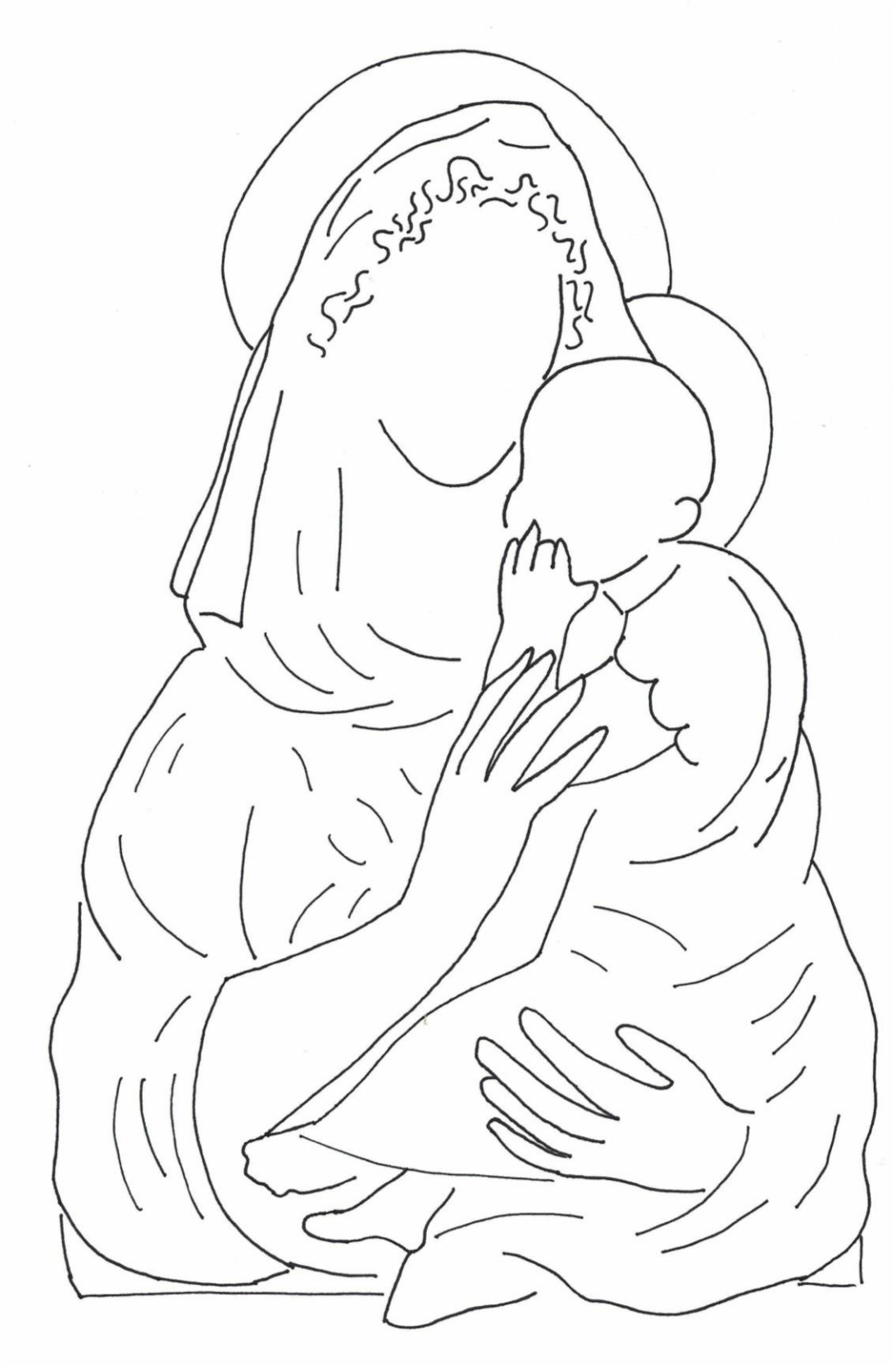


Fig. 8.III. Donatello,
Madonna Kress.
Particolare dell'effetto di chiaroscuro

Fig. 8.IV. Donatello,
Madonna Kress.
Particolare del chiodo sul braccio del Bambino



9

Madonna Volpi

DONATELLO

1410-1415 circa

Una giovanissima Maria stringe tra le braccia il Figlio, il quale si porta la mano sinistra alla bocca, scatenando l'affettuosa reprimenda della madre: la Vergine, infatti, poggiando la mano destra sul suo braccino, sembra quasi volerlo distogliere dal gesto.

Fu Wilhelm Bode, sulle pagine dello *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, a rendere noto l'esemplare che dà il nome all'intera tipologia seriale. Nel 1921, infatti, lo storico direttore del Kaiser Friedrich Museum, pubblicò un contributo dedicato ai «Ghibertis Versuche, seine Tonbildwerke zu glasieren», ossia «I tentativi di Ghiberti di smaltare le sue terrecotte»[1]. Bode prese in considerazione alcune rare opere che attestano un interesse per la sperimentazione nel campo della scultura in terracotta smaltata quasi trent'anni prima delle più antiche invetriate robbiane[2]. In particolare lo studioso ragionò su un cassone con tre formelle raffiguranti le *Storie della Genesi,* oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, un'ulteriore formella con la *Creazione di Eva* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (sola parte superstite di un secondo cassone che doveva originariamente costituire il *pendant* di quello londinese) e, appunto, una *Madonna col Bambino* invetriata che apparteneva allora alla collezione di Elia Volpi in Palazzo Davanzati a Firenze: tutte opere che egli attribuiva a Lorenzo Ghiberti. La proposta ghibertiana di Bode godette di una notevole

[1] BODE 1921B. Le proposte di Bode sono state recentemente ridiscusse in un articolo a quattro mani con Aldo Galli, nel quale, proprio in relazione al tema trattato, abbiamo analizzato ampiamente anche la tipologia della *Madonna Volpi,* oggetto della presente scheda (cfr. GALLI E ROSA 2025).

[2] Le più antiche terrecotte invetriate di Luca della Robbia sono gli inserti nel Tabernacolo del Sacramento per Santa Maria Nuova a Firenze, oggi a Peretola (commissionato nel 1442) e la *Resurrezione* per la porta della Sagrestia delle Messe nella cattedrale di Santa Maria del Fiore (1442-1444). Sul tema delle prime sculture invetriate si addentrò, dapprima, appunto Wilhelm Bode (BODE 1921b) e, in tempi più recenti GENTILINI 1992, vol. I, pp. 450-452 e BELLANDI 1998.

fortuna[3], e anche John Pope-Hennessy, che pure pensava a una datazione più inoltrata nel Quattrocento e che suggeriva il nome del figlio di Lorenzo Ghiberti, Vittorio, confermava comunque il nesso con il cassone londinese e le altre sculture collegate da Bode[4]. Giancarlo Gentilini, già nel 1980, segnalava opportunamente gli stretti legami tra la *Madonna Volpi* e una Madonna a figura intera, anch'essa in terracotta, conservata nella chiesa di San Martino a Pontorme, presso Empoli[5], opera che Bellosi ha poi dimostrato essere certamente dello stesso autore della figura marmorea di *San Pietro* nella nicchia dei Beccai in Orsanmichele a Firenze (1410-1412 circa): ovvero, secondo lo studioso, Filippo Brunelleschi[6] e oggi, invece, saldamente restituita al giovane Donatello[7]. La *Madonna Volpi* condivide la stessa grazia e malinconia della *Madonna di Pontorme,* entrambe strette in un caldo abbraccio con il Figlio che, nel primo caso, è intento a succhiarsi le dita delle mano sinistra, nel secondo invece cerca il seno materno. Per dimostrare una paternità comune sarebbe però sufficiente il confronto tra le due Vergini viste di profilo, con la loro fronte alta, il naso sottile e poco prominente, la bocca affusolata con il labbro superiore sporgente[8].

Ora, in linea con la corretta ricostruzione di Bode, la *Madonna Volpi* è dello stesso autore del cassone con le *Storie della Genesi* del Victoria and Albert Museum di Londra e della relativa formella del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Se si riconosce una paternità comune di queste tre opere, è inevitabile estendere l'attribuzione alla *Madonna di Pontorme* e, di conseguenza, al *San Pietro* marmoreo di Orsanmichele che, grazie anche ad alcune recenti scoperte documentarie, sappiamo essere ascrivibile con certezza al giovane Donatello. In questo modo, il *corpus* delineato – frutto di un intreccio tra le ricerche di Bode, Gentilini, Bellosi e la critica odierna – trova una conclusiva riconduzione sotto il nome del grande maestro fiorentino.

La *Madonna Volpi* fa parte di una tipologia seriale poco replicata, di cui si conosce un altro esemplare in argilla, reso noto nel 1970 alla mostra di Cortona *Arte in Valdichiana*, curata da Luciano Bellosi e Giuseppe Cantelli (n. 9.2). Presentato all'ultimo momento, non fu inserito nel catalogo, motivo per cui il

[3] WULFF 1922, pp. 94-95; VALENTINER 1940, p. 196. L'attribuzione fu invece messa in discussione da Ludwig Goldscheider, il quale la inserì nella lista di opere per lui attribuibili a Michele da Firenze (GOLDSCHEIDER 1949, p. 148)

[4] POPE-HENNESSY 1980A, p. 68.

[5] GENTILINI 1980, p. 74. Successivamente Gentilini esprimeva una distinzione, seppur minima, tra l'autore della invetriata e quello delle *Storie dei Progenitori*. Mentre queste ultime potevano essere ascritte al giovanissimo Donatello, ancora fortemente influenzato dai modi del Ghiberti, il gruppo con la Vergine e il Figlio sembrava piuttosto riflettere i caratteri del giovane Nanni di Bartolo, all'opera nella bottega donatelliana intorno al 1420 (GENTILINI 1992, vol. I, pp. 450-451).

[6] BELLOSI 1998, pp. 48-69; BELLOSI 2002, p. 104; C. Gnoni Mavarelli, scheda II.2, in *IL COTTO DELL'IMPRUNETA* 2009, pp. 62-65.

[7] Per uno stato degli studi su questi aspetti si veda A. Galli, scheda 7, in *MASACCIO* 2002, pp. 110-112 e, sul giovane Donatello plasticatore, rimando a CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015.

[8] GALLI 2010. La paternità donatelliana è stata poi sostenuta anche in F. M. Bacci, scheda 20, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 160-167.

pezzo è rimasto sconosciuto agli studi fino al 2010, quando fu messo all'incanto presso Pandolfini a Firenze, corredato da un'*expertise* di Aldo Galli[9]. Poco dopo, Francesca Maria Bacci pubblicò un nuovo esemplare in gesso, di proprietà di Simonpietro Salini, e conservato nel Castello di Gallico (n. 9.3). Come testimonia una fotografia nell'archivio fotografico Planiscig al Museo Nazionale del Bargello di Firenze (fig. 9.III)[10], la scultura appartenne un tempo alla collezione di Charles Loeser e, prima di lui, a Stefano Bardini[11]. Si tratta di un esemplare di qualità molto modesta, realizzato con tutta probabilità partendo dalla stessa matrice della *Madonna Volpi*, con la personalizzazione di alcuni elementi, in particolare nella fisionomia dei due personaggi, che acquisiscono un inedito tono "ranocchiesco". Nella scheda relativa all'opera, la Bacci segnalava un'altra replica della composizione riprodotta in uno scatto custodito, di nuovo, nella fototeca del Bargello, priva di qualsiasi annotazione sul retro che possa fornire indicazioni sulla sua ubicazione[12]. In realtà, confrontando attentamente il presente scatto con quello pubblicato da Bode nel 1921, sorge il sospetto che si tratti della stessa opera, ritratta prima e dopo un intervento di pulitura[13]. Vi sono pochi dubbi che il tabernacolo che la contiene sia il medesimo, in quanto i due condividono una spaccatura nella parte sommitale, nonché alcune lesioni sullo sfondo su cui la scultura era applicata. Viene così da chiedersi se Elia Volpi non avesse acquisito il tabernacolo, rimuovendo la ridipintura moderna che celava il cherubino al centro della cimasa, integrando poi la struttura con degli archetti e due colonnine per ridare armonia. Allo stesso modo, forse, fu proprio sotto quella pesante ridipintura che si

[9] Si veda, tuttavia, GENTILINI 1992, vol. I, p. 451 nota 12. Per il catalogo della mostra: *ARTE IN VALDICHIANA* 1970. L'opera fu venduta all'asta: Firenze, Pandolfini, 20-21 ottobre 2010, lotto 429. Subito dopo la vendita, la terracotta fu oggetto di un intervento di restauro volto alla rimozione di uno strato di gommalacca – applicato in origine con funzione protettiva – che, nel corso del tempo, ha inglobato polvere e sporcizia, rendendo ancor più sgradevole la già discutibile decorazione pittorica. Sia nell'esemplare invetriato di Elia Volpi che in quello passato da Pandolfini, la scultura reca un foro sulla sinistra, all'altezza del seno. Dal restauro è emerso che esso è funzionale all'ancoraggio della terracotta al tabernacolo ligneo, identico proprio a quello che conteneva l'invetriata a Palazzo Davanzati.

[10] Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Fototeca Planiscig, scatola 96, fasc. *Scultura anonima italiana XV sec.,* inv. n. 14468.

[11] Le vicende collezionistiche del pezzo sono state ricostruite da Francesca Maria Bacci: il gesso era parte della collezione di Stefano Bardini, passò poi a Charles Loeser il quale la vendette all'asta londinese di Sotheby's l'8 dicembre 1959 (lotto 149, come opera fiorentina della prima metà del XV secolo). La *Madonna col Bambino* fece il suo ingresso nella collezione Salini (Castello di Gallico) nel 2009, acquistata sul mercato antiquario a Firenze. Si veda: F. M. Bacci, scheda 20, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 160-167, in particolare pp. 163-164. Aggiungo che, come testimonia uno scatto conservato nella fototeca del Bode Museum di Berlino (cartella «Europa. Museen, Sammlungen»), l'opera tra il 1962 e il 1963 appartenne alla Arcade Gallery di Londra.

[12] F. M. Bacci, scheda 20, in *LA COLLEZIONE SALINI* 2015, pp. 160-167, in particolare pp. 162-163. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Fototeca Planiscig, scatola 96, fasc. *Scultura anonima italiana XV sec.*, inv. n. 14483.

[13] GALLI E ROSA 2025.

vede nello scatto del Bargello che, l'antiquario, scoprì l'interessantissima invetriatura azzurrina (cfr. figg. 9.I e 9.II).

All'elenco va poi aggiunta una terracotta conservata presso la chiesa dei Santi Giusto e Martino a Lucardo, dove pare sia stata depositata dal soppresso Santuario della Beata Vergine di Montespertoli[14]. Sebbene non brilli per qualità, il pezzo è un'importante testimonianza della fortuna della *Madonna Volpi,* al cui modello iconografico si ispirò l'anonimo scultore toscano. Quest'ultimo ripropone l'idea della giovane Madre che stringe al petto il figlioletto, accoccolato sulla sua spalla sinistra con le gambine incrociate. La composizione è, quindi, una copia quasi pedissequa del modello donatelliano, con una variazione nella posizione della mano destra della Vergine e nella manina sinistra del Bambino: non più portata alla bocca, come si è visto negli altri casi presentati, bensì infilata nello scollo della madre, in un curioso (e probabilmente casuale) riferimento alla *Madonna di Pontorme*[15].

Considerate le strettissime affinità con la *Madonna di Pontorme,* la *Madonna Volpi* sarebbe stata concepita da Donatello nel medesimo arco cronologico, ovvero tra il 1410 e il 1415. In questi anni, il giovane scultore era legato a Filippo Brunelleschi non solo da quella solida amicizia ampiamente attestata dalle fonti, ma anche da una vera e propria società di scultura, essendo «compagni nell'arte et misterio dell'arte dello intagliare»[16]. Aldo Galli e io ci siamo dunque chiesti se l'esemplare invetriato, già in collezione Volpi – e, di conseguenza, la tipologia seriale in sé –, non sia stato concepito nel periodo di sperimentazione successivo alla "disfatta" del grande *Giosuè* per Santa Maria del Fiore. Com'è noto, nel 1410 Donatello consegnò il grande profeta in terracotta dipinta di bianco (a imitazione del marmo), destinato a decorare uno degli sproni del Duomo fiorentino. A causa delle intemperie, la scultura cominciò presto a sgretolarsi, tanto che, già due anni dopo l'inaugurazione, sono documentati alcuni interventi di restauro[17]. A questo episodio si lega un pagamento del 1415 in favore di Brunelleschi e Donatello i quali, il 9 ottobre, presentarono «una figuretta di pietra, vestita di piombo dorato» come modello per le «figure grandi che s'anno a fare in su gli sproni di santa Maria del Fiore»[18]. Questa carta d'archivio attesta come i due scultori, dopo l'insuccesso del *Giosuè*, cominciarono a sperimentare delle tecniche per garantire l'esposizione di sculture fittili all'esterno. Non è quindi

[14] GALLI E ROSA 2025, p. 7.

[15] A differenza del caso della Collezione Salini, la scultura di Lucardo non deriva di certo dalla stessa matrice della tipologia seriale, in quanto misura solo 40,5 x 28 cm, rispetto ai canonici 50 x 31 cm.

[16] Risale al 6 settembre 1412 un importante documento riscoperto di recente da Lorenz Böninger. L'atto riguarda una «giustificazione di presura»: Filippo Brunelleschi denunciò infatti il suo amico «Donato di Nicholo scarpellatore» per un debito di cinquanta fiorini in quanto i due erano per vigore di legge compagni «nell'arte e misterio dell'arte dello intagliare» (BÖNINGER 2016, p. 321).

[17] Per la vicenda del Giosuè rimano a CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 19.

[18] POGGI 1909A, p. 76; HERZNER 1979, p. 176.

da escludere che, proprio in questo momento, Brunelleschi e Donatello avessero avviato dei tentativi di invetriatura delle terrecotte. In tale contesto potrebbe essere stata concepita la *Madonna Volpi*, una tipologia seriale replicata a calco che, per questa ragione, ben si sarebbe prestata alla sperimentazione di una nuova tecnica. L'esemplare già in Palazzo Davanti, con la sua invetriatura azzurrina, rappresenterebbe quindi un esito di questa fase di ricerca dei due scultori.

Fig. 9.I. Donatello,
Madonna Volpi.
Già Firenze, Palazzo Davanzati

Fig. 9.II. Donatello,
Madonna Volpi.
Già Firenze, Palazzo Davanzati
(stato prima del 1920)

Fig. 9.III. Plasticatore fiorentino (da un modello di Donatello),
Madonna col Bambino.
Già Firenze, Collezione Loeser

10

Madonna Huldschinsky

NANNI DI BANCO

1414-1421 circa

La Vergine, raffigurata con occhi grandi e pensosi, sorregge con le sue mani poderose il Figlio, ormai troppo cresciuto rispetto alla misera veste che indossa. Quest'ultima gli si avviluppa sul petto, lasciando scoperto il ventre paffuto, mentre lui, con un gesto distratto, tenta di allargare lo scollo con la mano destra.

Il prototipo di questa composizione, attualmente conservato in una collezione privata parigina, fu presentato agli studi da Wilhelm Bode nel 1914, nel suo celebre contributo dedicato all'attività di Lorenzo Ghiberti come plasticatore[1]. All'epoca, la terracotta era di proprietà di Oskar Huldschinsky e, in quanto tale, fu messa all'incanto alla storica asta della sua collezione, nel 1928[2]. In quell'occasione, l'opera era presentata con l'attribuzione a «Lorenzo di Cione Ghiberti», proposta da Bode e successivamente sostenuta da Wulff[3]. Di opinione diversa era invece Ludwig Goldscheider che, nel 1949, incluse la *Madonna Huldschinsky* nel *corpus* del "Maestro della Madonna Tucher", ovvero un anonimo scultore fiorentino che mostra «strong influences of Ghiberti but also of Jacopo della Quercia, Luca della Robbia and others»[4], e la cui opera eponima sarebbe l'esemplare fittile della cosiddetta *Madonna di San Cristoforo* conservato presso la Philbrook University di Tulsa, oggi però restituito all'ideazione di Filippo Brunelleschi[5]. Nel 1998, considerata l'altissima qualità della terracotta *ex Huldschinsky*, Anna Jolly propose di ascriverla al catalogo di Donatello, rilevando delle assonanze con alcuni marmi giovanili, come il *David* per gli sproni di Santa Maria del Fiore (oggi al Museo Nazionale del Bargello) e il *San Marco* per la nicchia dell'Arte dei Linaioli e Rigattieri a Orsanmichele[6]. Sia la proposta di una paternità ghibertiana che donatelliana non ha però convinto la critica, tant'è che la

[1] BODE 1914, p. 83;

[2] *DIE SAMMLUNG HULDSCHINSKY* 1927, lotto 67.

[3] WULFF 1922, pp. 95-96.

[4] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

[5] Si veda la scheda 4 della presente tesi.

[6] JOLLY 1998, pp. 98-99.

terracotta fu per decenni nella collezione di Barbara Piasecka Johnson come opera di un anonimo fiorentino e, come tale, fu venduta da Christie's il 17 luglio 2014[7]. L'altissima qualità di modellato e di inventiva presuppone che dietro alla *Madonna Huldschinsky* vi sia una personalità di spicco del panorama scultoreo del primo Quattrocento fiorentino che, in questa sede, vorrei proporre di identificare in Nanni di Banco[8]. Lo scultore l'avrebbe modellata nello stesso momento in cui era impegnato nella realizzazione del rilievo con l'*Assunta* della Porta della Mandorla, commissionatogli il 19 giugno 1414 e portato avanti fino alla sua morte, nel 1421[9]. La fisionomia della Vergine, infatti, non è che la riproposizione in terracotta del volto dell'angelo che sostiene, in basso a destra, la Mandorla in cui è inserita Maria: i due condividono gli occhi grandi e languidi, il naso lungo e sottile che evidenzia le labbra carnose. La capigliatura dell'Angelo è costituita da ciocche a falce di luna spettinate, che tornano pressoché identiche in Gesù Bambino ma si contrappongono, invece, a quelle ad uncino della Madre, che trovano un parallelo in un'altra testa angelica marmorea, ossia quella del personaggio che sbuca dal ginocchio sinistro della Vergine. La *Madonna Huldschinsky* condivide l'eleganza degli angeli della Porta, avvolti in abiti dalle pieghe cremose che, in Piazza Duomo, svolazzano seguendo il vento della città gigliata, nella terracotta invece rimangono stretti ai corpi con un effetto di tessuto inamidato. Ciò che però, più di ogni altra cosa, evoca il nome di Nanni di Banco è l'atteggiamento misurato, dignitoso e nobile della Vergine e del Bambino, tipico di tutte le personalità da lui concepite[10] (figg. 10.III e 10.IV).

Quando, nel 1914, Wilhelm Bode presentò per la prima volta alla letteratura la cosiddetta *Madonna Huldschinsky,* la scultura aveva un aspetto ben diverso da quello a noi familiare (cfr. figg. 10.I e n. 10.1). Nella fotografia pubblicata dallo studioso tedesco, infatti, la terracotta appare ancora dotata di alcune integrazioni moderne, aggiunte per colmare quelle lacune nella policromia e nel modellato che, oggi, invece, ne compromettono parzialmente la leggibilità. Le mancanze più evidenti sono senza dubbio nei capelli della Vergine: l'intera parte di chioma sulla destra, che in origine poggiava sulla testa del Figlio, è perduta, così come alcune ciocche di ricci. Allo stesso modo, sul petto vi sono varie lacune: per esempio, dove era stato ricostruito parte dello scollo dell'abito di Maria e le pieghe del velo

[7] Per l'asta Christie's si veda: *THE BARBARA PIASECKA JOHNSON COLLECTION* 2014, lotto 1033. Nel 1990, presso il castello di Varsavia, fu organizzata una mostra dedicata alla collezione di Barbara Piasecka Johnson. In quest'occasione, la terracotta fu presentata come modellata da un anonimo fiorentino del «c. 1420»; allo stesso tempo, nel testo della scheda di catalogo, Kalinowski argomentava dei confronti con la *Madonna Kress* e la *Madonna Bardini* (oggi restituite al catalogo di Donatello), proponendo la stessa identità di mano (K. Kalinowksi, scheda 50, in *OPUS SACRUM* 1990, pp. 284 – 287). In CAGLIOTI 2023, p, 113 nota 17 l'attribuzione a Donatello è definita «del tutto immotivata».

[8] L'idea è nata durante una discussione con Davide Civettini, che qui ringrazio.

[9] BELLOSI 1966.

[10] Per l'attribuzione a Nanni di Banco rimando al capitolo II del presente lavoro di tesi.

soprastanti, non rimane ora che la superficie fittile scabra e priva di policromia. Contestualmente a tali ricostruzioni, si intervenne anche per risanare una serie di fori che solcano la superficie in vari punti dell'opera. Alcuni erano certamente designati per il fissaggio della scultura al tabernacolo ligneo posticcio, in cui appare nell'articolo di Bode, ma altri testimoniano invece la presenza di elementi legati alla devozione (fig. 10.I). È verosimile, ad esempio, che i buchi accanto all'indice e il pollice della Vergine fossero stati realizzati per applicare degli anelli, così come quelli lungo il collo per una collana. Se, in effetti, la scultura fu ad un certo punto agghindata di *ex voto*, ciò potrebbe dare una spiegazione anche agli ingenti danni alla capigliatura di Maria, forse conseguenti alla presenza di una corona che, col passare del tempo, ne avrebbe logorato la superficie. Sebbene dunque nella fotografia storica la terracotta appaia ridipinta e integrata in vari punti, essa appare comunque più apprezzabile di quanto non lo sia oggi[11]. In quelle condizioni, inoltre, la peculiare acconciatura della Madonna era più comprensibile. Oggi, a causa delle lacune pittoriche, infatti, l'attaccatura dei capelli pare esageratamente alta, quasi a suggerire un principio di calvizie. Non è da escludere che, in realtà, lo scultore avesse modellato la capigliatura già tenendo conto della policromia: in tal caso, l'idea potrebbe essere stata di un velo dipinto, nell'atto di scostare i capelli dalla fronte, il cui tessuto sarebbe poi passato lungo le tempie della Madonna, congiungendosi così alla parte modellata che, da dietro alla nuca, va ad adagiarsi sul petto. La presunta fascia potrebbe essere stata decorata da una sorta di gemma, i cui margini semicircolari (ancora visibili) sono modellati in argilla, mentre l'interno era presumibilmente reso tramite la policromia. Dal punto di vista iconografico, l'acconciatura della *Madonna Huldschinsky* trova dei paralleli in altre sculture dello stesso periodo. Prendendo come esempio alcuni casi dal catalogo di Donatello, si ritrova l'idea del velo continuo, che lascia liberi i capelli passando solo sulla fronte e dietro la nuca, nel *Tabernacolo di Prato*; mentre l'uso della fascia è pressoché il medesimo della *Madonna Mellon*[12]. Ben più complesso, invece, è individuare altri esempi di impiego di gioielli o gemme, che paiono però essere degli elementi ricorrenti nella pittura coeva. È

[11] Nel catalogo della collezione di Barbara Piasecka Johnson, la terracotta è presentata con una pelle pittorica molto lacunosa. Nella scheda dedicata all'opera, infatti, si menziona un intervento di restauro del 1988 del Voitek Sobczynski Conservation Studio di Londra, che ha rivelato la «well-preserved polychromy» (K. Kalinowksi, scheda 50, in *Opus sacrum* 1990, pp. 284 – 287). Prima di essere messa all'incanto da Christie's, la scultura fu evidentemente oggetto di un ulteriore restauro, dove furono eliminate le integrazioni in gesso nei capelli di Maria, sanate le lacune pittoriche nei volti dei due personaggi e consolidata una grave rottura che correva lungo il braccio destro della Vergine. In ultimo, dopo l'acquisto all'asta londinese, la terracotta fu nuovamente "ripulita", eliminando l'integrazione plastica superstite sul petto e alcune ridipinture.

[12] Per le opere menzionate si vedano le recenti: L. Cavazzini, scheda 2.4, in *Donatello* 2022a, pp. 128-129 e N. Rowley, scheda 2.8, in *Donatello* 2022a, pp. 136-137.

sufficiente ricordare alcune *Madonne col Bambino* di Gherardo Starnina e, soprattutto, quelle di Rossello di Jacopo Franchi, molto spesso ritratte come delle principesse ornate di *bijoux* a forma di fiore sulla fronte e sul petto.

Rendendo nota la terracotta *Huldschinsky,* Wilhelm Bode segnalava inoltre l'esistenza di una versione in gesso della composizione nella collezione di Elia Volpi (fig. 10.II e n. 10.2)[13]. Questa scultura, immortalata in vari scatti all'interno di una nicchia nella sala dei pavoni di Palazzo Davanti, fu presentata dall'antiquario fiorentino alla sua celebre asta di New York del 1916 con l'etichetta «by Jacopo della Quercia», seguendo probabilmente una proposta di qualche anno precedente di Arturo Jahn Rusconi[14]. Bode, nella riedizione dei suoi scritti del 1921 dedicata ai *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, precisò infatti che la scultura non apparteneva più alla collezione di Volpi, bensì a una «amerikanische Sammlung»[15]. In seguito all'asta americana, si pensava che le tracce del gesso fossero andate perdute; in realtà, l'opera è stata messa all'incanto a New York da Christie's nel 1994 e, come mi segnala Giancarlo Gentilini, è ricomparso sul mercato antiquario fiorentino sei anni dopo[16]. Seppur di qualità molto modesta, il gesso porta memoria di tutti quei dettagli che, come già ampiamente argomentato, sono invece perduti nel prototipo. È ora chiaro, dunque, come era stata pensata la capigliatura di Maria, l'andamento del velo sul petto e, soprattutto, si spiega la grande lacuna ovaleggiante che si vede oggi al centro del busto della Vergine *ex Huldschinsky* dove, in origine, doveva esserci un grande cammeo simile a quello della derivazione.

Al brevissimo elenco di esemplari di questa tipologia seriale va aggiunta anche la cosiddetta *Madonna dei Facchini,* una scultura oggetto di grande devozione a Ferrara, in un tabernacolo in via Zemola. Nel 1845, infatti, un bambino cadde dalla finestra di un palazzo, atterrando davanti all'immagine mariana. L'infante uscì illeso dall'incidente e, per questo, i "Facchini della Dogana" impressero l'evento miracoloso in una targa marmorea che, tutt'oggi, accompagna il tabernacolo[17]. Nonostante la sentita venerazione, la scultura è attualmente in condizioni conservative così compromesse da non consentire un'analisi accurata. Tuttavia, il materiale poroso in cui è realizzata fa pensare si tratti di un calco moderno, a sostituzione di un originale quattrocentesco non ancora identificato.

Dunque, la *Madonna Huldschinsky,* seppur replicata in pochissimi esemplari, ebbe dunque una diffusione anche al di fuori della Toscana, approdando, come dimostra la *Madonna dei Facchini,* in Emilia-Romagna. Secondo quanto qui proposto, il prototipo già nella collezione di Oskar Huldschinsky fu

[13] BODE 1914, p. 83.

[14] RUSCONI 1911, p. 24. Per l'asta si veda: *THE RARE AND VERY VALUABLE ART TREASURES* 1916.

[15] BODE 1921A, p. 86.

[16] Cfr. *EUROPEAN WORKS OF ART* 1994, lotto 14.

[17] RIGHINI 1911, vol. III, p. 260; MELCHIORRI 1918, pp. 254-255; TOSCHI CAVALIERE 1988, p. 84. L'opera è stata menzionata anche in CAGLIOTI 2023, p. 113 nota 17.

modellato da Nanni di Banco con in mente le stesse idee che stava impiegando nella Porta della Mandorla, dimostrando un'altra volta la sua grandiosità e, nonostante la brevità della sua carriera, una straordinaria capacità di mutare ed evolvere il proprio stile.

Fig. 10.I. Nanni di Banco (qui attr.),
Madonna Huldschinsky.
(ai tempi in collezione Huldschinsky)

Fig. 10.II. Nanni di Banco (da), *Madonna Huldschinsky*
Già Firenze, Palazzo Davanzati, Collezione Elia Volpi

Fig. 10.III. Confronti tra la *Madonna Huldschinsky* e il rilievo dell'*Assunta* di Nanni di Banco, dalla Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore

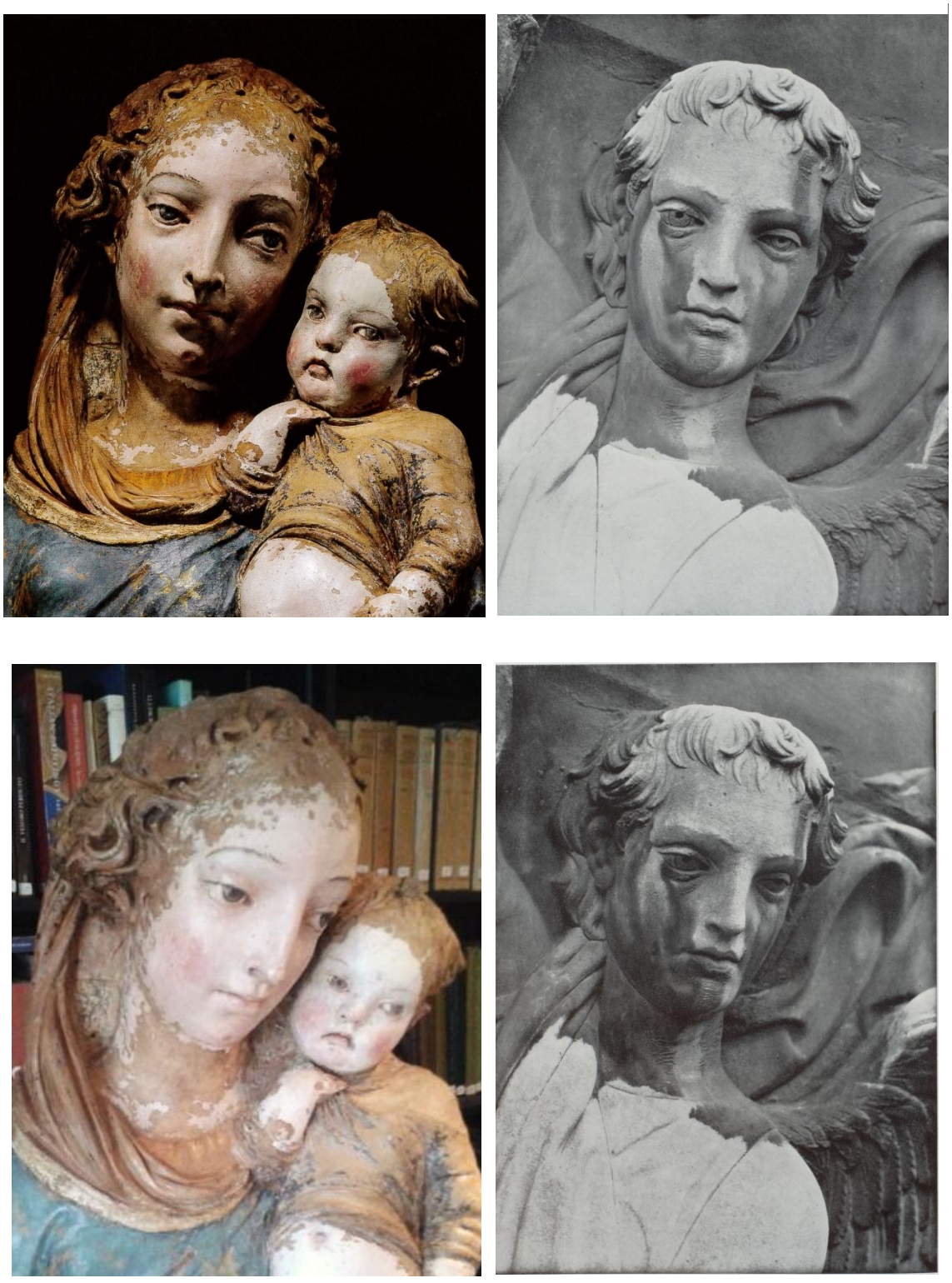
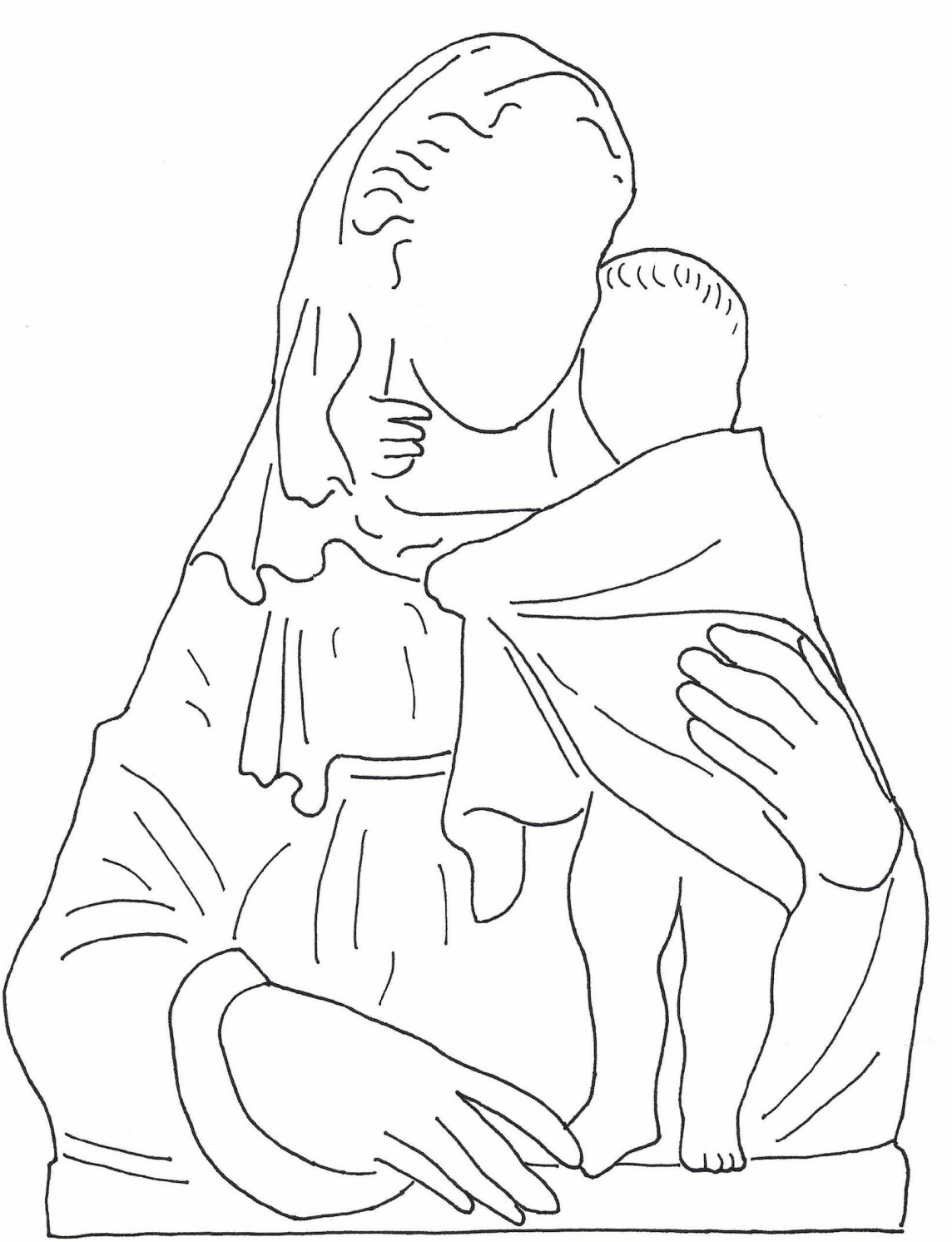


Fig. 10.IV. Confronti tra la *Madonna Huldschinsky* e il rilievo dell'*Assunta* di Nanni di Banco, dalla Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore



11

Berlino 1940

(Madonna col Bambino nel mantello)

DONATELLO (?)

1415 circa

Maria è raffigurata a mezzo busto, come se si stesse sporgendo da un davanzale. Con il braccio sinistro cinge il Figlio per i fianchi, mentre lui le si aggrappa amorevolmente al collo, avvolgendosi nel velo materno. È proprio questo gesto ad aver ispirato il titolo «Maria mit dem Kind im Mantel», con cui la tipologia è nota alla letteratura.

La sua vicenda critica ebbe inizio nel 1891, quando Wilhelm Bode, nel capitolo dedicato a Niccolò dell'Arca nel suo *Die italienische Plastik,* propose di identificare la mano del grande scultore dietro a una Madonna col Bambino in terracotta che tutt'oggi svetta sulla facciata di Palazzo Grassi a Bologna, all'epoca adibito a Tribunale militare[1] (n. 11.2). Tale proposta fu rigettata da Luigi Aldrovandi nel 1899, con toni così severi da indispettire lo studioso tedesco. In particolare, il bolognese esprimeva la sua perplessità nel fatto che «Il Bode, nella prima edizione della sua *Italienische Plastik* (1891) la diceva di Nicolò dall'Arca e la lodava molto; nella seconda edizione dello stesso libro (1898) non ne parla più», aggiungendo alla fine che «Nell'insieme, non che di Nicolò, non pare opera del suo tempo»[2]. La risposta dello storico direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino giunse nello stesso anno, sulle pagine de *L'Arte*: Bode pubblicò una noterella dedicata a *Le opere di Niccolò dall'Arca*, rispondendo a tono ad Aldrovandi, spiegando che il cambio di opinione sulla terracotta del tribunale militare era dovuto al fatto che, nel frattempo, «ho trovato, in una villa presso Firenze, ed ho comprato, per il museo di Berlino, un secondo esemplare di questo rilievo. [...] Ciò mi ha indotto a credere che la Madonna [...] non debba attribuirsi a Niccolò od a qualche altro maestro bolognese, bensì ad uno di quei maestri toscani che andavano allora lavorando

[1] BODE 1891, pp. 126-127.

[2] ALDROVANDI 1899, p. 186.

per l'Italia centrale e meridionale»[3]. L'affare fu concluso da Bode a Firenze nel 1892, con il sostegno economico di Oskar Huldschinsky (n. 11.1). Nel fascicolo di acquisto, il direttore del Kaiser Friedrich Museum rubricò la terracotta come opera di Jacopo della Quercia, datandola al 1430 circa[4] e, con la stessa attribuzione, fu presentata da Hugo von Tschudi nella comunicazione sull'acquisizione, anticipando la cronologia al 1425[5]. Tuttavia, nell'inventario cartaceo delle collezioni berlinesi (compilato presumibilmente all'arrivo della scultura in museo), la terracotta fu registrata interrogativamente con l'etichetta del "Meister der Pellegrini Capelle?"[6]. Evidentemente, su questa nuova acquisizione, Wilhelm Bode non aveva le idee molto chiare, così come gran parte della critica. Rispetto all'esemplare bolognese, su cui si tornerà successivamente, quello di Berlino è stato infatti oggetto di un vivace dibattito storiografico. Dopo le prime menzioni di Bode e von Tschudi, Frida Schottmüller si chiedeva se lo scultore potesse appartenere alla cerchia di Bicci di Lorenzo, rilevando delle affinità con «l'*Incoronazione di Maria* a lui attribuita nella chiesa di S. Maria Nuova»[7]. L'anno seguente, Bode si reinserì nel dibattito critico, proponendo di ascrivere la scultura al catalogo di Lorenzo Ghiberti, riscuotendo un discreto consenso[8], ma non quello della Schottmüller. Nel 1933, la studiosa pubblicò un contributo monografico sulla scultura berlinese, sottolineando il merito di Bode e di Wulff di aver riconosciuto l'alta qualità dell'opera, ma, dal suo punto di vista, non furono le mani di Ghiberti a modellarla, bensì quelle del giovane Donatello[9]. Il riferimento donatelliano sostituì così quello della bottega di Bicci di Lorenzo nella seconda edizione del catalogo delle sculture del Kaiser Friedrich Museum di Berlino[10]. Il volume fu recensito da Ulrich Middeldorf sulle pagine di *Rivista d'arte,* il quale, tra le varie cose, portava appunto l'attenzione su «la prima opera che nel catalogo figura sotto la voce "Donatello"». Secondo lui, la scultura era opera di uno «scultore

[3] BODE 1899, p. 499.

[4] Erwerbungsakte Nr. 1304192 (cfr. KNUTH 1990, p. 209 nota 6).

[5] VON TSCHUDI 1892, p. LXXII.

[6] *Erwerbungsbücher der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Italienische Bildwerke, Inventar II Nr. 1545-3198*, inv. 1940.

[7] SCHOTTMÜLLER 1913, p. 6 (la scultura è erroneamente catalogata con il numero d'inventario 1904, anziché 1940). Com'è noto, il 28 novembre 1424 Bicci di Lorenzo, con la collaborazione di Andrea di Giusto, fu incaricato di policromare «le figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori» e le immagini dei «dodici apostoli». Il pagamento fu reso noto da Gaetano Milanesi, il quale, fraintendendo il documento, assegnava a Bicci anche l'esecuzione delle terrecotte; fu Giuseppe Fiocco nel 1929 a circoscriverne l'intervento alla sola decorazione pittorica (MILANESI 1873, p. 269, nota 4; FIOCCO 1929, p. 35. Si veda inoltre il recente LUCIDI 2020, p. 66 e nota 24).

[8] BODE 1914, pp. 81-82 e di nuovo in BODE 1921A, p. 84. La proposta fu accolta da WULFF 1922, p. 100; BALOGH 1931, p. 36; e VALENTINER 1940, pp. 210-213, il quale propose un legame con la Madonna col Bambino in faldistorio del Detroit Institute of Art (oggi attribuita al giovane Donatello, si veda la recente L. Cavazzini, scheda 2.3, in *DONATELLO* 2022A, pp. 126-127). In KECKS 1988, pp. 56 e 88 è pubblicata invece come «Umkreis Ghiberti».

[9] SCHOTTMÜLLER 1933C.

[10] SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 6-7.

ghibertesco che [...] non [...] sembra il giovine Donatello, bensì un ignoto» la cui «maniera e stile» è riscontrabile «in altri lavori». In particolare, la Madonna col Bambino berlinese sarebbe uscita «dalla stessa bottega» della «Madonna di S. Martino a Pontorme […], nonché [de]i frammenti di angeli cantanti del Museo Federigo stesso (N. 1902) e del Louvre, come pure [di] una statua di Madonna conservata al Victoria & Albert Museum (8378-1863)»: ovvero, una Madonna col Bambino oggi attribuita al giovane Donatello e ben tre terrecotte del cosiddetto Maestro degli Angeli cantori[11]. D'altro canto, per esempio, la proposta della Schottmüller fu accolta immediatamente da Ernst Friedrich Bange che, nel 1933, si riferiva alla terracotta come opera di un «Florentiner Meister um 1525», ma l'anno successivo sostituì la didascalia con quella di «Donatello?»[12]. In generale, tranne qualche voce fuori campo[13], la proposta donatelliana è stata accolta con favore dalla critica[14], anche grazie al suo rilancio nel 1990 di Michael Knuth sulle pagine del *Forschungen und Berichte*[15]. Il contributo si poneva l'obiettivo di ravvivare la «Diskussion» sull'attribuzione della Schottmüller che, secondo Knuth, era stata trascurata dagli studi. Il merito dello studioso fu anche quello di riportare l'attenzione sul legame tra la terracotta berlinese e Bologna. La *Madonna col Bambino* del Kaiser Friedrich Museum, infatti, appartiene a un gruppo seriale (qui battezzato *Berlino 1940,* dal numero d'inventario dei musei berlinesi), di cui si conoscono altri due esemplari, entrambi ubicati nella città felsinea. Al primo, segnalato da Bode nel 1891 nel cortile di Palazzo Grassi, Francesco Malaguzzi Valeri ne aggiunse un

[11] MIDDELDORF 1938, pp. 97-98. La proposta di Middeldorf è stata riportata nella scheda dedicata alla *Vergine annunciata* del Victoria and Albert in POPE-HENNESSY 1964, vol. I, p. 372, un po' insensatamente considerato che la terracotta è stata giustamente catalogata come «Lombard: first half of the fifteenth century». Per la *Madonna di Pontorme* si veda CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, p. 30, per il Maestro degli Angeli cantori e le terrecotte menzionate da Middeldorf rimando invece a GALLI 1998B.

[12] BANGE 1933, pl. 19 e BANGE 1934, pp. 21-22.

[13] Uno su tutti GOLDSCHEIDER 1949, p. 151 che l'attribuiva a Michelozzo. In SCHULZ 1966, p. 82 ci si riferisce invece alla scultura come di un anonimo «Florentine».

[14] *SCHÄTZE DER WELTKULTUR* 1958, cat. D47; FEIST 1959, p. 15; *MALEREI UND PLASTIK* 1960, pp. 104-105; FRÜNDT 1963, p. 12, cat. 3; KNUTH 1982, pp. 5-8; A. P. Darr, scheda 13, in *ITALIAN RENAISSANCE SCULPTURE IN THE TIME OF DONATELLO* 1985, pp. 106-108; EFFENBERGER 1985, p. 74; A. P. Darr, scheda 22, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 131-132; FRÜNDT 1987, p. 183; FORLANI TEMPESTI 1989, p. 101, nota 9; G. Gentilini, scheda 11, in *COLLEZIONE CHIGI SARACINI* 1989, pp. 37-47, in particolare p. 45; GENTILINI 1992, vol. I, p. 158 note 14; BELLOSI E GENTILINI 1998, pp. 20-21, 23, 33; JOLLY 1998, pp. 99-100, cat. 14.1; A. P. Darr, scheda 50, in *CATALOGUE OF ITALIAN SCULPTURE* 2002, pp. 89-91; L. Cavazzini, scheda 8, in *MASACCIO* 2002, pp. 114-116; A. Galli, scheda 9, in *MASACCIO* 2002, pp. 118-119; GALLI 2003, p. 161; CASCIARO 2005, p. 87; GRISKO 2006, p. 102; D'APUZZO 2014, pp. 78-81; ROWLEY 2013, pp. 10-11; CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, pp. 40-41; CERAMI 2018, pp. 106-108 (seppur come opera di uno scultore dell'*entourage* di Donatello a Bologna); CAGLIOTI 2020, p. 52; N. Rowley, scheda 2.5, in *DONATELLO* 2022A, pp. 130-131; N. Rowley, scheda 7, in *DONATELLO* 2022B, pp. 134-135; ROWLEY 2022, pp. 11-14. Per l'opera berlinese e la sua paternità si veda inoltre ROWLEY 2016A (consultato il 19 marzo 2025), e relativa bibliografia.

[15] KNUTH 1990.

secondo, conservato al pianterreno di Palazzo Caprara-Orleans (n. 11.A). Lo studioso bolognese considerava la *Madonna Grassi* il prototipo, da cui è derivata la *Madonna Caprara,* «meno fine […], specialmente nelle mani e nel viso della Madonna», che non aveva nulla a che vedere con quella «delicatezza di particolari nelle belle mani della Vergine, lunghe, flessuose, nelle ciocche dei capelli morbidi, nei piedini del fanciullo» che, secondo lui, «richiama l'arte di Niccolò»[16]. Mark Gregory d'Apuzzo ha di recente ridiscusso il contributo di Malaguzzi Valeri, introducendo nuovi spunti di riflessione. *In primis,* ha giustamente sottolineato che la critica del secolo scorso ha concentrato le sue attenzioni essenzialmente sul gruppo berlinese, tralasciando i due bolognesi noti da tempo[17]. La sfortuna della *Madonna Grassi* è forse dovuta alla sua collocazione sulla facciata della sede del Tribunale militare, già pressoché inaccessibile ai tempi di Malaguzzi Valeri, il quale infatti si diceva amareggiato di non poterla riprodurre nel suo articolo; a ciò si aggiunge che l'aspetto della terracotta è ancora oggi falsato da «grossolane vernici […] stese senza riguardo sulla scultura e sulla più tarda incorniciatura per dar loro una volgare apparenza di pietra grigia»[18]. Sul piano conservativo, la situazione della Madonna di Palazzo Caprara è ancora più critica: essa verte infatti in condizioni drammatiche, che ne rendono ardua la lettura. Da un'analisi ravvicinata, il D'Apuzzo ha potuto constatare che si tratta di un calco in gesso, con alcune tracce di policromia, di «qualità esecutiva non mediocre»[19]. Se quest'ultimo esemplare si confronta con le altre due terrecotte note, le differenze che sottolineava

[16] MALAGUZZI VALERI 1923, pp. 356-360.

[17] D'APUZZO 2014, pp. 78-81. Un caso parlante è la ricca scheda in JOLLY 1998, pp. 99-100, in cui viene menzionato l'esemplare di Palazzo Caprara-Orleans ma non quello di Palazzo Grassi, così come nella bibliografia non è citato né BODE 1891, né BODE 1899. Se la *Madonna Caprara* è evocata almeno in alcuni contributi della critica moderna (oltre a JOLLY 1998, si veda KNUTH 1990, p. 201 e nota 13), lo stesso non si può dire della *Madonna Grassi* che, dopo le prime menzioni in BODE 1891 e ALDROVANDI 1899, è progressivamente caduta nell'oblio. Viene ricordata in RICCI 1906, p. 112 come «già attribuita a Nicolò dell'Arca», e in SIGHINOLFI 1915, p. 34 e BESEGHI 1956, p. 18 ancora con la vecchia attribuzione allo scultore; successivamente, in RICCI E ZUCCHINI 1930, p. 136, è menzionata come opera di «Ignoto autore del secolo XV» (mantenuta anche nelle numerose edizioni successive della *Guida*). In tempi invece più recenti, la *Madonna Grassi* è stata inclusa in un volume monografico dedicato al Palazzo (STORELLI 1994, p. 76), in cui è evidente quanto la letteratura precedente sull'opera sia negletta, considerato che l'autore riferisce bizzarramente la terracotta a Giuseppe Mazza, autore della decorazione in stucco all'interno dell'edificio. Un contributo avanguardistico è invece la monografia su Niccolò dell'Arca di Cesare Gnudi, dove lo studioso discute unitariamente i tre esemplari della tipologia seriale, opponendosi all'attribuzione allo scultore, così come a quella in favore di Ghiberti e Donatello, preferendo apporre l'etichetta di «anonimo toscano» (GNUDI 1942, p. 82). Per i due esemplari bolognesi si veda oggi ANDOLINA 2025A e ANDOLINA 2025B.

[18] MALAGUZZI VALERI 1923, p. 360. Con tutta probabilità le "vernici" furono applicate nella serie di restauri che coinvolsero il Palazzo fra fine Ottocento e i primi due decenni del Novecento, e mantenute nell'intervento conservativo del 2010 (si veda D'APUZZO 2014, p. 78 e la bibliografia segnalata alla nota 53).

[19] D'APUZZO 2014, pp. 78-81. In realtà, già in JOLLY 1998, p. 99 ci si riferiva all'esemplare del Palazzo Caprara-Orleans come uno «stucco cast».

Malaguzzi Valeri sono subito evidenti: la Vergine, pur mantenendo un'espressione seriosa, non ha più i suoi grandi occhi a mandorla, le ciocche di capelli hanno perso il loro volume, come il mantello sopra il capo che si increspa in una singolare forma a punta. Allo stesso modo, il volto del Figlio, dalla forma atipicamente allungata e non più tondeggiante, è solcato da un'espressione stupita che si distacca da quella gaia degli altri due. Tuttavia, in termini compositivi le tre sculture sono pressoché sovrapponibili, ciò mi fa pensare che, con tutta probabilità, la *Madonna Caprara* deriva da un secondo gruppo seriale, concepito pochi decenni dopo da un anonimo scultore bolognese, ispirandosi a quel modello donatelliano che, evidentemente, era celebre in città[20]. Pur possedendo ben due esemplari in terracotta, non è ben chiaro se uno dei due possa trattarsi del prototipo della composizione seriale: in entrambi i casi, infatti, per motivi completamente differenti, non è possibile analizzare il retro per comprendere se l'argilla sia stata modellata direttamente o formata tramite l'utilizzo di una matrice; inoltre, sia nell'uno che nell'altro caso, la qualità del modellato è ormai illeggibile. Nel caso della *Madonna Grassi,* la ragione sta nell'essere murata sulla facciata del Palazzo e guastata da pesanti ridipinture; in quello invece della *Berlino 1940* la situazione è ancora più drammatica e, purtroppo, irreversibile. Risale alle conseguenze dell'incendio del 1945 nella Flakturm di Friedrichshain la commovente fotografia che accompagna tutt'oggi la terracotta nelle sale del Bode Museum di Berlino, dove si vede l'opera in frammenti sparsi (fig. 11.II). La relazione di restauro, redatta alla fine della Seconda Guerra Mondiale, descrive la scultura ridotta, appunto, in «viele Teile», e l'intera superficie gravemente danneggiata dal fuoco. I pezzi furono rincollati (letteralmente) nel 1945, le parti mancanti reintegrate in stucco («fehlende Teile durch Gips ergänzt»), assicurando infine il tutto con una colata di gesso sul retro della scultura[21]. Nonostante la sua brevità, la relazione di restauro è sufficiente per sospendere qualsiasi giudizio sulla qualità del modellato dell'esemplare berlinese e a rendere inutile qualsiasi confronto tra le dimensioni degli altri due noti.

Devo ammettere che, per certi aspetti, fatico a contestualizzare la tipologia della *Berlino 1940* nel catalogo di Donatello, sostanzialmente nel rintracciare altre opere che dialoghino con la fisionomia così peculiare della Vergine. D'altro canto, è inconfutabile che l'idea deliziosa del Bambino che si avviluppa nel velo materno non possa che derivare dalla mente del geniale scultore. A differenza di Francesco Caglioti, non sarei però certa che la terracotta di Bode provenga «verosimilmente da Bologna», né

[20] Anche in JOLLY 1998, pp. 99-100 il gesso è menzionato come una copia fedele della Madonna col Bambino berlinese, e non come di un calco.

[21] Nelle fotografie antecedenti la Seconda Guerra Mondiale, la scultura ha un aspetto diverso rispetto a quello attuale: *in primis* la terracotta era ancora policromata in alcune parti, inoltre, come segnalato nella relazione di restauro, il mantello che correva sul capo del Bambino è perduto, così come il suo orecchio sinistro (cfr. fig. 11.I e n. 11.1).

che i due esemplari felsinei siano semplicemente «un paio di repliche antiche» che attestano una «traccia» del pezzo berlinese[22]. Considerata la perfetta sovrapponibilità tra la Madonna col Bambino del Bode Museum e quella di Palazzo Grassi, ritengo più plausibile che entrambe provengano dalla stessa matrice. Donatello (o, ancor meglio, un suo collaboratore) avrebbe quindi modellato il prototipo a Firenze e, come tante altre Madonne col Bambino seriali concepite nella città gigliata nello stesso periodo, almeno un calco – quello di Palazzo Grassi? – sarebbe giunto a Bologna poco tempo dopo. Qui il modello dovette conoscere un discreto successo che, entro la fine del Quattrocento, portò alla realizzazione della derivazione di Palazzo Caprara-Orleans.

[22] CAGLIOTI 2020, p. 52.

Fig. 11.I. Donatello,
Madonna col Bambino.
Berlino, Bode Museum (*ante* 1945)

Fig. 11.II. La *Madonna col Bambino* di Donatello in seguito
ai danni della Seconda Guerra Mondiale (1955 circa)

12

Madonna di Terzano

MICHELE DA FIRENZE

1415-1420 circa

La Madonna regge tra le braccia il Figlio dalla fisicità ercolina che, anziché ricambiare i gesti d'affetto della Madre – che accosta la guancia alla sua nuca mentre gli solletica il piede sinistro –, è intento a osservare lo spettatore stringendo nella mano sinistra un oggetto appeso al collo, di difficile identificazione[1].

Il primo a portare l'attenzione su questa tipologia seriale fu Giancarlo Gentilini che, in una scheda dedicata a un maestoso San Leonardo in terracotta di Michele da Firenze, allora sul mercato antiquario, propose agilmente di ascrivere al *corpus* del fiorentino l'ideazione della nostra tipologia seriale, fornendo un primo elenco degli esemplari esistenti[2].

Tale paternità era in realtà già stata intuita nel 1927, nel catalogo dell'asta organizzata da Elia Volpi a New York, dove, tra le tante cose, fu presentato un gesso della serie (contenuto in una cornice della bottega dei della Robbia) come opera del "Maestro della cappella Pellegrini"[3], ovvero l'etichetta coniata da Wilhelm Bode con cui l'allora anonimo artista fece il suo ingresso nella critica[4]. Una voce fuori dal coro fu quella di Ludwig Goldscheider che, nel 1949, riferì il modello a Lorenzo Ghiberti, sottolineando il dialogo (suggestivo ma certamente non convincente) con la vetrata per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore[5]. Ai nostri occhi moderni, vi sono però pochi dubbi sul fatto che l'autore della presente tipologia

[1] Ho avuto modo di presentare le ricerche confluite in questa scheda al convegno *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento*, organizzato da Aldo Galli, Marco Scansani e me presso l'Università di Trento nel novembre 2024. Rimando dunque agli atti di quelle due giornate, cfr. ROSA 2026.

[2] G. Gentilini, scheda 3, in *DA BIDUINO AD ALGARDI* 1990, pp. 24-37, in particolare p. 28.

[3] *GOTHIC AND RENAISSANCE* 1927, lotto 414, p. 256. In seguito a questa asta, l'opera non è più ricomparsa sul mercato antiquario. In MIDDELDORF 1976, p. 14, nota si segnala che il rilievo passò «later in the Contini [Bonacossi?] Collection».

[4] BODE 1885, pp. 170-178.

[5] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

seriale sia Michele da Firenze. Il fiorentino, agli inizi della propria carriera, ideò infatti uno specifico tipo femminile che ripropose, con minime variazioni, lungo tutto il corso della sua esistenza erratica. Se si confronta la maestosa Madonna col Bambino fittile che troneggia sul protiro della cattedrale di Ferrara (inaugurata – stando alle fonti – nell'ottobre 1427), la *Madonna delle lacrime* di Arezzo, la *Madonna della Rondine* di Spilamberto o ancora quella al centro dell'*Altare delle Statuine* di Modena, appare evidente che alla base vi sia un'identità compositiva pressoché assoluta, divenuta una sorta di marchio di fabbrica del plasticatore [6]. A questo elenco si può facilmente aggiungere anche la tipologia della *Madonna di Terzano* che condivide con gli esempi appena citati l'acconciatura, l'elegante *mise* con l'abito stretto sotto al seno, le spalle coperte con un mantello lanoso e, se non bastasse, il Bambino dinoccolato dall'immancabile espressione seriosa.

Si tratta di una tipologia seriale piuttosto rara, nota attualmente in cinque esemplari. Uno di essi – praticamente identico all'esemplare un tempo nella collezione Volpi (n. 12.5) – era venerato fino a pochi decenni fa nella chiesa di Santa Lucia a Terzano, nei pressi di Bagno a Ripoli (n. 12.3). Purtroppo l'opera è attualmente di collocazione ignota, ma uno scatto del 1934 ce la mostra nella sacrestia della chiesa, pesantemente ridipinta e agghindata da collane, bracciali e altri ninnoli, testimonianza della devozione secolare di cui dovette essere oggetto. Ed è proprio per la sua importanza storica che l'intera tipologia seriale è stata qui ribattezzata *Madonna di Terzano*. Un esemplare di qualità decisamente modesta si trova invece nel Museo Davia Bargellini di Bologna, proveniente dall'Opera Pia dei Poveri Vergognosi, dove viene menzionato per la prima volta il 15 marzo 1920[7]. Più recentemente, è comparso sul mercato antiquario un calco che si distingue per la conservazione della sua policromia e dorature originali, consentendoci così di intendere come questi manufatti dovevano apparire appena usciti dalla bottega di Michele[8] (n. 12.4). Tutti gli esemplari fin qui menzionati sono stati realizzati in gesso ma, di recente, è ricomparso sul mercato antiquario un pezzo di grande rilevanza, in terracotta (n. 12.1)[9]. La scultura si rivela subito riconoscibile in quella pubblicata da Ludwig Goldscheider, all'epoca nella collezione di Heather Price a Johannesburg[10]. Questo rilievo non sarà forse il capolavoro di Michele da Firenze, ma si distingue per qualità rispetto agli altri esemplari della serie. La scultura colpisce per la leggibilità degli sguardi assorti, le ciocche di capelli ondulati che

[6] GALLI 1992, pp. 25-26.

[7] J. Bentini, scheda 165, in *ARTE E PIETÀ* 1980, pp. 209-210; M. Medica, scheda 65, in *MUSEO CIVICO D'ARTE INDUSTRIALE* 1987, pp. 134-135; TUMIDEI 1995, p. 77 nota 32; CERAMI 2014, pp. 54-59. L'esemplare bolognese è menzionato rapidamente – come confronto per una Madonna col Bambino di Michele da Firenze a Santa Maria a Monte, nel Valdarno inferiore – in FERRETTI 1997, p. 107.

[8] Il rilievo, all'epoca inedito, è stato riferito a Michele da Firenze da Francesco Caglioti (cfr. *OLD MASTER* 2011, pp. 34-35, lotto 39).

[9] Ringrazio Giancarlo Gentilini per la preziosa segnalazione.

[10] GOLDSCHEIDER 1949, p. 148.

incorniciano il volto di Maria e, sopra ogni altra cosa, il mantello che, in un lento e armonioso fluire, avvolge le membra della Vergine con pieghe profonde e ritmiche. Ciò che rende la replica unica è il fatto che sia plasmata in argilla, e non realizzata "a calco". Sul retro, sono ancora visibili le impronte delle dita dell'artista, lasciate nel corso della modellazione e dello svuotamento necessario per la cottura. Con ogni probabilità si tratta dunque del modello originario, dal quale Michele ricavò poi la matrice per gli altri gessi noti.

Gli esemplari della tipologia seriale fin qui elencanti sono pressoché sovrapponibili, se non per alcuni dettagli. In quasi tutti i casi, per esempio, i cerchi della corona della Vergine si concludono con una punta semplice, nel caso del Museo Davia Bargellini terminano invece con degli elementi floreali, molto simili a quelli del tabernacolo del Museo Nazionale del Bargello (figg. 12.I e 12.II). Nel caso del gesso sul mercato le differenze sono piuttosto notevoli: i cerchi della corona sono uniti, la collana di corallo di Gesù è nettamente più corta rispetto alle altre, che arrivano fino all'addome; infine, il misterioso oggetto che solitamente regge in mano il Bambino, è qui trasformato in un cardellino. Ciononostante, Michele da Firenze produsse con tutta probabilità i cinque esemplari tramite la stessa matrice, aggiungendo o modificando alcuni dettagli prima che il gesso si solidificasse.

La riscoperta del prototipo che – considerata la sua qualità – rende più agevole la lettura stilistica, consente di avanzare ipotesi significative sulla datazione della tipologia seriale. Jadranka Bentini proponeva di collocare la sua ideazione al soggiorno emiliano di Michele – ossia tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento – evidenziando delle affinità con l'*Altare delle statuine* di Modena e l'*Adorazione dei Magi* della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona [11]. Tuttavia, appare più plausibile anticipare la composizione di un decennio, attribuendola a una fase in cui l'artista era ancora attivo nella sua città natale. È lecito supporre che Michele concepì questa tipologia seriale nel momento di massima fortuna della terracotta e della "serialità" a Firenze, inserendosi e adeguandosi alle tendenze del momento. Non a caso infatti la Vergine e il Bambino sono pressoché gemelli di quelli raffigurati nel tabernacolo e nella grande terracotta a figura intera del Museo Nazionale del Bargello (fig. 12.III).

Michele da Firenze, in concomitanza con il suo commiato fiorentino, abbandonò la modellazione di *Madonne col Bambino* "scontornate" e seriali, dedicandosi esclusivamente ai "colmi" scolpiti, un genere che concepì a Firenze ma che ebbe la massima fortuna e diffusione in Lombardia e in Emilia, dove anche modesti artisti locali ne proposero una loro rilettura[12].

[11] J. Bettini, scheda 165, in *ARTE E PIETÀ* 1980, pp. 209-210, n°165. La scheda riporta una fotografia dell'opera presumibilmente antecedente ad un intervento di restauro, la corona è difatti completa di tutte le punte e la policromia pare meno lacunosa.

[12] ROSA 2023.

Fig. 12.I. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino.
Bologna, Museo Davia Bargellini

Fig. 12.II. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino (particolare).
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. 12.III. Michele da Firenze,
Madonna col Bambino (particolare)
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

13

Berlino 1562

(Madonna col Bambino stanco)

NANNI DI BARTOLO

1421-1423 circa

Gesù Bambino giace addormentato tra le braccia della Madre che, osservandolo con apprensione, gli solletica il collo. Il primo a portare l'attenzione su questa tipologia seriale fu Wilhelm Bode che, in un articolo dedicato a Luca della Robbia e ai suoi «precursori», presentò l'esemplare conservato nell'allora Kaiser Friedrich Museum di Berlino (n. 13.1) come opera di un anonimo fiorentino più «sviluppato» rispetto al Maestro della cappella Pellegrini, al quale suggeriva di attribuire anche una seconda Madonna col Bambino a mezza figura in terracotta[1]. La proposta fu accolta da Frida Schottmüller nella prima edizione del catalogo delle sculture dei musei berlinesi: la *Berlino 1562* venne infatti presentata con l'etichetta di «Florentinisch um 1430», evidenziando le assonanze del «typus» e dello stile del panneggio con la «Madonna mit gotischem Laubwerk», ovvero quella tra «il fogliame gotico» già evocata da Bode[2]. L'anno seguente vide le stampe il celebre articolo dedicato all'attività di Lorenzo Ghiberti «quale miglior plasticatore della prima metà del Quattrocento», nel quale Bode attribuì all'orafo scultore anche l'ideazione della nostra tipologia seriale[3]. L'attribuzione fu condivisa da Oskar Wulff che, nel suo contributo

[1] BODE 1889, p. 130. Questa seconda Madonna col Bambino fa parte di un piccolo *corpus* di un anonimo scultore fiorentino vicino ai modi di Nanni di Bartolo (che nel capitolo IV del presente lavoro di tesi ho proposto di ribattezzare "primo amico di Nanni"), a cui spetta la *Madonna col Bambino stante* della Pieve di Arezzo e un'altra di dimensioni più contenute del Museo Lazaro Galdiano di Madrid (cfr. A. Galli, scheda 11 in *MASACCIO* 2002, pp. 124-127 e ROSA 2025B). Le due sculture berlinesi sono pubblicate con l'etichetta del "Meister der Pellegrinikapelle" in BODE 1892, tav. 31. Entrambe sono andate distrutte nel disastroso incendio del 1945, si veda quindi: *DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG* 2006, p. 138, n. 138 e n. 1562.

[2] SCHOTTMÜLLER 1913, p. 12.

[3] BODE 1914, p. 81.

monografico dedicato a Ghiberti, sostenne la proposta attraverso confronti con la *Madonna in faldistorio* del Victoria and Albert Museum di Londra e con la *Madonna Kress* della National Gallery di Washington[4], oggi entrambe ascritte al catalogo del giovane Donatello[5]. Dalla fine dell'Ottocento a oggi, la critica si è mostrata concorde nel ricondurre l'ideazione della *Berlino 1562* al panorama artistico fiorentino, ad eccezione di Arturo Jahn Rusconi, che suggerì interrogativamente il nome di Jacopo della Quercia[6], e di Carlo del Bravo, che incluse la scultura nel *corpus* di Antonio Federighi, insieme al reliquiario di San Miniato e alla già citata *Madonna Kress*[7]. Fu però Leo Planiscig, in un monumentale articolo del 1930 dedicato agli scultori attivi a Venezia nella prima metà del Quattrocento, ad avanzare la proposta destinata a rivelarsi decisiva. Muovendo da confronti puntuali con il monumento Brenzoni in San Fermo a Verona e con la meravigliosa *Madonna col Bambino* lapidea della lunetta della basilica di San Nicola a Tolentino, lo studioso attribuì la *Berlino 1562* a Nanni di Bartolo[8]. La proposta fu accolta pressoché unanimemente dalla letteratura successiva[9], a partire dalla Schottmüller che, nella seconda edizione del catalogo delle sculture rinascimentali e barocche del Kaiser Friedrich Museum, trasferì il gesso dalla sezione dedicata agli anonimi fiorentini a quella del Rosso[10]. Ai suoi occhi, la proposta di Planiscig dovette risultare folgorante, tanto che, in un articolo monografico dedicato a Nanni pubblicato nello stesso 1933, la studiosa fece riferimento alle sue posizioni relative ad alcuni «Madonnenreliefs» come già assodate[11].

Quella della *Berlino 1562* è una tipologia seriale non molto replicata, nota attualmente in cinque esemplari. Il rilievo che ha attirato le maggiori attenzioni da parte della critica è indubbiamente quello un tempo conservato al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, andato perduto nel disastroso incendio del 1945[12]. Le fotografie scattate prima della Seconda Guerra Mondiale portano memoria di un gesso di qualità straordinaria, impreziosito dalla sua pelle pittorica primigenia e, rispetto agli altri esemplari della serie, caratterizzato dalla presenza di due stemmi a rilievo nel basamento. L'unico altro esempio di replica dotata di un gradino analogo è quella conservata presso il Museo Stibbert di Firenze (proveniente dal convento di Santa Maria del Carmine [13] [n. 13.3]), dove un restauro moderno piuttosto

[4] WULFF 1922, pp. 102-103.

[5] Si veda: CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015, pp. 15-45.

[6] RUSCONI 1911, p. 26.

[7] DEL BRAVO 1970, pp. 74-75.

[8] PLANISCIG 1930, p. 82, fig. 85.

[9] GOLDSCHEIDER 1949, p. 18; BELLINI 1977; SCHLEGEL 1979, pp. 21-26; GENTILINI 1980, pp. 93-94; E. Neri Lusanna, scheda 173, in *IL MUSEO BARDINI* 1986A, pp. 247-248; E. Neri Lusanna, scheda 71, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 196-197; KECKS 1988, p. 88; BELLOSI 1990, p. 209; PETRUCCI 1996; BELLOSI 1997, p. 95; JOLLY 1998, p. 164; F. Petrucci, scheda 4, *BEATO ANGELICO A PONTASSIEVE* 2010, pp. 122-125; *LIFE, LOVE AND MARRIAGE CHESTS* 2018, pp. 108-109; G. Fattorini, scheda 13, in *THE PITTAS COLLECTION*, Firenze 2018, pp. 230-237.

[10] SCHOTTMÜLLER 1933A, pp. 28-29.

[11] SCHOTTMÜLLER 1933B, pp. 295-304.

[12] Cfr. nota 1 della presente scheda.

[13] F. Petrucci, scheda 4, *BEATO ANGELICO A PONTASSIEVE* 2010, pp. 122-125.

invasivo ha introdotto un'invocazione mariana affiancata da due blasoni. Al di là delle recenti reintegrazioni pittoriche, il gesso si distingue dai suoi gemelli per l'alta qualità del modellato, caratterizzato da profondi sottosquadri in prossimità del collo della Vergine, dall'efficace resa delle ciocche dei capelli di Maria e delle pieghe in cui si increspa l'abito sul suo petto, fino a dettagli minutissimi come la presenza dell'ombelico del Bambino. Di qualità leggermente inferiore, ma comunque notevole, è l'esemplare della collezione Pittas, appartenuto a Elia Volpi (n. 13.4). Ai tempi di Palazzo Davanzati, la superficie scultorea era rivestita da una patina scura dipinta a "finto bronzo", che accentuava la qualità del modellato (fig. 13.I). In un intervento di restauro della fine degli anni Novanta, lo strato pittorico bruno è stato rimosso, riportando alla luce la pregevole policromia originaria[14]. Nel 1975 Fiora Bellini rese noto, in una scheda nel catalogo della mostra *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, uno scatto conservato alla fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, raffigurante un ulteriore esemplare della serie appartenente a una collezione londinese di una certa «Mrs. Dry» (n. 13.5)[15]. Di fattura piuttosto scadente, penalizzata da una pelle pittorica orripilante, è invece la replica che tutt'oggi campeggia sulla parete blu della "Sala delle Madonne" del Museo Bardini[16] (n. 13.2). A chiudere l'elenco vi è infine un misterioso sesto esemplare. Nel già citato articolo del 1889, Wilhelm Bode segnalava infatti la presenza di una replica della serie entro un tabernacolo dietro Palazzo Strozzi, all'angolo tra via della Vigna e via della Spada[17]. In effetti, una *Madonna col Bambino stanco* compare in quella precisa collocazione tra le pagine del libro *Cento tabernacoli a Firenze*, edito nel 1971 (fig. 13.II)[18]. Eppure, se oggi ci si affaccia al medesimo tabernacolo viario, ci si troverà di fronte una replica della *Berlino 130,* anziché quella di nostro interesse[19]. La dinamica è piuttosto nebulosa, ciò che è certo è che in tempi non così lontani la scultura è stata sostituita.

Nanni di Bartolo concepì questa tipologia seriale verosimilmente prima di

[14] La scultura, quando fu messa all'incanto all'asta *European Art Works* 1994, era ancora dotata della sua pelle pittorica "bronzata". Il rilievo passò poi nella collezione degli antiquari Botticelli e pubblicato in Bellandi 1995, p. 400. Sul rilievo si veda la recente scheda di G. Fattorini, scheda 13, in *The Pittas collection* 2018, pp. 230-237.

[15] Bellini 1977, p. 182. Cfr. Firenze, Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, n. 154217.

[16] Per l'esemplare si veda: E. Neri Lusanna, scheda 173, in *Il Museo Bardini* 1986a, pp. 247-248 e *Il Museo Bardini* 1986a, pp. 56-57.

[17] Bode 1889, p. 130.

[18] Bargellini 1971, p. 8.

[19] Un ramo della famiglia Rucellai aveva dei possedimenti in quell'incrocio formato dall'inizio di via della Vigna Nuova e borgo San Pancrazio, oggi via della Spada. Nel 1614, Lodovico e Ferdinando, figli di un messere Orazio, vendettero le loro case a Robert Dudley (1574-1649), conte di Warwich e di Leicester, nonché duca di Northumberland. Dopo la morte del duca nel 1649, la proprietà passò ai figli e, per via ereditaria, nel Settecento ai marchesi Paleotti di Bologna. Dopo altri passaggi di proprietà, nel 1912 il palazzo fu acquistato da Francesco Navone, che lo destinò al suo commercio di merletti e ricami. La facciata venne in questa circostanza ristruttura (per il palazzo si veda: Ginori Lisci 1972, pp. 207-209 e Vannucci 1995, pp. 121-124).

lasciare la sua città natale per Venezia, dove è documentato dal 1424. Proprio come Michele da Firenze, il Rosso ideò la matrice per adeguarsi alle tendenze della città gigliata del primo ventennio del Quattrocento, abbandonando poi sia la produzione di Madonne col Bambino "scontornate" sia la tecnica "a calco" non appena approdato al Nord. La tipologia della *Berlino 1562* si legge tutta d'un fiato con la *Madonna di Ognissanti* – uno dei capolavori fittili di Nanni di Bartolo – il che ne suggerisce una datazione nello stesso giro d'anni, tra il 1420 e il 1423 circa. In questo triennio, il Rosso maturò un tipo fisionomico di Madonna estremamente riconoscibile, dall'aspetto grifagno, «il profilo un po' adunco, da falchetto, il collo lunghissimo, la fronte alta e bombata»[20], incorniciato da capelli ricci stretti in una sciarpa da cui sfuggono alcune ciocche ribelli. Inoltre, lo scultore mostrò una particolare predilezione per l'immagine di Maria che solletica il mento del Figlio, solitamente rappresentato irrequieto e scalpitante, tranne nel nostro caso dove la Vergine pare punzecchiarlo per svegliarlo da un sonno profondo

[20] A. Galli, scheda 11, in *MASACCIO* 2002, pp. 124-126.

13.I. Nanni di Bartolo (da),
Madonna col Bambino stanco.
Firenze, Collezione Elia Volpi (oggi Collezione Pittas)

13.II. Nanni di Bartolo (da),
Madonna col Bambino stanco.
già Firenze, tra Via della Vigna Nuova e Via della Spada

Bibliografia

15 a. C.

VITRUVIO (15 a.C.), ed. 1758
Marco Vitruvio Pollione, *De architectura* (15 a. C.), ed. a cura di B. Galiani, Napoli 1758

1400 circa

CENNINI (1400 circa), ed. 1859
Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (1400 circa), ed. a cura di G. e C. Milanesi, Firenze 1859

1400-1405 circa

DOMINICI (1400-1405 circa), ed. 1860
Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare,* ed. a cura di D. Salvi, Firenze 1860

1430-1440

SCALAMONTI (1430-1440 circa), ed. 1996
Francesco Scalamonti, *Vita viri clarissimi et famosissimi Kyriaci Anconitani* (1430-1440 circa), ed. a cura di C. Mitchell e E. W. Bodnar, Philadelphia 1996

1450 circa

GHIBERTI (1450 circa), ed. 1912
Lorenzo Ghiberti, *I Commentari* (1450 circa), ed. a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912

1453-1475

NERI DI BICCI (1453-1475), ed. 1976
Neri di Bicci, *Le ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475),* ed. a cura di B. Santi, Pisa 1976

1460-1464 circa

FILARETE (1460-1464), ed. 1972
Antonio Averlino (detto il Filarete), *Trattato di architettura,* ed. a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972

1479-1481 circa

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI (1479-1481 circa), ed. 1967
Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare,* ed. a cura di C. Maltese, 2 voll., Milano 1967

1480 circa

MANETTI (1480 circa), ed. 2021
Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* (1480 circa), ed. a cura di A. Natali e G. Giari, Firenze 2021

1487-1537

Libro di Antonio Billi (1487-1537), ed. 1892
Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, ed. a cura di C. Frey, Berlin 1892

1490-1517

LEONARDO DA VINCI (1490-1517), ed. 1817
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura,* ed. a cura di G. Manzi e G. G. De Rossi, Roma 1817

1504

POMPONIO GAURICO (1504), ed. 1999
Pomponio Gaurico, *De Sculptura,* ed. a cura di P. Cutolo, Napoli 1999

1510

ALBERTINI (1510), ed. 1863
Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e pittura della città di Firenze* (1510), ed. a cura di G. Milanesi, C. Guasti e C. Milanesi, Firenze 1863

1512

LEON BATTISTA ALBERTI (1512), ed. 1966
Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1512), ed. a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966

1537-1542 circa

IL CODICE MAGLIABECHIANO (1537-1542 circa), ed. 1892
Il codice Magliabechiano (1537-1542 circa), ed. a cura di C. Frey, Berlin 1892

1550 e 1568

VASARI (1550 e 1568), ed. 1966-1997
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550 e 1568), ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, 11 voll., Firenze 1966-1997

1554

SABBA DA CASTIGLIONE 1554
Sabba da Castiglione, *Ricordi ouero Ammaestramenti di Monsignor Sabba da Castiglione Caualier Gierosolimitano, ne quali con prudenti, e christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a vn vero gentil'huomo. Con la tauola per alphabeto di tutte le cose notabili,* Venezia 1554

1587

ARMENINI (1587), ed. 1823
Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1587), ed. a cura di N. Capurro, Pisa 1823

1666

ANTONIO MASINI (1666), ed. 1986
Antonio Masini, *Bologna Illustrata* (1666), ed. a cura di M. Fanti, Bologna 1986

1681

BALDINUCCI 1681
Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno,* Firenze 1681

1754-1762

RICHA 1754-1762
Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri,* 10 voll., Firenze 1754-1762

1854-1856

MILANESI 1854
Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856

1856

MIGLIARINI 1856A
Arcangelo Michele Migliarini, *Risorgimento dell'arte. Il Redentore al Sepolcro con Angeli,* in "Le arti del disegno. Foglio settimanale", 26 aprile 1856, pp. 133-134

MIGLIARINI 1856B
Arcangelo Michele Migliarini, *Risorgimento dell'arte. La Madonna con Gesù Bambino,* in "Le arti del disegno. Foglio settimanale", 24 giugno 1856, pp. 188-189

1858

MIGLIARINI 1858
Arcangelo Michele Migliarini, *Museo di sculture del risorgimento raccolto e posseduto da Ottavio Gigli*, Firenze 1858

1862

ROBINSON 1862
John Charles Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art: a descriptive catalogue of the works forming the above section of the Museum, with additional illustrative notices*, London 1862

SETTEMBRINI 1862
Luigi Settembrini, *Opere di Luciano voltate in italiano,* 3 voll., Firenze 1862

1865

DAVILLIER 1865
Jean Charles Davillier, *Niculoso Francisco: peintre céramiste italien, établi a Séville (1503 - 1508)*, in "Gazette des beaux-arts", XVIII, 1865, pp. 217-228

1870

SANTARELLI 1870
Emilio Santarelli, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. E. Santarelli alla R. Galleria di Firenze*, Firenze 1870

1873

MILANESI 1873
Gaetano Milanesi, *Sulla storia dell'arte in Toscana. Scritti Vari*, Firenze 1873

1875

BARONI 1875
Giovanni Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano. Cenni storici,* Firenze 1875

SEMPER 1875
Hans Semper, *Donatello. Seine Zeit und Schule,* Wien 1875

1881

COURAJOD 1881
Louis Courajod, *Récentes acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre,* in "Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art", XXIII, 2, 1881, pp. 193-206

1884

BODE 1884
Wilhelm Bode, *Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin. III. Bildwerke des Donatello und seiner Schule,* in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", V, 1884, pp. 27-42

CAMPANI 1884
Arturo Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico Palazzo del Potestà in Firenze,* Firenze 1884

VENTURI 1884
Adolfo Venturi, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara,* in "Rivista storica italiana", I, 1884, pp. 591-631

1885

BODE 1885
Wilhelm Bode, *Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin. V. Die Florentiner Thonbildner in der ersten Jahrzehnten des Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", VI, 1885, pp. 170-185

1886

BODE 1886
Wilhelm Bode, *Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin. VI. Die Florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento,* in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", VII, 1886, pp. 23-39

FORESI 1886
Alessandro Foresi, *XII capitoli delle memorie,* Firenze 1886

INTRA 1886
Giovanni Battista Intra, *Donatello e il marchese Lodovico Gonzaga*, in "Archivio storico lombardo", XIII, 1886, pp. 666-669

1887

BODE 1887
Wilhelm Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin,* Berlin 1887

1888

BESCHREIBUNG CHRISTLICHEN EPOCHE 1888
Beschreibung Der Bildwerke Der Christlichen Epoche, a cura di W. Bode e H. Von Tschudi, Berlin 1888

BODE 1888
Wilhelm Bode, *La Renaissance au Musée de Berlin. V. La sculpture,* in "Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art", XXXVIII, 2, 1888, pp. 285-303

1889

BODE 1889
Wilhelm Bode, *Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze,* in "Archivio storico dell'arte", II, 1889, pp. 127-133

1891

BODE 1891
Wilhelm Bode, *Die italienische Plastik*, Berlin 1891

1892

CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE 1892
Catalogo delle opere d'arte del Senatore Dottor Giovanni Morelli, legate a questa accademia e costituenti la Galleria Morelli, a cura dell'Accademia Carrara di Belle Arti Bergamo, Bergamo 1892

FRIZZONI 1892
Gustavo Frizzoni, *La Galleria Morelli a Bergamo descritta e illustrata con 24 tavole fototipiche,* Bergamo 1892

VON TSCHUDI 1892
Hugo von Tschudi, *Königliche Museen. 1. April – 30. Juni 1892. B. Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse. 2. Bildwerke der Christlichen Epoche*, in "Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen", XIII, 4, 1892, pp. LXXI-LXXIII

1892-1905

BODE 1892-1905
Wilhelm Bode, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, 12 voll., München 1892-1905

1894

MARQUAND 1894
Allan Marquand, *A terracotta sketch by Lorenzo Ghiberti,* in "American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts", IX, 1894, pp. 206-211

1897

CATALOGUE SOMMAIRE DES SCULPTURES 1897
Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes, a cura di André Michel, Paris 1897

1899

ALDROVANDI 1899
Luigi Aldrovandi, *Il sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna e Nicolò dall'Arca,* in "L'Arte", II, 1899, pp. 174-190

BODE 1899
Wilhelm Bode, *Le opere di Niccolò dall'Arca,* in "L'Arte", II, 1899, pp. 498-499

1901

MILANESI 1901
Gaetano Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo,* Firenze 1901

1902

BODE 1902
Wilhelm Bode, *Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen. 1. Lorenzo Ghiberti. Donatello*, in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XXIII, 1902, pp. 66-80

1903

MICHEL 1903
Emile Michel, *Les acquisitions du département de la sculpture du Moyen Âge. de la Renaissance et des Temps modernes au Musée du Louvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXIX, 3, 1903, pp. 369-390

1906

BERTAUX 1906
Emile Bertaux, *Trois chefs-d'œuvre italiens de la collection Aynard*, in "Revue de l'Art", XIX, 1906, pp. 81-96

RICCI 1906
Corrado Ricci, *Guida di Bologna,* Bologna 1906

VON FABRICZY 1906
Cornelius von Fabriczy, *Memorie sulla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla badia di S. Salvatore a Settimo,* in "L'Arte", IX, 1906, pp. 255-262

1907

SCHUBRING 1907
Paul Schubring, *Donatello: des Meisters Werke in 277 Abbildungen,* Stuttgart 1907

1908

SCHIAPARELLI 1908
Attilio Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV,* 2 voll., Firenze 1908

VENTURI 1908A
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana. Scultura del Quattrocento,* IV, Milano 1908, pp. 228-235

VENTURI 1908B
Adolfo Venturi, *Per lo studio del problematico 'maestro della Cappella Pellegrini',* in "L'Arte", XI, 1908, pp. 298-300

1909

BIADEGO 1909
Giuseppe Biadego, *Verona*, Bergamo 1909

POGGI 1909A
Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*. Parti I-IX, Berlin 1909

POGGI 1909B
Giovanni Poggi, *I ricordi di Alesso Baldovinetti,* Firenze 1909

VALENTINER 1909
Wilhelm Valentiner, *Principal accessions. Italian Renaissance Sculptures. I,* in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", IV, 11, 1909, pp. 206-208

VON FABRICZY 1909
Cornelius von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz - und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento,* in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XXX, 1909, pp. 1-88

1910

BIANCHI E BERETTA 1910
Rosario Bianchi e Costanzo Beretta, *La basilica di Santa Maria di Castello in Genova,* Torino 1910

BRECK 1910
Joseph Breck, *La scultura italiana nel Metropolitan Museum di New York,* in "Rassegna d'arte", X, 1910, pp. 19-22

CATALOGUE DE LA VENTE 1910
Catalogue de la vente des objets d'art ancien composant les collections Elie Volpi, catalogo dell'asta (Roma, Jandolo & Tavazzi, aprile 1910)

MANIFATTURA DI SIGNA 1910
Manifattura di Signa. Terrecotte artistiche e decorative, catalogo di vendita, Firenze 1910

POGGI 1910
Giovanni Poggi, *L'antico altare del Battistero fiorentino,* in "Rivista d'arte", VII, 1910, pp. 73-82

1911

RIGHINI 1911
Eugenio Righini, *Quello che resta di Ferrara antica*, 4 voll., Ferrara 1911

RUSCONI 1911
Arturo Jahn Rusconi, *Le Palais Davanzati,* 1911

1913

BRECK 1913
Joseph Breck, *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Romanesque, Gothic and Renaissance Sculpture*, New York 1913

CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS 1913
Catalogue des tableaux anciens composant la collection de feu M. Édouard Aynard, catalogo della vendita (Galerie Georges Petit, 1 – 4 dicembre 1913), Paris 1913

MARQUAND 1913
Allan Marquand, *Some works by Donatello in America,* in "Art in America", II, 1913, pp. 210-215

SALMI 1913
Mario Salmi, *Spigolature d'arte toscana,* in "L'Arte", XVI, 1913, pp. 208-227

SCHOTTMÜLLER 1913
Frida Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913

1914

BODE 1914
Wilhelm von Bode, *Ghiberti als führender Meister unter den Florentine Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento*, in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XXXV, 1914, pp. 71-89

CATALOGO IMPRESA GALARDELLI 1914
Catalogo di oggetti antichi d'arte e d'ammobiliamento. Vendita al pubblico incanto presso l'impresa "G. Galardelli", catalogo dell'asta (Firenze, Impresa "G. Galardelli", 11 – 15 maggio 1914), Firenze 1914

WERKEN ALTER KUNST 1914
Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz von Mitgliedern des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, catalogo della mostra (Berlino, Königlichen Akademie der Künste, maggio 1914), Berlin 1914

1915

SALMI 1915
Mario Salmi, *La Madonna delle lacrime*, in "Rassegna d'Arte", XV, 1, 1915, pp. 263-264

SCHUBRING 1915
Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915

SIGHINOLFI 1915
Lino Sighinolfi, *Guida di Bologna,* Bologna 1915

1916

THE RARE AND VERY VALUABLE ART TREASURES 1916
The rare and very valuable art treasures and antiquities formerly contained in the famous Davanzati Palace. Also those contained in the Villa Pia Florence, Italy, catalogo dell'asta (New York, American Art Galleries, novembre 1916)

1917

SIMEONI 1917
Luigi Simeoni, *Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1917

WULFF 1917
Oskar Wulff, *Ein Verkanntes Frühwerk von Luca della Robbia und des Künstlers Werdegang,* in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XXXVIII, 1917, p. 246

1918

CHELLINI 1918
Leone Chellini, *San Gimignano e dintorni,* Modena 1918

DE LUXE 1918
De Luxe Illustrated Catalogue of the Beautiful Treasures and Antiquities Illustrating the Golden Age of Italian Art Belonging to the Famous Expert and Antiquarian Signor Stefano Bardini of Florence, catalogo dell'asta (New York, Anderson Galleries, 23 – 27 April 1918)

MELCHIORRI 1918
Gerolamo Melchiorri, *Nomenclatura ed Etimologia delle piazze e strade di Ferrara,* Ferrara 1918

1921

BODE 1921A
Wilhelm Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1921

BODE 1921B
Wilhelm von Bode, *Ghibertis Versuche, seine Tonbildwerke zu glasieren,* in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XLII, 1921, pp. 51-54

BODE 1921C
Wilhelm von Bode, *Eine unbekannte Madonnenstatue Donatellos*, in "Kunst und Künstler", XIX, 1921, pp. 238-239

1922

BANGE 1922
Ernst Friedrich Bange, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Reliefs und Plaketten,* Berlin 1922

CATALOGUE DES SCULPTURES 1922
Catalogue des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes. Première partie, Moyen Âge et Renaissance, a cura di P. Vitry, Paris 1922

GIORGI 1922
Bartolomeo Giorgi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie e S. Bernardino,* in *Arezzo e gli aretini,* a cura di U. Viviani, Arezzo 1922

MARQUAND 1922
Allan Marquand, *Andrea della Robbia and his atelier,* 2 voll., Princeton 1922

WULFF 1922
Oskar Wulff, *Ghibertis Entwicklung im Madonnenrelief,* in "Berliner Museen", XLIII, 9-10, 1922, pp. 91-103

1923

BODE 1923
Wilhelm Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin 1923

MALAGUZZI VALERI 1923
Francesco Malaguzzi Valeri, *Sculture del Rinascimento a Bologna,* in "Dedalo", III, 2, 1922-1923, pp. 341-372

1924

LENSI 1924
Alfredo Lensi, *Il Museo Bardini: stucchi e terrecotte,* in "Dedalo. Rassegna d'arte", IV, 2, 1923-1924, pp. 486-511

1925

FIOCCO 1925
Giuseppe Fiocco, *L'arte ferrarese nel Polesine,* in "Cronache d'arte", III, 1925, pp. 77-80

1926

RAOUL TOLENTINO 1926
The Collection of Raoul Tolentino, catalogo dell'asta (New York, American Art Association, 8 dicembre 1926)

1927

DIE SAMMLUNG HULDSCHINSKY 1927
Die Sammlung Oskar Huldschinsky, catalogo dell'asta (Berlino, Paul Cassirer, 5 – 6 maggio 1928)

GOTHIC AND RENAISSANCE 1927

Gothic and Renaissance Italian Works of Art. The collection of Professor Comm. Elia Volpi, catalogo dell'asta (New York, American Art Association, 31 marzo – 2 aprile 1927)

ITALIAN ART 1927
Italian Art. The Collection of Professor Luigi Grassi, catalogo dell'asta (New York, American Art Association, 20 – 22 gennaio 1927)

VENTURI 1927
Adolfo Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa,* Milano 1927

1928

MALAGUZZI VALERI 1928
Francesco Malaguzzi Valeri, *Il Museo d'arte industriale e la Galleria Davia Bargellini,* Reggio Emilia 1928

1929

DIE SAMMLUNG DR. EDUARD SIMON 1929
Die Sammlung Dr. Eduard Simon, Berlin, catalogo dell'asta (Berlino, Paul Cassirer – Hugo Helbing, 10 – 11 ottobre 1929)

FIOCCO 1929
Giuseppe Fiocco, *Dello Delli scultore,* in "Rivista d'arte", XI, 1929, pp. 25-42

VITRY 1929
Paul Vitry, *Sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance. Acquisitions récentes,* in "Bulletin des musées de France", I, 1929, pp. 121-123

1930

BODE 1930
Wilhelm Bode, *Mein Leben,* 2 voll., Berlin 1930

DIE SAMMLUNG FIGDOR 1930
Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien. Erster Teil, a cura di O. von Falke, T. Demmler, A. Schestag, M. J. Friedländer, L. Planiscig e A. Schestag, vol. IV, Berlin 1930

PLANISCIG 1930
Leo Planiscig, *Die Bildhauer Venedigs in der ersten Halfte des Quattrocento, Nanni di Bartolo Genannt il Rosso,* in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XL, 1930, pp. 47-120

RICCI E ZUCCHINI 1930
Corrado Ricci e Guido Zucchini, *Guida di Bologna,* Bologna 1930

1931

BALOGH 1931
Jolán Balogh, *Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményében*, in "Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei", 1929-1930 (1931), pp. 5-48

1932

FIOCCO 1932
Giuseppe Fiocco, *Michele da Firenze*, in "Dedalo", XII, 1932, pp. 542-563

MACLAGAN E LONGHURST 1932
Eric Maclagan e Margaret H. Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture,* 2 voll., London 1932

PROCACCI 1932
Ugo Procacci, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771,* in "Rivista d'arte", XIV, 1932, pp. 141-232

1933

BANGE 1933
Ernst Friedrich Bange, *Italienische Skulpturen im Kaiser Friedrich Museum, Berlin, Staatliche Museen in Berlin*, 1933

LÁNYI 1933
Jenő Lányi, *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)*, in "Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", V, 1932-1933, pp. 126-131

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE 1933
Musée National du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Âge, de la renaissance et des temps modernes, a cura di P. Vitry, Paris 1933

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM 1933
Victoria and Albert Museum, *Review of the Principal Acquisitions during the year 1932,* London 1933

SCHOTTMÜLLER 1933A
Frida Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck,* Berlin 1933

SCHOTTMÜLLER 1933B
Frida Schottmüller, *Nanni di Bartolo il Rosso,* in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino,* Firenze 1933, pp. 295-304

SCHOTTMÜLLER 1933C
Frida Schottmüller, *Ein Jugendwerk Donatellos im Kaiser-Friedrich-Museum*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", I, 1932-1933, pp. 336-340

1934

BANGE 1934
Ernst Friedrich Bange, *Die Italienischen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum*, Berlin 1934

COLLEZIONE DEL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI 1934
Collezione del Museo di Palazzo Davanzati in Firenze, di proprietà del signor Leopold Bengujat, catalogo dell'asta (Firenze, Galleria Bellini, 25 – 30 giugno 1934)

1935

MIDDELDORF 1935
Ulrich Middeldorf, *New Attributions to G.F. Rustici,* in "The Burlington Magazine", LXVI, 1935, pp. 71-81

SCHARF 1935
Alfred Scharf, *Filippino Lippi,* Wien 1935

VENTURI 1935
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento,* X, 3 voll., Milano 1935

1936

KRAUTHEIMER 1936
Richard Krautheimer, *Terra Cotta Madonnas,* in "Parnassus", VIII, 7, 1936, pp. 4-8, 37

PLANISCIG 1936
Leo Planiscig, *Nanni di Banco,* Firenze 1936

1938

MIDDELDORF 1938
Ulrich Middeldorf, *Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I Band. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. II Auflage, bearbeitet von Frida Schottmüller, Berlino 1933* (recensione di), in "Rivista d'arte", XX, 1938, 94-104

1940

VALENTINER 1940
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Donatello and Ghiberti,* in "The Art Quarterly", III, 1940, pp. 182-214

1941

VON SCHLOSSER 1941
Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, München 1941

1942

GNUDI 1942
Cesare Gnudi, *Niccolò dell'Arca,* Torino 1942

1944

FRANKFURTER 1944
Alfred M. Frankfurter, *The Kress Collection in the National Gallery*, New York 1944

1945

MOSTRA DI ANTICHE SCULTURE ITALIANE 1945
Mostra di antiche sculture italiane, catalogo della mostra (Roma, Studio d'arte Palma, maggio – luglio 1945), a cura di Studio d'arte Palma, Roma 1945

PAINTINGS AND SCULPTURE 1945
Paintings and Sculpture from the Kress Collection. National Gallery of Art, a cura di J. B. Walker, Washington 1945

1946

POUNCEY 1946
Philip Pouncey, *A Painted Frame by Paolo Schiavo*, in "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 1946, p. 228

1949

GALASSI 1949
Giuseppe Galassi, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Milano 1949

GOLDSCHEIDER 1949
Ludwig Goldscheider, *Ghiberti*, London 1949

NOTABLE ART COLLECTION 1949
Part Two of the Notable Art Collection belonging to the estate of the late Joseph Brummer, catalogo dell'asta (New York, Parke-Bernet Galleries, 11 – 14 maggio 1949)

SEYMOUR 1949
Charles Seymour, *Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art*, Washington 1949

SWARZENSKI 1949
Hans Swarzenski, *Neuerwerbungen der Skulpturen – Abteilung der National Gallery of Art,* in "Phoebus", II, 1948/49, pp. 38-42

1950

VACCARINO 1950
Paolo Vaccarino, *Nanni,* Firenze 1950

1951

HARTT 1951
Frederick Hartt, *Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art by Charles Seymour* (recensione di), in "College Art Journal", I, 2, 1950/1951, pp. 204-206

POPE-HENNESSY 1951
John Pope-Hennessy, *Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art by Charles Seymour* (recensione di), in "The Burlington Magazine", XCIII, 2, 1951, p. 98

SALMI 1951
Mario Salmi, *Postille alla mostra d'Arezzo,* in "Commentari", II, 1951, pp. 93-97 e 169-195

VALENTINER 1951
Wilhelm Reinhold Valentiner, *Gothic and Renaissance Sculptures in the collection of the Los Angeles County Museum. Catalogue and guide,* Los Angeles 1951

1952

PAATZ 1952
Walter e Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. III. M. SS. Maccabei - S. Maria Novella,* Frankfurt am Main 1952

PLINIO IL VECCHIO, ed. 1952
Pliny Natural History, a cura di H. Rackham, London 1952

1953

DE ANGELIS 1953
Alberto De Angelis, *Ottavio Gigli collezionista, letterato e patriota,* in "Capitolium", XXVIII, 1953, pp. 347-352

1954

PAINTINGS AND SCULPTURE 1954
Paintings and Sculptures of the Samuel H. Kress Collection, a cura del Denver Art Museum, Denver 1954

1955

MIDDELDORF 1955
Ulrich Middeldorf, *A Florentine Madonna Relief*, in "The Register of the Museum of Art of the University of Kansas, Lawrence", I, 5, 1955, pp. 4-7

POPE-HENNESSY 1955
John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture,* London 1955

SEYMOUR 1955
Charles Seymour Jr., *Madonna and Child. Terra Cotta Relief,* in "Yale University Bulletin", XXI, 3, 1955, pp. 1-4

1956

ARMS AND ARMOR 1956
Arms and Armor, Renaissance Sculptures, Bronzes and Majolica. American & Other Furniture, Silver and decorations, from the Collections of The Metropolitan Museum of Art, catalogo dell'asta (New York, Parke-Bernet Galleries, 15 e 16 novembre 1956)

BESEGHI 1956
Umberto Beseghi, *Palazzi di Bologna,* Bologna 1956

KRAUTHEIMER 1956
Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti,* Princeton 1956

SAMMLUNG K. ROSNER 1956
Sammlung K. Rosner: Bronze, Gemälde, Möbel, Teppiche, catalogo dell'asta (Bad Kissingen, Leo Spik, 9 settembre 1956)

1957

JANSON 1957
Horst W. Janson, *The sculpture of Donatello,* 2 voll., Princeton 1957

PAMPALONI 1957
Guido Pampaloni, *I ricordi segreti del mediceo Francesco di Agostino Cegia (1495-1497),* in "Archivio Storico Italiano", CXV, 2, 1957, pp. 188-234

1958

COHN 1958
Werner Cohn, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino,* in "Bollettino d'arte", XLIII, 1958, pp. 64-66

LA DONAZIONE MARIO DE CICCIO 1958
Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte: la donazione Mario de Ciccio, a cura di O. Ferrari e A. Stazio, Napoli 1958

SCHÄTZE DER WELTKULTUR 1958
Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet, catalogo della mostra (Berlino est, National Galerie e Pergamonmuseum, 1958), East Berlin 1958

1959

FEIST 1959
Peter H. Feist, *Florentinische Frührenaissance Plastik in den Staatlichen Museen zu Berlin,* Leipzig 1959

MASTERPIECES 1959
Masterpieces of art. In memory of William R. Valentiner, 1880-1958, representing his achievements during 50 years of service in American museums, catalogo della mostra (Raleigh, North Carolina Museum of Art, 6 aprile – 17 maggio 1959), Raleigh 1959

PAINTINGS AND SCULPTURE 1959
Paintings and Sculpture from the Samuel H. Kress Collection. National Gallery of Art, a cura della National Gallery of Art, Washington 1959

1960

LUTI 1960
Mariano Emilio Luti, *Il ven. padre Alberto Leoni da Revere, carmelitano della Congregazione Mantovana,* Firenze 1960

MALEREI UND PLASTIK 1960
Malerei und Plastik. Meisterwerke aus acht Jahrhunderten, a cura di H. Pischer, East Berlin 1960

PROCACCI 1960
Ugo Procacci, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo,* in "Rivista d'arte", XXXV, 1960, pp. 3-70

1961

BELLINI 1961
Luigi Bellini, *Fascino dell'antiquariato,* Firenze 1961

COOR ACHENBACH 1961
Gertrude Coor-Achenbach, *Neroccio de' Landi 1447-1500,* Princeton 1961

1961-2013

BIBLIOTHECA SANCTORUM 1961-2013
Bibliotheca Sanctorum. Enciclopedia dei santi, 16 voll., a cura di Pontificia Università Lateranense Istituto Giovanni XXIII, Roma 1961-2013

1962

CARLI 1962
Enzo Carli, *Due Madonne senesi (tra il Ghiberti e Jacopo della Quercia)*, in "Antichità viva", I, 1962, 3, pp. 9-17

HAVENS 1962
Murray Havens, *College Museum Notes,* in "Art Journal", XXI, 1961-1962, pp. 108, 110, 112, 114, 120, 122

LIGHTBOWN 1962
Ronald W. Lightbown, *Giovanni Chellini, Donatello, and Antonio Rossellino,* in "The Burlington Magazine", CIV, 1962, pp. 102-104

LISNER 1962
Margrit Lisner, *Zum Frühwerk Donatellos,* in "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst" XIII, 1962, pp. 63-68

MORISANI 1962
Jacopo Morsiani, *Tutta la scultura di Jacopo della Quercia,* Milano 1962

1963

FRÜNDT 1963
Edith Fründt, *Italienische Plastik des 15.-17. Jahrhunderts*, East Berlin 1963

1964

JANSON 1964
Horst W. Janson, *Giovanni Chellini's "Libro" and Donatello*, in *Studien zur toskanischen Kunst Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963,* a cura di W. Lotz e L. Lotte Möller, München 1964, pp. 131-138

POPE-HENNESSY 1964
John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum,* 2 voll., London 1964

1965

PAINTINGS IN THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS 1965
Paintings in the Detroit Institute of Arts, a check list of the paintings acquired before June 1965, a cura del Detroit Institute of Arts, Detroit 1965

RAGGHIANTI 1965
Carlo Ludovico Ragghianti, *Novità per Jacopo della Quercia*, in "Critica d'Arte", XII, 1965, pp. 35-47

SUMMARY CATALOGUE 1965
Summary Catalogue of European Paintings and Sculpture. National Gallery of Art, a cura della National Gallery of Art, Washington 1965

1966

BELLOSI 1966
Luciano Bellosi, *I maestri della scultura. Nanni di Banco,* Milano 1966

BERTINI 1966
Aldo Bertini, *L'opera di Jacopo della Quercia*, Torino 1966

SCHULZ 1966
Sabine Schulz, *Staatliche Museen zu Berlin. Gesamtführer*, East Berlin 1966

1967

CANDIDA 1967
Bianca Candida, *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides nel Museo del Liviano a Padova,* Padova 1967

LAZZARI 1967
Edoardo Lazzari, *Cenni storici della B. V. Vergine Mater Amabilis venerata nel santuario di Ossago Lodigiano*, Codogno 1967

MELONI 1967
Silvia Meloni, *Biografia di una chiesa: Santa Lucia alla Castellina,* in "Antichità viva", VI, 5, 1967, pp. 3-13

1968

NATIONAL GALLERY OF ART 1968
National Gallery of Art. European paintings and sculpture. Illustrations, a cura della National Gallery of Art, Washington 1968

RAGGIO 1968
Olga Raggio, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum by John Pope-Hennessy and Ronald Lightbown* (recensione al catalogo), in "The Art Bulletin", I, 1968, pp. 98-105

WUNDRAM 1968
Manfred Wundram, *Donatello e Nanni di Banco negli anni 1408 – 1409,* in *Donatello e il suo tempo,* atti del convegno (Firenze e Padova, 25 settembre – 1 ottobre 1966), Firenze 1968, pp. 69-75

1969

POPE-HENNESSY 1969
John Pope-Hennessy, *The interaction of painting and sculpture in Florence in fifteenth century,* in "Journal of the Royal Society of Arts", CXVII, 1969, pp. 406-424

VARESE 1969
Ranieri Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore,* Firenze 1969

1970

ARTE IN VALDICHIANA 1970
Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Cortona, Fortezza del Girifalco, 9 agosto – 10 ottobre 1970), a cura di L. Bellosi, G. Cantelli, M. Moriondo Lenzini e M. Salmi, Cortona 1970

DEL BRAVO 1970
Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Quattrocento,* Firenze 1970

LISNER 1970
Margrit Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana: von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970

1971

BARGELLINI 1971
Piero Bargellini, *Cento tabernacoli a Firenze,* Firenze 1971

SALMI 1971
Mario Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina,* Novara 1971

1972

FREDERICKSEN E ZERI 1972
Burton B. Fredericksen e Federico Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972

CARLI 1972
Enzo Carli, *Montalcino. Museo Civico, Museo Diocesano d'arte sacra,* Bologna 1972

FAVARETTO 1972
Irene Favaretto, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides – 1695,* in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI, 1972, pp. 35-164

GINORI LISCI 1972
Leonardo Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, vol. I, Firenze 1972

1973

LEEUWENBERG 1973
Jaap Leeuwenberg, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum Catalogus*, Amsterdam 1973

MARCHINI 1973
Giuseppe Marchini, *Calchi donatelliani,* in *Festschrift Klaus Lankheit zum 20 Mai 1973,* a cura di W. Hartmann, Köln 1973, pp. 132-134

SANTI 1973
Bruno Santi, *Dalle Ricordanze di Neri di Bicci,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, 1973, pp. 169-188

SEYMOUR 1973
Charles Seymour, *Jacopo della Quercia sculptor*, New Haven 1973

VIII BIENNALE 1973
VIII Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, 15 settembre-14 ottobre 1973, Firenze 1973

1974

ANDROSOV 1974
Sergej Androsov, *Rel'ef masterskoj Giberti,* in "Soobščenija Gosudarstvennogo Ermitaža", XXXVIII, 1974, pp. 4-6

LISNER 1974
Margrit Lisner, *Joshua und David – Nannis und Donatellos Statuen fur den Tribuna-Zyklus des Florentiner Dons,* in "Pantheon", XXXII, 1974, pp. 232-242

MIDDELDORF 1974
Ulrich Middeldorf, *Due Madonne ferraresi in America,* in "Musei Ferraresi. Bollettino Annuale", IV, 1974, pp. 130-133

NATALI 1974
Antonio Natali, *Un inedito per un'attribuzione controversa,* in "Paragone", XXV, 287, 1974, pp. 61-67

1975

BALOGH 1975
Joan Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest*, 2 voll., Budapest 1975

CHIAVERINI 1975
Antonino Chiaverini, *Santa Caterina d'Alessandria in Sulmona,* Sulmona 1975

JACOPO DELLA QUERCIA 1975
Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 maggio – 12 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini e G. Previtali, Firenze 1975

MOUREYRE-GAVOTY 1975
Françoise de la Moureyre-Gavoty, *Sculpture Italienne. Musée Jacquemart-André,* Paris 1975

1976

MASINI DEL VIVO 1976
Cecilia Masini del Vivo, *Intorno a una Madonna inedita della cerchia Donatelliana,* in "Antichità viva", XV, 5, 1976, pp. 22-26

MIDDELDORF 1976
Ulrich Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools XIV-XIX Century*, London 1976

POPE-HENNESSY 1976
John Pope-Hennessy, *The Madonna reliefs of Donatello,* in "Apollo", CIII, 1976, pp. 172-191

RADCLIFFE E AVERY 1976
Anthony Radcliffe e Charles Avery, *The "Chellini Madonna" by Donatello,* in "The Burlington Magazine", CXVIII, 1976, pp. 377-387

ROMBY 1976
Giuseppina Carla Romby, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo: con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia della città*, Firenze 1976

THE CHELLINI MADONNA 1976
The Chellini Madonna, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 1976, p. 61

WOLTERS 1976
Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460),* 2 voll., Venezia 1976

1977

BELLINI 1977
Fiora Bellini, *Da Federighi a Nanni di Bartolo? Riesame di un gruppo di terrecotte fiorentine*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento,* atti del convegno (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2 – 5 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 180-188

BELLOSI 1977
Luciano Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche,* in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento,* atti del convegno (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2 – 5 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 166-168

BRUNELLESCHI SCULTORE 1977
Brunelleschi scultore, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 28 maggio – 31 ottobre 1977), a cura di E. Micheletti e A. Paolucci, Firenze 1977

VERMEULE, CAHN, HADLEY 1977
Cornelius C. Vermeule, Walter Cahn, Rollin Van N. Hadley, *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum,* Boston 1977

1978

BACCI 1978
Mina Bacci, *Orsanmichele,* in *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 – 31 gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 161-206

CODICI MINIATI 1978
Codici miniati e artigianato rurale: immagini devozionali e apotropaiche dalla cultura egemone alla cultura subalterna, catalogo della mostra (San Benedetto Po, Museo Civico Polironiano, 24 settembre – 26 novembre 1978), a cura di M. dall'Acqua, San Benedetto Po 1978

LORENZO GHIBERTI 1978
Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 – 31 gennaio 1979), Firenze 1978

MARTINI 1978
Laura Martini, *La rinascita della terracotta,* in *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti,* in *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 – 31 gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 208-211

MEDRI 1978
Litta Medri, *La collezione di antichità posseduta da Lorenzo Ghiberti,* in *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti,* catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 – 31 gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 559-563

1979

HERZNER 1979
Volker Herzner, *Regesti donatelliani,* Roma 1979

SCHLEGEL 1979
Ursula Schlegel, *Dalla cerchia del Ghiberti: rappresentazioni della Madonna di Nanni di Bartolo*, in "Antichità viva", XVIII, 1, 1979, pp. 21-26

1980

ARTE E PIETÀ 1980
Arte e pietà. I patrimoni culturali delle opere pie, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico – Palazzo Pepoli Campogrande – Conservatorio del Baraccano, ottobre – novembre 1980), a cura dell'Istituto per i beni culturali, Bologna 1980

KEEBLE 1980
Corey Keeble, *Italian Renaissance stucco and terracotta sculpture in the Royal Ontario Museum*, in "Apollo", CXI, 1980, pp. 424-431

GENTILINI 1980
Giancarlo Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in *La civiltà del cotto: arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio - ottobre 1980), a cura di A. Paolucci, Firenze 1980, pp. 67-99

NEGRI ARNOLDI 1980
Francesco Negri Arnoldi, *Tecnica e scienza,* in *Storia dell'arte italiana. Ricerche spaziali e tecnologie*, vol. IV, Torino 1980, pp. 103-224

POPE-HENNESSY 1980A
John Pope-Hennessy, *The study of criticism of Italian Sculpture*, New York 1980

POPE-HENNESSY 1980B
John Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980

1981

AVERY 1981
Charles Avery, *Fingerprints of the artist. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*, New York 1981

BELLOSI 1981
Luciano Bellosi, *Per Luca della Robbia,* in "Prospettiva", XXVII, 1981, pp. 62-71

LA MISERICORDIA DI FIRENZE 1981
La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolta d'arte, vol. I, a cura di M. Bietti Favi e G. Gentilini, Firenze 1981

LIEBIEGHAUS 1981
Liebieghaus – Museum alter Plastik. Nachantike Grossplastische Bildwerke, vol. II. *Italien Frankreich und Niederlande: 1380-1530/40,* a cura di M. Maek-Gérard, Melsungen 1981

1982

KNUTH 1982
Michael Knuth, *Skulpturen der italienischen Frührenaissance*, East Berlin 1982

PANICHI 1982
Alfonso Panichi, *La Madonna della Grazie di Controguerra,* Sant'Egidio alla Vibrata 1982

PATRONE E PAOLETTI 1982
Pietro D. Patrone e Alberto Paoletti, *San Nicolò del Boschetto. Una proposta di recupero*, Genova 1982

1983

ANDROSOV 1983
Sergej Olegovič Androsov, *Armenian SSR Art Gallery, Yerevan: bas-relief from the Donatello studio*, in "Muzej", IV, 100-106, 1983, pp. 256-257

GUIDOTTI 1983
Gabriella Cantini Guidotti, *Tre inventari di bicchierai toscani fra Cinque e Seicento,* Firenze 1983

I DINTORNI DI FIRENZE 1983
I dintorni di Firenze. Arte, storia, paesaggio, a cura di A. Conti, Firenze 1983

1984

KREYTENBERG 1984
Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts,* München 1984

MUSEO DI S. AGOSTINO 1984
Museo di S. Agostino, a cura di I. M. Botto, Genova 1984

1985

ACERRA 1985
Lucia Acerra, *Architettura religiosa in Ortigia: viaggio nella città invisibile*, Siracusa 1985

BELLOSI 1985
Luciano Bellosi, *Donatello's Early Works in Terracotta,* in *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 23 ottobre 1985 – 5 gennaio 1986 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 22 febbraio-5 aprile 1986), a cura di A. P. Darr, Detroit 1985, pp. 95-103

EFFENBERGER 1985
Arne Effenberger, *Führer durch das Bodemuseum*, East Berlin 1985

FAGIOLI *ET AL.* 1985
Marco Fagioli, Gabriele Perugini e Bruno Sodini, *Tecniche del calco e della formatura in gesso,* in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca,* catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986), a cura di L. Bernardini e A. Caputo Calloud, Firenze 1985, pp. 247-258

FERRAZZA 1985
Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati: Elia Volpi e Leopoldo Bengujat,* in "Antichità viva", XXIV, 5-6, 1985, pp. 62-68

ITALIAN RENAISSANCE SCULPTURE IN THE TIME OF DONATELLO 1985
Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 23 ottobre 1985 – 5 gennaio 1986 e Fort Worth, Kimbell Museum of Art, 22 febbraio – 5 aprile 1986), a cura di A. P. Darr, Detroit 1985

1986

ANGELINI 1986
Alessandro Angelini, *Considerazioni sull'attività di Antonio del Pollaiolo 'horafo' e 'maestro di disegno',* in "Prospettiva", XLIV, 1986, pp. 16-26

AVERY 1986
Charles Avery, *Donatello's Madonnas reconsidered,* in "Apollo", CXXIV, 1986, pp. 174-182

BELLOSI 1986
Luciano Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile* in *Donatello e i suoi: scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 15 giugno – 7 settembre 1986), a cura di A. P. Darr e G. Bonsanti, Milano 1986, pp. 47-54

DONATELLO E I SUOI 1986
Donatello e i suoi: scultura fiorentina del primo Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 15 giugno – 7 settembre 1986), a cura di A. P. Darr e G. Bonsanti, Milano 1986

FROSININI 1986
Cecilia Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo Rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo,* in "Antichità viva", XXV, 1, 1986, pp. 5-15

GUIDOTTI 1986
Alessandro Guidotti, *Pubblico e privato committenza e clientela: botteghe e produzione artistica a Firenze tra XV e XVI secolo,* in "Ricerche storiche", XVI, 3, 1986, pp. 535-550

IL MUSEO BARDINI 1986A
Il Museo Bardini a Firenze. Le sculture, vol. II, a cura di E. Neri Lusanna, Milano 1986

IL MUSEO BARDINI 1986B
Il Museo Bardini a Firenze, vol. I, a cura di F. Scalia e C. De Benedictis, Milano 1986

MATTEINI E MOLES 1986
Mauro Matteini e Arcangelo Moles, *Studi analitici, chimici e stratigrafici dei materiali e delle strutture pittoriche,* in *Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Temi, studi, proposte di un cantiere di restauro,* catalogo della mostra (Firenze, Sagrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo, 20 giugno – 13 settembre 1986), a cura di C. Danti, I. Lapi Ballerini, P. Ruschi e C. Sisi, Firenze 1986, pp. 66-68

MOSKOWITZ 1986
Anita Fiderer Moskowitz, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano,* Cambridge 1986

RUFFA E SERACINI 1986
Giuseppe Ruffa e Maurizio Seracini, *Indagini termografiche e magnetometriche,* in *Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Temi, studi, proposte di un cantiere di restauro,* catalogo della mostra (Firenze, Sagrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo, 20 giugno – 13 settembre 1986), a cura di C. Danti, I. Lapi Ballerini, P. Ruschi e C. Sisi, Firenze 1986, pp. 59-63

SCALIA 1986
Fiorenza Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in *Il Museo Bardini a Firenze*, vol. I, Milano 1986, pp. 5-93

SHEPHERD 1986
Elizabeth Jane Shepherd, *L'antico e Donatello. Archeologia e sperimentazione tecnica,* in *Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Temi, studi, proposte di un cantiere di restauro,* catalogo della mostra (Firenze, Sagrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo, 20 giugno – 13 settembre 1986), a cura di C. Danti, I. Lapi Ballerini, P. Ruschi e C. Sisi, Firenze 1986, pp. 52-57

SPENCER 1986
John R. Spencer, *Francesco Sforza and Desiderio da Settignano: two new documents,* in "Arte lombarda", XIII, 1, 1986, pp. 131-133

ZERI E ROSSI 1986
Federico Zeri e Francesco Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo 1986

1987

CARL 1987
Doris Carl, *Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI, 2/3, 1987, pp. 373-391

D'ALESSANDRO E PERSEGATI 1987
Lorenza D'Alessandro e Francesca Persegati, *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*, Roma 1987

FROSININI 1987A
Cecilia Frosinini, *Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci,* in "Antichità viva", XXVI, 1, 1987, pp. 5-14

FROSININI 1987B
Cecilia Frosinini, *Alcune precisazioni su Mariotto di Cristofano,* in "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, pp. 443-455

KECKS 1987
Ronald G. Kecks, *Naturstudium und ikonographische Bildtradition: Madonna und Kind in der Kunst des Quattrocento,* in *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, a cura di W. Prinz e A. Beyer, Weinheim 1987, pp. 289-300

KRAHN E LESSMANN 1987
Volker Krahn e Johanna Lessmann, *Italienische Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld,* Krefeld 1987

FRÜNDT 1987
Edith Fründt, *Skulpturensammlung*, in *Die Museumsinsel zu Berlin*, a cura di P. Betthausen, East Berlin 1987, pp. 172-189

LA CATTEDRALE DI VERONA 1987
La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI, a cura di P. Brugnoli, Venezia 1987

LYDECKER 1987
John Kent Lydecker, *The domestic setting of the arts in Renaissance Florence,* tesi di dottorato (Baltimore, Johns Hopkins University), 1987

MUSEO CIVICO D'ARTE INDUSTRIALE 1987
Museo civico d'arte industriale e galleria Davia Bargellini, a cura di R. Grandi, Bologna 1987

PASSAVANT 1987
Günter Passavant, *Zu einigen toskanischen Terrakotta - Madonnen der Frührenaissance*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI, 2-3, 1987, pp. 197-236

SCULTURA DIPINTA 1987
Scultura dipinta: maestri di legname e pittori a Siena 1250 – 1450, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio – 31 dicembre 1987), a cura di A. Angelini, Firenze 1987

1988

ANDROSOV 1988
Sergei Androsov, *Western European Sculpture from Soviet Museums. 15th and 16th centuries*, Leningrad 1988

BEARZI 1988
Bruno Bearzi, *Considerazioni di tecnica sul San Ludovico e la Giuditta di Donatello,* in *Donatello e il restauro della Giuditta,* a cura di L. Dolcini, Firenze 1988, pp. 64-66

CAGLIOTI 1988
Francesco Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini,* in "Prospettiva", XCI/XCII, 1988, pp. 70-90

CALLMANN 1988
Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni and painting for the early Renaissance room*, in "Antichità viva", XXVII, 3-4, 1988, pp. 5-18

FILIERI 1988
Maria Grazia Filieri, *Edicole sacre nel XV secolo,* in *Immagini di devozione a Lucca,* catalogo della mostra (Lucca, Complesso Monumentale di San Micheletto, 18 settembre – 20 ottobre 1988), a cura di M. T. Filieri, Lucca 1988, pp. 9-19

GILBERT 1988
Creighton Gilbert, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve,* Firenze 1988

GIOVANNINI 1988
Carlo Giovannini, *L'altare delle statuine,* in *Il duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche*¸ a cura di O. Baracchi e C. Giovannini, Modena 1988, pp. 53-66

IL 'MAESTRO DI SAN MINIATO' 1988
Il 'Maestro di San Miniato'. Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia, a cura di G. Dalli Regoli, Pisa 1988

KECKS 1988A
Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts,* Berlin 1988

KECKS 1988B
Ronald G. Kecks, *Zur Künstlerischen Entwicklung Lorenzo Ghibertis in der Madonnendarstellung*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXII, 3, 1988, pp. 525-536

LEONNI 1988
Massimo Leonni, *Considerazioni sulla fonderia d'arte ai tempi di Donatello: aspetti tecnici del gruppo della Giuditta* in *Donatello e il restauro della Giuditta,* a cura di L. Dolcini, Firenze 1988, pp. 54-63

NATIONAL GALLERY OF IRELAND 1988
National Gallery of Ireland. Illustrated Summary Catalogue of Prints and Sculpture, a cura di A. Le Harivel, Dublin 1988

TOSCHI CAVALIERE 1988
Chiara Toschi Cavaliere, *I muri di Maria. Tradizioni iconografiche e devozione popolare a Ferrara,* Ferrara 1988

1989

AVAGNINA E PIANCA 1989
Maria Elisa Avagnina e Vittorino Pianca, *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto: il rilievo in cartapesta della Madonna col Bambino*, Treviso 1989

BELLOSI 1989A
Luciano Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta,* in *Donatello – Studien,* a cura di M. Cammerer, München 1989, pp. 130-145

BELLOSI 1989B
Luciano Bellosi, *La rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento,* in *Niccolò dell'Arca: seminario di studi*, atti del convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 26 e 27 maggio 1987), a cura di G. Agostini e L. Ciammiti, Bologna 1989, pp. 3-24

BONSANTI 1989
Giorgio Bonsanti, *La Madonna delle Murate,* in *Donatello – Studien,* a cura di M. Cammerer, München 1989, pp. 235-243

COLLEZIONE CHIGI SARACINI 1989
Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo, 2 voll., a cura di G. Gentilini e C. Sisi, Siena 1989

DARR 1989
Alan Phipps Darr, *The Donatello exhibition at Detroit and Florence: results, perspectives, and new directions*, in *Donatello – Studien,* a cura di M. Cammerer, München 1989, pp. 11-23

FERRAZZA 1989
Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati: un'immagine di fiorentinità oltre oceano,* in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento,* atti del convegno (Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, 17 – 19 dicembre 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989, pp. 187-189

FONDAZIONE MARCHI 1989
La Fondazione Carlo Marchi: raccolta d'arte e arredi, a cura di E. Allegri, Firenze 1989

FORLANI TEMPESTI 1989
Anna Forlani Tempesti, *Restauri donatelliani dell'Opificio delle Pietre Dure*, in *Donatello-Studien*, a cura di Monika Cammerer, München 1989, pp. 88-90

GILLERMAN 1989
Dorothy Gillerman, *Gothic sculpture in America. The New England Museums,* New York 1989

1990

BELLOSI 1990
Luciano Bellosi, *Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo*, in "Prospettiva", LIII-LVI, 1988-1989 (1990), pp. 200-213

BISACCA E KANTER 1990
George Bisacca e Laurence B. Kanter, *Introduction,* in *Italian Renaissance Frames,* a cura di T. J. Newbery, G. Bisacca, L. B. Kanter, New York 1990, pp. 11-30

DA BIDUINO AD ALGARDI 1990
Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto, a cura di G. Romano, Torino 1990

DE LUCA SAVELLI 1990
Maddalena De Luca Savelli, *La scultura,* in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze,* vol. II, Firenze 1990, pp. 263-294

KNUTH 1990
Michael Knuth, *Die Berliner 'Maria mit dem Kind im Mantel' - ein Frühwerk Donatellos?*, in "Forschungen und Berichte", XXVIII, 1990, pp. 201-210

ITALIAN RENAISSANCE FRAMES 1990
Italian Renaissance Frames, a cura di T. J. Newbery, G. Bisacca, L. B. Kanter, New York 1990

LUCARELLA 1990
Agostino Lucarella, *Lo Spedale di San Giovanni di Dio già de' Vespucci,* Bari 1990

NEGRI ARNOLDI 1990
Francesco Negri Arnoldi, *Una 'Madonna' veneta nel Museo di Budapest*, in "Prospettiva", LIII-LVI, 1988-1989 (1990), pp. 214-221

OPUS SACRUM 1990
Opus sacrum. Catalogue of the exhibition from the collection of Barbara Piasecka Johnson, catalogo della mostra (Warsaw, Royal Castle), a cura di J. Grabski e A. Rottermund, Warsaw 1990

SCANDICCI 1990
Scandicci. Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze, a cura di D. Lamberini, Firenze 1990

1991

BENCISTÀ 1991
Alessandro Bencistà, *Scandicci, tre pievi e una badia. Monumenti e opere d'arte nel territorio comunale,* Radda in Chianti 1991

FERRAZZA 1991
Roberta Ferrazza, *Elia Volpi, l'antiquario che aprì la strada per l'America*, in "Gazzetta antiquaria", IX, 1990/1991, pp. 4-9

GENTILINI 1991
Giancarlo Gentilini, *Bottega di Lorenzo Ghiberti e Giovanni di ser Giovanni, detto lo Scheggia?,* scheda per galleria "Il Cartiglio", 1991

LUGLI 1991
Adalgisa Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento,* Torino 1991, pp. 9-30

PALIAGA E RENZONI 1991
Franco Paliaga e Stefano Renzoni, *Le chiese di Pisa: guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa 1991

SIMARI 1991
Maria Matilde Simari, *La Madonna col Bambino della Compagnia di San Giovanni Decollato: appunti su un recente restauro*, Firenze 1991

TARTUFERI 1991
Angelo Tartuferi, *Neri di Bicci (bottega di),* in *Dipinti e sculture in una raccolta toscana. Secoli XIV-XVI,* a cura di M. Boskovits, Firenze 1991, pp. 87-90

1992

BERNACCHIONI 1992A
Annamaria Bernacchioni, *Le forme della tradizione: pittori fra continuità e innovazioni,* in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 171-180

BERNACCHIONI 1992B
Annamaria Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività,* in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 23-33

CONTINI 1992
Roberto Contini, *Interludio pisano di Paolo Guidotti, anticonformista lucchese di stanza romana,* in *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco,* a cura di R. P. Ciardi, R. Contini e G. Papi, Pisa 1992

GALLI 1992
Aldo Galli, *Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile*, in "Prospettiva", LXVIII, 1992, pp. 13-29

GARUTI 1992
Alfonso Garuti, *L'arredo sacro della pieve di Santa Maria della Neve in Quarantoli,* San Felice sul Panaro 1992

GENTILINI 1992
Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992

IL GIARDINO DI SAN MARCO 1992
Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Casa Buonarroti, 30 giugno – 19 ottobre 1992), a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo 1992

LANDI 1992
Fabrizia Landi, *Per Nanni di Bartolo, il Rosso,* in "Antichità viva", XXXI, 2, 1992, pp. 27-31

LIBRO D'INVENTARIO 1992
Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992

PADOA RIZZO 1992
Anna Padoa Rizzo, voce «Andrea di Giusto Manzini», in *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker,* III, Monaco-Lipsia, 1992, pp. 533-535

PONS 1992A
Nicoletta Pons, *L'unità delle arti in bottega,* in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 251-260

PONS 1992B
Nicoletta Pons, *Il "tempio in casa": immagini, allegorie, mobili "storiati", arredi domestici e oggetti di devozione privata*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 219-231

RADCLIFFE 1992
Anthony Radcliffe, *Multiple production in the fifteenth century: Florentine stucco Madonnas and the della Robbia workshop,* in *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*¸ a cura di A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard, London 1992, pp. 16-23

STEMP 1992
Richard John Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies,* tesi di dottorato (Cambridge, University of Cambridge), 1992

THE MARTELLO COLLECTION 1992
The Martello collection. Further paintings, drawings and miniatures: 13th - 18th century, a cura di M. Boskovits, Firenze 1992

VENTURINI 1992
Lisa Venturini, *Modelli fortunati e produzione in serie,* in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 147-164

1993

BELLANDI 1993
Alfredo Bellandi, *Sculture della terra tra Romagna e Toscana,* in *Scoperte e restauri. Sculture e dipinti della Basilica di Santa Maria Assunta in Bagno di Romagna,* a cura di A. Bellandi e F. Faranda, Rimini 1993, pp. 32-47

FUMI CAMBI GADO 1993
Francesca Fumi Cambi Gado, *Stemmi del Museo Nazionale del Bargello,* Firenze 1993

GENTILINI 1993
Giancarlo Gentilini, *Stucchi e terrecotte nelle botteghe fiorentine del Quattrocento: due testimonianze a Bagno di Romagna,* in *Scoperte e restauri. Sculture e dipinti della Basilica di Santa Maria Assunta in Bagno di Romagna,* a cura di A. Bellandi e F. Faranda, Rimini 1993, pp. 17-31

KOKOLE 1993
Stanko Kokole, *Zu Madonnenreliefs des Niccolò di Giovanni Fiorentino*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 2-3, 1993, pp. 211-234

IL RESTAURO DELLA STATUA 1993
Il restauro della statua di San Pietro, a cura di A. M. Giusti, L. Bellosi, A. Benvenuti, Firenze 1993

MEONI 1993
Lucia Meoni, *San Felice in Piazza a Firenze,* Firenze 1993

PIANAZZA 1993
Muriel Pianazza, *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVII, 2-3, 1993, pp. 433-474

SCOPERTE E RESTAURI 1993
Scoperte e restauri. Sculture e dipinti della Basilica di Santa Maria Assunta in Bagno di Romagna, a cura di A. Bellandi e F. Faranda, Rimini 1993

1994

ARTE E PITTURA 1994
Arte e pittura nel medioevo lucchese, a cura di G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, Lucca 1994

CERAMICHE ARTISTICHE 1994
Ceramiche artistiche Minghetti, a cura di N. Barberini e M. Conti, Sasso Marconi 1994

EUROPEAN WORKS OF ART 1994
European works of art. Furniture and Tapestries, catalogo dell'asta (New York, Christie's, 11 gennaio 1994)

FERRAZZA 1994
Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi,* Firenze 1994

NEGRI ARNOLDI 1994
Francesco Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento. Storia dell'arte in Italia,* Torino 1994

SANTI 1994
Bruno Santi, *Giuliano da Maiano e Neri di Bicci: due botteghe quattrocentesche in collaborazione,* in *Giuliano da Maiano e la bottega dei da Maiano*, atti del convegno (Fiesole, 13 – 15 giugno 1991), a cura di D. Lamberini, Firenze 1994, pp. 143-147

SCULPTURE CATALOGUE 1994
Sculpture: an illustrated catalogue. National Gallery of Art Washington, a cura di D. Myers e E. A. Powell, Washington 1994

SKAUG 1994
Erling S. Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting. c. 1330-1430*, 2 voll., Oslo 1994

STORELLI 1994
Antonio Storelli, *Dipinti, sculture, decorazioni e arredi,* in *Il Palazzo Grassi in Bologna,* a cura di G. Roversi, Bologna 1994, pp. 73-81

TABERNACOLI E IMMAGINI SACRE 1994
Tabernacoli e immagini sacre: Campi Bisenzio, Lastra a Signa, Signa, a cura di A. Baldinotti, Firenze 1994

VENTURINI 1994
Lisa Venturini, "*Restauri" quattrocenteschi: Neri di Bicci, Domenico Ghirlandaio,* in "Kermes", VII, 19, 1994, pp. 28-34

1995

BELLANDI 1995
Alfredo Bellandi, *Terrecotte dipinte e rilievi in stucco del Rinascimento ad Arezzo*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", LVI, 1994, pp. 375-430

KNUTH 1995
Michael Knuth, *Zu Wilhelm Bode als Mäzen der Skulpturensammlung,* in *Wilhelm von Bode. Museumdirektor und Mäzen,* a cura di Der Kaiser Friedrich Museumsverein, Berlin 1995, pp. 66-74

OHLSEN 1995
Manfred Ohlsen, *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie,* Berlin 1995

TUMIDEI 1995
Stefano Tumidei, *Il patrimonio delle Opere Pie, il conte Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini,* in *Gli splendori della Vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi,* a cura di C. Masini, Milano 1995, pp. 63-78

VANNUCCI 1995
Marcello Vannucci, *Splendidi palazzi di Firenze,* Firenze 1995

VENTURINI 1995
Lisa Venturini, *Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi,* in "Studi di storia dell'arte", V-VI, 1994-1995, pp. 128-183

1996

BELLOSI E GENTILINI 1996
Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini, *Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello,* in "Bruckmanns Pantheon", LIV, 1996, pp. 19-26

BENSI 1996
Paolo Bensi, *«Alla vita della terracotta era necessario il colore»: appunti sulla policromia della statuaria fittile,* in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione,* a cura di M. G. Vaccari, Firenze 1996, pp. 34-46

DE MARCHI 1996
Andrea De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento,* in *Quattrocento adriatico. Fifteenth-century art of the Adriatic rim,* atti del convegno (Firenze, Villa Spelman, 1994), a cura di C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 57-80

FABBRI 1996
Bruno Fabbri, *Processi di lavorazione e rivestimenti ceramici,* in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione,* a cura di M. G. Vaccari, Firenze 1996, pp. 25-33

GENTILINI 1996
Giancarlo Gentilini, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie,* in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione,* a cura di M. G. Vaccari, Firenze 1996, pp. 64-103

INVENTARI MEDICEI 1996
Inventari medicei 1417-1465. Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo, a cura di M. Spallanzani, Firenze 1996

LA SCULTURA IN TERRACOTTA 1996
La scultura in terracotta: tecniche e conservazione, a cura di M. G. Vaccari, Firenze 1996

MATER CHRISTI 1996
Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino, catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco 25 maggio – 25 luglio 1996 e Arezzo, Cattedrale, 11 maggio – 25 luglio 1996), a cura di A. M. Maetzke, Arezzo 1996

PETRUCCI 1996
Francesca Petrucci, "Nanni di Bartolo", in *THE DICTIONARY OF ART*, vol. XXII, New York, 1996, pp. 462-464

TORRESI 1996
Antonio Torresi, *Neo-medicei: pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico,* Ferrara 1996

1997

BAGNOLI 1997
Alessandro Bagnoli, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena 1997

BELLOSI 1997
Luciano Bellosi, *Nanni di Bartolo: soprattutto le Madonne*, in Anne Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino,* Firenze 1997, pp. 81-98

BERNACCHIONI 1997
Annamaria Bernacchioni, *Bernardo di Stefano Rosselli: un nuovo affresco e un ricordo sanminiatese,* in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXVII, 64, 1997, pp. 27-46

FERRETTI 1997
Massimo Ferretti, *Nota su Michele da Firenze (e Nanni di Bartolo),* in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze,* a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati e B. Santi, Firenze 1997, pp. 103-110

JOHNSON 1997
Geraldine Johnson, *Art or artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance,* in *The Sculpted Object 1400-1700,* a cura di Stuart Currie e Peta Motture, Aldershot 1997, pp. 1-17

MARKHAM SCHULZ 1997
Anne Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino,* Firenze 1997

1998

BELLANDI 1998
Alfredo Bellandi, *Altre sculture invetriate del Rinascimento,* in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata,* catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio – 1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 362-364.

BELLOSI 1998
Luciano Bellosi, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, in "Prospettiva", XCI-XCII, 1998, pp. 48-69

BELLOSI E GENTILINI 1998
Luciano Bellosi e Giancarlo Gentilini, in *Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 4 aprile – 30 maggio 1998), a cura di L. Bellosi e G. Gentilini, Torino 1998

FLORIDIA 1998
Anna Floridia, *Il patrimonio artistico della chiesa di Santa Lucia a Castellina,* in *Santa Lucia alla Castellina,* a cura di M. Piccardi, Firenze 1998, pp. 59-99

GALLI 1998A
Aldo Galli, *Nel segno di Ghiberti,* in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento,* a cura di R. Cassanelli e S. Béguin, Milano 1998, pp. 87-108

GALLI 1998B
Aldo Galli, *Il maestro degli angeli cantori e le più antiche sculture lombarde in terracotta,* in "Nuovi Studi", III, 6, 1998, pp. 15-30

JOLLY 1998
Anna Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt am Main 1998

LA LIBRERIA PICCOLOMINI 1998
La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, a cura di S. Settis e A. Angelini, Modena 1998

SPUNTI PER CONVERSARE 1998
Spunti per conversare, a cura di Galleria Nella Longari, Milano 1998

VACCARI 1998
Maria Grazia Vaccari, *Tecniche e metodi di lavorazione,* in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata,* catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio – 1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 97-116

1999

AVERY 1999
Victoria J. Avery, *Alessandro Vittoria collezionista,* in *"La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento,* catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno – 26 settembre 1999), a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jaspero, Trento 1999, pp. 141-152

BELLOSI E HAINES 1999
Luciano Bellosi e Margarete Haines, *Lo Scheggia,* Firenze 1999

BONAVOGLIA E PARRINI 1999
Sara Bonavoglia e Francesca Parrini, *Mecenati e artisti in villa: un patrimonio nascosto a Lastra a Signa,* Campi Bisenzio 1999

COMANDUCCI 1999
Rita Maria Comanducci, *'Buono artista della sua arte'. Il concetto di 'Artista' e la pratica di lavoro nella bottega d'arte quattrocentesca,* in *Arti Fiorentine. La Grande Storia dell'Artigianato. Il Quattrocento,* a cura di F. Franceschi e G. Fossi, Firenze 1999, pp. 149-165

LASCHKE 1999
Birgit Huptert-Laschke, "*Alexander Mengantius pinxit": la statua di Gregorio XIII e altre opere del "Michelangelo incognito" Bolognese,* in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di piazza Maggiore nel Cinquecento,* a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, Bologna 1999, pp. 253-296

PICCININI 1999
Francesca Piccinini, *Altare delle statuine,* in *Il Duomo di Modena/The Cathedral of Modena,* a cura di C. Frugoni, Modena 1999, pp. 277-282

RENAISSANCE FLORENCE 1999
Renaissance Florence. The Art of the 1470s, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 20 ottobre 1999 – 16 gennaio 2000), a cura di P. Lee Rubin e A. Wright, London 1999

2000

BELLANDI 2000
Alfredo Bellandi, *Plasticatori e ceraioli a Firenze tra Quattro e Cinquecento,* in *La grande storia dell'artigianato. Il Cinquecento,* a cura di F. Franceschi e G. Fossi, Firenze 2000, pp. 187-224

BERARDI 2000
Paride Berardi, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona,* Pesaro 2000

BERGSTEIN 2000
Mary Bergstein, *The sculpture of Nanni di Banco,* Princeton 2000

BERNACCHIONI 2000
Anna Maria Bernacchioni, *Le vicende pittoriche della chiesa di Santa Maria a Peretola nel Quattrocento,* in "Arte musica spettacolo annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo", I, 2000, pp. 223-236

CADOGAN 2000
Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan,* New Haven 2000

DAL MEDIOEVO A CANOVA 2000
Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 20 febbraio – 16 luglio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini e M. De Vincenti, Venezia 2000

ESER 2000
Thomas Eser, *Bring mir ein Marienbild mit. Die Nürnberger Bestellung eines italienischen Andachtsbildes aus dem Jahr 1513*, in *Spiegel der Seligkeit: Privates Bild und Frömmigkeit*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31 maggio – 8 ottobre 2000), Nürnberg 2000, pp. 49–53

INNOCENTI 2000
Clarice Innocenti, *La ricostruzione dei passati interventi sul pulpito attraverso le fonti letterarie, i documenti d'archivio, la fotografia,* in *Donatello restaurato. I marmi del pulpito di Prato,* catalogo della mostra (Prato, Museo dell'Opera del Duomo, 22 gennaio – 30 aprile 2000), a cura di A. M. Giusti, Pistoia 2000, pp. 41-58

OLSON 2000
Roberta J. M. Olson, *The Florentine tondo,* Oxford 2000

PALVARINI GOBIO CASALI 2000
Mariarosa Palvarini Gobio Casali, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano,* Mantova 2000

2001

BELLINI 2001
Federico Bellini, *Lo stucco: con note alle tecniche di Vitruvio, Vasari e Giocondo Albertolli*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", XXXV, 102/104, 2001, pp. 91-103

EARTH AND FIRE 2001
Earth and Fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova, catalogo della mostra (Houston, Museum of fine Arts, 18 novembre 2001 – 3 febbraio 2002 e London, Victoria & Albert Museum, 14 marzo – 7 luglio 2002), a cura di B. Boucher, P. Motture e A. Radcliffe, New Haven 2001

FAHY 2001
Everett Fahy, *List of Paintings by Bernardo di Stefano Rosselli,* in *Cosimo Rosselli: painter of the Sistine Chapel,* catalogo della mostra (Winter Park, George D. and Harriet W. Cornell Fine Arts Museum, 9 febbraio – 22 aprile 2001), a cura di A. R. Blumenthal, Winter Park 2001, pp. 253-255

GASPAROTTO 2001
Davide Gasparotto, *"Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi": il percorso di Valerio Belli,* in *Valerio Belli Vicentino (circa 1468-1546),* a cura di H. Burns, M. Collareta e D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 53-109

GALLI 2001
Aldo Galli, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazone (e una precisazione su Vincenzo Foppa a Genova),* in "Prospettiva", CI, 2001, pp. 68-80

HAINES 2001
Margaret Haines, *Ghiberti's trip to Venice,* in *Coming about…: a Festschrift for John Shearman,* Cambridge 2001, pp. 57-63

2002

BELLOSI 2002
Luciano Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre – 21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi con L. Cavazzini e A. Galli, Milano 2002, pp. 15-52

BOSKOVITS 2002
Miklos Boskovits, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo,* in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre – 21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi con L. Cavazzini e A. Galli, Milano 2002, pp. 53-75

CATALOGUE OF ITALIAN SCULPTURE 2002
Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts. Eighth to Sixteenth century, vol. I, a cura di A. P. Darr, P. Barnet e A. Boström, Detroit 2002

GENTILINI 2002
Giancarlo Gentilini, *In morte di Donatello: il "primato" della scultura e la sua difficile eredità*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento,* a cura di G. Dalli Regoli e R. P. Ciardi, Firenze 2002, pp. 151-175

IL MUSEO D'ARTE SACRA 2002
Il museo d'arte sacra a Greve in Chianti, a cura di R. C. Proto Pisani, Firenze 2002

MASACCIO 2002
Masaccio e le origini del Rinascimento, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre – 21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi con L. Cavazzini e A. Galli, Milano 2002

POMARES SOTO 2002
Yolayne Pomares Soto, *Catalogo delle opere,* in *Oratorio di San Sebastiano detto dei Bini. Progetto per un museo parrocchiale nell'Oltrarno,* a cura di M. Pedone, Firenze 2002, pp. 69-102

2003

BELLOSI 2003
Luciano Bellosi, *Jacopo della Quercia e la scultura in terracotta,* in "Prospettiva", CXII, 2003, pp. 2-17

COMANDUCCI 2003
Rita Maria Comanducci, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento,* in *The Art Market in Italy 15th-17th century. Il Mercato dell'Arte in Italia. secc. XV-XVII,* a cura di M. Fantoni, L. C. Matthew e S. F. Matthew-Grieco, Ferrara 2003, pp. 105-114

DANIELE DA VOLTERRA 2003
Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 – 21 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003

FILIERI 2003
Maria Teresa Filieri, *Tre note sull'arte lucchese,* in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea. Dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001

GALLI 2003
Aldo Galli, *Calchi in stucco del primo Rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini,* in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVIII, 2003, pp. 159-180

KUBERSKY PIREDDA 2003
Susanne Kubersky Piredda, *Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi,* in *The Art Market in Italy 15th-17th century. Il Mercato dell'Arte in Italia. secc. XV-XVII,* a cura di M. Fantoni, L. C. Matthew e S. F. Matthew-Grieco, Ferrara 2003, pp. 115-125

LESSI 2003
Francesco Alessandro Lessi, *San Pietro in Selci. La scultura,* in *Chiese di Volterra*, II, Firenze 2003, pp. 39-43

VINCENZO FOPPA 2003
Vincenzo Foppa, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 3 marzo – 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2003

2004

DEPTH OF FIELD 2004
Depth of Field: the place of relief in the time of Donatello, catalogo della mostra (Leeds, Henry Moore Institute, 23 settembre 2004 – 27 marzo 2005), a cura di Henry Moore Institute, Leeds 2004

MATTEO CIVITALI 2004
Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Giunigi, 3 aprile – 11 luglio 2004), a cura di M. T. Filieri, Cinisello Balsamo 2004

PORRETTI 2004
Letizia Porretti, *Notizie su Luigi Grassi pittore, restauratore e antiquario (1858-1937),* in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIII, 2004, pp. 175-184

PONS 2004
Nicoletta Pons, *Bartolomeo di Giovanni,* in *Bartolomeo di Giovanni. Collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, catalogo della mostra (Firenze, San Marco, 24 aprile – 5 giugno 2004), a cura di N. Pons, Firenze 2004, pp. 11-68

2005

ANGELINI 2005
Alessandro Angelini, *Antonio Federighi e il mito di Ercole,* in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo,* a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp. 104-149

BELLANDI 2005
Alfredo Bellandi, *Rinascimento umbratile in Romagna: un ignoto scultore in legno, terracotta e stucco,* in "Nuovi Studi", IX/X, 11, 2005, pp. 11-22

BELLOSI 2005
Luciano Bellosi, *Jacopo della Quercia e la terracotta: una breve rassegna,* in *Capolavori ritrovati in terra di Siena: itinerari d'autunno nei musei senesi*, a cura di L. Bellosi, G. Fattorini e G. Paolucci, Cinisello Balsamo 2005, pp. 106-111

CASCIARO 2005
Raffaele Casciaro, *Variazione su tema ghibertiano: una 'Madonna' in terracotta del primo Quattrocento fiorentino*, in "Rassegna di studi e di notizie", XXIX, 2005, pp. 65-94

CAVAZZINI 2005
Laura Cavazzini, *Donatello,* Roma 2005

GALLI 2005A
Aldo Galli, *Lorenzo Ghiberti,* Roma 2005

GALLI 2005B
Aldo Galli, *I Pollaiolo,* Milano 2005

NETZER 2005
Susanne Netzer, *Jacob Salomon Bartholdy – ein Diplomat Preußens in Rom (1815-1825) und ein Wegbereiter des Königlichen Museums in Berlin,* in "Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz", 2005, XLI, pp. 119-160

RAGAGLI 2005
Simone Ragagli, voce «Alberto Leoni», in *Dizionario biografico degli italiani,* vol. LXIV, Roma 2005

RAGOZZINO 2005
Umberto Ragozzino, *La Pieve di San Leolino in Val d'Ambra,* San Leolino 2005

ROMAGNOLI 2005
Gioia Romagnoli, *Selve & Lecceto. Due conventi a Lastra a Signa ed un grande mecenate, Filippo Strozzi. Arte e storia,* Firenze 2005

SCHWOK 2005
Claire Lise Schwok, *Louis Bréa*, Paris 2005

WRIGHT 2005
Alison Wright, *The Pollaiuolo brothers. The Arts of Florence and Rome,* New Haven 2005

2006

CARL 2006
Doris Carl, *Benedetto da Maiano: A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, Turnhout 2006

COLLARETA 2006
Marco Collareta, *Bottega fiorentina,* in *Volterra d'oro e di pietra,* catalogo della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori – Pinacoteca Comunale, 20 luglio 2006 – 1 novembre 2006), a cura di M. Burresi e A. Caleca, Ospedaletto Pisa 2006, pp. 83-84

DOKUMENTATION DER VERLUSTE SKULPTURENSAMMLUNG 2006
Staatliche Museen zu Berlin: Dokumentation der Verluste Skulpturensammlung. Skulpturen, Möbel, VII, a cura di L. Lambacher, Berlin, 2006

GRISKO 2006
Michael Grisko, *Die Ausstellung: Einblicke in die vier Sammlungen*, in *Das Bode-Museum. Schatzkammer der Könige*, a cura di Carola Wedel, Berlin 2006

LES SCULPTURES EUROPÉENNES 2006
Les sculptures européennes du Musée du Louvre: Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, Antiques restaurées et copies d'antiques. Catalogue, a cura di G. Bresc-Bautier, Paris 2006

MOTTURE E SYSON 2006
Peta Motture e Luke Syson, *Art and objects in the casa,* in *At home in Renaissance Italy,* a cura di M. Ajmar-Wollheim e F. Dennis, London 2006, pp. 268-283

VENTURINI 2006
Lisa Venturini, *Pro uno tondo Virginis Mariae: riflessioni su forma, destinazione, iconografia nei tondi fiorentini. Il caso di Botticelli*, in *Il tondo di Botticelli a Piacenza,* a cura di D. Gasparotto, Milano 2006, pp. 33-43

2007

CAVAZZINI E GALLI 2007
Laura Cavazzini e Aldo Galli, *Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III,* in *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo,* a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 7-88

CHAPUIS 2007
Julien Chapuis, *Bode und Amerika: Eine komplexe Beziehung,* in "Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz", XLIII, 2007, pp. 145-176

DE PISIS 2007
Filippo De Pisis, *Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara,* in *Crocevia estense: contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo,* a cura di G. Gentilini e L. Scardino, Ferrara 2007, pp. 303-340

GENTILINI 2007A
Giancarlo Gentilini, *Desiderio in bottega: maestri e allievi, opere e committenti nelle attestazioni documentarie e delle fonti,* in *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 22 febbraio – 3 giugno 2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi e N. Penny, Milano 2007, pp. 25-47

GENTILINI 2007B
Giancarlo Gentilini, *Donatello e Nanni di Bartolo, una inedita Madonna in terracotta,* Milano 2007

GENTILINI 2007C
Giancarlo Gentilini, *La Madonna del Presepe ed altre immagini mariane tra Donatello e compagni,* in *La Madonna del Presepe da Donatello a Guercino. Una devozione antica e nuova nella terra di Cento,* catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 2 dicembre 2007 – 13 aprile 2008), a cura di G. Adani, G. Gentilini e C. Grimaldi Fava, Argelato 2007, pp. 109-141

MAMMOLA 2007
Santino Mammola, *La scultura tra Piemonte e Liguria a cavallo del XV e del XVI secolo: alcuni appunti*, in "Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo", CXXXVII, 2, pp. 101-116

MARCHAND 2007
Eckart Marchand, *Reproducing relief: the use and status of plaster casts in the Italian Renaissance,* in *Depth of field. Relief sculpture in Renaissance Italy,* a cura di D. Cooper, Oxford 2007, pp. 191-221

2008

BORMAND 2008
Marc Bormand, *Donatello. La Vierge et l'Enfant. Deux reliefs en terre cuite*, Paris 2008

CAMPIGLI E GALLI 2008
Marco Campigli e Aldo Galli, *Donatello e il primo Rinascimento: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco, Angelico, Paolo Uccello, Michelozzo, Luca della Robbia, Masaccio, Filippo Lippi*, Firenze 2008

GALEOTTI ET AL. 2008
Monica Galeotti, Rosanna Moradei, Akiko Nishimura e Laura Speranza, *Una terracotta policroma degli inizi del XV secolo. Attribuzione, indagini e restauro*, in "OPD Restauro", 2008, 20, pp. 35-56

GALLI 2008A
Aldo Galli, *Echi di Lorenzo Ghiberti in Abruzzo*, in *Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento,* a cura di S. Guido, Todi 2008, pp. 369-449

GALLI 2008B
Aldo Galli, *Arte in terra, ad Arezzo (1420-1450),* in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 199-218

GENTILINI 2008
Giancarlo Gentilini, *Dal rilievo alla pittura. La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino,* Firenze 2008

LEMBO 2008
Roberto Lembo, *Il tabernacolo di Rosano. "Il giallo" della terracotta,* in "Comunità", XXXIII, 2008, pp. 11-12

MUSACCHIO 2008
Jacqueline Marie Musacchio, *Art, marriage & family in the Florentine renaissance palace,* New Haven 2008

RINASCIMENTO E PASSIONE PER L'ANTICO 2008
Rinascimento e passione per l'antico, catalogo della mostra (Trento, Museo del Castello del Buonconsiglio, 5 luglio – 2 novembre 2008), a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008

2009

BELLESI 2009
Sandro Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere,* 3 voll., Firenze 2009

BELLOSI 2009
Luciano Bellosi, *Ancora su Filippo Brunelleschi e la scultura in terracotta*, in *Scritti in onore di Francesco Abbate*, a cura di L. Gaeta, "Kronos", XIII, 1, 2009, pp. 59-62

BOSCHETTO 2009
Luca Boschetto, *Ghiberti e i tre 'compari'. Un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LIII, 2009, pp. 145-149

FERRAZZA 2009
Roberta Ferrazza, *Elia Volpi e Palazzo Davanzati: la rievocazione ideale della casa fiorentina e la sua divulgazione,* in *Palazzo Davanzati, tra realtà e sogno. Federigo e la bottega degli angeli,* a cura di C. R. Proto Pisani e F. Baldry, Livorno 2009, pp. 32-45

FORNASARI 2009
Liletta Fornasari, *Tracce di un percorso rinascimentale in Valdarno,* in *Tra terra e tempera. Pittura e scultura a confronto attraverso i Maestri del Rinascimento,* catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Museo basilica Santa Maria delle Grazie, 24 ottobre 2009 – 6 gennaio 2010), a cura di M. Martini e L. Fornasari, Firenze 2009, pp. 49-75

GALLI 2009A
Aldo Galli, *Attorno al giovane Luca della Robbia, "ex aurefice plastes",* in *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento,* catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini e L. Fornasari, Milano 2009, pp. 19-25

GALLI 2009B
Aldo Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona,* in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto,* a cura di A. Bertoni, Varese 2009, pp. 55-73

GENTILINI 2009
Giancarlo Gentilini, *La "rinascita della terracotta", trent'anni dopo,* in *Il cotto dell'Impruneta,* catalogo della mostra (Impruneta, 21 settembre 2008 – 22 marzo 2009), a cura di R. C. Proto Pisani e G. Gentilini, Firenze 2009, pp. 45-56

GIOTTO 2009
Giotto e il Trecento. "Il più sovrano maestro stato in dipintura", catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009

I DELLA ROBBIA 2009
I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio – 7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini e L. Fornasari, Milano 2009

IL COTTO DELL'IMPRUNETA 2009
Il cotto dell'Impruneta, catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e Chiostri di Santa Maria e Loggiato del Pellegrino, 21 settembre 2008 - 22 marzo 2009), a cura di R. C. Proto Pisani e G. Gentilini, Firenze 2009

LE ARTI A FIRENZE 2009
Le arti a Firenze tra gotico e rinascimento, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 27 giugno – 1 novembre 2009), a cura di G. Damiani, Firenze 2009

NESI 2009
Antonella Nesi, *Aveva l'aria distinta e l'aspetto di volpe rapace,* in *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento,* Firenze 2009, pp. 17-28

NIEMEYER CHINI 2009
Valerie Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento,* Firenze 2009

PONS 2009
Nicoletta Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio. Annunciazione,* in *Moretti. Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento*, a cura di G. Caioni, Firenze 2009, pp. 164-173

TRA TERRA E TEMPERA 2009
Tra terra e tempera. Pittura e scultura a confronto attraverso i Maestri del Rinascimento, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Museo basilica Santa Maria delle Grazie, 24 ottobre 2009 – 6 gennaio 2010), a cura di M. Martini e L. Fornasari, Firenze 2009

THE ALANA COLLECTION 2009
The Alana Collection. Italian Paintings from the 13th to 15th century, a cura di M. Boskovits, Firenze 2009

VACCARI 2009
Maria Grazia Vaccari, *Le robbiane. Appunti sulla tecnica e sugli aspetti commerciali,* in *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento,* catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Gentilini e L. Fornasari, Milano 2009, pp. 77-85

2010

ARTE A FIGLINE 2010
Arte a Figline: dal Maestro della Maddalena a Masaccio, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2010

BEATO ANGELICO A PONTASSIEVE 2010
Beato Angelico a Pontassieve. Dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino, a cura di A. Labriola, Firenze 2010

BELLANDI 2010
Alfredo Bellandi, *Gregorio di Lorenzo. Il maestro delle Madonne di marmo,* Morbio Inferiore 2010

IL COMPIANTO RITROVATO 2010
Il Compianto ritrovato. Il restauro del Compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze, a cura di F. Piccinini, Modena 2010

CRISTANETTI 2010
Simona Cristanetti, *Hatching a Theory of Attribution: A 15th-Century Madonna and Child at the National Gallery of Art,* in *Glass and Ceramics Conservation,* atti del convegno (Corning, The Corning Museum of Glass, 3 – 6 ottobre 2010), a cura di G. Eggert e H. Roemich, Corning 2010, pp. 219-227

DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO 2010
Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala – Opera della Metropolitana – Pinacoteca Nazionale, 26 marzo – 11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, Milano 2010

GALLI 2010
Aldo Galli, *Scultore fiorentino, sec. XV da un prototipo attribuito a Filippo Brunelleschi del 1410 ca.* Firenze, Pandolfini, 20-21 ottobre 2010, lotto 429

MARCHAND 2010
Eckart Marchand, *Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy,* in *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present,* a cura di R. Frederiksen e E. Marchand, Berlin 2010, pp. 49-80

2011

BALDRY 2011
Francesca Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011 – 15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 45-64

BELLOSI 2011
Luciano Bellosi, *Introduzione*, in *Madonne rinascimentali al Quirinale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Sale delle Bandiere, 11 maggio – 19 giugno 2011), a cura di L. Godart, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2011, pp. 18-39

CAGLIOTI 2011
Francesco Caglioti, *Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio* in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institute e Villa I Tatti, 9 – 12 maggio 2007), a cura di B. Paolozzi Strozzi, J. Connors, A. Nova e G. Wolf, Venezia 2011, pp. 123-150

GNONI MAVARELLI 2011
Cristina Gnoni Mavarelli, *Una recente scoperta: la Madonna col Bambino attribuita a Filippo Brunelleschi,* in *Museo Bandini di Fiesole. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio,* a cura di C. G. Mavarelli, Firenze 2011, pp. 108-109

GIURA 2011
Giovanni Giura, *Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione",* in *Santa Croce: oltre le apparenze,* a cura di A. De Marchi e G. Piraz, Firenze 2011, pp. 73-111

MADONNA ERSOCH 2011
Santa Maria del Fiore. Madonna Ersoch, a cura di A. Bicchi, Firenze 2011

MADONNE RINASCIMENTALI AL QUIRINALE 2011
Madonne rinascimentali al Quirinale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Sale delle Bandiere, 11 maggio – 19 giugno 2011), a cura di L. Godart, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2011

MUSEO NAZIONALE 2011
Il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta, a cura di M. G. Barberini e C. Giometti, Roma 2011

NESI 2011
Antonella Nesi, *Stefano Bardini e il palazzo in piazza de' Mozzi,* in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011 – 15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 127-129

OLD MASTER 2011

Old Master Sculpture & Works of Art, catalogo dell'asta (Londra, Sotheby's, 8 luglio 2011)

2012

BELLOSI 2012
Luciano Bellosi, *Saint Peter of Orsanmichele,* in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument,* a cura di C. B. Strehlke, Washington 2012

BOUQUILLON, BORMAND E DOUBLET 2012
Anne Bouquillon, Marc Bormand e Christel Doublet, *Terres célèbres, terres révélées et terres énigmatiques: terres et ateliers dans l'Italie de la Renaissance*, in *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur,* a cura di A. Bouquillon e M. Bormand ("Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", XXXVI), 2012, pp. 62-71

CARTAPESTA 2012
Cartapesta e scultura polimaterica, atti del convegno (Lecce, Università del Salento, 9 – 10 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, Galatina 2012

CRISTANETTI 2012
Simona Cristanetti, *The Kress Madonna: Revelations of an Extraordinary Sculpture,* in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", XXXVI, 2012, pp. 47-53

FEHÉR 2012
Ildikó Fehér, *Károly Pulszky and the Florentine acquisitions for the Szépművészeti Múzeum in Budapest between 1893 and 1895*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LIV, 2, 2010/2012, pp. 319-364

GENTILINI 2012
Giancarlo Gentilini, *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino,* in *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*¸ a cura di A. Bouquillon e M. Bormand ("Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", XXXVI), 2012, pp. 10-17

MARKHAM SCHULZ 2012
Anne Markham Schulz, *Nanni di Bartolo and terracotta sculpture in fifteenth-century Venice,* in *Historia artis magistra: amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, a cura di R. Novak Klemenčič e J. Höfler, Ljubljana 2012, pp. 165-176

MIRABILIA 2012
Mirabilia, secoli XII-XVI, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fornaro Gaggioli Antichità all'Oratorio, 6 – 27 ottobre 2012), a cura di F. Gualandi, Bologna 2012

PISANI 2012
Linda Pisani, *Cappella di San Giovanni Battista. Esterno,* in *La cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di A. R. Masetti Calderoni e G. Wolf, Modena 2012, pp. 279-286

SBARAGLIO 2012
Lorenzo Sbaraglio, *Una terracotta di Donatello: la Madonna dalla tomba di Giuliano Davanzati in Santa Trinita*, in "Nuovi Studi", XVII, 2012, pp. 37-82

SÉNÉCHAL 2012
Philippe Sénéchal, *L'éclat du sombre? Terre cuites façon bronze de la Renaissance italienne,* in *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur¸* a cura di A. Bouquillon e M. Bormand ("Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", XXXVI), 2012, pp. 26-33

SETTECENTO ANNI DI STORIA 2012
Settecento anni di storia. San Giovanni di Dio, un ospedale da non dimenticare, a cura di E. Ghidetti e E. Diana, Firenze 2012, pp. 79-91

TERRES CUITES DE LA RENAISSANCE 2012
Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur¸ a cura di A. Bouquillon e M. Bormand ("Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", XXXVI), 2012

2013

ANCARANI E CAROLI 2013
Maria Elisabetta Ancarani e Martina Caroli, *Ferrara, Denore. Madonna delle Grazie (San Giovanni Battista),* in *Santuari d'Italia. Romagna,* a cura di M. Caroli, A. M. Orselli e R. Savigni, Roma 2013, pp. 162-163

DA DONATELLO A LIPPI 2013
Da Donatello a Lippi. Officina pratese, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013 – 13 gennaio 2014), a cura di A. De Marchi e C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013

FATTORINI 2013
Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino,* Trento 2013

FERRARI 2013
Salvatore Ferrari, *Due pittori garibaldini a Bersone: Stefano Bardini e Alessandro Trotti,* in "Studi trentini. Arte", XCII, 2, 2013, pp. 289-302

GALLI 2013A
Aldo Galli, *Pressoché persone vive, e non più statue,* in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 - 1460,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013 e Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 89-95

GALLI 2013B
Aldo Galli, *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento,* in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento,* atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Castello Sforzesco, 17 ottobre 2011 e Pavia, Monastero della Certosa, 18 ottobre 2011), a cura di M. G. Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013, pp. 43-58

GENTILINI 2013
Giancarlo Gentilini, *Attualità di Donatello: Alonso Berruguete e l'eredità del Quattrocento fiorentino,* in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna",* catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze 2013, pp. 73-85

KLAPISCH-ZUBER 2013
Christiane Klapisch-Zuber, *Adorare, apprezzare, ostentare: le sculture domestiche,* in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 - 1460,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi,

23 marzo – 18 agosto 2013 e Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 229-235

KOHL 2013
Jeanette Kohl, *Casting Renaissance Florence: the bust of Giovanni de' Medici and indexical portraiture,* in *Carving, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture,* a cura di P. Motture, E. Jones e D. Zikos, London 2013, pp. 58-71

LA PRIMAVERA DEL RINASCIMENTO 2013
La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 - 1460, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013 e Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013

LANGHANKE 2013
Birgit Langhanke, *Die Madonnenreliefs im Werk von Antonio Rossellino*, tesi di dottorato (München, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität), 2013

MOZZATI 2013
Tommaso Mozzati, "*Alla maniera de' Fiorentini*". *Diffusione e tendenze del gusto del Rinascimento italiano,* in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400 - 1460,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo - 18 agosto 2013 e Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 180-187

ROWLEY 2013
Neville Rowley, *Donatello. La renaissance de la sculpture*, Garches 2013

SANTUARI D'ITALIA 2013
Santuari d'Italia. Romagna, a cura di M. Caroli, A. M. Orselli, R. Savigni, Roma 2013

SUNDSTROM 2013
Cfr. *Sitografia*

UN MUSEO DI ANTICHITÀ 2013
Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento: la raccolta di Marco Mantova Benavides all'Università di Padova – Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte, a cura di I. Favaretto e A. Menegazzi, Roma 2013

2014

ANTONIO E PIERO DEL POLLAIOLO 2014
Antonio e Piero del Pollaiolo. "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. Di Lorenzo e A. Galli, Milano 2014

BACCIO BANDINELLI 2014
Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1506), catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile – 13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014

CAPPELLINI 2014
Patrizia Cappellini, *Il ruolo di Elia Volpi nella vendita delle sculture di Alceo Dossena. Fotografie e lettere inedite,* in *Contraffazione dell'Arte. Arte della Contraffazione. Mostra e incontri di studio,* atti degli incontri di studio (Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 13 – 19 giugno 2013), a cura di P. Refice, Pisa 2014, pp. 43-63

CERAMI 2014
Domenico Cerami, *Gruppi plastici raffiguranti la Madonna col Bambino. Influssi e lasciti della tradizione rinascimentale toscana tra Le Mogne e Bologna,* in "Strenna storica bolognese", LXIV, 2014, pp. 49-68

D'APUZZO 2014
Mark Gregory D'Apuzzo, *Francesco Malaguzzi Valeri e la scultura del Rinascimento a Bologna: precisazioni e il 'caso' della donatelliana 'Madonna Grassi',* in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela,* atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011 e Bologna, 20 – 21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta e G. C. Sciolla, Milano 2014, pp. 73-85

GALLI 2014
Aldo Galli, *La sorte dei Pollaiolo,* in *Antonio e Piero del Pollaiolo. "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. Di Lorenzo e A. Galli, Milano 2014, pp. 25-77

LA SALUTE E LA FEDE 2014
La salute e la fede. Il patrimonio artistico, archivistico e librario degli Ospedali di Padova, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zukermann, 6 giugno – 20 luglio 2014), a cura di M. C. Zanardi, Padova 2014

LENZI IACOMELLI 2014
Cinzia Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci (1694-1766),* Firenze 2014

MURAT 2014
Zuleika Murat, *The tomb of the Beato Pacifico in the basilica dei Frari: personal devotion or public propaganda?,* in "Hortus artium medievalium", XX, 2, 2014, pp. 874-882

NOVANTA ANNI DI ASTE 2014
Novanta anni di aste. Capolavori da collezioni italiane, catalogo dell'asta (Firenze, Pandolfini, 28 ottobre 2014), Firenze 2014

RIZZI 2014
Alberto Rizzi, *Scultura estera a Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna,* Venezia 2014

SAMBO 2014
Elisabetta Sambo, *Un falso Rinascimento? Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro,* in "Studiolo", XI, 2014, pp. 94-107, 301-302

THE BARBARA PIASECKA JOHNSON COLLECTION 2014
The Barbara Piasecka Johnson Collection Proceeds to Benefit the Barbara Johnson Foundation, catalogo dell'asta (London, Christie's, 17 luglio 2014)

WARREN 2014
Jeremy Warren, *Medieval and Renaissance sculpture: a catalogue of the collection in the Ashmolean Museum, Oxford. Sculptures in stone, clay, ivory, bone and wood*, Oxford 2014

ZURLA 2014
Michela Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti,* 2 voll., tesi di dottorato (Trento, Università degli Studi di Trento), 2014

2015

BACCI 2015
Francesca Maria Bacci, *Per la scultura seriale del primo Quattrocento la "Madonna con Bambino" nel cortile dell'ospedale di Orbatello*, in *L'ospedale di Orbatello*, a cura di C. De Benedictis, C. Milloschi, Firenze 2015, pp. 189-201

BENCISTÀ 2015
Lucia Bencistà, *La Natività della Vergine di Michelangelo Vestrucci alla Cicogna e una Compagnia ritrovata*, in "Memorie valdarnesi", CLXXXI, 5, 2015, pp. 149-161

CAGLIOTI, CAVAZZINI, GALLI E ROWLEY 2015
Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli e Neville Rowley, *Reconsidering the Young Donatello,* in "Jahrbuch der Berliner Museen", LVII, 2015 (2018), pp. 15-45

GARDNER VON TEUFFEL 2015
Christa Gardner von Teuffel, *The Carmelite Altarpiece (Circa 1290-1550) The Self-Identification Of An Order*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVII, 2015, pp. 2-14

GRASSI 2015
Alessandro Grassi, *Le vicende della sede e degli arredi di San Benedetto Bianco,* in *Il rigore e la grazia. La compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino,* catalogo della mostra (Firenze, Cappella Palatina – Museo degli Argenti – Palazzo Pitti, 22 ottobre 2015 – 17 maggio 2016), a cura di A. Grassi, M. Scipioni e G. Serafini, Livorno 2015, pp. 51-73

LA COLLEZIONE SALINI 2015
La collezione Salini. III, *Addenda. Pittura e scultura*, a cura di A. De Marchi e G. Fattorini, Firenze 2015

MALGOUYRES 2015
Philippe Malgouyres, *Le bouclier avec Milon de Crotone d'Antonio del Pollaiuolo,* Paris 2015

MARCHAND 2015
Eckart Marchand, *Material distinctions: plaster, terracotta, and wax in the Renaissance artist's workshop,* in *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250-1750,* a cura di C. Anderson, A. Dunlop e P. H. Smith, Manchester 2015, pp. 160-179

MAZZANTI 2015
Beatrice Mazzanti, *La pieve di San Martino a Sesto Fiorentino. Guida,* Sesto Fiorentino 2015

MOSKOVITZ 2015
Anita Fiderer Moskovitz, *Stefano Bardini "principe degli antiquari": prolegomenon to a biography*, Firenze 2015

2016

BELLANDI 2016
Alfredo Bellandi, *Leonardo del Tasso, scultore fiorentino del Rinascimento,* Paris 2016

BÖNINGER 2016
Lorenz Böninger, *Brunelleschi, Donatello e la Mercanzia,* in "Archivio storico italiano", CLXXIV, 2016, pp. 317-326

FACCHI 2016
Matteo Facchi, *Un rilievo donatellesco nella Parrocchiale di Pianello Val Tidone,* in "Bollettino storico piacentino", CXI, 1, 2016, pp. 78-89 e 160-161

FECE DI SCOLTURA DI LEGNAME 2016
"*Fece di scoltura di legname e colorì". Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze,* catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo – 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016

FOCARILE 2016
Pasquale Focarile, *I Mannelli di Firenze. Storia, mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana,* tesi di dottorato (Firenze, Università di Firenze), 2016

GALLI 2016
Aldo Galli, *The Yale University Art Gallery's Virgin and Child and Michele da Firenze's Career*, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 2016, pp. 22-33

GENTILINI 2016
Giancarlo Gentilini, *La tradizione del legno e la rinascita della terracotta: un confronto sotto la pelle della scultura dipinta,* in "*Fece di scoltura di legname e colorì". Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze,* catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo – 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 63-79

ROWLEY 2016A
cfr. *Sitografia*

ROWLEY 2016B
cfr. *Sitografia*

ROWLEY 2016C
cfr. *Sitografia*

ROWLEY 2016D
cfr. *Sitografia*

ROWLEY 2016E
cfr. *Sitografia*

ROWLEY 2016F
cfr. *Sitografia*

SANTI 2016
Bruno Santi, *Un diario, un pittore, un monaco: Neri di Bicci e don Romualdo,* in "*Fece di scoltura di legname e colorì". Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze,* catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo – 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016, pp. 89-101

THE WALLACE COLLECTION 2016
The Wallace Collection. Catalogue of Italian Sculpture, 2 voll., a cura di J. Warren, London 2016

2017

BARTOLETTI 2017
Massimo Bartoletti, *Una attribuzione per il Maestro di Cesio e altre considerazioni sulla pittura in Liguria a metà Quattrocento,* in "Intemelion", XXIII, 2017, pp. 37-70

BELLANDI 2017
Alfredo Bellandi, *Presepi robbiani del Rinascimento,* Firenze 2017

BELLI 2017
Eleonora Belli, *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino,* Firenze 2017

CAGLIOTI 2017
Francesco Caglioti, "*Falsi" veri e "falsi" falsi nella scultura italiana del Rinascimento,* in *Il falso specchio della realtà,* a cura di A. Ottani Cavina e M. Natale, Bologna 2017, pp. 105-156

CAPPELLINI 2017A
Patrizia Cappellini, *The art dealer and the devil: remarks on the relationship of Elia Volpi and Wilhelm von Bode,* in *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940,* a cura di L. Catterson, Leiden 2017, pp. 180-202

CAPPELLINI 2017B
Patrizia Cappellini, *Il pubblico di Palazzo Davanzati nei 'Libri dei visitatori'. 1910-1924,* in *1916-1956-2016. Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori e J. Celani, Firenze 2017, pp. 119-146

CATTERSON 2017
Lynn Catterson, *American Collection, Stefano Bardini & the Taste for ~~Tre~~quattrocento Florence,* in "Predella", 41-42, 2017, pp. 313-328

CHAPUIS 2017
Cfr. *Sitografia*

CERA 2017
Elena Cera, *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore,* in "Arte veneta", LXXIV, 2017, pp. 23-41

DENTAMARO 2017
Antonello Dentamaro, *L'arte del Rinascimento a Torre Annunziata: gli arredi liturgici scolpiti della Santissima Annunziata,* in *I Lumi della Torre. Il ruolo dell'Università nella scoperta e nella valorizzazione storica, artistica e culturale del territorio di Torre Annunziata,* atti delle giornate di studi (Torre Annunziata, 14 – 15 ottobre 2016), a cura di L. Muoio e V. Marasco, Torre Annunziata 2017, pp. 37-57

FERRAZZA 2017
Roberta Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello 'stile Davanzati' nel mondo,* in *1916-1956-2016. Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori e J. Celani, Firenze 2017, pp. 15-34

GALLI 2017
Aldo Galli, *Il Maestro di Pratovecchio: caso chiuso?,* in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi,* a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati e A. Galli, Bologna 2017, pp. 123-150

GENTILINI 2017
Giancarlo Gentilini, *La "Parete delle Madonne", ovvero la "vertigine della lista",* in Eleonora Belli, *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino,* Firenze 2017, pp. 27-32

GRASSI 2017
Marco Grassi, *The American View of the "Forgotten Century" of Italian Painting. Reminiscences of a Conservator and Art Dealer,* in *Buying Baroque. Italian Seventeenth-Century Paintings Come to America,* a cura di E. P. Bowron, New York 2017, pp. 40-53

MASCOLO 2017
Marco Mascolo, *"Un occhio finissimo": Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti*, Roma 2017

NESI 2017A
Antonella Nesi, *1922-2009: una parete, un ritorno,* in Eleonora Belli, *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino,* Firenze 2017, pp. 7-17

NESI 2017B
Antonella Nesi, *Stefano Bardini ed Elia Volpi: due stili a confronto*, in *1916-1956-2016. Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, a cura di B. Teodori e J. Celani, Firenze 2017, pp. 249-265

SCANSANI 2017
Marco Scansani, *Una traccia di Michele da Firenze nel Mantovano,* in "Storia dell'arte", CXLVI-CXLVIII, 2017, pp. 7-16

SELECTED ACQUISITIONS 2017
Selected Acquisitions: July 1, 2016–June 30, 2017, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 2017, pp. 114-150

TURNER 2017
Nicholas Turner, *The paintings of Guercino: a revised and expanded catalogue raisonné,* Roma 2017

2018

ARIELLO 2018
Patrizio Ariello, *Gustavo Frizzoni (1840-1919), Wilhelm Bode e l'eredità del «Cicerone»,* in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento,* atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11 – 13 ottobre 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi e A. Nova, Firenze 2018, pp. 61-72

BELLANDI 2018
Alfredo Bellandi, *Andrea Cavalcanti "Discipulo Filippi ser Brunelleschi",* Paris 2018

BARTOLETTI 2018
Massimo Bartoletti, *La "Madonna antica" nella cappella dell'Incoronata e altri reperti figurativi di Santa Maria delle Vigne tra XIV e XV secolo,* in *La Cappella di Nostra Signora delle Vigne a Genova. Secoli XVII-XIX,* Genova 2018, pp. 28-41

CAGLIOTI 2018
Francesco Caglioti, *Su Wilhelm von Bode (1845-1929),* in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento,* atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11 – 13 ottobre 2013), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi e A. Nova, Firenze 2018, pp. 73-86, 178-184

CERAMI 2018
Domenico Cerami, *Donatello e la sua cerchia a Bologna. Aggiunte e precisazioni,* in "Strenna storica bolognese", LXVIII, 2018, pp. 99-112

FLORENZ UND SEINE MALER 2018
Florenz und seine Maler: von Giotto bis Leonardo da Vinci, catalogo della mostra (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, 18 ottobre 2018 – 27 gennaio 2019), a cura di A. Schumacher, München 2018

GNONI MAVARELLI 2018
Cristina Gnoni Mavarelli, *Il cenacolo di Ognissanti: da refettorio conventuale a museo statale,* in *San Salvatore in Ognissanti. La chiesa e il convento,* a cura di R. Spinelli, Firenze 2018, pp. 111-115

LIFE, LOVE AND MARRIAGE CHESTS 2018
Life, love and marriage chests in Renaissance Italy. Concept and production, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 16 novembre 2018 – 18 febbraio 2019), a cura di M. Becattini, R. Franci e E. Colle, Firenze 2018

THE PITTAS COLLECTION 2018
The Pittas collection. Early Italian and Renaissance works, vol. II, a cura di S. Casu, Firenze 2018

2019

BENCISTÀ 2019
Lucia Bencistà, *Arte a Terranuova: per una ricognizione dal XV al XIX secolo,* in *Arte e restauro a Terranuova Bracciolini: studi in memoria di monsignor Donato Buchicchio*, a cura di C. Fabbri e L. Fiaschi, Montevarchi 2019, pp. 50-63

CALDERA 2019
Massimiliano Caldera, *Tre stagioni di Giovanni Mazone "de Alexandria",* in *Alessandria scolpita 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento,* catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Monferrato, 14 dicembre 2018 – 5 maggio 2019), a cura di F. Cervini, Genova 2019, pp. 79-91

CAPPELLINI 2019
Patrizia Cappellini, *Trading Old Masters in Florence 1890-1914. Heritage protection and the Florentine art trade in Post-Unification Italy,* in "Journal of The History of Collections", XXXI, 2019, pp. 363-371

CARL 2019
Doris Carl, *An inventory of Lorenzo Ghiberti's collection of antiquities,* in "The Burlington Magazine", CLXI, 2019, pp. 274-299

FRA ANGELICO 2019
Fra Angelico and the rise of the Florentine Renaissance, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 28 maggio – 15 settembre 2019), a cura di C. B. Strehlke, Madrid 2019

GIOMETTI E PEGAZZANO 2019
Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano, *Dal buio alla luce: la Madonna con Bambino della bottega di Ghiberti recuperata,* in *Tre sculture del Rinascimento. Recuperi e restauri a Villa La Quiete,* a cura di C. Giometti e D. Pegazzano, Firenze 2019, pp. 7-14

LA COLLEZIONE LUZZETTI 2019
La collezione di Gianfranco Luzzetti nel Museo delle Clarisse in Grosseto, a cura di M. Papa, Milano 2019

LA GRAZIA DELL'ARTE 2019
La Grazia dell'Arte. Collezione Grimaldi Fava. Sculture, rilievi e oggetti d'arte, a cura di G. Gentilini, Milano 2019

NAH AM LEBEN 2019
Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei, a cura di V. Tocha, Berlin 2019

RUSNÁK 2019
Rastislav Rusnák, *Madonna and Child from Košice. Reflections of the Italian Renaissance in the Find of a Relief Mould*, in "Umění", LXVII, 2019, pp. 64-72

VERROCCHIO 2019
Verrocchio. Il maestro di Leonardo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 9 marzo – 14 luglio 2019), a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Venezia 2019

2019-2020

CUTOLO 2019-2020
Vera Cutolo, *La Madonna con il Bambino detta "di Leningrado". Sulla riproduzione e diffusione di una composizione di Antonio Rossellino,* tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali (rel. prof. Giovanni Agosti, Università degli Studi di Milano), 2019-2020

HERNANDEZ 2019-2020
Maximillian Hernandez, *Carmelitani nel contado fiorentino: le vicende fondative di Santa Maria del Morrocco e il suo "constructor et aedificator" Niccolò di Giovanni Sernigi*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte (rel. prof. Andrea de Marchi, Università degli Studi di Firenze), 2019-2020

2020

A NOSTRA IMMAGINE 2020
A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento, da Donatello a Riccio, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli e A. Galli, Verona 2020

BALDISSIN MOLLI 2020
Giovanna Baldissin Molli, *La committenza padovana e Donatello: il caso Cortusi,* in "Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina d'arte", LX, 3, 2020, pp. 377-420

CAGLIOTI 2020
Francesco Caglioti, *Donatello e la terracotta,* in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento, da Donatello a Riccio,* catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio – 2 giugno 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli e A. Galli, Verona 2020, pp. 35-65

CALOGERO 2020
Giacomo Alberto Calogero, *Marco Zoppo ingegno sottile: pittura e umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*, Bologna 2020

ELET 2020
Yvonne Elet, *Stucco as a substrate and surface in Quattrocento Florence (and beyond),* in *The art of Sculpture in Fifteenth-century Italy,* a cura di A. R. Bloch e D. M. Zolli, Cambridge 2020, pp. 283-313

GENTILINI 2020
Giancarlo Gentilini, *Donatello e bottega, Madonna col Bambino incedente*, 2020

LUCIDI 2020
David Lucidi, *Dello Delli pittore e scultore fiorentino. Spunti attribuitivi e spigolature d'archivio,* in "Predella", XLVII, 2020, pp. 63-94

SCANSANI 2020
Marco Scansani, *Giovanni de Fondulis: un protagonista dell'arte della terracotta nel Quattrocento tra Lombardia e Veneto,* tesi di perfezionamento (Pisa, Scuola Normale Superiore), 2020

WATRELOT 2020
Michaela Watrelot, *Wilhelm von Bode and prince Johann II von Liechtenstein: the private correspondence 1882-1925,* in *Florence, Berlin and beyond: late nineteenth-century art markets and their social networks,* a cura di L. Catterson, Leiden 2020, pp. 11-46

2021

AKSAMIJA ET AL. 2021
Amra Aksamija, Stéphanie Devassine, Fabrice Bray, Marc Bormand, Anne Bouquillon, Christine Rolando, Caroline Tokarski, *Proteomic analysis of Renaissance stucco: development of the analytical protocol and first results,* in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI, 2021, pp. 75-83

CASCIARO 2021
Raffaele Casciaro, *Entre stuc et papier mâché : sculptures polymatérielles de la Renaissance italienne,* in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI, 2021, pp. 32-39

CATTERSON 2021
Lynn Catterson, *Duped or duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington,* in "Journal of the History of Collections", XXXIII, 2021, pp. 71-92

CAVAZZINI 2021
Laura Cavazzini, *Attorno a Donatello: trittico berlinese. Bernardo Ciuffagni, Nanni di Bartolo, Jacopo della Quercia,* in "Predella", L, 2021, pp. 15-30

CERA 2021
Elena Cera, *Una nuova lunetta di Bartolomeo Buon alla Giudecca,* in "Arte veneta", LXXVIII, 2021, pp. 176-189

FERRAZZA 2021
Roberta Ferrazza, *Alceo Dossena e i falsi da museo. Il mercato americano lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi,* in *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento,* catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 – 9 gennaio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma 2021, pp. 54-75

GARIANI ET AL. 2021
Gianluca Gariani, Florian Beaugnon, Patrice Lehuédé, Yvan Coquinot, Monica Galeotti, Emmanuelle Gouillart, Gilles Wallez, Fabrice Goubard, Anne Bouquillon, Marc Bormand, *Multi-analytical approach for the compositional and micro-structural study of Florentine Masters stucco devotional reliefs*, in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI, 2021, pp. 48-63

HOFMANN 2021
Paul Hofmann, *Some Works from the Sculpture Collection of the Staatliche Museen zu Berlin, transferred after WWII and now on the Territory of the Russian Federation*, in "Predella", L, 2021, pp. 243-280

IL CORPO E L'ANIMA 2021
Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo, scultura italiana del Rinascimento, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi e F. Tasso, Roma 2021

KRAHN 2021
Volker Krahn, *Von Italien nach Preußen: die Entstehung der Skulpturensammlung im Königlichen Museum 1820-1870* ("Jahrbuch der Berliner Museen", LXII), 2021

LA TERRA DI FIGLINE E INCISA 2021
La terra di Figline e Incisa. 1387-1901: capolavori restaurati, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, 20 novembre 2021 – 20 febbraio 2022), a cura di G. Serafini, Figline e Incisa Valdarno 2021

MARCHAND 2021
Eckart Marchand, *Plaster sculpture between painting and architecture*, in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI, 2021, pp. 23-31

RASTORGUEV E ROWLEY 2021
Vasily Rastorguev e Neville Rowley, Da Berlino a Mosca: sculture del Trecento e del Quattrocento, perdute e ritrovate (1945-2016), in "Predella", L, 2021, pp. 221-241

RELIEFS EN STUC DE LA RENAISSANCE 2021
Reliefs en stuc de la Renaissance italienne, a cura di A. Bouquillon e M. Bormand ("Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI), 2021

VATELOT 2021
Jennifer Vatelot, *Techniques de fabrication des reliefs en "plâtre": observations et hypothèses*, in "Techné - La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels", LI, 2021, pp. 84-91

2022

BRUNORI 2022
Lia Brunori, *Scultura di luce nel San Francesco di Prato. Dal restauro una proposta per Donatello,* in *Le stimmate di San Francesco. Una scultura riscoperta nella chiesa di San Francesco a Prato,* a cura di L. Brunori e F. Marchese, Firenze 2022, pp. 11-27

CAGLIOTI 2022A
Francesco Caglioti, *Vita di Donatello,* in *Donatello. Il Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022, pp. 25-105

CAGLIOTI 2022B
Francesco Caglioti, *Le porte di San Lorenzo,* in *Donatello. Il Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022, pp. 232-235

CAGLIOTI 2022C
Francesco Caglioti, *I secoli della Madonna Dudley,* in *Donatello. Il Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022, pp. 398-401

CAGLIOTI 2022D
Francesco Caglioti, *Santa Maria del Fiore,* in *Donatello. Itinerari Toscana,* a cura di F. Caglioti, Firenze 2022, pp. 16-41

CAPPELLINI 2022A
Patrizia Cappellini, *Elia Volpi e Wilhelm von Bode. Fotografia e commercio d'arte tra Firenze e Berlino, 1892-1927,* Firenze 2022

CAPPELLINI 2022B
Patrizia Cappellini, *Elia Volpi restauratore e il suo fondo fotografico,* in *Il restauro per immagini. Fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi,* atti del seminario di studi (Udine, Palazzo Caiselli, 19 – 20 giugno 2019), a cura di M. Cartolari e M. Visentin, Udine 2022, pp. 69-86

CAVAZZINI 2022
Laura Cavazzini, *Spazio scolpito, spazio dipinto,* in *Donatello. Il Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022, pp. 166-169

CIVETTINI 2022
Davide Civettini, *'Stachanovista' e 'pasticheur' della pittura fiorentina: lo 'Pseudo Pier Francesco Fiorentino',* in Andrea de Marchi e Davide Civettini, *Pseudo Pier Francesco Fiorentino. Cristo dei dolori,* Firenze 2022, pp. 12-40

CORDERA 2022
Paola Cordera, *Staging Italian Artworks at the 1900 Paris Universal Exposition for the Benefit of a Transnational Art Market,* in *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets,* a cura di D. M. Budd e L. Catterson, Leiden 2022, pp. 232-264

DALY 2022
Christopher Daly, *Lista di opere attribuibili allo 'Pseudo Pier Francesco Fiorentino' e bottega*, in Andrea de Marchi e Davide Civettini, *Pseudo Pier Francesco Fiorentino. Cristo dei dolori,* Firenze 2022, pp. 42-45

DE MARCHI 2022
Andrea de Marchi, *Squisiti arcaismi. La "pittura senza tempo" dello Pseudo Pier Francesco Fiorentino e un 'Cristo di dolori' filippinesco,* in Andrea de Marchi e Davide Civettini, *Pseudo Pier Francesco Fiorentino. Cristo dei dolori,* Firenze 2022, pp. 3-10

DE MARCHI E CIVETTINI 2022
Andrea De Marchi e Davide Civettini, *Pseudo Pier Francesco Fiorentino. Cristo dei dolori,* Firenze 2022

DIE SCHÄTZE 2022
Die Schätze: 125 Jahre Kaiser Friedrich Museumsverein, Förderverein der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung SMB e.V. seit 1897, a cura di B. Blass-Simmen e S. Baumgartner, Petersberg 2022

DONATELLO 2022A
Donatello. Il Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022

DONATELLO 2022B
Donatello. Inventor of the Renaissance, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie, 2 settembre 2022 – 8 gennaio 2023), a cura di N. Rowley con F. Caglioti, L. Cavazzini e A. Galli, Leipzig 2022

DUNKELMAN 2022
Martha Dunkelman, *Export/Import: Italian Plaster Casts Come to the United States,* in *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets,* a cura di D. M. Budd e L. Catterson, Leiden 2022, pp. 13-43

GAFFO 2022
Fabio Gaffo, *Lorenzo de' Medici's Bust in Berlin: (Dis)order and (Mis)fortune of a Casting Tradition,* in "Predella", 44, 2022, pp. 73-91

GALLI 2022
Aldo Galli, *La terracotta: idee nuove in una materia antica* in *Donatello. Il Rinascimento,* catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 marzo – 31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Venezia 2022, pp. 118-121

HASELOCK E WARREN 2022
Jeremy Haselock e Jeremy Warren, *Notes on the Sculpture and Lesser Artworks of St Bartholomew the Great,* in *900 Years of St Bartholomew the Great. The history, art and architecture of London's oldest parish church,* a cura di C. Gauthier, London 2022, pp. 289-291

LE STIMMATE DI SAN FRANCESCO 2022
Le stimmate di San Francesco. Una scultura riscoperta nella chiesa di San Francesco a Prato, a cura di L. Brunori e F. Marchese, Firenze 2022

MARKHAM SCHULZ 2022
Anne Markham Schulz, *Late Gothic sculpture in northern Italy. Andrea Da Giona and i Maestri Caronesi: in addition to the Pantheon of Venetian sculptors*, 2 voll., London 2022

MARTINELLI E PERERA 2022
Arianna Martinelli e Irene Segrera Perera, *Il restauro del tondo raffigurante le "Stimmate di San Francesco",* in *Le stimmate di San Francesco. Una scultura riscoperta nella chiesa di San Francesco a Prato,* a cura di L. Brunori e F. Marchese, Firenze 2022, pp. 49-63

MASACCIO E ANGELICO 2022
Masaccio e Angelico, dialogo sulla verità nella pittura, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Museo delle Terre Nuove e Museo della Basilica di Maria Ss. delle Grazie, 17 settembre 2022 – 15 gennaio 2023), a cura di C. B. Strehlke, Arezzo 2022

PISANELLO 2022
Pisanello. Il tumulto del mondo, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 – 8 gennaio 2023), a cura di S. L'Occaso, Milano 2022

ROWLEY 2022
Neville Rowley, *Donatello berlinese,* Roma 2022

SIRACUSANO 2022
Luca Siracusano, *Statue in stucco nelle chiese venete: due asterischi per Iacopo Sansovino e Bartolomeo Ammannati*, in *Lo stucco nell'età della maniera: cantieri, maestranze, modelli*, a cura di A. Giannotti, S. Quagliarioli, G. Spoltore, P. Tosini ("Bollettino d'arte", volume speciale), 2022, pp. 47-60

2022/2023

SETTI 2022/2023
Elena Setti, *Vicende di due eremi del contado fiorentino: Santa Maria delle Selve e Santi Filippo e Jacopo a Lecceto,* tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte (Università degli Studi di Firenze, relatore prof. Andrea de Marchi), a.a. 2022/2023

2023

BELLANDI 2023
Alfredo Bellandi, *'Vivide maschere': portrait en-buste di sant'Antonino nel Rinascimento* in *Sant'Antonino Pierozzi nel Museo di San Marco nel V centenario della canonizzazione,* a cura di A. Tartuferi, Livorno 2023, pp. 115-135

BENCISTÀ 2023
Lucia Bencistà, *Giovanni Nigetti pittore devoto nella chiesa del Vivaio a Incisa,* in "Memorie valdarnesi", CLXXXIX, 13, 2023, pp. 135-146

BUDD E CATTERSON 2023
Denise Budd e Lynn Catterson, *The Torrigiani Affair,* in *Italy for sale. Alternative objects – alternative markets*, a cura di D. Budd e L. Catterson, Leiden 2023, pp. 73-166

CAGLIOTI 2023
Francesco Caglioti, *Una 'Madonna' donatelliana da restaurare, a Terranuova Bracciolini,* in "Prospettiva", CLXXXIX-CXC, 2023, pp. 107-113

CAPPELLINI 2023
Patrizia Cappellini, *Bardini and beyond: Wilhelm Bode and the art dealers in Florence,* in *Wilhelm Bode and the art market,* a cura di J. Smalcerz, Leiden 2023, pp. 125-148

DE GENNARO 2023
Rosanna De Gennaro, *Sulla terracotta di Bonarcado e sul suo autore: Alonso Berruguete?,* in "Prospettiva", CLXXXIX-CXC, 2023, pp. 134-143

DONATELLO. SCULPTING THE RENAISSANCE 2023
Donatello. Sculpting the Renaissance, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 11 febbraio – 11 giugno 2023), a cura di P. Motture, London 2023

FARACI 2023
Angelo Antonio Faraci, *Due Madonne in stucco a Cammarata (AG): aggiunte per la scultura fiorentina in serie del primo Rinascimento,* in "Ricerche di storia dell'arte", CXXXIX, 2023, pp. 76-84

HERZNER 2023
Volker Herzner, *Wie forschen, wie argumentieren? Kontexterschließung und Stilgeschichte versus Quellenexegese*, in "Kunstchronik", LXXVI, 2023, pp. 119-129

KANTER E PALLADINO 2023
Cfr. *Sitografia*

PFISTERER 2023A
Ulrich Pfisterer, *Donatello: Erfinder der Renaissance. Für die Staatlichen Museen zu Berlin hrg. von Neville Rowley; in Zusammenarbeit mit Francesco Caglioti, Laura Cavazzini und Aldo Galli. Berlin/Leipzig 2022*, in "Göttingische Gelehrten Anzeigen", CCLXXV, 2023, pp. 266-277

PFISTERER 2023B
Ulrich Pfisterer, *Capolinea Donatello? Donatello. Erfinder der Renaissance, a cura di Neville Rowley per i Musei statali di Berlino; in collaborazione con Francesco Caglioti, Laura Cavazzini e Aldo Galli, Berlin / Leipzig 2022,* in "ARTDok. Publikationsplattform Kunst und Bildwissenschaften Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design", Universitätsbibliothek Heidelberg 2023

ROSA 2023
Beatrice Rosa, *Indagini sull'attività mantovana di Michele da Firenze e il suo lascito,* in "Bollettino d'arte", CVIII, 59-60, 2023, pp. 31-50

SCANSANI 2023
Marco Scansani, *Autoctoni e forestieri: lineamenti della scultura al tempo di Borso d'Este,* in "Schifanoia", LXIV-LXV, 2023, pp. 127-137

2024

CAGLIOTI 2024
Francesco Caglioti, *Le mostre donatelliane del 2022 e i mal di pancia della critica accademica austro-tedesca,* in "Studi di scultura", VI, 2024, pp. 11-102

CIAMPAGLIA 2024
Margherita Ciampaglia, *"Il Libro Debitori et Chreditori segnato A" di Bernardo di Stefano Rosselli: vita di un dipintore fiorentino nel Rinascimento,* Firenze 2024

COCO 2024
Giulia Coco, *Il Blu Bardini*, in *Stefano Bardini, 1922-2022,* a cura di G. Coco, C. Francini, M. Mozzo e V. Zucchi, Firenze 2024, pp. 109-113

DE GIORGIO 2024
Lea De Giorgio, *Ritornando sulle 'Madonne' donatelliane*, in "Prospettiva", CXCIII, 2024, pp. 26-47

DER MADONNA 2024
Der Madonna ganz nah. Reliefs und Gemälde der Florentiner Renaissance, catalogo della mostra (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, 23 novembre 2024 – 27 aprile 2025), a cura di H. Jacob-Friesen e C. Kryza-Gersch, Dresden 2024

GAEHTGENS 2024
Thomas W. Gaehtgens, *Wilhelm von Bode and the Threat of the American Art Market,* in *Money in the Air. Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market, 1880-1930,* a cura di G. Feigenbaum, S. Van Ginhoven e E. Sterrett, Los Angeles 2024, pp. 106-134

KRYZA-GERSCH 2024
Claudia Kryza-Gersch, *Florentiner Madonnenreliefs des 15. Jahrhunderts: Wie die Bildhauerkunst ein Genre transformierte,* in *Der Madonna ganz nah. Reliefs und Gemälde der Florentiner Renaissance,* catalogo della mostra (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, 23 novembre 2024 – 27 aprile 2025), a cura di H. Jacob-Friesen e C. Kryza-Gersch, Dresden 2024, pp. 10-31

MENDOÇA 2024
Ricardo Mendoça, *Preussens Abformungskampagnen im Italien der 1870er und 1880er Jahre im Kontext,* in *Das Taufbecken von Siena. Geschichte, Restaurierung und Wiederaufstellung eines Gipsmodells,* a cura di N. Rowley e V. Tocha, Berlin 2024, pp. 40-51

ROSENAUER 2024
Artur Rosenauer, *Donatello 2022/2023,* in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LXXVII, 2023, pp. 199-218

SCANSANI 2024A
Marco Scansani, *Il fuoco sacro della terracotta. Giovanni de Fondulis tra Lombardia e Veneto,* Mantova 2024

SCANSANI 2024B
Marco Scansani, *The "fictitious drill" in Fictile Renaissance Sculpture,* in *The drill in sculpture. From ancient Egypt to Modernism,* a cura P. D'Agostino e L. Simonato, Turnhout 2024, pp. 163-169

WATRELOT 2024
Michaela Watrelot, *Wilhelm von Bode and the American art market: the Rudolphe Kann collection,* New York 2024

2024/2025

MASSONI 2024/2025

Marco Massoni, *I Servi di Maria nelle Vite di Vasari e nell'annalistica post-tridentina. Opere, artisti e committenti tra Maniera moderna, Controriforma e Accademia del Disegno,* tesi di perfezionamento (Pisa, Scuola Normale Superiore), 2024/2025

2025

ANDOLINA 2025A
Cfr. *Sitografia*

ANDOLINA 2025B
Cfr. *Sitografia*

ARTE E RESTAURO A RIGNANO SULL'ARNO 2025
Arte e restauro a Rignano sull'Arno, a cura di L. Bencistà, E. Bruttini, C. Fabbri, L. Fiaschi, Montevarchi 2025

BALDINI 2025
Nicoletta Baldini, *L'arte dei ceraioli a Firenze fra XV e XVI secolo: le botteghe di Orsino Benintendi e i suoi,* in *Cera una volta,* catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 18 dicembre 2025 – 12 aprile 2026), a cura di V. Conticelli e A. Daninos, Milano 2025, pp. 34-45

BEATO ANGELICO 2025
Beato Angelico, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo di San Marco, 26 settembre 2025 – 25 gennaio 2026), a cura di C. B. Strehlke con S. Casciu e A. Tartuferi, Firenze 2025

BELLANDI E GENTILINI 2025
Alfredo Bellandi e Giancarlo Gentilini, *Per Donatello "orafo": una piccola Madonna col Bambino in bronzo dorato e il 'riccio' di un pastorale,* in "Nuovi Studi", XXIX, 2025, pp. 17-31

BELLI 2025
Eleonora Belli, *"I need a sample of Bardini's blue". Il principe degli antiquari e il mercato anglosassone,* in *Intorno a Donatello: i rilievi mariani del primo Quattrocento fiorentino nella collezione dell'antiquario Stefano Bardini*, a cura di E. Belli e D. Lucidi, Firenze 2025, pp. 16-25

CERA UNA VOLTA 2025
Cera una volta, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 18 dicembre 2025 – 12 aprile 2026), a cura di V. Conticelli e A. Daninos, Milano 2025

ECLECTICA 2025
Eclectica. Secoli XIV-XVI, catalogo della mostra (Bologna, Antichità all'Oratorio, 4 – 18 ottobre 2025), a cura di G. Sgallari, Bologna 2025

GAFFO 2025
Fabio Gaffo, *Tra mobili e immobili: la "Madonna Pazzi" e altre opere di famiglia,* in "Studi di Memofonte", XXXIV, 2025, pp. 26-58

GALLI E ROSA 2025
Aldo Galli e Beatrice Rosa, *La compagnia di Brunelleschi con Donatello e le più antiche invetriate fiorentine*, in "Nuovi Studi", XXIX, 2025, pp. 5-16

GATTI E PRINCIPI 2025
Alessandro Gatti e Lorenzo Principi, *"Vive sculture, intagli, getti, impronti": volti, maschere e ritratti a Firenze fra Quattrocento e Cinquecento,* in *Cera una volta,* catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 18 dicembre 2025 – 12 aprile 2026), a cura di V. Conticelli e A. Daninos, Milano 2025, pp. 21-34

INTORNO A DONATELLO 2025
Intorno a Donatello: i rilievi mariani del primo Quattrocento fiorentino nella collezione dell'antiquario Stefano Bardini, a cura di E. Belli e D. Lucidi, Firenze 2025

NESI 2025
Antonella Nesi, *La "somiglianza per contatto", calchi, restauri e patine nelle Madonne col Bambino del commercio antiquario di Stefano Bardini,* in *Intorno a Donatello: i rilievi mariani del primo Quattrocento fiorentino nella collezione dell'antiquario Stefano Bardini*, a cura di E. Belli e D. Lucidi, Firenze 2025, pp. 5-15

RIVOLETTI 2025
Daniele Rivoletti, *Italian quattrocento sculpture: a controversial case in mid-nineteenth-century Paris,* in "The Sculpture Journal", XXXIV, 2025, pp. 123-137

ROBERT COMPTON JONES COLLECTION 2025
Old Master Paintings from the Robert Compton Jones Collection, catalogo dell'asta (Sydney, Leonard Joel, 8 dicembre 2025)

ROSA 2025A
Beatrice Rosa, *A Florentine Tabernacle by Nanni di Bartolo and Giovanni di Francesco Toscani,* in "The Metropolitan Museum Journal", LX, 2025, pp. 25-42

ROSA 2025B
Beatrice Rosa, *Da Firenze fino ad Alghero: una fortunata 'Madonna col Bambino e angeli' del giovane Niccolò Baroncelli,* in *L'immagine e la parola. Scritti per Alessandra Galizzi Kroegel,* a cura di F. Padovani, V. Paruzzo, S. Paulmichl, S. Tonni, Roma 2025, pp. 53-64

SCANSANI 2025A
Cfr. *Sitografia*

SCANSANI 2025B
Cfr. *Sitografia*

SCANSANI 2025C
Cfr. *Sitografia*

SCANSANI 2025D
Cfr. *Sitografia*

SCANSANI 2025E
Cfr. *Sitografia*

SKWIRBLIES 2025
Robert Skwirblies, *Gustav Friedrich Waagen storico dell'arte: approccio, metodo e obiettivi,* in *Il mestiere del conoscitore. Gustav Friedrich Waagen, Charles Lock Eastlake,* a cura di N. Rowley, Bologna 2025, pp. 13-60

TARCHI 2025
Rossella Tarchi, *Il monastero di San Giuseppe e la prioria di San Frediano in Firenze: vicende storico-artistiche di un "complesso ritrovato"*, Firenze 2025

2026

CARTA 2026
Federica Carta, *Dovizia, Giuditta e Carità: le statuette di Giovanni della Robbia tra serialità e variazione*, in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento,* a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026, pp. 81-98

GALLI 2026
Aldo Galli, *I calchi tra serialità e trasmissione di modelli: un'indagine su Lorenzo Ghiberti*, in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento,* a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026, pp. 7-24

HUBBARD ET AL. 2026
Charlotte Hubbard, Rachel Boyd, Lucia Burgio, Laura Chase, Adriana Francescutto Miró, Anne Bouquillon e Marc Bormand, *The Virgin with the Laughing Child: technical and art-historical analyses of an enigmatic fifteenth-century terracotta sculpture*, in "Sculpture Journal", XXXV, 2, 2026, pp. 117-144

ROSA 2026A
Beatrice Rosa, *Le Madonne col Bambino "a calco" fiorentine: il caso di Michele da Firenze e un gesso nella Cappella Brancacci*, in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento,* a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026, pp. 25-42

ROSA 2026B
Beatrice Rosa, *La circolazione delle immagini devozionali del Rinascimento tra XIX e XX secolo: un breve viaggio lungo le strade mantovane,* in "Civiltà mantovana", 2026, in c.d.s.

RÖSTEL E HUTH 2026
Alexander Röstel e Andreas Huth, *Più di "una Nostra Donna di fesso": sulla singolarità dei rilievi prodotti a calco,* in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento,* a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026, pp. 61-70

SIRACUSANO 2026
Luca Siracusano, *"Che niun pronte il candelabro né altre figure che siano in chiesa": notizie di modelli e di calchi a Padova*, in *Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento,* a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026, pp. 133-148

TRA ARTE E INDUSTRIA 2026
Tra arte e industria. La serialità della scultura nel Rinascimento, a cura di A. Galli, B. Rosa e M. Scansani, Roma 2026

Sitografia

SUNDSTROM 2013
Kurt J. Sundstrom, *Madonna and Child. 1470,* 2013, solo in rete, in *Currier Museum of Art. Catalogue*

ROWLEY 2016
Neville Rowley, *Maria mit dem Kind im Mantel, Relief, Donatello (um 1386-1466),* 2016, solo in rete, in *SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen*

ROWLEY 2016B
Neville Rowley, *Madonna mit vier Cherubim, Relief, Donatello (um 1386-1466),* 2016, solo in rete, in *SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen*

ROWLEY 2016C
Neville Rowley, *Madonna und Kind (Die Pazzi Madonna), Relief, Donatello (um 1386-1466),* 2016, solo in rete, in *SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen*

ROWLEY 2016D
Neville Rowley, *Madonna mit der Girlande / Virgin of Humility with Two Angels,* 2016, solo in rete, *in Staatliche Museen zu Berlin. Preusischer Kulturbesitz. SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen*

ROWLEY 2016E
Neville Rowley, *Maria mit Kind in einer Nische / Virgin and Child in a Niche*, 2016, solo in rete, in *Staatliche Museen zu Berlin. Preusischer Kulturbesitz. SMB-digital, Online-Datenbankder Sammlungen*

ROWLEY 2016F
Neville Rowley, *Madonna der Via di Pietra Piana,* 2016, solo in rete, in *Staatliche Museen zu Berlin. Preusischer Kulturbesitz. SMB-digital, Online-Datenbankder Sammlungen*

CHAPUIS 2017
Julien Chapuis, *Bildnismaske einer jungen Frau, Francesco Laurana (1455-1502)*, 2017, solo in rete, in *SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen*

KANTER E PALLADINO 2023
Laurence Kanter e Pia Palladino, *Pseudo-Pier Francesco Fiorentino and Desiderio da Settignano, Virgin and Child,* 2023, solo in rete, in *Italian Paintings at the Yale Univeristy Art Gallery*

ANDOLINA 2025A
Giuseppe Andolina, *Anonimo [da Donatello], Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, nn. 1561

ANDOLINA 2025B
Giuseppe Andolina, *Anonimo [da Donatello], Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 1572

SCANSANI 2025A
Marco Scansani, *Michele da Firenze, Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 292

SCANSANI 2025B
Marco Scansani, *Michele da Firenze, Polittico del Duomo di Modena*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 404

SCANSANI 2025C
Marco Scansani, *Anonimo ferrarese (?), Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 362

SCANSANI 2025D
Marco Scansani, *Anonimo reggiano [da Nanni di Banco], Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 576

SCANSANI 2025E
Marco Scansani, *Anonimo ferrarese [da Nanni di Banco] (?), Madonna col Bambino*, Catalogo C.Re.Te, 2025, n. 363

Ringraziamenti

Il file Word di questa tesi di dottorato è stato aperto e modificato in varie parti d'Italia, d'Europa e fin oltreoceano. È giunto dunque il momento di ringraziare tutte le persone che hanno contribuito a portare a termine questo lavoro.

Il primo grazie va al mio maestro, Aldo Galli, per seguire con costanza e passione le mie ricerche e, soprattutto, per avermi fatto scoprire l'entusiasmo che lo studio della scultura può accendere. A Giancarlo Gentilini, per avermi accolta con grande generosità nel suo studio fin dal primo giorno di questo progetto e per averne seguito con trasporto ogni sviluppo. A Laura Cavazzini e Alessandra Galizzi Kroegel, per aver contribuito a darmi gli strumenti necessari per arrivare fin qui. A Marco Scansani, amico e prezioso interlocutore, per il continuo scambio di idee che ha arricchito questo percorso.

Dopo questo primo, breve elenco di nomi, procederò per aree geografiche, iniziando da Firenze. Un ringraziamento al personale del Museo Nazionale del Bargello, che mi ha accolta per sei mesi; in particolare a Paola d'Agostino, Benedetta Cantini, Benedetta Chiesi, Ilaria Ciseri, Marino Marini e Benedetta Matucci. Un grazie speciale a Paolo Parmiggiani, per le giornate trascorse nell'Archivio Planiscig. Sono grata alla presidente dei Friends of Florence, Simonetta Brandolini d'Adda, per aver creduto nel progetto di restauro della Madonna del Carmine; ad Angela Tascioni e Nicoletta Marcolongo, per avermi aperto le porte dello Studio Ardiglione; e a Silvia Colucci e Sara Ragazzini per essersi confrontate con me sulle rispettive ricerche.

A Berlino devo ringraziare immensamente Neville Rowley, per i consigli e le lunghe chiacchierate al Bode-Museum, così come María López-Fanjul y Díez del Corral. Un grazie anche a Babette Buller, Tobias Kunz, Paul Hofmann, Dustin Noack e Antje Scherner, per avermi fatta sentire accolta; a Thomas Schelper, per avermi mostrato i segreti dietro ai calchi della Gipsformerei; e a Jasmin Lapajne, per aver agevolato le mie ricerche allo Zentralarchiv der Staatliche Museen zu Berlin.

Oltreoceano devo molto al personale del Metropolitan Museum di New York: a Denise Allen, per avermi accolta nei depositi; a Melissa Bowling e Michael Carter, per il loro aiuto nella ricerca d'archivio; e all'amico Christopher Daly, per le discussioni sulla pelle pittorica dei miei rilievi. Nel maggio 2025, in occasione della Tenth Quadrennial

Italian Renaissance Sculpture Conference a Stony Brook, ho avuto l'opportunità di incontrare e dialogare con Victor Coonin, Fernando Loffredo, Alison Luchs (che ringrazio anche per l'accoglienza alla National Gallery di Washington) e Louise Rice.

Negli Stati Uniti ringrazio anche coloro che, pur a distanza, hanno facilitato le mie ricerche nelle loro collezioni: Lee Nisbet del Nasher Museum of Art at Duke University; Amelia Nelson del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City; Kerry Schauber del Memorial Art Gallery di Rochester; Rebekah Cobb del Bob Jones University Museum; e Jan Gardner Broske degli University Museums della University of Delaware.

Tornando in Europa, desidero esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che mi hanno accolta nei loro musei e hanno agevolato le indagini sui loro pezzi: Jan Nicolaisen del Museum der Bildenden Künste di Lipsia; Stefan Roller della Liebieghaus di Francoforte; Pierre Curie del Musée Jacquemart-André di Parigi, e Alexis Dekermel, Anne-Claire de Poulpiquet, Ana Lezen, Catherine Opozda della sede di Chaalis; Marc Bormand del Musée du Louvre; Rachel Boyd, Laura Chase e Kira D'Alburquerque del Victoria and Albert Museum di Londra; Bieke van der Mark del Rijksmuseum di Amsterdam; Carlos Sánchez del Museo Lázaro Galdiano di Madrid; Oriane Beaufils di Villa et Jardins Ephrussi de Rothschild; Zsofia Vargyas dello Szépművészeti Múzeum di Budapest; Francesca Baldry di Villa La Pietra a Firenze; Costanza Bonamassa della Fondazione Conservatorio Santa Maria degli Angeli; Silvia Borsotti del Museo Bandini di Fiesole; Giulia Coco e Serena Pini del Museo Stefano Bardini; Paolo Persano del Museo di Sant'Agostino di Genova; Alessandra Rullo e Cira Zingone del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Grazie a tutti i collezionisti e gli antiquari che mi hanno aperto le porte delle loro gallerie; tra questi, sono riconoscente in particolar modo a Bruno Botticelli, Augusto Brun, Stuart Lochhead, Sandro Morelli, Walter Padovani e, naturalmente, a Diego e Giulia Gomiero.

Un ringraziamento a coloro che hanno dedicato parte del loro tempo a confrontarsi sulle mie ricerche, a segnalarmi repliche di Madonne "seriali" o pubblicazioni misconosciute: Andrea Bacchi, Francesca Maria Bacci, Lucia Bencistà, Simona Cristanetti, Vera Cutolo, Andrea Di Lorenzo, Andrea De Marchi, Giampaolo Ermini, Stefania Furelli, Fabio Gaffo, Maximillian Hernandez, Alexander Kader, Vittoria Pipino, Alexander Röstel, Elena Setti, Luca Siracusano, Mattia Vinco, Jeremy Warren ed Emanuele Zappasodi. Sono grata a Gianluca Amato e Daniele Rivoletti, che hanno letto queste pagine con attenzione, offrendomi preziosi spunti di riflessione. Agli amici Marcello Beato, Davide Civettini, Federica Giamattei, Nicolò Pitto, Giovanni Sannino, Sara Tonni e Marta Villadei, un grazie di cuore per la loro costante presenza, dentro e fuori dal lavoro. Più in generale, un pensiero affettuoso va al "mythic group" del dottorato di Trento, per i momenti trascorsi insieme e per le avventure vissute in giro per l'Italia e per l'Europa durante questi bellissimi anni.

Concludo ringraziando Luca, per il sole che porta nelle mie giornate; Evodì e, soprattutto, i miei genitori, ai quali dedico ogni singola pagina: quelle già scritte e quelle che ancora verranno.