

I libri di Viella
Arte

Études lausannoises d'histoire de l'art, 28
collection dirigée par Serena Romano

comité scientifique: Nicolas Bock, Ivan Foletti, Irene Quadri, Michele Tomasi

La linea d'ombra

Roma 1378-1420

a cura di
Walter Angelelli e Serena Romano

viella

Copyright © 2019 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: novembre 2019
ISBN 978-88-3313-091-0

Atti del convegno *La linea d'ombra. Roma 1378-1420*, Université de Lausanne, 8 dicembre 2017 - Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma Palazzo Barberini-Galleria Corsini, 12-13 febbraio 2018.

Volume pubblicato col contributo della Facoltà di Lettere dell'Università di Losanna.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

Walter Angelelli e Serena Romano <i>La linea d'ombra. Introduzione</i>	7
Armand Jamme <i>Prendre Rome aux temps du Grand Schisme. Méthodes et chimères</i>	21
Joëlle Rollo-Koster <i>Rome during the schism: The Long Carnival</i>	41
Dario Internullo <i>Nobiltà romana e cultura all'epoca del Grande Scisma. Consumi, produzioni e committenze in casa Orsini</i>	53
Andreas Rehberg <i>Le ricadute del Grande Scisma per la vita culturale del baronato romano: il caso dei Colonna</i>	75
Francesca Manzari <i>Committenza libraria a Roma durante lo scisma: codici miniati per papi, cardinali, vescovi e laici (1380-1410)</i>	89
Antonio Manfredi <i>Nella linea d'ombra: Gregorio XII, i suoi studi e i suoi libri</i>	115
Ilaria Morresi <i>«In ista navicula fluctuanti». Leonardo Bruni e Roma: riflessioni sull'Epistolario</i>	133
Silvia Maddalo <i>Rifondare antichi miti. Immagini di Roma negli anni dello scisma</i>	151
Pio F. Pistilli <i>«Se tu vuoi mantenere lo Stato di Roma, acconzia Castiello S. Angelo». Bonifacio IX e il confezionamento della Mole Adriana a presidio urbano</i>	177

Beatrice Cirulli	
<i>Maestri, pittori e venditori d'immagini nella documentazione d'archivio (1347-1417)</i>	201
Matteo Mazzalupi	
<i>Giovenale e dintorni: qualche aggiunta alla pittura del primo Quattrocento romano</i>	227
Philine Helas	
<i>San Giacomo a Roma tra Trecento e Quattrocento</i>	243
Francesca Pomarici	
<i>Le Rivelazioni di Santa Brigida e il problema della canonizzazione: riflessi culturali e artistici</i>	265
Julian Gardner	
<i>Traitors, Turncoats and Brothers-in-Arms</i>	287
Nicolas Bock	
<i>Artisti anonimi romani. Monumenti funebri e scultura all'epoca di Bonifacio IX</i>	305
Claudia Bolgia	
<i>Strategie di riaffermazione dell'autorità papale: Bonifacio IX e il tabernacolo per l'icona di Santa Maria del Popolo</i>	327
Benedetta Montevecchi	
<i>Oreficeria sacra a Roma al tempo del Grande Scisma</i>	357
Irene Quadri	
<i>Ricomporre disjecta membra. Decorazioni pittoriche in ambienti monastici all'epoca dello scisma</i>	375
Roberta Cerone	
<i>Subiaco, Montecassino, Farfa e l'obbedienza romana: arte e cultura al tempo del Grande Scisma</i>	403
Maria Beltramini e Laura Cavazzini	
<i>Il viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello nel racconto delle fonti</i>	425
Indice dei nomi	443
Indice dei luoghi	459
Referenze fotografiche	469

Maria Beltramini e Laura Cavazzini

Il viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello nel racconto delle fonti*

Nella *Vita* di Brunelleschi, composta attorno al 1480 dal letterato e matematico fiorentino Antonio di Tuccio Manetti e introdotta dalla famigerata *Novella del Grasso legnaiolo*, ampio spazio viene riservato al racconto dell'esperienza romana di Filippo, che sarebbe cominciata immediatamente dopo il concorso del 1401, quindi come reazione alla sconfitta subita e punto di svolta nella carriera dell'artista, che a partire da quel momento avrebbe iniziato ad affrancarsi definitivamente dalla pratica dell'oreficeria e della scultura per riorientarsi verso la progettazione architettonica e divenire, infine, «inventore» di «questo modo di muramenti che si dicono alla romana e alla antica».¹

Nonostante la consapevolezza della natura tendenziosa di ogni ricostruzione biografica – e sulle motivazioni di quella manettiana in particolare molto è stato scritto, e con grande sottigliezza² – la nozione dell'epocale contatto, agli esordi del XV secolo, tra Brunelleschi e Roma, a cui si sarebbe presto aggiunto il più giovane Donatello, dimostra una sorprendente resilienza nel nostro immaginario (naturalmente grazie anche al volano delle *Vite* vasariane): le pagine che seguono intendono appunto ricapitolare le notizie fornite in merito dalle fonti e riflettere sui giudizi che la storiografia, specie dalla seconda metà del Novecento ad oggi, ha espresso attorno a un accadimento la cui conferma documentaria rimane elusiva, richiamando al dovere dell'analisi e dell'interpretazione.

* Il primo paragrafo è stato scritto da Maria Beltramini e il secondo da Laura Cavazzini.

1. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La Novella del Grasso*, ed. critica a cura di Domenico De Robertis con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano 1976, p. 48: il racconto del viaggio romano occupa le cc. 299r e 300v dell'autografo manettiano della Biblioteca Nazionale di Firenze (vedi la *Nota al testo*, pp. 134-139); il dettagliato resoconto del viaggio venne sostanzialmente ricalcato da Vasari nelle edizioni delle *Vite* (e anzi ampliato con l'inserimento di qualche nuovo particolare, specie dal *Libro di Antonio Billi*) e più tardi ulteriormente "consacrato" dalla biografia dedicata a Brunelleschi da Filippo Baldinucci.

2. Si veda l'introduzione di Howard Saalman ad Antonio di Tuccio Manetti, *The Life of Brunelleschi*, University Park/Pa.-London 1970, soprattutto pp. 24-28, e quella di Giuliano Tanturli in Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [n. 1], pp. XIII-XLIX.

Brunelleschi non cessava di essere il protagonista della rinascita dell'architettura nel primo Quattrocento: così lo avevano identificato, ben prima di Manetti, sia Giovanni Rucellai che Filarete, fiorentini che avevano vissuto anch'essi, sulla loro pelle verrebbe da dire, la forza d'urto creativa delle rovine classiche per averle concretamente, sebbene in maniera diversa, esperite.⁶ Tuttavia la primazia di Filippo risiedeva nell'innesco di un processo di rielaborazione della "grammatica" delle colonne assolutamente personale, poi di fatto superata dal recupero filologico delle regole di una più ambiziosa sintassi antiquaria in grado di diffondere un messaggio "universale".

Da questo nuovo assetto interpretativo l'impatto su Brunelleschi dell'esperienza diretta con le rovine, nella Roma senza papa d'inizio XV secolo, usciva implicitamente ridimensionato e, in mancanza di prove certe del contrario, più o meno apertamente assimilato ad altri inserti della biografia ormai generalmente riconosciuti come proiezioni di cultura post-albertiana (si consideri ad esempio nella *Vita* la digressione relativa alle distinzioni tra diverse «spezie» di colonne, evidentemente condizionata dai contenuti del *De re aedificatoria*).⁷ Come d'altronde spiegare il fatto che il primo edificio in cui Brunelleschi effettivamente metteva in campo il suo nuovo linguaggio all'antica, cioè lo Spedale degli Innocenti, fosse progettato e avviato solo tra il 1418 e il 1419, a distanza quindi di quasi un ventennio dal presunto inizio del soggiorno romano?

Nel verificare l'attendibilità di Manetti occorre iniziare coll'ammettere che, nato nel 1423, egli poté davvero in gioventù conoscere il vecchio architetto (morto nel 1446), come in effetti rivendica all'inizio della *Vita*, e allo stesso modo considerare fondata la sua dimestichezza – da studioso di matematica e geometria – con le famose tavolette prospettiche, che racconta infatti di aver «avuto in mano e veduto più volte a' mia di, e possone rendere

6. Attorno al 1457 Rucellai aveva affermato che «...lle muraglie antiche alla romanescha furono ritravate da llui», poco dopo echeggiato da Filarete, per il quale Brunelleschi era responsabile di aver «risuscit[ato] ... questo modo antico dello edificare»; si vedano rispettivamente *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, I. Il Zibaldone quaresimale*, a cura di Alessandro Perosa, London 1960, p. 55, e Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 2 voll., Milano 1973, I, p. 227. Questa tipologia di giudizio, sintetico e tuttavia eloquente, venne impiegata dallo stesso Manetti nei *XIV Uomini singolari in Firenze dal 1400 innanzi* (che proseguiva l'opera composta a fine Trecento da Filippo Villani, *De famosis civibus*), per condensare in una frase ciò che nella *Vita* veniva trattato con maggior larghezza: si veda il testo completo in Peter Murray, "Art Historians and Art Critics – IV. XIV Uomini Singolari in Firenze", *The Burlington Magazine*, IC (1957), 655, pp. 330-336 (e ulteriori riferimenti alla nota 17).

7. «One wonders whether the whole episode concerning Brunelleschi and Donatello as excavators of antiquities in Rome, measuring and making sketches, while not incredible as such, is not simply another invention meant to bring his [Manetti's] hero into line with the latest humanist trends of the second half of the Quattrocento», Manetti, *The Life of Brunelleschi* [n. 2], pp. 29-30; si veda inoltre Christof Thoenes, "«Spezie» e «ordine» di colonne nell'architettura del Brunelleschi", in *Filippo Brunelleschi. La sua opera* [n. 4], II, pp. 459-469.

testimonianza».⁸ Mi chiedo anzi se prove indirette delle peripezie romane di Brunelleschi, peraltro raccontate da Antonio con tanta dovizia di particolari, non vadano cercate, prima ancora che nello stile della sua architettura, dove pure se ne rintracciano,⁹ proprio nella “scoperta” della teoria della costruzione legittima, a conferma dell’importanza cruciale di quella trasferita per definire un protocollo d’indagine, un metodo di studio adeguato alla vastità e stratificazione della documentazione monumentale, non tanto per collezionare disegni di basi e capitelli. Manetti infatti racconta in dettaglio come Filippo a Roma avesse messo a punto un sistema di «strisce di pergamena con numero d’abaco e caratte[re] che ... intendeva per sé medesimo», utilizzato per rilevare e ricostruire graficamente gli antichi edifici e pensato per ipotizzare le loro altezze e dimensioni generali dalle misure dei resti a terra: si ritiene che sia stata questa pratica di misurazione del variare delle grandezze in rapporto alla distanza a ispirare la precisazione delle regole della rappresentazione prospettica, poi ufficialmente esemplificate nei due dispositivi ottici puntati sul Battistero e il Palazzo dei Priori¹⁰ (e verosimilmente, prima ancora che in quelli, nei motivi a tarsia visti da sotto in su nella nicchia dell’arte dei Beccai a Orsanmichele).¹¹

D’altro canto, esaurite le ragioni di tensione narrativa, nel saldare il racconto del soggiorno romano con i successivi avvenimenti della *Vita*, Manetti cessava di presentarlo come una sosta ininterrotta, per proporlo come tappa di un assiduo andirivieni con Firenze: spostamenti che i documenti hanno in qualche caso confermato, attestando la presenza di Filippo in patria, probabilmente a singhiozzo, almeno tra il 1409 e il 1412, legata perlopiù a opere di scultura, e poi dopo 1417,¹² quando si avvia la vicenda della cupola di Santa Maria del Fiore che conclude definitivamente, e con successo, il suo apprendistato architettonico presso «que’ vertuosissimi passati antiqui».¹³

8. «Filippo di Ser Brunellesco, architetto, fu della nostra città ed a’ mia di, e conobbilo e parla’gli», Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [n. 1], p. 49; la citazione nel testo è *ibidem*, p. 59.

9. Come dimostrano Marvin Trachtenberg, “Brunelleschi, ‘Giotto’ and Rome”, in *Renaissance Studies in Honor of Craigh Hugh Smyth*, Andrew Morrogh, Fiorella Gioffredi Superbi eds., 2 vols., Firenze 1985, II, *Art, architecture*, pp. 675-697, e Richard Schofield, “The moral orders”, rec. a John Onians, “Bearers of Meaning. The classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance”, *Art History*, XIV (1991), pp. 279-287: 282-284. Schofield è tornato con acribia sulla questione nelle sue riflessioni a margine di un saggio di Christoph Luitpold Frommel in *Il disegno di architettura*, V (1994), 10, pp. 27-29.

10. Su Brunelleschi prospettico vedi Filippo Camerota, “L’invenzione della regola. Brunelleschi «prespettivo»”, in Id., *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006, pp. 58-73. Le tavolette potrebbero risalire a prima del 1413, se Domenico da Prato in una lettera ad Alessandro Rondinelli, definiva Filippo «perspectivo, ingegnoso uomo».

11. Circa le ipotesi di datazione e attribuzione della nicchia dei Beccai, della sua fodera marmorea prospettica e della statua che vi è ospitata, si veda più oltre nel testo di Laura Cavazzini e alle note 25 e 29.

12. A maggio 1417 Filippo è pagato dall’Opera del Duomo per «sua faticha di fare disegni et per essercitarsi intorno a fatti della Cupola», vedi Arnaldo Bruschi, *Filippo Brunelleschi*, Milano 2006, p. 33.

13. Leon Battista Alberti, *De Pictura. Redazione volgare*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze 2011, p. 203.

2. «Ebbe in questa stanza di Roma quasi continuamente Donatello scultore»

Come è stato osservato, il testo della *Vita di Filippo Brunelleschi* deve essere letto a dittico con la *Novella del Grasso legnaiolo*,¹⁴ ovvero la redazione scritta di una vicenda, comica e crudele al tempo stesso, che dovette presto diventare leggenda nella Firenze di Brunelleschi e di Cosimo il Vecchio, passando nel tempo di bocca in bocca: lo scherzo boccaccesco ordito dallo stesso Brunelleschi ai danni di un amico intagliatore.¹⁵ È Antonio Manetti a raccontarci che la vicenda ebbe luogo nel 1409, quando dunque il letterato fiorentino non era ancora nato. La sua versione si basa dunque sulle testimonianze raccolte presso pittori e scultori che di Brunelleschi conservavano memoria diretta, per averlo frequentato, per esserne stati allievi o amici. E anzi, che avevano ascoltato quella storia incredibile e memorabile dalla sua viva voce.¹⁶ Ma la lettura del dittico brunelleschiano non può prescindere a sua volta dall'analisi di un'ulteriore opera scritta da Manetti, i *XIV Huomini singolari in Firenze dal 1400 innanzi*, una raccolta di biografie concepite per proseguire la serie trecentesca *De famosis civibus* di Filippo Villani, di cui Manetti offre una traduzione in volgare.¹⁷ Nell'appendice quattrocentesca, l'attenzione è tutta sbilanciata sugli artisti, e naturalmente Brunelleschi la fa da padrone.

Da queste tre opere si ricavano importanti informazioni non solo su Brunelleschi ma anche su Donatello, che secondo Manetti avrebbe accompagnato Filippo nel cruciale viaggio a Roma intrapreso a valle della sconfitta nel concorso del 1401 («ebbe in questa stanza di Roma quasi continuamente Donatello scultore»). Scopo principale della trasferta doveva essere quello di studiare le

14. Giuliano Tanturli, *Introduzione*, in Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [n. 1], pp. XLI-XLVI.

15. Sulla falsariga di una novella di Boccaccio, Manetto Ammannatini, soprannominato il Grasso, viene convinto di non esser più se stesso; per di più, viene fatto imprigionare con la scusa di un debito, in realtà inesistente, dal tribunale della Mercanzia, con la complicità di un giudice e di altro personale di quell'istituzione.

16. Se inizialmente la tradizione del racconto fu solo orale, a partire dal terzo decennio del secolo ne fu stilata una prima versione scritta, che tenne vivo il ricordo della beffa anche negli anni in cui i suoi protagonisti cominciarono a venir meno. Nella Firenze laurenziana la novella godette di ulteriore fortuna, e a questo periodo si datano altre due versioni scritte del racconto, una delle quali si deve appunto ad Antonio Manetti. Si conoscono poi due traduzioni in versi successive e addirittura un adattamento teatrale ancora seriore. Per le notizie relative alla fortuna e alla diffusione della novella si veda Paolo Procaccioli, *Introduzione*, in Antonio Manetti, *La novella del Grasso legnaiolo*, Parma 1990, pp. XV-XLX.

17. L'autografo del Manetti, conservato alla Biblioteca Magliabechiana di Firenze, comprende una traduzione in volgare del *De civitatis Florentiae famosis civibus* di Filippo Villani, cui si aggiunge i *XIV Huomini singolari in Firenze dal mcccc innanzi*. L'elenco degli uomini famosi comprende letterati e artisti: Luigi Marsili (morto in realtà già nel 1393), Brunelleschi, Leonardo Bruni, Jacopo d'Agnolo (latinista e grecista), Giannozzo Manetti, Poggio Bracciolini, Donatello, Ghiberti, Masaccio, Beato Angelico, Filippo Lippi, Bartolomeo Lapacci (predicatore domenicano), Paolo Uccello, Luca della Robbia. Il manoscritto di Manetti è stato edito da Gaetano Milanese, *Operette storiche edite ed inedite di Antonio Manetti*, Firenze 1887. Per un'edizione critica più recente: Murray, "Art Historians" [n. 6].

sculture antiche («originalmente v'andarono d'accordo rispetto alle cose di scoltura schiettamente, ed a quelle attendevano continovamente»). Una volta a Roma, tuttavia, l'attenzione di Brunelleschi virò via via verso i resti grandiosi dell'architettura romana, e Donatello assecondò l'amico, così che insieme «levassono grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, ed in molti luoghi circostanti di fuori...». La passione per l'archeologia crebbe col tempo al punto da organizzare dei veri e propri scavi, tanto che a Roma i due fiorentini erano noti come «quelli del tesoro».

Nel racconto di Manetti, dunque, la «stanza» nella città che da un secolo attendeva il ritorno della curia alimentò quell'interesse per le vestigia del passato romano che è alla base dell'invenzione del Rinascimento e durò, salvo qualche interruzione, quasi vent'anni. Brunelleschi, in particolare, avrebbe fatto definitivamente ritorno in patria solo nel 1419. Quanto a Donatello, Manetti è meno circostanziato nel fornire indicazioni cronologiche, lasciando intendere comunque che il suo soggiorno romano sia stato meno duraturo e stabile. Oltre a quella del precoce viaggio a Roma, nella *Vita di Filippo Brunelleschi* si trova un'altra notizia importante per gettare luce sulla formazione di Donatello, che dovette avvenire nella bottega di un orafo: «l'uno e l'altro – spiega Manetti – erano buoni maestri dell'arte dello orafo», e a Roma si mantenevano proprio grazie a quel mestiere. Si tratta di un'informazione attendibile, che trova logica conferma nella presenza documentata dell'artista a fianco di Ghiberti all'apertura del cantiere della Porta Nord, così come nelle modalità di iscrizione, nel 1412, alla Compagnia di San Luca di Firenze, dove è registrato come «orafo e scalpellatore». ¹⁸ Emerge poi un'allusione alla vita privata di Donatello (nonché di Brunelleschi): «Non avevano né donne né figliuoli, né quivi né altrove». Ma soprattutto trapela l'amicizia profonda che legava Donato a Filippo, la cui complicità permetterà la riuscita della burla destinata a sconvolgere la vita del povero Manetto Ammannatini. In quel racconto, Donatello non manca infatti mai di comparire nei momenti salienti a fianco di Filippo.

Se gli studi hanno nel tempo suggerito a più riprese che l'amicizia tra Donatello e Brunelleschi – quell'amicizia che li avrebbe portati a intraprendere insieme nei primi anni del Quattrocento un viaggio di studio a Roma e a organizzare di concerto la beffa del Grasso – si tradusse anche in un rapporto di collaborazione di tipo intellettuale, ¹⁹ solo da poco sappiamo che quel rapporto fu qualcosa di molto concreto e tutt'altro che occasionale: un sodalizio professionale formalizzato nella fondazione di una “compagnia”, regolata da un accordo di tipo legale, siglato davanti a un notaio, che governava gli aspetti economici di un'attività artistica e imprenditoriale comune. La notizia si ricava da una scoperta archivistica di

18. Volker Herzner, “Regesti donatelliani”, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, II (1979), pp. 169-228, doc. 31.

19. 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, 2002), a cura di Luciano Bellosi, Laura Cavazzini e Aldo Galli, Milano 2002, pp. 15-51: 31-34.

Lorenz Bönninger resa nota nel 2016,²⁰ che mette forse a nudo la fine dell'idillio tra i due, turbato nel settembre del 1412 da una banale questione di soldi. Filippo, addirittura, arrivò a chiedere (e a ottenere) che l'amico venisse imprigionato, sostenendo di avere un credito con lui di cinquanta fiorini che Donatello si rifiutava di saldare. E la vicenda si svolse in quel tribunale della Mercanzia che era stata tre anni prima il palcoscenico per lo scherzo a Manetto Ammannatini. Dalla richiesta di incarceramento presentata da Filippo al giudice si apprende dunque che i due erano «compagni» «nell'arte et misterio dell'arte dello intagliare».

Se facciamo un passo indietro, e torniamo a Roma, e alla «stanza» di Donatello e Brunelleschi prima che la loro amicizia attraversasse questo momento critico, non si può fare a meno di notare qualche incongruenza nel racconto di Manetti, almeno interpretandolo alla lettera. Se le notizie d'archivio relative a Brunelleschi, che a Firenze sono molto lacunose per gli anni che stanno tra il concorso per la Porta Nord e quello per la Cupola, incoraggiano ad avvalorare il racconto della *Vita*, ben diversamente stanno le cose per Donatello, che dal 1404 in avanti è regolarmente documentato a Firenze, prima tra i collaboratori di Ghiberti nella fucina della Porta (1404-1407),²¹ poi nel cantiere di Santa Maria del Fiore (dal 1406 in avanti),²² in fine impegnato nella realizzazione della serie dei santi patroni delle arti destinati alle nicchie esterne di Orsanmichele (nel 1411, poi ancora nel 1417).²³ A ciò si aggiunga che anche tutta la vicenda della causa davanti al giudice della Mercanzia si svolge in un momento in cui, stando alla *Vita di Filippo Brunelleschi*, Donatello (e con lui l'amico) dovrebbe essere a Roma. E quella vicenda presuppone oltretutto un'attività lavorativa a Firenze. Ma l'aspetto più problematico della narrazione di Manetti sta nel fatto che nelle opere riferibili con certezza alla giovinezza di Donato, realizzate nel corso del primo decennio del Quattrocento, non c'è in realtà traccia di quell'impatto diretto con le vestigia dell'antichità classica su cui tanto insiste il racconto. Si pensi, di contro, a quanti e quali segni il documentato soggiorno a Roma dei primissimi anni trenta lasciò nell'opera di Donatello, dalla cosiddetta cantoria per Santa Maria del Fiore, cui mise mano subito dopo il suo ritorno a Firenze, all'*Annunciazione Cavalcanti* per Santa Croce, al pulpito di Prato. Invece, il ridente giovane *Profeta* (fig. 1) scolpito per il coronamento della Porta della Mandorla di Santa Maria del Fiore (1406), il languido *Cristo in pietà* (fig. 2) della chiave d'arco della medesima porta (1408) e il *Crocifisso* ligneo

20. Lorenz Bönninger, "Brunelleschi, Donatello e la Mercanzia", *Archivio storico italiano*, CLXXIV (2016), 648, pp. 317-326.

21. Herzner, *Regesti donatelliani* [n. 18], docc. 2, 4.

22. Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, parti I-IX, Berlin 1909 (edizione consultata: Firenze 1988, a cura di Margaret Haines, docc. 362, 366, 406). Per una riconsiderazione complessiva dell'attività giovanile di Donatello per l'Opera di Santa Maria del Fiore si veda Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli, Neville Rowley, "Reconsidering the Young Donatello", *Jahrbuch der Berliner Museen*, LVII (2018), pp. 15-45: 16-22.

23. Herzner, "Regesti donatelliani" [n. 18], docc. 23, 48.

di Santa Croce (fig. 3), che per le analogie strettissime col marmo del Duomo non si potrà fare a meno di datare in prossimità di quello – se non nel 1408, nel 1409 o al massimo nel 1410 –, testimoniano semmai del dialogo serrato che il giovane Donatello intrattenne in quegli anni con Lorenzo Ghiberti, di cui fu collaboratore. Sembra insomma poco credibile l'idea di un Donatello adolescente pronto a scavare a mani nude nell'entusiasmo di una scoperta archeologica, concentrato a disegnare le vestigia dell'architettura romana, felice di collezionare gemme e monete antiche, che dopo un po' se ne torna a casa e come se nulla fosse riprende il filo del discorso interrotto con Ghiberti, realizzando alcuni dei capolavori dell'ultima stagione gotica.

Quel primo viaggio a Roma – se davvero ci fu – non può aver avuto luogo subito dopo l'esito del concorso che vide la sconfitta di Brunelleschi ad opera di Ghiberti, ma un po' dopo, e certamente deve essere in relazione con un salto di qualità nel rapporto di amicizia che legò Donatello a Filippo, in concomitanza con l'atroce scherzo ordito ai danni del Grasso (nel 1409) e della definizione della loro compagnia (prima del 1412).

Proprio in questo stesso giro d'anni fa la sua comparsa a Firenze una nuova razza di sculture destinata a mutare il volto della città, nata da una nuova presa di coscienza dei valori naturalistici dell'arte antica e in esplicita contrapposizione rispetto alle consuetudini dello stile internazionale imperante in tutta Europa. Il più precoce rappresentante di questa nuova genia è il *San Pietro* (fig. 5) commissionato dall'Arte dei Beccai per l'esterno di Orsanmichele, che i documenti lasciano credere già finito nel 1412.²⁴ È questo il frutto più antico (e acerbo) del dialogo nuovamente riallacciato con la tradizione classica, che deve essere letto in stretta relazione con il viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello, come la critica più avveduta non ha mancato di riconoscere.²⁵ Qui, per la prima volta, il ritmo ridondante delle pieghe falcate care a Ghiberti lascia il posto a un plasticismo asciutto e ponderato, rinunciando a qualsiasi compiacimento decorativo.

Sebbene le fonti più antiche riferiscano la scultura a Donatello – da Antonio Manetti, che non manca di citarla negli *Huomini singolari*,²⁶ a Francesco Alber-

24. Diane Finiello Zervas, *Orsanmichele a Firenze*, Modena 1996, pp. 621-622.

25. A partire da un'indicazione di Jenő Lányi, "Zur Pragmatik der florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)", *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, I (1932-1933), pp. 126-131: 129, il *San Pietro* è stato a lungo riferito a Bernardo Ciuffagni. Spetta a Luciano Bellosi il merito di aver portato l'attenzione sulla straordinaria qualità, anche in relazione alla cronologia precoce, della scultura, che riteneva opera di Filippo Brunelleschi: Luciano Bellosi, "Il San Pietro di Orsanmichele e il Brunelleschi", in Anna Maria Giusti, Luciano Bellosi, Anna Benvenuti, *Il restauro della statua di San Pietro patrono dell'Arte dei Beccai*, Firenze 1993, pp. 15-40; Luciano Bellosi, "Filippo Brunelleschi e la scultura", *Prospettiva* (1998), 91-92, pp. 48-69. Mi sono già espressa in favore di un riferimento a Donatello del patrono dei Beccai: Laura Cavazzini, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2013), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Marc Bormand, Firenze 2013, pp. 380-381, cat. VI.2; si veda ora Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley, "Reconsidering" [n. 22], pp. 27-34.

26. Milanese, *Operette storiche* [n. 17], p. 164.

tini, che la rammenta nella sua guida di Firenze del 1510²⁷ – l’effigie del patrono dei Beccai ha stentato a trovare un posto fermo nel catalogo dello scultore,²⁸ nonostante le strettissime analogie con il poco più maturo *San Marco* (fig. 7), patrono dei Linaioli, scolpito anch’esso per Orsanmichele tra il 1411 e il 1413, e la cui autografia è confermata oltre che dalle fonti letterarie, da quelle archivistiche. Tanto il principe degli apostoli quanto l’evangelista prendono possesso dello spazio che li circonda con naturalezza, suggerendo in chi li guarda un movimento incipiente: mentre Pietro, ruotando il busto, si volge alla propria destra, Marco flette una gamba in un articolato contrapposto, proiettando lontano lo sguardo severo. Il senso di movimento potenziale è poi accentuato dalla coraggiosa scelta di aprire un varco nel marmo tra il fianco e il braccio destro delle due figure. Le vesti, in fine, di consistenza pesante, aderiscono all’anatomia come fossero bagnate, tese dai pettorali e avviluppate agli arti.

Con le figure marmoree del *San Pietro* e del *San Marco* di Orsanmichele si confronta perfettamente anche una *Madonna col Bambino* (fig. 6) stante modellata nella creta conservata nella chiesa di San Martino a Pontorme,²⁹ anch’essa avvolta in abiti dai drappeggi tormentati, che aderiscono alle membra mettendo in luce l’anatomia, e caratterizzata da un’inedita naturalezza di atteggiamento e di gesti. I modelli dell’antica Roma offrono spunti perfino per l’invenzione di alcuni dettagli del costume, come i calzari indossati tanto dalla Vergine quanto dal san Pietro.

La crescita fulminea di Donatello tra primo e secondo decennio, vale a dire tra le primissime prove nel cantiere della Porta della Mandorla (1406-1408) e le commissioni dei Beccai e dei Linaioli per Orsanmichele (1411 ca.-1413 ca.), potrebbe trovare una logica spiegazione proprio nel soggiorno romano di cui parla Manetti, la cui cronologia andrebbe dunque collocata tra questi due estremi temporali. Le notizie documentarie non lasciano però margine per immaginare una permanenza continua e protrattasi a lungo: tra il 1408 e il 1409 Donatello è impegnato a scolpire il *David* (fig. 4) destinato in origine agli sproni delle tribune del Duomo; nell’estate e poi ancora nell’autunno del 1409 riceve una serie di pagamenti dall’Opera di Santa Maria del Fiore per alcune sculture cui sta lavorando;³⁰ nel marzo del 1411 riceve la commissione per il *San Marco* dei Linaioli (fig. 7),³¹ mentre il *San Pietro* dei Beccai, come detto, era già terminato nell’estate del 1412. In quell’anno si colloca del resto la lite con Filippo, che presuppone l’esistenza di una compagnia già operativa a Firenze da qualche tempo. E dal momento che Brunelleschi è esplicito sul fatto che le sue pretese

27. Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia*, Firenze 1510, ed. a cura di Waldemar H. de Boer, Firenze 2010, p. 85.

28. Si veda nota 24.

29. Le strettissime analogie che legano questa terracotta al *San Pietro* dell’Arte dei Beccai di Orsanmichele sono state messe in evidenza da Bellosi, “Filippo Brunelleschi e la scultura” [n. 25]. Per una rassegna della vicenda critica dell’opera, si veda Cavazzini, in *La Primavera* [n. 25].

30. Poggi, *Il Duomo di Firenze* [n. 22], docc. 175-178, 406-411.

31. Herzner, “Regesti donatelliani” [n. 18], doc. 23.

economiche escludono quanto Donatello faceva per l'Opera del Duomo, sembra di poterne dedurre che la lite tra i due soci sia connessa proprio ai marmi per Orsanmichele. Se fu con ogni probabilità il solo Donatello a scolpirli materialmente (forse proprio per questo pensando di poter tenere per sé tutto il guadagno), certo l'invenzione di queste figure così poco convenzionali, e così dichiaratamente in debito verso il linguaggio e le consuetudini iconografiche della statuaria romana, si presta ad essere interpretata come il frutto delle intime affinità intellettuali, del serrato scambio di idee che dovettero legare Filippo e Donatello al tempo del viaggio a Roma reso celebre dalle fonti.

All'altezza delle commissioni da parte dei Beccai e dei Linaioli, gli interessi di Donatello (e di Brunelleschi) non sembrano tuttavia essersi ancora rivolti all'architettura romana, e l'idea di Manetti, secondo cui i due fiorentini si sarebbero in primo luogo concentrati sulle sculture, passando a osservare e a misurare l'architettura solo in un secondo momento, troverebbe conferma proprio in questi lavori. I tabernacoli entro cui alloggiavano le due statue si avvalgono infatti ancora *in toto* del vocabolario gotico, sebbene il rivestimento interno della nicchia del *San Pietro* esibisca degli intarsi geometrici molto impegnati sul piano dell'illusionismo tridimensionale.³²

Di fatto, un'architettura ispirata al repertorio architettonico all'antica farà la sua prima comparsa nel catalogo di Donatello solo qualche anno più tardi, e in un'opera di tutt'altro impegno: un'anconetta plasmata in terracotta, di dimensioni relativamente piccole ed evidentemente nata per la devozione personale, oggi conservata nel Museo di Palazzo Pretorio a Prato (fig. 8).³³ Benché non se ne conoscano né il committente né la destinazione originale – come spesso accade per le opere in terracotta –, le ragioni dello stile inducono a datarla verso la fine del secondo decennio, in stretta connessione con il gradino del tabernacolo che ospita il *San Giorgio* dell'Arte dei Corazzai (1417). La sua impostazione architettonica programmaticamente all'antica si cala nel clima di quella competizione, volta alla messa a punto di un lessico architettonico alternativo agli stilemi gotici, che vedeva contrapposti Ghiberti da una parte e Brunelleschi e Donatello dall'altra. Nello stesso giro di anni, a Lorenzo spetta l'invenzione del tabernacolo dell'Arte del Cambio all'esterno di Orsanmichele (commissionato nel 1419), che interrompe – pur tra tante incertezze – la sequenza delle edicole gotiche che

32. Cfr. in proposito il saggio di Maria Beltramini qui sopra.

33. Benché gli aspetti donatelliani del rilievo siano stati da più parti messi in evidenza, è stato solo nel 2002 che Luciano Bellosi ha esplicitamente proposto di riconoscerli un'opera dello stesso Donatello attorno al 1415 (Bellosi, "Da Brunelleschi a Masaccio" [n. 19], pp. 15-51: 32-34), indicandone i rapporti con il gruppo di terrecotte che a partire dal 1977 lui stesso aveva ricondotto alla giovinezza dello scultore e ipotizzando che «l'architettura completamente all'antica» della nicchia che accoglie il gruppo della Madonna col figlio sia il frutto di «un precoce suggerimento del Brunelleschi». Per una dettagliata vicenda critica del tabernacolo di Prato cfr. Laura Cavazzini, in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 2013-2014), a cura di Andrea De Marchi e Cristina Gnoni Mavarelli, Milano 2013, pp. 98-99, cat. 1.1.

costellano l'edificio; Filippo immagina in termini di inedito, distillato razionalismo spaziale l'Ospedale degli Innocenti (1419); Donatello, in fine, mette a punto quell'esuberante centone di richiami classici che è la nicchia della Parte guelfa a Orsanmichele (poco dopo il 1420), rispetto alla quale il tabernacolo di Prato pare una sorta di prova generale.



Fig. 1. Donatello, *Giovane profeta*, 1406, Firenze, Museo del Duomo (dalla Porta della Mandorla).

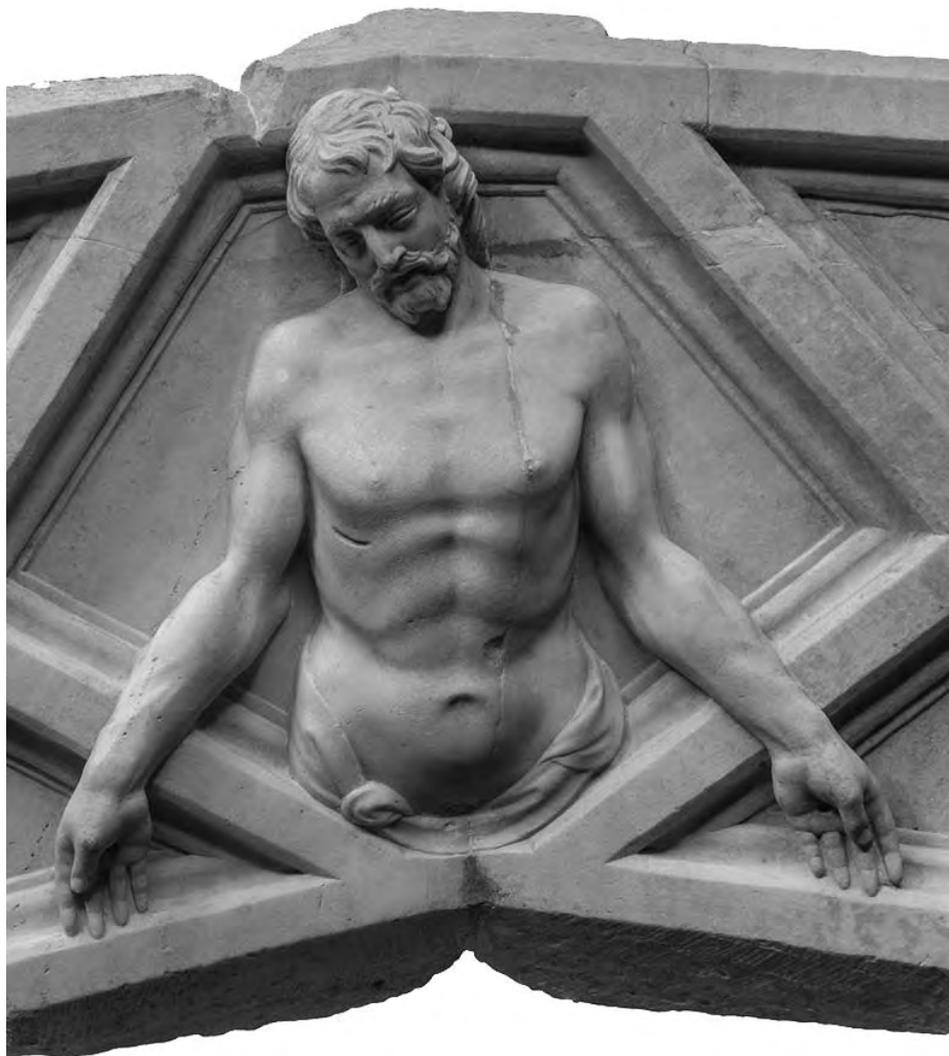


Fig. 2. Donatello, *Cristo morto*, 1408, Firenze, Museo del Duomo (dalla Porta della Mandorla).



Fig. 3. Donatello, *Crocifisso*, ca. 1408, Firenze, Santa Croce.



Fig. 4. Donatello, *David*, 1408-1409, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 5. Donatello, *San Pietro*, 1410-1412, Firenze, Museo di Orsanmichele (dalla nicchia dell'Arte dei Beccai).



Fig. 6. Donatello, *Madonna col Bambino*, ca. 1410-1412, Pontorme, San Martino.

Fig. 7. Donatello, *San Marco*, 1411-1413, Firenze, Museo di Orsanmichele (dalla nicchia dell'Arte dei Linaioli).



Fig. 8. Donatello, *Madonna col Bambino, Angeli e Profeti*, ca. 1417-1418, Prato, Museo Civico di Palazzo Pretorio.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2019
da LOGO S.r.l.
Borgoricco (PD)