



Desiderio da Settignano

a cura di
Beatrice Paolozzi Strozzi
Joseph Connors
Alessandro Nova
Gerhard Wolf



Marsilio





INDICE

DESIDERIO DA SETTIGNANO

- | | |
|---|--|
| <p>1 «Così si specchi»: Speculations on Medici Patronage and Purposes for Desiderio's Louvre <i>Tondo</i>
<i>Alison Luchs</i></p> <p>17 Pensieri etici di Desiderio da Settignano
<i>Carlo Del Bravo</i></p> <p>21 Der sogennante <i>Niccolò da Uzzano</i> – Donatello oder doch Desiderio?
<i>Artur Rosenauer</i></p> <p>31 De la naissance à la mort. Diversité d'expression dans l'œuvre de Desiderio da Settignano
<i>Marc Bormand</i></p> <p>43 Donatello, Desiderio da Settignano, and the Martelli
<i>Arnold Victor Coonin</i></p> <p>61 Desiderio, Matteo Palmieri e un'opera perduta
<i>Beatrice Paolozzi Strozzi</i></p> <p>79 Réalités et représentation de l'enfance au Quattrocento
<i>Christiane Klapisch-Zuber</i></p> <p>89 Morals, Males, and Mirrors. Some Thoughts on Busts of Boys in the Renaissance
<i>Jeanette Kobl</i></p> <p>101 L'«amorevolezza del maestro». Compagni e discepoli di Desiderio, «giovane eccellente nella scultura»
<i>Giancarlo Gentilini</i></p> <p>123 Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio
<i>Francesco Caglioti</i></p> <p>151 Tra Desiderio e Verrocchio: la <i>Madonna col Bambino</i> nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci
<i>Paolo Parmiggiani</i></p> <p>163 Il contrappunto alla grazia: la formazione e la prima attività di Gregorio di Lorenzo «garzone» di Desiderio da Settignano
<i>Alfredo Bellandi</i></p> <p>173 Uno scultore padovano influenzato da Desiderio da Settignano e il problema di Gregorio di Allegretto
<i>Anne Markham Schulz</i></p> <p>189 Desiderio da Settignano und seinem Umkreis zugeschriebene Bildwerke in Berlin
<i>Michael Knuth†</i></p> | <p>205 Desiderio da Settignano e Stefano Bardini: vicende di una galleria
<i>Antonella Nesi</i></p> <p>217 Donatello, Desiderio, and Geri da Settignano, and Sculpture in <i>pietra serena</i> for a Boni Palace and elsewhere in Florence: a Reassessment
<i>Alan P. Darr</i></p> <p>233 Il ragazzo morto e le comete. Alcune riflessioni sul «luogo» dell'artista adolescente
<i>Tommaso Mozzati</i></p> <p>247 Rivisitando Desiderio: degli ornati di Angelo Marucelli e delle teste di Dante Sodini
<i>Francesca Baldry</i></p> <p>265 «Dell'anima trasmigrata»: Giovanni Bastianini and Desiderio da Settignano
<i>Anita F. Moskowitz</i></p> <p>277 Intorno al <i>Sogno</i>. Gabriele D'Annunzio e Desiderio da Settignano
<i>Andrea Baldinotti</i></p> <p>289 «Noi, che cerchiamo di leggere lo stile»: Leo Planiscig e Desiderio da Settignano
<i>Linda Pisani</i></p> <p>299 The Patronage of Cosimo de' Medici and his Friends
<i>Dale Kent</i></p> <p>311 Gregorio di Lorenzo in Florence and Hungary: the Bust of Ser Piero Talani and an Amazonomachy Fragment from Vác
<i>Louis A. Waldman</i></p> <p>331 The Theoretical Background of Clarence Kennedy's Photography of Desiderio
<i>Dimitrios Zikos</i></p> <p>363 TAVOLE</p> <p>403 Indice dei nomi</p> <p>411 Indice dei luoghi e delle opere</p> |
|---|--|





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO: DUE MARMI GIOVANILI DEL VERROCCHIO

Francesco Caglioti

Comincio quest'intervento partendo da un'ovvietà, cioè dal fatto che Andrea del Verrocchio è stato non solo un notevolissimo orafo, toreuta monumentale e pittore, ma anche un protagonista della scultura in marmo dei suoi giorni. Una simile constatazione, per quanto ben presente a tutti noi, mi serve nondimeno a mettere in risalto lo stato assai lacunoso delle conoscenze odierne su quest'aspetto della carriera del grande artista.

Se consultiamo i documenti quattrocenteschi, rileviamo subito che essi, oltre a definire Verrocchio talvolta «orafo» oppure «orefice»¹, «dipintore»² e «architetto»³, e assai più frequentemente «scultore»⁴, non mancano di chiamarlo spesso «scarpellatore»⁵ e «intagliatore»⁶: due qualifiche, quest'ultime, che sono tra le più antiche ad emergere sul suo conto (1467, 1468, 1470), e che non lasciano dubbi circa la sua professione di maestro di pietre e marmi, posta ancor più in evidenza quando le carte, esprimendosi in latino, ricorrono alle definizioni non solo di «sculptor»⁷, ma anche di «lapidarius»⁸ e «marmorarius»⁹. A rigor di lessico, tali voci potrebbero prestarsi semplicemente a spiegare opere come le due tombe medicee di S. Lorenzo a Firenze (quella di Cosimo il Vecchio e quella dei suoi figli Piero e Giovanni), nelle quali l'apporto di marmi, pietre serene, porfidi e serpentini, sebbene raffinatissimo, non va quasi mai oltre la lavorazione «di quadro» o «di ornato». Ma alcuni dei documenti originari, talvolta ribaditi dalle notizie biografiche e dalle attribuzioni del Cinquecento, ci levano ogni incertezza sul fatto che Verrocchio fu nel marmo soprattutto un reputatissimo maestro di figure: anche se – e qui sta il punto – la più parte di tali realizzazioni è andata dispersa o ci è pervenuta in una condizione problematica.

Per i Medici, ad esempio, Verrocchio integrò un antico torso virile in pietra rossa screziata, e in posizione seduta, facendolo diventare un *Marsia punito*, esposto nel giardino del palazzo fiorentino di Via Larga a far da compagno a un altro *Marsia punito*, ma appeso e in pavonazzetto, restaurato qualche anno prima da Mino da Fiesole: il Mino è ancora sotto i nostri occhi (agli Uffizi), il Verrocchio no¹⁰. Per i medesimi committenti Andrea eseguì in marmo una «fighura» che gettava acqua e quattro protomi leonine pure idrauliche, destinate tutte alla Villa di Careggi (e tutte perdute), così come ci apprende la lista dei lavori medicei dell'artista esibita pubblicamente nel 1496 dal suo fratellastro e parziale erede Tommaso nella speranza di lucrare qualche profitto dagli amministratori del patrimonio degli eredi di Lorenzo il Magnifico dopo la cacciata di costoro da Firenze¹¹. Per Mattia Corvino re d'Ungheria, Andrea terminò nel 1485 una fontana di marmo, ricor-

data da testimonianze umanistiche coeve, oltreché da un atto notarile appena successivo alla sua morte (estate 1488), e relativo al pagamento di uno o più blocchi apuani da lui utilizzati¹².

L'impresa verrocchiesca di gran lunga più impegnativa nel campo della figurazione marmorea fu senza dubbio il cenotafio del cardinale Niccolò Forteguerra, allestito per la Cattedrale di Pistoia, città natale del prelado: ma, com'è noto, si trattò di una vicenda fin da subito (1474) assai accidentata, e destinata a produrre risultati tutto sommato deludenti¹³. Il maestro vi mise mano non prima del 1477, quando era ancora intensamente preso dalle due spettacolari figure bronzee dell'*Incredulità di san Tommaso* per il tabernacolo di Mercanzia a Orsanmichele (inaugurate nel 1483); e continuò a mantenere l'incarico anche dopo il 1480, anno, all'incirca, in cui il suo ingegno e le sue forze cominciarono ad essere assorbiti sempre più pressantemente dal bronzo equestre del *Bartolomeo Colleoni* per la Serenissima. Alla morte del Verrocchio, avvenuta a Venezia nell'estate del 1488, il cenotafio pistoiese non solo era ben lungi dall'esser completato, ma constava di sette figure che, pur rispondendo interamente all'invenzione originaria del maestro, e pur essendo state da lui tenute sotto uno stretto controllo esecutivo, non si lasciano accettare come testimonianze autografe della sua maniera. Purtroppo la documentazione fin qui pubblicata, ed estratta perlopiù dagli atti governativi di Pistoia, tace i nomi di coloro che tradussero nel marmo i disegni e i modelli verrocchieschi¹⁴: ma è ipotesi assai ragionevole, fondata sul riscontro con opere sicure del maturo Francesco Ferrucci (specialmente il sepolcro di Alessandro Tartagni in S. Domenico a Bologna e il tabernacolo eucaristico in S. Maria di Monteluca presso Perugia), che costui fosse uno di loro, nei primi anni ottanta. Dopo la scomparsa di Andrea, quando Lorenzo di Credi prese in carico come suo parziale erede il cantiere, dovette di nuovo coinvolgerci lo stesso Ferrucci, il quale fornì di propria mano – ma ormai senza il disegno verrocchiesco – la specchiatura orizzontale con i due *Spiritelli reggi-epitaffio*¹⁵.

A causa delle perdite e dei casi di collaborazione visti fin qui, oggi sono soltanto due i numeri di catalogo che, per riconoscimento sostanzialmente concorde, ci presentano Verrocchio in veste autonoma di maestro di figure marmoree: il *Busto di giovane gentildonna* della Frick Collection a New York (fig. 1)¹⁶ e la *Dama del mazzolino* al Bargello di Firenze (fig. 36)¹⁷. Trattandosi di cose non documentate, anch'esse, ovviamente, rimangono esposte al rischio che qualche studioso troppo zelante, o voglioso di sorprendere, sollevi eccezioni (come quando, soprattutto nel primo Novecento, la





FRANCESCO CAGLIOTI

124



1. *Andrea del Verrocchio*, Busto di giovane gentildonna, 1465-66 circa, particolare, New York, Frick Collection





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



125

2. Desiderio da Settignano, Angelo reggicandelabro nell'Altare del Sacramento, entro il 1461, particolare, foto anteriore al 1945, Firenze, Basilica di San Lorenzo





FRANCESCO CAGLIOTI

126



3. Andrea del Verrocchio, David vittorioso, 1468-70 circa, particolare, Firenze, Museo Nazionale del Bargello



4. Desiderio da Settignano, Altare del Sacramento, particolare, Firenze, Basilica di San Lorenzo

Dama del mazzolino si attribuiva da alcuni, in parte o interamente, al giovane Leonardo). Ma i riscontri con l'opera metallica, pittorica e grafica di Verrocchio sono troppo numerosi e stringenti perché si possa ormai dar séguito a tali divagazioni.

Malgrado che i busti femminili siano stati eseguiti tra gli anni sessanta avanzati e la metà dei settanta, cioè ben dopo la morte di Desiderio, e quando Verrocchio aveva ormai dato vita a quel nuovo mondo figurativo immortalato dai suoi capolavori da manuale, non è difficile leggere nelle due opere un'ascendenza desideriana. La struttura cranica, la distensione del volto, la conformazione delle palpebre, le labbra serrate, la psicologia un po' distaccata possono rimandare solo ad alcune memorabili creazioni del maestro di Settignano (figg. 1-2). Nella *Gentildonna* Frick l'omaggio a Desiderio si esprime perfino nel motivo vegetale che orla la guarnacca sul

davanti e sulla schiena, così lungo lo scollo come ai giromaniche: quelle foglioline arricciate che si susseguono a mo' di cancorrenti (fig. 1), e che quasi negli stessi anni rivestono la cintola del *David* bronzeo al Bargello (fig. 3), sembrano infatti svilupparsi sia dalla tomba Marsuppini (dove si svolgono orizzontalmente lungo la cimasa dello zoccolo: fig. 5) sia dall'altare eucaristico di S. Lorenzo (dove salgono – a destra e a sinistra – lungo gli spessori esterni dei semipilastrini che affiancano il tabernacolo: fig. 4). A dirci che il Verrocchio intagliatore esemplò la sua poetica ornamentale primariamente sul modello illustre di Desiderio rimane d'altronde una prova marginale ma tangibile, cioè l'intera decorazione dell'arcone a doppia faccia della tomba di Piero e Giovanni de' Medici: anche in tale caso, come per i busti, la comparazione stilistica con Desiderio andrà fatta prestando attenzione all'incoercibile originalità dell'artista





più giovane e al fatto che ci troviamo ben dopo la morte del più anziano (figg. 6-8, 27).

Questi e altri raffronti hanno indotto spesso la storiografia moderna a reputare che Verrocchio abbia avuto la sua formazione scultorea con Desiderio. Considerata la differenza anagrafica tra i due maestri, non troppo significativa (giacché è computabile al massimo in sette-otto anni), conviene pensare non tanto che Andrea sia stato messo per la prima volta a bottega d'arte presso Desiderio, ma che con lui abbia perfezionato e concluso il tirocinio marmoreo, arrivandovi direttamente dopo quell'agguerrito apprendistato iniziale da orafo cui alludono varie fonti quattro-cinquecentesche¹⁸. Siccome Verrocchio nacque a metà degli anni trenta, nel rispetto dei tempi medi di scolarizzazione e maturazione artistica nella società dell'epoca il suo legame con Desiderio andrà a situarsi verso la metà degli anni cinquanta. A confortare tale sequenza esiste almeno un illuminante dato "esterno" nelle biografie del Cinquecento. È risaputo infatti che il *Libro di Antonio Billi*, l'Anonimo Gaddiano e Giovambattista Gelli riferiscono ad Andrea una parte di tutta evidenza nel sepolcro Marsuppini in S. Croce, cioè la *Vergine col Bambino* (fig. 38): un'attribuzione che Giorgio Vasari fa sua, ma scambiando assai facilmente Carlo Marsuppini con

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO

Leonardo Bruni, che giace nella tomba di fronte (e che era anche lui di Arezzo e anche lui cancelliere della Repubblica fiorentina)¹⁹. La cronologia del monumento Marsuppini ci porta a quei pieni anni cinquanta in cui Desiderio, approfittando del rientro di Donatello da Padova (1454), si avvicina sempre di più a lui e – tramite lui – ai Medici (o, non è ben chiaro, viceversa): sicché non ci scandalizza che le biografie che assegnano la *Madonna* Marsuppini al Verrocchio dicano quest'ultimo, nel contempo, «discepolo di Donato»²⁰.

La prima volta che i documenti ci presentano Verrocchio in collegamento con un'opera marmorea cade nel 1461 (all'età di ventisei anni), quando il suo nome si trova significativamente accostato a quello di Desiderio: e si tratta di un ben noto pagamento dell'Opera del Duomo di Orvieto che elenca i due artisti, e con loro Giuliano da Maiano, come autori ciascuno di un progetto per la Cappella della Madonna della Tavola (o della Stella)²¹. Entro il 1461 possiamo dunque considerare avvenuta l'emancipazione di Verrocchio, nei termini di un distacco ufficiale da Desiderio che non preclude tuttavia ulteriori momenti di contatto con lui.

Traendo spunto dal *Billi* e dal Gaddiano, gli studiosi moderni hanno proposto di ritagliare al Verrocchio una parte peculiarmente sua nel sepolcro di S. Croce, ma

127



5. Desiderio da Settignano, Tomba di Carlo Marsuppini, 1455-60 circa, particolare, Firenze, Basilica di Santa Croce





FRANCESCO CAGLIOTI

anche nell'altra grande impresa superstita di Desiderio, l'altare eucaristico di S. Lorenzo. Ulrich Middeldorf individuava una primizia di Andrea nella mezza figura di *Angelo adorante* a destra della *Vergine* Marsuppini²²; Charles Seymour pensava invece all'*Angelo reggicandelabro* a sinistra del tabernacolo laurenziano²³; Dario Covi e Giancarlo Gentilini suggeriscono ora l'*Angelo reggifestone* a sinistra del coronamento Marsuppini²⁴, ma Covi anche lo *Spiritello reggiscudo* destro della medesima tomba e, come Middeldorf, l'*Angelo adorante* a destra del tondo mariano²⁵.

128

Non voglio escludere che qualcuna di tali soluzioni colga nel segno: ma non rientra nel mio scopo sposare o rifiutare l'una o l'altra, sia per mancanza di spazio, sia perché provo una certa renitenza a sezionare tra più mani monumenti scultorei come quelli fiorentini di tali anni, nei quali il punto di maggior forza qualitativa sta nell'abilità con cui il capomaestro è riuscito ogni volta a ricondurre il lavoro di *équipe* ad un'unità d'effetti pienamente soddisfacente. È mio intento, piuttosto, avanzare qui l'attribuzione di due opere autonome che possano essere interamente di Verrocchio (dall'invenzione all'esecuzione) e che possano colmare in parte quel vuoto decennale che siamo costretti a constatare tra il debutto dell'artista come intagliatore in marmo, nella seconda metà degli anni cinquanta, e i primi suoi marmi superstiti sicuri, dei tardi anni sessanta. Le nuove opere sono la *Madonna col Bambino* del Municipio di Solarolo presso Faenza (fig. 9 e tav. XVII) e il tabernacolo della collezione d'Austria-Este al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fatto per incorniciare un tondo bronzeo dorato di Donatello con la *Madonna dell'umiltà* (fig. 10 e tav. XVIII), ed esibito alla mostra di Desiderio (2006-2007) – su proposta di Claudia Kryza-Gersch – come saggio di Desiderio medesimo in età assai precoce²⁶.

I due marmi di Solarolo e Vienna sono opere di attribuzione assai controversa: il primo è stato riferito a più riprese a non meno di quattro distinti scultori (Desiderio, Antonio Rossellino, Francesco Ferrucci e Tommaso Fiamberti, nome, quest'ultimo, che nelle intenzioni di chi lo ha accampato stava per il «Maestro delle *Madonne* di marmo», nel frattempo rivelatosi Gregorio di Lorenzo allievo di Desiderio); il secondo è stato associato ad altrettanti artisti (Rossellino, Ferrucci, Pietro Lombardo, e, come ho già detto, Desiderio). Non mancano tuttavia gli studiosi che nell'uno e nell'altro caso, per uscire dalla disputa nominalistica, hanno suggerito un autore ignoto, seguace di uno dei maestri in lizza, o di più di essi insieme.

Lo spazio di cui dispongo non mi consente di rivisitare i pareri sulla *Madonna* solarolese in ordine diacronico²⁷. E dopotutto, come ho accennato, essi hanno dato luogo a una vera e propria altalena, che si rappresenta secondo una contrapposizione "orizzontale" quasi meglio che secondo una struttura "verticale". Nel 1886 Federigo Argnani, conservatore della Pinacoteca Comunale di Faenza, pubblicò l'opera come di Donatello: uscita ben comprensibile in quell'Italia post-unitaria che cominciava a riscoprire certi capolavori

dimenticati del Quattrocento scultoreo toscano anche al di fuori delle loro zone di produzione²⁸. Il riferimento donatelliano rendeva a suo modo giustizia sia alla qualità delle figure sia all'estro della cornice, manifestamente ispirata all'*Annunciazione* Cavalcanti di S. Croce nel fregio gigante ad ovoli e freccette: ma esso fu subito accantonato dagli specialisti, pervenuti molto presto ai quattro nomi che ho già elencato. Guardando a volo d'uccello il loro rincorrersi, ci si avvede che è sintomaticamente possibile abbinare ogni attribuzione a uno specifico filone geografico o accademico: Rossellino – da solo oppure in compagnia di un assistente anonimo o identificabile col Ferrucci – è stato proposto soprattutto dai conoscitori di lingua tedesca (da Wilhelm Bode e Cornelius von Fabriczy sino a Leo Pläniscig)²⁹; Ferrucci da solo, pur non essendo stato indicato per primo da Adolfo Venturi, è stato da lui difeso a spada tratta, e tramite lui è passato ai conoscitori d'ambito anglo-americano (da Allan Marquand a Eric Maclagan e Margaret H. Longhurst, da Wilhelm Reinhold Valentiner a John Pope-Hennessy)³⁰; il «Maestro delle *Madonne* di marmo» è stato invocato in area locale, soprattutto dopo la riscoperta di opere sue a Forlì³¹; Desiderio, infine, è piaciuto a studiosi italiani come Alessandro Luzio e Carlo Gamba, particolarmente attenti alle circostanze esterne in cui l'opera dovette veder la luce, ma anche sensibili alla qualità svettante dell'esecuzione³²: elemento, quest'ultimo, che ha spinto di recente Francesco Negri Arnoldi a riprendere tale partito³³.

Quasi tutti questi dispareri hanno utilmente in comune un dato essenziale, cioè la cronologia del manufatto. Poiché Solarolo fu sede di una prestigiosa rocca dei Manfredi, che assurse a un'importanza speciale negli anni di Astorgio II (morto nel marzo 1468), se n'è ragionevolmente ricavato che la *Madonna* dev'essere frutto di una commissione di tale signore, o di un dono da lui ricevuto³⁴. La scultura, ad ogni modo, è documentata dentro la dimora manfrediana già nel primo Cinquecento, quando Solarolo, passato ai Gonzaga di Mantova, fu posseduto anche, e saltuariamente abitato, da Isabella d'Este³⁵. Nel 1532, allorché la marchesa ordinava al suo commissario in Solarolo di lasciare la *Madonna* nella camera in cui era stata trovata (piuttosto che trasferirla nella chiesetta del paese come egli proponeva), quella camera si chiamava «della Bella Donna», evidentemente in omaggio allo splendido rilievo e alla sua antica presenza colà³⁶. Anch'io, dunque, non mi allontanerò dal presupposto che la *Vergine* e la sua non maneggevole cornice siano state allestite fin dal primo momento per Solarolo e per Astorgio II, cioè tra il 1455 circa e il 1468³⁷.

Indipendentemente dalla validità delle singole attribuzioni della *Madonna* Manfredi, è palese che alcune di esse sono state condizionate con maggiore o minor forza dalla collocazione geografica dell'oggetto, o dal cognome dei primi proprietari. La vicinanza di Solarolo a Faenza, e la sua dipendenza politica da essa, sembrano aver avuto peso nella candidatura del Rossellino, autore dell'Arca di san Savino nel Duomo di Faenza,





così come il ruolo di Astorgio II avrà favorito l'associazione col Ferrucci, autore della tomba di sua figlia Barbara a Forlì, città per la quale fu d'altronde scolpita dal Rossellino l'Arca del beato Marcolino. Solo l'aggancio romagnolo può spiegare l'attribuzione iper-ottimistica della superba *Vergine* solarolese al modesto «Maestro delle *Madonne* di marmo». Per evocare la distanza qualitativa siderale tra il rilievo Manfredi e Gregorio di Lorenzo, mostro una *Madonna* pressoché sconosciuta di costui a Los Angeles (fig. 12)³⁸, la quale è in gran parte discesa fedelmente proprio dal modello di Solarolo³⁹, secondo una prassi che rende Gregorio di volta in volta tributario di tutti i più importanti colleghi fiorentini del suo tempo⁴⁰.

La fallace attribuzione della *Madonna* Manfredi a Gregorio di Lorenzo mostra banalmente che, se la lettura sti-

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO

listica può esser guidata dalla topografia, quest'ultima richiede però di essere affrontata non secondo i confini amministrativi odierni, ma badando alla circolazione commerciale e culturale del passato. E qui conviene ricordare l'alleanza politica strettissima tra i Manfredi e i Medici negli anni che c'interessano, e il fatto che Astorgio e i suoi familiari si rivolgevano spesso a Firenze per le commissioni artistiche maggiori⁴¹. Lungo questo nesso si spiega per esempio il busto di Astorgio a Washington, scolpito da Mino da Fiesole nel 1455 quasi sicuramente a Roma⁴², o il *San Girolamo* ligneo già nella Cappella Manfredi in S. Girolamo degli Osservanti a Faenza, attribuito dal Vasari a Donatello, ma opera piuttosto del suo fedele allievo Bertoldo di Giovanni⁴³. Poiché la *Madonna* di Solarolo constava di sei pezzi (uno per le figure e cinque per la cornice)⁴⁴, non è affatto obbligatorio pensare

129



6. Andrea del Verrocchio, Tomba di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici, 1469-72, particolare della facciata verso la Cappella dei SS. Cosma e Damiano, Firenze, Basilica di San Lorenzo



7. Desiderio da Settignano, Altare del Sacramento, particolare, Firenze, Basilica di San Lorenzo



8. Andrea del Verrocchio, Tomba di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici, particolare della facciata verso la Cappella dei SS. Cosma e Damiano, Firenze, Basilica di San Lorenzo





FRANCESCO CAGLIOTI

130



9. Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, 1460-61 circa (la mensola inferiore non è originaria), Solarolo (Ravenna), Municipio, Sala Consiliare





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO

131



10. *Andrea del Verrocchio, Tabernacolo per una Madonna dell'umiltà di Donatello (1440-45 circa), 1460-61 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer (inv. KK 7642)*





FRANCESCO CAGLIOTI

132

11. Da *Andrea del Verrocchio*, *Madonna col Bambino*, terzo quarto del Quattrocento, Londra, *Victoria and Albert Museum* (inv. 7622-1861)





12. Gregorio di Lorenzo, Madonna col Bambino, verso il 1465, Los Angeles, County Museum of Art (inv. 51.18.1)

13. Gregorio di Lorenzo, Madonna col Bambino, 1470 circa, Firenze, Museo di Palazzo Davanzati (inv. 155, in deposito dal Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 491)



DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



133

che essa sia stata lavorata *in loco*, mentre appare assai più verosimile che i pezzi venissero spediti da Firenze lungo la battutissima Via Faentina e poi durevolmente montati a destinazione. L'odierna periferizzazione di Solarolo, che pure ha contato molto nella fortuna critica della *Madonna*, dev'essere quindi dimenticata riportando idealmente l'opera all'ombra della Cupola di Brunelleschi e della Torre di Arnolfo.

Un'altra *Madonna* di Gregorio di Lorenzo che presuppone il marmo di Solarolo è questo gesso di Palazzo Davanzati (in deposito dal Bargello, fig. 13)⁴⁵, al quale la *Vergine* Manfredi ha ispirato non solo la posa delle figure, ma anche i due montanti a candelabre, e persino – con la *naïveté* tipica dell'imitatore – la successione di forme stondate alternate a freccette lungo il fregio: qui però gli ovoli donatelliani sono divenuti dei compassi stellati alla maniera di Mino da Fiesole. La *Madonna* Davanzati presenta tuttavia anche un fastigio a ciantaro traboccante di frutta e affiancato da grandi volute, che ci rimanda all'insolito coronamento del tabernacolo di Vienna (fig. 10).

La bibliografia su quest'ultimo è alquanto meno fitta di quella su Solarolo, e nondimeno è ugualmente divisa. Hermann Julius Hermann pubblicò l'opera nel 1906⁴⁶: benché il suo pensiero sia stato in séguito rappresentato

come un'assegnazione secca della parte marmorea al Ferrucci⁴⁷, in verità lo studioso era indeciso tra gli elementi decorativi, che gli ricordavano tale scultore, e i due angeli reggicorona (figg. 10, 34 e tav. XIX), per lui invincibilmente rosselliniani, e concludeva la sua disamina nell'incertezza tra Ferrucci stesso «oder einem Anonymus unter den Gehilfen Rossellinos»⁴⁸. Si può ormai saltare a piè pari l'attribuzione unica di Leo Planiscig a Pietro Lombardo (1919, 1927), che – come ammetteva il suo proponente – era viziata dalla verosimile presenza tardosettecentesca dell'oggetto nella raccolta di Tommaso degli Obizzi al Catajo, e dunque dalla petizione di principio che il marmo fosse stato scolpito nel Veneto (tant'è che nel 1927 Planiscig riferiva eccezionalmente il tondo bronzeo, per il quale l'edicola è stata confezionata *ad hoc*, non a Donatello, ma al suo assistente padovano Giovanni da Pisa)⁴⁹. Non sono pochi, in séguito, coloro che, dovendo scrivere del disco bronzeo in rapporto a Donatello, hanno preferito ignorare del tutto il suo nobile contenitore marmoreo⁵⁰. Arriviamo così speditamente agli ultimi decenni, quando John Pope-Hennessy ha dato l'edicola prima a un seguace anonimo di Desiderio (1976 e 1980)⁵¹ e poi al Ferrucci intorno al 1475 (1993)⁵², mentre Paul Joannides (1987), colpito dalla qualità degli angeli reggicorona, li ha collegati a Desiderio in persona,





FRANCESCO CAGLIOTI

134 lasciando tuttavia al Ferrucci il resto di questo lavoro di modeste dimensioni (cm 88 su 51), e intagliato comunque in un solo pezzo di marmo⁵³. La proposta desideriana dello studioso greco è stata estesa all'intero tabernacolo – o forse semplicemente fraintesa – da un rapido accenno di Anna Jolly, con l'intenzione dichiarata di avvicinare il più possibile nella cronologia il tondo bronzeo donatelliano e la sua cornice: a tale scopo non solo è stato completamente allontanato il Ferrucci (nel timore, tuttavia non espresso, e peraltro infondato, che il suo coinvolgimento potesse spingere la genesi della parte marmorea oltre la morte di Donatello nel 1466), ma il tondo bronzeo, solitamente datato dagli studi intorno al 1440, è stato spinto in avanti di più di vent'anni (1460 o anche dopo)⁵⁴. L'ampliamento dell'attribuzione di Joannides e la stretta contemporaneità fra la *Madonna* bronzea e il marmo di contorno sono i presupposti da cui parte di fatto pure la Kryza-Gersch: ma questa volta non è il secondo lavoro a far postdatare il primo, bensì viceversa, con un riferimento dell'edicola a Desiderio adolescente sul 1443-1445, e dunque con un'anticipazione tra i quindici-venti e i trent'anni rispetto alle cronologie esplicite o implicite nella letteratura precedente⁵⁵. In generale, scorrendo le numerose voci sul tondo di

Donatello, si rileva – come ho detto – una loro discreta reticenza sulla cornice marmorea, spesso neppure menzionata⁵⁶; per i tempi più vicini a noi posso tuttavia rammentare la monografia donatelliana di Artur Rosenauer, il quale per il tabernacolo propende a favore del Ferrucci⁵⁷. Un silenzio e un imbarazzo non meno percepibili ci negano la *Madonna* di Solarolo tutte le volte che la cerchiamo nelle monografie sugli artisti cui essa è stata attribuita: interessante fra tutti è la posizione di Planiscig, il quale, pur avendo assegnato più volte l'opera principalmente al Rossellino, non la cita nemmeno di sfuggita nella sua tarda monografia rosselliniana del 1942⁵⁸. Davanti a un simile stato di cose, verrebbe la tentazione di dire che, se le attribuzioni appena ricordate continuano ad avvicinarsi da più di un secolo con tali modalità, è forse perché nessuna di esse ha centrato il bersaglio. Ma il dato più curioso relativo a Vienna e a Solarolo è che la bibliografia di ciascun marmo non si è mai seriamente incontrata con quella dell'altro, benché entrambe si svolgano da più di un secolo, e benché chiamino in causa proprio gli stessi nomi di artisti. Per quel che ne so, soltanto una voce fra le tante che si sono occupate specificamente della *Madonna* romagnola ha alluso di sfuggita, quantunque con ottima perti-



14. Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino*, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio

15-16. Andrea del Verrocchio, *Tabernacolo mariano*, particolari, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer





nenza di collegamento, al tabernacolo di Vienna. Schedando nel 1932 il calco antico in stucco della *Madonna* conservato al Victoria and Albert Museum (fig. 11)⁵⁹, ed esprimendosi necessariamente anche sull'originale di Solarolo, Eric Maclagan e Margaret Longhurst rilevavano che «the marble frame of the Donatello bronze *Madonna* in the Este collection [...] is probably by the same hand» (quella del Ferrucci, secondo i due autori)⁶⁰. Ma l'osservazione, inserita in una sede un po' eccentrica, alla quale si sono rivolti ben pochi tra gli studiosi del rilievo di Solarolo, ed evidentemente nessuno tra quelli del tabernacolo di Vienna, è caduta poi nell'oblio più completo⁶¹.

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO

Sul versante viennese, solo tre di coloro che hanno scritto sull'edicola hanno sfiorato Solarolo: Hermann nel 1906⁶², Leithe-Jasper nel 1986 (dipendendo dal primo)⁶³ e Joannides nel 1987 (dipendendo dal secondo)⁶⁴. Nel passaparola tra uno studioso e l'altro, il pronunciamento fugace ma preciso di Hermann (che si chiedeva se il tabernacolo d'Austria-Este e la *Madonna* non fossero usciti dalla medesima bottega) è divenuto a poco a poco un dettaglio sempre più marginale delle rassegne bibliografiche. La Kryza-Gersch, dandoci adesso quello ch'è l'intervento di gran lunga più ampio sul tabernacolo estense⁶⁵, non menziona mai la *Madonna* romagnola, nonostante che nel 2004, in un mio sag-



17. Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino*, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio



18. Andrea del Verrocchio, *Tabernacolo mariano*, particolare, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer





FRANCESCO CAGLIOTI

136



19. *Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, particolare girato di 90° in senso antiorario, Solarolo (Ravenna), Municipio*

20-21. *Andrea del Verrocchio, Tabernacolo mariano, particolari, di cui il primo girato di 90° in senso antiorario, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer*





gio a lei noto, io abbia posto l'accento proprio sul legame singolare tra quest'opera e il tabernacolo⁶⁶. Ma l'approccio forse più significativo lo fornisce sempre Planiscig, il quale circa ottant'anni fa, mentre litigava con Venturi per Solarolo e difendeva Rossellino contro il dilagare di Ferrucci⁶⁷, riproduceva in altre sedi il tabernacolo di Vienna come opera di Pietro Lombardo⁶⁸. La causa principale di tale scollamento critico risiede alla fin fine nel fatto che quasi nessuno studioso sembra aver avuto accesso ad entrambe le opere: per esempio Cornelius von Fabriczy, pur scrivendo più volte sulla *Madonna* di Solarolo, ammetteva di non averla mai vista dal vero⁶⁹.

Rendersi conto della coerenza stilistica che tiene insieme i marmi di Solarolo e Vienna è cosa evidentemente utile, perché spiega la maniera del loro autore e le circostanze della loro realizzazione assai meglio di quanto non abbia potuto fare fin qui ogni marmo considerato da solo. Si tratta di due opere di profonda cultura desideriana tanto nella figurazione quanto nell'ornamentazione. Quest'ultima, com'è ben noto, richiede di essere idealmente completata nella parte inferiore dell'edicola di Solarolo grazie all'antico calco integrale in stucco conservato fin dall'Ottocento a Londra, il quale presenta un peduccio con due arpie addorsate che mettono in mezzo un cântaro (fig. 11)⁷⁰.

Spesso il dibattito su Solarolo ha cercato una via di fuga nella possibilità che l'edicola sia di due mani distinte: una per le figure, l'altra per la cornice. Fabriczy e gli altri studiosi di lingua tedesca, ad esempio, erano disposti a cedere al Ferrucci o a un anonimo, togliendolo al Rossellino, l'intero ornato, soprattutto nel caso che esso fosse stato non solidale col rilievo all'interno⁷¹. Le due componenti sono effettivamente intagliate in blocchi separati, ma il tabernacolo viennese, di dimensioni più contenute, ripresenta la medesima coesistenza di tratti stilistici in un blocco unico: il che, naturalmente, manda in crisi l'ipotesi di due capomaestri associati, anche se almeno tre degli studiosi che hanno provato a sciogliere l'enigma di Vienna si sono divisi ciascuno, e ciascuno a suo modo, tra più nomi, che sono poi eloquentemente – come ho già rilevato – proprio i medesimi di Solarolo (Hermann e Leithe-Jasper: Ferrucci e Rossellino; Joannides: Ferrucci e Desiderio⁷²).

Un paragone puntuale tra le edicole di Solarolo e di Vienna rivela una serie veramente cospicua di coincidenze architettoniche e decorative: gli ovoli e freccette giganti pubblicati da Donatello – con la sua solita eterodossia – nell'Altare Cavalcanti, ma poi utilizzati di rado in sede di fregio, perché la loro origine classica sta piuttosto nei capitelli ionici e nei cornicioni (figg. 14-15); le strisce orizzontali terminanti in eleganti volute, come se fossero capitelli ionici appiattiti ed estremamente allungati (a Solarolo nel fregio della trabeazione, a Vienna nella predella: figg. 14, 16); gli alti candelabri fiammeggianti presentati di spigolo alle basi (a Solarolo in rilievo nelle lesene, a Vienna accanto ad esse, e a tutto tondo: figg. 17-18); le fasce vegetali dai rami intrecciati a caduceo, nelle quali fioriscono ogni tanto pal-

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO

mette e rosette (figg. 19-21); i fastigi incentrati in vasi all'antica (figg. 25-26); il lento incurvarsi dei girali terminanti al centro in una rosetta di scorcio (figg. 25-26); lo straripare di turgidi frutti da cornucopie o da coppe, e di foglie che, afflosciandosi, si spalmano su muretti e cornici (figg. 22-23), con la stessa sensibilità con cui a Solarolo un lembo del manto della Vergine s'incolla pendendo al ricciolo di faldistorio in basso a sinistra (fig. 24: prova, questa, se ancora ve ne fosse bisogno, che lo scultore delle figure e della cornice è uno solo). Si tratta di motivi assai fantasiosi e peculiari, che non ritroviamo così riuniti entro poco spazio in tutta la restante produzione quattrocentesca, e che scopertamente ambiscono a gareggiare con Donatello in inventività anticanonica, ma tradiscono immancabilmente il filtro di Desiderio nella scelta dei dettagli (figg. 5, 7, 27): così, per esempio, nelle arpie addorsate, nelle ali spiegate ai lati di un oggetto inanimato, nei tralci arricciati ai lati delle fiaccole, nelle basi e nei cântari offerti di spigolo, nei recipienti a strigilatura serpentinata, nelle candelabre e nei vasi fiammeggianti, nel traboccare delle frutta, nella caduta verticale dei festoni, nella leggera vegetazione serpeggiante o saliente a caduceo, nei capitelli ionici stiracchiati.

Alcuni di tali accorgimenti si ritrovano talvolta nel repertorio di Ferrucci, e ciò ha favorito il riecheggiare del suo nome nella bibliografia di entrambe le opere: lo scultore, però, li affronta con la sua propria secchezza da erbario, lontana le mille miglia dalla grazia sorgiva dei nostri due marmi. Ma soprattutto, come ha convenuto la stragrande maggioranza dei critici sia sul versante romagnolo sia su quello viennese, i modi di Ferrucci possono venire in mente al massimo davanti agli ornati, non certo alla Vergine col Bambino e ai due Angeli, dei quali egli si dimostra del tutto indegno, soprattutto negli anni sessanta cui ci porta la cronologia di Solarolo. È questo il periodo della sua massima dipendenza da Desiderio, il che mette ancora più a nudo la sua minore statura figurativa rispetto sia a lui sia allo scultore di Solarolo e Vienna; solo negli anni ottanta la collaborazione stretta con Verrocchio gli permetterà di vivere alcuni rari momenti di grazia anche al di fuori dell'ornato (per esempio nella *Madonna Fontebuoni* al Bargello e nel cenotafio Forteguerri)⁷³.

Nella decorazione di Vienna e Solarolo c'è spesso, del resto, un potenziale che va ben oltre i limiti di Ferrucci, e che rivela un maestro con più forti idiosincrasie: per esempio nel ricorrere di un elemento statico e in qualche modo pinnacolato al centro del fastigio, da cui ricascano a destra e a sinistra, con bella simmetria, cornucopie o girali fioriti (figg. 25-26). Tale partito attinge il culmine dell'eleganza, nelle mani di Verrocchio metallurgo, al sommo del sarcofago di Piero e Giovanni de' Medici (fig. 29). Ma a questo punto, dello stesso Verrocchio e della stessa tomba, mi preme far vedere un dettaglio quasi inedito: il fastigio dello scudo gentilizio appeso sopra l'arco principale del monumento, verso la Cappella dei SS. Cosma e Damiano (fig. 28). In tale passaggio mi pare si ritrovino, grazie alla comunanza della





FRANCESCO CAGLIOTI

materia marmorea, un gusto inventivo e un livello d'esecuzione assai più vicini alle cose di Vienna e Solarolo. Messi sull'avviso da un simile indizio, ritroviamo nel catalogo di Verrocchio altri punti di forte contatto ornamentale: per esempio la fiamma ardente (fig. 28); o il pennacchio carnoso che, anziché salire come nel fastigio di Vienna (dove purtroppo si è rotto), pende sullo sterno del *David* del Bargello (fig. 3); o il capitello ionico adattato a lunga cimasa, con le due volute terminali che si concludono all'interno in un fiore piegato (fig. 6); o la scritta pseudo-cufica che girava in oro entro il nimbo della Vergine di Solarolo e che orla in alto e in basso la casacca del *David* (fig. 3; purtroppo in Romagna l'oro è perduto, e rimangono tracce di bolo difficili da fotografare: fig. 32); o il ricciolo infinito che a Solarolo suggerisce come per sineddoche un faldistorio, mentre nel sarcofago dei Medici conclude in alto la superba foglia gigante di ogni spigolo, accartocciandosi nel metallo con una vitalità che ancora una volta tradisce benissimo l'estrazione del maestro dall'oreficeria e il suo accostarsi al marmo con la *forma mentis* di quest'arte (figg. 30-31).

Uno dei fili rossi – anche non espliciti – che accompagnano le bibliografie su Vienna e Solarolo risiede nella sensazione che la condotta dell'ornato non eguagli l'invenzione, e soprattutto che non raggiunga l'invenzione e l'esecuzione delle figure. Nel far mio tale avviso, mi preme nondimeno valutare tre contro-argomenti, in ordine crescente di peso. È verosimile, innanzitutto, che la profusione dell'oro nelle parti decorative, di cui i marmi di Solarolo recano ampie tracce, giustificasse un lieve dislivello di cura tra le figure e la loro cornice. In secondo luogo, una discrasia analoga si può rilevare tra i fulgenti ornati metallici e quelli marmorei – assai eleganti ma non vertiginosi – della tomba di Piero e Giovanni: il che ci ricorda quel trasbordo un po' faticoso di Verrocchio dalla toreutica all'intaglio lapideo avvertito sapientemente già da Vasari. In terzo luogo, se proviamo a leggere i due marmi di Vienna e Solarolo come primizie di un artista di genio che non ha ancora trovato del tutto la sua strada, certe piccole esitazioni risultano ben comprensibili. In questo senso condivido gli apprezzamenti della Kryza-Gersch nel dare l'edicola estense al giovanissimo Desiderio: ma non posso di certo seguire la sua datazione ai primi anni quaranta, che ci costringerebbe a capovolgere l'intera storia dell'ornato fiorentino e ad anticipare di quasi vent'anni, in modo rivoluzionario, anche la *Vergine* di Solarolo.

Le figure di Vienna e Solarolo, per quanto bellissime, non conquistano del resto gli esiti da capogiro di Desiderio, appunto perché non sono sue nello stesso momento in cui fanno di tutto per emularlo. Un raffronto fra gli angeli viennesi e il compagno impaurito di san Girolamo nel rilievo di Washington mostra come l'arte di Desiderio, miracolosa nel catturare entro una sfoglia millesimale la profondità del corpo in moto e nel suggerire lo scomporsi ariosissimo della veste durante la fuga, diventa nel tabernacolo un gioco prezioso ma troppo diligente di piegoline fitte, spesso complanari e paral-

lele (figg. 33-34 e tav. XIX). Il medesimo trattamento del panneggio si ritrova, su scala ingrandita, nel rilievo di Solarolo, in particolare nella caduta del velo della Vergine dalla parte del Bambino (fig. 35 e tav. XX); ma alla stessa maniera Verrocchio costruisce, circa quindici anni dopo, il velo che avvolge il mazzolino e scivola sull'avambraccio destro della *Dama* del Bargello (fig. 36).

Pur ispirandosi alla *Madonna* Marsuppini, anzi, proprio perché discesa da essa, quella di Solarolo mostra facilmente al suo confronto le molte ragioni – di disegno, tecnica, psicologia – per cui non possiamo attribuire le due opere al medesimo inventore (figg. 38-39). A S. Croce la Madre, nel presentare il Figlio al mondo con un certo orgoglio, si discosta vezzosamente da lui come per fissarlo meglio, attivando quell'inconfondibile, lievissimo scarto obliquo della persona verso dietro e verso la nostra sinistra che accomuna anche la cosiddetta *Marietta Strozzi* di Berlino e il *Santo diacono* in terracotta di S. Lorenzo a Firenze. A Solarolo Madre e Figlio si uniscono in un caldo amplesso, col Bambino che porta il braccio destro intorno al collo della Madre come nella *Madonna* desideriana di Torino (dalla quale deriva anche il motivo dei tre festoni nel fondo, fig. 37): ma qui si arrestano i rapporti con quest'opera ormai antica di Desiderio. Abbandonando il formato tondo del modello Marsuppini per il rettangolo di Solarolo, il maestro ha infatti inserito negli angoli inferiori alcuni elementi di riempimento, necessari anche, ma ciascuno in misura diversa, alla statica del gruppo: ed ecco che il Bambino poggia in piedi su un indispensabile, soffice cuscino, mentre la Madre accosta il gomito destro a una voluta capricciosa, la quale – come abbiamo visto – allude a un faldistorio senza però che ella vi sia veramente accomodata. Da tali aggiustamenti è nata una composizione del tutto nuova, che possiamo sinteticamente descrivere come una *Madonna* che si affaccia a un davanzale di finestra per esibire il Figlio: una composizione, cioè, di cui da più d'un secolo siamo abituati a riferire al Verrocchio, se non la prima idea, almeno le più riuscite elaborazioni nella scultura e nella pittura del Quattrocento fiorentino. Poiché non voglio abusare oltre del mio spazio editoriale, mostro per tutte soltanto la celebre terracotta di S. Maria Nuova oggi al Bargello (fig. 40). Fatta la tara della differenza di materia e della distanza di circa quindici anni, possiamo ritrovarvi tutte le componenti essenziali del disegno della Vergine di Solarolo, dei suoi abiti, del suo gesto: sino al ripetersi del gioiello ovale sul petto, contornato di perle. Sembra proprio difficile che il maturo, affermato e geniale Andrea abbia ripreso così flagrantemente delle invenzioni che non fossero sue. Solo il Bambino rappresenta dal punto di vista compositivo una novità del tutto inedita: a Solarolo era ancora timoroso di cadere e si aggrappava dunque alla Madre, qui è sicuramente in piedi e benedice i suoi devoti. Con la stessa fiducia di questo piccolo Redentore, Verrocchio si è ormai affrancato dal suo maestro. Restando nella metafora materna, ed evocando un'immagine del mito biografico michelangiolesco, potremmo dire che egli si





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



139

22. *Andrea del Verrocchio, Tabernacolo mariano, particolare, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer*



23-24. *Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, particolari, Solarolo (Ravenna), Municipio*





FRANCESCO CAGLIOTI

è infine svezato dal seno che lo ha nutrito, quello di una balia di Settignano⁷⁴.

Sono debitore a quanti mi hanno facilitato lo studio diretto delle due opere discusse maggiormente in queste pagine. L'amministrazione comunale di Solarolo (Ravenna), e in particolare Morena Capucci, mi hanno favorito in tutti i modi non solo l'accesso ravvicinato alla *Madonna* marmorea oggi nella Sala Consiliare del Municipio, ma anche la paziente realizzazione di una nuova campagna fotografica (effettuata per me e con me da Paolo Tosi e Giorgio Misirlis). Sempre a Solarolo ho trovato cordiale accoglienza in Lucio Donati, il quale mi ha fornito generosamente alcune rare voci della bibliografia locale. Al Kunsthistorisches Museum di Vienna, nell'estate 2006, Claudia Kryza-Gersch mi ha consentito di rivedere il tabernacolo marmoreo con la *Madonna* bronzea di Donatello, allora nei laboratori di restauro, e mi ha

accompagnato piacevolmente durante tale visita. Ringrazio infine gli amici e colleghi Marco Campigli e Dimitrios Zikos, i quali, con molta condiscendenza, hanno realizzato per me le foto delle figg. 28-29, 31, e 15-16, 33 rispettivamente.

¹ Una raccolta di quasi tutti i documenti verrocchieschi pubblicati è data adesso, con l'aggiunta di vari inediti, da D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work*, Firenze 2005, *Appendix II*, pp. 263-358: lavoro utile, al quale inevitabilmente ricorrerò, benché le trascrizioni non siano condotte con criteri omogenei e non siano sempre affidabili, la bibliografia degli ultimi venti anni all'incirca sia spesso ignorata (così come in tutto il resto del volume), e i criteri di ordinamento delle carte siano talvolta difficili da capirsi. Per Verrocchio «orafo»/«orefice»: pp. 311 doc. 34.c (1468), 325 doc. 34.x (1470), 344 doc. 46 (1477).

² *Ibid.*, p. 277 doc. 16 (1472).

³ *Ibid.*, p. 281 doc. 22 (1488).

I40



25. Andrea del Verrocchio, *Tabernacolo mariano, particolare*, Vienna, *Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer*

26. Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino, particolare*, Solarolo (Ravenna), *Municipio*





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



I41



27. Desiderio da Settignano, Tomba di Carlo Marsuppini, particolare, Firenze, Basilica di Santa Croce

28-29. Andrea del Verrocchio, Tomba di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici, particolari, Firenze, Basilica di San Lorenzo



FRANCESCO CAGLIOTI

142



30. Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio



31. Andrea del Verrocchio, Tomba di Piero e Giovanni di Cosimo de' Medici, particolare, Firenze, Basilica di San Lorenzo

⁴ Tanto nel volgare quanto in latino («sculptor»): *ibid.*, pp. 276 docc. 12 (1484) e 13 (1485), 277 doc. 15 (1487), 278 doc. 17 (1480), 279-280 doc. 20 (1488), 280 doc. 21 (1488), 281 doc. 22 (1488), 293 doc. 31.l (1480), 297 doc. 31.q (1483), 298 doc. 31.t (1488), 299 doc. 31.w (1491), 301 doc. 31.y (1483), 303 doc. 31.z (1487), 305 doc. 31.bb (1483), 307 doc. 31.cc (1487), 311 doc. 34.d (1468), 313 doc. 34.g (1469), 328 doc. 34.aa (1468), 329 doc. 34.bb (1469), 330 doc. 36 (1469), 331 doc. 38 (1471), 337 doc. 44.h (1483), 338 doc. 44.j (1487), 345 docc. 46 (1480) e 47 (1477), 351 docc. 52 (1488) e 53.b (1471), 356-357 doc. 53.j (1472).

⁵ *Ibid.*, pp. 269 doc. 4 (1470), 270 doc. 5 (1480), 272 doc. 7 (1480), 332 doc. 40 (1473).

⁶ *Ibid.*, pp. 277 doc. 16 (1472), 278 doc. 18 (1480), 291 doc. 31.f (1467), 292 doc. 31.g (1468), 296 doc. 31.o (1480), 297 doc. 31.p (1481), 308 doc. 32 (1467), 329 doc. 35.a (1468), 330 doc. 35.d (1468), 354 doc. 53.f (1472), 355 doc. 53.h (1472).

⁷ Sopra, n. 4.

⁸ Covi, 2005 (vedi n. 1), p. 337 doc. 44.h (1483).

⁹ *Ibid.*, p. 338 doc. 44.j (1487).

¹⁰ F. Caglioti, «Due 'restauratori' per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi. I», in: *Prospettiva*, 72, 1993, pp. 17-42, e «II», 73-74, 1994, pp. 74-96; con qualche aggiunta in Id., *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000, 2 voll., ad indicem.

¹¹ Da ultimo in Covi, 2005 (vedi n. 1), pp. 287-288 doc. 28. Precisioni archivistiche su tale carta in Caglioti, 1993 (vedi n. 10), p. 23 n. 28 (p. 35).

¹² Id., «Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga. I», in: *Prospettiva*, 75-76, 1994, pp. 14-49, spec. pp. 15 e n. 47 (p. 40), 20 fig. 6; Id., 2000 (vedi n. 10), vol. I, p. 11 e n. 49, e vol. II, fig. 23; D. Pócs, «Recent researches on Donatello and early Medicean patronage» (recensione di Caglioti, 2000 [vedi n. 10]), in: *Acta historiae artium*, XLVI, 2005, pp. 269-277 (pp. 273-276); F.

Caglioti, «Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino», in: *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance. Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, 6, 7, 8 June 2007, a cura di P. Farbaky e L.A. Waldman, Milano 2011 (in corso di stampa), pp. 504-551 (pp. 546-548 n. 83). A causa di un fraintendimento costante, la letteratura verrocchiesca si sbaglia nel credere che la fontana non venisse mai ultimata, e forse neppure cominciata (cfr. p.e. Covi, 2005 [vedi n. 1], in part. pp. 10, 164, 166 n. 90, il quale ripubblica il rogito del 1488 a p. 351 doc. 52).

¹³ [C. Kennedy, E. Wilder, P. Bacci], *The unfinished monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal Niccolò Forteguerris at Pistoia*, [Firenze] 1932.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 75-94 (in part. pp. 75-86); Covi, 2005 (vedi n. 1), pp. 281-282 doc. 22, 285-287 doc. 27 (p. 286), 333-343 docc. 44.a-44.x.

¹⁵ Si vedano in part. P. Parmiggiani, «Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)», in: *Prospettiva*, 113-114, 2004, pp. 73-97 (pp. 78-79 e nn. 31-38 [p. 96]), e il contributo del medesimo autore in questo volume. A proposito dei legami tra Ferrucci e Verrocchio, stilisticamente già provati, mi chiedo – benché con tutte le cautele del caso – se non ne serbi una piccola traccia anche la menzione di un «Vincenzio di Simone da Fiesole ischapelatore» che riscosse dall'Opera del Duomo fiorentino un fiorino largo al posto di Andrea nel novembre 1470, mentre il maestro attendeva alla celebre palla della lanterna brunelleschiana. Fintantoché non si farà chiarezza su tale «Vincenzio» altrimenti ignoto, si potrà sospettare che l'estensore della registrazione contabile (pubblicata per la prima volta da Covi, 2005 [vedi n. 1], p. 328 doc. 34.z, senza particolare commento) sia incorso in un *lapsus* onomastico, non infrequente in questo tipo di documentazione (siccome il discorso verte su un «Vincenzio», si rammenti per affinità casuale l'episodio cinquecentesco di Francesco da San-





gallo, rubricato in tutte le carte dell'«ornamento» della Santa Casa di Loreto come Francesco «di Vincenzo» anziché «di Giuliano»).

¹⁶ Da ultimo in Covi, 2005 (vedi n. 1), in part. pp. 60-63 e nn., figg. 37-39.

¹⁷ Da ultimo *ibid.*, in part. pp. 135-138 e nn., figg. 121-123. Per esigenze di spazio debbo lasciare fuori dalla discussione quei quattro o cinque marmi che, pur non essendo affatto acclarati come autografi di Andrea, tornano di continuo negli studi su di lui: in particolare il lavabo della Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo a Firenze, la *Madonna Fontebuoni* al Bargello (per me prova esemplare di Francesco Ferrucci nella sua fase di maggior intesa col Verrocchio, come ribadisce ora in questi atti Paolo Parmigiani), la *Morte di una partoriente* sempre al Bargello, e il *Profilo di Alessandro Magno* alla National Gallery of Art di Washington. Su quest'ultimo, così come sul famoso *Profilo di Scipione* al Louvre, mi permetto di rinviare adesso a Caglioti, in c.d.s. (vedi n. 12), dove l'*Alessandro* viene accolto come opera di Verrocchio nel 1476-1477 circa, e lo *Scipione* rilanciato come opera del medesimo, ma nel 1465-1468 circa. Un'altra opera verrocchiesca che purtroppo posso solo accennare è il *Profilo di gentildonna a petto nudo*: non, però, nella replica centinata antica – ma a tratti meschina – del Victoria and Albert Museum (J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, vol. I, pp. 168-169 n.° 142, e vol. III, p. 123 fig. 164, come possibile Verrocchio «about 1460-5»), bensì nell'ovato di proprietà del Civico Museo d'Arte Antica di Milano, che a me pare senz'altro l'autografo (una foto a colori è presso F. Negri Arnoldi, *I maestri della scultura: Desiderio da Settignano*, Milano 1966, tav. VII, come Desiderio).

¹⁸ A partire dalla dichiarazione autografa del medesimo Verrocchio nella portata al Catasto del febbraio 1457/58: «ssolevo istare all'orafo, e, perché l'arte non lavora, non vi istò più» (da ultimo in Covi, 2005 [vedi n. 1], p. 268).

¹⁹ Nella prima stampa delle *Vite* il titolare del monumento è divenuto non a caso, per contaminazione, «messer Carlo Brunni»: ma la svista è ripresa nella tavola finale degli «Errori corretti» a favore di «messer Lionardo Brunni» (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, *Commento secolare* a cura di P. Barocchi, vol. III, Firenze 1971, pp. 535 e 673).

²⁰ *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di C. Frey, Berlin 1892, p. 47; C. Frey, *Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17 [...] herausgegeben und mit einem Abrisse über die florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen*, Berlin 1892, pp. 89, 331-332; *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, a cura di G. Mancini, Firenze 1896, pp. 43-44 (anche in: *Archivio storico italiano*, s. V, XVII, 1896, pp. 32-62 [pp. 61-62]).

²¹ Da ultimo in Covi, 2005 (vedi n. 1), p. 288 doc. 29.

²² U. Middeldorf, «Frühwerke des Andrea Verrocchio», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, V, 1937/40, fasc. 3 (1939), pp. 209-210 (p. 209).

²³ C. Seymour, Jr., *The sculpture of Verrocchio*, London 1971, in part. pp. 115, 129-131 figg. 116-119.

²⁴ Covi, 2005 (vedi n. 1), pp. 25-28 e nn., figg. 6 e 9; G. 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 (Paris, Musée du Louvre / Firenze, Museo Nazionale del Bargello / Washington, National Gallery of Art, 2006-2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi e N. Penny, Firenze/Milano 2007, pp. 24-47 (pp. 42 e n. 98 [p. 47], 44 fig. 23; per le contemporanee edizioni francese e inglese i rinvii numerici sono pressoché gli stessi).

²⁵ Covi, 2005 (vedi n. 1), pp. 25-28 e nn., figg. 7 e 5.

²⁶ *Infra*, n. 55.

²⁷ Poiché la pur abbondante letteratura disponibile sulla *Madonna* e il suo tabernacolo – anche in forma monografica – presta assai poca attenzione ai dati tecnici perfino più elementari, e alle volte incorre a tal proposito in errori pesanti (*infra*, n. 69), fornir-

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



143

32. Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio*

sco qui alcune precisazioni di prima utilità. Gli elementi originali che compongono oggi l'opera (tutti di un'unica varietà marmorea, se non di un'unica cava) sono cinque: il rilievo figurativo al centro (cm 81,2 su 58,6 per 10,8 di massima sporgenza dalla parete); le due lesene ai fianchi, comprensive di basi e capitelli (cm 81,2 su 12,4 per 3,8 di massima sporgenza); un blocco orizzontale unico per l'architrave, per il fregio a ovuli e per tutti gli ornati scolpiti nella metà inferiore del cornicione (cm 20,5 su 88,7 per 3,9 di massima sporgenza); un secondo e ultimo blocco orizzontale che include le modanature lisce superiori del cornicione e l'intero fastigio con il vaso, le ali, la fiamma e le due cornucopie (cm 46,5 circa su 110 circa per 13 circa di massima sporgenza; il fastigio ha subito gravi rotture in alto e a destra, ma le parti riattaccate sono per fortuna genuine). A questi cinque elementi doveva aggiungersi in origine un peduccio con due arpie addorsate, scomparso precocemente, ma ben documentato – e già riconosciuto dagli studi – nella copia coeva in stucco di Londra (fig. 11; bibliografia *infra*, n. 70), fedele anche nelle misure complessive del tabernacolo (cm 198,1 su 111,8). L'ingombrante mensolone sostitutivo odierno (cm 26,7 su 114,1 per 21,8 di massima sporgenza dalla parete), che si raccorda così poco felicemente al resto, è da tutti ritenuto posticcio. Il suo aspetto ancora rinascimentale ha fatto comunemente concludere che esso sia stato realizzato *ad hoc* nel secondo quarto del Cinquecento, quando si era smarrita la memoria delle arpie, da tempo mancanti (cfr. p.e. C. Gamba, «La Madonna di Solarolo», in: *Bollettino d'arte*, XXV, 1931/32, pp. 49-53; p. 50). Ma non si può neanche escludere che esso sia l'avanzo di un'altra antica scultura smontata e dispersa: nel qual caso l'unione forzata tra la menso-





FRANCESCO CAGLIOTI

144



33. Desiderio da Settignano, San Girolamo penitente, 1460 circa, particolare, Washington, National Gallery of Art



34. Andrea del Verrocchio, Tabernacolo mariano, particolare, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer

la e la *Madonna* potrebbe essere avvenuta più tardi, in occasione di uno dei non pochi spostamenti che la *Madonna* conobbe fra il Cinquecento maturo e il pieno Ottocento (bibliografia *infra*, n. 35). Tutti gli elementi del tabernacolo mariano di Solarolo, in specie quelli decorativi, erano originariamente arricchiti di dorature, come rivelano ancora oggi le ampie tracce di preparazione assorbite dal marmo.

²⁸ F. Argnani, *Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo di Romagna, preceduta da un cenno storico di questo castello*, Faenza 1886.

²⁹ G. Carocci, *Donatello: memorie - opere*, Firenze 1887, p. 66 (Rossellino); C. de Fabriczy, «Scultura donatellesca a Solarolo», in: *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, pp. 331-332 e, in tedesco, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII, 1889, pp. 197-198 (ignoto discepolo di Rossellino); W. Bode, *Die italienische Plastik. Zweite Auflage*, Berlin 1893, p. 91 (Rossellino, attribuzione mantenuta sino alla *Vierte Auflage*, Berlin 1905, p. 103); J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Sechste Auflage*, a cura di W. Bode, vol. II, Leipzig 1893, p. 386 (Rossellino, confermato sino alla *Neunte, verbesserte und vermehrte Auflage*, a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, vol. II, Leipzig 1904, p. 453; mentre nella decima edizione la cornice viene trasferita al Ferrucci: *Zehnte, verbesserte und vermehrte Auflage*, a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, vol. II, Leipzig 1909-1910, p. 479); W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung*, München 1892-1905, vol. VII, tav. 332 [anno 1900], e testo [1905], pp. 102-103 (Rossellino e un aiuto, differente dal Ferrucci); C. de Fabriczy, «Tre sculture di Francesco di Simone fiesolano», in: *L'arte*, IV, 1901, pp. 58-59 (Rossellino e Ferrucci, o forse solo quest'ultimo); Id., *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in: *Jahrbuch der königlich*

preussischen Kunstsammlungen, XXIX, 1908, *Beiheft*, pp. 1-28 (p. 9 n. 3: Rossellino, o un suo aiuto, e Ferrucci); L. Planiscig, «Pietro Lombardi ed alcuni bassirilievi veneziani del '400», in: *Dedalo*, X, 1929/30, pp. 460-481 (pp. 480-481: Rossellino e Ferrucci); Id., «Lettera al professor Adolfo Venturi», *ibid.*, XI, 1930/31, pp. 24-35 (pp. 29 fig., 31-32: un seguace del Rossellino e il Ferrucci).

³⁰ G. Bedeschi, «Tre sculture di Francesco di Simone fiesolano», in: *L'arte*, III, 1900, pp. 154-155 (p. 155); E. Calzini, rec. del precedente, in: *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, III, 1900, p. 173; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, *La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, pp. 626 n. 1, 730 e n. 2, 731 fig. 491; A. Marquand, *Della Robbias in America*, Princeton/London/Oxford 1912, p. 154 e nn. 5-6; A. Venturi, «Pietro Lombardi e alcuni bassirilievi veneziani del '400. Nota dedicata al dott. Leo Planiscig», in: *L'arte*, XXXIII (= n.s., I), 1930, pp. 191-205 (pp. 199 fig. 13, 203-204); E. Maclagan, M.H. Longhurst, *Victoria and Albert Museum, Department of Architecture and Sculpture. Catalogue of Italian sculpture*, London 1932, p. 68; W.R. Valentiner, *Gothic and Renaissance Sculptures in the Collection of the Los Angeles County Museum. Catalogue and Guide*, Los Angeles 1951, p. 82 (entro la scheda n.° 29); Pope-Hennessy, *Lightbown*, 1964 (vedi n. 17), vol. I, pp. 173-174 (entro la scheda n.° 147). La bibliografia britannica si è interessata alla *Vergine* di Solarolo soprattutto in relazione all'antico calco in stucco del Victoria and Albert Museum (fig. 11), sul quale si veda sopra, n. 27, e oltre, testo e nn. 59-60, 70. All'interno di questa tradizione occupa un posto del tutto a sé la voce di C. Anstruther-Thomson, *Art and man: essays and fragments*, London 1924, pp. 180-182, la quale riteneva che lo stucco di Londra fosse uno splendido originale e il marmo romagnolo una copia avvilita, e attribuiva il primo a





35. Andrea del Verrocchio, *Madonna col Bambino, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio*

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



36. Andrea del Verrocchio, *Dama del mazzolino, 1475 circa, particolare, Firenze, Museo Nazionale del Bargello*

Desiderio da Settignano e il secondo a Francesco Ferrucci.

³¹ C. Grigioni, «La “Madonna di Solarolo”», in: *Forum Livii*, VI, 1931, pp. 325-327. In questo che è forse il punto più basso della vicenda critica dell'opera, Grigioni, oltre a proporre il «Maestro delle *Madonne*», seguiva la fuorviante identificazione di tale scultore con il lombardo protocinquecentesco Tommaso Fiamberti: soluzione anagrafica formulata poco prima da Giacomo De Nicola (1922) e destinata a ricevere moltissimi suffragi sino al principio del nostro secolo. La data della *Vergine* di Solarolo scivolava così nel periodo «dal 1498 almeno al 1525» (Grigioni, p. 327). Per la drastica anticipazione della parabola del «Maestro delle *Madonne*», ormai ravvisato unanimemente nel fiorentino Gregorio di Lorenzo (1436 circa - 1504 circa), allievo di Desiderio, si possono vedere adesso due profili biografici (con ampia letteratura): F. Caglioti, «Gregorio di Lorenzo of Florence, sculptor to Matthias Corvinus», in: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458-1490*, catalogo della mostra (Budapest History Museum, 2008), a cura di P. Farbaky, E. Spekner, K. Szende, A. Végh, Budapest 2008, pp. 128-137 (stessa numerazione della contemporanea edizione ungherese); e Id., «Gregorio di Lorenzo (Gregorio di Lorenzo di Jacopo di Mino)», in: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. LXI, München/Leipzig 2009, pp. 358-360.

³² A. Luzio, «La Madonna di Solarolo e un'offerta tentatrice del Morgan», in: *Corriere della sera*, XXX, n.° 319, lunedì 20 novembre 1905, pp. 1-2; Gamba, 1931/32 (vedi n. 27); Id., *La Madonna di Solarolo*, in: *Rivista d'arte*, XXVII, 1951/52, pp. 165-175. Per le idee di Clementina Anstruther-Thomson sul ruolo di Desiderio nella genesi dell'opera si veda sopra, n. 30.

³³ F. Negri Arnoldi, «Antonio Rossellino e Desiderio da Settigna-

no. Sulla paternità di alcune celebri *Madonne* fiorentine del Quattrocento», in: *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, 2, 2003, pp. 58-64, tavv. II-III, figg. 1-33, spec. pp. 63-64 e n. 19, fig. 31. È spesso ozioso, e persino aleatorio, sgranare il rosario delle singole assegnazioni di una medesima opera senza diffondersi – come non posso fare in queste pagine – sulla ricostruzione critica complessiva che ogni studioso dà, o lascia intravedere, delle personalità artistiche coinvolte nel gioco attributivo (almeno due, quella “negata” e quella “promossa”). Per esempio, nel saggio di Negri Arnoldi (sul quale indugio adesso eccezionalmente perché è il meno “storicizzato” fra quelli sulla *Madonna* di Solarolo) non sono poche le riattribuzioni di rilievi mariani ben noti, con le quali tuttavia non mi trovo d'accordo: i due marmi rosselliniani di S. Clemente a Sociana presso Rignano sull'Arno e dei Musei di Berlino (quest'ultimo semidistrutto durante la Seconda Guerra) sono proposti rispettivamente come «Desiderio (?)» e come Ferrucci; la splendida *Madonna* Foulc di Philadelphia, autografa di Desiderio, è declassata a cosa di bottega, mentre al maestro in persona si dà la *Vergine* di Via de' Martelli a Firenze, molto bella sì, ma d'autografia ancora problematica; la *Madonna* della Fondazione Gulbenkian a Lisbona (per me del rosselliniano Matteo del Pollaiuolo, come ricordo in fondo a questa nota) è ritenuta adespota, ecc. Tutta la ricostruzione dello studioso ruota infine attorno a una *Madonna* fittile di collezione privata, proposta come Antonio Rossellino *tout court*, mentre sarebbe opportuno aspettare che ricompaia la versione marmorea, verosimilmente autografa del maestro (negli anni cinquanta del secolo), posseduta durante l'Ottocento dalla famiglia Libri di Firenze e nota attraverso calchi in gesso di produzione Lelli e repliche della Manifattura di Signa (per i primi: Bode, 1892-1905 [vedi n. 29], vol. XI, tav. 557b [anno 1904], e testo [1905], p.





FRANCESCO CAGLIOTI

146



37. Desiderio da Settignano, Madonna col Bambino, 1450-55 circa, Torino, Galleria Sabauda



38. Desiderio da Settignano, Madonna col Bambino nella Tomba di Carlo Marsuppini, Firenze, Basilica di Santa Croce

179; A. Caputo Calloud, in: *Istituto Statale d'Arte. Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Firenze 1985, pp. 226-227 n.° 227; per le seconde: *La Manifattura di Signa*, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, vol. II, *Catalogo illustrato 1900-1905 c., edizione anastatica*, Firenze 1986, tav. CIX n.° 1363). È del tutto infondata la presunta collocazione odierna di tale marmo al Metropolitan Museum of Art di New York, entrata in letteratura a causa di una svista di Ulrich Middeldorf (nell'appunto a matita al di sotto della fotografia dei *Denkmäler* nell'esemplare del Kunsthistorisches Institut di Firenze, e, soprattutto, nella classificazione del cartone 152044 della fototeca del medesimo istituto). Una seconda versione marmorea del medesimo rilievo (in collezione privata non altrimenti specificata), resa adesso nota come autentica di Rossellino da S. Mascalchi, «Firenze, primavera 1841», in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, 2006, pp. 180-185 (articolo prontamente segnalatomi da Paolo Parmiggiani), è una moderna copia quasi conforme, non troppo anteriore a quel 1841 in cui essa fu comprata a Firenze (di già come rosselliniana) ed esportata in Francia: e lo dico non certo sulla base della debole fotografia stampata nell'articolo recente, quanto perché nel maggio 1991 ho lungamente studiato il medesimo pezzo nella cappella dello Château d'Ussé (Indre-et-Loire), dove confido che esso si trovi tuttora. Il modo in cui il copista è intervenuto sull'invenzione rinascimentale pura, arricchendo i nimbi delle quattro figure (cioè cerchiando quelli dei due angeli, crociando quello del Bambino, e cerchiando doppiamente e caricando di venti stelle a sei punte quello della Vergine), è, per chi osservi l'esemplare d'Ussé attraverso la sola foto Mascalchi, la prova più immediatamente riconoscibile dell'apporto ottocentesco. Il rosselliniano Matteo del Pollaiuolo, fratello di Simone detto il

Cronaca e responsabile del compimento – sul 1475 – del Ciborio degli Apostoli sull'altar maggiore della Basilica Vaticana, è scultore di merito (F. Caglioti, in: *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, in part. il vol. *Testi/Schede*, pp. 811-821), il quale stenta tuttora a farsi riconoscere come autore di rilievi mariani più volte pubblicati. A lui, infatti, spetta a mio avviso, oltre alla *Madonna* Gulbenkian di Lisbona (F. Caglioti, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 2004], Cinisello Balsamo 2004, p. 309), quella *Madonna delle nuvole* che è nota in due esemplari marmorei al Bargello di Firenze (inv. Sculture 296) e al Courtauld Institute di Londra (collezione Gambier-Parry), oltreché attraverso varie repliche non autografe sia in marmo sia in materiali plastici: se vi accenno qui, è perché l'opera, ispirata nella composizione assai più al Verrocchio che al Rossellino, sinora ha trovato spazio quasi soltanto nella bibliografia verrocchiesca, dove gli è toccata un'annessione del tutto impropria anche allo stile e alla bottega di Andrea (cfr. da ultimo Covi, 2005 [vedi n. 1], pp. 113-114 e nn. 127-132, figg. 86-87). Sempre a Matteo va restituito il *Busto di Cristo* nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, riproposto in molte sedi, ma infelicitemente, come opera di Francesco Ferrucci (da ultimo presso L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 57, 121-122 n.° 25, fig. 83, che lo definisce «Busto maschile»). Non è invece del Pollaiuolo il *Busto di Giuliano di Piero de' Medici* al Bargello, che pure gli ho dato in un'altra occasione, fuorviato dalla bibliografia precedente (F. Caglioti, «Maestro degli Apostoli sistini' (Matteo del Pollaiuolo?)», *Busto di Giuliano di Piero de' Medici*, in: *Eredità*





39. Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio

DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



40. Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, 1475 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (dall'ospedale di Santa Maria Nuova)

147

del Magnifico, catalogo della mostra [Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1992], Firenze 1992, pp. 56-59 n.° 25): lavoro di magistero un po' più tardo, esso attende di essere incluso nella ricostruzione, tutta da pubblicare, del fiesolano Michele Marini o Maini, attivo prevalentemente a Roma, e che Vasari ricorda come mentore del giovane Andrea di Pietro Ferrucci.

³⁴ Tale conclusione è pressoché costante a partire almeno da A. G[abrielli], «La Madonna di Solarolo», in: *II. centenario della devozione alla Madonna della Salute, 1729-1929. Solenni feste centenarie, 29 aprile - 13 maggio 1929, Solarolo*, Faenza 1929, pp. 21-24 (p. 21); e da Gamba, 1931/32 (vedi n. 27), pp. 49-50.

³⁵ Sulle vicende del castello dei Manfredi e della sua *Madonna* sono particolarmente utili Argnani, 1886 (vedi n. 28); Luzio, 1905 (vedi n. 32); Gabrielli, 1929 (vedi n. 34); F. Piancastelli, «La Rocca di Solarolo», in: *II. centenario della devozione alla Madonna della Salute*, 1929 (vedi n. 34), pp. 7-19; Gamba, 1931/32 (vedi n. 27); e Id., 1951/52 (vedi n. 32). Argnani e Gamba mettono a frutto le memorie locali manoscritte del frate cappuccino Gregorio Manzoni (1724), anche se è solo con il secondo articolo di Gamba che il nome del cronista viene infine allo scoperto (alquanto dopo esser stato esplicitato in sede romagnola da Piancastelli, 1929, pp. 12-19). Il manoscritto s'intitola *Libretto ove si contengono alcune memorie apertinenti alla terra di Solarolo di Romagna [...]*, tutto ciò levato da gravi antichi scrittori che di ciò lasciarono scritto, quali per brevità li tralascio. Io f. Gregorio Manzoni da Solarolo, sacerdote capuccino, scrissi in Imola l'anno di nostra salute MDCCXXIV, e la *Madonna* vi è ricordata all'interno della quinta parte, *Descrizione della prima fondazione della Rocca di Solarolo [...]*, con un'attribuzione che, nella sua ingenuità, dà conto del rango tradizionalmente riconosciuto al nostro

marmo dalla comunità solarolese: «In Rocca poi [ms. puoi] anche vi era collocata entr'all'muro, ma d'avicino al torrione posto vers'all'Santissimo Rosario, l'immagine di Maria sempre vergine fabbricata d'allabast[r]o, opra fabbricata per mano di Raffaello d'Orbino Bonarota, scoltore famoso di quei tempi; e perché essa rocca incominciò il suo solito castellano a non più custodirla d'ordine pontificio, e restand'essa dirò in libertà quasi d'ogn'uno, ed acciò essa santissima immagine non fosse levata fortivamente, fu levata d'in rocca dalla commonità nostra, ma con ordine della Chamera Apostolica, e posta a pubblica veneratione su la ringhiera qual corrisponde su la pubblica piazza [nel 1665 circa]» (trascrivo dell'esemplare – non cartulato né paginato – della Biblioteca Comunale di Solarolo, custodito presso la locale Caserma dei Carabinieri).

³⁶ «[...] né vi curarete anco di rimuover altramente quella *Madonna* che è nella Camera Belladonna, perché mi piace ch'ella stia ove ella si trova ora, che ne pare vi sta molto ben accomodata et faccia bella vista, sì che lasciatila mo' dove si trova»: pubbl. per la prima volta in Luzio, 1905 (vedi n. 32), p. 1.

³⁷ L'unico studioso a contestare l'originaria pertinenza solarolese della *Madonna* è Negri Arnoldi, 2003 (vedi n. 33), pp. 63-64, al quale l'ipotesi di un arrivo in Romagna non troppo prima del 1532 fa comodo per identificare l'opera con una «Vergine Maria di marmo di mano di Disidero» ornata d'oro e d'azzurro da Neri di Bicci per conto dell'orafo Pietro Tazi, come Neri stesso registra nelle sue *Ricordanze* il 3 gennaio 1460/61 (Neri di Bicci, *Le Ricordanze* (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475), a cura di B. Santi, Pisa 1976, pp. 156-157 n.° 308). Ma tale identificazione, che potrebbe andar bene per qualunque *Madonna* marmorea di Desiderio, va scartata proprio per quella di Solarolo, eccezionalmente dotata ab





FRANCESCO CAGLIOTI

origine di un'importante edicola dello stesso marmo delle figure. Nel Quattrocento, non solo fiorentino, la prassi più comune era invece d'inserire i rilievi marmorei entro edicole lignee: e proprio ad uno di simili prodotti allude inequivocabilmente Neri quando, scrivendo che la *Madonna* Tazi stava dentro «1° tabernacolo da tenere in camera», omette come scontata la materia del contenitore, mentre ripete per ben due volte che la *Madonna* all'interno era «di marmo». Il carteggio d'Isabella d'Este, d'altronde, lascia chiaramente intendere che costei si ritrovò a possedere la *Madonna* con tutta la rocca Manfrediana, nella quale essa e la sua edicola erano murate ormai *ab immemorabili*.

³⁸ Valentiner, 1951 (vedi n. 30), pp. 82-83 n.° 29, come possibile Francesco Ferrucci. La restituzione a Gregorio di Lorenzo è in Caglioti, 2008 (vedi n. 31), p. 133; e in Id., 2009 (vedi n. 31), p. 359.

³⁹ Già Valentiner, 1951 (vedi n. 30), p. 82, avvertiva, ma confusamente, i nessi compositivi tra la *Vergine* di Solarolo e quella di Los Angeles, non distinguendo un rapporto di dare e avere tra le due opere, poste entrambe sotto una medesima attribuzione (Ferrucci).

⁴⁰ La *Madonna* di Los Angeles non è mai entrata nella bibliografia sulla fortuna della *Madonna* di Solarolo. Benché per quest'ultima si sia parlato recentemente di un «buon numero di repliche antiche esistenti» (Pisani, 2007 [vedi n. 33], p. 19 e n. 97), in verità si tratta di derivazioni più o meno libere, e ancora più frequenti di quanto non rivelino gli elenchi pubblicati sinora. L'unica replica vera e propria conosciuta a tutt'oggi è lo stucco del Victoria and Albert Museum (fig. 11), mentre il Museo Nazionale del Bargello possiede un piccolo rilievo marmoreo centinato del tardo Quattrocento (inv. Sculture 424) che è una copia assai ridotta, e altrettanto modesta, delle sole due figure: Gamba, 1931/32 (vedi n. 27), pp. 49 (fig.), 53. Non comprendo l'avvicinamento allo stile di Andrea Guardi proposto per quest'esemplare da Pisani, 2007 (vedi n. 33), p. 19 n. 97. La fotografia C2777 del nostro Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, pur riproducendo la *Madonna* del Bargello, la classifica sotto la Galleria Borghese di Roma: errore passato inevitabilmente alle fototeche storiche che ne hanno acquisito un esemplare (p.e. quella del Kunsthistorisches Institut di Firenze: cartone 52246, entrato il 17 dicembre 1928 e custodito nelle cartelle delle sculture anonime, secondo l'impropria collocazione romana).

⁴¹ Si veda in sintesi, ma con frequenti *caveat*, B. Boucher, «Florence and Faenza at Mid-Century. The Medici and the Manfredi», in: *Piero de' Medici «il Gottoso» (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, a cura di A. Beyer e B. Boucher, Berlin 1993, pp. 169-180.

⁴² Come è precisato in F. Caglioti, *Roma, 1454-1464: Mino di Giovanni di Mino e problemi connessi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Napoli «Federico II», a.a. 1986-1987, in part. pp. 33, 39, 160-166 n.° III; e in Id., «Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignao: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica», in: *Bollettino d'arte*, s. VI, 67, 1991, pp. 19-86 (in part. pp. 30-31 e nn. 82-88 [p. 76], 48 n. 175 [p. 82]).

⁴³ J.D. Draper, *Bertoldo di Giovanni sculptor of the Medici household. Critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia/London 1992, pp. 29, 61, 62, 186-197 n.° 19, 263 (con una datazione tra gli anni settanta e ottanta del Quattrocento); F. Caglioti, «Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its position in respect to those by Donatello and Brunelleschi», in: *Mugello culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto, Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra (Vicchio, Museo d'arte sacra e religiosità popolare «Beato Angelico» / San Piero a Sieve, Convento di S. Bonaventura a Bosco ai Frati / [...], 2008), a cura di B. Tosti, Firenze 2008, pp. 124-163 (pp. 146 fig. 14, 154 fig. 21, 156-160 e nn. 33-37 [p. 163]), con un'anticipazione al 1465 circa, quando Bertoldo affiancava ancora Donatello); Id., «Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova», in: *Prospettiva*, 130-131, 2008, pp. 50-106 (pp. 76-78 e nn. 99-110 [pp. 98-101], 92-99 figg. 61-74).

⁴⁴ Sopra, n. 27.

⁴⁵ Dopo averlo mostrato al convegno, ho avuto modo di schedarlo e di ripercorrerne l'esigua letteratura in: *Matthias Corvinus, the King*, 2008 (vedi n. 31), pp. 462-463 n.° 11.8 (stessa numerazione della contemporanea edizione ungherese).

⁴⁶ H.J. Hermann, in O. Egger, H.J. Hermann, «Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien», in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XVII, 1906, pp. 84-105: pp. 91-93 e nn., 91 fig. 9.

⁴⁷ A. Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993, p. 301; C. Kryza-Gersch, in: *Desiderio da Settignano*, 2007 (vedi n. 24), pp. 222-225 n.° 21: pp. 222 e 224. La paginazione non muta nella versione francese del catalogo (Parigi 2006-2007) così come in quella inglese (Washington 2007).

⁴⁸ Sopra, n. 46. Forse a causa di una cattiva traduzione editoriale dal tedesco all'inglese, non risulta aderente neanche il modo in cui il pensiero di Hermann è rappresentato da M. Leithe-Jasper, in: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, catalogo della mostra (The Detroit Institute of Arts / Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1985-1986), Detroit 1985, p. 135 (nonché in: *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra [Firenze, Forte di Belvedere, 1986], a cura di A.P. Darr e G. Bonsanti, Detroit/Firenze/Milano 1986, p. 166): «[...] as Hermann also observed, the frame was not comparable to the known oeuvre of Francesco di Simone, except for the extraordinarily agitated angels worked in the most delicate relief»; al contrario, Hermann aveva giustamente difficoltà a ricondurre al Ferrucci soprattutto i due angeli.

⁴⁹ L. Planiscig, *Kunsthistorisches Museum in Wien. Die Estensche Kunstsammlung*, vol. I, *Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance. Katalog*, Wien 1919, pp. 50-51 n.° 91, 53 fig. 91; Id., *Andrea Riccio*, Wien 1927, pp. 15-17 e figg. 9-10. Per lo stato odierno degli studi su Giovanni da Pisa, allievo di Donatello a Firenze e poi suo collaboratore a Padova, si può vedere ora F. Caglioti, «Giovanni di Francesco da Pisa [...], Madonna con il Bambino [...], Vaduz e Vienna, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein [...]», in: *Mantegna, 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Paris/Milano 2008, pp. 88-90 n.° 18 (pp. 88-91 n.° 18 dell'edizione francese).

⁵⁰ Tra gli altri H. Kauffmann, *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935, p. 157 e n. 473 (p. 241); e H.W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, vol. II, p. 244.

⁵¹ J. Pope-Hennessy, «The Madonna reliefs of Donatello», in: *Apollo*, CIII, 1976, pp. 172-191 (p. 176), poi in Id., *The study and criticism of Italian sculpture*, New York/Princeton 1980, pp. 71-105 (p. 79). Non è vero che in tale contributo l'autore avrebbe fatto il nome di Ferrucci, così come si afferma invece nella debole compilazione di A. Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1998, p. 142 (seguita da Pisani, 2007 [vedi n. 33], p. 3 n. 13).

⁵² J. Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor*, New York/London/Paris 1993, p. 259 e n. 16 (p. 344).

⁵³ P. Joannides, «Masaccio, Masolino and 'minor' sculpture», in: *Paragone. Arte*, XXXVIII, 1987, fasc. 451, pp. 3-24: p. 15 e n. 48 (p. 23).

⁵⁴ Jolly, 1998 (vedi n. 51), pp. 41-42, 141-142 n.° 42, fig. 74 (il tabernacolo marmoreo è considerato solo a p. 142). Il bisogno di unire nel tempo il tondo metallico e l'edicola che lo racchiude è tutt'altro che irrinunciabile, come suggerisce il caso dell'unico altro rilievo mariano autografo di Donatello per il quale si conosca una cornice «d'autore», cioè il marmo appartenuto a Piero del Pugliese e da costui fatto inserire entro un tabernacolino ligneo dalle ante mobili dipinte da Fra Bartolomeo. Il raffronto con tale episodio è stato opportunamente evocato per l'edicola viennese già da Pope-Hennessy, 1976 (vedi n. 51), p. 176 (Id., 1980 [vedi n. 51], p. 79), quando ancora, però, ci s'ingannava credendo che il marmo donatelliano fosse la troppo grande *Madonna delle nuvole* a Boston, mentre si tratta della più piccola e più matura *Madonna* Dudley al Victoria and Albert Museum, le cui misure tornano *ad unguem* con le ante di Fra Bartolomeo conservate agli Uffizi (F. Caglioti, in: *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra [Firen-





DA UNA COSTOLA DI DESIDERIO



149

41. Andrea del Verrocchio, Madonna col Bambino, particolare, Solarolo (Ravenna), Municipio

ze, Casa Buonarroti, 1992], a cura di P. Barocchi, Milano 1992, pp. 72-78 n.° 14). L'individuazione della vera *Madonna* non intacca significativamente, peraltro, il divario cronologico fra l'originale donatelliano e l'intervento pittorico di Fra Bartolomeo.

⁵⁵ C. Kryza-Gersch, in: *Desiderio da Settignano*, 2007 (vedi n. 24), pp. 222-225 n.° 21.

⁵⁶ Oppure menzionata solo come quattrocentesca: C. Avery, *Donatello. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1991, p. 85 n.° 49.

⁵⁷ Rosenauer, 1993 (vedi n. 47), pp. 299-301 n.° 69 (pp. 299 fig. 69, 301).

⁵⁸ L. Planiscig, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Wien 1942.

⁵⁹ Bibliografia *infra*, n. 70.

⁶⁰ Maclagan, Longhurst, 1932 (vedi n. 30), p. 68.

⁶¹ Io stesso me ne sono accorto dopo il convegno del 2007, al momento di setacciare di nuovo tutta la bibliografia per stendere l'apparato delle note.

⁶² Hermann, 1906 (vedi n. 46), p. 92.

⁶³ Sopra, n. 48.

⁶⁴ Sopra, n. 53.

⁶⁵ Sopra, n. 55.

⁶⁶ Ho avuto infatti modo di anticipare in poche righe la mia doppia convinzione attributiva per il giovane Verrocchio, che nutro da quasi vent'anni, nel catalogo della mostra su Matteo Civitali tenutasi a Lucca nel 2004 (F. Caglioti, «Su Matteo Civitali scultore», in: *Matteo Civitali e il suo tempo*, 2004 [vedi n. 33], pp. 28-77, spec. pp. 47 fig. 32, 49 e n. 36 [p. 76]). La proposta è stata quindi accolta da V. Di Gennaro, «Per un profilo di Giovanni di Biasuccio: la "Madonna dei Lumi" e i modelli fiorentini in Abruzzo», in: *Prospettiva*, 117-118, 2005, pp. 100-121 (interessato però alla sola *Madonna* di Solarolo, pp. 103 e n. 26 [p. 118], fig. 5), e da Pisani, 2007 (vedi n. 33). Quest'ultima, pur recependo molto positivamente ambedue le attribuzioni ad Andrea, le tocca in luoghi separati (Solarolo: pp. 18-20 e nn. 94 e 97-98, figg. 34 e 39;

Vienna: pp. 3 n. 13, 21 e n. 107), con scarso profitto per il nodo critico. La trattazione distinta sembra invece propizia al passaggio in cui l'autrice, a proposito della *Madonna* di Solarolo, si premura di far sapere al lettore (p. 19 e n. 98) che la mia restituzione verrocchiesca sarebbe stata anticipata da Richard David Serros, *The Verrocchio Workshop: Techniques, Production, and Influences* (Ph.D. diss., University of California, Santa Barbara 1999), Ann Arbor/MI 2003, p. 613 fig. V.65. Peccato, però, che quest'autore, il quale tace del tutto il tabernacolo di Vienna, attribuisca la *Madonna* di Solarolo non a Verrocchio giovane, ma a Leonardo da Vinci intagliatore in marmo su disegno del Verrocchio maturo (pp. 252-253, con una datazione «c. 1470-72»; nonché pp. 481 n.° B14 e n. 11, 530, 613 fig. V.65, con una datazione «c. 1472-75(?)»). La tesi dottorale di Serros travolge come una slavina qualunque opera di pittura e scultura minimamente connessa con l'ambito verrocchiesco e leonardesco, avanzando per molte questioni pensieri sorprendenti e quasi sempre irricevibili (fra cui appunto il falso mito di Leonardo marmorario). La materia trattata dalla Pisani incrocia ripetutamente quella di Serros: ma l'autrice si ricorda di tale "precedente" soltanto per Solarolo, dimenticando inoltre di aver pubblicato lei stessa, nel 2003, un mio parere orale per la restituzione verrocchiesca, nel medesimo luogo in cui lei rilanciava Desiderio (L. Pisani, «Per il 'Maestro delle Madonne di marmo': una rilettura ed una proposta di identificazione», in: *Prospettiva*, 106-107, 2002 [2003], 144-165: pp. 149-150 e note 57-60 [p. 162]).

⁶⁷ Planiscig, 1929/30 (vedi n. 29), locc. citt.; Venturi, 1930 (vedi n. 30), locc. citt.; Planiscig, 1930/31 (vedi n. 29), locc. citt.

⁶⁸ Sopra, n. 49.

⁶⁹ Fabriczy, 1901 (vedi n. 29), pp. 58, 59. La mancata visione diretta dell'originale ha generato non pochi equivoci sulla materia di cui esso è fatto (ma si veda sopra, n. 27). Secondo C. Martelli, «Corrieri artistici. Bologna», in: *Rassegna d'arte*, I, 1901, pp. 61-





FRANCESCO CAGLIOTI

62, il quale pure affermava di parlare «per diretto esame», la cornice sarebbe stata «di tutt'altro marmo» che le figure (p. 62): conclusione poi accettata in fede da Fabriczy, 1908 (vedi n. 29), p. 9 n. 3. Si arriva così a M. Gori, «Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna», in: *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Bologna 1989, pp. 13-52 (p. 27), e a D.R. Schrader, *Francesco di Simone Ferrucci, 1437-1493* (Ph.D. diss., University of Virginia 1994), Ann Arbor/MI 1997, p. 140, i quali, senza alcun riscontro, mescolano al marmo la «pietra serena».

150

⁷⁰ Sopra, n. 27. Rispetto al prototipo romagnolo il calco manca invece dei tre festoni alle spalle delle due figure. La letteratura principale sul calco è quella dei cataloghi londinesi: J.C. Robinson, *South Kensington Museum. 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, p. 108 n.° 7622 (dove l'autore, mentre pensa a una cosa fiorentina del 1480 circa da ricondurre forse «to some one of the Majano family», comprende bene la derivazione fedele da un originale marmoreo non ancora individuato); MacLagan, Longhurst, 1932 (vedi n. 30), p. 68 e tav. 52b (dal prototipo di Solarolo, attribuito a Ferrucci); Pope-Hennessy, Lightbown, 1964 (vedi n. 17), vol. I, pp. 173-174 n.° 147, e vol. III, p. 127 fig. 169 (stesse conclusioni).

⁷¹ Fabriczy, 1901 (vedi n. 29), pp. 58-59 (Rossellino e Ferrucci, o solo quest'ultimo nell'eventualità di un'opera scolpita in un solo blocco); Bode, 1892-1905 (vedi n. 29), vol. VII, tav. 332 [anno 1900], e testo [1905], pp. 102-103 (Rossellino e un ignoto differente da Ferrucci); Fabriczy, 1908 (vedi n. 29), p. 9 n. 3 (Rossellino, o un suo aiuto, e Ferrucci); Planiscig, 1929/30 (vedi n. 29), pp. 480-481 (Rossellino e Ferrucci); Id., 1930/31 (vedi n. 29), pp. 29 fig., 31-32 (un seguace del Rossellino e il Ferrucci). Anche Gamba, 1931/32 (vedi n. 27), p. 53 (e Id., 1951/52 [vedi n. 32], pp. 165-166), concedeva un varco all'intervento del Ferrucci decoratore, ma in soccorso di Desiderio anziché di Rossellino.

⁷² Su Desiderio e Ferrucci collaboratori nella *Madonna* di Solarolo secondo Carlo Gamba si veda la nota precedente.

⁷³ Sopra, nn. 15 e 17.

⁷⁴ Qualche mese dopo il convegno è apparso un articolo monografico di Claudia Kryza-Gersch sul tabernacolo d'Austria-Este: «Donatello's Madonna in Wien: Überlegungen zum Schöpfer des Marmorrahmens und zu einer möglichen Medici-Provenienz», in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 8-9, 2006/07, 178-191. Mentre la prima parte (pp. 178-186) corrisponde con qualche ampliamento alla versione tedesca originale della scheda tradotta in francese, italiano e inglese per il catalogo della mostra di Desiderio (sopra, n. 55), la seconda parte (pp. 186-191) si dilunga nel tentativo di provare una provenienza del tabernacolo da Palazzo Medici in Via Larga adducendo la seguente voce dell'inventario postumo di Lorenzo il Magnifico (1492): «Uno quadro di bronzo dorato, entrove la Nostra Donna chol Bambino in braccio, chornicie adorno, di mano di Donato, fiorini 25» (*Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992, p. 33). Tale voce descrive una *Madonna* donatelliana a mo' di rilievo perfettamente quadrangolare tutto in bronzo, racchiuso entro una cornice dello stesso metallo solidale o, in alternativa, di legno (giacché di questa materia, scontata per le cornici, si tralasciava assai spesso l'esplicitazione: sopra, n. 37): e dunque non c'è verso di sposarla con un tondo metallico entro un complesso tabernacolo a fastigio, del quale l'inventario non avrebbe di certo taciuto la materia marmorea, e per il quale il lessico tecnico fiorentino, ampiamente dispiegato nel ricco, preciso e studiatissimo documento, aveva a diretta disposizione il termine «colmo» («uno colmo di marmo, entrove uno tondo di bronzo dorato...»).

A p. 181 n. 15, l'autrice, che ha seguito le giornate del convegno qui pubblicato, aggiunge una postilla in cui si dissocia dal mio intervento, allegando in primo luogo che la *Madonna* di Solarolo è un'opera dall'assegnazione verrocchiesca dubbia (sebbene – pare concedere – non impossibile), e dunque non può costituire

una base per attribuire il tabernacolo di Vienna; e in secondo luogo che le è difficile credere alla mia idea che un artista dalla personalità forte come Verrocchio abbia avuto una giovinezza tanto desideriana. Al primo argomento ha risposto preventivamente la mia relazione al convegno, nella quale le due opere di Solarolo e di Vienna sono state introdotte su un piano di stretta connessione nello stile e di pari importanza euristica, mostrando che ciascuna di esse rivela dei dati in più sulla maniera figurativa del loro comune maestro (sostanzialmente: Solarolo per il mezzo e l'altorilievo, Vienna per lo stacciato). Quanto alla seconda obiezione, l'idea che Verrocchio sia nato «da una costola di Desiderio» non è purtroppo solo mia, ma – come ho ricordato al convegno e quindi nelle pagine precedenti – è solidamente radicata nella storiografia dell'ultimo secolo, avendo messo d'accordo tutti ben prima della vaga ripulsa provata ora dalla Kryza-Gersch. Negare che Verrocchio abbia avuto un esordio vicino ai modi di un maestro più anziano significa praticamente non solo che egli sarebbe venuto fuori come Minerva dalla testa di Giove, ma anche che tutte le sue prime prove marmoree – ammesso che fossero già proiettate verso lo stile adulto – sarebbero andate perdute in blocco, senza lasciare la minima traccia di sé neppure nel lavoro dei contemporanei (benché sia strano che un Verrocchio già maturo nella Firenze del 1460 mancasse di fare proseliti). Per capacitarsi del rapporto tra Desiderio e il giovane Verrocchio basta del resto non trascurare altri momenti simbiotici di passaggio artistico generazionale, come quelli tra Nicola e Giovanni Pisano, Donatello e Desiderio, Verrocchio e Leonardo, Perugino e Raffaello, Giorgione e Tiziano, Raffaello e Giulio Romano, Pietro e Gianlorenzo Bernini, o ulteriori «coppie» di primissimo rango. Dopo il convegno del maggio 2007, l'attribuzione a Desiderio e la cronologia precocissima del tabernacolo di Vienna proposte dalla Kryza-Gersch sono state contestate anche da J. Warren, «Desiderio da Settignano: Paris, Florence and Washington», in: *The Burlington Magazine*, CXLIX, 2007, pp. 434-435, il quale si esprime a favore del «Desiderio's workshop, possibly in the late 1450s» (p. 434).





TAVOLE





378



XVII. *Andrea del Verrocchio*, *Madonna col Bambino*, 1460-61
circa, marmo, Solarolo (Ravenna), Municipio

XVIII. *Andrea del Verrocchio*, *Tabernacolo mariano*, 1460-61
circa, marmo, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer





XIX. *Andrea del Verrocchio*, Tabernacolo mariano, *particolare*, 1460-61 circa, *marmo*, Vienna, *Kunsthistorisches Museum, Kunstammer*



XX. *Andrea del Verrocchio*, Madonna col Bambino, *particolare*, 1460-61 circa, *marmo*, Solarolo (Ravenna), *Municipio*



XXI. *Andrea del Verrocchio*, Madonna col Bambino, *particolare*, 1460-61 circa, *marmo*, Solarolo (Ravenna), *Municipio*

