

Prospettiva

Rivista di storia dell'arte antica e moderna

167-168

Luglio-Ottobre 2017

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di

Saggi:		
Max Seidel	Il mito del 'Maestro di Rimini'. Riflessioni in merito alla scoperta di un capolavoro	3
Francesco Caglioti	"Un tondo bozzato di Nostra Donna", opera di Benedetto da Maiano	42
Marco Tanzi	Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino	74
Contributi:		
Monica de Cesare Hedvig Landenius Enegren	L'Atleta' di Segesta. Una statuetta di discobolo dal santuario di Contrada Mango	102
Antonella Dentamaro	Qualche novità su Jacopo della Pila, con una digressione su alcune sculture napoletane nel Victoria and Albert Museum	114
Stefano L'Occaso	Ritratto tizianesco del cardinale Ercole Gonzaga	142
Alessandro Brogi	La 'Notte' di Ludovico Carracci	148
Andrea Daninos	La collezione d'arte di Antoine Benoist	156
Federica Maria Rovati	Fortuna italiana di Christo 1963-1978	176
	English Abstracts	196

Colophon

Università degli Studi di Siena,
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali

Redazione scientifica:
Alessandro Bagnoli, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adembri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Roberto Bartalini, Evelina Borea,
Francesco Caglioti, Laura Cavazzini,
Lucia Faedo, Aldo Galli, Adriano
Maggiani, Clemente Marconi,
Marina Martelli, Maria Elisa Micheli,
Tomaso Montanari, Fiorella Sricchia
Santorio, Fausto Zevi

Segretario di redazione:
Benedetta Adembri

Consulenti:
Sible L. de Blaauw, Caroline Elam, Michel
Gras, Nicholas Penny, Vittoria Romani,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Scienze storiche
e dei Beni culturali
via Roma 47, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Alessandro Bagnoli

Layout:
Marco Chiaramonti
(SMV - Studio Moretti Visani)


Redazione editoriale:
Chiara Sestini (Centro Di)

Pubblicazione trimestrale
Un numero € 26 (Italia e estero)
Arretrati € 29
Abbonamento annuo € 100 (Italia),
€ 150 (estero)

È attivo il sito di 'Prospettiva'
www.centrodi.it/prospettiva
dove acquistare in formato PDF:
singoli articoli, fascicoli (dall'anno 2012)
e abbonamenti

Un numero in PDF € 20 (Italia e estero)
Abbonamento annuo di 4 numeri
in PDF € 80
Abbonamento in PDF + cartaceo:
Italia € 150; estero € 200

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via dei Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342666,
edizioni@centrodi.it
www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75
Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257
 Associato all'Unione Stampa Periodica
Italiana

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
via dei Renai 20r, 50125 Firenze
ISSN: 0394-0802
Stampa: Gruppo TCT, Firenze,
maggio 2019

La rivista è stampata grazie anche
al contributo della Biblioteca Umanistica
dell'Università degli Studi di Siena

“Un tondo bozzato di Nostra Donna”, opera di Benedetto da Maiano

Francesco Caglioti

Negli ultimi decenni di storiografia artistica Benedetto da Maiano è stato forse, tra i grandi maestri scultori del Rinascimento fiorentino, colui che più di ogni altro si è giovato di un progresso di conoscenze ‘positive’, causato quasi sempre dalla scoperta di nuove opere. Mentre prendeva corpo la poderosa monografia dedicatagli da Doris Carl (2006),¹ frutto di un lavoro impegnato, lungo e utile, ma dagli esiti assai problematici soprattutto sul fronte delle attribuzioni,² gli interessi maianeschi coltivati da non pochi ricercatori italiani di più generazioni, in una sorta di lettura stilistica condivisa, se non proprio di gioco a squadra, hanno mietuto via via una bella mole di rinvenimenti sorprendenti non solo per qualità (condizione ovviamente indispensabile se si vuole accedere a Benedetto), ma anche per la varietà dei materiali, delle tecniche e dei generi. Massimo Ferretti ha restituito all’artista la statua lignea del ‘Sant’Antonio Abate’ a Lucca, già fulcro di una pala dipinta dal giovane Filippino Lippi (1988, 1996);³ e Giancarlo Gentilini tre tabernacoli eucaristici marmorei di piccolo formato (1990),⁴ il frammento di un ‘Compianto’ fittile nel Museo Civico della Spezia (il busto della Madonna, 1997),⁵ una deliziosa anconetta fittile centinata di proprietà privata con l’‘Adorazione del Bambino’ (2009)⁶ e, insieme a me, i cruciali resti marmorei dell’altare Correale di Terranova in Calabria (1996-1997).⁷ Michele Maccherini ha recuperato uno splendido ‘Crocifisso’ ligneo di formato medio a San Gimignano (una scoperta del 1994, pubblicata nel 2009);⁸ e Alessandro Delpriori vi ha affiancato più tardi due ulteriori importanti esemplari, di dimensioni grandi, ad Ancarani e a Todiano in Umbria (2011).⁹ Tra i raggiungimenti più singolari c’è forse quello di Paolo

Parmiggiani, il quale ha infine rivelato la spettanza maianesca dei famosi profili di Mattia Corvino e Beatrice d’Aragona a Budapest (2014), due pezzi divenuti quasi un rebus a furia di essere accanitamente e vanamente interrogati per più di un secolo vagheggiando nomi del tutto alieni come Giovancristoforo Romano e Giovanni Dalmata.¹⁰ Per la mia parte, oltre ai marmi Correale di Terranova in Calabria (1996, con l’aggiunta del ‘San Sebastiano’ nel 2002),¹¹ ho potuto scovare a Filadelfia uno dei due ‘Spiritelli’ sottratti da qualche secolo al fastigio dell’altare Correale di Terranova in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (2000);¹² mostrare la presenza determinante di Benedetto come inventore e plastificatore a sostegno di Bernardo Cennini argentiere nel celebre dossale istoriato del Battistero fiorentino (2001);¹³ aggiungere quattro terracotte di soggetto sacro, alcune nate come modelli preparatori per opere in marmo, altre come lavori in sé conclusi (tra cui una ‘Maddalena’ già connessa alla ‘Vergine dolente’ spezzina nella ‘Pietà’ dei Lapi per Santa Maria Nipotecosa a Firenze), e altre ancora con entrambe le funzioni, secondo un costume tipico di Benedetto (2007);¹⁴ segnalare tre ritratti in marmo e in terracotta che attendono tuttavia una pubblicazione o ripubblicazione mirata (essendo emersi in passato sotto paternità fuorvianti, al pari del ‘Mattia’ e della ‘Beatrice’ di Budapest) (2012);¹⁵ e individuare tre ‘Crocifissi’ fiorentini inediti di medio e piccolo formato (nel Seminario Arcivescovile, nella Certosa del Galluzzo, nel Conservatorio delle Montalve alla Quiete), i quali meriterebbero anch’essi una presentazione monografica, e prim’ancora un restauro (2012).¹⁶ Altre due immagini sconosciute di Cristo nel legno (un ‘Crocifisso’ in San Martino a Mensola presso Firenze, un ‘Volto Santo’ nel convento del Carmine) sono state ritrovate da Gianluca Amato (2013),¹⁷ il quale da ultimo, in questa stessa rivista (sede di altri contributi già citati), ha reso a Benedetto – a proposito di una nuova terracotta di Andrea Sansovino dalla collocazione ignota (un ‘San Giovannino’) – un ‘Putto’ frammentario in marmo, anch’esso senza casa, e la statua fittile del ‘Battista’ nel Chiostro dello Scalzo (2016).¹⁸

Tutti questi apporti, insieme ad altri minori,¹⁹ hanno accresciuto il *corpus* maianesco – lo accennavo – non solo in quantità, ma soprattutto in qualità e versatilità, sancendo definitivamente il ruolo del suo creatore come capomaestro insuperato della scultura fiorentina dell’ultimo quar-

to del Quattrocento, e apripista per tutti i migliori esponenti della Maniera Moderna nel suo stesso ambito, incluso Michelangelo.²⁰

Un ulteriore, notevole tassello di tale rivalutazione arriva adesso da un’opera completamente ignota fin qui, un grande tondo marmoreo della ‘Madonna col Bambino e San Giovannino’ (figg. 1-3, 5, 30, 34, 38, 42-43), il quale, se è corretta l’interpretazione che ne dò, avrebbe dovuto essere uno degli ultimi e maggiori traguardi di Benedetto nella sfera della committenza privata, ma, insieme ad altri suoi capolavori d’età matura, rimane incompiuto in conseguenza di una morte sopraggiunta troppo presto e repentinamente per un artista come lui, ancora in pieno fervore produttivo a cinquantasei anni (1497).

Il tondo, di 105 centimetri di diametro, si trova oggi saldamente murato all’interno di una villa dell’antico contado fiorentino, appartenente a una vecchia famiglia che alcuni anni fa si è rivolta a me, tramite amici comuni, perché esprimessi un parere su un oggetto fin allora mai studiato. I proprietari mi hanno chiesto di tacere il loro nome per timore di un furto (malgrado l’ingombro e il peso non banali dell’opera), anche se il loro desiderio è di venire un giorno ‘allo scoperto’ grazie a un’acquisizione pubblica: unica prospettiva effettivamente auspicabile per una scultura così fuori dalla norma.

Le carte d’archivio di cui i proprietari dispongono consentono di risalire di circa un secolo rispetto a oggi, e non di più, nel documentare il loro possesso, senza tuttavia arrestarsi a un episodio d’acquisto, ma approdando invece a una menzione testamentaria, la quale potrebbe dunque comportare un più antico legame di ascendenza con l’oggetto. Sia come sia, i caratteri stilistici e qualitativi di quest’ultimo mi hanno orientato pianamente fin da subito non solo nel rintracciarne le prime origini entro l’attività tarda di Benedetto, ma anche nell’individuare una citazione entro il suo inventario postumo, redatto nel maggio del 1497.

La ‘Madonna’ è un altorilievo di dimensioni straordinarie per il suo formato rotondo e per essere intagliato in un solo blocco di marmo di Carrara. Questa eccezionalità spiega facilmente l’unico problema che ne intacca adesso lo stato di conservazione, ovvero una lesione continua che collega un punto della circonferenza a un altro percorrendo la parte alta dell’immagine con andamento ondulato e lievemente obliquo, e rigando purtrop-



po, a metà tragitto, il volto della Vergine. Per il resto l'opera, in ottime condizioni, esibisce anche laute tracce delle antiche dorature, che servono a far risaltare alcuni tra i dettagli più ricercati della composizione: le aureole delle tre figure sacre, la croce del piccolo Battista, lo scollo della veste e gli orli delle maniche della Vergine, oltreché il cerchio interno che accoglie il gruppo sacro; nella cornice tutt'intorno, che simula una gloria celeste di otto serafini tra molte stelle a sei punte, le ali angeliche e gli stessi astri sono anch'essi dorati.

1. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (1495-1497 circa e 1530-1540 circa). Firenze (provincia), proprietà privata.

La Vergine, rappresentata a mezza figura di tre quarti, indossa tradizionalmente una camicia, una veste e un mantello che le vela il capo, ed è rivolta verso la sinistra dello spettatore (fig. 3), adeguandosi al circolo con un taglio e un'attitudine che rinviano speditamente al cenotafio maianesco di Giotto in Santa Maria del Fiore a Firenze (fig. 4).²¹ Il Bambino è a figura intera, è avvolto in un drap-

po che gli protegge solo il pancino e le gambe, ed è assiso comodamente di tre quarti verso destra su un cuscino con nappe pendenti agli angoli, prezioso e boffice come quelli che si vedono nella 'Madonna' Liechtenstein-Kress della National Gallery of Art di Washington, in quella dell'arca-altare di Santa Fina nella Collegiata di San Gimignano (fig. 9), in quella dell'arca-altare di San Bartolomeo in Sant'Agostino della stessa città (fig. 10, 17), o in quella del Metropolitan

Museum of Art di New York, Blumenthal Collection (fig. 23). Se la madre è tutta concentrata nella preghiera al figlio, questi si mostra a sua volta intento a fissare lo spettatore mentre tiene eretto sulla gamba sinistra, sfogliandone una pagina, un libriccino sacro (fig. 5): e il modo in cui il polso sinistro si adagia sul bordo superiore del piccolo tomo per bloccarlo delicatamente è quello stesso sfoggiato dalla 'Sibilla Delfica' nel suo oculo in alto a destra dell'altare Correale di Napoli (fig. 6). Dietro le spalle del Redentore il Battista fanciullo emerge a mezzo rilievo e a mezza figura, vestito della solita tunichetta di cammello o di pecora, mentre, anche lui di tre quarti verso la destra dell'osservatore, impugna con la destra un cartiglio anepigrafo svolazzante e con la sinistra un'alta e leggera croce astile, i cui quattro bracci polilobati sono ripresi dall'oreficeria liturgica del tempo: una scelta formale, questa, la cui traduzione in marmo è stata costantemente cara a Benedetto da Maiano, come provano le due personificazioni della 'Fede' nel pulpito Mellini in Santa Croce a Firenze e nell'arca di San Bartolo (fig. 28), il San Giovannino nella 'Madonna' del Monte dei Paschi a Siena (sul cui grado di autografia dirò qualcosa più avanti) (fig. 31), e il Bambino nella 'Madonna' dell'Arciconfraternita della Misericordia a Firenze (fig. 44). Delle otto teste angeliche della gloria, distribuite una sopra l'altra lungo la corona circolare, in due teorie arcuate bisimmetriche che si separano al culmine e si ricongiungono al polo inferiore, le due più basse sono quasi completamente nascoste dal debordare dei raggi che circondano il Bambino ai piedi, e del cuscino su cui egli è seduto. Il rapporto tra il tondo figurativo interno e la gloria esterna è giocato infatti sui frequenti sconfinamenti del primo nella seconda: oltre ai dettagli già indicati, ne fanno mostra una parte della testa della Vergine con quasi tutta l'aureola, le falde del suo manto a destra e in basso, il cartiglio del San Giovannino, e i piedi del Bambino, il quale finisce così per proiettarsi quasi al di fuori del compasso. Nell'ambito della fulgida pratica scultorea rinascimentale fiorentina dei tondi di 'Madonne col Bambino', attestata da una serie significativamente contenuta di occorrenze in marmo (troppo costose e troppo ardue da approntare senza commettere errori), quello che pubblico qui è tra gli esemplari più grandi a me noti.²² Di fatto, solo due ne superano il diame-

tro, ma di poco: e sono il Tondo Taddei di Michelangelo alla Royal Academy of Arts di Londra (ø 109 cm) (fig. 20) e il 'Presepe' di Antonio Rossellino nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (ø 115,5 cm) (fig. 12).²³ Mentre il primo si spiega agevolmente con le pretese semicolossali di Michelangelo in ogni sua scultura dopo la svolta del 'David' della Signoria (1504), il secondo trova la sua ragion d'essere negli scopi iconografici di una vera e propria scena narrativa, connessa non a caso con una pala d'altare del medesimo maestro (Napoli, Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Piccolomini d'Aragona). Per il resto, gli altri più noti esempi di tondi fiorentini del Quattro e Cinquecento, compreso il secondo e ultimo di Michelangelo ('Madonna' Pitti al Bargello, ø tra gli 80 e i 91 cm) (fig. 19), si scalano per misure al di sotto del nuovo tondo maianesco. Ciò vale sempre quando si tratta di tondi isolati, da sontuoso arredo monastico o civico o domestico, al pari di quelli citati finora: per esempio il tondo di Mino da Fiesole già nella Badia Fiorentina e ora al Bargello, ø 97 cm circa (il quale, grazie alla sua gocciola con un busto angelico, arriva a 120 cm nella sola altezza);²⁴ il tondo di Benedetto da Maiano nella Prepositura di Scarperia nel Mugello, ø 81,5 cm (fig. 16);²⁵ il tondo di Giovanfrancesco Rustici per l'Arte della Seta al Bargello, ø 91 cm (fig. 21); per non dire del Tondo Arconati Visconti di Desiderio da Settignano a Parigi (Louvre), ø 51 cm, il quale però mette insieme solo Gesù e il Battista; o delle 'Madonne' di Francesco Ferrucci a Raleigh, North Carolina Museum of Art (inv. GL.60.17.25), ø 62,2 cm, e di Gregorio di Lorenzo in Palazzo Cini a San Vio a Venezia, ø 66 cm.²⁶ Tale diminuzione si ripropone spesso anche per i tondi che sono nati all'interno di complessi monumentali poi distrutti o tuttora ben preservati, come la Cappella della Madonna delle Grazie nel Duomo di Siena, con la cosiddetta 'Madonna del Perdono' di Donatello (Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana, ø massimo 91 cm); o la tomba di Leonardo Bruni, opera di Bernardo Rossellino, in Santa Croce a Firenze (dove il tondo mariano è assai lascamente inscritto entro una lunetta alta nell'insieme 112,8 cm);²⁷ o quella di Carlo Marsuppini, opera di Desiderio da Settignano, nella stessa sede (dove il tondo fa invece eccezione e colma quasi interamente l'altezza della lunetta, di 116,4 cm);²⁸ o quella del cardinale Jacopo del Portogallo, opera di Antonio Rossellino, in San Miniato al Monte

(ø 138 cm con tutta la gloria angelica e la ghirlanda esterna, però non solidali con l'oculo, dal diametro di 65 cm) (figg. 7, 13);²⁹ o quella del marchese Ugo di Toscana, opera di Mino da Fiesole, alla Badia Fiorentina (ø 80,7 cm senza la cornice strombata esterna);³⁰ o quella di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella, opera di Benedetto da Maiano (ø 85,5 cm) (figg. 11, 15);³¹ o ancora l'arca di San Bartolo, altra impresa già citata di Benedetto (ø 104,5 cm circa) (figg. 10, 17);³² o infine (ma l'elenco potrebbe continuare) la cappella di Villa Salviati al Ponte alla Badia sopra Firenze, opera di Giovanfrancesco Rustici (ø 79 cm, che diventano 115 solo se si aggiunge la cornice plurima, scolpita a parte) (fig. 22).³³

Una rapida rassegna di tali lavori e della loro vicenda come filone omogeneo mostra che quest'ultimo ebbe la sua più rutilante fioritura tra Donatello e Michelangelo, e che trovò proprio in Benedetto da Maiano il suo cultore più assiduo. A lui si collegano infatti ben tre esempi monumentali, nelle tombe già rammentate di Filippo Strozzi in Santa Maria Novella e di San Bartolo a San Gimignano, e, prim'ancora almeno per l'invenzione, in quella di Maria d'Aragona Piccolomini duchessa d'Amalfi in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (ø 135-138 cm circa con tutta la ghirlanda esterna, non solidale) (figg. 8, 14),³⁴ nonché la versione isolata della Prepositura di Scarperia, anch'essa già vista più su. A tale produzione in marmo va aggregata una discreta galassia di tondi in materiali plastici (terracotta, stucco, gesso, cartapesta), i quali dipendono sicuramente da originali perduti di Benedetto, non è chiaro se predisposti sempre in marmo, o pensati invece (tenderei a concludere) unicamente per la modellazione: ricordo, *pars pro toto*, due esemplari nell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, invv. S27e14 e S27w9,³⁵ il secondo dei quali, uno stucco di 57 cm di diametro, è testimone di una famiglia ancora oggi molto estesa (figg. 24-25);³⁶ mentre il primo, un insieme alquanto elaborato e difficilmente seriabile di terracotta, gesso e legno (fig. 18), arriva sino a 104 cm di diametro (la stessa misura del tondo qui presentato e di quello di San Bartolo), il che spiega perché il suo tipo sia assai meno conosciuto.

L'inclinazione di Benedetto per le composizioni mariane in tondo ci offre ulteriori tracce di sé attraverso l'esistenza di non poche riduzioni circolari di tipi da lui inventati in origine per esser tagliati in



2. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino'. Firenze (provincia), proprietà privata.



3. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (particolare). Firenze (provincia), proprietà privata.



4. Benedetto da Maiano: Cenotafio di Giotto (1489-1490) (particolare). Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore, navata destra.



5. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (particolare). Firenze (provincia), proprietà privata.

tutt'altri formati. Così, per esempio, sono note alcune repliche non autografe ma comunque antiche, e anche marmoree, della 'Madonna' statuaria per l'altare Correale a Terranova in Calabria Ultra (un insieme oggi in frammenti tra Terranova Sappo Minùlio e Oppido Mamertina, provincia di Reggio Calabria), nelle quali Maria, sagomata e stondata a mo' di busto, appare reinserita entro un oculo.³⁷ Si conoscono

poi numerose e multiformi tirature plastiche circolari di un rilievo della 'Vergine col Bambino' che nella versione marmorea autografa è rettangolare (New York, Metropolitan Museum of Art, Blumenthal Collection, 71,1 x 54,6 cm) (fig. 23), quantunque il riscontro tra tale "quadro" e le versioni tonde, nelle quali il Bambino è accolto ancora più comodamente e felicemente (figg. 26-27), induca il forte



sospetto che Benedetto abbia creato fin da subito tale invenzione per farla viaggiare soprattutto in guisa di compasso.³⁸

I confronti tra i vari tondi accertati di Benedetto e il nuovo tondo rivelano in quest'opera, al di là di ogni ragionevole dubbio, lo stile più schiettamente personale dell'insigne capobottega che fu – come ho accennato sopra – il vero maestro di Michelangelo nell'arte marmoraria (cosa

ingiustamente incompresa o minimizzata sinora): e l'affezione che Michelangelo portava a tale genere scultoreo suona come l'ennesima riprova del legame tra i due artisti, anche se il più giovane riuscì a rinnovare nel profondo la prassi dei tondi, facendola uscire per sempre dai modi gentili e festosi che essa aveva tenuto fino a quel momento. Questi stessi confronti chiariscono che, tra i tondi concepiti e

6. Benedetto da Maiano: 'Sibilla Delfica', nell'altare Correale di Terranova (1489-1491 circa). Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Correale di Terranova.



7. Antonio Rossellino: Tomba del cardinale Jacopo del Portogallo (1461-1466) (particolare). Firenze, basilica di San Miniato al Monte, Cappella del Portogallo.

8. Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano: Tomba di Maria d'Aragona Piccolomini duchessa di Amalfi (1475 circa - 1492) (particolare). Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Piccolomini d'Aragona.



9. Benedetto da Maiano: Arca-altare di Santa Fina (1477-1479) (particolare). San Gimignano, Collegiata, Cappella di Santa Fina.

10. Benedetto da Maiano: Arca-altare di San Bartolo (1492-1495) (particolare). San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Bartolo.

scolpiti da Benedetto, la versione fin qui inedita sarebbe stata una delle più impegnate non solo per le misure, ma anche nella raffigurazione, includendo il San Giovannino: una comparsa, quest'ultima, che, tra tutti gli esemplari ripercorsi fin qui, si verifica solo in quelli cinquecenteschi, cominciando dai due di Michelangelo, e proseguendo con il Rustici dell'Arte della Seta. Sempre gli stessi confronti mostrano, infine, che il tondo riscoperto, pur essendo stato disegnato e interamente sbizzato da Benedetto, non reca più le ultime tracce della sua mano, poiché la scultura, oggi del tutto finita, deve tale completamento a un ben differente artefice non individuabile all'interno della bottega maianese, e di sensibilità più avanzata, ormai cinquecentesca.

Dovendo svolgere i tre punti enunciati nell'ultimo capoverso, comincio dal primo di essi (l'autografia d'origine), passo poi al terzo (la finitura d'altra mano), e riservo il secondo (la posizione storica del nostro tondo) alla conclusione.

Come ogni altro tondo mariano scolpito da Benedetto, anche questo nuovo è stato pensato nella forma di una corona circolare inclusiva di una cornice che funge da gloria angelica, e anch'esso è stato ricavato tutt'insieme da un unico blocco di marmo. Solo l'esemplare Piccolomini d'Aragona a Napoli, nato non a caso da un progetto originario di Antonio Rossellino per l'intera tomba che lo ospita, si arricchisce, all'esterno della gloria, di una fascia intagliata a parte, in ben sei pezzi, con una ricca ghirlanda di frutti;³⁹ ma, oltre al fatto che tale tondo è ispirato fedelmente a quello della tomba del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte di Firenze, composto anch'esso di più pezzi (la gloria angelica è separata pur essa dall'oculo interno, e divisa radialmente in tre sezioni), appare sintomatico che Benedetto, del quale è ben accertabile l'aspirazione a scolpire virtuosisticamente *ex uno lapide*,⁴⁰ abbia in seguito approntato il tondo della tomba Strozzi in Santa Maria Novella e quello dell'arca di San Bartolo a San Gimignano, comprensivi anch'essi di corona angelica e ghirlanda botanica, in un sol pezzo ciascuno (sulla scia, in verità, dello stesso Rossellino nel 'Natale' del Bargello).⁴¹ Così come nella 'Madonna' del Cardinale del Portogallo, che di fatto è stata per Benedetto il maggiore e più costante termine di riferimento nel realizzare i suoi tondi, quest'ultimi risolvono sempre la gloria angelica median-

te un carosello di angeli o di cherubini orientati tutti verso il centro della composizione, e dotati ciascuno di una o di due coppie d'ali: rispetto a ciò il nuovo tondo fa eccezione, poiché le testine celesti vi acquistano ciascuna sei ali, diventando come di serafini, e dunque prendono uno sviluppo non più in larghezza ma in altezza, che ha portato coerentemente l'autore a disporle non più una accanto all'altra, ma una sopra l'altra. S'intuirà più avanti che questo è un indizio tra molti della cronologia tarda dell'opera, all'estremo della carriera di Benedetto: ma lo scultore aveva sperimentato per tempo il montaggio verticale dei serafini nel formato più agevole – e, insieme, quasi obbligato – della mandorla intorno alla 'Madonna' nell'arca di Santa Fina a San Gimignano (fig. 9); e vi era poi tornato sopra, non sappiamo se in marmo, per quel prototipo con il Bambino recubante e benedicente di cui ho evocato più su la fortuna plastica (figg. 24-25). Disposizione a parte, la sensibilità con cui le teste sono disegnate anche nel nuovo tondo, mantenendosi nei confini della corona circolare, alternandosi alle stelle, e lasciandosi serenamente nascondere dalle figure sacre principali che fuoriescono dal vano interno, lega in un filo evolutivo coerente i due-tre esemplari rosselliniani di marmo e i quattro-cinque maianeschi messi in campo fin qui (l'oscillazione numerica è dovuta, lo ricordo, al tondo Piccolomini d'Aragona, oggetto delle cure di entrambi i maestri): e non è certamente un caso che, se nei tondi dei sepolcri di Portogallo e Piccolomini, le cui strombature constano di elementi montati insieme, la loro invasione da parte del gruppo sacro è appena accennata, tale espediente diventa invece obbligato a partire dal 'Presepe' monolitico del Rossellino, in un crescendo di 'protagonismo' della coppia madre-figlio ai danni degli angeli in tutti gli altri tondi *ex uno lapide*. Per il nostro esemplare nuovo si deve solo aggiungere che le stelle della gloria non sono a sette o a otto punte, ma a sei, né si accompagnano a gruppi di cirri: ma tale semplificazione è dovuta facilmente alla minore disponibilità di spazio entro la corona, prodotta dalla scelta di dare più ali a ogni testa angelica.

All'interno della gloria, la Madonna del tondo ritrovato (fig. 30) è una sorella di quelle nei tondi Strozzi e di San Bartolo a San Gimignano o nel rilievo Blumenthal di New York (figg. 15, 17, 23), e ancora della 'Sibilla Tiburtina' e della 'Delfica' nell'altare Correale di Napoli (fig. 6), e della 'Fede' e della 'Carità' nell'arca ago-

stiniana sangimignanese (figg. 28-29). Le sue mani si congiungono in preghiera facendo sfiorare solo i polsi e i polpastrelli, così come le due versioni della 'Speranza' nel pulpito Mellini in Santa Croce e nell'arca bartoliana, o come uno dei quattro 'Angeli' in piedi e adoranti (il secondo da sinistra) nell'arca di Santa Fina, o uno dei due 'Angeli' in volo nel medesimo complesso (quello a sinistra dello spettatore) (fig. 9), o uno dei due nell'altra arca sangimignanese più volte citata (sempre quello a sinistra dello spettatore) (fig. 10), o, ancora, due dei quattro 'Angeli' della tomba Strozzi (il superiore a sinistra e l'inferiore a destra) (fig. 11). Sebbene Benedetto non faccia mai compiere un simile gesto alla Vergine quando è sola con il figlio, è estremamente significativo che ciò avvenga invece nell'unico suo altro rilievo mariano in cui compaia il Battista, ovvero l'esemplare rettangolare nelle raccolte d'arte del Monte dei Paschi a Siena (inv. 381674, già 2952) (fig. 31). E poco importa adesso se tale "quadro", che al momento della sua prima, opportuna rivalutazione è stato stimato autografo di Benedetto intorno al 1490,⁴² può spettare al maestro soltanto nell'invenzione, mentre l'esecuzione sembra doversi a un suo collaboratore assai stretto: il quale, per confronto con la 'Pietà' marmorea ai piedi della 'Madonna dell'Ulivo' in terracotta oggi nel Duomo di Prato (fig. 32), dovrebbe essere suo fratello Giovanni († 1478), di mano ancora avvezza alle acciaccature di Desiderio da Settignano e dei più tardi allievi di Donatello nel marmo.⁴³ Tipicissima è poi nel tondo nuovo la maniera in cui il manto della Madonna rigira sulla sua spalla sinistra, così come in tante figure ampiamente panneggiate di Benedetto, ma in particolare sulla spalla destra della 'Madonna' della Misericordia a Firenze (lasciata incompiuta dal maestro alla sua morte, e ultimata nel 1574-1575 da Battista Lorenzi del Cavaliere) (fig. 44),⁴⁴ e sulla spalla sinistra della mezza figura di Giotto nel cenotafio del Duomo fiorentino, immagine sostanzialmente tagliata e atteggiata (lo abbiamo già visto) alla stessa maniera della Vergine del tondo fin qui inedito (fig. 4). Con la 'Madonna' della Misericordia la nuova 'Madonna' condivide inoltre, a differenza di tutte le altre maianesche, l'oggetto plissettato della stoffa sopra la fronte (figg. 34-35):

pagina a fronte:

11. Benedetto da Maiano: Tomba di Filippo Strozzi il Vecchio (1491-1492 circa). Firenze, basilica di Santa Maria Novella, Cappella Strozzi.





e si tratta di un dettaglio quanto mai rivelatore, anche perché apre direttamente sul Michelangelo della 'Pietà' vaticana e della 'Madonna' di Bruges (figg. 33, 36).

Il Bambino della 'Madonna' nuova, gemello nel volto e nel corpicino di quello nel tondo Strozzi, ha il capo cosparso di riccioli a chioccole come due dei quattro 'Spiritelli' nel fastigio della Porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio (uno per ogni coppia) (fig. 37); indossa un drappo discinto come quelli delle omologhe figure

12. Antonio Rossellino: 'Adorazione del Bambino' o 'Natale' (1470-1475 circa). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Strozzi, di San Gimignano e di Scarperia (figg. 15-17); è seduto su un cuscino non solo simile ad altri già citati (figg. 9, 17, 23), ma anche pronto a cascar giù come nella gloria mariana dell'arca di Santa Fina (fig. 9); tiene il libriccino in piedi e aperto così come – l'ho già accennato – la 'Sibilla Delfica' nell'altare Correale di Napoli (figg. 5-6); e il suo fare dondolante rispecchia quello del Bambino nella

bellissima 'Madonna' fittile dipinta del Bode-Museum di Berlino (figg. 38-39), già nella chiesa di San Bartolomeo a Borgo Sansepolcro.⁴⁵ Il piccolo cugino alle sue spalle ricorda in controparte quello del rilievo con la 'Madonna, il Bambino e San Giovannino' del Monte dei Paschi a Siena: fra i molti tratti che accomunano le due immagini del Precursore, spicca particolarmente l'innesto di un'identica croce dalla sagoma polilobata (ne ho già detto qualcosa più su) in cima a un'asta assai lunga.

Malgrado questa profluvie di riscontri

maianeschi sempre coerentissimi (e non commento quelli alle figg. 40-43), ciò che manca al nostro tondo è, decisamente, l'ultima mano di Benedetto. Non un solo passaggio della lavorazione finale gli si può attribuire, poiché sono assenti tutte le finezze e i virtuosismi e le grazie dei suoi marmi autografi, tra le cose di più consumata maestria che la scultura italiana abbia mai conosciuto: e con ciò l'incanto del capolavoro che Benedetto stava preparando è evaporato per sempre. Su una massa plastica che il maestro doveva avere di già chiaramente definito nei suoi volumi, un'altra mano è passata con gli ultimi strumenti di servizio (raspe, lime e pomici), non soltanto rinunciando alle sottigliezze maianesche per imparità tecnica, ma anche cercando di conferire all'insieme un fare più largo, per un approccio alla materia figurativa che le veniva dall'educazione e dalla mentalità del suo tempo. Quest'ultimo aspetto consente di escludere che tale scultore, il quale è evidentemente impossibile da identificare in assenza di carte d'archivio, sia stato un collaboratore del maestro, mentre dovette trattarsi di un artista più tardo di alcune generazioni, incaricato di riprendere a vari decenni di distanza un lavoro rimasto interrotto: un'eventualità, questa, del tutto coerente con quanto sappiamo della produzione di Benedetto e delle sue vicissitudini postume.

Che alla morte di un maestro del marmo come Benedetto, intensamente impegnato sino all'ultimo in numerose allogagioni, restassero nella sua bottega non pochi blocchi lapidei condotti sino ai più diversi gradi di lavorazione, e che essi non potessero andare sprecati, ma dovessero essere abilmente riutilizzati mediante il completamento altrui – tanto più necessario e insieme facile se l'elaborazione era già molto avanti – è un'ovvietà tale che la storia dell'arte vi si sofferma sopra, di solito, assai poco, nondimeno ponendo tra le proprie eccezioni proprio Benedetto. Di lui ci è pervenuto infatti, insolitamente, l'inventario di bottega redatto poco dopo il suo decesso (1497), insieme a una serie notevole di altre carte relative alla gestione del suo patrimonio: questa fortunata circostanza si spiega poiché le ultime volontà di Benedetto, nel privilegiare la



13. Antonio Rossellino: 'Madonna col Bambino', nella tomba del cardinale Jacopo del Portogallo. Firenze, basilica di San Miniato al Monte, Cappella del Portogallo.

14. Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino', nella tomba di Maria d'Aragona Piccolomini duchessa di Amalfi. Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, Cappella Piccolomini d'Aragona.



linea maschile diretta della discendenza, posero anche come condizione che, alla sua estinzione, l'eredità ricadesse nella Compagnia di Santa Maria del Bigallo, cosa che avvenne in tempi relativamente vicini alla scomparsa del testatore (1555-1558), con il passaggio di beni e documenti a un ente pubblico che ha saputo conservare finora una buona memoria scritta del proprio passato.⁴⁶

Tra le opere ritrovate in bottega il giorno della morte di Benedetto, l'inventario e le altre carte dell'artista hanno così permesso agli studi moderni di individuare, per esempio, otto figure variamente lavorate (in cinque distinti blocchi marmorei) del gruppo dell'Incoronazione di Alfonso II d'Aragona re di Napoli, destinato a una delle nuove porte della capitale del Regno meridionale (Firenze, Museo Nazionale del Bargello);⁴⁷ oppure un rilievo in marmo con l'«Eterno benedicente» (rintracciato anni fa nella pieve di San Severo a Legri, presso Calenzano, Firenze) (fig. 45);⁴⁸ oppure, ancora, dei modelli «grandi» in terracotta per opere che erano già state realizzate in marmo, come le «Storie di San Francesco» per il pulpito Mellini in Santa Croce (riscoperte già nell'Ottocento, e distribuite una al Bode-Museum di Berlino e tre al Victoria and Albert Museum di Londra), il «San Giovanni Evangelista» per l'altare Corraale di Napoli (oggi in collezione privata a St. Louis, Missouri) e la «Madonna» per l'altro altare Corraale, a Terranova in Calabria (Manchester, New Hampshire, Courrier Museum of Art).⁴⁹

I marmi menzionati nel precedente capoverso non furono portati avanti da altri scultori, sia perché ritenuti già leggibili e riutilizzabili così com'erano (l'«Eterno» di Legri), sia anche, e soprattutto, perché vennero riadattati a funzioni e contesti dove una siffatta operazione comunque dispendiosa non era necessaria (le figure di Napoli, reimpiagate quali arredi di giardino, e dunque casualmente già pronte per un'acclimatazione «rustica»). Fra le opere non finite di Benedetto che furono messe a frutto senza ritocchi, la più celebre è il «San Sebastiano» nell'oratorio della Misericordia a Firenze (fig. 46), il quale, nella sua incompiutezza tutta fasciata di gradinature, svela come non mai la contiguità tra l'approccio scultoreo di Benedetto e quello di Michelangelo. Ma

15. Benedetto da Maiano: «Madonna col Bambino», nella tomba di Filippo Strozzi il Vecchio. Firenze, basilica di Santa Maria Novella, Cappella Strozzi.

16. Benedetto da Maiano: «Madonna col Bambino» (1495 circa). Scarperia (Firenze), prepositura dei Santi Jacopo e Filippo.

sempre la Misericordia fiorentina possiede invece una 'Madonna' di Benedetto che, per non essere arrivata ancora alla completa gradinatura, ma soprattutto per il fatto di dover essere esposta con più centralità del 'San Sebastiano', fu affidata tra il 1574 e il 1575 ai ferri di Battista Lorenzi del Cavaliere, il quale la ridusse nella condizione attuale (fig. 44):⁵⁰ l'invenzione maianesca vi è perfettamente riconoscibile, e nulla del disegno originario va tradito, ma il turgore e l'ampiezza dei modi così acquisiti denunciano quanto il mondo poetico di Benedetto fosse ormai distante e superato ai tempi del granduca Francesco I, e quant'acqua fosse passata nel frattempo sotto i ponti della Maniera Moderna, per merito primario dello stesso Michelangelo.

Poiché Benedetto, oltre che scultore sovrano, fu a evidenza un professionista estremamente serio e affidabile anche nei ritmi di lavoro e nel rispetto dei tempi contrattuali, non ci si sorprende di rinvenire tra gli avanzi della sua bottega soprattutto marmi connessi con le sue commissioni più mature, degli anni novanta. Il gruppo dell' 'Incoronazione di Alfonso II', per esempio, non poteva esser stato chiesto a Benedetto, per ovvie ragioni, prima della primavera 1494, e la sua incompiutezza non dovette esser neppure causata dalla scomparsa di Benedetto, bensì dalla tragica caduta politica e dalla morte ingloriosa del Re di Napoli fin dal 1495, seguita dalle disgrazie dei suoi successori. Che il tondo fin qui inedito venisse commissionato al suo autore negli ultimi anni di vita torna alla perfezione con i confronti stilistici più diretti che si son potuti fare finora, e che riguardano quasi sempre opere maianesche scaglionate dai pieni anni ottanta in poi (la 'Madonna' Blumenthal, il 'Giotto' del Duomo fiorentino, la tomba Strozzi, l'altare Correale di Napoli, l'arca di San Bartolo, la 'Madonna' della Misericordia).⁵¹ Se è vero, del resto, che molta della larghezza di *ductus* si deve nel tondo all'apporto dell'ignoto continuatore di Benedetto, è anche vero che un'intelligente apertura verso la Maniera Moderna, riscontrabile in tutta l'ultima operosità maianesca, si ritrova qui in certi dettagli sui quali, comparando essi o mancando fin dalla sbazzatura, il continuatore non poteva intervenire significativamente né per levarli né per ag-



17. Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino', nell'arca-altare di San Bartolo. San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Bartolo.

18. Benedetto da Maiano e bottega: 'Madonna col Bambino' (1490-1495 circa). Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (inv. S27e14).



giungerli: e mi riferisco, per esempio, al semplice scollo della veste della Vergine, a fettuccia tonda, senza l'applicazione di una testa di cherubino a guisa di fermaglio nel centro, e alla plissettatura regolare che ne emerge al di sopra e al di sotto, come nelle tre 'Virtù teologali' dell'arca di San Bartolo (figg. 28-30).

Il parallelismo tra la 'Madonna' della Misericordia e il nostro tondo spiega meglio di qualunque altra risultanza le vicende, al momento non documentate da fonti secondarie, cui dovette andare incontro l'opera che oggi riappare alla luce. Se tutte le considerazioni da me svolte sono sensate, è giocoforza rintracciare anche il tondo nell'inventario postumo di Benedetto, così com'è stato per tutti i pezzi incompiuti e i modelli fittili citati fin qui. E infatti nell'inventario si rinviene fra i marmi un unico tondo mariano, così descritto: "un tondo bozzato di Nostra Donna di braccia 1 $\frac{1}{4}$ ".⁵² Il participio "bozzato" non si potrebbe desiderare più calzante, dal momento che, per esempio, il 'San Sebastiano' e la 'Madonna' approdati poi alla Misericordia vengono descritti nello stesso documento rispettivamente come "uno San Bastiano presso a finito di braccia 2 $\frac{1}{4}$ " e "una Vergine Maria bozzata di braccia 2 $\frac{1}{2}$ ", mentre l'Eterno reimpiegato nella Pieve di Legri figura come "uno mezzo Dio Padre d'un braccio alto, quasi finito".⁵³ E abbiamo visto che, se il 'San Sebastiano' e il 'Dio Padre' sono tuttora "presso a finiti" o "quasi finiti", la 'Madonna' della Misericordia rimase semplicemente "bozzata" soltanto fino al 1574-1575.

Nasce tuttavia un problema per le misure, poiché il diametro del tondo nuovo non è "di braccia 1 $\frac{1}{4}$ ", cioè di circa 73 centimetri, ma, come ho già detto e anche enfatizzato, di 105 centimetri. Questa notevole divergenza di 32 centimetri merita però di essere rappresentata e interpretata secondo il sistema fiorentino delle braccia, giacché 105 centimetri corrispondono a "braccia 1 $\frac{3}{4}$ ". Lo scarto tra "braccia 1 $\frac{3}{4}$ " e "braccia 1 $\frac{1}{4}$ " è evidentemente un errore facilissimo da prodursi, tanto nella compilazione di una lista, quanto, soprattutto, nella sua copiatura per mano altrui: e a questo punto occorre ricordare che purtroppo l'inventario maianesco non ci è noto nell'originale, ma solo in una trascrizione tarda, cinquecentesca, allestita per volontà della Compagnia del Bigallo.⁵⁴

19. Michelangelo: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (Tondo Pitti) (1504 circa). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

20. Michelangelo: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (Tondo Taddei) (1504 circa). Londra, Royal Academy of Arts.

Accanto a ciò è opportuno tener presente che, tra tutti i tondi mariani di Benedetto in marmo direttamente o indirettamente censiti fin qui, nessuno lascia trapelare un'attitudine dell'artista verso un diametro di "braccia 1 $\frac{1}{4}$ ", mentre già un altro caso corrisponde a "braccia 1 $\frac{3}{4}$ " (San Gimignano), e i rimanenti sono, in ordine crescente, di "braccia 1 $\frac{2}{5}$ " (Scarperia), "braccia 1 $\frac{1}{2}$ " (Firenze, Santa Maria Novella) e "braccia 2 $\frac{1}{3}$ " (Napoli). Inoltre, la 'Madonna' di Boston col Bambino in piedi (fig. 18), la quale – come abbiamo visto – occupa una posizione quasi unica tra i tondi plastici, ha anch'essa un diametro di "braccia 1 $\frac{3}{4}$ ".⁵⁵

Il riscontro tra l'inventario del 1497 e tre successivi elenchi di questi beni (1498, e soprattutto 1555 e 1558), nei quali essi ritornano in numero assai ridotto perché intanto gli eredi di Benedetto ne avevano man mano alienati parecchi, non ci fa più incontrare il "tondo bozzato di Nostra Donna": il che significa che prima del 1555 esso fu ceduto a ignoti, i quali naturalmente non avrebbero compiuto un simile acquisto se non avessero avuto l'intenzione e l'opportunità di ultimare o farne ultimare la lavorazione (con tanto di dorature esornative).⁵⁶ Quest'ultimo intervento, dunque, a differenza di quello sulla 'Madonna' oggi alla Misericordia, non fu curato dalla Compagnia del Bigallo, giacché altrimenti ne sarebbe rimasta qualche prova documentaria: e d'altronde la Compagnia non avrebbe avuto interesse a farsene carico, dal momento che non si trattava di un'immagine d'altare (così come la 'Madonna' a tutto tondo, intera e seduta), ma solo di un tondo domestico, per quanto di grandi dimensioni.

Davanti a un tale stato di cose, coloro che vorranno attenersi solo ed esclusivamente alle carte scritte serberanno i loro dubbi sulla mia ricostruzione: dubbi che, per coerenza, dovrebbero sussistere anche se l'inventario recitasse "braccia 1 $\frac{3}{4}$ ", visto che, non essendoci prove dirette sulla trasmissione del tondo odierno dal Rinascimento fino a un secolo fa, si potrebbe sempre obiettare che il "tondo bozzato di Nostra Donna di braccia 1 $\frac{3}{4}$ " fosse un pezzo maianesco diverso pur essendo delle stesse dimensioni, e che si sia cacciato poi chissà dove. Per chi, invece, ritiene che i documenti precipui della storia dell'arte siano le opere d'arte stesse, avrà



21. Giovanfrancesco Rustici: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (Tondo dell'Arte della Seta) (entro il 1509). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

22. Giovanfrancesco Rustici (su modello di Benedetto da Maiano): 'Madonna col Bambino' (1510-1515 circa). Firenze, Villa Salviati al Ponte alla Badia, cappella.



23. Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino' (1485-1490 circa). New York, The Metropolitan Museum of Art, Blumenthal Collection.



peso non solo tutta la rete delle corrispondenze materiali, iconografiche, stilistiche e qualitative rintracciate finora, ma anche il fatto che, consultando l'inventario di Benedetto alla luce di quelle corrispondenze, vi si trovi, in maniera nient'affatto scontata, "un tondo bozzato di Nostra Donna", di una misura rappresentata con uno scarto grafico in definitiva minimo rispetto a quella che ci si aspetterebbe. Alle corrispondenze visive primarie cui ho appena alluso ne aggiungo un'ultima, tornando al punto 2 annunciato sopra, e chiudendo queste pagine.

Il risalto che il Battista assume all'interno del tondo nuovo, consentendo all'artista e al suo pubblico di tributare un ennesimo, splendido omaggio alla grande tradizione fiorentina del San Giovannino, ci fa capire che opere come il Tondo Pitti di Michelangelo (fig. 19) e il Tondo dell'Arte della Seta di Giovanfrancesco Rustici (fig. 21) sono state concepite da scultori che avevano conosciuto un modello come questo, e che, non a caso, erano stati entrambi allievi di Benedetto. In altri termini, il nostro tondo, abitato e impaginato nelle forme che si son viste, si presenta come

in alto:

24. Da Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino'. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

25. Da Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino'. Già New York, asta dell'antiquario Luigi Grassi (1927), e poi raccolta di George E. Barnard.

in basso:

26. Da Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino'. Ubicazione sconosciuta.

27. Da Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino'. Già New York, asta dell'antiquario Raoul Tolentino (1920).



l'anello mancante, lungo una traccia di sviluppo figurativo continuo, tra i toni quattrocenteschi e maianeschi già noti e quelli fiorentini del primo Cinquecento. Anche nei toni, dunque, l'ultima produzione di Benedetto si offre come una salda cerniera tra la scultura fiorentina del primo Rinascimento e quella della Maniera Moderna, confermando al suo autore il ruolo di faro per tutti i grandi maestri fiorentini della giovane generazione.⁵⁷

1) Doris Carl, *Benedetto da Maiano: Ein Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, Schnell & Steiner, Regensburg 2006.

2) Mi riferisco in particolare a sette marmi giovanili di Antonello Gagini in Calabria e in Sicilia, scolpiti ben dopo la morte di Benedetto, ma immessi nel suo catalogo dalla studiosa tedesca: una forzatura, questa, su cui mi è capitato di dover insistere più volte (rinvio solo a Francesco Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 126-127, 2007, pp. 15-45, in part. p. 17 nota 8 [p. 34]), e che, d'altronde, è stata rigettata nel frattempo da tutta la bibliografia italiana (p.e.: Monica De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera: marmi del Cinquecento nella Provincia di Reggio Calabria*, Esperide, Pizzo [Vibo Valentia] 2010, *passim*).

3) Massimo Ferretti, [Introduzione], in Graziano Concioni, Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci, *I pittori rinascimentali a Lucca. Vita, opere, committenza*, Rugani Edizioni d'Arte, Lucca 1988, pp. 7-20, in part. pp. 16-17; e Massimo Ferretti, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di Francesco Caglioti, Miriam Fileti Mazza e Umberto Parrini, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996, pp. 9-43, in part. pp. 20-35 e note, figg. 5-16. Per l'assegnazione maianesca che lo stesso studioso ha poi fatto del rilievo marmoreo con 'Tobiolo e l'Angelo', elemento inferiore dell'ex altare Bonciani (1486) già in San Barnaba a Mantova e oggi in Santa Maria Assunta a Ostiglia (Massimo Ferretti, *La parte di Benedetto da Maiano ad Ostiglia*, in *Per Giovanni Romano: scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti, Giuseppe Dardanella, Giovanna Galante Garrone e Ada Quazza, L'Artistica Editrice, Savigliano [Cuneo] 2009, pp. 80-81), credo che si debba piuttosto pensare a un anonimo di bottega, sebbene alle prese, ossequiosamente, con un modello del maestro: il cui stile risulta infatti tanto esibito quanto lontano dalla vera pienezza. Si tratta, dunque, di un caso parallelo a quello di Bernardo Cennini, traduttore in argento di modelli maianeschi per il Battistero fiorentino (*infra*, testo e nota 13). Sculture in marmo su disegno di Benedetto, eseguite anche del tutto al di fuori della sua officina, possono ritrovarsi in contesti poco ovvi, ma solo sulle prime. Penso per esempio a un 'San Giovanni Evangelista' entro un trittico statuario nella prima cappella della navata destra del Duomo di Amalfi (feudo dei Piccolomini d'Aragona, committenti maianeschi diretti), dove la figura, nella nicchia sinistra, fa contrasto perfino con il 'Battista' *à pendant*, il quale pure è della stessa mano, e però non è d'invenzione maianesca (il complesso è stato studiato da Helmut R. Lepien, *Die neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades einer Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu*



28-29. Benedetto da Maiano: 'Fede' e 'Carità', nell'arcaltare di San Bartolo (particolari). San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Bartolo.

Tübingen, Tübingen 1960, I, pp. 30-32, e II, figg. 13-14, con una diversa esegesi). Penso anche al 'San Paolo' che sormonta al centro la cattedra del Duomo di Aversa (1493), frutto della committenza del vescovo Giovan Paolo Vassallo († 1501), il quale aveva la sua cappella in Santa Maria di Monteliveto a Napoli, a pochi metri dai celebri marmi maianeschi nella Cappella Correale di Terranova, e alla fine del Quattrocento vi fece allestire una tomba di Tommaso Malvito.

4) Giancarlo Gentilini, in *Antichi Maestri Pittori, Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto. Catalogo*, a cura di Giovanni Romano, Società Editrice Umberto Allemandi & C., Torino 1990, pp. 62-69 n. 7. Si veda anche Giancarlo Gentilini, *Fonti e tabernacoli... pile, pilastri e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano. Atti del convegno internazionale di studi, Fiesole, 13-15 giugno 1991*, a cura di Daniela Lamberini, Marcello Lotti e Roberto Lunardi, Octavo / Franco Cantini Editore, Firenze 1994, pp. 182-195, in part. pp. 191-192 e note (p. 195), con figg. 139-140.

5) Giancarlo Gentilini, *La Spezia - Museo Civico Amedeo Lia. Sculture: terracotta, legno, marmo*, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia - Amilcare Pizzi S.p.A., La Spezia - Cinisello Balsamo 1997, pp. 20-21 (fig.), 22, 61-66 n. 7 (inv. T289).

6) Giancarlo Gentilini, Tommaso Mozzati, ne *I Della Robbia: il dialogo tra le arti nel Rinascimento. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009*, a cura di Giancarlo Gentilini con la collaborazione di Liletta Fornasari, Skira, Ginevra-Milano 2009, pp. 225 tav. 57, 337 n. 57.

7) Francesco Caglioti, Giancarlo Gentilini, *Il quinto centenario di Benedetto da Maiano e alcuni marmi dell'artista in Calabria*, nel 'Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien', 3, 1996-1997, pp. 1-4.

8) *Benedetto da Maiano a San Gimignano: la riscoperta di un Crocifisso dimenticato. San Gimignano, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Raffaello De Grada", 21 marzo - 21 giugno 2009*, a cura di Michele Maccherini, Comune di San Gimignano - Tipografia Il Bandino, San Gimignano - Firenze 2009.

9) Alessandro Delpriori, *Per Firenze in Valle Obblita. Due 'Crocifissi' di Benedetto da Maiano*, in 'Prospettiva', 141-142, 2011, pp. 145-152.

10) Paolo Parmiggiani, *Benedetto da Maiano in Ungheria: i ritratti di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona a Budapest*, in 'Prospettiva', 153-154, 2014, pp. 2-38.

11) F. Caglioti, G. Gentilini, *Il quinto centenario di Benedetto da Maiano* cit.; Francesco Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, nella *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di Simonetta Valtieri, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 977-1042, in part. pp. 990-1006 e note (pp. 1032-1036). Per i successivi restauri di due tra questi elementi: Francesco Caglioti, Jonathan Hoyte, Laura Speranza, *Benedetto da Maiano in Calabria. Il restauro della Santa Caterina d'Alessandria e del San Sebastiano di Terranova Sappo Minùlio*, in 'OPD Restauro', 17, 2005, pp. 27-46; ripubblicato ne *Il restauro dei materiali lapidei*, a cura di Maria Cristina Improta, Centro Di, Firenze, [I], 2012, pp. 135-159.

12) Francesco Caglioti, *Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo Spiritello per l'Altare Correale di Napoli*, nelle *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998 - Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999 - Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, a cura di Francesco Caglioti = 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', s. IV, V, 2000, Quaderni 1-2, pp. 117-134 e relative tavv. 1-17 ft.



30. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (particolare). Firenze (provincia), proprietà privata.





pagina a fronte:

31. Benedetto e Giovanni da Maiano: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (1475-1478 circa). Siena, Sede storica del Monte dei Paschi.

13) Francesco Caglioti, *Benedetto da Maiano e Bernardo Cennini nel Dossale argenteo del Battistero fiorentino*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Giorgio Bonsanti e Klaus Bergdolt, Marsilio, Venezia 2001, pp. 331-348.

14) F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano* cit.

15) Francesco Caglioti, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle Madonne di marmo»*, in *«Conosco un ottimo storico dell'arte...»*. Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa 2012, pp. 207-217: p. 212 nota 17 (p. 216). L'effigie postuma del vescovo Donato de' Medici nel Duomo di Pistoia (1475) è stata intanto prontamente riletta, sulla base della mia restituzione, da Linda Pisani, *Nell'orbita di Andrea del Verrocchio: appunti per la scultura a Pistoia fra 1470 e 1520, ne Il museo e la città: vicende artistiche pistoiesi del Quattrocento*, coordinamento organizzativo e cura redazionale di Elena Testaferatta e Giacomo Guazzini, Gli Ori, Pistoia 2013, pp. 96-118, in part. pp. 110 fig. 19, 111-112, 118. Credo che al gruppo dei ritratti misconosciuti di Benedetto si debba aggiungere anche il 'Giovinetto' fittile del Museo Nazionale del

32. Giovanni da Maiano: 'Pietà' (1477-1478 circa), nell'altare della Madonna dell'Ulivo (1477-1480 circa). Prato, Duomo (dal podere dei Maiano fuori di Porta Fiorentina).

Bargello a Firenze (inv. 552S = 167M), attribuito un tempo al Verrocchio, e oggi declassato alla sua cerchia (cfr. per tutti Pollaiuolo e Verrocchio? *Due ritratti fiorentini del Quattrocento*, a cura di Maria Grazia Vaccari, Museo Nazionale del Bargello - S.P.E.S., Firenze 2001). Opera, secondo me, dei tardi anni ottanta del Quattrocento, la sua identificazione tradizionale con Piero de' Medici figlio di Lorenzo il Magnifico, benché esclusa da repertori autorevoli forse anche perché in conflitto con la cronologia verrocchiesca (Karla Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, S.P.E.S., Firenze 1981-1987, II, 1983, p. 1349 n. 99,18), non sembra infine affatto insensata, e guadagna anzi dei punti in virtù della restituzione a Benedetto.

16) Francesco Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, in *E l'informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Osticresi*, a cura di Lorenzo Fabbri e Annamaria Giusti, Mandragora, Firenze 2012, pp. 95-106: p. 96 nota 3 (p. 103).

17) Gianluca Amato, *Crocifissi lignei toscani fra tardo Duecento e prima metà del Cinquecento. Linee di sviluppo e diffusione territoriale*, tesi di dottorato, relatore Francesco Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2013, pp. 160-163 e note, 501-504 figg. 485-489 (il 'Crocifisso'),

e pp. 166-168 e note, 512-514 figg. 509-516 (il 'Volto Santo'); Gianluca Amato, *Benedetto da Maiano e il Crocifisso ligneo di Santa Maria del Fiore*, ne *Il Crocifisso di Benedetto da Maiano*, a cura di Bruno Santi, Mandragora, Firenze 2017, pp. 21-27, in part. pp. 24-25 e nota 29 (p. 27), con fig. 3.

18) Gianluca Amato, *Un 'San Giovannino' in terracotta di Andrea Sansovino*, in 'Prospettiva', 163-164, 2016, pp. 124-143, in part. pp. 130 nota 7 (pp. 135 e 138) e 140-142 figg. 23-26 (il 'Battista' dello Scalzo), e pp. 130 nota 12 (p. 139) e 131 fig. 8 (il 'Putto'). Sul 'Battista' dello Scalzo meditavo d'intervenire anch'io per mio conto, ma le efficaci ricerche di Amato mi hanno distolto subito dal progetto.

19) *Infra*, testo e nota 48, con fig. 45.

20) Margrit Lisner, *Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo*, nella 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft', XII, 1958, pp. 141-156; e da ultimo Francesco Caglioti, *Su Michelangelo scultore, allievo di Benedetto da Maiano*, in *Michelangelo. Arte - Materia - Lavoro*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 9-11 ottobre 2014), a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin, Marsilio, Venezia 2019, pp. 22-53.

21) Per le date delle opere di Benedetto che invoco a confronto in queste pagine rimando perlopiù alle didascalie delle immagini.

22) Sui tondi fiorentini, soprattutto di devozione mariana, il riferimento di prammatica è in *primis* a Moritz Hauptmann, *Der Tondo: Ursprung, Bedeu-*

tung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1936, utilissima monografia d'apertura, sorretta da un'ispirazione insieme burckhardtiana e wölffliniana. Questo volume è stato poi aggiornato e incrementato, anche nel metodo, ma non del tutto superato, da quello di Roberta J.M. Olson, *The Florentine tondo*, Oxford University Press, Oxford 2000 (preceduto da un paio di articoli della stessa autrice). La studiosa statunitense passa in rassegna le ascendenze classiche e medievali del cerchio nell'iconografia sacra e profana così come nell'iconografia architettonica, senza trascurare i presupposti del pensiero religioso, filosofico e scientifico. La specificità del fenomeno figurativo fiorentino dei tondi nel corso del Rinascimento è indagata con la dovuta attenzione anche alla funzione, specialmente trainante per la serie molto più cospicua degli esemplari dipinti. Dati i limiti del mio contributo, sorvolo non solo sulla pittura, ma anche sui tondi in stucco e su quelli in terracotta policromata o invetriata, e particolarmente su quelli posti al servizio dell'ornato architettonico (da Brunelleschi e Donatello in giù). Il tema dei tondi, almeno quelli di committenza privata, va ovviamente riassorbito nel contesto più largo della produzione di "Madonne" domestiche: per uno sguardo d'insieme sulla Firenze del Quattrocento ricordo il lavoro di Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1988.

23) Per contenere l'esposizione, evito d'ora in poi ogni sorta di rimando bibliografico sulle sculture più famose toccate in queste pagine. La rilevazione del diametro del Rossellino al Bargello è mia, a dirimere alcune divergenze presenti in letteratura.

24) Altri tondi mariani di Mino in marmo sono quello già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (fino al 1945), e quello del Metropolitan Museum of Art di New York (Bequest of Theodore M. Davis, 1915, inv. 30.95.105, proveniente, secondo mie ricerche inedite, dal convento romano di Santa Brigida). Per il primo (ø 64,5 cm): *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks*, I, Frida Schottmüller, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Zweite Auflage*, Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig 1933, pp. 58-59 inv. 98. Per il secondo (ø 64,8 cm, h 76,2 includendo la testa della Vergine): [James] J. R[orimer], *A tondo from the workshop of Mino da Fiesole*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XXVII, 1932, p. 263; e <http://www.metmuseum.org/art/collection/search>.

25) Le dimensioni sono già presso lo scopritore moderno dell'opera, Giovanni Poggi, *Un tondo di Benedetto da Maiano*, nel "Bollettino d'arte", II, 1908, pp. 1-5 (p. 1). La bella cornice lignea antica è larga 27,5 cm, e porta il diametro d'insieme a 136,5 cm.

26) Per la prima, tra tutti: Ulrich Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools, XIV-XIX Century*, The Phaidon Press for the Samuel H. Kress Foundation, London 1976, pp. 30-31 e fig. 58. La seconda è schedata adesso in forma compiuta da Federica Siddi, ne *La Galleria di Palazzo Cini: dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, Marsilio, Venezia 2016, pp. 248-251 n. 57, con i rinvii alla scarsa letteratura precedente.

27) Se ne veda il rilievo metrico in *Die Architektur der Renaissance in Toscana, dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz [...], nach Meistern und Gegenständen geordnet, herausgegeben, weitergeführt und vollendet von Carl von Stegmann und Heinrich von Geymüller*, Verlagsanstalt F.

Bruckmann A.-G., München 1885-1909, III, *Leon Battista Alberti, Bernardo und Antonio Rossellino*, 1885-1907, § *Bernardo di Matteo Gamberelli genannt Rossellino, Architekt und Bildhauer*, geb. 1409, gest. 1463, p. 3 fig. 2.

28) Ivi, IV, *Desiderio da Settignano, Giuliano da Maiano, Benedetto da Maiano, Mino, Andrea Sansovino, Il Cronaca*, 1890-1906, § *Desiderio da Settignano, eigentlich Desiderio di Bartolomeo di Francesco detto di Ferro, 1428-1464*, p. 1 fig. 1.

29) Ivi, III, *Leon Battista Alberti* cit., § *Antonio Gamberelli genannt Rossellino*, geb. 1427, starb um 1479, tav. I.

30) Ho ottenuto questa misura (relativa alla parte monolitica dell'opera) mediante il proporzionamento condotto sul rilievo del monumento pubblicato ivi, IV, *Desiderio da Settignano* cit., § *Mino da Fiesole, Bildhauer und Dekorateur*, geb. 1431, gest. 11. Juli 1484, p. 1 fig. 1.

31) Rilevazione mia.

32) Anche per questo monumento maianesco, di cui non si conosce alcun rilievo metrico a stampa, ho preso io le dimensioni, in verità calcolandole per proporzionamento a partire dalla figura centrale della "Carità", da me direttamente misurata in altra occasione (78,5 cm di altezza massima): F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano* cit., in part. p. 16 nota 6 (p. 34).

33) Philippe Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Arthena, Paris 2007, in part. 111-113 figg. 132-134, 112-113 e note 638-641, 198-200 n. S.19.

34) Ricavo i 135 cm, per proporzionamento interno, dal rilievo metrico pubblicato ne *Il complesso di Monteoliveto a Napoli: analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, a cura di Cesare Cundari, Gangemi editore, Roma 1999, p. 333 tav. XCII; mentre i 138 cm sono stati gentilmente rilevati per me sul posto, con un puntatore, dalla mia allieva Michela Tarallo. Conto di chiarire a parte, in un saggio con lei sulle sculture di Monteoliveto, la data conclusiva della tomba Piccolomini (luglio 1492, più di un anno dopo il termine invalso fin qui negli studi).

35) [Rollin van N. Hadley], in Cornelius C. Vermeule III, Walter Cahn, R. van N. Hadley, *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Published by the Trustees, Boston 1977, pp. 115-116 n. 145 (l'inv. S27e14) e 117-118 n. 146 (l'inv. S27w9).

36) Degli undici o forse dodici esemplari che conosco oltre a quello di Boston, il primo (fig. 24), in stucco (ø 57,5 cm senza la cornice lignea, 78 cm con la cornice, secondo la mia rilevazione), appartiene al Museo Nazionale del Bargello (inv. Sculture 421), cui fu donato nel 1895 dallo storico dell'arte lucchese Enrico Ridolfi (foto Alinari 17222); il secondo (fig. 25), in stucco (ø 83,8 cm con la ghirlanda), di collocazione attuale a me ignota, fu battuto nel 1927 all'asta americana del mercante fiorentino Luigi Grassi (*Unrestricted public sale, [...] January 20, 21 and 22 [...] Italian Art - The collection of Professor Luigi Grassi: furniture, textiles, sculptures and jewelry. Catalogue descriptions by the late Giacomo de Nicola [...]*, American Art Association, Inc., New York 1927, pp. 286-287 n. 577), e fece poi parte della raccolta di George E. Barnard a New York (Firenze, Kunsthistorisches Institut, fototeca, cartone 102194); il terzo, di nuovo in stucco (ø 72 cm con la cornice), e dipinto con un paesaggio nel fondo, fu di proprietà dell'antiquario Gustav Salomon a Berlino ([Fritz Goldschmidt], *Skulpturen-Sammlung aus Berliner Privatbesitz [...], Versteigerung: [...] den 15. Mai 1917*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1917, pp. 33 n. 201 e tav. 37 n. 201), e passò poi nella raccolta di Eugene Garbáty (1880-1966) a New York (Firenze, Kunsthistorisches Institut, fototeca, cartone 152066); il quarto, in stucco, è nel

presbiterio della chiesa dello Spirito Santo a Prato (foto ex Soprintendenza BBAASS di Firenze, 22420); il quinto, sempre in stucco, è nella Casa di Raffaello a Urbino (foto a Roma, ICCD, E3876; cfr. Ministero dell'Educazione Nazionale. Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, V, [Luigi Serra], Urbino, Libreria dello Stato, Roma 1932, p. 71 n. 14, senza fig., dove l'autore dell'invenzione non è riconosciuto e mancano le misure); il sesto, in stucco, è nell'Ospedale di Santa Fina a San Gimignano (foto Alinari 37313); il settimo, in gesso (ø 59,7 cm senza la cornice), è nel Chrysler Museum of Art a Norfolk, Virginia, inv. 51.52.1 ("Gift of Mrs. Alice R. Jaffé in the name of her mother Mrs. H.L. Rice, 1951"): <http://www.chrysler.org/our-collection/>, ad vocem "Benedetto da Maiano"; l'ottavo, in stucco (ø 58,42 cm), compare nel catalogo di una delle numerose aste dell'antiquario Raoul Tolentino, quella del 1925 (*Unrestricted public sale, [...] January 29, 30 and 31 [...]. The Tolentino collection. Important Italian works of art: Gothic and Renaissance marbles, sculptures, bronzes and stuccos [...]*, American Art Association, Inc., Managers, New York 1925, n. 499); il nono, in stucco, pubblicato nel sito internet della Fototeca Zeri di Bologna, scheda 74222, è attestato in proprietà Silberman a New York prima del 1960; il decimo, sempre nella Fototeca Zeri, scheda 74216, vi risulta di ubicazione sconosciuta, ma potrebbe essere quello stesso appartenuto, come pezzo italiano fuori sacco, in terracotta (ø 59 cm), alla ragguardevole collezione di scultura altotedesca messa insieme più di un secolo fa, a Monaco, da Richard Oertel: *Sammlung Dr. Oertel, München: Bildwerke der Gotik und Renaissance in Holz, Stein und Ton, vornehmlich deutsche Holzplastik [...]. Versteigerung [...] 6. - [...] 7. Mai 1913 [...]*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1913, p. 148 n. 195 e tav. 119 n. 195; l'undicesimo (o dodicesimo, se il decimo si risolvesse in due pezzi distinti) mi è stato segnalato da Paolo Parmiggiani: si trovava nel 1952 nel convento delle Suore del Buon Pastore a Imola (ricollocatovi nel 1893 dal distrutto Palazzo Bissini già Sassatelli) e fu pubblicato nel 1952 da R[ezio] B[uscaroli], *Madonna col Bambino fra una gloria di cherubini*, negli "Atti dell'Associazione per Imola Storico-Artistica", V, 1952, pp. 32-33 (senza indicazione di materia e misure, e con un'attribuzione prudente a Tommaso Fiamberti, che oggi significherebbe Gregorio di Lorenzo). I primi due esemplari di questa mia nota compaiono insieme già presso R.G. Kecks, *Madonna und Kind* cit., p. 140 e tav. LXVI figg. 102a-102b.

37) Le repliche sono raccolte e pubblicate da F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano* cit., in part. pp. 18 nota 16 (p. 38), 28 figg. 16 e 18.

38) Non è facile stabilire, a meno di non effettuare una ricognizione autoptica di tutti i pezzi reperibili, in quante famiglie diversamente proporzionate di esemplari sia stata allestita la "Madonna" tonda

pagina a fronte:

in alto:

33. Michelangelo: "Pietà" (1498-1499) (particolare). Città del Vaticano, basilica di San Pietro, Cappella della Pietà.

34. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): "Madonna col Bambino e San Giovannino" (particolare). Firenze (provincia), proprietà privata.

in basso:

35. Benedetto da Maiano (e poi Battista Lorenzi del Cavaliere): "Madonna col Bambino" (1496-1497 circa e 1574-1575) (particolare). Firenze, Arciconfraternita della Misericordia, salone d'ingresso.

36. Michelangelo: "Madonna col Bambino" (1503-1505) (particolare). Bruges, chiesa di Notre-Dame (Vrouwekerk).





del tipo Blumenthal, poiché i cataloghi museali (pochi) che ne schedano gli esemplari non dicono mai chiaramente se si riferiscono al singolo tondo con o senza la cornice (al pari di quanto accade per i testimoni del tipo passato in rassegna *supra*, nota 36). Inoltre si danno esemplari con e senza un'invocazione mariana a rilievo nella cornice interna, e poi esemplari con larga cornice lignea esterna a ovoli e freccette, altri con cornice a foglie sovrapposte, e così variando. A ogni modo, il Musée Jacquemart-André di Parigi possiede utilmente due esemplari in cartapesta con cornice analoga [1-2], che sono di diametri differenti (anche senza la cornice), 71 cm e 45 cm, il più grande dei quali nella stessa altezza del marmo Blumenthal: cfr. Françoise de la Moureyre-Gavoty, *Institut de France, Paris - Musée Jacquemart-André. Sculpture italienne*, Éditions des Musées Nationaux, Paris 1975, nn. 62 (inv. 1974, ø 71 cm) e 63 (inv. 2025, ø 45 cm). Per altre versioni tonde del tipo Blumenthal: [3] terracotta, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1291 (Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden*

37. Benedetto da Maiano: 'Candelabro e putti reggifestone' (particolare), nella Porta dell'Udienza (1478-1480 circa). Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.

Künste in Budapest, IV.-XVIII. Jahrhundert, Akadémiai Kiadó, Budapest 1975, I, pp. 75-76 n. 73 [con bibl.], e II, p. 99 fig. 99, che dà un diametro di 68 cm, parrebbe senza la cornice); [4] terracotta, Monselice, Castello, collezione Cini (Fototeca Zeri di Bologna, scheda 74232); [5] stucco, ubicazione ignota (ivi, scheda 74229); [6] fig. 26] stucco (?), ubicazione ignota (Firenze, Kunsthistorisches Institut, fototeca, cartone 173882); [7] stucco, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti (Luciano Bellosi, *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Cassa di Risparmio di Firenze - Electa Editrice, Milano 1977, p. 227 n. 7 e fig. 11, ø 53,5 cm, si direbbe con tutta la cornice); [8] stucco (ø 54 cm, con tutta la cornice), Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (foto a Roma, ICCD, E23479); [9, fig. 27] stucco, ubicazione ignota (Fototeca Zeri, scheda 74223), ma già passato per un'asta dell'antiquario Raoul Tolentino, quella del 1920 (*De luxe catalogue of the rare artistic properties collected by the connois-*

seur Signor Raoul Tolentino, with an introduction by the eminent author, editor and expert Seymour de Ricci, to be sold at unrestricted public sale [...], The American Art Association, Managers, New York 1920, n. 793, ø 69,85 cm, forse con la cornice); [10] stucco, già Vienna, collezione Albert Figdor (Leo Planiscig, in *Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien: Erster Teil*, herausgegeben von Otto von Falke, IV, *Italienische Skulpturen und Plastiken in Stein, Holz, Stucco, deutsche, niederländische, französische Skulpturen*, Paul Cassirer - Artaria & Co. - Glückselig G.m.b.H., Berlin-Wien MCMXXX, n. 136 e tav. LXXIV n. 136, ø 67 cm, non è chiaro se con o senza cornice); [11] stucco, già Londra, mercato antiquario (Fototeca Zeri, scheda 74224); [12] stucco, collezione privata, citato (senza indicazioni di misure) e riprodotto presso R.G. Kecks, *Madonna und Kind* cit., p. 140 nota 15 e tav. LXIII fig. 98d (insieme con l'esemplare di Budapest e con uno dei due Jacquemart-André, figg. 98b-98c); [13] stucco inscritto entro una cornice quadrata con una testina angelica in ogni angolo (larghezza 63,5 cm), opera battuta all'asta Tolentino del 1925 (*Unrestricted public sale, [...] January 29, 30 and 31 [...]*, *The Tolentino collection* cit., n. 320); [14] stucco

(ø 65 cm, sembrerebbe con la cornice), Pistoia, Ospedale del Ceppo, in Cristina De Benedictis, Esther Diana, *Architettura e arte nei luoghi della salute. Gli ospedali dell'area fiorentina*, Centro di Documentazione per la Storia dell'Assistenza e della Sanità - Nardini Editore, Firenze 2018, p. 115 n. 12 (come "bottega toscana", "sec. XVI").

39) *Supra*, testo e nota 34.

40) Basti confrontare il suo rilievo dell'Annunciazione per la Cappella Correale in Santa Maria di Monteoliveto, tutto d'un pezzo malgrado le estreme difficoltà e sottigliezze della lavorazione, con il 'Natale' del Rossellino nella gemella Cappella Piccolomini, ricavato da due lastre sovrapposte.

41) Sebbene il tondo per San Bartolo sia stato scolpito insieme alla sua ghirlanda esterna, bisogna rilevare che un breve tratto di quest'ultima, in basso, è un elemento a sé, forse per una rottura e una parziale rappezzatura intervenute durante il montaggio originario.

42) Roberto Bartolini, ne *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena: vicende costruttive e opere d'arte*, a cura di Francesco Gurrieri, Luciano Belloni, Giuliano Briganti e Piero Torriti, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1988, pp. 498-500.

43) Anche se di Giovanni da Maiano fratello di Giuliano e di Benedetto sappiamo troppo poco, è un fatto che il tabernacolo della 'Madonna dell'Ulivo' fu firmato dai tre fratelli (con la data finale del 1480) sia come patroni che come artefici. E poiché il gruppo fittile protagonista, vero *tour de force* tecnico (una cottura unica nonostante la mole, al pari degli intagli *ex uno lapide*), è cosa quintessenziale di Benedetto, mentre a Giuliano, non impegnato nella scultura lapidea, andrà ricondotta l'architettura d'insieme, risulta tutt'altro che azzardato rendere a Giovanni, per un'esclusione che è anche una distribuzione obbligatoria, il paliotto così peculiare, la cui condotta si ritrova in un'opera inventata da Benedetto quale la 'Madonna' di Siena. A Giovanni assegnava senz'altro la 'Pietà' di Prato, quando ancora non si conosceva la 'Madonna' senese, già Wilhelm Bode, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung*, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1892-1905, VII, tav. 350b (1900), e p. 110 del testo (1905). E una datazione del rilievo di Siena al 1475-1478 circa, e come cosa non interamente autografa (ma senza coinvolgere Giovanni da Maiano), è già presso D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., *Textband*, pp. 70-72 e note.

44) *Infra*, testo e nota 50.

45) Per la puntualizzazione definitiva della provenienza biturgense: Matteo Mazzalupi, *Precisazioni in margine a "La Badia di Sansepolcro nel Quattrocento"*, in *Una Gerusalemme sul Tevere. L'abbazia e il «Burgus Sancti Sepulcri» (secoli X-XV)*. Atti del convegno internazionale di studio, Sansepolcro, 22-24 novembre 2012, a cura di Massimiliano Bassetti, Andrea Czortek ed Enrico Menestò, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2013, pp. 251-261 (pp. 259-260 e note 29-32, e tav. X fig. 16).

46) Si veda in part. Giancarlo Gentilini, ne *La Misericordia di Firenze*, Coop. Officine Grafiche, Firenze 1981-1983, I, *Archivio e raccolta d'arte*, a cura di Monica Bietti Favi e Giancarlo Gentilini, 1981, pp. 177-182 n. 2 e 188-190 n. 6 (con la bibliografia precedente, già ottocentesca); e poi D. Carl,

38. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (particolare). Firenze (provincia), proprietà privata.

39. Benedetto da Maiano: 'Madonna col Bambino' (1485-1490 circa) (particolare). Berlino, Staatliche Museen, Bode-Museum (da Borgo Sansepolcro, chiesa di San Bartolomeo).







pagina a fronte:

40-41. Benedetto da Maiano: Lavabo (1485 circa) (particolari). Loreto, basilica della Santa Casa, Sagrestia di San Giovanni.

Benedetto da Maiano cit., *Textband*, pp. 523-540 docc. A23-A38.

47) Antonio Paolucci, *I musici di Benedetto da Maiano e il monumento di Ferdinando d'Aragona*, in 'Paragone/Arte', XXVI, 1975, 303, pp. 3-11 e figg. 1-10 (con identificazione erronea del re aragonese).

48) Alessandro Sirigu, *Un 'Dio Padre' di Benedetto da Maiano nella pieve di San Severo a Legri*, in 'Paragone/Arte', LVI, 2005, 667 (s. III, 63), pp. 73-82 e figg. 46-55.

49) Per gli ultimi due pezzi: F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano* cit., in part. pp. 18 e note 14-16 (p. 38, con bibliografia), 25-26 figg. 10-13, 37 figg. 35-36.

50) G. Gentilini, ne *La Misericordia di Firenze* cit., pp. 177-182 n. 2.

51) La 'Madonna' Blumenthal, lavoro di destinazione privata, anzi domestica, non ha ovviamente

42-43. Benedetto da Maiano (e continuatore di pieno Cinquecento): 'Madonna col Bambino e San Giovannino' (particolari). Firenze (provincia), proprietà privata.

una cronologia assodata. Per D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., *Textband*, pp. 72-74 e note, si tratterebbe di una cosa del 1478-1480 circa, di contro alle datazioni negli anni novanta ripetute dalla letteratura precedente. I miei riscontri con il catalogo di Benedetto puntano piuttosto verso gli anni ottanta maturi, così da spiegare anche il confronto illuminante con la 'Pietà' di Andrea Sansovino nell'altare Corbinelli in Santo Spirito a Firenze (1490-1492 circa), proposto da Margrit Lisner, *Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli, mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz*, nella 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', L, 1987, pp. 207-274, in part. pp. 242 fig. 28, 244 e nota 87, con fig. 30.

52) Da ultimo: D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., *Textband*, p. 525 doc. A23 n. 96. L'unico altro tondo mariano registrato nell'inventario è "uno tondo di gesso di Nostra Donna a sedere", senza indicazione di misure (ivi, n. 129). La sua descrizione,

alludendo a una figura *intera* della Vergine seduta (cosa rara per un tondo mariano a rilievo del Quattrocento, prima dell'avvento di Michelangelo), ci permette di arguire che nell'esemplare marmoreo la figura era invece parziale, così com'è appunto nel tondo qui pubblicato. Il perduto tondo in gesso fa correre il pensiero al tondo marmoreo di Rustici nella cappella di Villa Salviati al Ponte alla Badia (fig. 22), di caratteri così spudoratamente maianeschi da sembrare elaborati sulla base di un modello di Benedetto medesimo: già Charles Davis, *I bassorilievi fiorentini di Giovan Francesco Rustici: esercizi di lettura*, nelle 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXIX, 1995, pp. 92-133, ha dunque opportunamente legato il tondo Salviati e la voce d'inventario del 1497 (p. 108 e nota 55 [pp. 124-125]).

53) D. Carl, *Benedetto da Maiano* cit., *Textband*, p. 525 doc. A23 nn. 88-89, e 525 doc. A23 n. 11.

54) Naturalmente ho ricontrollato le carte di persona, e la voce che c'interessa recita proprio "braccia 1 1/4".

55) Prendendo le mosse dalle considerazioni di





pagina a fronte:

44. Benedetto da Maiano (e poi Battista Lorenzi del Cavaliere): 'Madonna col Bambino'. Firenze, Arciconfraternita della Misericordia, salone d'ingresso.

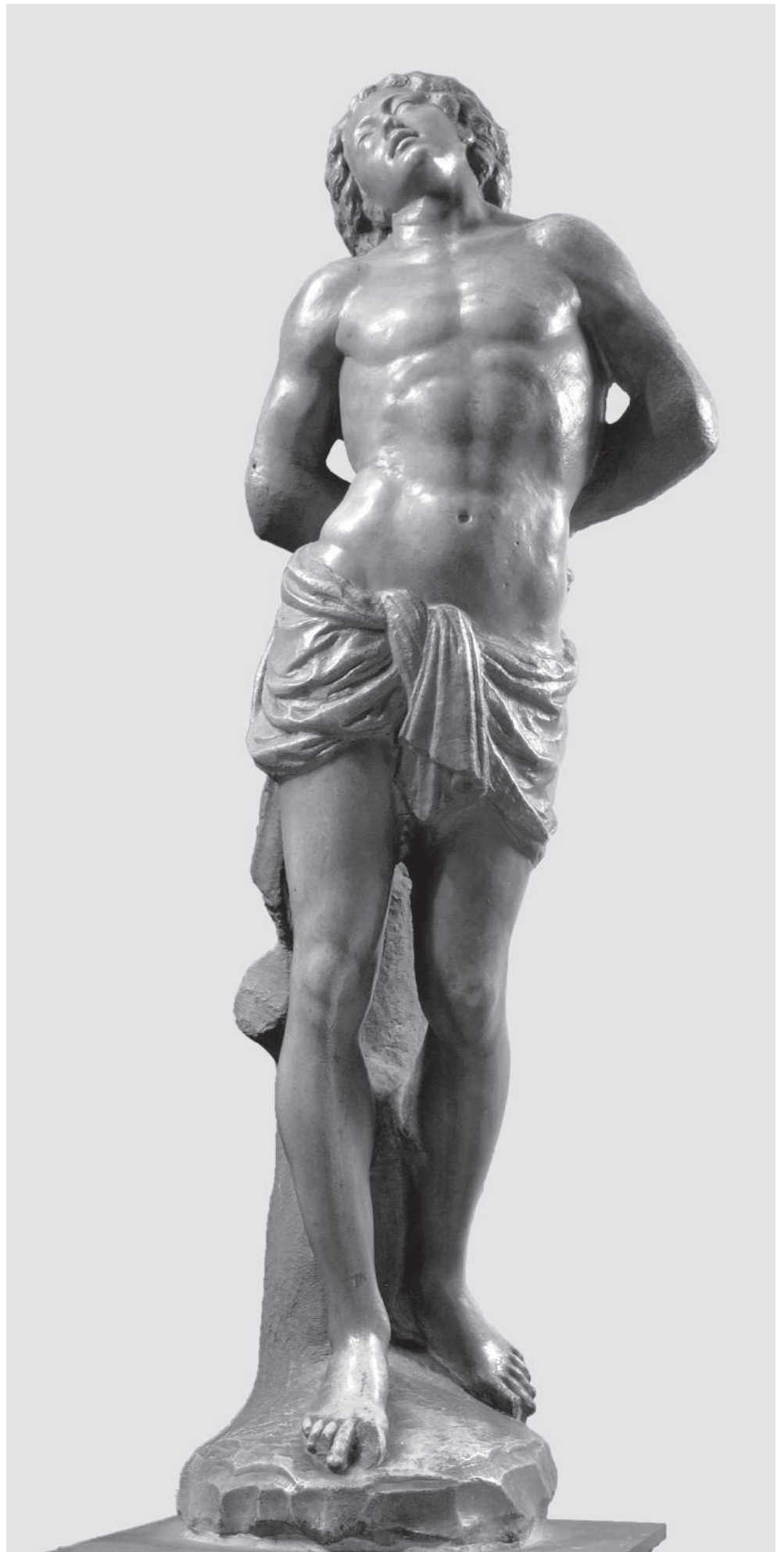
45. Benedetto da Maiano: 'Padre Eterno' (1495-1497 circa). Calenzano (Firenze), pieve di San Severo a Legri.

46. Benedetto da Maiano: 'San Sebastiano' (1496-1497 circa). Firenze, Arciconfraternita della Misericordia, oratorio.

Charles Davis (*supra*, nota 52), ma senza il medesimo riguardo al lessico descrittivo dell'inventario del 1497, Martina Minning, *Giovan Francesco Rustici (1475-1554): Untersuchungen zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers*, Rhema, Münster 2010, p. 69 e note 59-62, ha suggerito di identificare il "tondo bozzato di Nostra Donna di braccia $1\frac{1}{4}$ " con il tondo mariano di Villa Salviati al Ponte alla Badia, il quale, come ho già ricordato nel testo, ha un diametro di 79 cm senza la cornice non solidale (115 cm con la cornice). Sebbene lo scarto di soli sei centimetri tra 79 e un braccio e $\frac{1}{4}$ (73 centimetri) possa parere più tranquillo di quello tra un braccio e $\frac{3}{4}$ e un braccio e $\frac{1}{4}$ postulato da me, c'è tuttavia da notare che 79 centimetri corrispondono a un braccio e $\frac{1}{3}$, ossia a una frazione più volte utilizzata nell'inventario maianesco. Dunque, l'ipotesi della studiosa tedesca implica non meno della mia, pur senza avvedersene, una svista di penna nella copia dell'inventario del 1497, ma vi aggiunge la difficoltà di un'iconografia che non torna.

56) Non saprei dire quanto antica sia la 'pelle' di quelle che si vedono oggi: certamente antica dev'essere la traccia originaria.

57) Non ha assolutamente nulla a che vedere con Benedetto il tondo marmoreo in commercio pubblicato il 3 settembre 2014, con un lungo e imbarazzante commento, all'indirizzo telematico <http://www.alessandraartale.it/2014/09/benedetto-da-maiano-il-bello-dellarte.html>. Come ho avuto modo di spiegare nella primavera 2012 al proprietario di allora (un antiquario umbro) e poco dopo alla Soprintendenza di Firenze, la quale me ne chiedeva un parere, si tratta di un copia ricavata tra fine Otto e primi Novecento da un tondo di Andrea della Robbia, noto in più esemplari antichi, tutti invetriati. Su ciò, adesso: Francesco Caglioti, «*Falsi veri e falsi falsi nella scultura italiana del Rinascimento, ne Il falso, specchio della realtà*, a cura di Anna Ottani Cavina e Mauro Natale, Fondazione Federico Zeri / Università di Bologna - Allemandi, Bologna-Torino 2017, pp. [96]-[100] tavv. 14-19 e pp. 105-156, in part. pp. 121 figg. 33-34, 122 e note 25-26 (p. 149).



“Un tondo bozzato di Nostra Donna”, the work of Benedetto da Maiano Francesco Caglioti

Published in the present article is a new sculpture by Benedetto da Maiano: a marble tondo, representing the Madonna and Child with the Young Saint John within a garland of angels' heads, which for several generations belonged to a Florentine family and has passed totally unnoticed until now. It is clear, however, that this work – an original by Benedetto both in its invention and in the *sbozzatura* (rough-modelling) of the entire surface – was given its final form by an anonymous sculptor of the 16th century. It must therefore have remained unfinished in the workshop of Benedetto at his death (1497), together with many other marbles by him already known to scholars. The majority of these were left untouched, such as the ‘Saint Sebastian’ in the Oratory of the Misericordia in Florence, the various elements of the ‘Coronation of King Alfonso II of Aragon’ for Naples (today in Florence, Museo Nazionale del Bargello), and a ‘Blessing God the Father’ (today in the church of San Severo a Legri, near Calenzano). But other marbles, less legible in their provisional state, and also more suited to being reused for worship in other contexts, were completed by other masters during the following century, as was the case for the monumental ‘Madonna and Child’ at the Misericordia of Florence, concluded by Battista Lorenzi del Cavaliere in 1574-1575.

An examination of the well-known posthumous inventory of Benedetto's workshop reveals the presence of the new ‘Madonna’, along with the other sculptures already mentioned. The relief is listed as “un tondo bozzato di Nostra Donna di braccia 1 ¼”. The corresponding measurement in the decimal system would amount to something significantly different compared to the diameter of our tondo, which is in fact much larger. However, if one considers the plausible possibility of a small mistake in the transcription of the document, which has survived only through a later copy, and supposes that the original entry may have actually read “braccia 1 ¾”, then the dimensions match perfectly.

Among the several marble tondos of the Madonna executed by Benedetto, a genre in which he is to be considered the undisputed master of his time, none measure “braccia 1 ¼”. All these tondos are larger in size, including that of “braccia 1 ¾”.

The late dating of the newly discovered tondo, which is immediately suggested by its unfinished condition, is fully confirmed by the composition, in which the young Saint John appears for the first time, and by the style, close to the *Maniera Moderna*. In fact the discovery of this work provides us the missing link between Benedetto's tondos of the Madonna and those of his pupils Giovanfrancesco Rustici and, above all, Michelangelo.

The article also explores the distinctive stylistic connection between the rectangular

Maianesque ‘Madonna and Child with the Young Saint John’ in marble owned by the Monte dei Paschi in Siena and the marble altar frontal with the ‘Pietà’ under the ‘Madonna dell’Ulivo’, today in the Cathedral of Prato: the author of both must have been Giovanni da Maiano, brother and assistant of Giuliano and Benedetto, who died prematurely in 1478.

The anticlassical heights of Marcello Fogolino

Marco Tanzi

The discovery in a private collection of a large painting representing the ‘Conversion of Saul’ dating from the late activity of Marcello Fogolino has made possible a comprehensive analysis of the variegated artistic production of this painter from Vicenza. Fogolino was in the pay of both Venice and the Empire, a murderer, a spy, continually on the move between Veneto, Friuli, Trentino and the Marches, and in all probability also active in Mantua and Rome. The ‘Conversion’ is his masterpiece, executed in the 1530s, at the height of the anticlassical period. Though characterised by a highly distinctive individual style, there are important parallels with prominent unconventional artists from northern Italy such as Giovanni Antonio da Pordenone, Girolamo Romanino and Dosso Dossi, with whom he had direct contact in Pordenone and Trento. The painting also suggests a certain familiarity with Raphael's tapestry of the same subject for the Sistine Chapel, which for a period were in the house of Cardinal Grimani in Venice, and with the landscapist tendencies – a mix of *rovinismo* and archaeological cataloguing – of north European painters active in Rome. Also attributed to Fogolino, again in the 1530s – when he was an exponent of the Trento figurative renewal in the worksites created by Prince-bishop Bernardo Cles – are other works in private and public collections (an ‘Adoration of the Magi’ in the Pinacoteca of Siena), which contribute to identifying the hand of a specific assistant in the frescoes of Castello di Malpaga, near Bergamo, possibly his brother Matteo. Reconsideration of the various phases of the painter's activity now confirms his authorship – proposed by Giuseppe Fiocco in 1943 though subsequently dropped by most scholars – in substantial portions of the fresco decoration of the church of Sant'Antonio Abate in San Daniele del Friuli. This was an important cycle representative of Paduan anticlassicism, brought to completion between 1513 and 1522, which is impossible to attribute exclusively to Pellegrino da San Daniele, as is generally accepted. Fogolino's contacts with Romanino, under the aegis of Bernardo Cles, have shed new light on the Brescian painter, with the publication of various unpublished works, including the two lost tondos of the altarpiece executed for Santa Giustina in Padua in 1513-1514. These contacts are, lastly, the occasion for a more attentive assessment of the artistic production of

The myth of the ‘Master of Rimini’. Reflections on the discovery of a masterpiece

Max Seidel

The essay is structured in nine parts:

1. Georg Swarzenski's extraordinary discovery in 1913 of a masterpiece of medieval sculpture at the Roman art dealer Giuseppe Sangiorgi. This was the origin of the fame of the ‘Master of Rimini’, an artist hitherto unknown.
2. Swarzenski's attempt by to identify the ‘Master of Rimini’ with the artist Gusmin of Cologne, praised by Lorenzo Ghiberti in his *Commentarii*.
3. Swarzenski's founding of the Liebieghaus Museum in Frankfurt as a collection of sculptural masterpieces dating from antiquity to the Middle Ages and the Renaissance.
4. The appropriation of the myth of Gusmin on the part of the Nazi party and their exploitation of it as political and cultural propaganda for the Italo-German Axis.
5. The dismissal of the Jewish Swarzenski as director of the Liebieghaus Museum, and the consequent abandonment of his dream of the myth of the ‘Master of Rimini’.
6. After the Second World War, art historians renounce any attempt to mythologise the ‘Master of Rimini’.
7. The theory that the artist emerged from Flemish cultural circles, advanced by Professor Walter Paatz of Heidelberg University, and subsequently accepted by all scholars.
8. Drawing on a combination of archival research and connoisseurship, I demonstrate that the centre of the Master of Rimini's production was in fact situated on the Mont Sainte-Geneviève, close to the celebrated University of Paris.
9. The discovery of an unpublished masterpiece by the ‘Master of Rimini’: the statuette of a ‘Female Saint’ in alabaster, conserved in a private collection in Switzerland.

the so-called 'Maestro V di Nave', a painter active in Brescia and its environs in the same years as the early activity of Romanino and Altobello Melone, at the beginning of the 1510s. The former was a Brescian painter of a strong nature, certainly influenced by the young Romanino, who, in the few works that can be attributed to him, in terms of style and qualitative level was on a par with the two artists from Brescia and Cremona. It is almost certain he died young since it is impossible to trace paintings by him after 1515.

The 'Athlete' of Segesta. Statuette of discus thrower from the sanctuary of Contrada Mango

Monica de Cesare
and Hedvig Landenius Enegren

The review of the unpublished material from the excavations carried out in the 1950-1960s, of the sanctuary of Contrada Mango at Segesta, led to the discovery of a statuette of an athlete. The piece, which, to our knowledge, is unique of its kind, is made from a grey stone of uncertain provenance. The first part of the article explores the context of the statuette, found in close proximity to the north wall of the *temenos*. The second part provides a detailed description and analysis of the statuette as regards its style and iconography. The male figure with its head and torso intact suggests, from the rendering of the pectoral and back muscles and the right shoulder stance and the conveyed weight distribution, the representation of a discus thrower and a date of 470-460 BCE. In its execution the sculpture shows affinities with Cycladic craftsmanship. As demonstrated in the third part of the article, Segesta had either direct or mediated links with this artistic world in the second quarter of the 5th century BCE, a time when a monumental peripteral temple in the Greek style was erected in the sanctuary of Contrada Mango. The miniaturistic piece would have lent itself plausibly as a sculptor's model but the most immediate hypothesis – given also the presence of traces of colour – is that it was modeled as a votive dedication. The find – evoking the passage in Herodotus (*Historiae* V, 47, 2) of the hero cult offered by the Segestans to Philippus of Croton (the winner of an Olympic race and, subsequently, a follower of Dorieus in the Expedition to Sicily) – forcefully highlights the male element in a Segestan sacred context. This seems to be associated to an aristocratic class open to the Greek elite able to conserve but also remodel its political identity and renew the image of the prosperous Elymian centre and its civic community.

New developments regarding Jacopo della Pila, with a digression on some Neapolitan sculptures in the Victoria and Albert Museum

Antonella Dentamaro

The present article focuses on the discovery of an unpublished document dated 26 March 1489 referring to a marble eucharistic tabernacle commissioned to Jacopo della Pila (a Lombard sculptor documented in Naples between 1471 and 1502) by the prioress Margherita Poderico for the Neapolitan church of Santi Pietro e Sebastiano. The church was destroyed in 1943 and many of the furnishings were dispersed, including Jacopo della Pila's tabernacle; however, it may be suggested identifying part of the work in two lunettes, one with the 'Virgin of the Annunciation' and one with the 'Blessing God the Father', preserved in the Museo Nazionale di San Martino and in the Convitto Nazionale "Vittorio Emanuele II" in Naples.

The second part of the essay regards a group of sculptures (eucharistic tabernacles, tombs, 'Annunciation' reliefs and a statue of 'Saint John the Baptist') that can be attributed without hesitancy to Jacopo and to his workshop on the basis of new stylistic analysis and various similarities with already documented works. The article also contains new information about two Renaissance marble works (both by anonymous authors) purchased in Naples in 1861 by the actual Victoria and Albert Museum: a tomb slab of a lady (which I guess is that of the prioress Maria Francesca Orsini) and two pilasters with full-figures of 'Saint Peter' and 'Saint Sebastian' and two half-figures of 'Prophets'. These originally formed the left and the right sides of a 'triptych' – with a lost 'Virgin and Child' in the large central section – modeled on Antonio Rossellino's altarpiece for the Piccolomini Chapel in the church of Santa Maria di Monteoliveto. On the basis of some notes written by Filippo Aloisio in 1714 and by Giuseppe d'Ancora between 1811 and 1842, it is shown here that these marbles too were originally located in the Dominican church of Santi Pietro e Sebastiano in Naples.

Titianesque portrait of Cardinal Ercole Gonzaga

Stefano L'Occaso

This paper concerns a 'Portrait of Cardinal Ercole Gonzaga' in Munich, Residenz (Grüne Galerie), here attributed to Titian and his workshop. Vasari's assertion that Titian portrayed the cardinal, who for many years led the religious, political and artistic life of the Duchy of Mantua, is thus corroborated, even if the chronology apparently suggested by Vasari fails to tally with the date now proposed for the painting: ca. 1550. Unfortunately, the painting is not in good condition, although it does allow the author to discuss in detail other extant portraits representing the cardinal.

The 'Night' by Ludovico Carracci Alessandro Brogi

The occasion for the present article is the new attribution of a painting on copper with the 'Adoration of the Shepherds' to the early activity of Ludovico Carracci, patriarch of the so-called Carraccesque reform. The painting had very recently appeared on the European art market with a rather vague attribution to an anonymous Bolognese artist of the 17th century. The new attribution finds a great deal of supporting evidence in other paintings of the mid-1580s, the crucial years of that radical renewal of Italian painting of which the three Bolognese artists would be progenitors, in a single bound almost overriding the now languishing late Maniera and ushering in the new century, the Seicento. On which they left their mark, both inside and outside Italy. The addition nonetheless allows us to reflect again on the enlivening influence exerted by the art of a great predecessor like Correggio, not only on the young Annibale, but also on Ludovico Carracci, who transposes that legacy in a different and original way compared to his cousin.

The art collection of Antoine Benoist Andrea Daninos

Antoine Benoist (Joigny 1632-Paris 1717), now remembered mainly for the wax portrait of Louis XIV conserved at Versailles, in his own time enjoyed widespread popularity thanks to his collection of life-sized wax figures representing members of the court of Maria Theresa of Spain, wife of Louis XIV. Benoist was appointed by the sovereign "son unique sculpteur en cire" and decorated with a noble title, as well as being admitted as a painter to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1681. Benoist also enjoyed a solid reputation as a connoisseur of painting, as is revealed by numerous inventories in which he is mentioned as a valuer, and he himself amassed a rich collection in part displayed in his own exhibition of waxes. The inventory, drawn up at his death in 1717, listed about 150 works, although omitted the names of the artists. This is not the case with the inventory drawn up in 1712 on the death of his first wife Antoinette Oudaille, which includes the artists' names.

The 1712 inventory is transcribed for the first time in the present article. This allows us to appreciate the importance of the collection, which boasted seven works attributed to Poussin, and to identify some of the works owned by Benoist, whose main nucleus consisted of Italian paintings. A comparative analysis of the entries of the two inventories and the emerging discrepancies also reveals that the artist practised unofficially – since it was disapproved by the Académie – as an art dealer.

The fortune of Christo in Italy 1963-1978

Federica Maria Rovati

This study reconstructs Christo's fortune on the Italian art scene of the 1960s and 1970s, whose works and critical reflections are considered in relation to the artist's projects during this period: primarily the "packages", then the "show windows" and environmental projects.

The research is based on a study of specialised magazines and Italian daily newspapers of the period, focusing on times when Christo's works were displayed in the country or were in any case described and commented on with varying levels of interpretation. Reactions of astonishment and discomfort, praise and rejection, critical evaluation and acceptance were calibrated on the basis of different criteria accordingly in the context of the various historical phases – the economic boom of the 1960s, the utopian ideals of 1968, the political and financial crisis of the 1970s. Independently of any changes of perspective determined by new cultural realities, Christo appears as a constant point of reference for Italian artists and critics: not through his conformity to prevailing tendencies, nor as a result of any contrary, programmatic attempt at eversion, but through his ability to keep the definition of art, the artist's role and the artist's own work continually open.

Copyright delle immagini

Il mito del 'Maestro di Rimini'. Riflessioni in merito alla scoperta di un capolavoro
Max Seidel

Fig. 1-6, 9-10, 15-19, 23-24, 26, 30, 34, 41-43, 45, 52-53: Liebieghaus Museum, Francoforte sul Meno; fig. 7, 13: Städtisches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno; fig. 8, 11-12, 14, 21, 32-33, 40, 44, 46-48, 50: archivio dell'autore; fig. 20, 22, 25, 29, 31, 51: National Museum Warsaw; fig. 27, 35, 37: foto di Gilberto Urbinati, Diocesi di Rimini; fig. 28, 36, 38: Wiesbaden Museum; fig. 39: Musée du Louvre, Parigi; fig. 49: Collezione Daniel Katz, Londra.

"Un tondo bozzato di Nostra Donna", opera di Benedetto da Maiano

Francesco Caglioti
Fig. 1-3, 5, 16, 30, 34, 38, 42-43: Bruno Bruchi, Siena (per Francesco Caglioti, Firenze); fig. 4, 8, 10, 12, 15, 21, 32: Fratelli Alinari, Firenze; fig. 6-7, 13-14, 28-29, 35, 40-41, 44: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; fig. 9: The Courtauld Institute of Art, Londra; fig. 11: Paolo Parmiggiani, Parma; fig. 17: Foto Lombardi, Siena; fig. 18: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; fig. 19: Wikimedia Commons (Rufus46); fig. 20: Wikimedia Commons (Maculosae tegmine lyncis); fig. 22, 37: ex Polo Museale Fiorentino; fig. 23: The Metropolitan Museum of Art, New York; fig. 24: Musei del Bargello, Firenze; fig. 25: Foto Reali, Firenze; fig. 26-27: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna; fig. 31: Banca Monte dei Paschi di Siena s.p.a.; fig. 33: Foto Carboni, Roma; fig. 36: Archives Générales du Royaume, Bruxelles; fig. 39: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; fig. 45: internet (autore sconosciuto); fig. 46: Studio Fotografico Tosi (di Paolo Tosi & C., s.n.c.), Firenze (per Francesco Caglioti).

Il vertice anticlassico di Marcello Fogolino

Marco Tanzi
Fig. 1-2, 4, 6, 9-10, 12, 16-17: Carlo Crozz Fotografia, Treviso; fig. 3: Foto © Musei Vaticani; fig. 5: Washington, National Gallery of Art | NGA Images; fig. 7: © Trustees of the British Museum; fig. 8: Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo; fig. 11, 13-15, 18-19, 26-27, 29, 45-46, 48: © Castello del Buonconsiglio, Trento; fig. 20-22: Marco Mazzoleni, Bergamo; fig. 23: Mauro Magliani, Padova; fig. 24-25, 62: Archivio dell'autore; fig. 28: Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE per le province di Grosseto e Siena, Siena; fig. 30, 42: Riccardo Viola, Mortegliano; fig. 31: Mario Bonotto © 2019. Mario Bonotto / Foto Scala, Firenze; fig. 32: Beppe Gernone, Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE della Puglia, Bari; fig. 33: Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE del Piemonte, Torino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali); fig. 34-38, 44, 47: Laura Tessaro (da M. Bonelli, R. Fabiani, *Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli affreschi di Sant'Antonio Abate*, Milano 1988); fig. 39, 41, 43, 49: Emanuele Tonoli, San Felice del Benaco; fig. 40: Archivio Museo Diocesano Tridentino, Trento (autorizzazione n. 30/2015 del 10/09/2015); fig. 50-52, 54, 56, 58-60: Fotostudio Rapuzzi, Brescia; fig. 53, 55, 57, 61, 63: Filippo Piazza, Brescia; fig. 64: Musei Civici di Padova, Giuliano Ghiraldini (su gentile concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura); fig. 65: Courtesy of The Yager Museum of Art and Culture, Hartwick College, Oneonta; fig. 66: Archivio Fotografico, Polo Museale Veneziano, Venezia.

L'Atleta' di Segesta. Una statuetta di discobolo dal santuario di Contrada Mango

Monica de Cesare and Hedvig Landenius Enegren
Fig. 3a-b, 4a-b, 5a-b: foto Raffaele Franco;
fig. 6a-b: foto Francesco Mannuccia;
fig. 8: foto Clemente Marconi.

Qualche novità su Jacopo della Pila, con una digressione su alcune sculture napoletane nel Victoria and Albert Museum

Antonella Dentamaro
Fig. 1-2: Mauro Magliani, Padova; fig. 3, 33, 37-38: Fototeca del Polo Museale della Campania; fig. 4-5, 10-11, 13-15, 17, 21, 27: archivio dell'autrice; fig. 6-8: Victoria and Albert Museum, London; fig. 19, 36: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; fig. 20: Giovanni Iannone, Avellino; fig. 9, 12, 18: Rossana Siracusa, Caiazzo; fig. 16, 28, 30: Giuseppe Caputo, Torella dei Lombardi; fig. 22-23: Roberto Cascone, Nocera Inferiore; fig. 24-26, 35:

Archivio dell'Arte - Luciano Pedicini, Napoli;
fig. 29: *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, a cura di Vittorio Sgarbi, Milano 2006, p. 27; fig. 31-32: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna (i diritti d'autore risultano scaduti); fig. 34: *La storicità dei luoghi. Il sepolcro di Nicola d'Alagno primo feudatario di Torre Annunziata*, Torre Annunziata 2007; fig. 39: The Metropolitan Museum of Art, New York.

Ritratto tizianesco del cardinale Ercole Gonzaga
Stefano L'Occaso

Fig. 1: © Blairs Museum; fig. 2: © Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen; fig. 3-4: © Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen / foto L'Occaso; fig. 5: © Basilica di Santa Francesca Romana.

La 'Notte' di Ludovico Carracci

Alessandro Brogi
Fig. 1-2, 5, 8, 10: Foto Claudio Giusti/Firenze; fig. 3: © Gabinetto Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Bologna; fig. 4, 12: © Archivio Fotografico Villani & Figli s.r.l.; fig. 6: © Musei Vaticani – Archivio Fotografico; fig. 7, 9: © Bayer&Mitko - ARTOTHEK; fig. 11: © Marco Baldassarri; fig. 13: © Rijksmuseum-Stichting Amsterdam.

La collezione d'arte di Antoine Benoist

Andrea Daninos
Fig. 1: RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec; fig. 2, 6: archivio dell'autore; fig. 3: Christie's, Londra © Christie's Images Limited, 2016; fig. 4: su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali-Gabinetto Fotografico degli Uffici; fig. 5: Galleria Canesso, Parigi; fig. 7-8, 12: Bibliothèque nationale de France, Parigi; fig. 9: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda; fig. 10: RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda; fig. 11: per gentile concessione di UniCredit Art Collection; fig. 13: The State Hermitage Museum, San Pietroburgo; fig. 14: The National Gallery Londra / Scala Archives.

Fortuna italiana di Christo 1963-1978

Federica Maria Rovati
Fig. 9, 11: Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas.
Tutti i diritti riservati.