

Capolinea Donatello?

Ulrich Pfisterer

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie
und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/> dauerhaft frei verfügbar (Open Access)
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008193>

Capolinea Donatello?

Donatello. Erfinder der Renaissance, a cura di Neville Rowley per i Musei statali di Berlino; in collaborazione con Francesco Caglioti, Laura Cavazzini e Aldo Galli, Berlin / Leipzig 2022, 344 pp.

Donatello (1386–1466 circa) poneva sfide insormontabili già a Giorgio Vasari e al suo disegno di una “storia degli artisti” (1550/1568): “Ma non mi risolvo in tutto...”¹. Il suo metodo di ordinamento cronologico, che si supponeva semplice e indefettibile, fallì di fronte alle opere di Donatello: opere così innovative, vivaci, efficaci, e allo stesso tempo di profonda comprensione tanto dell’antichità quanto della natura, che sembrano appartenere alla terza età vasariana, il sedicesimo secolo, piuttosto che ai primi sei decenni del quindicesimo. Che sollievo allora che a Firenze e a Berlino sia stata presentata una mostra su Donatello “inventore del Rinascimento” che non vede e non solleva più alcun problema.

Le pagine che seguono non intendono solo discutere l’idea di Donatello che mostra e catalogo sviluppano, o il modo in cui sono state affrontate le sfide poste dalle opere e da uno stato della ricerca ampio e in parte estremamente controverso. Si tratta anche di capire quali siano le aspettative che un museo statale ha riguardo una mostra di questo genere, che tipo di pubblico si attenda, quali siano i risultati auspicati, e quali gli standard da rispettare. A quanta trasparenza e autoriflessione critica siamo tenuti come storici dell’arte, soprattutto quando si agisce in nome di un’istituzione statale?

Stile: fase iniziale

L’obiettivo della mostra di Berlino non viene mai formulato chiaramente: delle 42 sculture (o calchi derivati) presentate nella capitale tedesca come opere di Donatello, 14 – un terzo – non si trovano nei due più importanti cataloghi

Una versione tedesca di questo saggio verrà pubblicata nella rivista *Göttingische Gelehrte Anzeigen*.

- 1 Giorgio Vasari: *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, vol. 3 Testo, 1971, p. 18 (Proemio alla seconda parte delle Vite).

precedenti, quelli di Artur Rosenauer (1993) e Horst Janson (1957), oppure non sono lì indicate come opere di Donatello.² Dunque siamo di fronte, principalmente, a nuove attribuzioni. Di per sé, nulla di sbagliato. Anzi, ciò comporterebbe una spettacolare revisione dell'opera di Donatello, soprattutto dei primi lavori – per certi versi una riproposizione e una conferma delle ricerche condotte intorno al 1900 da Wilhelm Bode e altri, la cui lista di lavori attribuiti al maestro era molto più estesa.³ Altamente problematico, tuttavia, è che queste riattribuzioni non siano state chiaramente segnalate come tali né nella mostra né nel catalogo, e che siano state argomentate solo occasionalmente e superficialmente. Il verdetto degli esperti curatori pretende di essere creduto, al di là di ogni lecito dubbio. Stando così le cose, il pubblico – a parte gli specialisti – non aveva modo di capire quali attribuzioni fossero inequivocabilmente certe, quali fossero ampiamente accettate e quali fossero proposte solo in sede di mostra. Allo stesso tempo, permettendo di studiare le opere da vicino, la mostra ha provato ancora una volta quanto ampio fosse il ventaglio metodologico di Donatello e quanto poco siano utili in questo ambito i criteri attributivi morelliani, anche per le opere certe.

Scarsamente tematizzate le riattribuzioni, e altrettanto scarsamente dichiarati i presupposti. Uno di questi però è chiaro: Luciano Bellosi *deve* avere ragione! Lo storico dell'arte, scomparso nel 2011, insegnante e amico degli autori italiani del catalogo, aveva espresso nel 1977 la tesi secondo cui Donatello avrebbe avuto un ruolo decisivo, nei primi anni del Quattrocento, nella produzione di diverse sculture in terracotta, perlopiù rilievi raffiguranti la Madonna col Bambino.⁴ Nessuna di queste opere è firmata, e per nessuna di esse esiste documentazione originaria – cosa non sorprendente per lavori così piccoli. Il solo fatto che il nostro artista sia attestato dal 1404 al 1407 come collaboratore della bottega di Ghiberti, un luogo determinante per il “Rinascimento della scultura in terracotta”, suggerirebbe un successivo coinvolgimento di Donatello nella realizzazione di questi oggetti. Senza discutere in dettaglio le singole attribuzioni, è importante sottolineare però alcuni elementi. L'occasione di confronto diretto in mostra è stata soprattutto una riprova di quanto sia difficile trovare precise corrispondenze stilistiche tra tutte le opere che si presume siano state realizzate da Donatello nell'arco di pochi anni. Le attribuzioni al Nostro e la cronologia dei suoi primi lavori, in alcuni casi addirittura esatta all'anno – cioè il quadro complessivo degli esordi di Donatello così

2 Cat. 6, 7, 9, 10, 11, 18, 27, 34, 51, 52, 61, 66, 72, 80; cfr. Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, 2 vol.; Artur Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993, cfr. cat. 77, 84, 85, 86, 91, 93, 97.

3 Probabilmente il catalogo più completo è quello di Paul Schubring: *Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen*, Stuttgart/Leipzig 1907, che presenta diverse attribuzioni riproposte anche nel catalogo di Berlino, ad esempio a pp. 27, 37, 38, 46, 206.

4 Luciano Bellosi: *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche*, in: Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, a cura di Giulietta Chelazzini Dini, Firenze 1977, pp. 163–179, idea riproposta anche successivamente e integrata con ulteriori attribuzioni.

come viene tratteggiato in mostra – si basano complessivamente su ipotesi accettate da altri ricercatori solo in misura molto limitata.

Un altro presupposto della mostra è: Donatello *deve* essere stato geniale fin dai suoi esordi, e senza che esistesse un altro scultore in grado di competere con lui. Pertanto, anche un eccezionale crocifisso ligneo con braccia mobili proveniente da Santa Croce *deve* essere opera di Donatello. L'opera fu associata per la prima volta allo scultore fiorentino da Francesco Albertini nel 1510, cento anni dopo la sua presunta realizzazione. Il cosiddetto *Libro di Antonio Billi e Vasari* raccontano poi, qualche decennio più tardi, l'aneddoto secondo cui il giovane Donatello avrebbe scolpito questo “contadino” in competizione con l'ideale *Cristo in Croce* di Brunelleschi in Santa Maria Novella.⁵ Il *Crocifisso* non è stato prestato a Berlino, mentre a Firenze apriva la mostra insieme al *David* marmoreo. Quest'ultimo funge da punto cardine, in quanto è la prima opera collegabile con una certa sicurezza a una fonte archivistica e al nome di Donatello (anche se la testa mozzata di Golia ai piedi di David, che risale visibilmente a una fase stilistica successiva, venne infatti rielaborata da Donatello nel 1416, allorché la statua fu ricollocata presso il Palazzo della Signoria). Ma se il *David* e il *Crocifisso* sono stati davvero realizzati nello stesso periodo, intorno al 1408–1409, mettendoli uno accanto all'altro si capirà che difficilmente potranno essere opere dello stesso scultore. Si vedano, ad esempio, le forme del cranio delle due figure, concepite in modo completamente diverso: nel caso di David, una idealizzata forma a uovo su cui – tentando una definizione icastica – gli occhi e il naso sono stati applicati dall'esterno; nel caso del Cristo, una forma sviluppata dall'interno, dall'ossatura del cranio (fig. 1, 2).

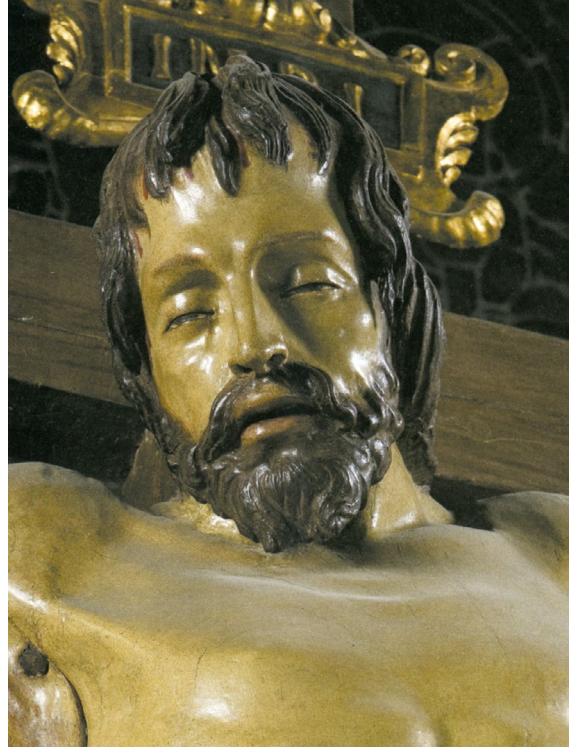
Per “salvare” l'attribuzione donatelliana del *Crocifisso*, si è dovuto ascrivere allora al maestro fiorentino, tramite una complessa rilettura delle fonti, anche il miglior termine di paragone: l'*Uomo dei dolori* alla sommità dell'archivolto della Porta della Mandorla del duomo di Firenze (fig. 3). Questa figura in marmo appartiene a un gruppo di opere per le quali sono effettivamente documentati tre scultori, tra cui Nanni di Banco, che aveva all'incirca la stessa età di Donatello. Solo un'elaborata argomentazione permette dunque di tirare in ballo, come quarta alternativa, Donatello, al quale erano state commissionate altre figure per la Porta. Ma Nanni di Banco, che morì nel 1421 non ancora quarantenne, ebbe la sfortuna di essere oggetto, nelle *Vite* del Vasari, della presunta affermazione di Donatello: “Questo buon uomo non è nell'arte quello che sono io [...]”.⁶

5 Francesco Albertini: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia per mano di sculptori et pictori excellenti moderni et antiqui* (Firenze 1510), a cura di Michela Tarallo, Firenze 2021, p. 12 [https://www.memofonte.it/files/2021/02/Albertini-1510_ed.-Tarallo_2021.pdf; ultimo accesso 31.1.2023]; il testo di riferimento sul tema, Margit Lisner: *Holzkrufifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, non è citato nella bibliografia del catalogo di Berlino.

6 Vasari 1971 (vedi nota 1), p. 44; Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli e Neville Rowley, *Reconsidering the young Donatello*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 57 (2015) [2018], pp. 15–45.



1



2



3

- 1 Donatello, Testa del Davide, 1408-09, nella Mostra di Berlino
- 2 Nanni di Banco (Caglioti et al.: „Donatello“), Crocifisso, c. 1408, Firenze, S. Croce
- 3 Nanni di Banco (Caglioti et al.: „Donatello“), Uomo dei dolori, 1407-08, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Naturalmente, il fattore decisivo non è tanto quale sia l'attribuzione corretta. Più importante sarebbe rendersi conto di che tipo di selezione sia stata operata sulle argomentazioni esistenti: innanzi tutto, neanche Bellosi attribuiva l'*Uomo dei Dolori* a Donatello, assegnandolo invece a Nanni di Banco. Ma non solo Bellosi: anche Margit Lisner, che per prima aveva sostenuto l'attribuzione a Donatello nel 1962, in seguito si ricredette.⁷ Per quanto riguarda la nuova monografia su Nanni di Banco di Mary Bergstein, (2000) essa non sembra soddisfare gli organizzatori della mostra, che non la citano mai. Oltretutto, la questione degli esordi era già negli anni Sessanta e Settanta uno dei problemi donatelliani più affrontati dagli studiosi, tra cui Volker Herzner.⁸ Ma attraverso una altrettanto intensa "autocitazione" circolare, il team della mostra risolve anche il problema della selezione bibliografica: per gli "esordi di Donatello", oltre al saggio della Lisner del 1962, si fa riferimento, infatti, solo a Cavazzini 2013, Galli 2013, Caglioti et al. 2018 e Beltramini/Cavazzini 2019, che concordano tra loro e mantengono la stessa posizione degli anni precedenti.⁹

In questo modo, il dibattito attributivo sembra ignorare soprattutto il fatto che in questa prima fase Nanni di Banco dovette essere anch'egli un "inventore del Rinascimento" accanto a – se non proprio in anticipo su – Donatello. Caglioti, Cavazzini, Galli e Rowley 2015/2018, probabilmente a ragione – e come altri ricercatori -, dividono le due figure di profeti, realizzate per la Porta della Mandorla intorno al 1406–1407, tra Nanni di Banco e Donatello.¹⁰ Se le cose stanno così, il *David* marmoreo di Donatello, di poco successivo, riprende la postura e l'apertura appena accennata tra gambe e mantello di questo piccolo profeta di Nanni, esaltando entrambi gli elementi in una virtuosa competizione con la figura realizzata dal collega (fig. 4, 5, 6). Anche altre commissioni parallele dimostrano che negli anni successivi Nanni fu sempre una fonte di stimolo, un concorrente e – in merito alla recezione dell'antico – persino un passo avanti rispetto a Donatello. Come questi con il *David* marmoreo, anche Nanni scolpì un profeta (l'"*Isaia*"), anche lui realizzò un evangelista seduto per la facciata della cattedrale, e dal 1409 circa si assicurò anche tre commissioni per Orsanmichele, tra cui la più grande in assoluto, la nicchia dei Quattro Santi Coronati. Almeno per questi committenti, pare che fosse Nanni il miglior scultore fiorentino dell'epoca. I primi anni di

7 Luciano Bellosi: Nanni di Banco (I maestri della scultura 64), Milano 1966, s.p.; Lisner 1970 (vedi nota 5), p. 55 e nota 14; il ripensamento della Lisner è ancora segnalato da Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2015 [2018] (vedi nota 6), p. 21.

8 Decisamente scarsa la considerazione per le ricerche di Volker Herzner, di cui sono citati solo due saggi; fondamentali sono, ad esempio, Volker Herzner: Bemerkungen zu Nanni di Banco und Donatello, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 26 (1973), pp. 74–95; e id. Regesti donatelliani, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 2 (1979), pp. 169–228.

9 Laura Cavazzini: Gli esordi, in: Donatello. Il Rinascimento, a cura di Francesco Caglioti, con Laura Cavazzini, Aldo Galli, Neville Rowley, Firenze/Milano 2022, pp. 108–111.

10 Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2015 [2018] (vedi nota 6).



4



5



6

- 4 Donatello (?): Profetino, 1406–07, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
5 Nanni di Banco (?): Profetino, c. 1407 (Caglioti 2022: 1415–1420), Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
6 Donatello, Davide, 1408–09, nella Mostra di Berlino

Donatello, anni chiave che lo portarono infine alla svolta decisiva, possono dunque essere compresi solo in relazione a Nanni di Banco, il quale ciononostante non viene mai menzionato nei saggi introduttivi del catalogo berlinese, e solo una volta di sfuggita nelle schede.¹¹ Nel precedente catalogo fiorentino, invece, Caglioti sembrava ben consapevole della problematicità di una tale ricostruzione dei fatti: perciò, se nel 2015/2018 aveva ancora sostenuto per il profeta di Nanni una datazione al “1407 circa”, a Firenze nel 2022 la soluzione è quella di privare la statua della sua forza innovatrice tramite una datazione al “1415–1420 circa”, non ulteriormente suffragata, degradandola così a mera imitazione del *David*, che torna a fungere da modello.¹²

Da questo presupposto derivano altre convinzioni, come quella secondo cui nella prima metà del Quattrocento solo Donatello abbia posseduto tale qualità inventiva ed esecutiva. E ciò rende possibile far risalire vari rilievi e placchette, di cui esistono diverse versioni ma che certamente non sono stati realizzati da Donatello stesso, a ipotetici “modelli perduti” del maestro. Neppure questa intuizione degli organizzatori della mostra può tuttavia essere ulteriormente comprovata.¹³ Anche in questo caso, il mantra è quello di non prendere in considerazione ipotesi alternative. Una di queste, ad esempio, è che altri scultori abbiano affettatamente copiato il popolare stile donatelliano. In effetti, lo stesso Victoria & Albert Museum non indica come di Donatello le opere prestate a Berlino appartenenti a questa categoria. C'è ancora la speranza, allora, che la mostra londinese fornisca una presentazione più equilibrata delle possibili interpretazioni.¹⁴

Troviamo all'opera lo stesso tipo di ragionamento sulla carica creativa di Donatello anche quando si tenta di attribuirgli in modo inequivocabile il bozzetto in argilla della Madonna col Bambino proveniente dalla collezione berlinese (fig. 7), o il piccolo bronzo presumibilmente correlato a un perduto modello in cera per il *David Martelli* – mentre altri studiosi si limitano a considerare l'attribuzione metodologicamente impossibile per mancanza di termini di paragone.¹⁵

11 P. 128, cat. 4 alla voce relativa al *David* di Donatello (L. Cavazzini).

12 Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2015 [2018] (vedi nota 6), pp. 20–22; Francesco Caglioti: Vita di Donatello, in: Donatello. Il Rinascimento, a cura di Francesco Caglioti, con Laura Cavazzini, Aldo Galli, Neville Rowley, Firenze/Milano 2022, pp. 25–105, in particolare p. 29.

13 Cat. 20, 21, 24, 25.

14 Anche per le numerose invenzioni pittoriche per le quali si era inizialmente pensato a un modello perduto di Leonardo da Vinci, una ri-creazione “in stile leonardesco” sembra un'ipotesi molto più probabile; cfr. ad esempio Wilhelm Suida: Leonardo und sein Kreis, München 1929.

15 Cat. 61, 80; cfr. ad esempio Volker Krahn: “Ein Blick in Donatellos Werkstatt”. Berliner Bronzen – Wilhelm von Bode und die Zuschreibungsfragen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 57 (2015), pp. 53–65, in particolare p. 61 sgg. Rivelatore è anche il confronto tra le recenti affermazioni di Francesco Caglioti, cat. 52, e le argomentazioni di Beatrice Paolozzi Strozzi sul *San Giovannino Martelli* in: Desiderio da Settignano, a cura di Marc Bomard, Beatrice Paolozzi Strozzi e Nicholas Penny, Paris/Milano 2006, pp. 124–126. Qui la Paolozzi Strozzi suggerisce un'attribuzione a Donatello con



7 „Donatello“: „Modello“ per una madonna, „intorno a 1455–1460“, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. M 88 (comprato 1906 da Luigi Grassi, Firenze)

Così, di fronte alle sfide lanciate da tutti questi oggetti, l'unica risposta concessa è quella di un ostinato attribuzionismo. Ci sarebbero altre importanti tematiche da affrontare, come la storia e i limiti della critica stilistica, o il nuovo senso tutto donatelliano dello stile, la struttura delle botteghe o persino il rapporto tra opere finite e bozzetti – e quelli berlinesi sarebbero probabilmente gli esempi più antichi ad essere giunti fino a noi. Eppure, nessuna di queste tematiche viene discussa.¹⁶

A supporto di tale impostazione, il catalogo berlinese riporta tra i saggi anche un'intervista sul "metodo Caglioti", che dà l'impressione che questo studioso, attingendo a tutte le possibilità di confronto e a tutte le fonti scritte, studiando attentamente tutta la letteratura critica precedente, e impugnando sapientemente il rasoio di Ockham, abbia ripensato in maniera completa e innovativa l'opera di Donatello. Mostra e catalogo, invece, non danno l'idea che sia in corso una discussione aperta e critica, quanto piuttosto l'imposizione e la canonizzazione delle attribuzioni degli autori. Insormontabili e allo stesso tempo indispensabili, come tutte le posizioni "forti" nei dibattiti accademici: ma è possibile che contributi precedenti, altri temi di ricerca, così come altre tesi e argomentazioni siano tutti così ampiamente ignorati a questo scopo? E fino a che punto un museo statale può essere strumentalizzato in questo modo?

Significato: fase centrale

Arrivati alla sezione della mostra dedicata alle numerose figure di putti alati, risalenti agli anni centrali della produzione di Donatello, e chiamati *spiritelli* nelle fonti contemporanee, non è più possibile ignorare le questioni di significato. Oltre alle problematiche di attribuzione e datazione, il "metodo Caglioti" sembra interessarsi solo alla committenza e alla ricostruzione del contesto originale in cui questi spiritelli venivano esposti. Eppure, mentre la mostra fiorentina affrontava almeno in parte il tema del punto di vista dello spettatore originario, collocando le figure in posizione elevata o mostrando una proposta di ricostruzione del *Tabernacolo del Pugliese* (con la problematica *Madonna Dudley* al centro, e non con la *Madonna delle Nuvole* di Boston¹⁷), a Berlino le opere esposte sono state lasciate

un successivo rifacimento di Desiderio da Settignano, a cui l'opera era stata prevalentemente attribuita in precedenza.

16 Johannes Myssok: *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999.

17 Cat. 27 e 22; per nessuna delle due opere l'attribuzione è certa. La *Madonna Dudley*, con le sue aureole scorciate, non riscontrabili in altre opere certe di Donatello, era già stata rivendicata da Caglioti a Donatello nel 1992, e nella mostra fiorentina è stata poi elevata a modello per praticamente tutte le raffigurazioni fiorentine della Madonna di profilo fino agli inizi del XVII secolo. Al contrario, l'ipotesi del Victoria & Albert Museum oscilla tra un successore di Donatello o un prodotto del XIX secolo nello stile

tutte indiscriminatamente ad altezza d'occhio.¹⁸ Anche per quanto riguarda gli altri “ospiti d'onore” della mostra berlinese – il *Crocifisso* in bronzo e due pannelli dell'altare maggiore del Santo di Padova – non si è pensato di mostrare al pubblico, tramite una ricostruzione, dove e come immaginare queste opere nel contesto originale nel coro della chiesa padovana.

Le sfide presentate dagli oggetti in mostra, soprattutto quelli a carattere religioso, non si esauriscono con l'identificazione iconografica, con la catalogazione delle varie “Madonna con Bambino”, o dei “Giovanni Battista”: anzi, semmai è qui che iniziano le vere sfide. Cosa ci si attendeva da questi oggetti all'epoca della loro realizzazione? L'onnipresenza di rappresentazioni mariane aveva già spinto, oppure no, i contemporanei a osservare più da vicino le varianti più piccole e più grandi, i diversi materiali, le dimensioni, gli sfondi altamente innovativi di Donatello, i diversi momenti e gradi di emotività rappresentati, eccetera?¹⁹ Perlomeno il saggio di Frank Fehrenbach, incentrato sul *rilievo schiacciato*, si impegna ad approfondire le diverse variazioni di visibilità, illuminazione e significato dei virtuosi bassorilievi inventati da Donatello.

Se per le opere religiose si fanno solo riferimenti molto generici alla “devozione privata” e simili, i lapidari commenti sul putto bronzeo alato con un pesce sulla schiena o sul cosiddetto *Amore-Attis* di Donatello mancano di un'attenzione approfondita per la cultura visiva degli umanisti e per gli studi precedenti su questo tema: “Molti studiosi hanno cercato di identificare questo bronzo [l'Amore-Attis] con una specifica divinità antica, valutando questo o quell'altro attributo: le ali sulla schiena ricordano Amore, quelle sulle caviglie Mercurio, i pantaloni Attis, la coda un fauno, il serpente innocuo Ercole bambino. Altri hanno addirittura postulato la presenza di attributi ormai scomparsi”.²⁰ Questo è quanto. Ma a quale scopo furono commissionate, e chi era in grado di apprezzare queste enigmatiche figure intorno alla metà del XV secolo? L'interessante idea di Francesco Caglioti, sviluppata già qualche tempo fa, che le capsule di papavero sulla cintura dell'*Amore-Attis* siano forse da interpretare come ornamento

di Desiderio da Settignano (<https://collections.vam.ac.uk/item/O96302/relief-virgin-and-child/virgin-and-child-relief-desiderio-da-settignano/>, ultimo accesso 1.2.2023). Vasari racconta che Piero del Pugliese fece realizzare un tabernacolo ligneo con dipinti di Fra Bartolommeo e al centro un rinomato rilievo della Madonna scolpito da Donatello. Le scene dei pannelli laterali di Fra Bartolommeo, che oggi misurano 20 cm – e non è chiaro quanto siano stati tagliati in altezza – necessiterebbero di sostanziali integrazioni per adattarsi ai due rilievi; cfr. Francesco Caglioti: *I secoli della Madonna Dudley*, in: Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2022 (vedi nota 9), pp. 398–401.

18 Al posto delle opere di Donatello, la scheda di catalogo 17 presenta due complesse ricostruzioni alternative della Cappella di San Giuliano con la pala di Masaccio in S. Maria del Carmine a Pisa.

19 Hans Belting affronta queste tematiche in relazione alla pittura veneziana del tardo Quattrocento. Hans Belting: *Giovanni Bellini – Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a. M. 1985.

20 Cat. 42; cfr. anche pp. 25 e 53. Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2022 (vedi nota 9), qui Rowley p. 204, cat. 5.6.

araldico della famiglia Bertolini Salimbeni, ci riporta direttamente al problema della commissione. Nessuna menzione, invece, delle implicazioni nel campo della *philosophia naturalis* del termine *spiritello*, nessuna menzione del rinnovato interesse per le èkphrasis e per gli epigrammi antichi, in particolare l'*Anthologia Planudea*, dove, tra l'altro, viene descritta una statua di Amore con un delfino (XVI, 207; cfr. Tzetzes, *Chil. hist.* 11, 500), come pure l'ambiguità del sorriso di Eros. Il rapporto tra testo e immagine, l'evocazione di opere antiche andate perdute, e la competizione con esse: tutti questi aspetti non hanno alcun ruolo. Non si parla nemmeno di un altro elemento facilmente riscontrabile nelle fonti di poco successive, e cioè la fondamentale fascinazione per gli enigmi iconografici, per le ambiguità e per le interpretazioni erudite delle opere. Giovanni Aurelio Augurelli, ad esempio, nel 1475, in occasione di un torneo medico svoltosi a Firenze, notava a proposito dello stendardo di Giuliano de' Medici, rappresentante Pallade Atena che sconfigge Amore: "Molte e diverse interpretazioni sono state avanzate, nessuna coincide con l'altra, [ma proprio] questa [circostanza] è più bella dei dipinti in sé".²¹

Certamente tali contesti interpretativi non sono facili da discutere in una mostra, ma almeno il catalogo avrebbe potuto fungere da supplemento in tal senso. Il volume comprende due saggi introduttivi di Rowley e Cavazzini/Galli (quest'ultimo incentrato sulla "Guida di Firenze", il *Memoriale* di Francesco Albertini del 1510), l'intervista a Caglioti, il saggio di Fehrenbach sul *rilievo schiacciato* e le riflessioni di Georges Didi-Huberman sul busto di Niccolò da Uzzano. Anche se vengono formulati sempre più dubbi sulla paternità di questo busto in terracotta dipinta, Didi-Huberman sviluppa categorie interpretative che rimangono in ogni caso centrali anche per Donatello, quali il movimento, il *pathos* e il binomio osservazione della natura/ realtà ideale. Nei due contributi conclusivi, Thomas W. Gaetgens presenta Wilhelm von Bode e la storia del collezionismo a Berlino, mentre Whitney Kerr-Lewis presenta quello di Londra. Questi importanti testi evidenziano l'entusiasmo per Donatello e la conseguente importante presenza di opere nelle due città, nonché il significato assunto da Donatello per la scultura intorno al 1900. In sede di mostra, tuttavia, non è stato dato alcuno spazio alla storia del collezionismo e della *scholarship* donatelliana.

21 "Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est: / Pulchrius est pictus istud imaginibus"; citato da Ida Maier: Ange Politien: La formation d'un poète humaniste (1469–1480), Geneva 1966, p. 307; si veda anche Stephen Campbell: The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the *studiolo* of Isabella d'Este, New Haven/London 2006.

Mito: fase tarda

Anche le ultime opere di Donatello dopo il ritorno da Padova, così come la loro ricezione e fortuna, presentano delle questioni aperte. Ad esempio: il “non-finito”, seppur tipico dello stile tardo, riscontrabile nei pulpiti per San Lorenzo e in altri rilievi minori (cfr. cat. 77), è lungi dal caratterizzare tutte le opere di quel periodo. Un rilievo rappresentante la Crocifissione (cat. 75), nel quale, almeno a partire da Pope-Hennessy, il coinvolgimento di Donatello è dato per certo, è studiatissimo nella composizione, finemente eseguito in tutti i dettagli, con tanto di doratura. Inoltre va notato che, per quanto gli scultori fiorentini della generazione successiva a Donatello sembrano ammirarlo, la maggior parte di loro parla un altro idioma stilistico. In tal senso, anche il rinnovato interesse per Donatello nella prima metà del XVI secolo è particolarmente significativo, perché l'unico disegno frequentemente attribuito a Donatello risale forse proprio a questa fase (cat. 78). E nonostante le riproduzioni di Pisanello, per il quale i rilievi del pulpito di Donatello (e di Michelozzo) a Prato fungevano da modello esemplare al pari delle opere antiche, e nonostante l'eccezionale elogio nelle *Vite* del Vasari, le sculture di Donatello non furono mai riprodotte a stampa nel '500 e '600. Le prime (?) incisioni (realizzate da Gaetano Vascellini) vennero infatti pubblicate solo nelle *Statue di Firenze* dell'editore fiorentino Giovanni Chiari negli anni '90 del XVIII secolo (fig. 8, 9, 10).²²

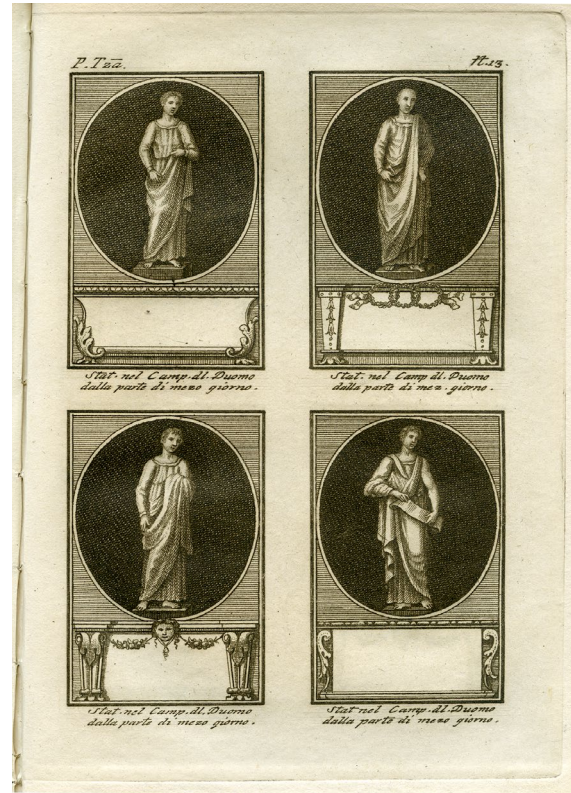
Alla mitizzazione di Donatello si contrappone l'auto-mitizzazione del team della mostra. Per ben due volte nel catalogo si sottolinea come la “storia dimenticata” della monumentale testa di cavallo in bronzo, che dal 1471 si trovava nel cortile di Palazzo Carafa a Napoli, sia stata “gradualmente riesumata dagli studi di Francesco Caglioti”.²³ La testa di cavallo è infatti un'opera chiave in cui Donatello dimostra di aver completamente interiorizzato il modello antico. Questa *aemulatio* dell'antichità si rivelò così convincente che Vasari, che ancora attribuiva l'opera a Donatello nella prima edizione delle *Vite* del 1550, la dichiarò invece

22 La tavola 7 della parte III mostra *Giuditta e Oloferne*, mentre le tavole 13 e 14 mostrano statue del Campanile. Nei cataloghi delle biblioteche quest'opera in tre parti, pubblicata senza data, è spesso datata al “1760 circa”, mentre in realtà risale al 1794–1797 circa: infatti la *Gazzetta toscana*, 29/14, 1794, p. 56, riferisce che l'editore stava lavorando all'opera; mentre la *Gazzetta universale*, 82/52, 1° luglio 1797, p. 416, annuncia l'uscita della terza parte. Donatello al lavoro sulla *Giuditta* è già raffigurato in Domenico Maria Manni: *Azioni gloriose degli uomini illustri Fiorentini espresse co' loro ritratti nelle volte della real galleria di Toscana, Firenze 1745. Le statue del Duomo e Campanile possono essere in parte osservate già nelle vedute precedenti, poi in Bernardo Sansone Sgrilli: Descrizione e studj dell'insigne fabbrica di Santa Maria del Fiore, metropolitana fiorentina in varie carte intagliati, Firenze 1733. Per la storia della ricezione di Donatello si veda Omaggio a Donatello 1386–1986. Donatello e la storia del museo, a cura di Paola Barocchi e Marco Collareta, Firenze 1985, in particolare pp. 227 e 447–450.*

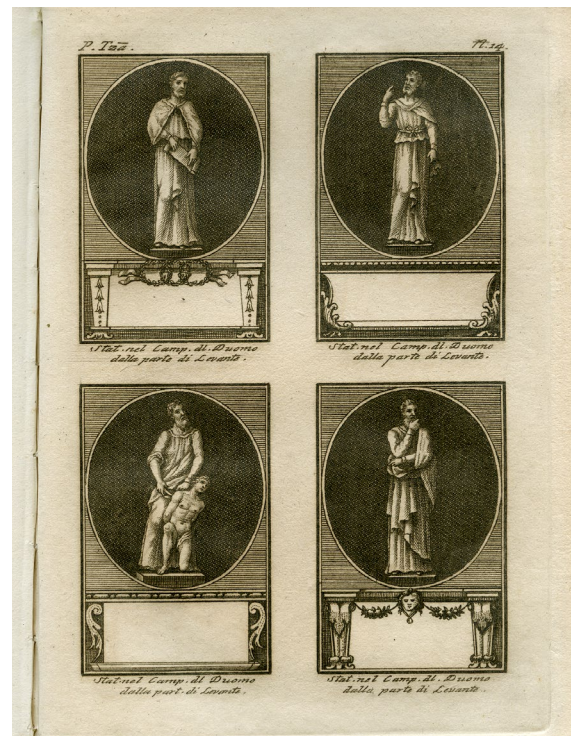
23 Rowley p. 280, cat. 71; cfr. lo stesso Caglioti p. 36. Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2022 (vedi nota 9), qui Rowley p. 332, cat. 11.1.



8



9



10

8-10 Statue di Firenze I-III, Firenze: Giovanni Chiari, 1794-97, tav. 7, 13 e 14

antica nel 1568. Da allora la testa – forse realizzata per una statua equestre di re Alfonso – è stata considerata antica, e si trova tuttora presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Il riferimento all'articolo di Caglioti del 1993 su Andrea dell'Aquila non serve allora solo ad evidenziare come esso funga da *turning point* in questa vicenda attributiva.²⁴ È piuttosto anche un'occasione per rimarcare come il “metodo Caglioti” sia stato efficace fin dall'inizio, e per di più con un esempio di prima classe. Tralasciamo pure il fatto che Roberto Pane avesse già sostenuto l'attribuzione a Donatello nel 1975 ne *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* (pp. 168 sgg. e 197 sgg.). Ma come ci si è potuti dimenticare anche dei due fondamentali saggi pubblicati nel 1992 nel *Bollettino d'Arte*? In uno di questi Edilberto Formigli presentava le sue indagini tecniche e chimiche sulla testa; e proprio partendo da questi dati, Licia Borelli Vlad sosteneva, in un articolo di quindici meticolosissime pagine, che la protome fosse stata molto probabilmente realizzata nel XV secolo e identificava in Donatello il miglior candidato per la sua realizzazione.²⁵ Seppure non citate nei saggi e nelle schede, le opinioni precedenti, così come quelle divergenti, spesso trovano almeno spazio nella bibliografia a fine catalogo; invece, l'archeologa Borelli Vlad è completamente assente. Cosa del tutto incomprensibile, dal momento che lo stesso Caglioti aveva fatto riferimento a Borelli Vlad e Formigli in una precedente voce di catalogo sulla protome Carafa.

Una simile tendenza “riduzionista” in materia di bibliografia può essere rilevata anche a livello statistico. Non c'è dubbio che le 28 pubblicazioni di Francesco Caglioti elencate alla fine del catalogo costituiscano alcuni dei più importanti contributi alla ricerca donatelliana degli ultimi 30 anni. Tuttavia, il fatto che nelle 42 schede berlinesi delle opere di Donatello si contino 42 riferimenti al “team Caglioti” (con Rowley, Cavazzini, Galli e Bellosi) e solo 89 altre pubblicazioni, e cioè che il “team” rappresenti un terzo della ricerca donatelliana, non solo produce un'immagine grottescamente distorta dello stato della ricerca, ma lascia intuire ancora una volta un sistema fatto di conferme reciproche e di profezie autoavverantesi.

Al termine del percorso vengono espone 13 fotografie di *Giuditta e Oloferne* commissionate negli anni Trenta da Jenö Lányi, a sostituire l'originale in bronzo che non poteva essere prestato. Lo storico dell'arte ebreo-ungherese, che, in previsione di un catalogo critico, aveva lavorato sistematicamente alla documentazione fotografica delle opere di Donatello, morì nel tentativo di fuggire ai nazionalsocialisti nel 1940. Se anche le ricerche e le proposte di Lányi fossero state prese in seria considerazione, e non solo le sue fotografie, quella “*sancta simplicitas* dell'apblematicità”, contro cui Lányi si era scagliato con veemenza in tutti i suoi testi, e che

24 Francesco Caglioti: Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la ‘Madonna’ di casa Caffarelli, in: *Prospettiva* 69 (1993), pp. 2–27, in particolare n. 113 dove si trova una breve congettura sulla protome.

25 Edilberto Formigli: La grande testa di cavallo in bronzo detta ‘Carafa’: un'indagine tecnologica, in: *Bollettino d'Arte* ser. 6, 77 (1992), pp. 83–90; Licia Borelli Vlad: Considerazioni su tre problematiche teste di cavallo, in: *ibidem*, pp. 67–82; Borelli Vlad ha continuato a pubblicare a più riprese le sue considerazioni sul tema.

ha caratterizzato buona parte dell'immagine di Donatello proposta a Berlino, non sarebbe stata così evidente.²⁶ Se la mostra di Donatello per i Musei statali e la pubblicazione che l'ha accompagnata volevano fornire uno stimolo per la ricerca futura, allora si tratta di un'occasione sprecata. E perché mai gli studenti di storia dell'arte, il cui interesse per il Rinascimento italiano (e in generale per una "storia dell'arte canonica ed euro-occidentalecentrica") non può più essere dato per scontato, dovrebbero ancora rivolgersi a un'arte rinascimentale così sminuita, e a un artista che non presenta alcuna sfida? Bisogna anche chiedersi quale profitto il grande pubblico dovrebbe trarre da un volume privo di tesi guida chiaramente formulate e senza significative contestualizzazioni, così come da voci di catalogo che non argomentano ma semplicemente affermano una data posizione. Ancor più grave, tuttavia, è il fatto che un museo statale non sembri interessato alle posizioni di dissenso della comunità scientifica né, a quanto pare, voglia prendere il pubblico abbastanza sul serio da osare presentargli le sfide aperte di uno specifico tema – evitando di istituire alcun tipo di dibattito produttivo, e basandosi piuttosto su presunte certezze conclusive: eccoci al "Capolinea Donatello".

È una fortuna che tutto questo non influisca minimamente sulle opere di Donatello: probabilmente lui stesso ne avrebbe "riso", risolvendo così il problema, coerentemente con uno dei primi aneddoti tramandati su di lui – un'ilarità che, tra l'altro, il suo "Amore-Attis" testimonia magnificamente.²⁷ Un giro per le mostre di Firenze e Berlino è sufficiente per cogliere l'inesauribile ricchezza di idee, la forza creativa e il virtuosismo di questo scultore che trascende tutte le categorie – nonostante la problematizzazione storico-artistica e curatoriale del "metodo Caglioti".

Ulrich Pfisterer (traduzione Lavinia Amenduni)

Referenze fotografiche

- 1 Autore
- 2–5 Caglioti, Cavazzini, Galli, Rowley 2015 [2018] (vedi nota 6), p. 38 e 40
- 6 Autore
- 7 Rowley et al. 2022, p. 257
- 8–10 Autore

26 Jenö Lányi: Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello), in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 5 (1932/33), pp. 126–131, in particolare p. 126.

27 La reazione di Donatello verso un garzone di bottega con cui era arrabbiato si tramanda dal 1480 circa nell'anonimo Facezie e motti dei secoli XV e XVI, ed. Giovanni Papanti, Bologna 1874, pp. 131 sgg. (n. 238), come anche nei *Detti piacevoli* di Angelo Poliziano, cfr. Diario di Angelo Poliziano (1477–1479), ed. Albert Wesselski, Jena 1929, pp. 118 sgg. (n. 231).