

404

Bottega di Lorenzo Ghiberti (Firenze 1378 - 1455)
Madonna col Bambino, 1410/1420 ca.
 Altorilievo in stucco dipinto e dorato;
 cm 65 x 45 (la base solidale alta cm 11) (difetti e restauri)
 € 28.000/30.000

Questo pregevole, seducente rilievo è riconducibile a una delle più note e apprezzate tipologie mariane del primo Quattrocento fiorentino di cui si conoscono molteplici esemplari in stucco dipinto e pochi altri in terracotta, ricavati con alcune varianti da un medesimo modello, in buona parte censiti e da tempo indagati dalla critica concorde perlopiù nel riferirli alla bottega di Lorenzo Ghiberti (cfr. Gentilini 1981; Nesi 2013), come già correttamente indicato per l'opera che qui si presenta (Balzaretti 1961).

Destinati in origine alla devozione privata nelle dimore signorili, come in questo caso attestano gli stemmi sul basamento con l'arme di due nobili famiglie imparentate, molti di essi sono poi confluiti in importanti musei (Firenze, Museo del Bargello e Museo Bardini; Parigi, Musée du Louvre; Berlino, Bode-Museum; Budapest, Museums der Bildenden Künste; Cleveland, Museum of Art etc.), note istituzioni (Firenze, Arciconfraternita della Misericordia; Greenville, Bob Jones University etc.) e collezioni private (Firenze, Villa Acton a La Pietra; Venezia, Fondazione Cini etc.), mentre altri si conservano in chiese, conventi e oratori della Toscana (Firenze, San Felice in Piazza e San Giovanni di Dio; Sesto Fiorentino, San Martino; Settignano, San Francesco di Paola; Figline Valdarno, San Francesco; Arezzo, San Pier Piccolo etc.).

La composizione è caratterizzata dalla vivace postura sgambettante del Gesù bambino il quale, turbato dalla "preveggenza" del suo grave e doloroso cammino terreno, si rannicchia con uno scatto improvviso nel protettivo abbraccio della madre, che, essa pure consapevole, abbassa pensosa lo sguardo. Questa immagine, di una tenera umanità, col Bambino accoccolato e stretto alla Vergine, appare ispirata da una popolare iconografia bizantina detta *Glikophilousa*, dalla quale deriva anche la singolare ostensione simbolica della pianta del piede destro di Gesù, interpretata con un nuovo toccante naturalismo attento alla resa degli "affetti", quale cogliamo nell'intensità espressiva dei volti, e già sensibile alla lezione della scultura antica, come si vede nella complessa torsione in contrapposto del fanciullo desunta da un diffuso marmo ellenistico denominato *Il putto con l'oca*. Il manto di Maria, cadenzato da eleganti pieghe ritmiche e mosso da esuberanti increspature che ne incoronano la fronte, è invece espressione di una cultura figurativa ancora ben radicata nel clima del "gotico cortese", aspetto che, se associato al classicismo e al sentore umanistico di cui si è detto, palesa i modi più peculiari del Ghiberti.

Questa tipologia è stata oggetto di vivaci attenzioni da parte della critica, sia in passato che in anni recenti quando alcuni esemplari sono stati inclusi in rilevanti esposizioni sull'arte del primo Rinascimento (*Italian Renaissance Sculpture in the time of Donatello*, Detroit-Fort Worth 1985-86; Donatello e i suoi, Firenze 1986; *Masaccio e le origini del Rinascimento*, San Giovanni Valdarno 2002; *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, Arezzo 2009; *Madonne rinascimentali al Quirinale*, Roma 2011; *La Primavera del Rinascimento*, Firenze-Parigi 2013-14 etc.). Nel 1885 Wilhelm Bode ne aveva avvicinato cautamente un esemplare del Museo di Berlino a Luca della Robbia, e lo stesso fece Frida Schottmüller nel 1913; ma l'acquisto da parte del medesimo museo di una seconda versione arricchita nel basamento da una figura giacente di Eva tratta dalla cornice ghibertiana della *Porta del Paradiso* consentì nel 1914 allo stesso Bode di risolvere l'incertezza attributiva in favore del poliedrico artista fiorentino, senza tuttavia trovare un'immediata approvazione: difatti alcuni anni dopo vi fu chi volle riconoscervi l'opera di un collaboratore di Donatello (A. Marquand 1922) e chi invece l'assegnò alla bottega di Jacopo della Quercia (F. Malaguzzi Valeri 1922-23). Ma in seguito il riferimento di questa composizione alla bottega del Ghiberti, ribadito nel 1936 dall'autorevole parere di Richard Krautheimer, è stato accolto dalla maggior parte della critica (M. Salmi 1951; U. Middeldorf 1955; J. Pope-Hennessy 1955; J. Balogh 1975; G. Gentilini 1981, 1989, 1992, 2011, 2017; A. Darr 1985; G. Bonsanti 1986; F. Ortenzi 2009; A. Nesi 2013, etc.), incline a datare il prototipo nel secondo decennio del secolo in quanto riecheggiato nella *Carità* scolpita nel 1427-28 da Bartolomeo Bon su una vera da pozzo oggi alla Ca'd'Oro a Venezia. Del resto, al folto e qualificato *entourage* del Ghiberti, che nei *Commentari* si vantava di aver "fatto moltissimi provvedimenti di cera e di creta", ossia modelli destinati a essere replicati dai suoi collaboratori, sono state ricondotte anche alcune altre tipologie

strettamente imparentate, come quella, leggermente successiva, che presenta il Bambino in una simile posa rannicchiata, ma avvolto nel manto di Maria, ben nota attraverso l'eccezionale esemplare in terracotta, arricchito da una sontuosa e raffinatissima policromia, rinvenuto nel 2008 nel Palazzo Vescovile di Fiesole.

Unica proposta alternativa in anni in cui l'attribuzione al Ghiberti era ormai pienamente consolidata è stata quella di Luciano Bellosi (1998, 2002, 2011) il quale, indagando l'esemplare in terracotta conservato nel Museo di Palazzo Davanzati a Firenze proveniente dal refettorio di Ognissanti, ha ipotizzato che questa composizione, come quella che fa capo alla *Madonna* di Fiesole, sia da riferire al "Maestro del San Pietro di Orsanmichele", alias Filippo Brunelleschi, tra i fautori della "rinascita" della plastica fittile cara agli antichi. Come si può capire una tale clamorosa paternità ha riscosso un certo consenso, anche se prevalentemente orientato sul modello fiesolano (cfr. A. Galli 2013, che chiama in causa anche Nanni di Banco), ed è plausibile che i due principali protagonisti della scena artistica fiorentina potessero vicendevolmente contaminarsi, sia sul piano formale sia tecnico; ma appare problematico ritenere che Brunelleschi, prevalentemente impegnato nell'architettura e privo di una ben organizzata bottega polivalente quale fu quella del Ghiberti, potesse farsi responsabile di una così cospicua quantità di rilievi in stucco, alcuni dei quali, come si è detto, recano nel basamento la figura di Eva ricavata a calco dalle cornici bronzee della porta del Battistero o dai relativi modelli (G. Gentilini 2017).

D'altra parte le varianti riscontrabili nei numerosi esemplari di questa tipologia ci consentono di cogliere uno sviluppo e un aggiornamento del prototipo in sintonia con l'evoluzione artistica del Ghiberti e al passo con le trasformazioni della moda e del gusto decorativo fiorentino, in un percorso di oltre vent'anni che sembra portare da esemplari ancora marcatamente tardogotici, come quello in esame, con panneggi più complessi e vibranti, enfatizzati dalle increspature del manto raccolto sopra la testa di Maria, e basamenti alti con scudi allungati (Firenze, Museo del Bargello; San Gimignano, Museo d'Arte Sacra etc.), a versioni più composte, attente agli esiti classicisti della scultura degli anni Venti del Quattrocento, con i capelli della Vergine fasciati da un velo (Firenze, Museo di Palazzo Davanzati e Arciconfraternita della Misericordia etc.) e la base arricchita da putti in volo che recano un clipeo, come nel donatelliano Tabernacolo di Parte Guelfa del 1423 (Empoli, Museo della Collegiata; Greenville, Bob Jones University etc.), o dalla Eva tratta dalle cornici della Porta del Paradiso, modellate dopo il 1425 e fuse nel 1437 (Firenze, San Giovanni di Dio; Berlino, Bode-Museum; Cleveland, Museum of Art etc.).

Il nostro rilievo, sostanzialmente identico anche nelle dimensioni allo stucco di San Gimignano presentato in occasione della mostra robbiana di Arezzo del 2009 (F. Ortenzi 2009), appartiene dunque alla versione più antica e rara di questo fortunato modello, presumibilmente databile intorno al 1410, e si distingue da altre repliche del medesimo nucleo (Greve, San Gaudenzio a Torsoli; Strasburgo, Stadtmuseum etc.) per la modellazione ben definita dei volti e del panneggio, come pure per la qualità della policromia che, per quanto oggi appesantita da un recente maldestro intervento, sembra conservare e poter rivelare con un restauro adeguato la preziosa stesura originaria, utile anche, qualora gli stemmi risultassero ben leggibili, a identificarne la committenza e forse circoscriverne la datazione.

Bibliografia specifica:

- L. Balzaretti, *Tesori di scultura*, Novara 1961, pp. 82-83, n. 47.

Bibliografia di riferimento:

- G. Gentilini, in *La Misericordia di Firenze, archivio e raccolta d'arte*, a cura di M. Bietti, G. Gentilini, F. Nicolai, Firenze 1981, pp. 214-217, n. 26 (con bibliografia precedente).
 - A.P. Darr, in *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, catalogo della mostra di Detroit e Fort Worth a cura di A.P. Darr, Detroit 1985, pp. 90-91, nn. 8-9.
 - A. Galli, *Calchi in stucco del primo Rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27, 2005, pp. 159-180.
 - F. Ortenzi, in *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra di Arezzo a cura di G. Gentilini, Milano 2009, pp. 314-315, nn. 7-8.
 - L. Bellosi, in *Madonne rinascimentali al Quirinale*, catalogo della mostra di Roma a cura di L. Gokart, Roma 2011, pp. 18-39, 72-75.
 - A. Nesi, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra di Firenze e Parigi a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 426-429, nn. VIII.2-3.

Giancarlo Gentilini

