

GRANDISCULTORI

Donatello

Laura Cavazzini

cura scientifica della collana
Marco Campigli
Alessandro Del Puppo
Aldo Galli



© 2005 e-education.it
www.e-education.it
info@e-education.it
Una società SCALA GROUP

Direzione di progetto: Cinzia Caiazza
Chief Editor: Filippo Melli
Editor: Giulia Marrucchi
Grafica: Tiziana Pierri

Progetto grafico: Studio Neri Torrigiani

Per le referenze fotografiche si veda a pagina 216.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.

L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che involontariamente non siano stati citati.

Edizione non in vendita in edicola separatamente da una testata del Gruppo Editoriale l'Espresso
Via Po, 12 - 00198 ROMA
www.espressonline.it

Copertina: Donatello, *David*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Gruppo Editoriale L'Espresso

Donatello: il Rinascimento

«Ma non mi risolvo in tutto se io me lo voglia metter fra i terzi». È solo a malincuore che Giorgio Vasari si decise alla fine a far prevalere le ragioni della storia su quelle dello stile e a porre quindi la biografia di Donatello nella seconda parte delle sue *Vite*, quella dedicata agli artisti del Quattrocento, anziché nella terza, riservata ai campioni cinquecenteschi della «maniera moderna». Lo storico si rendeva perfettamente conto che, a dispetto delle date di nascita e di morte, Donatello «ridusse in moto le sue figure dando loro una certa vivacità e prontezza che posson stare e con le cose moderne e con le antiche medesimamente»: cioè dialogare alla pari sia con Michelangelo che con Prassitele.

Quella di Donatello è senz'altro la figura centrale del Quattrocento italiano. Il suo raggio di influenza è paragonabile a quello che Giotto ebbe nel secolo precedente e Raffaello nel successivo.

Nell'arco di una carriera lunga sessant'anni ebbe modo di lavorare non solo a Firenze, la sua città, ma anche a Roma, Padova, Siena, mentre le sue opere venivano richieste a Napoli, Ferrara, Faenza, Cremona, Modena, Milano, Mantova, Venezia: sepolcri più o meno monumentali, pale d'altare, statue e bassorilievi di marmo o di bronzo,

intagli lignei, placchette di bronzo o di ottone, figure plasmate in stucco o terracotta, a rilievo o a tutto tondo, destinate alla devozione domestica o agli altari delle chiese, ai cortili dei palazzi o all'aperto delle piazze.

Non è facile immaginare le conversazioni con le quali verso il 1410 Donatello e Brunelleschi inventavano il Rinascimento. Si è soliti assegnare un ruolo trainante a Filippo, uomo certamente più colto e speculativo, oltre che più maturo d'anni. E in effetti il suo *Crocifisso* ligneo per Santa Maria Novella (vedi p. 59), opera di uno stupefacente naturalismo ma al tempo stesso estremamente mentale, è probabilmente la prima scultura non gotica della storia dell'arte italiana, ma resta il fatto che a ridare vita e sentimento ai modelli della Roma antica fu innanzitutto Donatello, almeno dal *San Marco* di Orsanmichele in avanti (scheda 5). Ed è proprio la scultura a tracciare la via del Rinascimento a Firenze, in lieve anticipo sull'architettura e soprattutto molto prima della pittura. Né gli affreschi della cappella Brancacci potrebbero anche solo immaginarsi senza il precedente dell'umanità severa e carica d'energia con cui Donatello aveva popolato le nicchie di Orsanmichele o del campanile



1. Ritratto di Donatello. Firenze, Galleria degli Uffizi.

di Giotto; è il plasticismo di quei grandi mantelli ammaccati e tormentati, solcati da poche pieghe perentorie, che apre al giovane Masaccio la possibilità di smettere per sempre i panni agghindati e ondulanti di Lorenzo Monaco o di Masolino.

Nell'opinione degli intellettuali suoi contemporanei Donatello è riconosciuto come l'iniziatore della scultura moderna, quanto Brunelleschi lo è per l'architettura e come Giotto lo era stato per la pittura un secolo addietro. Il suo nome

entrò così assai per tempo nel novero dei cittadini illustri e la grande considerazione di cui godeva si legge emblematicamente nel celebre episodio dell'arrocco dei profeti del campanile del duomo di Firenze. L'8 agosto del 1464, quando il maestro era ormai vicino ai suoi ottant'anni, gli Operai di Santa Maria del Fiore presero la decisione di traslocare sulla faccia principale della torre – quella occidentale, respiciente la piazza – i quattro profeti originariamente scolpiti da Donatello e dal suo fido



discepolo Nanni di Bartolo per le nicchie del lato nord, vale a dire il lato più sacrificato, volto verso l'incombente mole del duomo, dove di fatto, per ammissione degli stessi Operai, erano ben poco visibili. Non esisteva alcuna ragione di carattere iconografico o di ordine pratico che costringesse a innalzare i ponteggi per portare a termine quella delicata operazione: si trattava semplicemente di dare la maggiore evidenza possibile a un gruppo di statue cui appartenevano due tra le opere più popolari di Donatello: il *Geremia* e l'*Abacuc*, sulla cui base si volle eternare in quell'occasione a chiare lettere il nome dell'autore (figg. 2 e 3). Fu solo l'ammirazione per lo scultore, insomma, a suggerire lo spostamento, che implicò il trasferimento nelle quattro nicchie rimaste vuote di altrettante figure realizzate nella bottega di Andrea Pisano ancora nella prima metà del Trecento, che erano state fino a quel momento le meglio visibili, ma che venivano giudicate ormai «molto ghrosse a rispetto di quelle». L'iniziativa di una simile permuta, presa «volendo onorare, amplificare et exaltare» la cattedrale e il campanile, fondava il mito di Donatello.

2. Donatello, *Profeta Abacuc*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

1. *Giovinezza di Donatello tra Ghiberti e il cantiere del duomo*

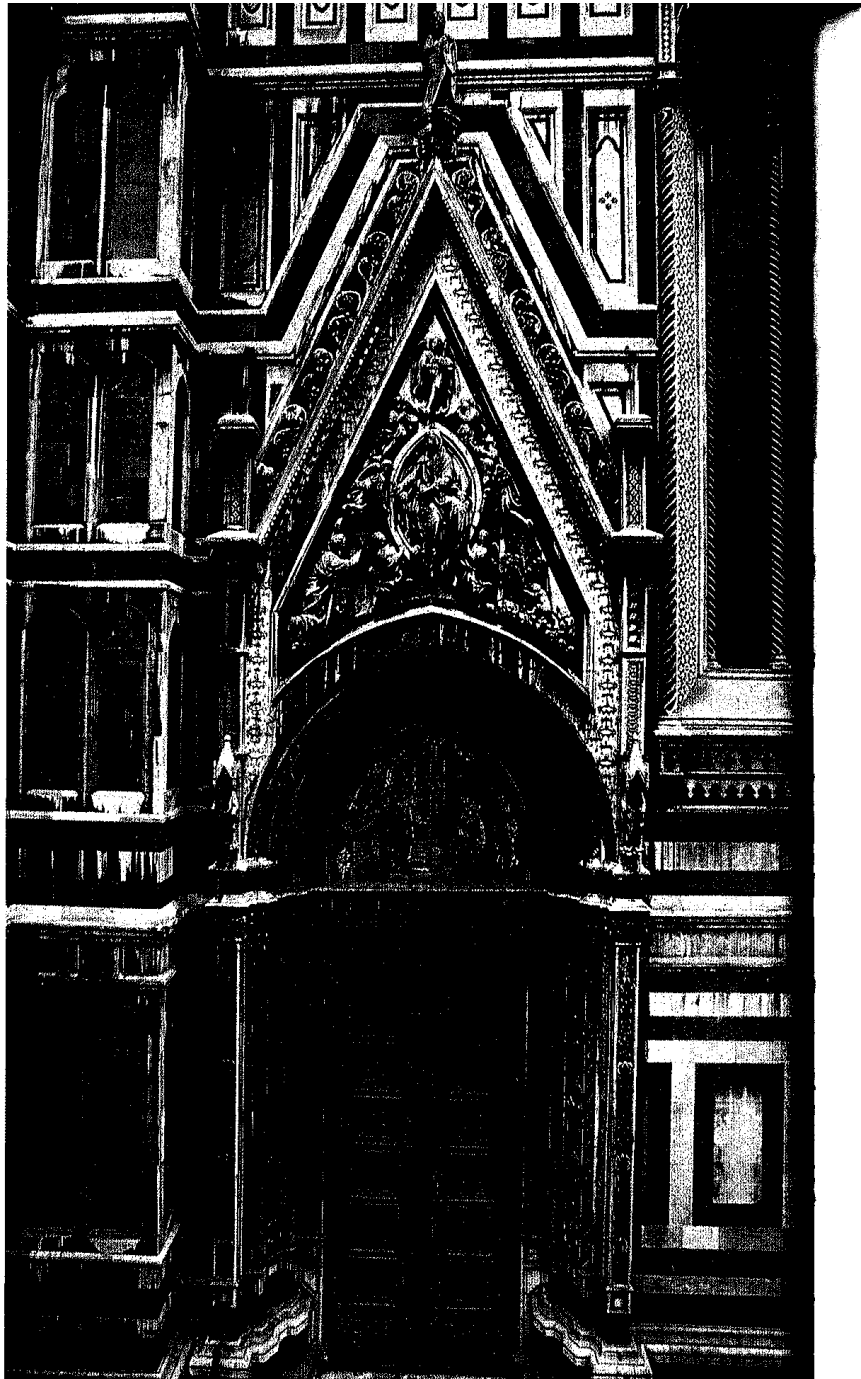
Le prime tracce di Donatello emergono nella contabilità del cantiere della Porta Nord del Battistero fiorentino, tra quella schiera di collaboratori e assistenti che affianca Lorenzo Ghiberti nella modellazione e nella fusione delle ventotto formelle che avrebbero composto i grandi battenti.

Si trattava di un'impresa di massimo prestigio, che Lorenzo si era assicurato vincendo un concorso appositamente indetto nel 1401 e destinato a diventare famoso. Vi si andava elaborando un linguaggio che era certamente il più moderno del momento, in dialogo diretto con gli sviluppi più *à la page* dello stile Gotico internazionale che dominava allora in tutta Europa, facendo apparire al confronto rigida e impacciata la scultura dei maestri fiorentini più reputati della generazione precedente. A coadiuvare Ghiberti erano stati reclutati sia orafi di provata esperienza che giovani alle prime armi, e perfino qualche ragazzino a far da garzone, come il piccolo Paolo Uccello. Donatello prese parte alla prima fase dei

1. Donatello, *Profeta Geremia*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



4. Porta della
Mandorla. Firenze,
Duomo.



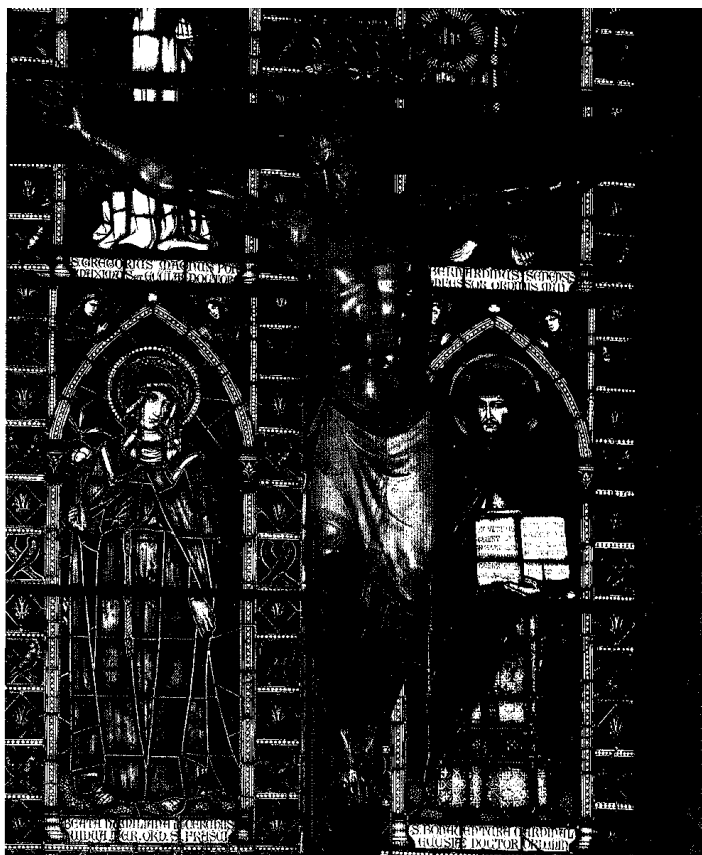
lavori, attorno al 1404-07, quando aveva tra i diciotto e i vent'anni; giovane, dunque, ma non esordiente, considerando che normalmente si entrava a bottega come apprendisti verso i quattordici anni e attorno ai venti si era ormai maestri finiti. Quello tra Donatello e Ghiberti fu dunque un rapporto di collaborazione piuttosto che una relazione tra discepolo

e maestro; a monte di quest'esperienza deve esserci stato insomma un periodo trascorso a imparare l'arte presso uno scultore, che oggi non ci è consentito identificare. Non è infatti col Ghiberti, esclusivamente orafo e fonditore di bronzo, che Donatello può aver appreso a lavorare il marmo, mentre è proprio con la scultura lapidea che egli si cimenta nelle

5. Donatello, *Cristo in
pietà*. Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo.



6. Donatello, Crocifisso.
Firenze, Santa Croce.



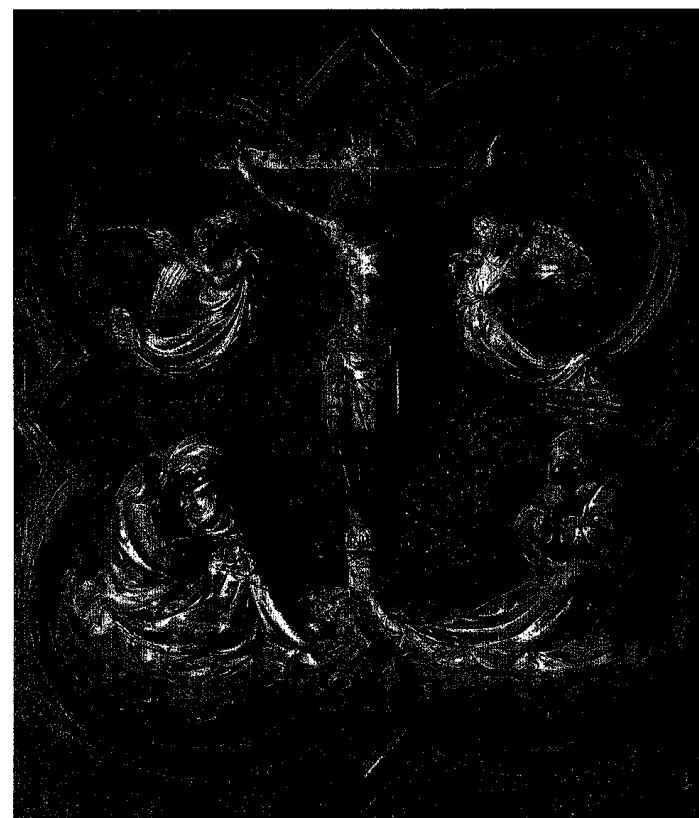
sue prime commissioni autonome, fin dal 1406. Questo misterioso lapicida che ha insegnato a Donatello a tenere in mano il mazzuolo e lo scalpello andrà cercato tra coloro che si affaccendavano attorno alla cattedrale di Santa Maria del Fiore, la cui decorazione, avviata da Arnolfo di Cambio a partire dal 1296, si trascinava da un secolo senza che se ne intravedesse la conclusione. Proprio tra i marmi di una delle porte laterali del duomo, una delle due aperte sul lato nord, la cosiddetta Porta della Mandorla (fig. 4), è stata in-

dividuata una primizia di Donatello, una dolente figura di *Cristo in pietà* che sigilla il sottarco della lunetta (fig. 5). La Porta della Mandorla aveva visto collaborare, a partire dal 1391, tutti gli scultori fiorentini più in vista, nomi che oggi suscitano poche emozioni, oscurati dalla fama della generazione che li seguì, ma ai loro tempi assai stimati ed effettivamente padroni di un mestiere solido e senza incertezze: Niccolò Lamberti, Jacopo di Piero Guidi, Piero di Giovanni Tedesco, Giovanni d'Ambrogio e suo

figlio Lorenzo. A costoro si devono gli eleganti, elaboratissimi stipti marmorei nei quali aggraziati busti angelici si alternano a un fitto rigoglio di vegetazione lussureggiante popolata di curiose figurette. I lavori procedevano con lentezza e quando, attorno al 1406, si giunse final-

mente alla lunetta, altre voci, più giovani, cominciarono a farsi sentire. I documenti ci assicurano infatti che qui, accanto a Lamberti, esordirono Donatello e Nanni di Banco, che era allora ancora sotto la tutela del padre Antonio ma che presto sarà l'unico scultore capace di dialogare

7. Lorenzo Ghiberti,
Crocifissione. Firenze,
Battistero, Porta Nord.





alla pari con Donato, fino a che una morte precoce non lo toglierà di scena nel 1421. Come sempre nelle imprese collettive, non è facile isolare il contributo dei singoli artefici: se però Nanni non sembra ancora in grado di esprimersi in un linguaggio autonomo e riconoscibile, tanto che si stenta a individuarlo nei marmi del sottarco per i quali pure la contabilità indica esplicitamente il suo nome, Donatello rivela già nel *Cristo in pietà* una cultura complessa e originale. Il volto sofferente di questa figura, la sua fronte alta, gli zigomi rilevati, il corpo che si direbbe plasmato in cera anziché scolpito nel marmo rimandano direttamente al *Crocifisso* ligneo di Santa Croce (fig. 6 e scheda 1). Tanto nel marmo della Porta della Mandorla come nel *Crocifisso* traspare con chiarezza quanto abbia comunque significato per Donatello la frequentazione di Ghiberti: il perizoma del Cristo in croce si articola ad esempio in curve lunghe e sottili, in creste affilate che trovano la loro matrice proprio negli eleganti bronzi della Porta Nord del battistero (fig. 7). Il retaggio dell'esperienza al cantiere ghibertiano si avverte del resto in tutte le prove più antiche, dalla figura di giovane *Profeta* anch'essa proveniente dalla Porta della Mandorla (oggi al Museo

dell'Opera del Duomo, fig. 8) al *David* marmoreo del Bargello (scheda 3) alle più giovanili tra quelle sculture in terracotta che solo in tempi recenti sono state riconosciute come una parte non trascurabile dell'arte donatelliana, fin dagli inizi, a riprova di un gusto per la sperimentazione tecnica e la varietà dei materiali (marmo, legno, terracotta, poi naturalmente bronzo) che non verrà mai meno. Eppure in tutti questi lavori, il ritmo perfettamente equilibrato che sigilla qualsiasi figura di Ghiberti è rotto da un'urgenza espressiva, da un temperamento emotivo che non è possibile contenere entro le impeccabili sigle falcate così care a Lorenzo. Solo di Donatello è la verità commossa che non esita per maggior patetismo a forzare le proporzioni del *Cristo* della Porta della Mandorla e tantopiù del *Crocifisso* di Santa Croce, straziato dal dolore; e solo donatelliana è la materia tormentata ma sensibile e cedevole di quei corpi, così come delle figure di Adamo ed Eva dall'aria dolcemente ammaccata in una serie di formelle in terracotta che decoravano in origine una coppia di cassoni nuziali (fig. 9 e scheda 2). E lo stesso vale per la baldanza asimmetrica con cui il *David* scompone l'eleganza di memoria tardogotica della posa ancheggiante.

2. La rinascita della terracotta

Qualche anno dopo quelle prime esperienze Donatello si trovò ad affrontare un incarico senza precedenti sia sotto il profilo tecnico che per le dimensioni dell'opera richiesta. Il progetto di decorare i contrafforti della cattedrale fiorentina con un ciclo di statue marmoree raffiguranti profeti che svettassero nell'aria a coronamento della zona absidale era andato incontro a un amaro fallimento quando, nel 1408, le prime due figure della serie, un *David* di Donatello e un *Isaia* di Nanni di Banco, si erano rivelate poco visibili da terra, nonostante i loro due metri d'altezza, a causa dell'estrema distanza dall'occhio dei passanti (vedi scheda 3). Si era deciso allora di adottare un formato colossale, concependo profeti alti più di cinque metri; una scelta che implicò la rinuncia al marmo in favore di un materiale più leggero, economico e facile da lavorare. Nel 1410 Donatello si mise dunque all'opera su un enorme *Giosué* in terracotta, che l'anno dopo fu issato sino alla collocazione prevista e dipinto di bianco a simulare il marmo. Il progetto non avrebbe però avuto seguito: esposta al gelo e alle intemperie, la creta cominciò presto a rovinarsi e di quel gigante oggi non rimane più traccia. La

8. Donatello, *Profeta*, dalla Porta della Mandorla. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

9. Donatello, *Cassone con Storie di Adamo ed Eva*. Londra, Victoria and Albert Museum.

testimonianza più suggestiva della sua esistenza è un affresco dei primi del Seicento nel quale Bernardino Poccetti raffigura l'arcivescovo Antonino mentre entra in processione in cattedrale: sulla vetta della tribuna settentrionale il *Giosuè* si stampa ancora sull'azzurro luminoso del cielo (fig. 10). Un successivo tentativo di riavviare l'impresa, questa volta immaginando un colosso di marmo, coinvolse Agostino di Duccio, ma l'ambizione dei committenti dovette scontrarsi con i limiti di quello scultore e quando finalmente, agli inizi del Cinquecento, si trovò qualcuno col coraggio e le capacità di portare a buon fine l'impresa titanica, a nessuno parve più il caso di confinare la grandiosa

scultura sul tetto del duomo e le si scelse una posizione ben più eminente. Era il *David* di Michelangelo. Il *Giosuè* ci mostra Donatello alle prese con una tecnica scultorea che, sebbene nota e largamente praticata da Greci, Romani ed Etruschi, era stata trascurata e quasi dimenticata per tutto il Medioevo. L'idea di modellare nell'argilla non più solo tegole o scodelle, ma sculture e rilievi, ebbe invece un'improvvisa e vastissima fortuna proprio nella Firenze dei primi decenni del Quattrocento, quando le camere delle case e dei palazzi, gli oratori, i tabernacoli viari si riempirono di accostanti immagini di Madonne teneramente abbracciate al loro bambino modellate



10. Bernardino Poccetti, *Sant'Antonino vescovo prende possesso della chiesa fiorentina*. Firenze, San Marco, Primo chiostro.

nella creta, cotte e quindi dipinte con esiti di accattivante naturalezza. L'estrema economicità della materia prima rendeva ovviamente questi oggetti molto più abbordabili che non analoghe figurazioni in marmo o in bronzo; a una ancor più capillare diffusione provide poi la pratica delle repliche a calco che, anche nelle varianti in stucco e perfino in cartapesta, giunse a conferire a questa produzione un carattere quasi industriale, tanto che delle composizioni più apprezzate ideate in quegli anni posse-

diamo ancora oggi decine, quando non centinaia, di esemplari. È vero che col tempo una divulgazione così popolare comportò una certa banalizzazione, un sensibile abbassamento della qualità inventiva, ma agli inizi del Quattrocento la terracotta è invece una tecnica sperimentale, d'avanguardia, nella quale si cimentano tutti gli artisti più moderni. Se nel 1410 Donatello era in grado di modellare e cuocere (evidentemente in pezzi separati che sarebbero stati assemblati a freddo) una figura della mole

11. Donatello,
Madonna col Bambino.
Lucca, Museo
Nazionale di Villa
Guinigi.



del *Giosuè*, è da credere che prima di allora si fosse già cimentato con questo genere, su formati meno impegnativi, e di conseguenza che a lui spetti un ruolo centrale nel recupero di questa tecnica scultorea cara agli antichi. E in effetti esiste un folto gruppo di terrecotte, per lungo tempo riferite alla bottega di Ghiberti, che in tempi recenti si è proposto di riconoscere invece al giovane Donatello. Se una certa eco ghibertiana che

qua e là si avverte in un panneggio più sinuoso o in un casco di riccioli più esuberante può ben spiegarsi alla luce degli anni trascorsi presso il cantiere della Porta Nord, nella straordinaria libertà pittorica che fa vibrare la materia e conferisce una carnosità naturalissima alle figure, è tuttavia solo lo spirito del giovane Donatello. È un percorso che può seguirsi dalle prove più antiche, come la serie delle storie della *Genesi* divise



12. Donatello,
Madonna in trono
col Bambino. Londra,
Victoria and Albert
Museum.



tra Londra e Firenze (fig. 9 e scheda 2) o due sofisticate Madonne a mezza figura del Museo di Villa Guinigi a Lucca (fig. 11), all'esuberante fisicità della *Madonna col bambino* della National Gallery di Washington (scheda 4), sino al sentimento malinconico che pervade la piccola anconetta a bassorilievo del Museo Civico di Prato o la *Madonna* seduta su uno sgabello di foggia anticheggiante del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 12), un'opera che incredibilmente stenta ancora a trovar posto tra i capolavori più splendidi della giovinezza dello scultore fiorentino. La passione per la duttilità della creta accompagnerà poi Donatello per tutta la carriera e troverà forse l'applicazione più memorabile nella banda di putti giocherelloni abbarbicati sul fastigio dell'*Annunciazione Cavalcanti* (scheda 16), mentre fino agli ultimi anni fornirà il mezzo per sperimentare sempre nuove e più complesse varianti del rapporto affettuoso tra la Vergine e il figlio, talora resa più preziosa da inserti decorativi in materiali non consueti (fig. 13). Testimonianza indiretta del fatto che nella bottega di Donatello quella della terracotta doveva essere una pratica quasi quotidiana sono anche le molte prove realizzate in questa tecnica dai più fe-

deli compagni e allievi del maestro, da Nanni di Bartolo – tra le cui numerose Madonne spicca quella a figura intera della chiesa fiorentina di Ognissanti – a Michelozzo, autore tra l'altro del tenero gruppo sulla facciata di Sant'Agostino a Montepulciano oltre che, in anni maturi, di un grandioso *San Giovanni Battista*, di oltre due metri d'altezza, conservato nella chiesa dell'Annunziata a Firenze.

3. Con Brunelleschi alla scoperta dell'antico

Mentre ancora Donatello faceva la spola tra la fucina del battistero e il cantiere del duomo fece irruzione nella sua vita Filippo Brunelleschi, la cui amicizia gli avrebbe spalancato nuovi orizzonti, avrebbe fatto maturare nuovi amori e nuove insofferenze, segnando, pur con qualche contrasto e incomprensione, un buon tratto della sua carriera. Essere il miglior amico di Brunelleschi significava innanzitutto rompere con Ghiberti, ovvero con colui che aveva umiliato Filippo in occasione del concorso del 1401 e che l'avrebbe ancora lungamente contrastato negli anni della cupola di Santa Maria del Fiore. L'entusiasmo per gli antichi, i viaggi a Roma, le letture condivise furono il motore di

13. Donatello,
Madonna col Bambino.
Parigi, Musée du
Louvre.



quel rapporto, spalancando davanti a Donatello un mondo di forme di cui appropriarsi per reinventarle sistematicamente. Non si deve però credere che Brunelleschi, di buona famiglia (era figlio di un notaio) e di dieci anni abbondanti più vecchio dell'amico, ne prevaricasse la personalità. Donatello, fin dagli inizi, dimostra un temperamento di scultore così peculiare, così inconfondibile da non lasciarsi ingabbiare dalle preferenze e dalle convinzioni del compagno. Non c'è dubbio che il *Crocifisso* intagliato da Filippo per Santa Maria Novella (vedi p. 59), integralmente nudo e scrupolosamente vero nell'articolazione di ossa e muscoli, abbia insegnato molto a Donatello: soprattutto che alla natura si poteva finalmente guardare senza i filtri astragenti della secolare tradizione gotica. Ma, a dispetto del racconto vasariano, non si trattò di una resa incondizionata. Il *pathos*, la geniale capacità di forzare le proporzioni in chiave espressiva, che rendono indimenticabile il *Crocifisso* donatelliano (scheda 1) e che sono così lontani dalla compostezza solenne della versione offerta da Brunelleschi,

14. Donatello, *San Marco*. Firenze, Museo di Orsanmichele.

permetteranno a Donatello di dare vita e fuoco anche ai modelli resuscitati dall'antichità classica.

Forse la prima di quella nuova razza di statue che avrebbe nel giro di qualche decennio mutato il volto di Firenze, quasi Adamo della scultura rinascimentale, è il *San Marco* scolpito per la nicchia dei Linaioli a Orsanmichele (fig. 14 o scheda 5). Al suo apparire, nel 1413, dovette fare un effetto sconvolgente, diverso com'è da tutto quello che si era visto fino a quel momento. La serie delle statue di Orsanmichele aveva già coinvolto gli scultori attivi al cantiere del duomo e anzi, sia Piero Tedesco che Niccolò Lamberti avevano collocato in quelle nicchie alcune delle loro opere più riuscite, di una monumentalità un poco massiccia ma impreziosita dal virtuosistico cesello delle chiome e delle barbe, avvolte nelle spire degli orli sinuosi delle vesti e dei mantelli realizzati con sovrabbondanza di stoffa. Rispetto a questo orizzonte formale il *San Marco* è del tutto spiazzante. Da un lato rinuncia a qualsiasi compiacimento decorativo, mirando piuttosto a un plasticismo potente ed essenziale, dall'altro, soprat-

15. Niccolò Lamberti, *San Luca*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



tutto, introduce l'impressione fortissima del movimento. Perfettamente frontale e un po' imbarazzato dalla gran cascata delle vesti, il *San Luca* compiuto nel 1406 dal Lamberti per l'Arte dei Giudici e Notai (fig. 15) serra le braccia sui fianchi quasi spaventato dal vuoto circostante e i panni complicati sembrano fasciare più che un corpo un tronco inanimato, sul quale sboccia la testa sottilmente intagliata. Al contrario, l'evangelista di Donatello prende perentoriamente possesso dello spazio che lo circonda, creando attraverso il recupero del 'contrapposto' classico l'illusione di un movimento in atto: il santo flette la gamba destra, torce il busto, proietta lontano lo sguardo severo, senza cercare il dialogo con chi si avvicina alla nicchia; le vesti, di consistenza pesante, aderiscono all'anatomia come fossero bagnate, tese dai pettorali e avviluppate alla gamba in riposo. Il senso di movimento potenziale è poi accentuato dalla coraggiosa scelta di aprire un varco nel marmo tra il fianco e il braccio abbandonato, mentre la mano destra si proietta in primo piano a reggere il vangelo aperto. I riccioli appena usciti dai ferri del parrucchiere del *San Luca* si sciolgono poi nel *San Marco* in ciocche libere e pittoricamente scomposte, con

una soluzione particolarmente cara a Donatello, che la reimpiegherà in varie occasioni.

Tra il *David* originariamente concepito per gli sproni del duomo e il *San Marco* corrono appena tre o quattro anni, e questa constatazione da sola dà la dimensione della forza creatrice di Donatello e dei tempi rapidissimi della sua crescita. Tra l'una e l'altra impresa era maturato il sodalizio con Brunelleschi, che deve aver agito da catalizzatore per le aspirazioni del giovane scultore. Se davanti al patrono dei Linaioli è drastica la sensazione di un'opera rivoluzionaria, in polemica rottura rispetto al passato gotico, a ben guardare esiste un'altra statua a Firenze, anzi proprio a Orsanmichele, in cui tutti gli aspetti più nuovi del *San Marco* sembrano intravedersi in uno stadio non ancora del tutto risolto: il *San Pietro* voluto dall'Arte dei Beccai (ovvero dei macellai), che i documenti lasciano credere già finito nel 1412 (fig. 16). È infatti, come il *San Marco*, una figura dalla posa mossa e articolata, colta, nonostante qualche impaccio, nell'atto di volgersi, la cui consistenza fisica preme al di sotto di stoffe che aderiscono al corpo come fossero umide e le cui braccia agiscono con naturalezza, creando addirittura tra



16. Donatello (e Brunelleschi), *San Pietro*. Firenze, Museo di Orsanmichele.

17. Nanni di Banco,
Santi Claudio, Castore,
Smforiano e Nicostrato.
Firenze, Orsanmichele.



la manica e il fianco la stessa fessura che abbiamo visto nel *San Marco*. Il *San Pietro* è una scultura misteriosa, di cui le carte d'archivio non svelano l'autore, ma il cui stile si può spiegare solo con il diretto coinvolgimento di Donatello e di Brunelleschi, una specie di prova generale per la rinascita della statua all'antica che troverà di lì a poco, nel *San Marco*, forma compiuta.

L'idea di distribuire sui principali edifici pubblici della città statue di santi e profeti che, smessi gli abiti alla moda del Gotico internazionale, si vestissero dei mantelli e delle toghe dei filosofi e degli oratori romani, incontrò a Firenze un immediato successo. Donatello non era il solo a spingersi in questa direzione: negli stessi anni, in dialogo serrato con Donato ma con idee del tutto originali, si era infatuato della Roma antica anche Nanni di Banco. La morte in giovane età (1421) lo ha escluso dalla celebre lista dei campioni del Rinascimento compresa nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti (1436) e lo ha messo un po' in ombra nell'elaborazione del canone degli artisti di quella stagione eroica messa definitivamente a punto dalla storiografia cinquecentesca. Nel secondo decennio del Quattrocento, però, la sua fama doveva volare molto alta, se l'Arte dei Maestri di

Pietra e Legname, cui erano iscritti gli stessi scultori, scelse proprio lui, e non Donatello, per la sua nicchia a Orsanmichele. Incarico particolarmente impegnativo, anche perché l'Arte aveva non uno, ma quattro santi patroni, i cosiddetti *Santi quattro coronati*, che Nanni distribuì genialmente a semicerchio nel poco spazio disponibile immaginando un gruppetto di intellettuali della Roma repubblicana impegnati a conversare (fig. 17). L'impressionante resa di barbe e capigliature, il solenne paludamento dei mantelli, i calzari, tutto scrupolosamente imitato dalla statuaria classica, dichiarano quanto diverso sia l'approccio all'antico di Nanni di Banco, solenne e archeologico, di una superiore serenità venata di dolcezza, rispetto alla forza 'terribile' e all'energia emotiva che scuote i marmi di Donatello. Il quale, ostinatamente, persegue con determinazione sempre più estrema quel suo ideale espressivo, come può illustrare bene lo sviluppo interno alla serie dei profeti scolpiti, tra 1415 e 1436, per il campanile di Giotto. Per la tradizione gotica, il profeta è un vecchione dalla foltissima barba e dal curioso *look* orientale, solitamente munito di turbante e lunga sciarpa. Donatello viceversa concepisce una schiera di pensatori che scoccano



18. Donatello, Cantoria, particolare. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

fieramente lo sguardo sul passante dall'alto delle nicchie che li ospitavano (gli originali sono oggi al Museo dell'Opera del Duomo); i volti incisi di rughe, dagli zigomi sporgenti, le orbite incavate sono straordinariamente eloquenti, mentre il panneggio si complica sempre di più, spezzando qualsiasi eleganza di ritmo e finendo per assumere, nelle ultime figure della serie, una consistenza magmatica e incontenibile, masse di pietra animate di vita propria, aggredite ora da unghiate profondissime, ora da scavi e voragini che si riempiono di ombre drammatiche (figg. 2 e 3).

4. Questioni di punto di vista

Tanta disinvoltura di lavorazione si giustifica anche in considerazione della distanza notevole da terra cui sarebbero stati collocati questi profeti, così che una netta e contrastata articolazione

del chiaroscuro sarebbe risultata assai più leggibile che un'eccessiva insistenza in finenze decorative. Donatello tenne sempre nella massima considerazione la destinazione delle sue sculture, sforzandosi di mettersi nei panni di chi le avrebbe guardate e pensandole sempre in relazione non al proprio punto di vista, in bottega, ravvicinatissimo, durante la lavorazione, ma all'effetto finale che avrebbero sortito dall'alto delle nicchie o delle colonne che erano destinate. Una preoccupazione che conferisce alle figure donatelliane un carattere inconfondibile e che può spingersi sino a vere e proprie forzature nelle proporzioni e nelle anatomiche concepite in funzione dell'aggiustamento ottico che lo scorcio dal basso avrebbe comportato. È un'intelligenza figurativa che risultava già ben chiara a Giorgio Vasari che, in una pagina celebre delle *Vite*, mette a confronto i

rilievi della cantoria di Donatello (fig. 18 e scheda 14) con quelli tanto più finiti e lucidati di Luca della Robbia (fig. 19), giungendo alla conclusione che, nella penombra della cattedrale, risultavano molto più efficaci quelli di Donato «per avere egli quell'opera condotta quasi tutta in bozze e non finita pulitamente, acciò che apparisse di lontano assai meglio». Evidentemente, una statuaria così attentamente progettata in rapporto al contesto corre molti rischi di fraintendimento una volta tolta dalla collocazione originaria, ad esempio per essere riparata in un museo, oppure per avere cambiato proprietario. Esemplare è il caso del *David* mediceo (scheda 17) che,

privato di un basamento adeguatamente alto, ha perduto la possibilità di dialogare, occhi negli occhi, con lo spettatore (che gli si avvicinava in origine da sotto), per assumere un'aria di ritrosa timidezza, con il languido sguardo quasi celato sotto la tesa del gran cappello, mentre le membra acquistano quell'eccessiva e femminile mollezza che ha dato esca a tanta letteratura fallacemente interpretativa. Ma anche percorrendo a ritroso il catalogo di Donatello, già una figura come il *San Giovanni evangelista* per la facciata di Santa Maria del Fiore (scheda 6), quasi imbarazzante se visto di fronte per la sproporzione tra gambe corte e busto lunghissimo, ritrova insie-

19. Luca della Robbia, Cantoria, particolare. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.





20. Donatello, *Banchetto di Erode, particolare. Siena, Battistero, Fonte battesimale.*

me al giusto punto di vista, ribassato, un rapporto convincente tra la gran massa delle vesti frananti in primo piano e il torso che scorcia verso l'alto. La 'difficoltà' dello spettatore che incontra oggi in un museo l'opera di Donatello sradicata dal suo contesto è poi amplificata dalle tante campagne fotografiche che hanno fissato in maniera apparentemente definitiva punti di osservazione che non corrispondono a quelli scrupolosamente previsti dallo scultore, tanto che, quando si vedono riprese effettuate tenendo presente il problema, statue anche celeberrime appaiono completamente trasfigurate e quasi irriconoscibili.

5. Scultura prospettica

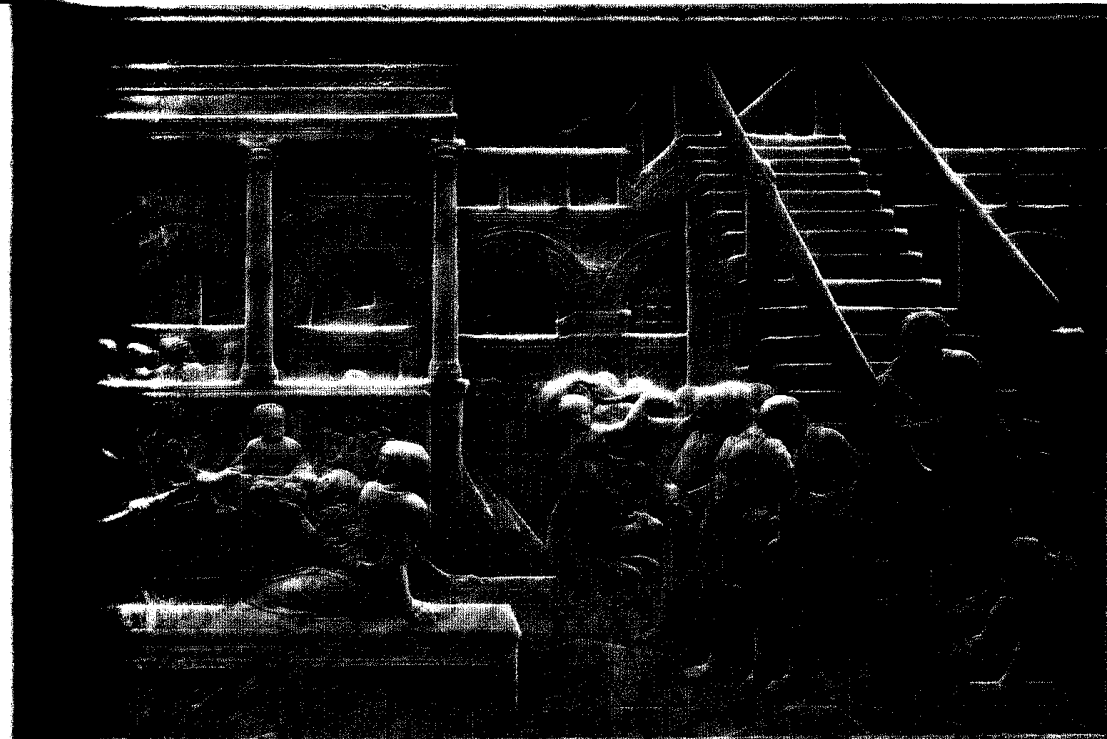
L'esito più impreveduto e carico di conseguenze del rapporto tra Donatello e

Brunelleschi è certamente il travaso nel rilievo scultoreo delle riflessioni maturate dall'architetto sulla possibilità di rendere in maniera illusiva la terza dimensione su una superficie piana. Quanto Donatello padroneggiasse le regole della 'prospettiva matematica' lo dimostra magistralmente il *Banchetto di Erode* di Siena (fig. 20 e scheda 10), ma anche la versione dello stesso soggetto realizzata in marmo oggi al Museo di Lille (fig. 21), dove l'azione, molto teatrale, si svolge tra gli attrezzi di una spettacolare scenografia classica, con colonne, archi, bassorilievi e una scala che si impenna ripidissima sulla destra. Gli esiti forse più arditi di queste sperimentazioni prospettiche si riconoscono tra gli stucchi della sagrestia di San Lorenzo (scheda 18) e soprattutto nei

rilievi di Padova (scheda 25), dove tenebrosi sepolcreti neoromani, basiliche imperiali, terrazze che fuggono in arduo, oblique lontananze risuonano delle voci e dei passi di una folla che assiste turbata ai miracoli di sant'Antonio. Ma non è solo la volontà di riprodurre spazi esattamente misurabili e riproducibili in

pianta a muovere l'entusiasmo di Donatello: l'esigenza più urgente rimane per lui quella di abbattere quella barriera, mentale prima ancora che fisica, che per qualsiasi scultore era sempre stato lo sfondo, solido e invalicabile, del rilievo. Oltre il quale invece si aprono ora non solo architetture in scorcio, ma anche e soprattutto cieli solcati da nuvole infinite, alberi, colline, orizzonti lontani

21. Donatello, *Banchetto di Erode. Lille, Musée des Beaux-Arts.*



22. Nanni di Banco,
Sant'Eligio ferra il
cavallo imbizzarrito
dal diavolo. Firenze,
Orsanmichele.

23. Bernardo
Ciuffagni, San Matteo.
Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo.

e densi di atmosfera. Il risultato commovente ma un po' acerbo della predella del *San Giorgio* di Orsanmichele (scheda 7), che alla data del 1417 segna l'avvio di questa nuova stagione di ricerca, si intende nella sua portata rivoluzionaria soprattutto se confrontato ai contemporanei esiti di Nanni di Banco, ad esempio nella predella della nicchia dell'Arte dei Fabbri (fig. 22), dove gli strumenti di lavoro di sant'Eligio possono stare tranquillamente appesi allo sfondo, sentito come barriera concreta e solida. Né

forse Nanni avrà approvato quelle nuove ricerche, che, per una volta, vanno oltre gli ideali figurativi della Roma antica, dove i sarcofagi come le colonne mostravano solo rilievi perentoriamente aggettanti rispetto a un fondo liscio e compatto.

6. L'affermazione a Firenze

La pubblicazione, nel 1415, della serie degli evangelisti destinati alle quattro nicchie che affiancavano il portale maggiore della cattedrale di Santa Maria del Fiore segnò emblematicamente le sorti

della storia della scultura fiorentina (vedi scheda 6). Quella vera e propria gara, cui parteciparono quattro maestri diversi fra loro per generazione e per cultura, fini per diventare il terreno di confronto fra due differenti e contrapposti ideali figurativi: da una parte il mondo un po' da favola del Gotico internazionale, cadenzato dai ritmi falcati di panneggi astratti ed esuberanti, da spericolate divagazioni calligrafiche, da un compiacimento virtuosistico perfino esasperato, di cui si facevano portavoce Niccolò Lamberti, attivo al duomo fin dagli anni Novanta del Trecento, e Bernardo Ciuffagni (fig. 23), cresciuto sotto la protezione di Lorenzo Ghiberti. Dall'altra parte un orizzonte formale nuovissimo, in drastica rottura rispetto alla tradizione gotica e in diretta competizione con i modelli architettonici e scultorei della Roma antica, proposto da due giovani rivoluzionari, Donatello e Nanni di Banco. Quando le monumentali figure furono infine messe in opera, dopo otto anni di turbolenta gestazione, le reazioni del pubblico dovettero rendere subito chiaro al Lamberti che il tempo degli orli sinuosi, dei ghirigori, delle barbe e delle chiome cesellate in ritmiche simmetrie, la sua specialità, era ormai tramontato. Senza perdersi d'animo, si risolse a trasferirsi a Venezia, dove era



24. Nanni di Banco,
San Luca. Firenze,
Museo dell'Opera del
Duomo.

25. Niccolò Lamberti,
San Marco. Firenze,
Museo dell'Opera del
Duomo.



stato invitato già tempo addietro dai procuratori della basilica di San Marco e dove troverà una sorta di seconda giovinezza, in un ambiente in cui il suo stile era ancora perfettamente alla moda. Bernardo Ciuffagni uscì da quel confronto con la consapevolezza di doversi accontentare, per rimanere in città, di un posto di fila, aggiungendosi senza grandi risultati alla schiera dei donatelliani. Donatello e Nanni si erano rivelati entrambi pronti a raccogliere l'arditissima sfida, appena lanciata da Filippo Brunelleschi, del confronto con gli antichi, imprimendo al percorso della storia dell'arte fiorentina una svolta che non concederà ripensamenti. Bisognerà anzi ammettere che Nanni, con il suo *San Luca* (fig. 24) dal contegno nobile e dignitoso come un filosofo venuto dal passato, sembra offrire a queste date un'interpretazione anche più fedele e meditata, quasi archeologica, dei modelli romani presi a riferimento. La sua morte prematura nel 1421 privò Donatello dell'unico possibile rivale, ma l'integra purezza dei ritmi dei suoi panneggi sarà recuperata e riproposta, ormai nel quarto decennio, da Luca della Robbia.

All'aprirsi degli anni Venti Donatello rimane insomma l'incontrastato domi-



26. *Nanni di Bartolo, Abdia. Firenze, Campanile (ora al Museo dell'Opera del Duomo).*



natore della scena scultorea fiorentina. Accanto a lui solo Lorenzo Ghiberti, che nel 1424 giungerà finalmente a montare sui cardini la porta bronzea del battistero, manteneva una posizione di massimo prestigio, circoscritta però al campo del bronzo e tutta interna alla sfera della committenza più ufficiale e conservatrice. All'ombra di Donatello crescevano frattanto alcuni giovani scultori che, si può credere, ne veneravano la figura. Al ciclo dei profeti per il campanile di Giotto partecipa ad esempio al fianco del maestro Nanni di Bartolo, soprannominato il Rosso, che si rivela in quell'impresa artista di grande talento, traducendo in panneggi particolarmente fitti e franti in spigoli e punte la consistenza plastica dei modelli donatelliani (fig. 26). La sua attività a Firenze, dove lascia anche alcune tra le più belle Madonne in terracotta prodotte in questi anni, ugualmente ispirate alla lezione di Donatello, è però breve, visto che, messo nei guai con la giustizia, nel 1424 è costretto a riparare in Veneto dove, tra Venezia e Verona, distribuisce sculture di grande qualità: i tempi tuttavia non erano ancora maturi per l'esportazione delle idee nuove del Rinascimento, e si direbbe anzi che sia piuttosto Nanni a

lasciarsi affascinare dal lussureggiante decorativismo tardogotico che trionfava ancora in quelle regioni.

7. La compagnia con Michelozzo

Un significato assai più profondo lo assumerà nella carriera e nell'esistenza di Donatello il legame con Michelozzo di Bartolomeo, personalità complessa di scultore e architetto, intimamente legato tanto a Brunelleschi quanto a Donatello, ma in rapporti di lavoro anche con Ghiberti. Con lui Donato strinse una compagnia nel 1425: in virtù di un accordo appositamente stipulato davanti a un notaio, i due artisti avrebbero cioè condiviso le commissioni con i relativi oneri, guadagni e responsabilità. Questo non significava che ogni incarico ricevuto dalla società sarebbe stato materialmente portato a termine per il 50% da ciascuno dei due compagni, i quali potevano ben regolare privatamente i propri rapporti e l'estensione del proprio contributo a ciascun'impresa. La società Donatello-Michelozzo raccoglie subito alcune commissioni di particolare rilievo, sia per il prestigio dei clienti che per il respiro monumentale delle opere richieste. La prima fu niente meno che la tomba di un papa (fig. 27), sia pure deposta dal Concilio di Costan-



za, Giovanni XXIII, al secolo Baldassarre Coscia, che a Firenze aveva trascorso i suoi ultimi anni e che nel testamento aveva richiesto l'onore del tutto speciale di essere seppellito nel battistero. L'ingegnoso sepolcro, alto e stretto, che Michelozzo e Donatello collocano (attorno al 1428) tra due colonne dell'antico edificio romanico, da sempre massima gloria architettonica della città, può considerarsi il più antico in assoluto nel nuovo stile 'rinascimentale'. Per meglio dire, sono ispirati al repertorio classico tutti gli elementi che compongono il monumento, dai cherubini che reggono fitti festoni di fiori e frutta nello zoccolo, alle paraste corinzie, ai genietti alati che sostengono l'epigrafe sul sarcofago, mentre scompaiono improvvisamente cuspidi, colonnine tortili, archi acuti, gattoni rampanti e insomma tutto il repertorio architettonico caro al mondo gotico. È bene però notare che la struttura complessiva, con le tre virtù in basso, il sarcofago retto da mensole, le tende scostate a mostrare il defunto, dipende ancora da modelli trecenteschi. Lo stesso può dirsi, a maggior ragione,

27. Donatello e Michelozzo, *Tomba di Baldassarre Coscia. Firenze, Battistero.*

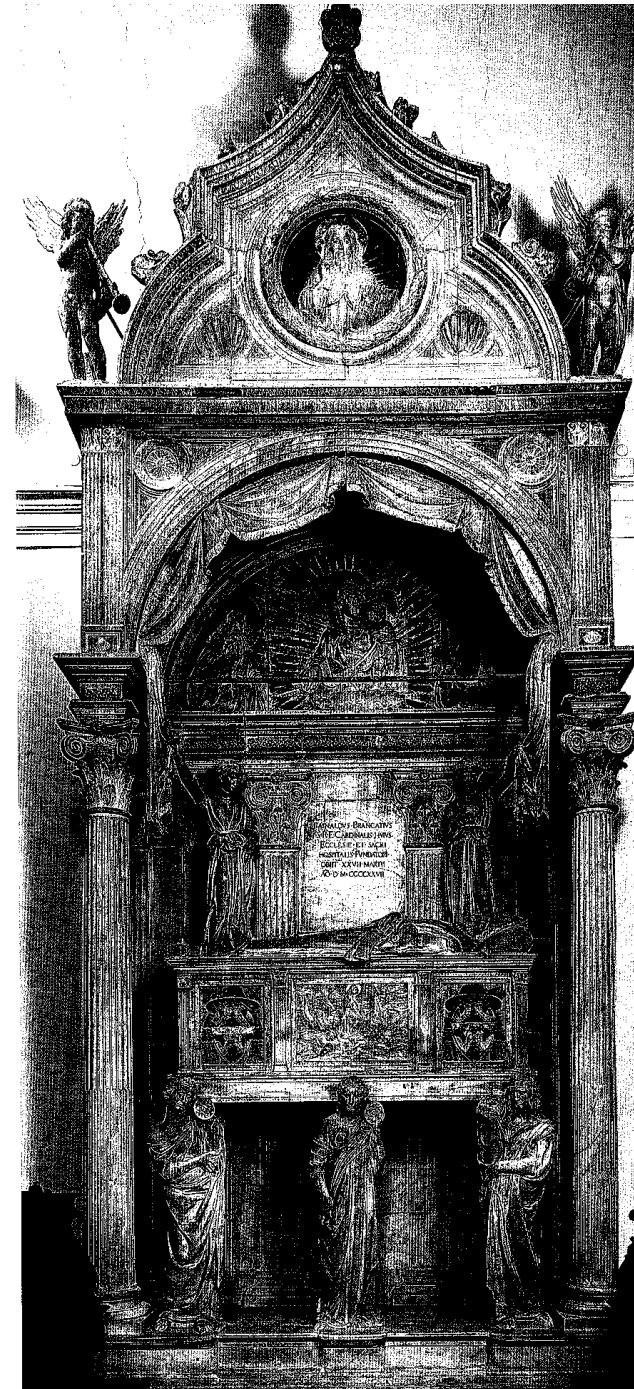


per il monumento destinato al cardinal Rinaldo Brancacci che Donatello e Michelozzo scolpiscono, tra il 1426 e il 1428, per la chiesa di Sant'Angelo a Nilo a Napoli (fig. 28).

Per soddisfare la prestigiosa richiesta i due soci decisero di trasferire la bottega comune a Pisa, comoda alle cave di Carrara e da dove i singoli elementi sarebbero stati agevolmente imbarcati e spediti via mare sino alla destinazione finale. E proprio la destinazione napoletana spiega la scelta tipologica, di sapore arcaico, delle tre grandi cariatidi messe a reggere la cassa, poiché nella città degli Angiò fin dalla prima metà del Trecento Tino di Camaino aveva allestito per i sovrani spettacolari tombe di quel genere rimaste imitatissime ed esemplari per più di un secolo.

Le parti materialmente scolpite da Donatello in entrambe queste imprese sono in verità poche: sostanzialmente la figura bronzea del *gisant* nella tomba Coscia, e lo spettacolare bassorilievo con l'*Assunta* in un tripudio d'angeli incastonato sul sarcofago napoletano (scheda 11).

28. Donatello e Michelozzo, *Tomba di Rinaldo Brancacci. Napoli, Sant'Angelo a Nilo.*





8. Sculture lignee

L'approdo a Napoli del monumento Brancacci è la prima occasione che fa risuonare il nome di Donatello al di fuori delle mura fiorentine, ma nel giro di un decennio i suoi lavori saranno ammirati anche a Siena, a Roma, a Prato, a Venezia. Ai senesi, che s'erano decisi a rivolgersi a lui nel 1423 per ottenere finalmente quel *Banchetto di Erode* in bronzo destinato al fonte battesimale che la gloria locale, Jacopo della Quercia, dopo molto tergiversare non aveva mai eseguito, Donatello consegna quattro anni dopo uno dei più spericolati rilievi prospettici della sua intera carriera (scheda 10), le cui salde maglie spaziali e il cui impeto narrativo lasceranno senza fiato proprio Jacopo della Quercia, costretto da quel momento a ripensare la propria scultura di integra plasticità alla luce di quel capolavoro. A Roma invece Donatello si trasferisce per qualche tempo, tra il 1431 e il 1433, in un soggiorno che, oltre a dare frutti quali il tabernacolo del sacramento vaticano (scheda 13) o la lastra funebre di Giovanni Crivelli in Santa Maria in Aracoeli, fu l'occasione

29. Donatello, *San Giovanni Battista*. Venezia, Basilica di Santa Maria dei Frari.

per una rinnovata riflessione sulla scultura e forse ancor più sull'architettura antica, quale traspare dal lessico arricchito e rinnovato delle sue opere successive a quell'esperienza (vedi schede 12, 14 e 16). Per il duomo di Prato, in coppia con Michelozzo, realizza il pulpito da cui veniva mostrata ai fedeli nelle festività solenni la reliquia della cintola (scheda 12). A Venezia, infine, nel 1438 Donatello invia una scultura lignea di *San Giovanni Battista* (fig. 29), che era stata commissionata dalla Confraternita dei fiorentini per la propria cappella, intitolata per l'appunto al protettore di Firenze, nella chiesa dei Frari. A trent'anni e passa dall'incunabolo del *Crocifisso* della chiesa fiorentina di Santa Croce (scheda 1), il *Battista* dei Frari parla la stessa lingua ispida eppure monumentale, di un pittoricismo un poco torbido ma di grandiosa eloquenza, degli stucchi e dei bronzi della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (scheda 18). Sembra che un materiale cedevole e fibroso come il legno paresse a Donatello l'ideale per dar vita ad ascetiche e assottigliate figure di eremiti: a dieci o quindici anni dall'immagine veneziana

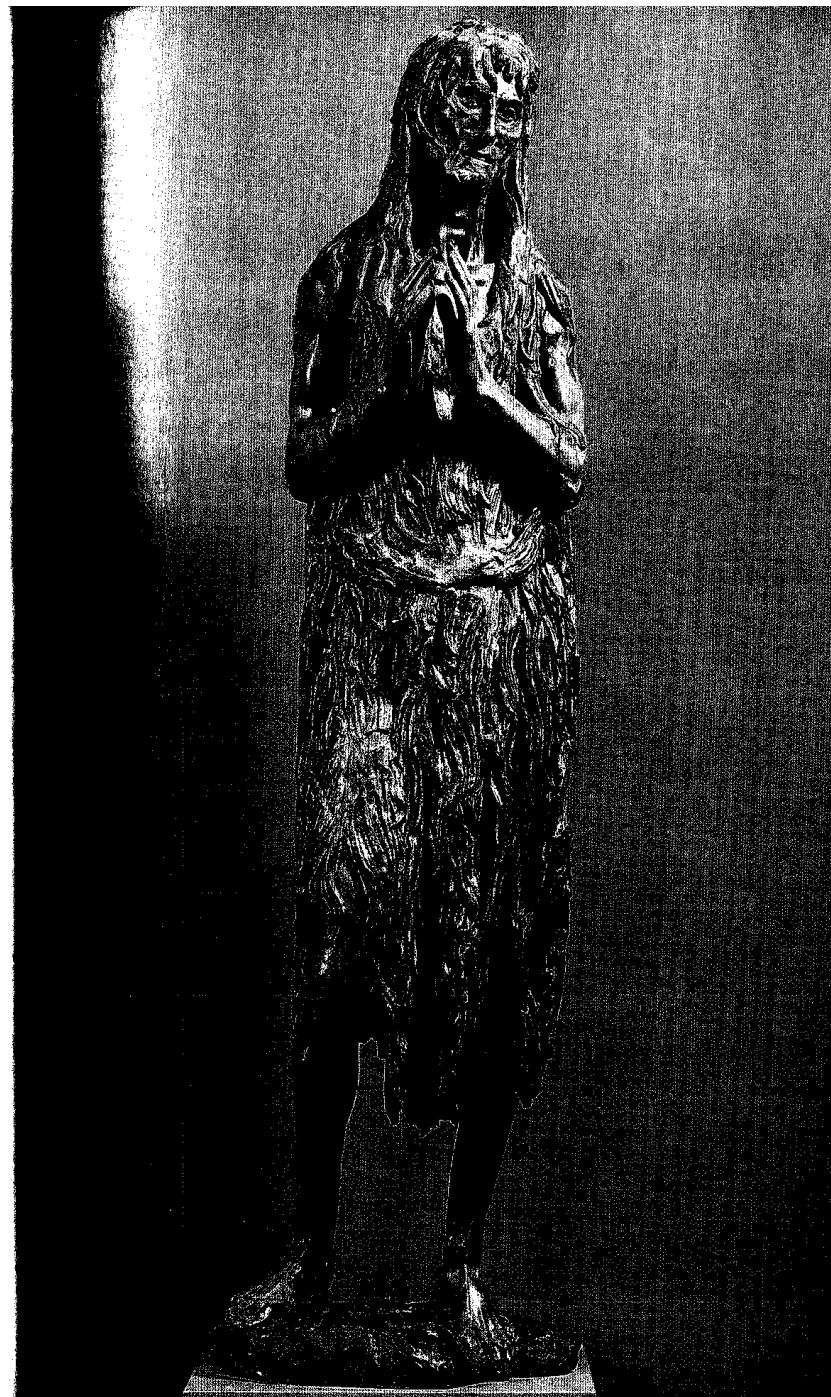
30. Donatello, *San Girolamo*. Faenza, Museo Civico.

del *Precursore* egli intaglia infatti il meno noto *San Girolamo* del Museo Civico di Faenza (fig. 30), originariamente scolpito per la chiesa cittadina intitolata a quel santo, molto probabilmente su commissione di Astorgio Manfredi, signore del luogo, strettamente legato ai Medici. Al battistero fiorentino, infine, pare destinata fin dall'origine la tragica e disseccata *Maddalena* oggi nel Museo dell'Opera del Duomo (fig. 31), una scultura sulla quale manca in realtà qualsiasi documentazione, ma che è concordemente giudicata successiva al rientro dell'artista da Padova, nel 1453. Comunque non oltre il 1455, data della prima di una serie di repliche e imitazioni che ci assicurano della profonda impressione suscitata in città da quella vecchia raccapricciante.

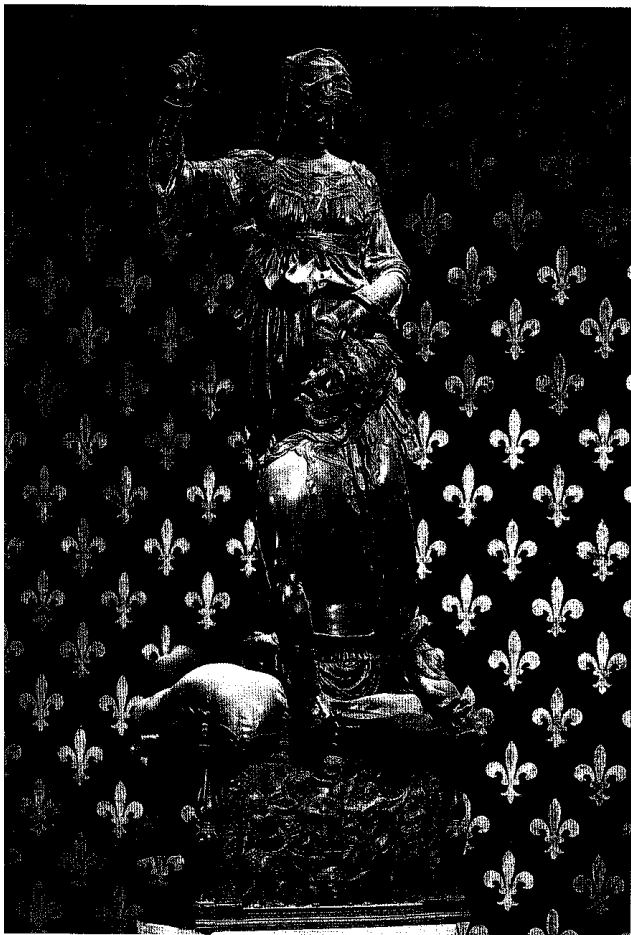
9. Donatello e i Medici

I rapporti tra Donatello e i Medici devono risalire almeno agli anni Venti, quando Cosimo, delegato dal cardinal Brancacci insieme a Bartolomeo de' Bardi all'allestimento del proprio sepolcro, decide di affidare l'incarico alla compagnia di Donatello e Michelozzo. Con gli anni Cosimo de' Medici, che era quasi coetaneo dello scultore, diventerà non soltanto il principale committente,

ma colui che, solo, sapeva capire fino in fondo le ambizioni di Donatello, il suo desiderio di confrontarsi con gli antichi, aveva la cultura per dividerle e i mezzi per consentire all'artista di metterle in opera. Un legame così intimo tra artista e committente da evocare quello, spostato su tutt'altro piano di ufficialità, di Urbano VIII con Bernini. Nella sua qualità di banchiere e di esponente di spicco dell'Arte del Cambio Cosimo si trovò a doversi occupare di commissioni artistiche fin dagli anni Venti: oltre alla tomba Brancacci, fu ad esempio tra i commissari incaricati della realizzazione della nicchia dell'Arte a Orsanmichele, per la quale fu scelto Ghiberti; insieme al fratello Giovanni affidò poi ancora a Ghiberti, ma questa volta a titolo personale, la realizzazione dell'arca bronzea per le reliquie dei santi Proto, Giacinto e Nemesio, fusa tra il 1427 e il 1428 (oggi al Bargello, ma in origine in Santa Maria degli Angeli). Per non dire del progetto ambizioso della Sagrestia Vecchia a San Lorenzo, pensata come cappella funeraria del padre Giovanni e affidata a Filippo Brunelleschi. È però dopo la risoluzione del contrasto che lo aveva opposto a Rinaldo degli Albizi, e il rientro nel 1434 dal breve esilio cui era stato co-



31. Donatello,
Maddalena. Firenze,
Museo dell'Opera del
Duomo.



stretto, avviando di fatto quel controllo egemonico sulla politica fiorentina che i Medici perseguiranno sempre più scopertamente con le generazioni a venire, che Cosimo si lancia in progetti ancor più ambiziosi, tanto in campo figurativo che architettonico. Accanto a Michelozzo, cui sarà affidato l'incarico di progettare il maestoso palazzo di famiglia in via Larga, sarà appunto Donatello a dar vita ai progetti più arditi del banchiere, dalla pagana resurrezione della statua eroica nuda esposta in vetta a una colonna (il *David*: scheda 17), al recupero 'neoimperiale' della decorazione in stucco policromo nella sagrestia di San Lorenzo, alle porte gemelle in bronzo per quello stesso ambiente (le prime che si vedessero in un interno nella Firenze del tempo, scheda 19). Un rapporto che si rinnoverà ancora negli ultimi anni di vita dei due protagonisti, con l'incarico per i due pulpiti della basilica laurenziana, che né Cosimo né Donatello giungeranno a vedere in opera (scheda 30). L'identificazione in Donatello dell'artista ideale cui affidare le imprese artistiche più spregiudicate e impegnative che coinvolgevano, prima ancora che l'arredo dei luoghi medicei, l'immagine pubblica e politica della famiglia in città, non fu solo prerogativa

di Cosimo, se fu il figlio Piero a concepire la *Giuditta* (fig. 32 e scheda 29), ovvero il più antico gruppo scultoreo in bronzo dell'arte rinascimentale, destinata ancora una volta a Palazzo Medici, o precisamente al giardino. Che Donatello fosse l'artista in grado di far miracolosamente risorgere la severa grandezza dell'arte antica dovette essere presto noto anche al di fuori di Firenze. Ed è a lui che corse naturalmente il pensiero quando, a Padova, si decise di erigere un monumento equestre in bronzo al capitano che aveva lungamente e vittoriosamente guidato le truppe della Repubblica veneziana, Erasmo da Narni, soprannominato il Gattamelata, morto nel gennaio del 1443 (scheda 24).

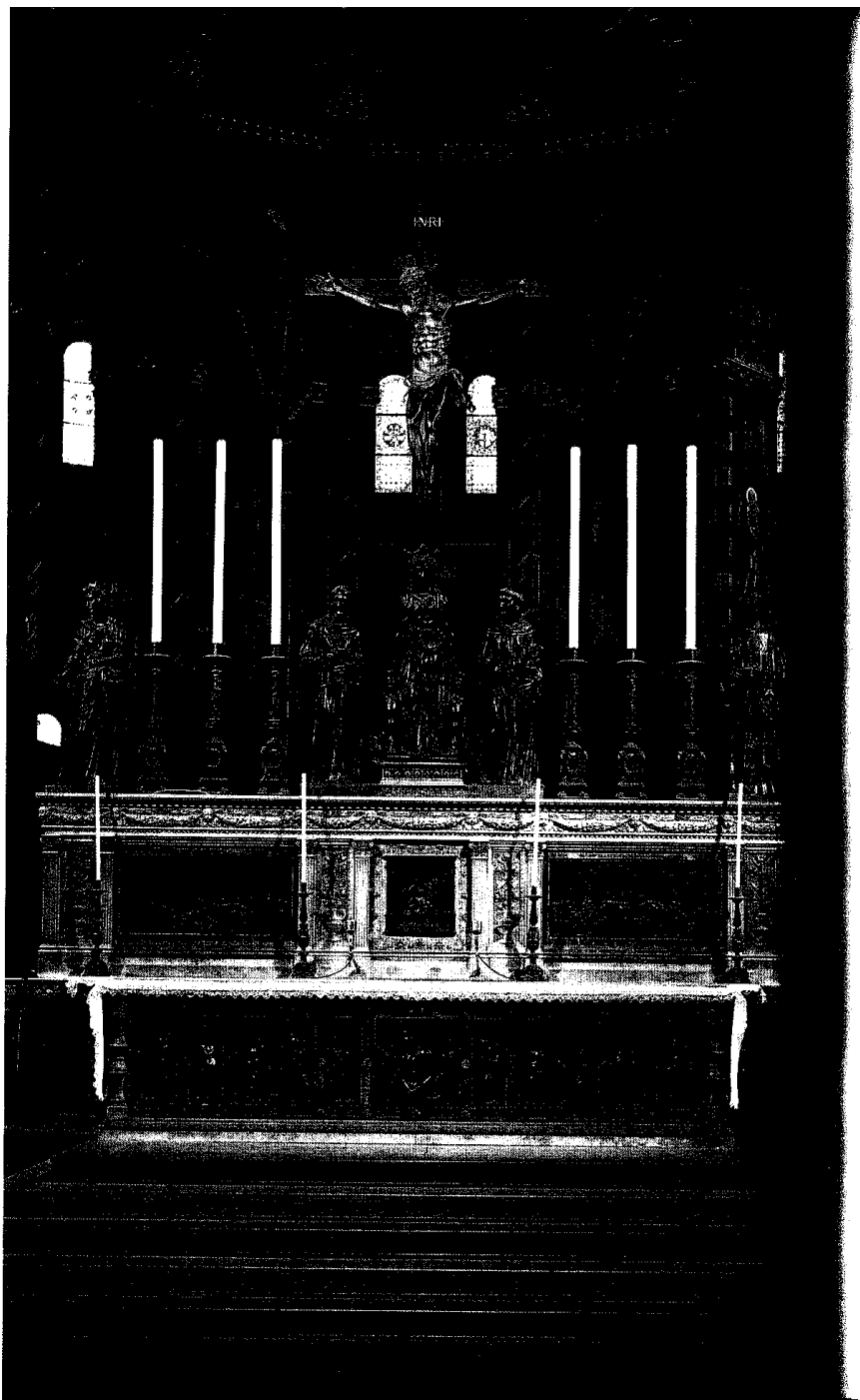
10. Donatello a Padova e la diffusione del Rinascimento nella Valle Padana

Il ritratto del condottiero a cavallo aveva ininterrottamente attraversato la fantasia del Medioevo e i pochi grandi bronzi imperiali di questo genere sopravvissuti al crollo del mondo antico rimanevano tra i più ammirati, invidiati, inarrivabili *mirabilia* di quella civiltà scomparsa, primo fra tutti il *Marco Aurelio* (a lungo creduto Costantino), che Michelangelo

avrebbe più tardi posto al centro della piazza del Campidoglio, ma che si vedeva allora nei pressi del Laterano. I signori e i condottieri dell'Italia trecentesca si erano dedicati con sempre maggiore enfasi a evocare quei modelli, soprattutto nelle regioni padane, dove nel secondo Trecento Bonino da Campione aveva eternato in sella a rigide e possenti cavalcature lapidee il signore di Milano, Bernabò Visconti, e quello di Verona, Cansignorio della Scala, il quale ultimo si andava ad aggiungere ai ritratti degli antenati nel sagrato di Santa Maria Antica. Più umili nei materiali (in stucco, legno, stoppa) i monumenti con i quali si celebravano le esequie di soldati particolarmente ammirati, in Veneto come anche in Toscana: sculture talora di natura effimera, talora destinate a durare all'interno delle chiese, come il ritratto di Paolo Savelli ai Frari di Venezia. Mai però si era osato risalire all'archetipo e concepire cioè un'opera di proporzioni maggiori del vero e in bronzo. E questa è la sfida che condusse Donatello a Padova, dove avrebbe finito col trascorrere dieci anni. Sebbene altri artisti fiorentini avessero lavorato prima di lui nella città veneta, da Filippo Lippi a Paolo Uccello, solo Donatello fu in grado di insegnare

32. Donatello, *Giuditta*.
Firenze, Palazzo
Vecchio.

33. Altare maggiore.
Padova, Basilica di
Sant'Antonio.

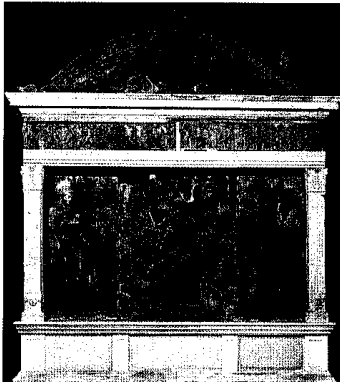


agli artisti padovani il modo con cui riappropriarsi delle forme del mondo antico. Padova, sede di una delle più prestigiose e affollate università italiane, era senz'altro il posto ideale per recepire e diffondere le idee figurative elaborate a Firenze nei primi decenni del Quattrocento. La passione per l'antichità classica, alimentata dall'orgoglio per essere stata patria di Livio e spinta fino alla creazione del mito di Antenore, che attribuiva alla città un'origine direttamente connessa alla guerra di Troia, aveva trovato a Padova la più alta espressione già nel Trecento, attorno alla prolungata presenza di Petrarca alla corte dei Carraresi e nel fiorire di un precoce collezionismo antiquario. Donatello rese disponibile un linguaggio formale che apparve subito assai più adeguato a quelle esigenze culturali dell'«Umanesimo tardogotico» di Pisanello o di Jacopo Bellini. Un linguaggio naturale e razionale che tuttavia non tarpava in alcun modo la fantasia e anzi accendeva nell'animo dei giovani artisti che lavoravano in città il sogno di far rivivere perfino nel repertorio decorativo, perfino negli oggetti d'uso, quel passato così appassionatamente ammirato e ora apparentemente così vicino. Ai di là dell'importanza straordi-

naria delle opere create durante questo lungo soggiorno, la permanenza in Veneto del maestro toscano ebbe così un peso determinante nelle sorti della storia dell'arte italiana, diventando di fatto il principale tramite per la diffusione delle idee rinascimentali al di fuori delle mura di Firenze, oltre le quali, fino a quel momento, avevano avuto ben poca eco. L'azione di Donatello è in tal senso anche più dirompente di quella di Piero della Francesca che, reduce da un'esperienza fiorentina al fianco di Domenico Veneziano, andava diffondendo in quegli stessi anni la sua idea di pittura implacabilmente prospettica e sigillata in un castone di luce tra Arezzo, Perugia, Urbino, Rimini, Ferrara. Il terremoto provocato, più ancora che dal Gattamelata, dall'altare maggiore della basilica di Sant'Antonio (fig. 33 e scheda 25), coi suoi rilievi brulicanti di folla e decorazione entro grandiose scene prospettiche, con le monumentali figure di santi di commovente vivezza nel gesto e nell'espressione, con la sua cornice concepita come un'architettura antica, travolse senza sforzo la civiltà figurativa locale, improntata a un gusto tardogotico ormai più che maturo, e fece di Padova il faro luminosissimo per chiunque a nord degli Appennini

34. Niccolò Pizzolo e Giovanni da Pisa, Pala d'altare. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari (nella ricostruzione posteriore ai bombardamenti del 1944).

volesse intendere la lingua nuova elaborata in Toscana. La forza dell'opera padovana di Donatello è tale che non solo gli scultori ne trarranno vantaggio, ma ancor più i pittori, che improvvisamente cominciarono ad allestire le loro Madonne o i Cristi in pietà entro architetture e tabernacoli carichi di festoni e bucrani, nobili di colonne e architravi, gremiti di finti bassorilievi, in un pullulare di angeli immancabilmente trasformati in impertinenti amorini ignudi. Oltre alle opere più ufficiali e di maggior impegno, dal *Gattamelata* al *Crocifisso* e all'altare maggiore per la basilica francescana di Sant'Antonio (schede 23, 24 e 25), dalla bottega di Donatello uscirono anche in gran



quantità durante quei dieci anni oggetti di formato ridotto e di destinazione privata, placchette in bronzo come rilievi in terracotta. Copiati non solo attraverso il disegno, ma soprattutto mediante repliche e calchi in gesso, queste composizioni tascabili poterono veicolare i pensieri del maestro fiorentino anche a grande distanza e giocarono anzi un ruolo non trascurabile nella definizione del marcato accento donatelliano con cui si esprimono così tanti pittori e scultori tra la valle del Po e l'Adriatico. In ogni caso, l'altare del Santo rimane il motore di questo rinnovamento, suggerendo la possibilità di mettere in scena sacre conversazioni libere in uno spazio unificato, fluenti di gesti e di sguardi, così da far archiviare immediatamente i vecchi polittici dorati a scomparsi. La più precoce e sensibile tra le derivazioni da quel modello è la pala in terracotta all'altare della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani (1448-49), andata sostanzialmente distrutta nel tragico bombardamento del marzo 1944 (fig. 34). Dell'altare maggiore della basilica francescana è qui ripreso fedelmente l'impianto complessivo, con la Madonna e sei santi schierati nel registro principale, tutti distratti da un fitto conversare e dal volgersi l'un l'al-



35. Andrea Mantegna, Pala d'altare. Verona, San Zeno.

tro, alloggiati entro una carpenteria che mette insieme pilastri, frontoni, architravi. I documenti e le fonti chiamano in causa per quest'opera i nomi di due maestri, Giovanni da Pisa e Niccolò Pizzolo, entrambi tra i collaboratori di Donato al Santo. Del primo sappiamo davvero molto poco, mentre il secondo era anche un bellissimo pittore, che finì morto ammazzato giovanissimo. Ancor più spettacolare è l'omaggio reso all'altare donatelliano da Andrea Mantegna, che nel 1456-59 ne concepì una grandiosa traduzione pittorica per la basilica di San Zeno a Verona (fig. 35). Mantegna è tra i padovani il solo ad avere inteso la portata dell'esempio di Donatello in tutta la sua complessità, senza limitarsi a selezionare tra i suoi bronzi un'antologia di motivi decorativi

o spunti compositivi. Lo dimostra già a vent'anni, quando partecipa, in compagnia del Pizzolo, alla decorazione a fresco proprio della cappella Ovetari: la complessità narrativa delle storie di san Giacomo, rese in mirabolanti scorci di sottinsù, regolate da ciclopiche architetture antiche, folte di figuranti e di comparse, tutte trasfigurate nel sogno di una Roma risorta dalle proprie rovine, nascono da un ripensamento meditato e ponderato dei miracoli di sant'Antonio, forgiati nel bronzo e rilucanti d'oro e d'argento, di Donatello. Il lascito donatelliano al Rinascimento dell'Italia del Nord si spinge comunque ben oltre i fatti padovani e giunge a segnare l'avvio della lunga parabola del veneziano Giovanni Bellini, il più grande pittore italiano del Quattrocento.

36. Donatello,
Madonna del perdono.
Siena, Museo dell'Opera
del Duomo.



Una formazione padovana è poi l'unica chiave per intendere la scultura di Giovanni Antonio Amadeo, che pone fine, in un tripudio di decorazione all'antica e panneggi scheggiati, alla lunghissima stagione dell'arte gotica lombarda, mentre parallelamente Vincenzo Foppa operava la stessa svolta in pittura. Ma il gene donatelliano appartiene anche alla cultura di molti altri protagonisti del Quattrocento padano, tutti transitati da Padova: Cosmè Tura a Ferrara, Carlo Crivelli nelle Marche, Giovanni Mazzone in Liguria, Marco Zoppo tra Bologna e la Romagna, Giorgio Schiavone e Giorgio da Sebenico sulle due coste adriatiche.

11. La vecchiaia

Nel corso dei dieci anni trascorsi da Donatello in Veneto molto a Firenze era cambiato. Alcuni degli amici e dei rivali di un tempo non c'erano più (Filippo Brunelleschi era morto nel 1446, Ghiberti lo seguirà nel 1455), mentre diversi maestri più giovani s'erano affacciati alla ribalta con nuove proposte figurative. Luca della Robbia aveva ottenuto un enorme successo di pubblico con l'invenzione della terracotta invetriata, disseminando per le vie, le chiese, la case cittadine le sue lucide, integre, serene Madonne smaltate. Alcune nuove leve, poi, che pure si erano formate nella più stretta devozione per

Donatello, avevano incontrato il favore dei committenti proponendo una declinazione ingentilita e preziosa del Rinascimento, in parallelo con quanto negli stessi anni Filippo Lippi andava facendo in pittura: acconciature sofisticate, Madonne un po' schizzinose, nasini all'insù e, nel formato monumentale, un classicismo più esibitivamente colto e certamente molto meno fantastico, meno colorato e soprattutto raffreddato nei sentimenti.

Si potrebbe pensare che nella Firenze del sesto decennio del secolo, così drasticamente mutata nel panorama artistico, le occasioni scarseggiassero per Donatello. Rimaneva tuttavia un campo in cui per lui non esistevano rivali, la toreutica. Chiunque in città volesse assicurarsi una scultura nel più costoso e difficile dei materiali si rivolgeva a lui. Così quando gli Operai del duomo decisero di dotare le porte delle sagrestie di battenti bronzei contattarono proprio Donato (che tuttavia non condusse mai in porto quell'impresa), mentre Piero de' Medici, volendo collocare nel giardino di palazzo un grandioso gruppo bronzeo di Giuditta che decapita Oloferne (scheda 29), a riscontro del *David* commissionato a suo tempo dal padre Cosimo (scheda 17), non ebbe

certamente dubbi a impegnare a sua volta Donatello (che in quell'occasione, pur tra dilazioni e ritardi, portò a buon fine il lavoro). Gli anni padovani avevano poi fatto dello scultore fiorentino una celebrità internazionale e la sua fama di bronzista viaggiava ormai ben oltre le mura cittadine. Alfonso d'Aragona lo inseguì a lungo, al di là e al di qua degli Appennini, per avere anche lui il suo monumento equestre, che voleva sistemare nell'arco trionfale che andava allestendo al Castelnuovo di Napoli. Solo Donatello poteva accettare la sfida del cavallo colossale, molto più grande del vero, molto più grande del *Gattamelata*, desiderato dal re di Napoli, e alla fine lo scultore accettò di cimentarsi in quell'impresa titanica, che fu interrotta dalla morte prematura di Alfonso (nel 1458); tutto quel che ci rimane di quel progetto megalomane è una testa equina, conservata al Museo Archeologico di Napoli, l'unica parte del monumento portata fino alla fusione. Cercato e conteso dai potenti di tutta la penisola, l'ormai anziano maestro non sembra avere alcuna percezione dei propri limiti umani, impegnandosi, proprio negli anni della vecchiaia, su molteplici fronti simultaneamente, promettendo cavalli in quantità (oltre che a Napoli, a Mode-



37. Donatello, *San Giovanni Battista*. Siena, Duomo.

na e a Cremona), progettando monumenti carichi di rilievi (per Mantova), incontrando mercanti e ambasciatori, contrattando con gli emissari di questo o quel principe. Una simile incapacità a dir di no, questo accumulare progetti non finiti, segnerà sempre più il resto della sua carriera, fino all'episodio paradossale di Siena, quando nessuno dei sette, otto incarichi avviati contemporaneamente dai troppo entusiasti senesi trovò compimento.

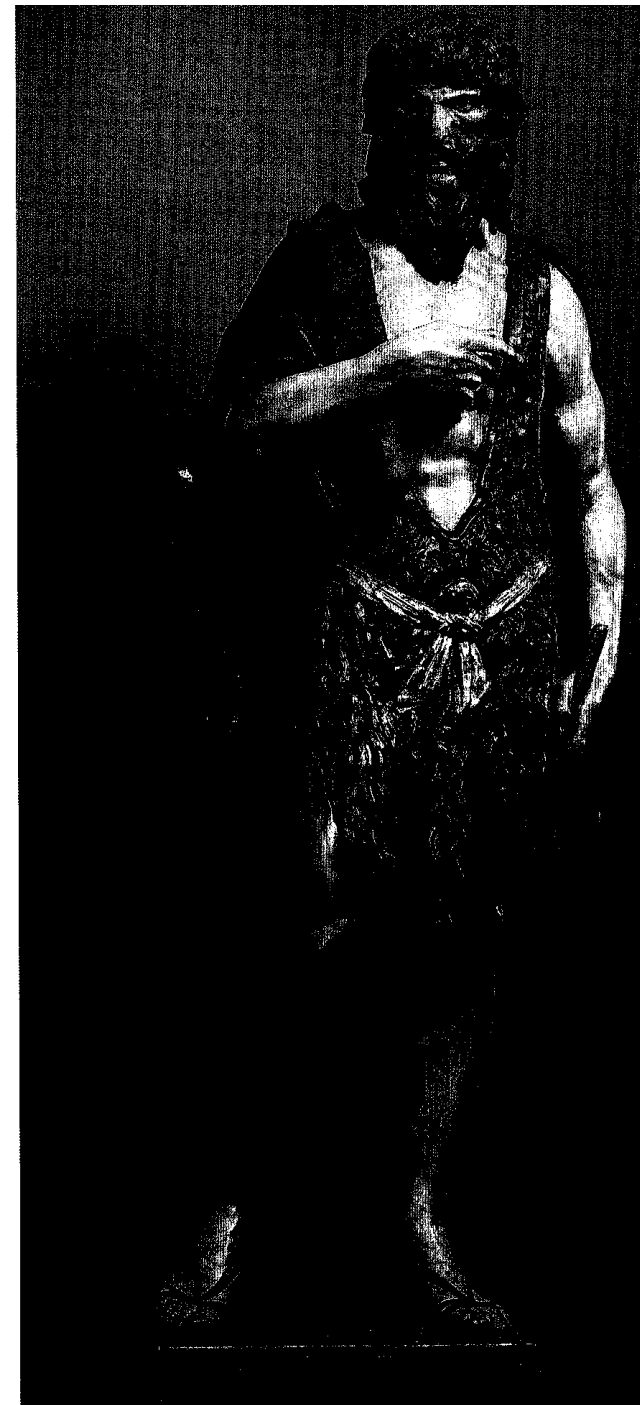
Nell'ottobre del 1457, infatti, Donatello aveva chiuso casa e bottega a Firenze per trasferirsi nella vicina Siena, richiamato dalle insistenze e dalle lusinghe economiche che gli venivano rivolte fin dai tempi di Padova, deciso a terminare là i propri giorni. In realtà quella trasferta durò solo quattro anni, durante i quali Donato non realizzò altro che un tondo marmoreo raffigurante la *Madonna col Bambino* per la cattedrale (fig. 36), e un *Battista* bronzeo, anch'esso destinato al duomo, che oltretutto non portò mai all'ultimo compimento (scheda 28). A Siena tuttavia Donatello lasciò un'eredità densa di esiti a venire.



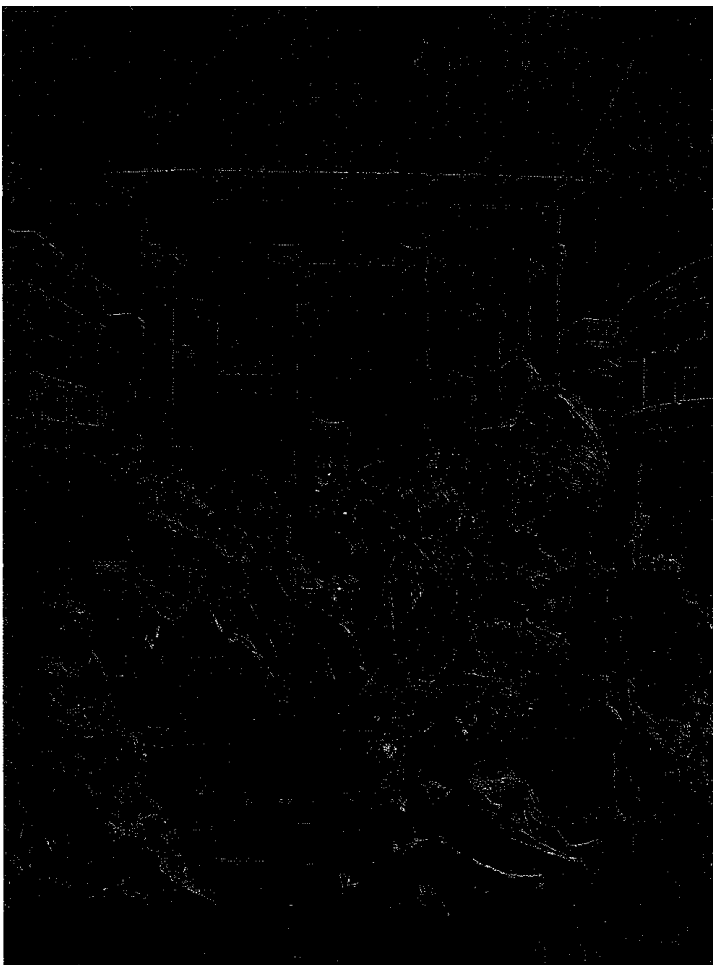
È solo in relazione alla presenza in città dell'anziano maestro venuto da Firenze che si dovrà spiegare infatti la formazione del più celebre artista senese del Quattrocento, Francesco di Giorgio, che era nato nel 1439 e andava dunque in quegli anni completando la sua formazione.

Già il giovanile, ruvido *Battista* ligneo del Museo dell'Opera del Duomo (commissionato dalla Compagnia di san Giovanni della morte), dalle guance tirate, le orbite incavate (fig. 38), sarebbe impensabile senza il precedente donatelliano. Ma sono soprattutto i bronzi della maturità, dalla *Deposizione* della chiesa del Carmine a Venezia alla *Flagellazione* della Galleria Nazionale dell'Umbria (fig. 39), a dichiarare il debito fortissimo verso la maniera dell'ultimo Donatello: il modo impressionistico di trattare la materia, che conserva a tratti l'aspetto imperfetto e grumoso della fusione, l'atmosfera densa e vibrante e nel contempo la capacità di immaginare spazi monumentali e grandiosi evocano i risultati degli impegni estremi di Donato dopo il suo rientro in patria.

38. Francesco di Giorgio, *San Giovanni Battista*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



39. Francesco di
Giorgio, *Flagellazione*.
Perugia, Galleria
Nazionale dell'Umbria.



Al suo ritorno, Donatello avrà dovuto affrontare il disappunto di Piero de' Medici, la cui *Giuditta*, solo in parte fusa nel 1457, giaceva incompiuta da quattro anni. Il maestro la terminò infine nel 1464, appena in tempo perché il vecchio Cosimo, che sarebbe morto in quell'anno, la potesse vedere alta sul suo piedistallo nel giardino della residenza di famiglia.

Né l'anziano patriarca né l'amico scultore arrivarono invece a vedere in opera i due pulpiti in bronzo che Cosimo personalmente aveva richiesto a Donato per la basilica di San Lorenzo (scheda 30); solo alcune delle formelle che avrebbero composto le casse erano compiute quando Donatello morì (vedi fig. 40 e scheda 30), e ad assumersi il compito di finire il lavoro furono i più

fedeli e dotati dei giovani che erano cresciuti nella sua bottega. Donatello morì il 13 dicembre 1466: l'umanista Bartolomeo Fonzio annotò

l'avvenimento nei suoi *Annales*, come si faceva per i re e per i papi, e come il cronista Giovanni Villani aveva fatto a suo tempo per Giotto.

40. Donatello, *Pulpito*,
Deposizione dalla
croce, particolare.
Firenze, San Lorenzo.

