CAPITOLO

3

Donatello e la scultura del primo Quattrocento

«Una vivacità fieramente terribile et un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso.» — Giorgio Vasari, Le vite (1568), Vita di Donato, sul San Giorgio

OBIETTIVI

1. Spiegare perché Orsanmichele diventa all'inizio del Quattrocento il luogo di una gara tra le Arti e tra gli scultori.
2. Distinguere i gradi del rilievo, fino allo stiacciato, e descrivere le tecniche del marmo e del bronzo, compresa la doratura.
3. Riconoscere le opere principali di Donatello a Firenze, Siena e Padova e il loro rapporto con l'antico.
4. Leggere la *Porta del Paradiso* di Ghiberti come racconto in prospettiva e conoscerne la storia conservativa.
5. Descrivere la terracotta invetriata di Luca della Robbia e il monumento funebre umanistico.
6. Usare Ghiberti, Vasari e l'epitaffio di Bruni come fonti per capire le opere.

INDICE DEL CAPITOLO

3.1 Orsanmichele: una gara all'aperto 2
3.2 Marmo, bronzo, rilievo: le tecniche 6
3.3 Donatello a Firenze e a Siena 8
3.4 Padova e gli ultimi anni 12
3.5 Ghiberti e la Porta del Paradiso 14
3.6 Luca della Robbia e la tomba umanistica 16

Storia dell'arte 4 · Parte I · Il primo Rinascimento a Firenze · versione 1.0
Capitolo 3: Donatello e la scultura del primo Quattrocento · pagine 71–94 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1416 i Signori di Firenze chiesero all'Opera del Duomo una statua di marmo che stava nei suoi magazzini, un giovane *David* scolpito qualche anno prima da un artista poco più che ventenne, e la fecero portare nel loro palazzo. Il pastore che abbatte il gigante con la fionda era diventato l'immagine della città: una piccola repubblica di mercanti che, pochi anni prima, aveva resistito alle armate dei Visconti di Milano. L'artista si chiamava Donato di Niccolò di Betto Bardi, per tutti **Donatello**, e in mezzo secolo di lavoro avrebbe cambiato la scultura europea più di chiunque altro prima di Michelangelo.

In questo capitolo segui la scultura fiorentina del primo Quattrocento in quattro luoghi: le nicchie di **Orsanmichele**, dove le Arti fanno a gara per avere la statua più bella; il Duomo e il campanile; la Padova del **Gattamelata**; il Battistero, dove **Lorenzo Ghiberti** lavora per ventisette anni alla *Porta del Paradiso*. Imparerai le tecniche della scultura nuova, dal marmo al bronzo dorato, e il rilievo «schiacciato» con cui Donatello per primo porta nella pietra uno spazio misurabile. Chiudono il capitolo **Luca della Robbia**, con la sua terracotta invetriata, e la tomba di un umanista, Leonardo Bruni.

3.1 Orsanmichele: una gara all'aperto

3.1.1 Un granaio, una chiesa, quattordici nicchie

Nel cuore di Firenze, tra il Duomo e piazza della Signoria, sorge un edificio squadrato che non somiglia a una chiesa. **Orsanmichele** fu costruito dal 1337 come loggia del mercato del grano, con le arcate aperte sulla strada e i granai ai piani superiori; un'immagine miracolosa della Madonna, venerata sotto le arcate, lo trasformò a poco a poco in un luogo di culto, e alla fine del Trecento le arcate vennero chiuse. Il Comune affidò i pilastri esterni alle **Arti**, le corporazioni dei mestieri che governavano la città: ognuna doveva ornare il proprio con un **tabernacolo**, cioè una nicchia architettonica incorniciata, e porvi la statua del santo protettore. Le nicchie sono quattordici, distribuite sui quattro lati (Figura 3.1).

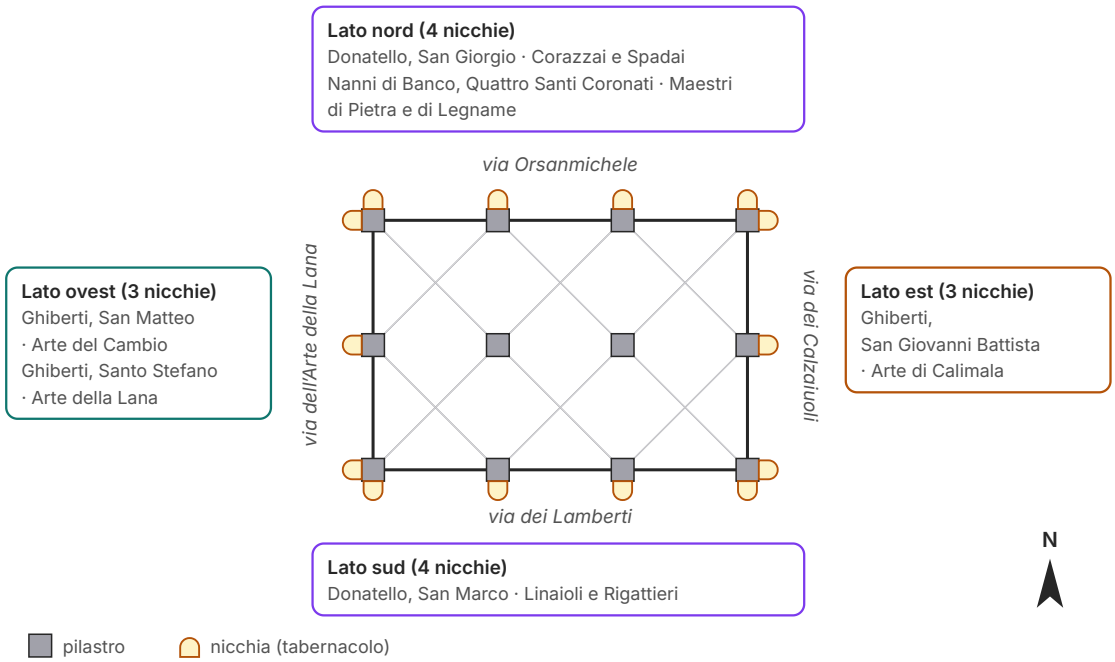


Figura 3.1 **Orsanmichele, pianta schematica del piano terreno.** Le quattordici nicchie stanno sulle facce esterne dei pilastri: tre sui lati corti, quattro sui lati lunghi. Sono indicate le statue di cui parla il capitolo, con l'Arte che le commissionò.

All'inizio del Quattrocento molte nicchie erano ancora vuote, e il Comune fissò alle Arti un termine di dieci anni, oltre il quale avrebbero perso il diritto al proprio pilastro. Ne nacque una gara tra le corporazioni, combattuta davanti a tutta la città. Il materiale diceva già chi era più ricco: solo le **Arti** più ricche, come quella dei mercanti di panni (Calimala), del Cambio e della Lana, potevano pagare una statua di bronzo, che costava molto più del marmo; le altre sceglievano il marmo. In pochi anni, tra il 1410 e il 1430 circa, Orsanmichele divenne una galleria a cielo aperto della scultura nuova, e i suoi santi, guerrieri, evangelisti e martiri, mostravano ai passanti le virtù civili di cui la repubblica si vantava.

3.1.2 Nanni di Banco e Ghiberti

Per l'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, cioè degli scalpellini e dei falegnami, **Nanni di Banco** (c. 1384–1421) scolpì i *Quattro Santi Coronati* (c. 1409–1416, marmo; Firenze, Museo di Orsanmichele). Sono quattro scultori cristiani che, secondo la leggenda, rifiutarono di scolpire l'idolo di un dio pagano per l'imperatore Diocleziano e furono messi a morte: santi perfetti per una corporazione di scultori. Nanni li dispone in semicerchio dentro la nicchia, come senatori

che discutono, avvolti in toghe pesanti; le teste ricordano i ritratti romani. Sotto, un piccolo rilievo mostra la bottega: c'è chi squadra un blocco, chi scolpisce una colonnina, chi misura. È uno dei primi gruppi del secolo in cui l'antichità non è un ornamento ma un modo di costruire le figure.

L'Arte di Calimala, la più ricca, scelse il bronzo e lo stesso artista che stava lavorando per lei alla porta nord del Battistero (cap. 1). Il *San Giovanni Battista* di **Lorenzo Ghiberti** (1412–1416, bronzo; Firenze, Museo di Orsanmichele) è una delle prime grandi statue di bronzo fuse a Firenze nel Quattrocento: Ghiberti, nei suoi *Commentarii*, ricorda che era alta «braccia quattro e un terzo», cioè circa due metri e mezzo. La figura è ancora gotica: il mantello scende in lunghe pieghe curve che disegnano una linea elegante, più che un corpo. Ghiberti fuse poi per il Cambio il *San Matteo* (1419–1422) e per la Lana il *Santo Stefano*, più calmi e più classici: anche lui guardava ciò che i giovani stavano facendo.

3.1.3 Donatello: San Marco e San Giorgio

Per l'Arte dei Linaioli e Rigattieri Donatello scolpì il *San Marco* (c. 1411–1413, marmo; Firenze, Museo di Orsanmichele). L'evangelista sta in piedi con il libro, e, come quasi nessuna statua dopo l'antichità, poggia il peso del corpo su una gamba sola, mentre l'altra si piega: è la ponderazione che conosci dalla scultura greca, il *contrapposto*. Il panneggio non nasconde più il corpo ma ne segue il movimento, e la testa, con la barba fluente e lo sguardo intenso, è quella di un uomo vero. Vasari racconta che i consoli dell'Arte, vedendola a terra, non la volevano mettere in opera; Donatello la fece salire nella nicchia, la tenne coperta per quindici giorni «senza altrimenti averla tocca» e la scoprì tra la meraviglia di tutti. L'aneddoto dice una cosa vera: una statua destinata a un luogo alto va giudicata dal punto in cui la si vedrà.

Il *San Giorgio* (c. 1415–1417, marmo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello), per l'Arte dei Corazzai e Spadai, è il soldato della repubblica. Il giovane santo sta a gambe divaricate, saldo, lo scudo con la croce davanti a sé; la testa è appena girata, la fronte contratta, come se aspettasse il nemico. Vasari vi vedeva «una vivacità fieramente terribile et un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso». Fori nella testa e nella mano mostrano che in origine portava parti di metallo, forse un elmo e una spada, oggi perdute.

Sotto la nicchia Donatello scolpì un rilievo, *San Giorgio libera la principessa*, che è una piccola rivoluzione. Al centro il santo a cavallo trafigge il drago, uscito da una grotta; a destra la principessa assiste davanti a un porticato, i cui pilastri e le cui linee si allontanano verso il fondo; dietro, il paesaggio si perde in alberi e colline appena graffiati nel marmo. Il rilievo sporge pochissimo: in pochi millimetri Donatello costruisce una profondità che sembra non avere fine. È il primo esempio conosciuto di **stiacciato** usato per rappresentare uno spazio in prospettiva, più o meno negli anni in cui, secondo il suo biografo Manetti, Brunelleschi dimostrava la prospettiva con le sue tavolette (cap. 2).

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: il San Giorgio di Orsanmichele.

- **Dati.** Donatello; c. 1415–1417; marmo, statua di nicchia, con un rilievo a stiacciato nel basamento; commissionato dall'Arte dei Corazzai e Spadai per il suo tabernacolo di Orsanmichele, Firenze. L'originale della statua e del rilievo è al Museo Nazionale del Bargello; nella nicchia c'è una copia.
- **Descrizione e iconografia.** San Giorgio, il cavaliere che secondo la leggenda uccise il drago e liberò la figlia del re, è in piedi, in armatura e mantello, con lo scudo crociato appoggiato a terra. Nel rilievo sotto la statua si vede il miracolo: il drago, la principessa, il santo a cavallo. È il patrono dei soldati, quindi di chi fabbricava armi e corazze.
- **Analisi formale.** La figura è costruita su una base larga, i piedi divaricati, il peso diviso tra le due gambe: una stabilità che dice fermezza. Lo scudo, verticale, ripete l'asse del corpo; il mantello annodato al collo chiude la forma. La testa è leggermente girata e lo sguardo va oltre lo spettatore: la tensione è tutta interna. Nel rilievo, le linee del porticato convergono verso il fondo e le forme si assottigliano fino quasi a sparire: lo spazio nasce dalle differenze minime di spessore e dalla luce radente.
- **Funzione e committenza.** La statua rappresentava l'Arte davanti alla città e ne celebrava il protettore; la nicchia era poco profonda e la figura doveva leggersi da lontano, dalla strada.
- **Contesto.** Gli anni sono quelli delle guerre contro Ladislao di Durazzo, re di Napoli, che minacciò Firenze fino alla sua morte nel 1414. Il santo guerriero, giovane e vigile, è un'immagine della virtù civile che gli umanisti fiorentini attribuivano alla loro repubblica.
- **Conservazione.** Il marmo, rimasto all'aperto per secoli, fu portato al Bargello alla fine dell'Ottocento; più tardi anche il rilievo è stato trasferito e sostituito da una copia. Le parti di metallo sono perdute.

COLLEGAMENTI

Storia e Latino · La città che si loda. Intorno al 1403–1404 il cancelliere umanista Leonardo Bruni scrisse in latino la *Laudatio Florentinae urbis*, un elogio di Firenze modellato sul *Panatenaico* di Elio Aristide, il discorso greco in lode di Atene. Bruni vi descrive Firenze come erede della Roma repubblicana e campione della libertà contro i tiranni, cioè contro i Visconti. Molti storici, sulla scia di Hans Baron, hanno chiamato «umanesimo civile» questo legame tra studio degli antichi e impegno per la repubblica. A Orsanmichele, nel *David* e nei santi guerrieri di Donatello, quell'ideologia diventa visibile in piazza. Bruni ritorna alla fine del capitolo, sulla sua tomba.

CONSERVARE E RESTAURARE: LE STATUE DI ORSANMICHELE

Chi passa oggi per via dei Calzaiuoli vede le nicchie di Orsanmichele al completo, ma quasi tutte le statue sono **copie**. Per cinque secoli marmi e bronzi sono rimasti all'aperto, esposti alla pioggia, al gelo e, nel Novecento, all'inquinamento dell'aria, che corrode il marmo e attacca il bronzo. Il *San Giorgio* lasciò la sua nicchia alla fine dell'Ottocento per il Bargello. Gli altri originali sono stati restaurati, soprattutto dagli anni Ottanta del Novecento, e trasferiti nel **Museo di Orsanmichele**, allestito ai piani superiori dell'edificio, negli antichi granai: le statue sono così rimaste nel loro palazzo, a pochi metri dalle nicchie per cui furono fatte. È una scelta frequente nella tutela dei monumenti all'aperto: proteggere l'originale in un museo e mettere al suo posto una copia, perché si possa ancora capire il progetto d'insieme.

3.2 Marmo, bronzo, rilievo: le tecniche

3.2.1 Il marmo e il bronzo

Il **marmo** statuario arrivava soprattutto dalle cave delle Alpi Apuane, intorno a Carrara. Lo scultore lo lavora per sottrazione, togliendo materia con strumenti sempre più fini: la subbia appuntita per sgrossare, la gradina dentata per modellare, gli scalpelli piatti, le raspe e infine gli abrasivi per lucidare. Ogni errore è definitivo. Una statua di nicchia, come quelle di Orsanmichele, veniva spesso finita solo sul davanti e sui fianchi: il retro non si vedeva.

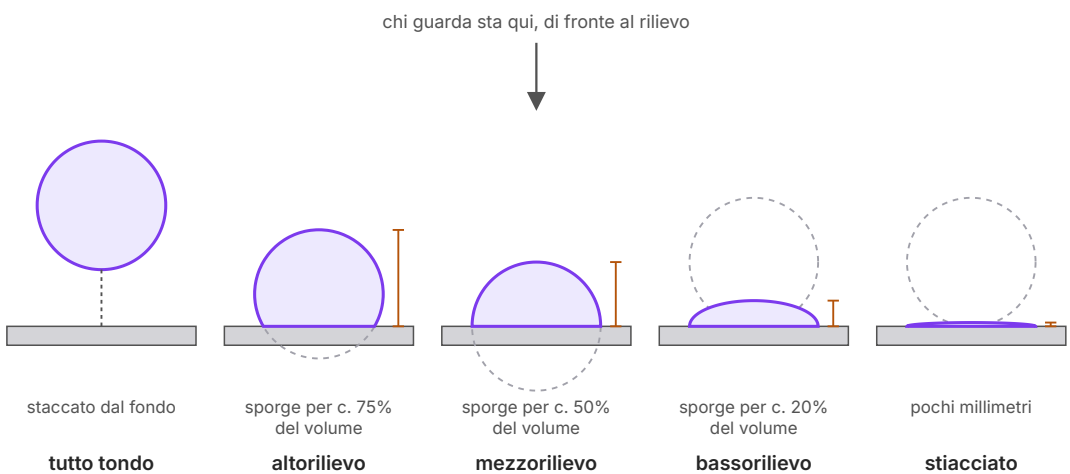
Il **bronzo** si fondeva con la tecnica a cera persa che hai studiato nel terzo anno. Nel Quattrocento le novità sono tre. La prima è la **scala**: fondere una statua alta due metri e mezzo in una o poche parti richiedeva forni, forme e quantità di metallo che a Firenze nessuno aveva mai impiegato per una statua, e Ghiberti racconta con orgoglio il peso e le dimensioni dei suoi getti. Nei testi del tempo, del resto, questa lega è spesso chiamata «ottone». La seconda è la finitura: un getto esce dalla forma ruvido, con le bave del metallo e i canali di colata; la **rinettatura** li elimina, e con il **cesello**, un piccolo scalpello battuto con il martello, l'artista incide i capelli, le pieghe, i decori. Vasari loda la *Giuditta* di Donatello perché «fu rinetta tanto bene». La terza è la **doratura a mercurio**: l'oro, sciolto nel mercurio, forma una pasta che si stende sul bronzo; scaldando il pezzo il mercurio evapora e l'oro resta legato al metallo, brillante e durevole. I vapori di mercurio sono velenosi, e i doratori respiravano per anni un metallo che danneggia i reni e il sistema nervoso.

COLLEGAMENTI

Chimica · Perché il mercurio «scioglie» l'oro. Il mercurio è l'unico metallo liquido a temperatura ambiente e forma con l'oro una lega pastosa, un'*amalgama*. Il mercurio bolle a circa 357 °C, l'oro fonde a 1064 °C: scaldando il pezzo a qualche centinaio di gradi il mercurio se ne va in vapore e lo strato d'oro resta sul bronzo. Oggi la doratura a mercurio è vietata quasi ovunque proprio per la tossicità dei vapori; i restauratori che studiano gli antichi bronzi dorati lavorano con protezioni e ventilazione.

3.2.2 I gradi del rilievo

Un rilievo, a differenza della statua a tutto tondo, resta attaccato a un fondo e si guarda di fronte. Come sai dal terzo anno, se ne distinguono diversi gradi, secondo quanto la forma sporge (Figura 3.2). Nell'**altorilievo** le figure sporgono per più di metà del loro volume e quasi si staccano dal fondo; nel **mezzorilievo** ne sporge circa la metà; nel **bassorilievo** le forme sono compresse e sporgono poco. Lo **stiacciato** (Vasari scrive «schiacciato rilievo») è il grado estremo: una superficie che si alza solo di pochi millimetri, nella quale la profondità è suggerita da differenze minime di spessore, da linee incise e dall'ombra che la luce radente fa nascere.



sezioni di una stessa forma tonda contro il fondo (in grigio): il cerchio tratteggiato è la forma intera
schema, proporzioni indicative: nel bassorilievo e nello stiacciato la forma non è tagliata ma compressa

Figura 3.2 **I gradi del rilievo.** La stessa forma tonda, in sezione, nei cinque modi di trattarla: libera nello spazio, sporgente per tre quarti, per metà, compressa nel bassorilievo e ridotta a pochi millimetri nello stiacciato.

Lo stiacciato non è un rilievo «più povero» degli altri, e non si ottiene tagliando una figura a fette. Le forme vicine allo spettatore sono un po' più rilevate, quelle lontane si appiattiscono

fino a diventare quasi un disegno; l'occhio ricostruisce lo spazio come davanti a un dipinto. Per questo lo stiacciato è il grado del rilievo che si presta meglio alla prospettiva, che studierai nel cap. 4: Donatello lo usa per costruire architetture e paesaggi profondi, Ghiberti lo combina con figure quasi a tutto tondo nella *Porta del Paradiso*.

IN SINTESI

Dal tutto tondo allo stiacciato.

- **Tutto tondo**: la figura è libera nello spazio, si gira intorno.
- **Altorilievo**: sporge per più di metà del volume; forti ombre, figure quasi staccate.
- **Mezzorilievo**: sporge per circa metà del volume.
- **Bassorilievo**: le forme sono compresse e sporgono poco dal fondo.
- **Stiacciato**: pochi millimetri; la profondità è affidata a minime differenze di spessore, alle linee incise, alla luce radente.

ERRORE FREQUENTE

«Lo stiacciato è un rilievo lasciato a metà». No. Non è un abbozzo né un rilievo più facile: è la tecnica che chiede il controllo più fine dello scalpello, perché ogni decimo di millimetro conta e un errore non si corregge. Non va confuso nemmeno con il *non finito*, lo stato di un'opera lasciata in parte grezza, di cui parlerai a proposito di Michelangelo (cap. 11).

3.3 Donatello a Firenze e a Siena

3.3.1 Dal David di marmo ai profeti del campanile

Donatello nacque a Firenze intorno al 1386, figlio di un cardatore di lana. Si formò come orafo e passò per la bottega in cui Ghiberti preparava la porta nord del Battistero (cap. 1); la tradizione lo vuole a Roma con Brunelleschi a misurare e disegnare le rovine (cap. 2). Il *David* di marmo (1408–1409; Firenze, Museo Nazionale del Bargello) era destinato a uno sperone del Duomo. Il giovane eroe, con la testa di Golia ai piedi e la mano sul fianco, ha ancora l'eleganza un po' sinuosa del Gotico: il corpo disegna un'unica curva dolce. Fu però proprio questa statua, nel 1416, a entrare nel palazzo dei Priori come simbolo politico della repubblica.

Più tardi, per le nicchie del campanile di Giotto, Donatello scolpì una serie di profeti. Il più famoso, chiamato dai fiorentini «lo *Zuccone*» per la testa calva, tradizionalmente identificato con il profeta Abacuc (c. 1423–1435, marmo; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), è un uomo scavato, magro, avvolto in un mantello pesante come una toga; la bocca è socchiusa, gli occhi infossati. Nulla è idealizzato: Vasari vi riconosceva il ritratto di un fiorentino del tempo e racconta che Donatello, mentre lo scolpiva, gli gridava «Favella, favella», «parla, parla». Le statue

stavano a molti metri da terra: Donatello accentua i solchi e i volumi perché la figura si legga dal basso, e Vasari nota che le sue opere, nella bottega, non mostravano «la metà» di ciò che rivelavano nel loro luogo.

3.3.2 Il Banchetto di Erode

Nel 1423 l'Opera del Duomo di Siena affidò a Donatello una delle sei formelle di bronzo dorato del fonte battesimale del Battistero di San Giovanni, a Siena; alle altre lavorarono Jacopo della Quercia, Ghiberti e due orafi senesi. Il *Banchetto di Erode* (1423–1427, bronzo dorato; Siena, Battistero di San Giovanni, fonte battesimale) racconta il momento più atroce della storia del Battista: Salomè ha danzato davanti al re Erode, ha chiesto la testa del profeta, e la testa arriva sul vassoio alla tavola del banchetto. Erode si ritrae inorridito, due bambini fuggono, i commensali si scostano: la scena si apre a ventaglio, come se un colpo l'avesse spaccata.

Dietro la tavola, però, c'è uno spazio rigorosamente costruito (Figura 3.3). Le linee del pavimento e delle architetture si allontanano verso un punto di fuga e scandiscono tre piani successivi, separati da file di arcate: in primo piano il banchetto, nel secondo un musico e altre figure, nel terzo, più lontano, i servi che portano la testa, cioè un momento precedente del racconto. Le figure del primo piano sono quasi a tutto tondo, quelle del fondo quasi a stiacciato. Dramma e geometria lavorano insieme: lo spazio ordinato rende più violenta la fuga dei personaggi. È uno dei primi rilievi del Quattrocento costruiti con la prospettiva, che a Firenze era stata appena sperimentata da Brunelleschi.

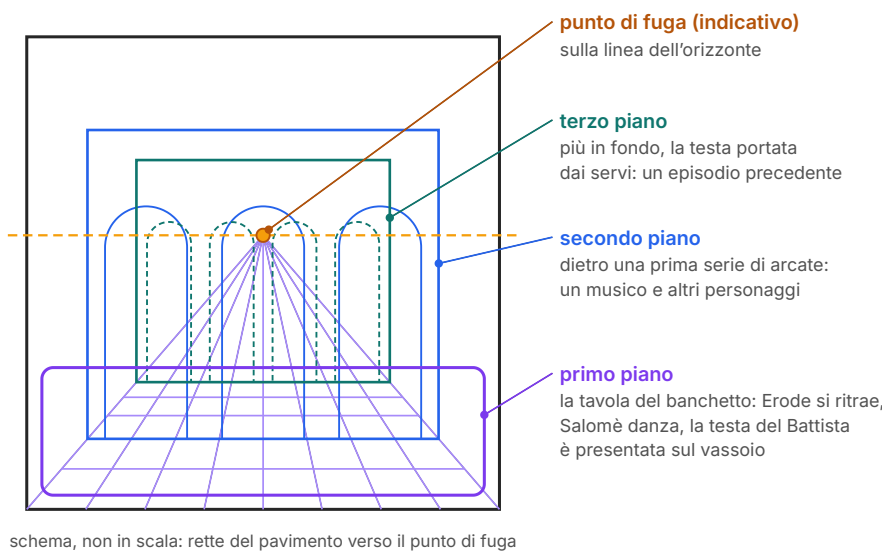


Figura 3.3 **Banchetto di Erode, schema prospettico.** Le rette del pavimento convergono verso un punto di fuga sulla linea dell'orizzonte; due file di arcate separano tre piani. Le posizioni sono indicative: lo schema non riproduce la formella.

3.3.3 Due cantorie, due antichità

Negli anni Trenta il Duomo di Firenze volle due tribune di marmo per i cantori e l'organo, sopra le porte delle sagrestie. La prima **cantoria**, cioè la balconata dei cantori, fu affidata nel 1431 a **Luca della Robbia**, la seconda nel 1433 a Donatello. Smontate nel 1688, perché giudicate troppo piccole per le nozze del principe Ferdinando de' Medici, sono state ricomposte alla fine dell'Ottocento e si vedono oggi una di fronte all'altra nel Museo dell'Opera del Duomo. Il confronto è uno dei più istruttivi del Quattrocento.

ESEMPIO SVOLTO

Confronto guidato: le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello (entrambe marmo; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

	Luca della Robbia, 1431–1438	Donatello, 1433–1439
Soggetto	il Salmo 150, «lodate il Signore»: i versi corrono sulla cornice e i rilievi mostrano gli strumenti e i canti che nominano	una danza continua di *putti* che corrono, cantano e si tengono per mano
Struttura	dieci riquadri separati da coppie di lesene; ogni scena è un quadro chiuso	un fregio unico che passa dietro una fila di colonnine
Figure	gruppi compatti di ragazzi e bambini, gesti misurati, volti sereni	corpi in movimento, panni agitati, espressioni vivaci, forme lasciate ruvide
Superficie	marmo levigato, contorni netti	fondo di tessere di vetro colorato e dorato che brillano tra le colonnine
Quale antichità	la calma del rilievo classico, l'ordine e l'equilibrio	l'entusiasmo dei sarcofagi con cortei bacchici, la vitalità che si vede da lontano

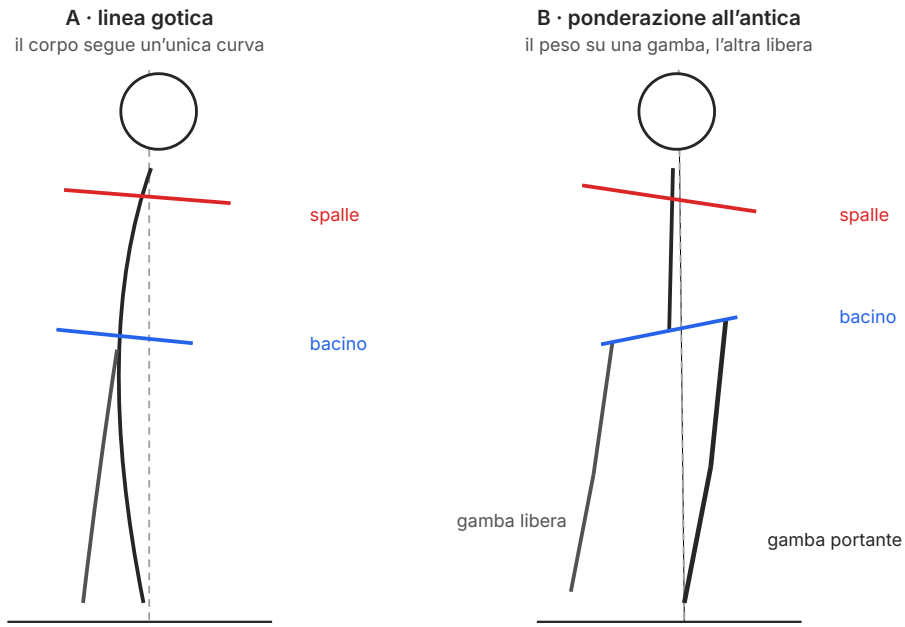
Conclusione. Tutti e due gli scultori guardano l'antico, ma non lo stesso antico: Luca ne prende l'armonia, Donatello l'energia. Vasari nota che le figure di Donatello, appena abbozzate, viste dal basso, sono tali che «a guardarle pare veramente che siano vive e si muovino»: l'artista lavorava pensando alla distanza e alla luce del luogo.

I bambini della cantoria di Donatello sono putti, i fanciulli nudi e spesso alati ripresi dai sarcofagi romani che hai incontrato sulla tomba di Ilaria (cap. 1); i contemporanei li chiamavano anche «spiritelli». Da Donatello in poi popolano altari, tombe, fontane, cornici, e non lasceranno più l'arte europea fino al Settecento.

3.3.4 Il David di bronzo

Il *David* di bronzo (bronzo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello) è forse l'opera più discussa di Donatello. La data è incerta: gli studiosi propongono anni diversi, dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del Quattrocento, e nessun documento sulla commissione è sopravvissuto. Nel 1469 la statua è ricordata nel cortile del palazzo dei Medici; dopo la cacciata della famiglia, nel 1494, passò al palazzo della Signoria. Il giovane è nudo, con un cappello a larga tesa coronato d'alloro e i calzari; con la destra tiene la spada, come ricorda Vasari, e posa un piede sulla testa mozzata di Golia.

La figura, a grandezza poco inferiore al naturale, è costruita sulla **ponderazione** antica (Figura 3.4): il peso grava su una gamba, l'altra è piegata e libera, il bacino e le spalle si inclinano in senso opposto, e il corpo ruota appena su se stesso. Confrontala con il *David* di marmo, di qualche decennio prima: lì la linea era gotica, qui il corpo ha il suo equilibrio interno, come nelle statue greche che conosci dal terzo anno. È anche una figura da guardare da tutti i lati, pensata per stare al centro di un cortile e non dentro una nicchia.



schema: in A spalle e bacino pendono dallo stesso lato; in B si inclinano in senso opposto e la verticale tratteggiata dalla testa cade sul piede della gamba portante

Figura 3.4 **Due modi di stare in piedi.** Schema generale, non riferito a una statua precisa: a sinistra la figura gotica, tutta su una curva; a destra la ponderazione antica, che il *San Marco* e il *David* di bronzo riportano nella scultura.

ERRORE FREQUENTE

«Il *David* di bronzo è la prima statua nuda dopo l'antichità». Detta così, la frase è sbagliata: il Medioevo conosce molte figure nude, da Adamo ed Eva ai dannati dei Giudizi. Si può dire, con prudenza, che il *David* è considerato il primo nudo maschile di bronzo, quasi a grandezza naturale e libero nello spazio, dall'antichità: la novità sta nell'insieme di queste qualità, non nella nudità in sé. Lo stesso vale per il *Gattamelata*, spesso indicato come il primo grande monumento equestre in bronzo dall'antichità: i primati vanno sempre detti con le loro condizioni.

3.4 Padova e gli ultimi anni

3.4.1 Il Gattamelata

Nel 1443 Donatello partì per Padova, città della Repubblica di Venezia, e vi restò circa dieci anni. Quell'anno era morto **Erasmo da Narni**, detto il **Gattamelata**, **condottiero** al servizio di Venezia, cioè comandante di truppe mercenarie a contratto. Gli eredi, con il consenso della Repubblica, gli fecero innalzare un monumento sulla piazza davanti alla basilica di Sant'Antonio, il Santo, dove era sepolto. Il *Monumento equestre al Gattamelata* (1447–1453, bronzo; Padova, piazza del Santo) è un **monumento equestre**, cioè la statua di un uomo a cavallo eretta in un luogo pubblico per celebrarlo: un tipo che l'antichità riservava agli imperatori.

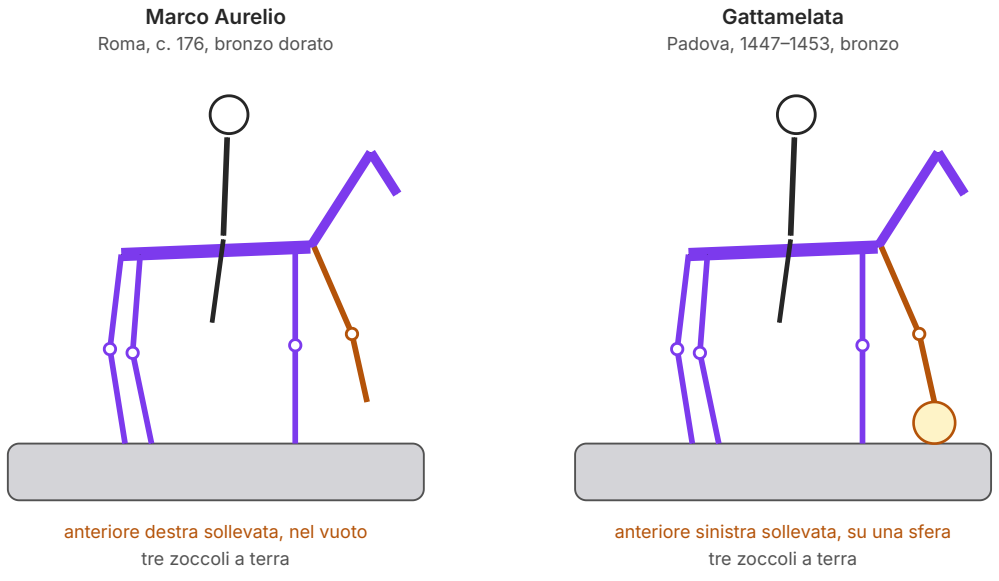


Figura 3.5 **Due cavalli di bronzo a confronto.** Schema dei profili: il *Marco Aurelio* tiene sollevata la zampa anteriore destra senza appoggio; nel *Gattamelata* la zampa anteriore sinistra poggia su una sfera, che aiuta a sostenere il peso del getto.

Il modello è il *Marco Aurelio* che hai studiato nel terzo anno, allora davanti al Laterano a Roma, e probabilmente anche i cavalli di bronzo di San Marco a Venezia. Ma Donatello deve risolvere un problema che l'antico non gli dava risolto: come far stare in piedi un cavallo di bronzo con una zampa sollevata, quando tutto il peso grava su tre esili gambe. La soluzione è appoggiare lo zoccolo anteriore sinistro su una **sfera**, che diventa parte dell'immagine (Figura 3.5). Il cavaliere, a testa nuda, in un'armatura con ornamenti all'antica, tiene il bastone del comando e guarda lontano; il volto è quello, segnato e risoluto, di un uomo anziano. Vasari loda «lo sbuffamento et il fremito del cavallo». L'alto basamento, che ricorda una tomba, dice che il monumento è anche una memoria funebre.

Un condottiero non era un re: celebrarlo come un imperatore romano era un gesto nuovo. Il monumento mostra che cosa poteva diventare la virtù individuale nella cultura umanistica, e con il *Gattamelata* si apre una lunga serie di monumenti equestri del Rinascimento, a cominciare dal *Colleoni* che Andrea del Verrocchio progettò per Venezia.

APPROFONDIMENTO

L'altare del Santo. Negli stessi anni padovani (1446–1450) Donatello e la sua bottega realizzarono l'altare maggiore della basilica di Sant'Antonio: sette statue di bronzo, con la Madonna e il Bambino tra i santi protettori della città, e una serie di rilievi con i miracoli di sant'Antonio. Nei rilievi folle di figure si muovono dentro architetture grandiose, costruite in prospettiva con quelle che Vasari chiama «prospettive diminuiti». L'altare fu smontato alla fine del Cinquecento e ricomposto solo alla fine dell'Ottocento, in una forma che non corrisponde a quella originaria, che gli studiosi cercano di ricostruire. L'altare di Donatello fu una scuola per i pittori dell'Italia settentrionale: Andrea Mantegna, che studierai nel cap. 7, si formò a Padova proprio in quegli anni.

3.4.2 La Maddalena e l'ultimo Donatello

Tornato a Firenze, Donatello lavorò nei suoi ultimi anni con una libertà che ancora sorprende. La *Maddalena penitente* (c. 1455, legno policromo e dorato; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), un tempo nel Battistero, mostra la peccatrice pentita dopo anni di digiuno nel deserto: il corpo è consumato, i capelli lunghissimi la coprono come una veste, le mani si avvicinano in preghiera. Vasari la descrive «consumata dai digiuni e dall'astinenza». La **policromia**, cioè la pittura che ricopre la scultura, faceva parte dell'opera fin dall'inizio. Negli stessi anni Donatello progettò i due pulpiti di bronzo di San Lorenzo, con storie della Passione e della Resurrezione, che furono finiti dagli allievi. Morì il 13 dicembre 1466 e fu sepolto in San Lorenzo, accanto a Cosimo de' Medici, che lo aveva protetto per tutta la vita.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA MADDALENA E L'ALLUVIONE DEL 1966

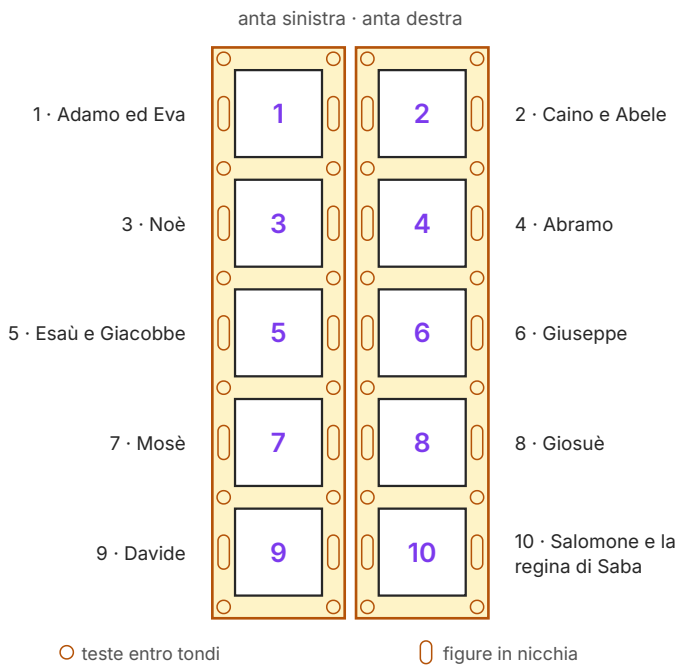
Il 4 novembre 1966 l'Arno allagò Firenze (ne hai visto le conseguenze sul *Crocifisso* di Cimabue, nel terzo anno). Nel Battistero l'acqua carica di fango e di nafta investì la *Maddalena*, che era ancora al suo posto. Il restauro che seguì non si limitò a riparare i danni: pulendo il legno, i restauratori tolsero gli strati scuri aggiunti nei secoli e ritrovarono la policromia originale, con le tracce d'oro nei capelli. La statua non è tornata nel Battistero: è conservata nel Museo dell'Opera del Duomo, in condizioni di umidità e di temperatura controllate, adatte a un materiale delicato come il legno. Come per il *Crocifisso* di Cimabue, una catastrofe ha costretto a studiare l'opera a fondo e ne ha cambiato l'immagine che conosciamo.

3.5 Ghiberti e la Porta del Paradiso

Il 2 gennaio 1425, finita da poco la porta nord (cap. 1), l'Arte di Calimala affidò a Ghiberti la terza porta del Battistero. Leonardo Bruni aveva preparato un programma di ventotto storie, come nelle porte precedenti; Ghiberti, invece, ottenne di fare dieci grandi riquadri quadrati,

abbandonando le cornici gotiche a quattro lobi delle porte di Andrea Pisano e del concorso del 1401. Nei suoi *Commentarii* scrive che gli fu data licenza di condurre l'opera «in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente et più ornata et più ricca». La *Porta del Paradiso* (1425–1452, bronzo dorato; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo; sul Battistero una copia) ha dieci formelle con **storie dell'Antico Testamento**, da Adamo ed Eva a Salomone, disposte su due ante (Figura 3.6). Ogni formella misura, dice Ghiberti, «uno braccio et terzo».

In ogni formella Ghiberti racconta più episodi della stessa storia: nella prima, per esempio, la creazione di Adamo, quella di Eva, il peccato e la cacciata dal Paradiso terrestre. Gli episodi stanno in un unico spazio, costruito con architetture e paesaggi in prospettiva: le figure in primo piano sono quasi a tutto tondo, quelle lontane si riducono a uno stiacciato appena percettibile, e i «casamenti», le architetture, si allontanano verso il fondo. Ghiberti stesso lo spiega: le figure vicine appaiono maggiori e le lontane minori, «come adimostra il uero» (come mostra la realtà). Tutto, figure e fondi, è coperto d'oro con la doratura a mercurio, così che la luce scivola sulle superfici e unifica la scena.



schema non in scala: storie da sinistra a destra e dall'alto in basso; nella cornice 24 teste e 20 figure in nicchia

Figura 3.6 **Porta del Paradiso, schema della disposizione.** Dieci formelle su due ante, numerate nell'ordine del racconto biblico. Nella cornice, figure entro nicchie e teste entro tondi: Ghiberti conta 24 figure e 24 teste; lo schema mostra le 20 figure in nicchia dei montanti.

Nella cornice corrono piccole figure di profeti e sibille in nicchie e teste sporgenti entro tondi; tra queste Ghiberti mise il proprio **autoritratto**, un uomo anziano e calvo, e quello del figlio Vit-

torio, che lavorava con lui: la firma di un artista che si sapeva importante. Finita nel 1452, la porta fu posta sul lato del Battistero rivolto verso il Duomo, il più importante, e la porta nord di Ghiberti venne spostata. Ghiberti la chiamò «la più singulare opera ch'io abbia prodotta». Il nome con cui la conosciamo deriva da un giudizio che Vasari attribuisce a Michelangelo: era degna di stare alle porte del Paradiso.

Ghiberti e Donatello, insomma, usano le stesse armi in due modi diversi. Per Ghiberti la prospettiva è un modo di ordinare un racconto ricco e luminoso, in cui l'eleganza delle figure, che viene ancora dal Gotico, si fonde con l'antico; per Donatello è uno strumento per rendere più intenso il dramma. La storiografia ha spesso contrapposto il Ghiberti «gotico» al Donatello «moderno», ma la *Porta del Paradiso* mostra che a metà del secolo anche Ghiberti era un maestro dello spazio nuovo.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA PORTA DEL PARADISO

Nell'alluvione del 4 novembre 1966 l'acqua dell'Arno, alta in piazza del Duomo, sbatté con violenza le ante della porta e alcune formelle si staccarono dalla cornice; furono recuperate nel fango. Il danno rivelò anche un deterioramento più antico: tra il bronzo e l'oro si erano formati, nei secoli, sali di corrosione che sollevavano la doratura. Nel 1990 la porta fu smontata e sostituita da una copia. Il restauro, condotto dall'**Opificio delle Pietre Dure** di Firenze con metodi messi a punto per l'occasione, tra cui la pulitura con il laser, si è concluso nel 2012. Oggi l'originale è nel **Museo dell'Opera del Duomo**, chiuso in una teca che mantiene costanti umidità e composizione dell'aria: la corrosione del bronzo dorato, all'aperto, ripartirebbe. È lo stesso destino delle statue di Orsanmichele, e la stessa domanda: un'opera fatta per la strada si conserva meglio togliendola dalla strada.

DA RICORDARE

Le misure dei documenti. Ghiberti e Vasari misurano in braccia: il **braccio fiorentino**, l'unità di lunghezza usata a Firenze, valeva circa 58,4 cm. Le formelle della *Porta del Paradiso*, «uno braccio et terzo», misurano dunque circa 78 cm per lato; il *San Giovanni Battista* di Orsanmichele, «braccia quattro e un terzo», è alto circa 2,5 m. Quando leggi «ottone» in un testo del Quattrocento, si tratta in genere di una lega di rame che oggi chiameremmo bronzo.

3.6 Luca della Robbia e la tomba umanistica

3.6.1 La terracotta invetriata

Luca della Robbia (1399 o 1400 – 1482), nominato da Alberti tra i cinque maestri della nuova arte (cap. 1), dopo la cantoria si dedicò a una tecnica che la sua famiglia avrebbe reso celebre in tutta Europa. La **terracotta invetriata** è una scultura in argilla, cotta in forno e poi rivestita di uno **smalto**, una vernice vetrosa che una seconda cottura fonde sulla superficie. Lo smalto

bianco, opaco, era ottenuto aggiungendo ossido di stagno alla vernice a base di piombo; altri ossidi metallici davano gli altri colori, come l'azzurro del cobalto. Le figure bianche sul fondo azzurro sono la firma della bottega.

I vantaggi erano molti. La terracotta costava molto meno del marmo e del bronzo, si poteva modellare velocemente e riprodurre; lo smalto la rendeva lucente e impermeabile, adatta anche all'aperto. Le prime grandi opere di Luca in questa tecnica sono le lunette con la *Resurrezione* (1442–1445) e l'*Ascensione* sopra le porte delle sagrestie del Duomo di Firenze; seguirono soffitti, tabernacoli, stemmi e una lunga serie di Madonne con il Bambino per le case e le strade. Dopo di lui la bottega continuò con il nipote **Andrea della Robbia** e i suoi figli fino al Cinquecento.

3.6.2 La tomba di Leonardo Bruni

Leonardo Bruni morì nel 1444, cancelliere della repubblica e autore delle *Historiae Florentini populi*, la storia di Firenze in latino. La città gli fece funerali all'antica, incoronandolo d'alloro come un poeta, e affidò a **Bernardo Rossellino** il suo sepolcro (c. 1444–1450, marmo; Firenze, Santa Croce). Il *Monumento funebre di Leonardo Bruni* fissa per decenni il modello del **monumento funebre umanistico**, cioè la tomba a parete all'antica che celebra un uomo per le sue opere e la sua cultura: un arco a tutto sesto su lesene corinzie inquadra il sarcofago, sul quale il defunto giace su un cataletto, con la corona d'alloro e un libro sul petto; in alto, entro un tondo, la Madonna con il Bambino. Il sarcofago porta un epitaffio latino:

«*Postquam Leonardus e vita migravit, historia luget, eloquentia muta est, ferturque Musas tum Graecas tum Latinas lacrimas tenere non potuisse.*» Da quando Leonardo è uscito dalla vita, la storia è in lutto, l'eloquenza è muta, e si dice che le Muse, greche e latine, non abbiano potuto trattenere le lacrime (traduzione della redazione).

Di fronte, nella stessa basilica, **Desiderio da Settignano** scolpì negli anni seguenti la tomba del successore di Bruni, Carlo Marsuppini, riprendendo lo schema con un ornato ancora più ricco. Desiderio fu anche il più raffinato erede dello stiacciato di Donatello, nei rilievi con la Madonna e nei ritratti di bambini. Con le tombe di Santa Croce la scultura del primo Quattrocento ha ormai fondato un linguaggio; i pittori fiorentini ne avevano già portato le conquiste sulla parete dipinta fin dagli anni Venti, con Masaccio (cap. 4).

SINTESI

- Orsanmichele, loggia del grano trasformata in oratorio, ha 14 nicchie affidate alle Arti: all'inizio del Quattrocento diventa il luogo di una gara tra le corporazioni e tra gli scultori.
- Nanni di Banco (*Quattro Santi Coronati*), Ghiberti (*San Giovanni Battista*, bronzo, 1412–1416) e Donatello (*San Marco*, *San Giorgio*) mostrano tre modi di passare dal Gotico all'antico.
- Il rilievo sotto il *San Giorgio* (c. 1415–1417) è il primo esempio conosciuto di stiacciato usato per costruire uno spazio in prospettiva.
- I gradi del rilievo vanno dall'altorilievo al mezzorilievo, al bassorilievo, allo stiacciato; lo stiacciato comprime le forme in pochi millimetri e affida la profondità alla luce.
- Le tecniche del bronzo si arricchiscono: getti di grandi dimensioni, rinettatura e cesello, doratura a mercurio, tossica per chi la eseguiva.
- Il *Banchetto di Erode* di Siena (1423–1427) unisce dramma e spazio prospettico su tre piani.
- Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello (Museo dell'Opera del Duomo) mostrano due idee dell'antico: armonia e misura contro energia e movimento.
- Il *David* di bronzo, di data discussa, riporta il nudo e la ponderazione antica in una statua libera nello spazio; il *Gattamelata* (1447–1453) riprende il *Marco Aurelio* per celebrare un condottiero.
- La *Porta del Paradiso* (1425–1452) ha dieci formelle di bronzo dorato con più episodi in uno spazio prospettico; l'originale, danneggiato nel 1966 e restaurato dall'Opificio delle Pietre Dure, è nel Museo dell'Opera del Duomo.
- La *Maddalena* di legno policromo, danneggiata dall'alluvione del 1966, ha ritrovato con il restauro la sua policromia originale.
- Luca della Robbia inventa una produzione di terracotte invetriate, con smalto bianco allo stagno e fondi azzurri.
- La tomba di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino (c. 1444–1450) fissa il modello del monumento funebre umanistico.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Orsanmichele fu costruito in origine come:
   - **A.** un oratorio di una confraternita
   - **B.** loggia del mercato del grano, con i granai ai piani superiori
   - **C.** sede dell'Arte di Calimala
   - **D.** battistero della città

2. ● Il *San Giorgio* di Donatello fu commissionato:

   A. dall'Arte di Calimala
   B. dall'Arte dei Linaioli e Rigattieri
   C. dall'Arte dei Corazzai e Spadai
   D. dall'Opera del Duomo

3. ● Lo stiacciato è:

   A. un rilievo in cui le figure sporgono per più di metà del volume
   B. una statua finita solo sul davanti
   C. un rilievo lasciato in parte grezzo
   D. un rilievo di pochi millimetri in cui la profondità è suggerita da minime differenze di spessore

4. ● Il *Banchetto di Erode* di Donatello si trova:

   A. nel fonte battesimale del Battistero di Siena
   B. sulla Porta del Paradiso di Firenze
   C. nell'altare del Santo a Padova
   D. in una nicchia di Orsanmichele

5. ● La cantoria di Luca della Robbia illustra:

   A. la danza di Salomè
   B. il Salmo 150, con gli strumenti e i canti di lode
   C. le storie di san Giovanni Battista
   D. un corteo bacchico di putti

6. ● Nel *Gattamelata* la zampa anteriore sollevata del cavallo:

   A. resta nel vuoto, come nel *Marco Aurelio*
   B. poggia sul corpo di un nemico vinto
   C. poggia su una sfera
   D. è stata aggiunta in un restauro dell'Ottocento

7. ● Le formelle della *Porta del Paradiso* sono:

   A. ventotto, entro cornici a quattro lobi
   B. venti, con storie di Cristo
   C. quattordici, una per ogni Arte
   D. dieci, quadrate, con storie dell'Antico Testamento

8. ●● Nella terracotta invetriata di Luca della Robbia il bianco opaco dello smalto si ottiene:

   A. aggiungendo ossido di stagno alla vernice a base di piombo
   B. dipingendo la terracotta con biacca dopo la cottura
   C. usando un'argilla bianchissima senza rivestimento
   D. stendendo sul pezzo polvere di marmo e colla

9. ●● Il *Monumento funebre di Leonardo Bruni* in Santa Croce:
   - **A.** è di Desiderio da Settignano e si trova nel Duomo
   - **B.** è di Bernardo Rossellino e mostra il defunto disteso con un libro sul petto
   - **C.** è di Donatello ed è in bronzo dorato
   - **D.** è di Luca della Robbia ed è in terracotta invetriata

Lessico dell'arte

10. ● Scrivi accanto a ogni definizione il termine corrispondente: a) nicchia architettonica incorniciata che accoglie una statua; b) balconata per i cantori e l'organo in una chiesa; c) rifinitura del bronzo dopo la fusione, che elimina bave e canali di colata; d) figura di fanciullo nudo, spesso alato, ripresa dall'arte romana; e) pittura che ricopre una scultura.

11. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) tutto tondo; 2) altorilievo; 3) mezzorilievo; 4) bassorilievo; 5) stiacciato. Definizioni: a) le forme sporgono per circa metà del volume; b) la figura è libera nello spazio; c) pochi millimetri di sporgenza, profondità affidata alla luce radente; d) le figure sporgono per più di metà e quasi si staccano; e) le forme sono compresse e sporgono poco.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Lo stiacciato è un rilievo lasciato a metà dall'artista. b) La doratura a mercurio sprigiona vapori tossici. c) La rinettatura si esegue prima della fusione, sul modello di cera. d) Il braccio fiorentino valeva circa 58 cm. e) Il marmo statuario di Donatello veniva dalle Alpi Apuane.

13. ● Completa: «Nella doratura a mercurio l'_____ viene sciolto nel _____ e forma una pasta detta _____ ; scaldando il pezzo il mercurio _____ e il metallo prezioso resta sul _____ .»

14. ● Completa: «La terracotta invetriata è una scultura in _____ che, dopo una prima cottura, viene coperta da uno _____ vetroso e cotta una _____ volta. Il bianco si ottiene con l'ossido di _____ , l'azzurro con il _____ .»

15. ●● Ghiberti scrive che il *San Giovanni Battista* di Orsanmichele era alto «braccia quattro e un terzo» e che le formelle della *Porta del Paradiso* misuravano «uno braccio et terzo». Con il braccio fiorentino di 58,4 cm, calcola le due misure in metri (arrotonda al centimetro).

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, dal più antico al più recente, l'inizio di queste opere: *Gattamelata*; *David* di marmo; *Banchetto di Erode*; *San Giorgio*; cantoria di Luca della Robbia; commissione della *Porta del Paradiso*.

17. ● Abbina ogni opera all'autore e al luogo in cui si conserva oggi l'originale. Opere: 1) *San Giorgio*; 2) *Quattro Santi Coronati*; 3) *Zuccone*; 4) *Porta del Paradiso*; 5) *David* di bronzo; 6) *Monumento funebre di Leonardo Bruni*. Autori: Nanni di Banco, Donatello, Ghiberti, Bernardo Rossellino. Luoghi: Museo Nazionale del Bargello; Museo di Orsanmichele; Museo dell'Opera del Duomo; Santa Croce.

18. ● Su una carta dell'Italia centro-settentrionale descritta così: Firenze sull'Arno; una città circa 50 km più a sud, sulle colline della Toscana centrale; una città oltre l'Appennino, circa 35 km a ovest di Venezia. Riconosci le due città e scrivi per ciascuna un'opera di Donatello del capitolo.

19. ●● Sulla pianta di Orsanmichele (Figura 3.1) indica su quale lato si trovano le statue di cui parla il capitolo e spiega perché le nicchie sono tre sui lati corti e quattro sui lati lunghi.

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura al *Monumento equestre al Gattamelata*: dati, descrizione e iconografia (chi è il cavaliere, che cosa tiene), analisi formale (il cavallo, la sfera, il basamento), funzione e committenza, contesto (Venezia e i condottieri), conservazione (un bronzo all'aperto).

21. ●● Applica la scheda di lettura al *David* di bronzo di Donatello, indicando con chiarezza che cosa sappiamo e che cosa è discusso (data, committenza, primo luogo di collocazione).

22. ●● Osserva lo schema del *Banchetto di Erode* (Figura 3.3): indica dove sta il punto di fuga, quanti piani si succedono e che cosa accade in ciascuno; spiega perché il racconto non segue un solo momento.

23. ●● Leggi la *Maddalena penitente* con la scheda, insistendo sul materiale, sulla policromia e sulla storia conservativa dopo il 1966.

Le fonti

24. ●● Leggi il passo dei *Commentarii* in cui Ghiberti descrive le storie della *Porta del Paradiso*: «Furono istorie dieci tutti in casamenti colla ragione che l'ochio gli misura e ueri in modo tale, stando remoti da essi appariscono rileuati. Anno pochissimo rilieuo et in su e piani si ueggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori; come adimostra il uero» (Ghiberti, *I commentarii* II, ed. J. von Schlosser, 1912). a) Fanne la parafrasi in italiano moderno (l'edizione stampa *u* per *v*: *ueri* = veri; *casamenti*: edifici; *anno*: hanno; *propinque*: vicine). b) Quali due regole della prospettiva vi riconosci? c) Che cosa intende Ghiberti con «pochissimo rilievo», e quale tecnica del capitolo nomina senza darle un nome?

25. ●● Leggi il giudizio di Vasari su Donatello: «molte cose si lavorano e paiono belle nelle stanze dove son fatte, che poi cavate di quivi e messe in un altro luogo et a un altro lume, o più alto, fanno varia veduta, e riescono il contrario di quello che parevano; là dove Donato faceva le sue figure, di maniera che nella stanza dove lavorava non apparivano la metà di quello che elle riuscivano migliori ne' luoghi dove ell'erano poste» (Vasari, *Le vite*, 1568, Vita di Donato). a) Fanne la parafrasi. b) Collega il passo allo *Zuccone* e all'aneddoto del *San Marco*. c) Che cosa ci dice sul rapporto tra un'opera e il luogo per cui è fatta?

26. ●●● Traduci l'epitaffio della tomba di Leonardo Bruni: «*Postquam Leonardus e vita migravit, historia luget, eloquentia muta est, ferturque Musas tum Graecas tum Latinas lacrimas tenere non potuisse.*» (*migro*: andarsene; *tum … tum*: sia … sia; *fertur*: si dice). a) Analizza la costruzione di *fertur … Musas … potuisse*. b) Quali qualità di Bruni celebra l'epitaffio? c) Che rapporto c'è tra il testo e la forma della tomba (il libro, l'alloro, l'arco all'antica)?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta il *Gattamelata* con il *Marco Aurelio* che hai studiato nel terzo anno: chi è rappresentato, con quale funzione, in quale luogo; come è risolto il problema della zampa sollevata (Figura 3.5). Perché celebrare così un condottiero era una scelta nuova?

28. ●● Nella quarta formella della *Porta del Paradiso* Ghiberti torna al *Sacrificio di Isacco*, il soggetto del concorso del 1401 (cap. 1). Spiega che cosa è cambiato, dal 1401 alla nuova porta, nella cornice, nel numero di episodi, nello spazio e nel rilievo.

29. ●● Storia e Latino: spiega che cosa si intende per «umanesimo civile» e mostra come il *David* di marmo, il *San Giorgio* e la tomba di Bruni ne siano espressioni visive. Ricorda il ruolo della *Laudatio Florentinae urbis* di Bruni e il suo modello greco.

30. ●● A mano libera, disegna le sezioni di uno stesso volto in profilo trattato in altorilievo, in bassorilievo e a stiacciato, sapendo che la forma intera ha una profondità di 20 cm e che nei tre casi sporge rispettivamente per circa 15 cm, 4 cm e 0,5 cm. Che frazione della profondità intera sporge in ciascun caso?

Verso la verifica

31. ●●● Donatello e la scultura del primo Quattrocento: scrivi un testo di 10–15 righe sulle novità di Donatello, citando almeno quattro opere di materiali diversi e usando correttamente i termini stiacciato, ponderazione, rinettatura, monumento equestre.

32. ●●● Conservare e restaurare: le statue di Orsanmichele, la *Porta del Paradiso* e la *Maddalena* non sono più nei luoghi per cui furono fatte. Spiega perché, che cosa ha cambiato l'alluvione del 1966 e quali vantaggi e svantaggi ha la scelta di sostituire gli originali con copie (10–15 righe).

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite* (1568): la Vita di Donato, ricca di aneddoti, da leggere sapendo che Vasari scrive un secolo dopo.
- [ARG] G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*: le pagine su Donatello e Ghiberti, per il confronto tra due idee di spazio.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul primo Rinascimento a Firenze, per una lettura d'insieme.
- [BAX] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: sui committenti, i contratti e il modo di guardare del tempo.

Glossario del capitolo

Altorilievo
Rilievo in cui le figure sporgono dal fondo per più di metà del loro volume, quasi staccandosi.

Bassorilievo
Rilievo in cui le forme sono compresse e sporgono poco dal fondo.

Braccio fiorentino
Unità di lunghezza usata a Firenze, pari a circa 58,4 cm; vi misurano le opere i documenti, Ghiberti e Vasari.

Cantoria
Balconata o tribuna per i cantori e l'organo in una chiesa; a Firenze, quelle di Luca della Robbia e di Donatello per il Duomo.

Cesello
Piccolo scalpello battuto con il martello, con cui si incidono e rifiniscono i dettagli di un oggetto di metallo.

Condottiero
Comandante di truppe mercenarie al servizio di uno Stato in base a un contratto (la «condotta»).

Doratura a mercurio
Tecnica in cui l'oro, sciolto nel mercurio in un'amalgama, si stende sul bronzo; il calore fa evaporare il mercurio, i cui vapori sono tossici, e l'oro resta legato al metallo.

Mezzorilievo
Rilievo in cui le figure sporgono per circa metà del loro volume.

Monumento equestre
Statua di un uomo a cavallo eretta in un luogo pubblico per celebrarlo; nel Quattrocento riprende il modello del *Marco Aurelio*.

Monumento funebre umanistico
Tomba a parete all'antica, con il defunto disteso sul sarcofago sotto un arco, che celebra un uomo per la sua cultura; il modello è la tomba di Leonardo Bruni.

Policromia
Pittura a più colori che ricopre una scultura o un'architettura.

Rinettatura
Rifinitura di un getto di bronzo dopo la fusione: si eliminano bave e canali di colata e si ripassano le superfici.

Smalto
Rivestimento vetroso che, fuso da una seconda cottura, rende lucente e impermeabile la terracotta; il bianco opaco si ottiene con l'ossido di stagno.

Stiacciato
Rilievo bassissimo, di pochi millimetri, in cui la profondità è suggerita da minime differenze di spessore, da linee incise e dalla luce radente; usato da Donatello per lo spazio prospettico.

Tabernacolo
Nicchia architettonica incorniciata che accoglie una statua, come quelle delle Arti a Orsanmichele.

Terracotta invetriata
Scultura di argilla cotta e rivestita di smalto vetroso con una seconda cottura; tecnica della bottega di Luca della Robbia.

Soluzioni

1. B. Fu costruito dal 1337 come loggia del grano; l'immagine della Madonna venerata sotto le arcate ne fece un oratorio, e alla fine del Trecento le arcate furono chiuse.

2. C. L'Arte dei Corazzai e Spadai, i fabbricanti di armi, scelse il santo guerriero. Il *San Marco* è dei Linaioli, il *Battista* di Calimala.

3. D. Lo stiacciato comprime le forme in pochi millimetri; A descrive l'altorilievo, C il non finito.

4. A. È una delle sei formelle di bronzo dorato del fonte battesimale del Battistero di San Giovanni a Siena (1423–1427).

5. B. I versi del Salmo 150 corrono sulla cornice; il corteo di putti (D) è la cantoria di Donatello.

6. C. Lo zoccolo anteriore sinistro poggia su una sfera, che aiuta a sostenere il peso; nel *Marco Aurelio* la zampa resta nel vuoto.

7. D. Dieci formelle quadrate con storie dell'Antico Testamento; le 28 formelle (20 + 4 + 4) entro quadrilobi sono della porta nord.

8. A. L'ossido di stagno rende opaca e bianca la vernice vetrosa a base di piombo.

9. B. Bernardo Rossellino, c. 1444–1450, marmo; il defunto giace su un cataletto con la corona d'alloro e un libro sul petto.

10. a) tabernacolo; b) cantoria; c) rinettatura; d) putto (o spiritello); e) policromia.

11. 1-b; 2-d; 3-a; 4-e; 5-c.

12. a) Falso: è una tecnica difficilissima, non un abbozzo, e non va confusa con il non finito. b) Vero. c) Falso: si esegue dopo la fusione, sul bronzo. d) Vero (circa 58,4 cm). e) Vero: Carrara, nelle Alpi Apuane.

13. oro; mercurio; amalgama; evapora; bronzo.

14. argilla (terracotta); smalto; seconda; stagno; cobalto.

15. Statua: $4\frac{1}{3} \times 58{,}4 = 13/3 \times 58{,}4 \approx 253{,}1$ cm, cioè circa 2,53 m. Formella: $4/3 \times 58{,}4 \approx 77{,}9$ cm, cioè circa 0,78 m.

16. *David* di marmo (1408) → *San Giorgio* (c. 1415) → *Banchetto di Erode* (1423) → commissione della *Porta del Paradiso* (1425) → cantoria di Luca della Robbia (1431) → *Gattamelata* (1447).

17. 1) Donatello, Museo Nazionale del Bargello; 2) Nanni di Banco, Museo di Orsanmichele; 3) Donatello, Museo dell'Opera del Duomo; 4) Ghiberti, Museo dell'Opera del Duomo; 5) Donatello, Museo Nazionale del Bargello; 6) Bernardo Rossellino, Santa Croce.

18. La città a sud è Siena: *Banchetto di Erode*, fonte battesimale del Battistero. La città oltre l'Appennino, vicino a Venezia, è Padova: *Gattamelata* e altare del Santo.

19. Lato nord (via Orsanmichele): *San Giorgio* e *Quattro Santi Coronati*; lato sud (via dei Lamberti): *San Marco*; lato est (via dei Calzaiuoli): *San Giovanni Battista*; lato ovest: *San Matteo* e *Santo Stefano*. L'edificio ha tre campate sui lati lunghi e due sui corti: i pilastri d'angolo hanno una nicchia su ciascuna delle due facce, quelli intermedi una sola; ne risultano 2 + 1 = 3 nicchie sui lati corti, 2 + 2 = 4 sui lati lunghi, 14 in tutto.

20. Traccia. Dati: Donatello, 1447–1453, bronzo su alto basamento di pietra, piazza del Santo a Padova, in situ. Iconografia: Erasmo da Narni, condottiero di Venezia, a testa nuda, in armatura con ornati all'antica, con il bastone del comando. Analisi: il cavallo massiccio, in passo, con lo zoccolo anteriore sinistro sulla sfera; il cavaliere fermo e lo sguardo lontano; il basamento come tomba. Funzione: memoria pubblica voluta dagli eredi con il consenso della Repubblica, presso la basilica dove è sepolto. Contesto: il modello imperiale del *Marco Aurelio* applicato a un comandante a contratto; la virtù indivi-

duale nella cultura umanistica. Conservazione: un bronzo all'aperto, esposto alla corrosione e all'inquinamento, richiede manutenzione e restauri periodici.

21. Traccia. Dati sicuri: Donatello, bronzo, oggi al Bargello; documentato nel 1469 nel cortile del palazzo Medici, poi al palazzo della Signoria dopo il 1494. Discussi: la data (dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del Quattrocento) e la commissione. Iconografia: David nudo, cappello coronato d'alloro, calzari, spada nella destra, piede sulla testa di Golia. Analisi: ponderazione antica, rotazione, statua da vedere da tutti i lati. Funzione: statua da cortile, immagine della vittoria del debole sul tiranno. Contesto: l'umanesimo e il collezionismo mediceo. Conservazione: bronzo conservato all'interno, al riparo.

22. Il punto di fuga sta sulla linea dell'orizzonte, verso il centro della formella (la sua posizione nello schema è indicativa). I piani sono tre: in primo piano il banchetto con Erode, Salomè e la testa sul vassoio; nel secondo, dietro le prime arcate, un musico e altre figure; nel terzo i servi che portano la testa. Il racconto riunisce momenti diversi in uno stesso spazio: chi guarda li legge dal fondo al primo piano o viceversa.

23. Traccia. Dati: Donatello, c. 1455, legno policromo e dorato, già nel Battistero, oggi Museo dell'Opera del Duomo. Iconografia: Maria Maddalena penitente, dopo anni nel deserto, coperta dai capelli, mani giunte. Analisi: corpo consumato, pelle tesa sulle ossa, verticalità, nessuna bellezza ideale. Materiale: il legno permette il colore e un modellato aspro; la policromia fa parte dell'opera. Conservazione: danneggiata dall'alluvione del 4 novembre 1966; il restauro tolse le ridipinture scure e ritrovò la policromia originale con tracce d'oro nei capelli; oggi in museo, in clima controllato.

24. a) Parafrasi: «Le storie furono dieci, tutte con edifici disegnati secondo la regola con cui l'occhio li misura, e così veri che, guardandoli da lontano, sembrano in rilievo. Hanno pochissimo rilievo, e sui piani si vede che le figure vicine appaiono più grandi e quelle lontane più piccole, come mostra la realtà.» b) Gli edifici costruiti secondo la «ragione» dell'occhio, cioè la prospettiva; la diminuzione delle figure con la distanza. c) Le forme sporgono pochissimo dal fondo eppure sembrano profonde: è lo stiacciato, combinato con figure più rilevate in primo piano.

25. a) Parafrasi: «Molte opere sembrano belle nella bottega dove si fanno, ma portate in un altro luogo, sotto un'altra luce o più in alto, appaiono diverse e riescono il contrario di quel che sembravano. Donatello invece faceva le sue figure in modo che, nella bottega, non mostravano neppure la metà della qualità che rivelavano nel luogo dove venivano collocate.» b) Lo *Zuccone*, posto in alto sul campanile, ha volumi e solchi accentuati per essere letto dal basso; il *San Marco* fu giudicato male a terra e ammirato nella nicchia. c) Un'opera è pensata per una distanza, una luce, un punto di vista: toglierla dal suo luogo cambia il modo in cui la vediamo (un argomento anche per la tutela).

26. a) Traduzione: «Da quando Leonardo è uscito dalla vita, la storia è in lutto, l'eloquenza è muta, e si dice che le Muse, sia greche sia latine, non abbiano potuto trattenere le lacrime.» *Fertur* è usato in modo impersonale («si dice») e regge una proposizione infinitiva: soggetto in accusativo *Musas*, verbo all'infinito perfetto *potuisse* (anteriorità), da cui dipende *lacrimas tenere*, «trattenere le lacrime». b) La storia (Bruni storico di Firenze), l'eloquenza (l'oratore e il cancelliere), la cultura greca e latina (il traduttore di Platone e di Aristotele). c) Il libro sul petto, l'alloro e l'arco all'antica traducono in immagini le stesse qualità: lo studio, la gloria letteraria, l'eredità di Roma.

27. Traccia. *Marco Aurelio*: un imperatore, immagine del potere sovrano, a Roma (davanti al Laterano nel Medioevo, poi in Campidoglio), la zampa anteriore destra sollevata nel vuoto. *Gattamelata*: un condottiero al servizio di Venezia, monumento commemorativo presso la sua tomba, la zampa anteriore sinistra su una sfera, che aiuta a reggere il peso. La novità: un uomo che non era sovrano riceve l'onore riservato agli imperatori, per la sua virtù personale.

28. Traccia. Nel 1401 la cornice era il quadrilobo gotico e la scena un solo episodio con poche figure; nella *Porta del Paradiso* la cornice è un quadrato, gli episodi sono più d'uno (l'apparizione dei tre angeli, i servi e l'asino ai piedi del monte, il sacrificio fermato dall'angelo), il paesaggio è costruito in profondità e il rilievo passa dal quasi tutto tondo allo stiacciato; tutta la formella è dorata.

29. Traccia. «Umanesimo civile» (formula di Hans Baron): lo studio degli antichi legato all'impegno per la repubblica e alla libertà contro i tiranni. La *Laudatio* di Bruni (c. 1403–1404), modellata sul *Panatenaico* di Elio Aristide in lode di Atene, presenta Firenze come erede della Roma repubblicana. Il *David* di marmo portato nel palazzo dei Priori nel 1416, il *San Giorgio* vigile, la tomba di Bruni con l'alloro e il libro: la virtù civile resa visibile.

30. Altorilievo: 15/20 = 0,75 (tre quarti); bassorilievo: 4/20 = 0,2 (un quinto); stiacciato: 0,5/20 = 0,025 (un quarantesimo, 2,5%). Il disegno deve mostrare un profilo intero sempre più compresso, non tagliato.

31. Traccia. San Marco (ponderazione, panneggio che segue il corpo) e San Giorgio (statua e rilievo a stiacciato prospettico) a Orsanmichele; Zuccone (verità del volto, opera pensata per la distanza); Banchetto di Erode (bronzo dorato, spazio e dramma); cantoria (putti, fondo a mosaico); David di bronzo (nudo, ponderazione, tutto tondo); Gattamelata (monumento equestre, sfera, modello del Marco Aurelio, rinettatura dei getti); Maddalena (legno policromo, espressività estrema). Conclusione: Donatello inventa soluzioni diverse per ogni materiale e luogo.

32. Traccia. Inquinamento e intemperie corrodono marmo e bronzo all'aperto; l'alluvione del 4 novembre 1966 danneggiò la *Porta del Paradiso* (formelle staccate) e la *Maddalena*, e fece scoprire danni più antichi (sali sotto la doratura). Scelte: originali in museo (Museo di Orsanmichele, Bargello, Museo dell'Opera del Duomo), copie in situ (dal 1990 per la Porta). Vantaggi: conservazione, studio, sicurezza; svantaggi: l'originale perde il rapporto con il luogo, la luce, la distanza per cui era stato pensato; la copia conserva l'insieme ma non è l'opera. Un buon testo cita il restauro dell'Opificio delle Pietre Dure concluso nel 2012.