

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauoteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migaletto
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Aurora Corio

Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze*

Lungo la parete occidentale del cortile d'ingresso al piano terreno di Palazzo Medici Riccardi quattro grandi nicchie ospitano altrettanti calchi di statue monumentali, provenienti dalla facciata medievale della cattedrale di Firenze. Gli originali, oggi esposti all'interno della ricostruzione della facciata presso il Museo dell'Opera del Duomo (figg. 1-4), sono tutti privi della testa: caratteristica peculiare, nella quale rimane traccia della singolare vicenda di questo insieme di sculture nel corso dell'età moderna.

La cattedrale di Santa Maria del Fiore si presenta oggi provvista di una facciata ottocentesca, mentre i resti di quella precedente si conservano a loro volta in museo. Il primo progetto della facciata si deve ad Arnolfo di Cambio, che, assistito dalla sua bottega, impostò il rivestimento marmoreo e la scansione architettonica del registro inferiore, fino al livello degli oculi, e ideò i gruppi scultorei delle lunette dei tre portali¹.

Dopo la morte di Arnolfo, tra il 1301 e il 1310, gli sforzi costruttivi si concentrarono su altre parti del grande organismo della cattedrale, specialmente il campanile e le quattro porte laterali; solo a partire dagli ultimi due decenni del XIV secolo l'attenzione si volse nuovamente al completamento del grande ciclo di statue che la galleria del secondo ordine della facciata stava ancora aspettando di ricevere. Scorrendo la massa di documenti che illuminano gli estremi di questa nuova stagione scultorea, si incontrano in modo ricorrente i nomi di quattro artisti, che lavorano per la prima volta insieme agli stipiti della Porta della Mandorla: Piero di Giovanni Tedesco, Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Pietro Guidi e Niccolò di Pietro Lamberti. Attorno agli stessi anni, sullo scorcio del Trecento, essi ricevono commesse per un numero impressionante di statue di santi, profeti e angeli adoranti per la facciata, incluse tre fra quelle in questione: un *San Vittore* di Pietro di Giovanni Tedesco, un *San Barnaba* di

* Ho affrontato l'argomento in modo più approfondito nella tesi che ho discusso nell'a.a. 2020-2021 per la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici di Firenze sotto la supervisione del professor Andrea De Marchi, che ringrazio. Desidero ringraziare anche Giuseppe Giari dell'Archivio fotografico dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, che ha seguito la mia ricerca con grande disponibilità.

¹ Per le fasi del cantiere medievale della facciata di Santa Maria del Fiore si faccia riferimento alla sintesi proposta in F. GURRIERI, *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, I, Firenze 1994, pp. 39-40, 215-218. Sulla fase arnolfiana si vedano principalmente E. CARLI, *Arnolfo*, Firenze 1993, pp. 234-245; E. NERI LUSANNA, *La decorazione e le sculture arnolfiane dell'antica facciata*, in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, II, Firenze 1995; E. NERI LUSANNA, "Venustus et honorabilis templum", in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di Ead., Firenze 2005, pp. 200-223.



Fig. 1. Piero di Giovanni Tedesco, *San Vittore*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in Arnolfo. *Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra, a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005, pp. 412-413, cat. 3.16



Fig. 2. Jacopo di Pietro Guidi, *Profeta*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, fig. 28 p. 63

Giovanni d'Ambrogio e un generico *Profeta* di Jacopo di Pietro Guidi². La quarta scultura possiede una storia diversa, dal momento che si tratta del *Santo Stefano* uscito dalla bottega di Andrea Pisano nel 1340 per la nicchia dell'Arte della Lana in Orsanmichele, sostituito nel 1427 con il *Santo Stefano* bronzeo di Lorenzo Ghiberti. In quell'occasione, il suo precedente

² Per il *San Vittore* esiste un pagamento a Piero di Giovanni Tedesco del 3 giugno 1395, il *San Barnaba* è pagato a Giovanni d'Ambrogio l'11 luglio 1396, mentre Giulia Brunetti propone di identificare il *Profeta* con la 'figura' per la quale Jacopo di Pietro Guidi riceve un acconto il 28 marzo 1385 (L. BECHERUCCI, G. BRUNETTI, *Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano 1969, I, p. 250 nr. 81; i documenti relativi alle tre statue sono pubblicati in G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'Archivio dell'Opera (parti I-IX)*, Berlino 1909, p. 18 nr. 107; p. 20, nr. 120; p. 8 nr. 42).



Fig. 3. Giovanni d'Ambrogio, *San Barnaba*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, fig. 9 p. 16



Fig. 4. Andrea Pisano, *Santo Stefano*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Pubblicata in G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, fig. 91

marmoreo fu venduto all'Opera di Santa Maria del Fiore e collocato in facciata³.

Nonostante l'intensa stagione di commissioni scultoree della fine del secolo, a cui fece seguito l'affacciarsi sul cantiere del duomo di Nanni di Banco e Donatello, l'originaria facciata della cattedrale non fu mai portata a compimento, fatto che, ormai nel Cinquecento inoltrato, era sentito come un grave *vulnus* al decoro dell'edificio e, con esso, della città di Firenze. Nel 1587 si prese infine la dolorosa e contrastata decisione di smantellare l'incompiuto fronte del duomo, e Bernardo Buontalenti si incaricò di progettarne uno moderno⁴. Gli elementi architetto-

³ POGGI, *Il Duomo di Firenze ... cit.*, pp. 52-53 nrr. 294, 297.

⁴ Francesco Rondinelli (1589-1665) fu testimone diretto dei fatti, e ne lasciò una descrizione in seguito ritro-

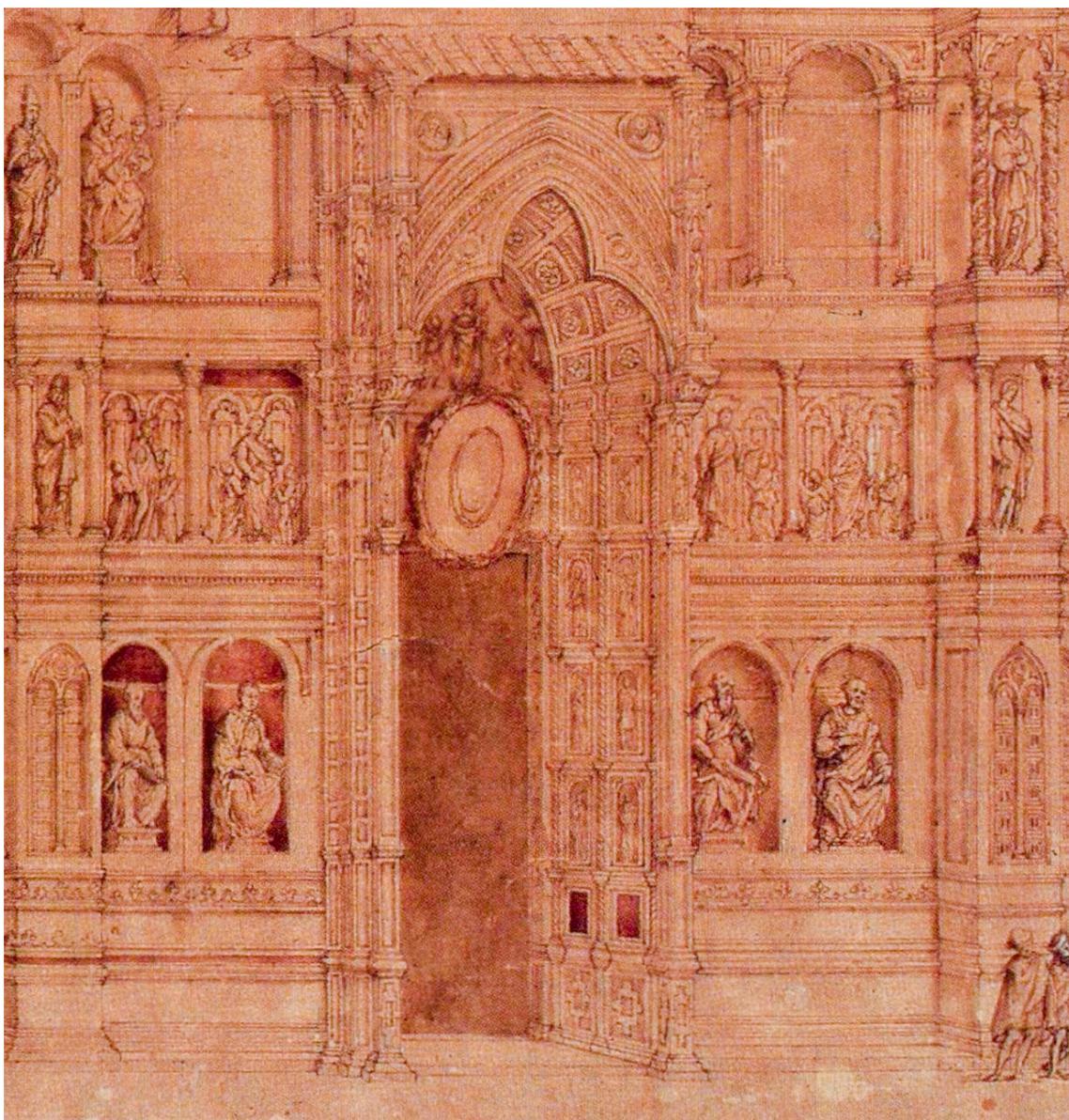


Fig. 5. Alessandro Nani (da Bernardino Poccetti), *Facciata di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Opera del Duomo, dettaglio. Pubblicata in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, fig. 2 p. 81

nici e il paramento marmoreo furono pressoché interamente sacrificati, mentre la quasi totalità delle statue venne salvata: alcune di esse rimasero in possesso dell'Opera del duomo, molte altre - incluse quelle di cui ci occupiamo - presero la via del collezionismo. Poiché, appunto, le originarie partiture arnolfiane si persero completamente, non resta che affidarsi alla documentazione grafica coeva al fine di tentare di comprendere la posizione originaria delle sculture. Un dettagliato disegno architettonico fu commissionato a Bernardino Poccetti al fine di registrare e conservare almeno memoria dell'aspetto dell'antica facciata, poco prima

vata e pubblicata da Giuseppe Richa (G. RICHA, *Notizie Istoriche delle Chiese fiorentine*, VI, *Del quartiere di San Giovanni; Della Chiesa Metropolitana di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1757, pp. 52-58).

che venisse atterrata⁵. Le figure di *San Barnaba* e *San Vittore* - quest'ultimo originariamente connotato dalla mitria vescovile - vi appaiono chiaramente riconoscibili all'interno della galleria architravata del secondo ordine (rispettivamente, nel secondo scomparto a sinistra del portale centrale e nel suo speculare di destra, fig. 5), mentre il *Santo Stefano* e il *Profeta* sono meno inequivocabili, ragione per cui a essi viene assegnata dalla critica una collocazione ipotetica, comunque verosimile.

Principali acquirenti degli operai di Santa Maria del Fiore sono le due più influenti famiglie fiorentine del tempo: i Medici, ormai detentori del potere politico sull'intera regione, e i Riccardi, mercanti e banchieri che, proprio all'epoca dei fatti, ormai forti di un solido capitale, ambiscono a guadagnarsi un ruolo chiave nell'amministrazione cittadina⁶. Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo i Riccardi sono strettamente legati alla politica medicea e, naturalmente, riservano particolare attenzione alla costruzione dell'immagine pubblica della famiglia. Il rapporto con le arti è dunque cruciale per entrambe le casate che, accanto al mecenatismo, si dedicano ad ampliare le collezioni di scultura antica, nutrite in prima istanza di reperti di età romana. È l'epoca in cui prende piede la moda dei lapidari, e un profluvio di teste, busti e iscrizioni si assiepa alle pareti dei cortili dei palazzi, luoghi dove intrattenimento privato e rappresentanza pubblica sono in continua osmosi; in parallelo, statue monumentali a tutto tondo sono reimpiagate come arredo per fontane e viali nei giardini delle ville.

Il commercio delle statue della facciata del duomo prende avvio poco dopo la sua demolizione: i primi pagamenti per l'acquisto di marmi sono registrati tra il 1587 e il 1589⁷. Nel caso dei Riccardi, tuttavia, gli acquisti di maggior peso hanno luogo diversi anni più tardi: il 4 luglio 1600 Riccardo Romolo Riccardi effettua un pagamento per undici statue di marmo (le quattro di cui si parla, più altre sette)⁸. Cinque di queste si datano alla fase più antica della facciata e sono un prodotto di Arnolfo di Cambio e della sua bottega: tra di esse si trova il famoso ritratto di *Bonifacio VIII*; altre due, invece, un *Santo Stefano* e un *San Lorenzo*, strettamente apparentate alle nostre, sono anch'esse frutto delle commissioni di tardo Trecento, entrambe opera di Piero di Giovanni Tedesco⁹. L'intero insieme di sculture, a eccezione del ritratto papale, ebbe le teste originali mozzate e rimpiazzate con teste antiche, alcune delle

⁵ Del disegno si conserva una copia seicentesca di Alessandro Nani presso il Museo dell'Opera del Duomo, su cui si veda R. ROANI, in *Arnolfo. Alle origini ...* cit., pp. 354-355 cat. 2.38.

⁶ Gli acquisti delle due famiglie sono elencati in E. NERI LUSANNA, "Etruria scultrice": tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 82-84; le fortune della famiglia Riccardi sono indagate in L. GINORI LISCI, *Gualfonda. Un antico palazzo ed un giardino scomparso*, Firenze 1953, p. 12 nota 27; p. 23, che ne fotografa un patrimonio assai florido a fine Cinquecento.

⁷ Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in poi AOSMFi), VIII, 3, 207, c. 2, nr. 15; 206, c. 4, nr. 64; 206, c. 8, nr. 152, trascritti in NERI LUSANNA, "Etruria scultrice" ... cit., p. 95 note 9-10.

⁸ «E a di 4 luglio [1600] fiorini cento trenta di moneta fattone debitore Ricardo Riccardi per valuta di undici statue di marmo, una quercia di marmo intagliata con tre paia di piedi di marmo per dette statue, come si dice al giornale c. 3 in questo c. 62.1.910» (AOSMFi, VII, 1, 73, c. 2). La trascrizione si trova in E. NERI LUSANNA, *Dottori in facciata, poeti in giardino: il riuso seicentesco di quattro statue di Piero di Giovanni Tedesco e di Niccolò Lamberti da S. Maria del Fiore*, "Arte medievale", VII, 2017 (2018), pp. 225-244, in part. 243 nota 41.

⁹ POGGI, *Il Duomo ...* cit., p. 15 nrr. 86, 87, 89; p. 16 nr. 96.

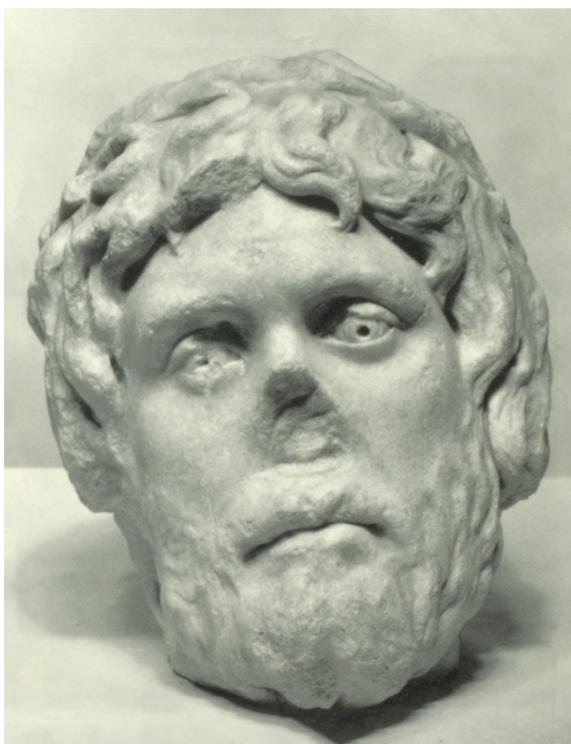


Fig. 6. Scultore di età antonina-severiana, *Testa di intellettuale (Asclepio?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XV, fig. B1 22a (Fotografia: V. Saladino; neg. SBASF 143040)

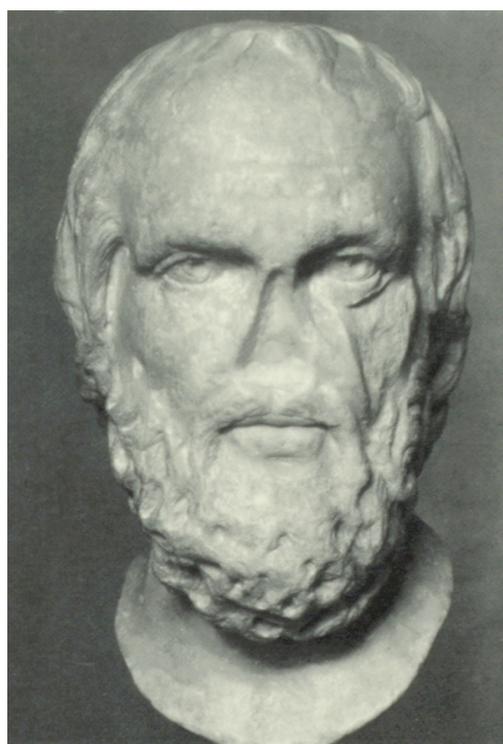


Fig. 7. Scultore del IV secolo, *Testa di Euripide*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XVII, fig. B4 25a (Fotografia: V. Saladino; neg. SBASF 185778-185780)

quali sono ancora oggi in opera, come nel caso dei due santi appena menzionati, oggi conservati al Louvre (figg. 6-11)¹⁰.

La mossa di Riccardo Romolo aveva uno scopo ben preciso, nell'ottica del quale la passione antiquaria non fa che da cornice all'opportunità politica: egli, infatti, ricevette il prestigioso incarico di ospitare il banchetto nuziale per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, un evento cruciale per la dinastia medicea, che doveva tenersi il 5 ottobre di quello stesso anno, appena tre mesi dopo l'acquisto dei marmi, il cui 'restauro' dovette

¹⁰ Per il gruppo di sculture arnolfiane si faccia riferimento principalmente a E. NERI LUSANNA, in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 224-227 cat. 2.1 (Bonifacio VIII); pp. 228-230 cat. 2.2 (due accoliti), pp. 268-269 cat. 2.18.a, 2.18.b (due profeti, su cui si rimanda anche a G. CAPECCHI, *Non di Arnolfo, ma antichi. Due precisazioni su un falso Profeta e su un Dace prigioniero*, "Artista", IV, 1992, pp. 24-35). Alcune statue dell'insieme trecentesco hanno ricevuto un'analisi individuale: G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984, pp. 79-80 (*Santo Stefano* di Andrea Pisano); ID., in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 412-413 cat. 3.16 (*San Vittore*); G. BRESCH BAUTIER, M. BORMAND, *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris 2006, p. 181; E. NERI LUSANNA, in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra, a cura di A. Natali et al., Firenze 2012, pp. 122-125 cat. 14a-c; B. SANTI, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 272-275 cat. I. 12. a-d (*San Lorenzo* e *Santo Stefano* del Louvre); G. KREYTENBERG, *Un capolavoro di Giovanni D'Ambrogio: una statua di San Ludovico sconosciuta*, Firenze 2015, pp. 3, 5 (*San Barnaba*). Per un quadro generale dei cantieri trecenteschi della cattedrale si veda G. KREYTENBERG, *Le sculture trecentesche all'esterno e all'interno*, in *La Cattedrale ... cit.*, pp. 73-156.

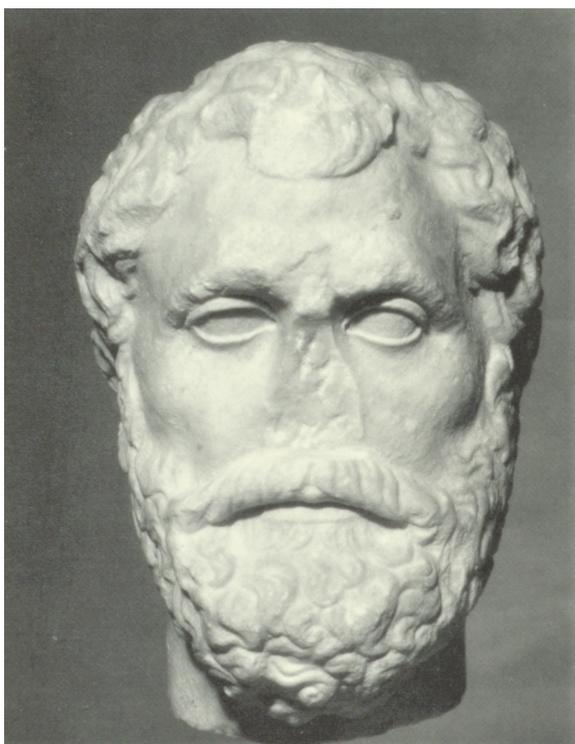


Fig. 8. Scultore del IV secolo, *Testa di Talete (?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XXII, fig. B8 29a (Fotografia: neg. SBASF 185781-185784)

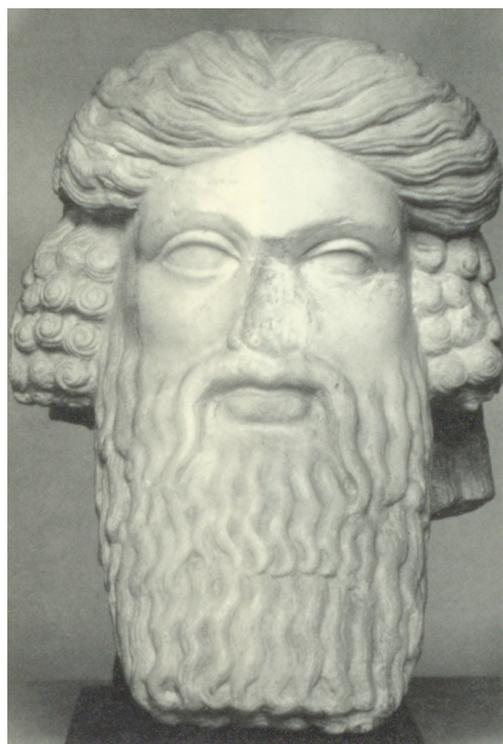


Fig. 9. Scultore di età adrianea, *Testa di Dioniso (?)*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi. Pubblicata in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II. Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze 2000, tav. XXV, fig. B11 32a (Fotografia: neg. SBASF 146376)

dunque essere approntato in tutta fretta. La famiglia Riccardi, a quell'epoca, abitava ancora la dimora urbana di Valfonda, famosa per il suo magnifico parco, che tuttavia necessitava di un arredo che lo rendesse un palcoscenico adeguato a un evento di quel calibro: le antiche e venerabili sculture smantellate dalla cattedrale furono un'occasione estremamente adatta allo scopo, per di più a buon mercato¹¹. Così, le undici statue furono spostate nel giardino di Valfonda: il Bonifacio confinato in un angolo assai nascosto, probabilmente poiché nel suo caso fu impossibile occultare il soggetto originario, che rimase ben riconoscibile e stridente con l'arredo scultoreo di un giardino alla moda¹², a differenza delle restanti dieci, il cui aspetto dovette apparire generico quanto bastava da prestarsi a una spigliata rivisitazione, che da santi e profeti cristiani le mutò in filosofi antichi, semplicemente sostituendone le teste e rimuovendone gli attributi iconografici più caratterizzanti. La galleria di ritratti di filosofi gre-

¹¹ L'amore di Riccardo Romolo per il suo giardino di Valfonda è ricordato da Giovanni Lami, il quale offre anche la trascrizione del «Libello» in cui Michelangelo Buonarroti il giovane descrive con toni encomiastici l'allestimento per il banchetto di nozze (G. LAMI, *Vita Richardi Romuli patrici florentini*, Firenze 1748, pp. 143-144, 154).

¹² La statua Bonifacio andò progressivamente in rovina, fino a essere riabilitata da un documentato restauro settecentesco (D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze 1742, p. 389; F. VETTORI, *Il Fiorino d'oro antico illustrato*, Firenze 1738, p. 32).

ci era un genere molto frequentato all'epoca dalle collezioni antiquarie, presso cui si rintracciano numerose copie degli stessi tipi: la testa di Euripide assemblata sul *San Vittore*, per esempio, può essere messa a confronto con quella della collezione Farnese¹³. Anche per questo, assegnare un soggetto così riconoscibile a una statua medievale dovette sembrare sufficiente per caratterizzare come antica l'intera scultura, senza porre lo stesso grado di attenzione al resto del corpo, dal quale, come si è detto, si provvide ovviamente a rimuovere ogni traccia troppo evidente di simbolismo cristiano (la graticola che san Lorenzo doveva recare nella mano destra, per esempio).

Bisogna precisare che il tipo di operazione a cui furono sottoposte le quattro statue non rappresenta l'unico modo di intervenire su sculture medievali per ammodernarle noto al tempo, e neppure il più frequente. Altre statue provenienti dalla cattedrale e acquistate dai Medici, infatti, furono riconvertite in soggetti anticheggianti, ma con risultati che denunciano un modo di procedere e un livello di consapevolezza molto diversi. La famiglia Medici poteva contare su una nutrita squadra di esperti scultori-restauratori: Giovanni Caccini e la sua bottega, Pietro Tacca, gli allievi di Giambologna e Michelangelo Ferrucci¹⁴. Tutti costoro avevano beneficiato di un tirocinio diretto sulle collezioni granducali di scultura antica e, dopo lo smantellamento della facciata della cattedrale,



Fig. 10. Piero di Giovanni Tedesco, *Santo Stefano*, Parigi, Musée du Louvre. © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot/Hervé Lewandowski (licenza: <https://collections.louvre.fr/en/page/cgu#ART4_EN>)

¹³ Le quattro teste antiche sono catalogate in F. PAOLUCCI, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. II: Le sculture*, a cura di V. Saladino, 2 tomi, Firenze 2000, t. 1, pp. 71-73 cat. 22; E. POLITO, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 77-80 cat. 25; pp. 87-89 cat. 29; P. CASARI, in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 94-95 cat. 32. Più sinteticamente esse appaiono in *Volti di marmo. Tra fasto e erudizione: sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*, catalogo della mostra, a cura di F. Paolucci, V. Saladino, Firenze 2001, pp. 30-37 catt. 6-9.

¹⁴ Sull'argomento V. SALADINO, "E intanto inparano quella bella maniera": gusto e fantasia nel restauro dei marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670), in *I granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, a cura di G. Capecchi, M.G. Marzi, V. Saladino, Firenze 2008, pp. 1-129.



Fig. 11. Piero di Giovanni Tedesco, *San Lorenzo*, Parigi, Musée du Louvre. © 2016 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot/Hervé Lewandowski (licenza: <https://collections.louvre.fr/en/page/cgu#ART4_EN>)

poterono accrescere la loro pratica nel convertire sculture medievali in statue da giardino di soggetto profano. Le quattro statue rappresentanti Dottori della Chiesa presero posto lungo il viale centrale del parco di Poggio Imperiale in veste di poeti laureati: le loro teste, tuttavia, non furono brutalmente spiccate e sostituite, bensì attentamente riscolpite; gli elementi riconducibili a un'iconografia ecclesiale furono rimossi e sostituiti da corone d'alloro ricavate nel marmo originale, ottenendo un risultato finale così sottilmente mimetico da aver generato una certa confusione presso gli studiosi¹⁵. Allo stesso modo, la *Santa Reparata* che si trovava a fianco della Vergine in trono nella lunetta del portale centrale del duomo fu trasferita nel giardino di Boboli: il suo viso fu rimodellato con attenzione chirurgica al fine di convertire la devozione di una martire cristiana nell'afflato mistico di una vestale¹⁶.

Le dieci statue Riccardi, provviste di nuove teste e identità, furono collocate attorno a quello che nei documenti è citato come «Ottangolo»¹⁷: un bacino ottagonale posizionato scenograficamente a congiungere il piccolo giardino all'italiana sul retro del palazzo con un

appezzamento molto più vasto, che a giudicare dalle piante dell'epoca doveva essere progettato sul modello del giardino formale francese, percorso da lunghi rettili prospettici che convergevano su ognuno dei lati della vasca, connotata come principale centro visivo dell'in-

¹⁵ La fortuna critica di queste quattro statue si segue in A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Florentiner Statuen von "Uomini illustri" aus dem frühen Quattrocento: Versuch über die Fassade von S. Maria del Fiore*, "Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte", XXXVIII, 1999, pp. 41-91; E. NERI LUSANNA, in *La fortuna ... cit.*, pp. 316-319 cat. 51; EAD., *Dottori ... cit.*

¹⁶ Interventi puntualmente documentati in G. CAPECCHI, *Arnolfo, l'antico, e "Santa Reparata"*, in *Arnolfo. Alle origini ... cit.*, pp. 68-85.

¹⁷ Si vedano in particolare gli inventari del 1612 e del 1657 (Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Riccardi 258, c. 6; Riccardi 263, c. 26. Trascritti in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi ... cit.*, pp. 393-394).

tero parco. Le statue erano disposte a sottolineare gli angoli della struttura, perciò dobbiamo immaginarle come punti focali, visibili a coppie anche a una certa distanza, camminando lungo i viali¹⁸. Le sculture rimasero a Valfonda per più di un secolo, dopodiché i loro destini si separarono: sette di esse andarono incontro a diversi spostamenti e passaggi di proprietà prima di ritornare all'Opera del duomo, mentre solo le quattro qui in esame si trasferirono insieme alla famiglia presso il nuovo indirizzo cittadino, il palazzo di via Larga, ex residenza dei Medici. Nel 1659, infatti, questi vendettero a Gabriello Riccardi la loro antica residenza urbana, il palazzo costruito tra il 1444 e il 1484 da Michelozzo, esempio tra i più celebri dei canoni architettonici del Rinascimento fiorentino¹⁹. Tra il 1660 e il 1719 i nuovi proprietari commissionarono a Giovan Battista Foggini una serie di cambiamenti e ammodernamenti nell'architettura del palazzo: parte dei lavori si concentrò sul cortile cosiddetto 'delle Colonne', la cui architettura originaria sfrutta il tipico contrasto tra l'intonaco bianco delle pareti e le nervature architettoniche in pietra serena²⁰. Il cortile venne destinato a ospitare un ricco *antiquarium*, nutrito della vasta collezione di scultura antica accumulata da Riccardo Romolo e dai suoi eredi²¹. Una gran quantità di rilievi, frammenti di urne e sarcofagi, iscrizioni greche e latine trovò allora posto all'interno di otto elaborate cornici mistilinee, che scandiscono le pareti, intervallate da mensole su cui si assieparono circa sessanta busti di filosofi e imperatori (i cui originali lasciarono la loro collocazione all'esterno a seguito dell'alluvione del 1966). Il fine evidente di una simile, sovrabbondante, ostensione è quello di suscitare la meraviglia dello spettatore, piuttosto che di guidarlo con intento didascalico: l'accumulazione quasi incontrollata incita ad abbracciare la spettacolare visione d'insieme, entro cui nessun criterio cronologico o stilistico viene preso in considerazione. L'operazione dichiara, così, la sua funzione di rappresentanza pubblica, intrinsecamente affiancata a quella di privato diletto nella natura stessa del luogo: già in epoca medicea il Cortile delle colonne è il luogo delle udienze

¹⁸ F. BOCCHI, M.G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 557.

¹⁹ Sulla vendita del Palazzo ai Riccardi si veda soprattutto F. BÜTTNER, "All'usanza moderna ridotto": gli interventi dei Riccardi, in *Il Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze 1990, pp. 150-169, in part. 150-152.

²⁰ Gli interventi di questo periodo sono descritti in L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972, I, pp. 373-381 cat. 53; M.J. MINICUCCI, *Parabola di un Museo*, "Rivista d'arte", XXXIX, 1987, pp. 215-433, in part. 231-249; G. DE JULIIS, *La trasformazione del cortile sotto i Riccardi*, in *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco*, a cura di C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 105-114; F. GURRIERI, *Palazzo Medici Riccardi: lineamenti storici*, in *Il Palazzo Magnifico. Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di S. Merendoni, Torino 2009, pp. 53-69, in part. 61-64.

²¹ Le collezioni dei Riccardi sono studiate in A. GUNNELLA, *I "marmi" riccardiani nell'Ars critica lapidaria di Scipione Maffei*, in *Nuovi studi maffeiiani*, atti del convegno di studi di Verona (1985), a cura di D. Madonesi, Verona 1985, pp. 295-310; MINICUCCI, *Parabola* ... cit.; V. SALADINO, *I marmi antichi della collezione Riccardi*, in *Studi in memoria di L. Guerrini*, a cura di M.G. Picozzi, F. Carinci, Roma 1996, pp. 413-429; *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi* ... cit., pp. 1-26; *Volti di marmo* ... cit., pp. 11-14; V. SALADINO, *Un Bacco, un Apollo Saurottono e una coppia di Vittorie: quattro statue dei Riccardi finora non esposte al pubblico*, in *Stanze segrete, raccolte per caso. I Medici santi, gli arredi celati*, a cura di C. Giannini, Firenze 2004, pp. 123-150; ID., *Satiri e Priapi a palazzo Medici-Riccardi con un'appendice su Marsia e Pan*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'Antichità classica al mondo moderno*, atti del convegno di studi di Venezia (2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma 2006, pp. 291-301; ID., "Tutte antiche e fatte a meraviglia": le sculture della collezione Riccardi, in *Il Palazzo* ... cit., pp. 181-202; E. NERI LUSANNA, *Riccardo Romolo Riccardi, Giuseppe Stiozzi Ridolfi*, in *La fortuna* ... cit., pp. 307-309.

pubbliche, oltreché affaccio degli ambienti privati del palazzo e, in quanto tale, fulcro della vita familiare; tale funzione è confermata al tempo di Gabriello Riccardi, che certamente vi vede un mezzo irrinunciabile per rinsaldare la sua influenza, seguendo modalità già collaudate. Non è da dimenticare che l'apertura al pubblico di collezioni e gallerie, a partire da quella degli Uffizi nel 1591, è parte fondamentale della strategia comunicativa delle grandi famiglie.

Anche le quattro statue da Santa Maria del Fiore furono trasferite nel cortile, come parte integrante della collezione di scultura antica, e disposte lungo la parete occidentale, verso il giardino, che fu specificamente allestita allo scopo da Giuseppe Brocetti, allievo di Giovan Battista Foggini²². Murando le finestre preesistenti, questi ricava quattro spaziose nicchie e le inquadra entro una partitura di archi e lesene. Si tratta di una calibrata operazione di microarchitettura, nella quale l'estro barocco dell'ideatore è temperato e armonizzato con la rigorosa impostazione michelozziana dell'ambiente circostante: nonostante Brocetti altrove avesse dato prova di essere un plastificatore vivace e inventivo, qui dimostra di comprendere e rispettare sia l'architettura rinascimentale del palazzo, sia il linguaggio delle sculture, attorno alle quali crea una zona di rispetto, libera da elementi esornativi. Le quattro statue, in questo modo, non risultano compresse: lo sfondo piano, in pietra grigia, che si espande per un buon tratto al di sopra delle loro teste, catalizza efficacemente su di esse l'attenzione dello spettatore.

Ciò che mette in moto l'intera operazione di acquisto e reimpiego delle statue della cattedrale, a partire dai tempi di Valfonda (pur tenendo conto delle motivazioni politiche di cui si è detto), è l'amore per l'antico, ma bisognerà ora chiarirsi su che valenza dare al termine. Seppure possano apparire come un insieme omogeneo a un primo sguardo - grazie, principalmente, all'apparecchiatura di Brocetti -, tra le quattro statue intercorrono differenze linguistiche piuttosto profonde, che le confermano senza possibilità di dubbio opera di artisti diversi, con differenti sensibilità. Scultori che parteciparono dell'ultimissimo scorcio dell'autunno del Medioevo fiorentino, presentando l'alba di una nuova stagione, reagendovi ognuno a proprio modo e mettendo in campo i propri mezzi espressivi. Malgrado ciò, il collezionismo di età moderna dimostra la sua abilità nel livellare tali differenze: rimodellando, risemantizzando e rifunzionalizzando i pezzi medievali. Lo sguardo dei moderni sembra mosso, più di tutto, dal fine di estrapolare e mettere in valore, di queste sculture, quello che è percepito come il loro carattere fondamentale e nobilitante: il loro 'classicismo'. A ben vedere, tuttavia, c'è da chiedersi se davvero, e in che misura, questi scultori furono influenzati da modelli classici. Uno tra i maggiori omaggi del Medioevo italiano a quei modelli era disponibile proprio sullo stesso cantiere, nell'imitazione quasi archeologica degli esempi romani messa in atto nella scultura dell'ultimo Arnolfo di Cambio. Per la verità, gli scultori fiorentini della fine del Trecento appaiono molto distanti da un simile approccio. Giovanni d'Ambrogio orienta i suoi passi verso una prima riscoperta dei corpi, con una consapevolezza che precorre, timidamente, conquiste che si avvertono prossime, ma ancora di là da venire: la fisicità delle sue

²² In questa posizione le registra, alcuni decenni più tardi, un inventario del 1753 (ASF, Riccardi 274, trascritto in *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi* ... cit., p. 410). Sulla figura di Brocetti si veda R. SPINELLI, *Ricognizione su Giuseppe Brocetti (1684-1733)*, "Annali", II, 1989, pp. 101-123.

figure emerge al di sotto delle vesti, ed egli appare finanche marginalmente interessato allo studio del nudo. In parallelo, lo scultore muove verso la riscoperta del classicismo: l'apice della sua parabola artistica, l'androgina testa della Vergine dell'Annunciazione scolpita per la Porta della Mandorla, ne appare imbevuta. D'altra parte, nel suo pannello non si è ancora interrotto il dialogo con i più tardi epigoni di Giotto, e senza dubbio il *San Barnaba* acquistato dai Riccardi è essenzialmente il frutto ultimo di questa temperie. Per non parlare degli autori delle altre tre statue: Andrea Pisano è unanimemente considerato l'equivalente di Giotto in scultura; Piero di Giovanni Tedesco e Jacopo di Pietro Guidi, tutti presi in eleganze lineari e irrealistici paludamenti, appaiono un puro distillato di gotico tardo²³.

Se ne può concludere che l'amore per l'antico dei moderni collezionisti fiorentini deve essere inteso in un senso ampio, inclusivo e creativo: le operazioni sui marmi della cattedrale lo dimostrano. Nel caso delle quattro statue per il Palazzo Medici Riccardi, in particolare, il risultato ne è un oggetto nuovo, che tiene insieme il Medioevo e l'antico, concetti - temporali e stilistici - che, forse, agli occhi dei moderni tendono a fondersi in un *continuum* interrotto davvero solo da Donatello. Statue medievali possono allora diventare un buon sostituto di antichità romane, ed essere impiegate al medesimo scopo nel decoro di giardini e cortili. Oltretutto, nel caso specifico, questi marmi furono un ottimo affare sia sotto il profilo economico, sia dal punto di vista simbolico: in effetti, il loro valore risiede non tanto nella recente antichità, quanto nella provenienza dalla cattedrale di Santa Maria del Fiore, scrigno delle memorie civiche, i cui frammenti dovettero certamente costituire motivo di orgoglio e prestigio sociale per i nuovi proprietari.

²³ Su questa stagione scultorea si faccia riferimento alle riflessioni in G. KREYTENBERG, *L'eredità di Arnolfo di Cambio nel corso del Trecento*, in *Arnolfo. Alle origini ...* cit., p. 408 e E. NERI LUSANNA, "... gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano". *Apici tardogotici e visione umanistica nei cantieri fiorentini*, in *Bagliori dorati ...* cit., pp. 29-39.