



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SMA
SISTEMA MUSEALE
ATENEIO FIORENTINO



TRE SCULTURE DEL RINASCIMENTO

RECUPERI E RESTAURI A VILLA LA QUIETE

a cura di
Cristiano Giometti
Donatella Pegazzano

*Tre sculture del Rinascimento.
Recuperi e restauri a Villa La Quiete*

Curatori del catalogo
Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano

Comitato scientifico
Alessandro Angelini, Lia Brunori, Francesco Caglioti, Fulvio Cervini,
Andrea De Marchi, Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano

Sistema Museale dell'Ateneo fiorentino
Marco Benvenuti (Presidente), Angela Di Ciommo (Direttore tecnico),
Giulia Maraviglia (Dirigente dell'Area Valorizzazione),
Alba Scarpellini (Referente di sede), Giuseppe Gulizia (Area Comunicazione)

Tre sculture del Rinascimento

Recuperi e restauri a Villa La Quiete

a cura di

Cristiano Giometti

Donatella Pegazzano

Tre sculture del Rinascimento : recuperi e restauri a Villa La Quiete / a cura di Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano. – Firenze : Firenze University Press, 2019.

(Cataloghi e collezioni, 12)

<http://digital.casalini.it/9788864538617>

ISBN 978-88-6453-860-0 (print)

ISBN 978-88-6453-861-7 (online)

FOTO DI COPERTINA

Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete. Fotografia di Giovanni Martellucci.

CREDITI FOTOGRAFICI

Tutte le fotografie delle opere esposte sono state effettuate da Giovanni Martellucci (Dipartimento SAGAS); le fotografie di confronto sono a cura degli Autori.

PROGETTO GRAFICO

Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento particolare a Terna Group che ha effettuato un'elargizione liberale per il restauro della Madonna con Bambino di bottega ghibertiana. I curatori ringraziano altresì Arteria per la generosa collaborazione alla realizzazione dell'allestimento.

Alessandro Angelini, Roberta Barsanti, Matteo Boddi, Suor Chiara delle Montalve de La Quiete, Francesco Caglioti, Elena Cencetti, Sonia Chiodo, Nicola Giagnoni, Maria Maddalena Grossi, Damiano Landi, Michele Maccherini, Giovanni Minutoli, Giovanni Pancani, Rossella Lari, Alba Scarpellini, Arianna Sciarillo.

PROGETTAZIONE E MONTAGGIO DELLA MOSTRA

Arteria

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

6 L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

- IX **Presentazioni**
Marco Benvenuti
Fulvio Cervini, Andrea De Marchi
- SAGGI**
- 3 **Tre sculture del Rinascimento: recuperi e restauri a Villa La Quiete**
Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano
- 7 **Dal buio alla luce: la *Madonna con Bambino* della bottega di Ghiberti recuperata**
Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano
- 15 **Una replica donatelliana di «notevolissima qualità»: la *Madonna con Bambino* della Galleria di Villa La Quiete**
Cristiano Giometti
- 23 **Nuove terrecotte di Agnolo di Polo de' Vetri**
Donatella Pegazzano
- RESTAURI**
- 39 **Restauri a Villa La Quiete**
Lia Brunori
- 43 **Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con bambino***
Maura Masini
- 49 **Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino***
Francesca Rossi
- 52 **Agnolo di Polo, *Cristo Salvatore***
Shirin Afra
- 55 **Bibliografia**

Presentazioni

Marco Benvenuti

Presidente Sistema Museale di Ateneo
dell'Università degli Studi di Firenze

Tra i tanti tesori preziosi che il Sistema Museale di Ateneo dell'Università degli Studi di Firenze ha l'onore di gestire, Villa La Quiete occupa certamente un posto particolare. Questo luogo riunisce in sé valenze straordinarie di tipo storico, culturale, sociale, artistico e religioso che ne fanno davvero un *unicum*. Conservare, valorizzare e rendere disponibile alla pubblica fruizione questo patrimonio richiede un impegno notevole di risorse umane ed economiche nonché di competenze scientifiche multidisciplinari: una sfida difficile ma, al tempo stesso, entusiasmante.

Il patrimonio artistico conservato a Villa La Quiete è il risultato di una stratificazione secolare che ha determinato la formazione di un nucleo di opere molto vario e diversificato, per tipologia e cronologia: pitture, sculture, oreficerie e tessuti, frutto non solo della devozione delle Signore (poi Suore) Montalve, e quindi derivanti dalla loro diretta committenza, ma anche da quella delle granduchesse medicee, che sempre protessero e favorirono il convento.

Con l'inaugurazione della sala dedicata a *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra* nel 2016 il Sistema Museale ha dato l'avvio ad un nuovo percorso di visita alle bellezze più o meno nascoste della Villa, che inizia appunto con la Sala delle Pale per proseguire poi con la visita alla chiesa della SS. Trinità e quindi, attraverso il corridoio d'ingresso della Villa, alla farmacia seicentesca, al Giardino degli Aranci e alle sale affrescate. La visita si conclude con un affaccio sul bellissimo giardino all'italiana, che è in corso di restauro e che auspichiamo di poter riaprire presto alla fruizione pubblica.

Il paziente lavoro di conservazione, inventario e studio delle opere d'arte conservate in depositi temporanei all'interno della Villa, effettuato dal personale del Sistema Museale in collaborazione con gli storici dell'arte Donatella Pegazzano e Cristiano Giometti, ha consentito di recuperare, dopo un accurato restauro finanziato in parte con fondi dell'Ateneo di Firenze e in parte con fondi privati,

tre opere di notevole pregio che offriamo con piacere al godimento dei visitatori della Villa. Si tratta di due sculture dedicate alla *Madonna con Bambino*, una in stucco di bottega ghibertiana e un'altra in terracotta realizzata dalla cerchia di Donatello; e di un'opera (*Cristo Salvatore*), ancora in terracotta, attribuita da Donatella Pegazzano ad Agnolo di Polo. Il restauro della prima opera è stato reso possibile grazie al contributo finanziario erogato dal Gruppo Terna, a cui vanno i nostri sinceri ringraziamenti.

Nel presente catalogo viene presentata un'accurata descrizione delle tre opere, del contesto storico-artistico che ne ha visto la realizzazione, oltre che degli interventi di restauro che ne hanno consentito un pieno recupero e la restituzione all'antico splendore artistico.

Un sincero ringraziamento ai due curatori della mostra e a tutti quanti, in vario modo, hanno reso possibile questo ulteriore passo verso una piena valorizzazione di Villa La Quiete.

Fulvio Cervini

Presidente del Corso di laurea magistrale
in Storia dell'arte, Università di Firenze

Andrea De Marchi

Coordinatore del Dottorato regionale
in Storia delle arti e dello spettacolo,
Università di Firenze, Pisa e Siena

Con il calo delle vocazioni e la crisi degli ordini regolari, un patrimonio immane di arte e di storia è esposto nel nostro paese ad un futuro incerto. Si svuotano complessi di grande fascino, su cui si era sedimentato nei secoli un vissuto di fede profonda e di cura della bellezza. La riconversione inevitabile, di cui non si discute abbastanza, preferendo sottacere la portata gigantesca del problema, è auspicabile avvenga all'insegna di un uso che sappia sposare armoniosamente la funzione con la tutela, la cultura con la valorizzazione, il passato con il futuro, e soprattutto garantire il godimento pubblico. In questa categoria il Conservatorio di Villa La Quiete ha uno statuto affatto speciale. Luogo squisito di devozione caro alle granduchesse, paradiso di essenze rare, romito per l'educazione delle fanciulle della migliore società affidata all'ordine laico delle Montalve, attende una rinascita organica e rispettosa, mentre urgente è la stessa salvaguardia degli spazi dedalici e del giardino, unico nel suo genere. Grazie alla confluenza ottocentesca dei beni delle suore domenicane di San Jacopo a Ripoli, in via della Scala, la Villa la Quiete conserva un patrimonio straordinariamente variegato e rappresentativo dei generi della devozione monastica e individuale. L'Università, assieme alla Regione, ne è ora responsabile e come

docenti di storia dell'arte che qui insegnano non possiamo non sentire il peso di una sfida che richiederà anni, ma che è stata già bene avviata con la mostra *Capolavori a Villa La Quiete*, nel 2016, e soprattutto con le ricerche intraprese sistematicamente dai colleghi Cristiano Giometti e Donatella Pegazzano. Lo studio al pari del restauro contestuale non possono che essere le premesse per una corretta valorizzazione di un patrimonio simile. Così come per gli appartamenti monumentali al piano terreno di palazzo Marucelli Fenzi – la dimora più raffinata di tutta Firenze agli albori del Settecento, ora sede del Dipartimento SAGAS, per cui si sta finalmente avviando un piano di restauro e di restituzione alla dignità e alla fruibilità pubblica – sarà opportuno accompagnare ogni progetto con il lavoro di ricerca, nello spirito della massima trasparenza e condivisione. Il restauro di queste tre terrecotte, rappresentative delle maggiori botteghe quattrocentesche di produzione degli *Andachtsbilder* a mezzo busto, immagini affettuose della Madonna teneramente abbracciata al Bambino, fra Lorenzo Ghiberti e Donatello, o del Cristo canonizzato da Verrocchio, per mano del suo allievo Agnolo di Polo, rappresenta un piccolo ma significativo tassello di un percorso promettente, che va costruito giorno dopo giorno.





Saggi

Tre sculture del Rinascimento: recuperi e restauri a Villa La Quiete

Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano

L'esposizione delle tre sculture che qui si presentano costituisce la seconda tappa di un percorso di studio e valorizzazione del patrimonio artistico appartenuto alla congregazione delle Signore e poi Suore Montalve, iniziato nel 2016 con la mostra *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, curata da chi scrive e promossa dall'Ateneo di Firenze. In quell'occasione si decise di riunire nella sala che costituisce la prima sezione del futuro museo di Villa La Quiete le pale d'altare cinquecentesche provenienti dall'antico monastero domenicano di San Jacopo di Ripoli, l'ultima delle sedi cittadine delle "Ancille della Santissima Vergine Maria Madre di Dio", poi della "Divina Incarnazione". La fondatrice di queste ultime, Eleonora Ramirez di Montalvo¹, dopo avere istituito un primo convento a Firenze, intitolato appunto alla Divina Incarnazione, scelse Villa La Quiete a Quarto, acquistata nel 1650 dalla famiglia Medici, come dimora di una seconda congregazione strettamente legata alla prima ma intitolata alla 'Santissima Trinità'². Mentre le Ancille de La Quiete rimasero continuativamente nella loro prima sede, il gruppo delle consorelle cittadine, che fino al 1779 abitò nel convento

in via dell'Amore a Firenze, fu soggetto a due spostamenti fondamentali, in seguito alle soppressioni volute dal granduca Pietro Leopoldo di Lorena. Infatti, pur non essendo abolite, grazie alla loro attività educatrice in favore delle fanciulle, le Montalve vennero destinate dal granduca dapprima, nel 1780, all'ex convento camaldolese di Sant'Agata in via San Gallo a Firenze, e successivamente dal 1794, all'ex monastero domenicano di San Jacopo di Ripoli in via della Scala, trasformato da Pietro Leopoldo stesso in un grande e lussuoso educando femminile³. In occasione di ogni loro spostamento, alle Montalve venne sempre consentito di recare con sé una parte rilevante del patrimonio artistico di ciascuna sede; per questo motivo, quando nel 1886 le due famiglie religiose si riunirono a La Quiete per il passaggio al demanio del complesso conventuale di via della Scala, la gran parte delle opere e delle suppellettili dei tre diversi luoghi in cui avevano vissuto le sorelle di Firenze furono trasferite alla villa. Le vicende qui brevemente riassunte possono quindi far comprendere come questo patrimonio artistico sia il risultato di una complessa stratificazione verificatasi nel corso di più di trecento anni⁴.

All'ex monastero di San Jacopo di Ripoli appartennero le opere più antiche tra quelle oggi a La Quiete, in virtù delle vicende secolari di quel complesso e della ricchezza dei suoi apparati, come si evince dall'*Inventario degli oggetti d'arte, Chiesa e Convento delle Signore Montalve in Ripoli*⁵ del 1862, e dal precedente inventario risalente al 1797, tempo in cui le Montalve si trovavano in quel convento⁶. Le già menzionate pale degli altari della chiesa di San Jacopo di Ripoli, realizzate da Ridolfo del Ghirlandaio e da Sandro Botticelli, restano tra le testimonianze artistiche più rilevanti e ormai ampiamente indagate in sede critica; tuttavia esistono nei depositi di Villa La Quiete molte altre opere, delle più diverse tipologie, appartenute all'antico monastero di via della Scala poco note o ancora del tutto da studiare. Per alcune di queste si era del tutto perduta l'originaria appartenenza a quel contesto a causa della diversa collocazione nella villa e degli interventi volti a mutare, spesso per motivi devozionali, la *facies* primigenia di alcuni di questi manufatti. È ad esempio il caso della *Madonna con Bambino* di bottega ghibertiana, esposta in questa occasione dopo un attento e delicato restauro effettuato da Maura Masini e finanziato con un'elargizione liberale di Terna Group (si veda in questa sede la relazione redatta dalla stessa restauratrice e il saggio di Lia Brunori), che presentava una pesante ridipintura di colore nero, probabilmente dovuta ad una religiosa che nutriva una particolare devozione per questo tipo di iconografia⁷. Questa scultura in stucco, e le altre due in terracotta che la accompagnano – una *Madonna con Bambino* della cerchia di Donatello e un *Cristo Salvatore* riferito per la prima

volta in questa sede ad Agnolo di Polo – dimostrano altresì la grande diffusione all'interno dei contesti conventuali e non solo, di prototipi fortunati. Queste tre sculture sono una significativa testimonianza della eterogeneità delle opere presenti alla Villa che, in quanto microcosmo apparentemente sospeso nel tempo, ha preservato una ingente quantità di oggetti realizzati nelle tecniche e nei materiali più vari, offrendo così un panorama significativo delle diverse realizzazioni artistiche e artigianali succedutesi a Firenze nel corso dei secoli.

Del resto, anche in botteghe importanti come quelle di Lorenzo Ghiberti e Donatello la produzione seriale in materiali economici rispetto al marmo e al bronzo era ampiamente praticata a fronte di una crescente richiesta sia da parte di privati sia da ordini conventuali⁸. Per questi ultimi è logico pensare che pesassero le direttive dei predicatori sul ruolo delle immagini nella vita spirituale. In particolare la diffusione di sculture emotivamente accostanti di tipo mariano, *in primis* i gruppi della Madonna con Bambino, è stata più volte associata alla figura del domenicano Giovanni Dominici (1356-1419), autore di laudi e della *Regola del governo di cura familiare*⁹ (1400-1405), riferimento che ci sembra particolarmente calzante nel nostro caso, se consideriamo che la Madonna in stucco di Villa La Quiete che qui si espone proviene proprio dal monastero domenicano di San Jacopo di Ripoli. Le parole del Dominici ben si accordano infatti agli scambi affettivi tra la madre e il bambino plasmati nelle terrecotte e negli stucchi di questi anni. Nella *Lauda Di, Maria dolce*, l'accostamento dei volti tra le due figure avviene quando la Madonna sveglia il suo Bambino addormentato,

momento che sembra essere raffigurato proprio nelle nostre immagini: «Quando talora un poco el dì dormia, / E tu destar volendo il Paradiso, / Pian piano andavi, che non ti sentia, / E poi ponevi il viso al santo viso: / Poi gli dicevi con materno riso: / Non dormir più, che ti sarebbe rio»¹⁰. Come non pensare che Dominici non avesse davanti una delle tante Madonne già allora – siamo nel primo decennio del Quattrocento – così diffuse nelle case e nei conventi fiorentini?

Note

¹ Dell'ormai copiosa bibliografia su Eleonora si rimanda da ultimo a M.P. Paoli, *Ramirez Montalvo, Eleonora*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma 2016, pp. 308-311; ven. L. Ramirez de Montalvo, *Gloria alla Santissima Trinità. Preghiere, laudi, poemi e istruzioni su: Trinità, Dio, Gesù Cristo*, testo critico a cura di A. Pellegrini e suore Montalve, Pagnini, Firenze 2015 (seconda edizione emendata 2016); L. Ramirez de Montalvo, *Gloria alla Santissima Trinità. II: Preghiere, laudi e istruzioni sulla Vergine Maria, Madre di Dio, Immacolata*, testo critico a cura di A. Pellegrini e delle Suore Montalve, Pagnini, Firenze 2017.

² G. Leoncini, *La fondatrice, Eleonora Ramirez de Montalvo, e la Minime Ancelle della Santissima Trinità e della Divina Incarnazione*, in C. De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 31-49.

³ C. Giometti, D. Pegazzano, *Novità e precisazioni sugli apparati decorativi di San Jacopo di Ripoli al tempo delle Montalve*, in C. Giometti, D. Pegazzano (a cura di), *Capolavori a Villa La Quiete.*

Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra, Catalogo della mostra di Villa La Quiete, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 21-33.

⁴ L. Brunori, *Il Patrimonio artistico di Villa La Quiete. L'acquisizione dei beni del monastero di Ripoli*, in *Capolavori a Villa La Quiete*, cit., pp. 3-19.

⁵ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Archivio Storico dell'Ufficio Catalogo, C. Pini, *Inventario degli oggetti d'arte, Chiesa e Convento delle Signore Montalve in Ripoli*, 1862 (d'ora innanzi F. GU. ASTUC, Pini, *Inventario 1862*).

⁶ Firenze, Archivio di Villa La Quiete, Archivio delle Minime Ancille della Beata Vergine Maria, *Inventario Generale del Regio Ritiro delle Montalve in Ripoli*, n. 4100, cc.n.n.

⁷ Comunicazione orale di suor Chiara delle Montalve de La Quiete, dicembre 2018.

⁸ Sulla diffusione della scultura in terracotta e in altri materiali e la produzione quasi seriale di modelli fortunati presso le botteghe di scultura del Quattrocento si rimanda a L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in G. Chelazzi Dini (a cura di), *Jacopo della Quercia fra gotico e rinascimento*, Atti del convegno (Siena 1975), Centro Di, Firenze 1977, pp. 163-179; G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in A. Paolucci, G. Conti (a cura di), *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, Catalogo della mostra di Impruneta, Officine Grafiche, Firenze 1980, pp. 67-99; L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, in A.P. Darr, G. Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo rinascimento*, Catalogo della mostra di Detroit e Firenze, La Casa Usher, Milano-Firenze 1986, pp. 47-54; L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in

Donatello-Studien, Bruckmann, München 1989, pp. 130-145; B. Boucher, *Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival of Technological Innovation?* e *Schede*, in B. Boucher (a cura di), *Earth and Fire. Italian terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, Catalogo della mostra di Houston e Londra, Yale University Press, New Haven-London 2001, pp. 1-31; L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in L. Bellosi (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno, Skira, Milano 2002, pp. 14-51; A. Galli, *Calchi in stucco del primo rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, 2005, pp. 159-180.

⁹ Su Giovanni Dominici si veda ora G. Festa, *Giovanni Dominici e i primi conventi dell'Osservanza in Italia*, «Memorie domenicane», 40, 2009 (2010), pp. 113-128. Per l'influenza delle sue predicazioni sulla produzione artistica quattrocentesca si veda E. Belli, *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo quattrocento fiorentino*, a cura di A. Nesi, Centro Di, Firenze 2017, pp. 39-40, con bibliografia precedente.

¹⁰ *Laude spirituali di Feo Belcari, Lorenzo de' Medici, Francesco d'Albizzo, Castellano Castellani e di altri. Compresse nelle quattro più antiche raccolte, con alcune inedite e con nuove illustrazioni*, presso Molini, e Cecchi dietro il Duomo, Firenze 1863, p. 122, n. CCVXX.

Dal buio alla luce: la *Madonna con Bambino* della bottega di Ghiberti recuperata

Cristiano Giometti, Donatella Pegazzano

Questa scultura in stucco policromo (altezza 80, larghezza massima 64, spessore massimo 17 cm; figg. 1-2) ha ricevuto fino ad ora una scarsa, se non inesistente attenzione da parte della critica, a causa delle pesanti ridipinture e integrazioni che ne avevano ricoperto l'intera superficie e per la sua lunga collocazione in locali non accessibili al pubblico di Villa La Quiete. Fanno comunque eccezione la scheda ministeriale redatta da Daniela Castellucci nel 1977 e quella di Lisa Venturini all'interno del libro sul patrimonio di Villa La Quiete curato da Cristina De Benedictis nel 1997. Qui la studiosa riconobbe la derivazione da un prototipo importante, forse originariamente in terracotta, prodotto nella bottega di Lorenzo Ghiberti tra il 1415 e il 1420¹. A oggi si conoscono molteplici derivazioni di questo modello tradotto nei più diversi materiali quali lo stucco, come in questo caso, gesso e cartapesta, e con varianti che investono le figurazioni presenti nelle basi, l'interazione tra le mani della Vergine e le gambe del Bambino, la foggia del velo della Madonna e la policromia nella decorazione delle vesti.

Nell'esemplare qui analizzato possiamo innanzitutto notare che la tipologia della base (fig. 3) è quella prevalente per

questo tipo di figurazione, presentando due scudi per stemmi in posizione angolare, nei quali non è più possibile ravvisare alcun simbolo araldico, e il motivo di due putti alati che reggono una ghirlanda all'interno della quale era forse in origine presente il monogramma mariano. Per quanto riguarda la composizione delle figure la Madonna sostiene il Bambino con la mano sinistra, mentre quest'ultimo muove le gambette poggiando il piede sinistro sul polso della madre e il destro sul palmo della sua mano, mostrando al riguardante la pianta del piede. Molto stretto è il rapporto affettivo espresso dalle due figure, dove la madre inclina la testa in modo da appoggiarla su quella del Bambino (fig. 4), mentre quest'ultimo si aggrappa con la manina sinistra allo scollo dell'abito della Madonna. Entrambi indossano vesti che non sembrano mostrare traccia di decorazioni particolarmente elaborate, se si eccettuano alcune dorature sul bordo della camicia del Bambino, del mantello della Vergine e della fuscaccia chiara che le ricade morbidamente sul petto. Il lembo molto leggero di un velo si intravede ancora sulla fronte al di sotto del mantello blu da cui fuoriescono due ciocche di capelli dorati, così come d'oro sono i ricci del Bambino. I volti, che con-





servano in gran parte il roseo incarnato originario, hanno fattezze molto delicate ed in particolare Maria si caratterizza per la forma allungata degli occhi, con le palpebre segnate da una tenue rigatura, e con la bocca sottile ma di un colore rosso molto intenso.

Da un punto di vista compositivo e stilistico, questo gruppo scultoreo si può agevolmente confrontare con un rilievo conservato presso il Museo della Misericordia di Firenze (fig. 5), restaurato nel 2012² in occasione della mostra *La Primavera del Rinascimento*, che si differenzia dal nostro soprattutto per l'assenza dei putti reggihirlanda sulla base e per una policromia e una decorazione delle vesti più raffinate, così come per un modellato più delicato³. Inoltre ambedue i pezzi recano sul lato destro della base una identica cretatura che si protrae fin sul corpo del Bambino; il che potrebbe far pensare alla derivazione da un medesimo stampo. Un altro utile paragone si può istituire con la *Madonna con*

Fig. 1 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete (dopo il restauro).

Fig. 2 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete.



Fig. 3 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete (particolare).



Fig. 4 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete (particolare).



Fig. 5 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Firenze, Museo della Misericordia.

Bambino conservata al Museo Bardini di Firenze che reca una base similare, benché anche in questo caso una cromia delle vesti più ricca ma una qualità del modellato dei volti forse meno raffinata⁴. La limitazione di elementi preziosi, come oro e ornati, nelle vesti delle figure del gruppo de *La Quietè* potrebbero costituire un'ulteriore conferma che l'opera fu realizzata per un contesto conventuale e per la de-

vozione delle monache, piuttosto che per una destinazione privata o più prestigiosa.

Fu Wilhelm von Bode a ricondurre questa tipologia di rilievi alla bottega di Lorenzo Ghiberti osservando come nel gruppo conservato nel Museo di Berlino da lui diretto fosse presente sulla base la stessa figura di Eva che compare nel fregio della Porta del Paradiso, elemento difatti che caratterizza alcuni di questi



Fig. 6 Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, Fiesole, Museo Bandini.

esemplari⁵. Questo assunto critico risulta ancora oggi prevalente come ben sintetizzato in una recente scheda di Giancarlo Gentilini⁶, sebbene Luciano Bellosi ritenesse invece questo gruppo di sculture dipendente da modelli derivati dal Maestro di San Pietro di Orsanmichele, ovvero Filippo Brunelleschi⁷. Basandosi sull'analisi della Madonna in terracotta oggi in Palazzo Davanzati, proveniente dalla chiesa di Ognissanti, da lui ritenuta «la più antica scultura in terracotta eseguita a Firenze in epoca moderna», Bellosi sottolineava la lontananza di questa scultura dal gotico ghibertiano per evidenziarne

invece la prossimità con «il gotico dinamicissimo del Sacrificio di Isacco del Brunelleschi per il concorso del 1401»⁸. In ultimo, Aldo Galli ha avanzato una ulteriore ipotesi attributiva avvicinando questo gruppo di altorilievi al nome di Nanni di Banco⁹, proposta rifiutata da Gentilini che è tornato ad affermare la paternità ghibertiana con una datazione intorno al 1420, chiamando anche in causa Michelozzo che «potrebbe aver contribuito a fianco del Ghiberti alla formulazione di questo modello così fortunato», poiché la coppia di putti in volo della base sembra derivare dal rilievo del basamento del *Tabernacolo di Parte Guelfa* di Orsanmichele, eseguito appunto da questo artista¹⁰. Lo stesso studioso trova conferma dell'attribuzione a Ghiberti nella scoperta, avvenuta nel 2006, di una bellissima *Madonna con Bambino* in terracotta policroma rinvenuta nel palazzo vescovile di Fiesole e oggi esposta presso il Museo Bandini (fig. 6), considerata da lui e da altri autori come un'opera autografa del grande scultore per l'altissima qualità e l'accuratezza del modellato¹¹. Si tratterebbe di uno dei primi esemplari di questa tipologia di Madonne dal quale sarebbero derivate, con l'introduzione di minori o maggiori variazioni, tutte le altre.

La *Madonna* di Villa La Quiete è quindi un ulteriore esempio della fortuna di questa composizione evidentemente così diffusa¹². Nel tracciarne la storia materiale, abbiamo individuato una citazione inventariale che potrebbe suffragare l'ipotesi di una provenienza dal monastero domenicano di via della Scala, luogo dal quale provengono del resto tutte le opere più antiche che fanno parte oggi delle collezioni della Villa. Nel già citato *Inventario del Regio Ritiro delle Montalve in San Jacopo di Ripoli* del 1797, nel «ricetto davanti ai

coretti» viene ricordato un «tabernacolo con un'immagine di rilievo rappresentante la Madonna del Rosario con due corone d'argento e suo cristallo di faccia»; tale riferimento potrebbe ben descrivere la nostra scultura che, prima dell'attuale restauro ed evidentemente ben prima della verniciatura nera, presentava sia le due corone sia il rosario indicati nel documento. Non sappiamo dove venisse collocata la Madonna una volta giunta a La Quiete ma le schede ministeriali del 1977 la indicano nel coro di San Gabriello, ovvero lo spazio riservato alle educande perché assistessero alle funzioni della sottostante chiesa.

Note

¹ D. Castellucci, scheda OA 00079048; L. Venturini, scheda n. 53, in De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete*, cit., pp. 176-177.

² M.M. Simari, M. Masini, *Bottega di Lorenzo Ghiberti, Madonna con Bambino, «Kermes»*, XXV, luglio-settembre 2012, pp. 57-61.

³ A. Nesi, scheda n. VIII.3, in B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand (a cura di), *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, Catalogo della mostra di Firenze e Parigi, Mandragora, Firenze 2013, pp. 428-429, con bibliografia precedente. Per prima ricognizione sulla tipologia della Madonna delle Misericordia e le sue repliche si veda G. Gentilini, scheda n. 26, in *La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolte d'arte*, Officine Grafiche, Firenze 1981, pp. 214-217; A. Galli, *Calchi in stucco del primo rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, pp. 159-180.

⁴ A. Nesi, scheda n. VIII.2, in Paolozzi Strozzi, Bormand (a cura di), *La Prima-*

vera del Rinascimento, cit., pp. 426-427, con bibliografia precedente.

⁵ W. von Bode, *Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildern der ersten Hälfte des Quattrocento*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen kunstsammlungen», 25, 1914, pp. 71-79.

⁶ G. Gentilini, scheda n. 7, in F. Gualandi (a cura di), *Unici. Secoli XIII-XVI*, Catalogo della mostra di Bologna (Antichità all'Oratorio), Bologna 2016, pp. 18-31.

⁷ L. Bellosi, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 48-69, segnatamente pp. 64-65, fig. 28.

⁸ L. Bellosi, scheda n. 3, in L. Bellosi (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno, Skira, Milano 2002, pp. 98-101, segnatamente p. 98.

⁹ A. Galli, scheda n. VIII.1, in Paolozzi Strozzi, Bormand (a cura di), *La Primavera del Rinascimento*, cit., pp. 424-425.

¹⁰ Gentilini, scheda n. 7, in Gualandi (a cura di), *Unici*, cit., p. 28.

¹¹ L. Speranza, R. Moradei, (a cura di), *La Madonna di Fiesole. Scoperta e restauro di un capolavoro*, Tipografia Risma, Firenze 2008.

¹² Oltre a quelle già citate nel testo, tra le numerose repliche di questa tipologia di Madonna, che presenta lo stesso movimento delle gambe del Bambino, si segnalano quelle dell'Oratorio dei Bini di Firenze (terracotta policroma), del Louvre (senza base, stucco dipinto), della Pieve di San Martino di Sesto Fiorentino (senza base, stucco policromo), della Fondazione Cini di Venezia (stucco), di Torino, già collezione Gualino (stucco policromo), del Cleveland Museum of Art (base con Eva; terracotta policroma); della chiesa di San Felice in Piazza di Firenze (stucco), del Seminario Arcivescovile di Firenze, del Museo della Collegiata di Sant'Andrea di Empoli (stucco con tracce di policromia).



Una replica donatelliana di «notevolissima qualità»: la *Madonna con Bambino* della Galleria di Villa La Quiete

Cristiano Giometti

Nella galleria coperta del conservatorio delle Montalve, sulla cui volta si dispiega il mirabile affresco di Giovanni da San Giovanni con l'*Allegoria della Quietè che pacifica i venti* (1632), si conserva anche un rilievo in terracotta policroma raffigurante la Madonna che tiene in braccio il Bambino, avvolgendolo, in parte, con il suo stesso manto (fig. 1). Le due figure sono coinvolte in un gentile colloquio che si manifesta attraverso il contatto dei volti e i gesti giocosi del Bambino che con la mano destra solletica il mento della madre mentre con l'altra le si afferra al pollice (figg. 2-3)¹. La policromia recuperata dal restauro, mirabilmente effettuato da Francesca Rossi, ha restituito intensità di toni al manto blu bordato d'oro, alla veste rossa della Vergine e agli incarnati di un delicato rosa pastello. Alloggiata in una piccola nicchia ricavata nella muratura di una delle pareti brevi della Galleria (fig. 4), la scultura è alta 69,8 centimetri e larga 43,2 e, prima del restauro effettuato in occasione di questa esposizione, presentava uno strato diffuso di vernice color ocra che ne ricopriva la policromia più antica compromettendo la piena comprensione del fine modellato. La storia materiale dell'opera è ancora piuttosto nebulosa e

anche una sua eventuale provenienza dal monastero domenicano di San Jacopo di Ripoli resta ipotetica dal momento che l'inventario della sede cittadina delle Montalve redatto da Carlo Pini nel dicembre del 1862 non ne fa menzione². Analogo silenzio si riscontra nell'elenco delle opere di Villa La Quiete compilato dall'Ispettore Rondoni nell'ottobre del 1863 che alla voce «Galleria» si sofferma unicamente nella descrizione del «pregevolissimo affresco»³. Un primo riconoscimento in sede critica della nostra terracotta si ebbe nel 1933 quando venne esposta alla *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra* con una datazione alla prima metà del Quattrocento⁴, ma è soltanto nel 1986 con la presenza alla rassegna *Donatello e i suoi* che il profilo critico dell'opera si è delineato con maggiore chiarezza grazie all'individuazione del prototipo da cui il rilievo deriva⁵.

Si tratta della cosiddetta *Madonna Ford*: già di proprietà di Luigi Grassi, fu acquistata nel 1925 da Eleanor Clay Ford che ne fece dono al Detroit Institute of Arts nel 1976 (fig. 5)⁶, scultura che condivide con la nostra anche l'uniformità delle dimensioni (69,8 x 43,2). La vicenda critica di questa pregevolissima opera risulta di grande interesse poiché evidenzia

Fig. 1 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete.



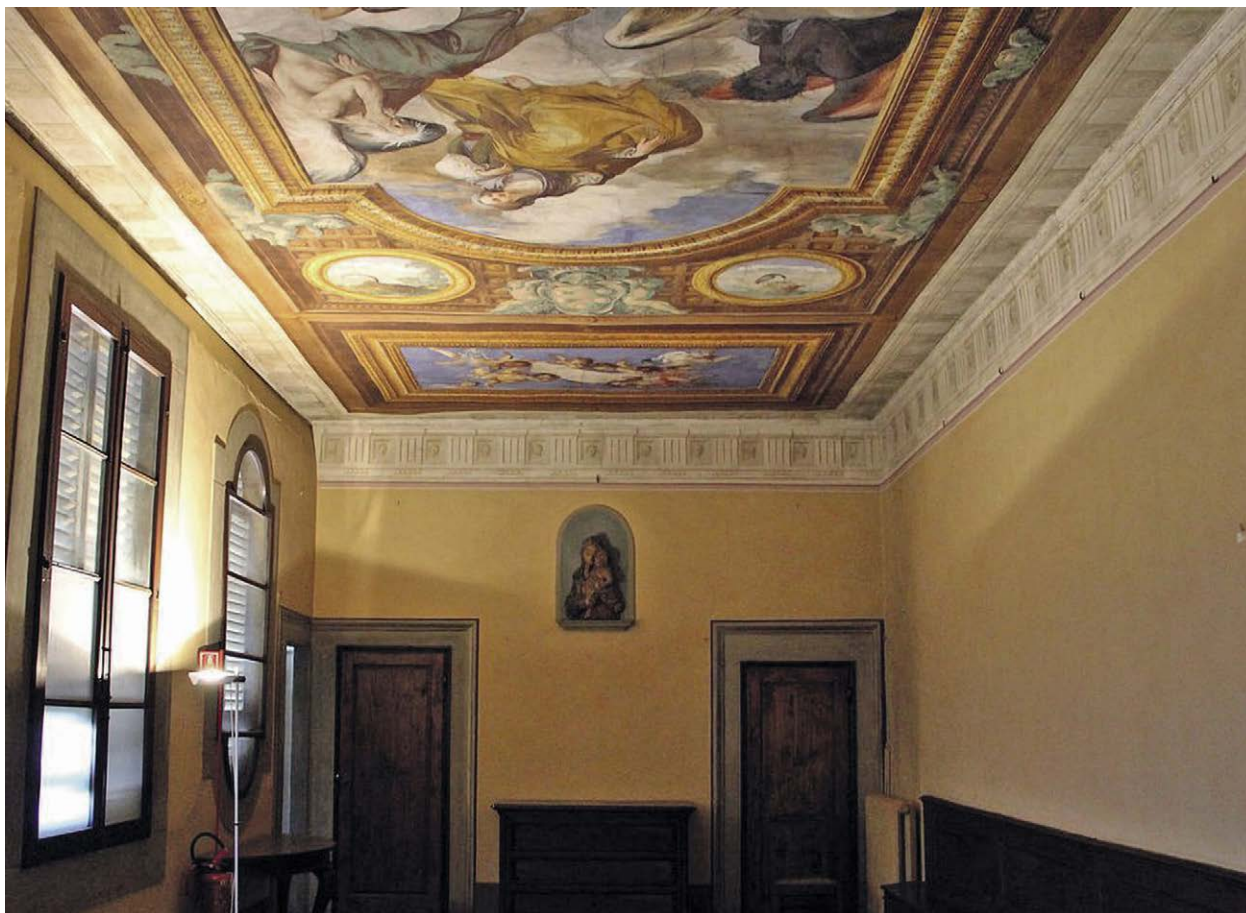
Fig. 2 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete (particolare).

Fig. 3 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete (particolare).



un nodo cruciale della storia della scultura fiorentina d'inizio Quattrocento, e cioè il rapporto dialettico tra Lorenzo Ghiberti maestro già affermato e il giovane Donatello che tra il 1404 e il 1407 lavorò sotto la direzione di quest'ultimo nel cantiere della porta Nord del Battistero⁷. L'esordio negli studi del gruppo oggi a Detroit risale al 1938 quando fu esposto alla mostra *Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures* allestita al Detroit Institute of Arts; Wilhelm R. Valentiner, curatore della rassegna, lo assegnò a Ghiberti proponendo dapprima una datazione alla fase matura del maestro, per poi anticiparne la cronologia ad un periodo precoce, comunque precedente al 1425, riconoscendovi «the early style of Ghiberti untouched by Donatello's

influence»⁸. Nel recensire l'esposizione del 1938, Middeldorf accoglieva la proposta attributiva di Valentiner mentre Raghianti – che cita anche la versione di Villa La Quiete pur ritenendola in stucco – la avvicinava ai «prodotti del gotico declinante o tardivo», situandola «in prossimità del Maestro della Cappella Pellegrini», poi identificato con Michele da Firenze⁹. Se il parere di Raghianti rimase pressoché inascoltato, la via ghibertiana andò invece affermandosi e trovò in John Pope-Hennessy uno dei suoi più vigorosi assertori. Lo studioso dapprima pensò di assegnare a Vittorio Ghiberti, figlio di Lorenzo, un gruppo di rilievi tra cui anche la *Madonna Ford*¹⁰, per poi virare convintamente sul padre che avrebbe eseguito l'opera di Detroit



negli anni Trenta, per una stretta analogia formale con il rilievo della *Puerpera* della Porta del Paradiso¹¹.

Tuttavia, alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, il panorama critico è andato radicalmente mutando grazie agli studi di Luciano Bellosi il quale ha individuato un gruppo di opere in terracotta, variamente attribuite e datate, assegnandole all'attività giovanile di Donatello¹². Questo primo nucleo – di cui, tra le altre, facevano parte le tre scene della *Genesi* del cassone del Victoria and Albert Museum e quella con la *Creazione di Eva* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, e ancora le *Madonne in faldistorio* di Londra (Victoria and Albert Museum) e Detroit (Detroit Institute of Arts) – subì qualche assestamento nel

1986, in occasione delle mostre allestite a Detroit e Firenze per il sesto centenario della nascita di Donatello, e fu in quel contesto che Bellosi assegnò allo scultore anche la *Madonna Ford* evidenziando come la testa della Vergine ripettesse «quasi alla lettera quella del *David* marmoreo del Bargello»¹³ (fig. 6). Secondo lo studioso la riscoperta della tecnica della terracotta e la naturale propensione di Donatello alla sperimentazione porterebbero ad ascrivere allo scultore fiorentino questo gruppo di opere «di altissima qualità, tradizionalmente attribuite al Ghiberti, ma il cui ghibertismo si spiega bene nell'ottica di un'attività giovanile di Donatello ancora legata per certi aspetti al grande orafo-scultore»¹⁴. Alla rassegna fiorentina fu esposta la

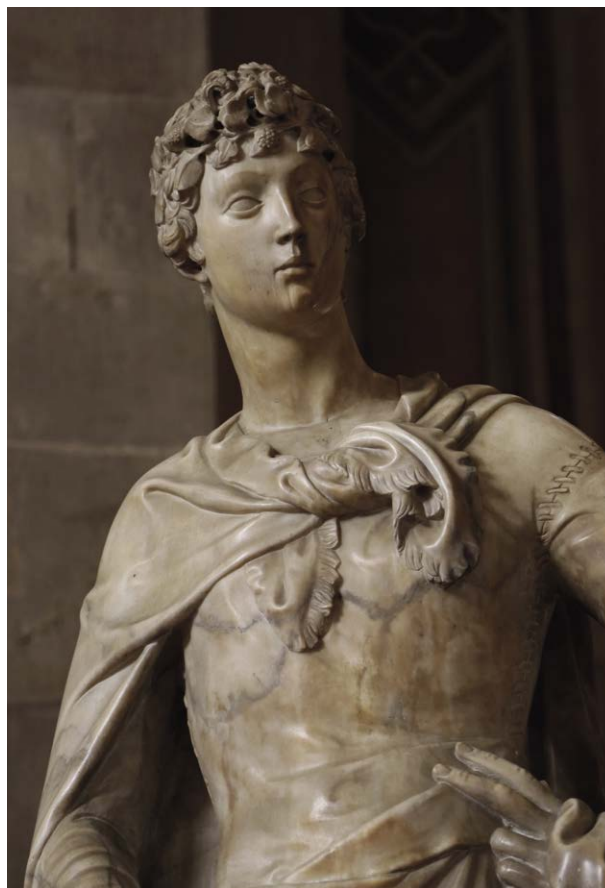
Fig. 4 Veduta della Galleria di Villa La Quiete.



Fig. 5 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

Fig. 6 Donatello, *David*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (particolare).

Fig. 7 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, Firenze, Villa La Quiete.



Madonna Ford e al suo fianco comparve anche la versione di Villa La Quiete, apprezzata da Giorgio Bonsanti per «la notevole qualità esecutiva» e dunque, per lo studioso, da porre «molto in alto nell'albero delle discendenze dell'archetipo di Detroit»¹⁵. Bellosi è poi tornato a riconfermare la validità del suo assunto ancora nel 2002 ribadendo come in questo gruppo di terrecotte «gli aspetti ghibertiani, che pure vi compaiono, sono superati da una vibrazione chiaroscurale, da un'intensità psicologica, da un panneggio a pieghe mirabilmente modellate con effetti di increspature, completamente diverse dalle pieghe sempre perfettamente lisce del Ghiberti»¹⁶.

L'oscillazione critica del rilievo di Detroit – e dunque anche del nostro

– non si è tuttavia interrotta con i fondamentali studi di Bellosi: se infatti nella scheda della mostra succitata Alan Philip Darr accettava dubitativamente l'attribuzione a Donatello per la *Madonna Ford*, nel catalogo della scultura italiana del Detroit Institute of Arts del 2002 tornava a sostenere l'autografia ghibertiana come quella più convincente, in attesa che nuovi apporti critici e documentari dimostrassero il contrario¹⁷. Il riesame dell'attività giovanile di Donatello ha visto da ultimo un importante contributo nato dalla collaborazione di quattro studiosi – Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli, Neville Rowley – i quali, sulla base dei documenti esistenti e di stringenti confronti stilistici, hanno rivisto il *corpus*



delle opere realizzate dal maestro tra il 1406 e il 1417 e da questo hanno espunto la *Madonna Ford* ritenendola «too weak in quality to be more than an indirect derivation from Donatello»¹⁸. Il rilievo di Detroit viene quindi indicato come lavoro di un seguace il quale potrebbe aver ricevuto dal maestro un modello originale da cui trarre alcune repliche, tra cui quella «di notevolissima qualità» delle Montalve (fig. 7)¹⁹.

Note

¹ Per una prima disamina critica dell'opera si rimanda a D. Castellucci, scheda OA 09 00079314, 1976; L. Venturini, scheda n. 52, in C. De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 175-176.

² F. GU. ASTUC, Pini, *Inventario degli oggetti d'arte, chiesa e convento delle Signore Montalve in Ripoli*, 1862. Analogamente, non se ne riscontra traccia nell'Inventario del medesimo monastero del 1797 (Firenze, Archivio di Villa La Quiete, Archivio delle Ancille della Beata Vergine Maria, *Inventario del Regio Ritiro delle Montalve in San Jacopo di Ripoli*, n. 4100, cc.n.n). Una verifica sugli inventari al tempo della proprietà medicea, per appurare l'eventuale presenza di rilievi devozionali, non ha portato ad alcun risultato (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo avanti il Principato*, 104, Inventario del 27 luglio 1476).

³ «Nel soffitto è la Quiete, soggetto allegorico composto di varie figure al vero di ambo i sessi, ed alle estremità de' lati sono vari putti etc. figure come sopra, affresco pregevolissimo [...]» (F. GU. ASTUC, Rondoni, *Inventario degli oggetti d'arte*, 1863).

⁴ *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, Tipocalcografia Classica, Firenze 1933, p. 89. La mostra si svolse presso il Convento di San Marco dal 6 maggio al 1 ottobre 1933.

⁵ G. Bonsanti, scheda 24, in A.P. Darr, G. Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo rinascimento*, Catalogo della mostra di Detroit e Firenze, La Casa Usher, Milano-Firenze 1986, p. 135.

⁶ A.P. Darr, scheda n. 48, in A.P. Darr, P. Barnett, A. Boström, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, I, Harvey Miller, London 2002, pp. 82-84.

⁷ V. Herzner, *Regesti donatelliani*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3^a serie, II, 1979, pp. 169-228, doc. 2.

⁸ W.R. Valentiner, *Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures*, Catalogo della mostra di Detroit, The Detroit Institute of Art, Detroit 1938, cat. 25; Id., *Donatello and Ghiberti*, «The art quarterly», 3, 1940, pp. 182-214, da cui è tratta la citazione.

⁹ U. Middeldorf, *Die Ausstellung italienischer Renaissanceskulptur in Detroit*, «Pantheon», 22, 1938, pp. 315-318; C.L. Raghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A)*, «La Critica d'Arte», 3, 1938, pp. 170-183, segnatamente p. 174.

¹⁰ J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, Her Majesty's Stationary Office, London 1955, ed. 1972, p. 215.

¹¹ Secondo Pope-Hennessy, la *Madonna Ford* deve essere considerata «one of the few works of its class for which a direct ascription to Ghiberti and a dating to the mid-1430's can be seriously sustained» (J. Pope-Hennessy, *The Sixth Centenary of Ghiberti* [1978], in *The Study and Criticism in Italian Sculpture*,

Metropolitan Museum of Art-Princeton University press, New York-Princeton, 1980, pp. 65-68).

¹² L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in G. Chelazzi Dini (a cura di), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno di Siena (2-5 ottobre 1975), Centro Di, Firenze 1977, pp. 163-179.

¹³ L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, in Darr, Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo rinascimento*, cit., 1986, pp. 47-54, segnatamente p. 49.

¹⁴ Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, cit., p. 47.

¹⁵ G. Bonsanti, scheda n. 24, in Darr, Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi*, cit., p. 135.

¹⁶ L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in L. Bellosi

(a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno, Skira, Milano 2002, pp. 14-51, segnatamente p. 26.

¹⁷ A.P. Darr, scheda n. 23, in Darr, Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi*, cit., pp. 132-135; Id., scheda 48, in Darr, Barnet, Boström, *Catalogue of Italian Sculpture*, cit., pp. 82-84.

¹⁸ F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 75, 2015 (2018), pp. 15-45, segnatamente p. 42.

¹⁹ Da ultimo Darr (scheda 48, in Darr, Barnet, Boström, *Catalogue of Italian Sculpture*, cit., p. 82) segnala una versione già nella collezione del principe Nikolaus di Romania, venduta dalla galleria Jürg Stuker di Berna (21-23 maggio 1964, n. 3427).



Nuove terrecotte di Agnolo di Polo de' Vetri

Donatella Pegazzano

Il busto di *Cristo Salvatore*, in terracotta dipinta a freddo, che viene presentato in questa sede (fig. 1), è un'opera inedita e qui attribuita al plastificatore fiorentino Agnolo di Polo de' Vetri (1470-1528), una personalità artistica dai contorni ancora in parte sfuggenti, che sappiamo molto attiva nella produzione di sculture in terracotta di soggetto religioso destinate soprattutto alle chiese e ai conventi di Firenze e della Toscana. Nel nostro caso appare quasi certo che il busto provenga, come la Madonna in stucco ghibertiana e forse anche quella in terracotta di un seguace di Donatello esposte in questa occasione, dal monastero di San Jacopo di Ripoli di via della Scala, come del resto la gran parte delle opere più antiche di Villa La Quiete. Nell'*Inventario degli oggetti d'arte, Chiesa e Convento delle Signore Montalve in Ripoli* del 1862, redatto da Carlo Pini, è infatti ricordato, come collocato in una «Guardaroba», un «Busto del Salvatore in terracotta colorata»¹, si tratta dell'unica scultura con questo soggetto presente nel monastero delle domenicane e che quindi si può ragionevolmente identificare con la nostra. Giudicato dall'estensore del documento «opera assai mediocre» e posto in una posizione appartata, il busto doveva

avere ormai perso la sua collocazione originaria, probabilmente l'interno di un tabernacolo o di una nicchia della chiesa o del convento, come prova il retro della scultura trattato molto sommariamente (fig. 2). Non sappiamo dove la scultura venisse ubicata al momento del suo arrivo a Villa La Quiete, insieme al resto del patrimonio di San Jacopo di Ripoli, ma la scheda ministeriale del 1977 la menzionava nel Coro Alto della chiesa e quindi in una collocazione meno defilata e maggiormente consona al suo ruolo devozionale². Fu probabilmente al suo arrivo alla villa che il busto fu inserito in una bella teca mistilinea settecentesca, nella quale è stato fino ad oggi racchiuso.

La scultura, alta 38 cm (larga, alla base, 44 e 17 di spessore massimo), è realizzata in modo da escludere le braccia. Cristo è raffigurato come nobilmente vestito di una tunica 'all'antica', rosso scuro, bordata, lungo lo scollo, da passamaneria gialla (con lievi tracce di un'antica doratura) tutta punteggiata di piccole cavità un tempo riempite di lacca o smalto rosso e blu, di cui restano minime tracce, ad imitare una decorazione di pietre preziose³. Il mantello, appoggiato sulla spalla sinistra, è blu e caratterizzato da un ampio e piatto risvolto, colorato di un verde

Fig. 1 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, Firenze, Villa La Quiete.



Fig. 2 Agnolo di Polo,
Busto di Cristo Salvatore,
Firenze, Villa La Quiete.

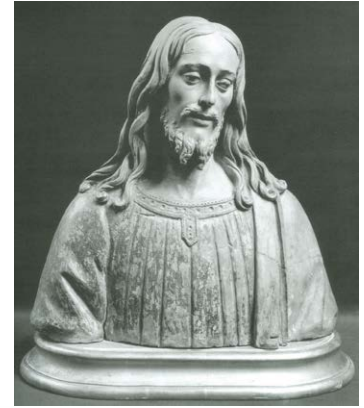


Fig. 3 Agnolo di Polo,
Busto di Cristo Salvatore,
Firenze, Villa La Quiete
(particolare).

brillante. Il volto smagrito del Cristo è connotato da labbra piene e semiaperte, zigomi alti e arrotondati, occhi dalle palpebre carnose e ben segnate, naso piccolo leggermente all'insù (fig. 3). L'ampia fronte è segnata dalle gocce di sangue che colano altresì lungo il collo, segno che originariamente la testa doveva recare una corona di spine, realizzata in materiali naturali oppure in metallo, e ora perduta. I lunghi capelli, ancora segnati da lumeggiature d'oro ormai quasi impercettibili, sono ordinatamente scompartiti

da una scriminatura centrale e scendono sulle spalle in spirali sinuose, con le ciocche che terminano con un ricciolo a 'chiocciola'. La testa infine non risulta perfettamente frontale ma è leggermente inclinata in basso verso destra (fig. 4), una posizione dovuta probabilmente al fatto che in origine la scultura doveva godere di una posizione abbastanza elevata, in modo che lo sguardo triste e dolente di Cristo si posasse sui riguardanti, posti più in basso. Questa immagine accostante stabiliva così un legame emotivo coi devoti, o le devote visto che in questo caso la scultura si trovava in un monastero femminile, che erano così indotte a meditare sul sacrificio che Cristo aveva compiuto per la salvezza del genere umano. Mi sia permessa la lunghezza di questa descrizione, che non mi appare oziosa dal momento che sono numerosi i busti in terracotta di questo soggetto, riferiti ad Agnolo di Polo, caratterizzati da molti dei particolari iconografici e stilistici qui illustrati e ormai considerati parte del suo repertorio. Non è stato difficile, infatti, proprio in virtù di questi peculiari aspetti, riferire la nostra terracotta a questo artista, poiché essa è agevolmente confrontabile sia con l'unico busto documentato di Agnolo, quello risalente al 1498 eseguito per la sala dell'Udienza del Camarlengo della Sapienza di Pistoia (fig. 5)⁴, sia con quello, ancora più pertinente, già nella Piero Corsini Gallery a New York (fig. 6) che certamente presenta le maggiori somiglianze con il nostro.

Agnolo di Polo de' Vetri apparteneva ad una famiglia di artisti e artigiani fiorentini visto che il nonno, da cui prese il nome, era un maestro vetraio che aveva lavorato anche per la cattedrale, attività che spiega il cognome dell'artista, mentre il padre Polo era un formatore di ma-



schere mortuarie e aveva una sua bottega sul Ponte Vecchio⁵. Il mestiere paterno e quindi la consuetudine con materiali come la cera, lo stucco e la terracotta non saranno stati senza conseguenze nella prima formazione di Agnolo che tuttavia ad un certo punto entrò nella bottega di Andrea Verrocchio⁶, secondo quanto attestato da Vasari che, nel dedicargli poche righe all'interno della biografia del ben più famoso artista, ce lo indica come un bravo e prolifico plastificatore che però avrebbe in qualche modo disatteso alle aspettative⁷. Solo in tempi abbastanza recenti ci si è interessati del suo operato in maniera più sistematica, con la monografia di Lorenzo Lorenzi e altri contributi; anche se sono emersi opere e documenti nuovi⁸, molti aspetti della sua attività rimangono ancora oscuri e il suo catalogo un po' confuso. Quel che sembra chiara è comunque, oltre alla prolificità a cui del resto faceva riferimento anche Vasari, la sua esclusiva specializzazione nell'ambito della terracotta colorata, poiché non si conoscono sculture da lui realizzate in altri materiali. Questo precipuo campo di azione lo avrà certamente spinto, dopo aver lasciato l'*atelier* verrocchiesco e anche a fronte di un'attività indipendente in una sua propria bottega, a frequentare, offrendo le sue capacità di modellatore, il

laboratorio degli invetriati robbiani, forse anche ben prima del 1517⁹, quando è documentata la sua collaborazione con Giovanni della Robbia¹⁰. Penso si possa infatti ipotizzare una vicinanza con il padre di quest'ultimo, ovvero Andrea, alla cui eleganza formale sono forse debitrice alcune delle sue opere. Stabilitosi a Prato nei primi anni del Cinquecento¹¹, Agnolo lavorerà poi, come già detto, in stretto contatto con la bottega di Giovanni della Robbia per la vasta impresa decorativa dei gruppi in terracotta policroma per il Sacro Monte di San Vivaldo a Montaione¹², terminando poi la sua carriera con l'altare della Cappella Spadari ad Arezzo, luogo dove, forse a causa della peste, lo colse la morte nel 1528.

Nel busto del 1498 per la Sapienza di Pistoia Agnolo, allora ventottenne, appare già un artista con dei caratteri definiti, e l'opera conferma il retaggio della sua formazione poiché è stata accostata al Verrocchio, essenzialmente alla tipologia della testa di Cristo così come venne fissata da questo artista nel gruppo in bronzo dell'*Incredulità di San Tommaso* per la nicchia del Tribunale della Mercanzia all'esterno della chiesa di Orsanmichele a Firenze. Da questa figura (fig. 7) definita da Luca Landucci nel suo *Diario fiorentino*, «la più bella testa del Salvatore che

Fig. 4 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, Firenze, Villa La Quiete.

Fig. 5 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, Pistoia, Museo Civico.

Fig. 6 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, già New York, collezione Piero Corsini.



Fig. 7 Andrea Verrocchio, *L'incredulità di San Tommaso*, Firenze, Museo di Orsanmichele (particolare).

ancora sia stata fatta»¹³, si è inoltre soliti far discendere tutti i busti del Redentore che, numerosi, vennero prodotti non soltanto da Agnolo di Polo, che sembra aver prediletto questa tipologia, ma da altri scultori fiorentini e toscani tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, ad esempio Pietro Torrigiano o Matteo Civitali, oltre che da plasticatori rimasti ancora anonimi¹⁴. L'influenza del modello verrocchiesco sarà stata poi rinvigorita dall'esempio della testa di Cristo nel *Monumento Forteguerri*, a Pistoia, dalla quale Agnolo potrebbe aver tratto un calco, se è suo quello conservato nell'Archivio Capitolare della medesima città¹⁵. Il *Cristo* di Pistoia però, pur presentando innegabili affinità tipologiche con le già citate teste del Verrocchio, se ne discosta anche molto per una semplificazione formale, sia nei panneggi sia nei tratti del volto, che sembra voler fornire un'immagine più idealizzata e trascendente del soggetto, così come hanno già osservato Anna Padoa Rizzo¹⁶ e Lorenzo Lorenzi¹⁷. Si tratta comunque di una figura di grande politezza, nella sua ricerca

di nitore formale, che si allontana dalla carnosità, dalla sodezza e dagli effetti chiaroscurali presenti nei volti delle figure di Cristo del Verrocchio.

Il *Cristo Salvatore* di Villa La Quiete ha in comune con quello di Pistoia la forma del volto, i capelli, per quanto più corposi e 'verrocchieschi' quelli della figura pistoiese, il mento con la corta barba che si biforca al centro in due pizzetti distinti. Anche le pieghe della tunica sono,

nella loro piattezza e schematizzazione, assai affini, così come simile è la bordura dorata punteggiata di piccoli fori ovali che certamente, in ambedue i casi, contenevano un tempo degli smalti simulanti la lucentezza delle pietre preziose. Diverso però è il taglio dei due busti poiché quello pistoiese è più grande, comprendendo anche le braccia. Più in generale quest'ultimo ha un aspetto più solenne e fisso, anche per la presenza di un'alta fronte lucida e bombata e per uno sguardo quasi inespressivo. All'interno dei busti di Cristo, ormai riconosciuti come parte del catalogo di Agnolo, ve n'è uno che presenta somiglianze ancora più stringenti con il nostro: si tratta del già citato esemplare, di dimensioni più grandi (46 cm di altezza), un tempo nella collezione dell'antiquario Piero Corsini a New York, riferito all'artista da Everett Fahy¹⁸. Con questo il *Cristo Salvatore* della Quiete condivide il taglio che non comprende le braccia, la stessa tipologia della tunica e del mantello, caratterizzato dal piatto e uniforme risvolto verde. Quasi identici i capelli, le cui ciocche ricadono con le stesse ondulazioni, e il volto, con la

testa leggermente piegata sul lato destro e lo sguardo rivolto verso il basso. Anche altri busti riferiti ad Agnolo di Polo potrebbero facilmente essere accostati a quello della *Quiete*, andando a formare un gruppo tipologicamente e stilisticamente uniforme, ma per limitarci a quelli conservati in chiese o musei, poiché sono svariati quelli in collezione privata o che sono emersi dal mercato artistico, mi limiterò a



citare quello conservato al Museo della Fondazione Horne (fig. 8), riconosciuto come opera di Agnolo da Filippo Rossi nel 1966¹⁹, ed alcune delle figure di Cristo presenti nei gruppi in terracotta colorata nelle già menzionate cappelle del Sacro Monte di San Vivaldo a Montaione. Per queste da tempo sono stati supposti diversi interventi di Agnolo di Polo in un *équipe* che doveva avere a capo Giovanni della Robbia e che, vista la vastità del progetto, vide la partecipazione di altre personalità artistiche, come quelle di Marco della Robbia o Benedetto Buglioni, tutte comunque legate alla figura di Giovanni²⁰. Tra le immagini di Cristo nelle varie scene modellate a San Vivaldo risultano ad esempio particolarmente vicine al busto della *Quiete* quella raffigurata nella scena che lo vede davanti al sommo sacerdote Anna, oppure quella di Cristo dell' *Andata al Calvario* (fig. 9), o in Casa di Simone Fariseo²¹.

Il *Cristo Salvatore* della *Quiete*, si colloca in un momento, i primi anni del Cinquecento, in cui Agnolo, verificata la fortuna di questo genere, si avvierà verso la codificazione di una tipologia che ri-

marrà immutata nel suo repertorio fino alla fine della sua attività. Questa terracotta tuttavia – così come quella di Pistoia, dell'esemplare un tempo nella collezione Corsini di New York e il *Cristo in pietà* di cui tratterò più avanti – mostra un Agnolo di Polo ancora capace di fare cose di ottima qualità, come gli riconobbe il Vasari. In queste sculture l'artista rivela, come si è detto, la tendenza a rappresentare una bellezza idealizzata che poté derivargli dagli esempi di Andrea della Robbia e dove non fu estranea l'attenzione verso le opere, soprattutto i crocifissi, di Benedetto da Maiano, un'influenza, quest'ultima, che può averlo indotto a rendere più delicati i tratti delle sue figure e a conferire loro quell'espressione di patetico lirismo, abbastanza lontana dalle strutture salde e vigorose dei volti di Verrocchio.

Se il busto della *Quiete* si può cronologicamente collocare all'interno dei primi anni del Cinquecento e se proviene, come molto probabile, dal monastero di San Jacopo di Ripoli, risulterà inoltre interessante l'ipotesi, già a suo tempo formulata da Giancarlo Gentilini²², che a fianco

Fig. 8 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, Firenze, Fondazione Horne.

Fig. 9 Agnolo di Polo, *L'andata al Calvario*, Montaione, Sacro Monte di San Vivaldo.



Fig. 10 Giovanni della Robbia e aiuti, *L'incredulità di san Tommaso*, Firenze, Villa La Quiete.

di Giovanni della Robbia, quando questi realizzò le lunette invetriate sormontanti le pale ghirlandaiquesche per gli altari della chiesa delle domenicane, su commissione di Niccolò Antinori, vi fosse Agnolo di Polo. A quest'ultimo infatti lo studioso imputa l'insistenza dei caratteri verrocchieschi, iconografici e formali, presenti in quelle opere che tuttavia Gentilini data molto tardi, alla fine del secondo decennio del Cinquecento, mentre dovrebbero essere state realizzate, in un progetto unitario voluto dal ricchissimo committente, nel giro di pochi anni e non travalicare il 1507-1508, data probabile della seconda pala di Ridolfo del Ghirlandaio per la chiesa²³. Se Agnolo frequentò dunque il monastero in quel periodo, fornendo ad esempio la sua collaborazione a Giovanni della Robbia per il rilievo in terracotta, il più marcatamente verrocchiesco (forse per una richiesta precisa del committente Antinori?), con *l'Incredulità di San Tommaso* (fig. 10), potrebbe essere stata quella l'occasione di realizzare per le domenicane anche il suo busto di *Cristo Salvatore*, che, appartenendo ad una diversa tipologia ed essendo un suo lavoro indipendente, mostra invece caratteri diversi. L'intonazione pietistica di quest'ulti-

mo si colloca assai bene, peraltro, in un periodo in cui le religiose si sottrassero al tradizionale controllo dei frati di Santa Maria Novella per avvicinarsi a quelli di San Marco e all'insegnamento savonaroliano di cui potrebbe costituire una conseguenza anche l'arrivo del *Crocifisso*, oggi a La Quiete, che Baccio da Montelupo scolpì per loro²⁴. Alle indicazioni provenienti dal frate ferrarese si fa infatti dipendere, tra la fine del Quattrocento e i primi anni del

successivo, la moltiplicazione di immagini per la devozione, privata o conventuale, in cui a buon titolo si possono inserire queste sculture, e, più in generale, le numerose altre terrecotte di Agnolo di Polo raffiguranti il Cristo Salvatore.

Tra le opere di Agnolo che possono essere inserite nel piccolo nucleo dei suoi lavori migliori di cui fa parte il busto della Quiete e quelli, già citati, ad esso più prossimi, si trova un inedito *Cristo in pietà* o *Imago pietatis*, una mezza figura, di collezione privata (figg. 11-12) che, già diversi anni orsono Ulrich Middeldorf riferì ad Agnolo di Polo, attribuzione in seguito confermata anche da Giancarlo Gentilini²⁵. Il Cristo, a cui un restauro recente ha restituito l'originaria policromia, doveva un tempo emergere da un sarcofago, sostituito poi da una base non coeva che ne testimonia il passaggio da oggetto devozionale a opera da collezione. La figura è rappresentata con le braccia incrociate sul davanti del perizoma e le mani mostrano i segni delle stimmate, così come è visibile la piaga sanguinante sul costato. La testa, inclinata sulla spalla destra, è nimбата (fig. 13), con un'aureola probabilmente originale, mentre le gocce di sangue che macchiano la fronte di Gesù presuppon-



Fig. 11 Agnolo di Polo, *Imago pietatis*, collezione privata.

Fig. 12 Agnolo di Polo, *Imago pietatis*, collezione privata (particolare).

Fig. 13 Agnolo di Polo, *Imago pietatis*, collezione privata (particolare).

gono l'esistenza, in origine, di una corona di spine. Altre macchie di sangue costellano inoltre l'intera superficie del corpo, un aspetto che induce ad ipotizzare che la figura fosse un tempo contornata, all'interno di una nicchia o di un tabernacolo, dagli strumenti della Passione e che il sangue si riferisca allora alle ferite inflitte.

Acquistato sul mercato antiquariale fiorentino agli inizi del secolo scorso, questo altorilievo (che misura 79 cm di altezza, 48 di larghezza e 23 di spessore massimi) ha molte caratteristiche che possono a buon titolo confermare l'autorevole attribuzione sopra menzionata. La conformazione della testa, con l'alta fronte liscia e leggermente bombata e i capelli divisi in modo simmetrico si possono confrontare senza sforzo con i

medesimi caratteri presenti sia nel busto della *Quiete* sia in quelli di Pistoia e già in collezione Corsini. Lo stesso si può affermare per le ciocche dei capelli che si inanellano in maniera simile, per la corta barba e soprattutto la struttura del volto scavato e con gli alti pomelli rilevati degli zigomi; simile anche la bocca, carnosa e semiaperta, dove si intravede la dentatura. L'immagine ha inoltre la stessa intonazione patetica che abbiamo rilevato nei busti della *Quiete* e Corsini. Per quanto riguarda la forma del torso questa è avvicinabile ad un'altra terracotta quasi sicuramente da riferire ad Agnolo, ovvero il *Cristo morto* nella Cappella del Santo Sepolcro a San Vivaldo, che, per quanto di minor qualità rispetto alla scultura qui presentata, reca lo stesso modellato nella

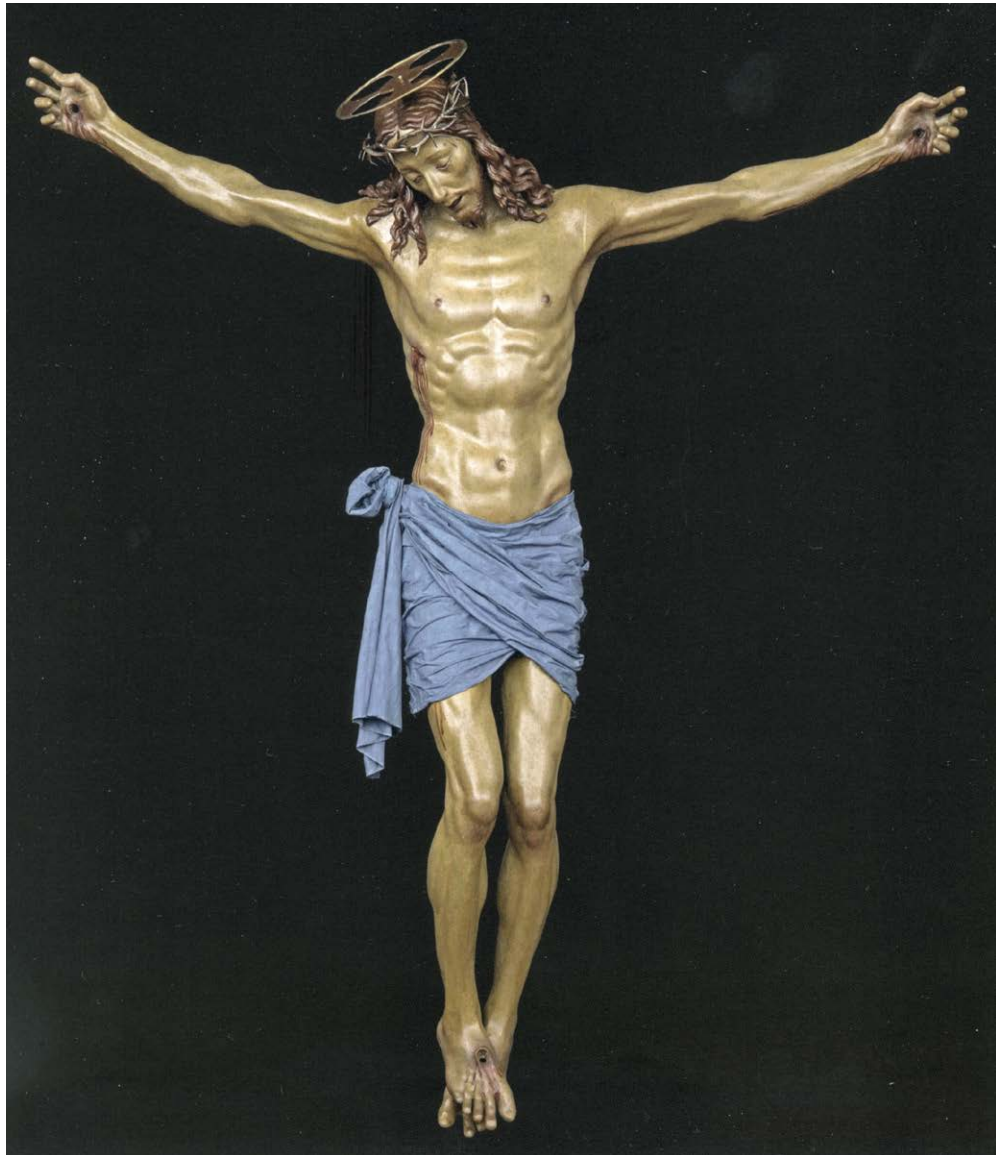


Fig. 14 Benedetto da Maiano, *Crocifisso*, Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.

maniera di segnare l'ossatura delle costole e delle clavicole rilevate sotto la pelle.

Il fatto che questa *Imago pietatis* sia connotata, rispetto ad altre opere di Agnolo, da una maggiore qualità mi permette di inserirla nel piccolo gruppo di opere, di cui fanno parte le immagini del Redentore già citate, collocabili nei primi anni del Cinquecento, che sembrano appartenere al momento migliore dello scultore, già apprezzato da Vasari e prima di dare avvio ad una produzione più corrente e ripetitiva. Fu una fase in cui Agnolo

dovette guardare con interesse agli aspetti più rilevanti dell'arte scultorea contemporanea, o di quella appena trascorsa, e muoversi all'interno di coordinate diverse che andarono ad aggiungersi a quelle della sua prima formazione. Questi riferimenti possono essere individuati nelle botteghe di Andrea della Robbia, come si è accennato, e di Benedetto da Maiano, l'esempio dei quali fu importante per raggiungere uno stile più raffinato e nobilitante. Del resto, uno scultore che aveva fatto del soggetto del Cristo uno dei suoi temi pre-

diletti non avrebbe potuto non guardare alla grande produzione di crocifissi che caratterizzò Firenze in quegli anni e che aveva soprattutto nella bottega maianesca uno dei suoi centri più fecondi. In questo altorilievo sembra che Agnolo abbia tenuto in considerazione le sculture del più famoso artista, vale a dire a quanto di più raffinato e al contempo popolare, si potesse vedere a Firenze negli anni novanta del Quattrocento. Tra le opere di Benedetto da Maiano che avranno sollecitato l'interesse di Agnolo figurano probabilmente i suoi vari crocifissi lignei, ma in particolare quelli di San Gimignano²⁶, e la scultura per la Cattedrale di Firenze (fig. 14) – collocata in Duomo solo nel 1510, ma probabilmente risalente alla metà degli anni novanta del Quattrocento²⁷ – per la delicatezza e l'eleganza dei tratti ma anche per la maniera di modellare la muscolatura, l'ossatura rilevata del torso e la conformazione della testa e del volto.

Che l'interesse verso l'arte del più famoso scultore non fosse del resto estranea al nostro plastificatore era già stato rilevato anche per altri suoi lavori, anche se cronologicamente più tardi. Anna Padua Rizzo, aveva già individuato come un possibile modello per la *Madonna con Bambino* di Agnolo che si trova al centro dell'Altare Spadari di Arezzo (1526), la *Madonna dell'Umiltà* (1480) in terracotta di Benedetto da Maiano per la Cattedrale di Prato²⁸. Ma anche in lavori più antichi di Agnolo di quelli citati, come la *Santa Maria Maddalena* del 1495 di Pistoia (oggi al Metropolitan Museum di New York) si possono evidenziare, anche se solo nel modellato della testa, similitudini con la stessa scultura pratese.

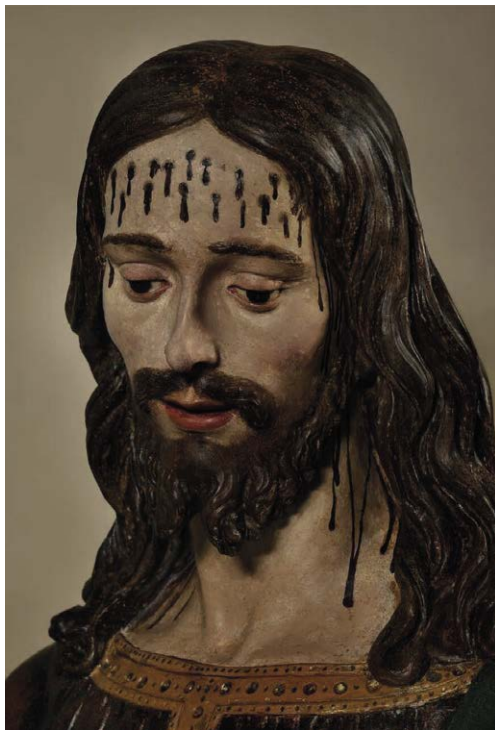
Alla realizzazione del *Cristo in pietà* non saranno poi stati estranee le figurazioni di ugual soggetto di Andrea della



Robbia, a cui rimandano la composizione e l'eleganza formale che lo connotano. Mi pare pertinente citare a questo proposito la lunetta di terracotta invetriata, anticamente sormontante l'ingresso della sede del Monte di Pietà vicino alla Chiesa di Santo Spirito a Firenze (fig. 15), un'opera che Andrea modellò intorno al 1495 e dove la figura di Cristo condivide con l'altorilievo l'elegante piegamento laterale del torso, e che fu una tipologia poi ripetuta a lungo, soprattutto nelle predelle delle pale invetriate di Andrea e dei suoi figli²⁹, e dallo stesso Agnolo nel bassorilievo alla base dell'altare Spadari ad Arezzo.

Deve in ultimo essere sottolineata la singolarità di questo *Cristo in pietà* di Agnolo che per ora rappresenta un *unicum* nel suo problematico catalogo, poiché non è frequente trovare in area toscana, con l'esclusione di Lucca e gli esempi di Matteo Civitali³⁰, altorilievi con la mezza figura di Cristo. Questo poi, anziché avere le braccia aperte, così come nell'esemplare robbiano appena citato e in molti altri di questo tipo derivanti da quella bottega, le tiene raccolte con le mani incrociate sopra al perizoma³¹. Un'iconografia molto più frequente in pittura come ad esempio, per restare in ambito fiorenti-

Fig. 15 Andrea della Robbia, *Cristo in pietà*, Firenze, Cassa di Risparmio.



Figg. 16-17 Agnolo di Polo, *Busto di Cristo Salvatore*, Firenze, Villa La Quiete.

Trinita. I casi rammentati, e altri che si potrebbero menzionare per la Toscana, appartengono tutti alla prima metà del Quattrocento e si potrebbe pensare ad un voluto arcaismo, derivato forse dalle indicazioni della committenza, con una tendenza alla ripresa di tipologie più antiche che non è estranea alla cultura figurativa di questo periodo e allo stesso artista.

Note

¹ F. G.U. ASTUC., C. Pini, *Inventario degli oggetti d'arte, Chiesa e Convento delle Signore Montalve in Ripoli*, 1862, n. 73.

² D. Castellucci, scheda OA nr. 09/00079015, 1977, SBAS Fi. Il busto, dopo la mostra verrà esposto permanentemente al pubblico insieme alle pale d'altare di San Jacopo di Ripoli nella sala ad esse dedicata di Villa La Quiete.

³ Per questi residui dell'antico decoro della veste rimando alla relazione della restauratrice Shirin Afra in questo catalogo.

no, negli affreschi di Beato Angelico nel Convento di San Marco, mentre in scultura si possono citare pochi casi, il rilievo bronzeo di Donatello per l'altare del Santo a Padova oppure, per un caso che certo non fu sconosciuto ad Agnolo, nella *Pietà* in marmo di Luca della Robbia sulla tomba del vescovo Benozzo Federighi in Santa

⁴ I documenti di allogazione di questo busto furono rinvenuti da Peleo Bacci, il primo studioso a dedicare uno studio critico allo scultore. P. Bacci, *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio*, «Rivista d'Arte», III (9), 1915, pp. 164-166, 169.

⁵ Per un profilo di Agnolo, oltre al citato Peleo Bacci, si veda soprattutto la prima ricognizione monografica a lui dedicata: L. Lorenzi, *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Belriguardo, Ferrara 1998. Per le attività dei suoi parenti si veda ivi, p. 14.

⁶ È stato però giustamente rilevato (A. Padoa Rizzo, *Per la scultura a Pistoia tra '400 e '500: nuove proposte*, «Antichità viva», XXXIV [5-6], 1995 [1996], p. 23) come in realtà Agnolo non dovrebbe essere considerato proprio un allievo del Verrocchio e se, nato nel 1470, era entrato in quella bottega presumibilmente nei primi anni Ottanta, il suo arrivo dovette coincidere con la partenza, nel 1483, del grande scultore per Venezia, dove Andrea morì nel 1488, quando Agnolo aveva diciotto anni. La bottega di Andrea, comunque, condotta in sua assenza e poi dopo la sua morte, da Lorenzo di Credi, potrebbe essere stata da lui frequentata ancora per qualche anno.

⁷ «Fu suo allievo ancora Agnolo di Polo, che di terra lavorò molto praticamente ed ha pieno la città di cose di sua mano, e se avesse voluto attender l'arte da senno, avrebbe fatto cose bellissime». G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori ... di nuovo ampliate*, Firenze 1568, ed. in G. Milanese (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Sansoni, Firenze 1878-1885, 9 voll., I-VII, 1878-1881, III, pp. 371-372.

⁸ Oltre alla già citata monografia di Lorenzo Lorenzi si segnalano i seguenti interventi: Padoa Rizzo, *Per la scultura a Pistoia tra '400 e '500*, cit., pp. 22-24; F. Falletti, *Note storiche sul monumento Forteguerri dopo la*

morte del Verrocchio, in Ead. (a cura di), *I Medici, il Verrocchio e Pistoia. Storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di San Zeno*, Sillabe, Firenze 1996, pp. 34-36; P. Francioni, *La Madonna del Presepe nella Pieve di Terranuova e...Agnolo di Polo*, in P. Francioni, L. Speranza, *Il restauro del gruppo del Presepe*, Biblioteca Comunale, Terranuova Bracciolini 1997, pp. 41-54; A. Giannotti, *Schegge fiorentine nello specchio di Arezzo. Una guida alla scultura*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Edifir, Firenze 2004, pp. 157-159; L. Pisani, *Appunti su Agnolo di Polo*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», XL, 2004, pp. 114-126; Ead., *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Olschki, Firenze 2007, pp. 48-49; L.A. Waldman, *Sogliani, and his patrons: new research on the Albizzi, Bernardi, and Serristori altarpieces*, «Paragone», LIX (3, 78), 2008, pp. 74-76; L.A. Waldman, *The terracotta sculptor Agnolo di Polo de' Vetri: the prison, the pievano, the pratese, and the cook*, «Mitteilungen des kunsthistorisches Institutes in Florenz», LI (3-4), 2007, pp. 337-350.

⁹ Nel giugno di questo anno infatti Agnolo venne pagato per conto di Giovanni della Robbia per una 'Tavola del Sacramento' per la chiesa del convento del Buonsollazzo in Mugello. Un'opera oggi dispersa che Giovanni, in collaborazione appunto con Agnolo, aveva eseguita tra il 1513 e il 1517. A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton University Press, Princeton 1920, pp. 63-66.

¹⁰ Ipotizza infatti una contiguità con i della Robbia, prima del 1517, anche Anna Padoa Rizzo (*Per la scultura a Pistoia tra '400 e '500*, cit., pp. 22-24).

¹¹ R. Fantappiè, *Artisti e artigiani a Prato fra il XV e il XVI secolo*, «Archivio stori-

co pratese», LXIII (1-2), 1987, pp. 23, 26.

¹² Per questa impresa si rimanda a: L. Lorenzi, *Le terracotte policrome di San Vivaldo. Precisazioni in margine ad alcune sculture del complesso gerosolimitano*, in S. Gensini (a cura di), *Una Gerusalemme toscana sullo sfondo di due Giubilei*. Atti del convegno di studi (San Vivaldo, 4-6 ottobre 2000), Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 109-120.

¹³ L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516...*, continuato da un anonimo fino al 1542, pubblicato sui codici della Comunale di Siena e della Marucelliana, con annotazioni, da Iodoco del Badia, Sansoni, Firenze 1883, p. 45.

¹⁴ Per un utile riepilogo sulla fortuna di questa tipologia si rimanda a F. Petrucci, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori a Lucca nel tardo Quattrocento*, Catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, scheda n. 3.17, pp. 388-389.

¹⁵ Secondo quanto ipotizzato da Franca Falletti, *Note storiche sul monumento Forteguerra*, cit., p. 34, fig. 27.

¹⁶ A. Padoa Rizzo, *Per la scultura a Pistoia*, cit., pp. 22-24.

¹⁷ L. Lorenzi, *Agnolo di Polo*, cit., pp. 28-30.

¹⁸ Si trattava di una comunicazione orale dello studioso formulata il 16 maggio



del 1986, come riportato nella scheda della scultura in: *Italian Renaissance Art. Selections from the Piero Corsini Gallery*, catalogo della mostra (Museum of Art, University Park, 25 gennaio-8 marzo 1987), a cura di B. Wollesen-Wisch, Pennsylvania State University, 1987, nr. 24, pp. 64-65. Su questa attribuzione concorda anche Giancarlo Gentilini, come riportato da Lorenzi; L. Lorenzi, *Agnolo di Polo*, cit., pp. 86-87, fig. 12.

¹⁹ F. Rossi, *Il Museo Horne a Firenze*, Electa, Firenze, 1966, p. 152, tav. 94. Per le schede riassuntive con i dati sull'opera si rimanda anche a L. Lorenzi, *Agnolo di Polo*, cit., p. 76, fig. 7 e a E. Nardinocchi, in *La bellezza salvata. Firenze 1966-2016*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 12 gennaio 2016- 26 marzo 2017), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Capretti, M. Ciatti, G. De Micheli, E. Di Renzo, Sillabe, Livorno, scheda n. 18, p. 182.

²⁰ Per una ricognizione dello stato degli studi sulle cappelle di San Vivaldo si rimanda a L. Lorenzi, *Le terrecotte policrome di San Vivaldo*, cit., pp. 109-120.

²¹ È stato Lorenzo Lorenzi, ad individuare, nelle cappelle sopra menzionate, l'intervento di Agnolo di Polo. Ivi, p. 111.

²² G. Gentilini, *I della Robbia. La scultura invetriata del Rinascimento*, II, Cantini, Firenze 1992, p. 282.

²³ Per le pale di Ridolfo del Ghirlandaio e le lunette che le sormontavano si rimanda a: D. Pegazzano, *Le pale di Ridolfo del Ghirlandaio e di Michele Tosini per il monastero di San Jacopo di Ripoli*, in C. Giometti, D. Pegazzano (a cura di), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 38-40.

²⁴ Ivi, p. 53.

²⁵ Secondo pareri espressi oralmente dai due studiosi.

²⁶ Per questo si rimanda a: M. Maccherini, *Una nuova opera di Benedetto da Maiano per San Gimignano: il Crocifisso dell'Ospedale di Santa Fina*, in Id. (a cura di), *Benedetto da Maiano a San Gimignano. La riscoperta di un crocifisso dimenticato*, Comune di San Gimignano, San Gimignano 2009, pp. 33-59.

²⁷ G. Amato, *Benedetto da Maiano e il Crocifisso ligneo di Santa Maria del Fiore*, in B. Santi (a cura di), *Il Crocifisso di Benedetto da Maiano*, Mandragora, Firenze 2017, p. 23.

²⁸ Padoa Rizzo, *Per la scultura a Pistoia*, cit., p. 24.

²⁹ Per il rilievo si rimanda alla scheda di Monica Bietti in G. Gentilini (a cura di), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro 29 maggio-1 novembre 1998), Giunti, Firenze 1998, n. II. 15, pp. 204-205.

³⁰ Penso ad esempio al disperso *Cristo eucaristico* già nella chiesa di Santa Maria della Rosa riferito al Civitali e a quello di medesimo soggetto e autore dell'altare del Sacramento nella chiesa dei Santi Jacopo e Maria a Lammari. Per questo tipo di iconografia si veda: M. Ferretti, *Tre temi da approfondire*, in Petrucci (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo*, cit., p. 182.

³¹ Si tratterebbe, Cristo morto che si erge dal sepolcro con le mani incrociate davanti, della sola immagine che si può correttamente definire come Cristo in pietà o *Imago pietatis*, derivante dall'antico dipinto conservato nella Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, collegata all'evento dell'apparizione di Cristo a San Gregorio durante la messa. Per la storia di questo tipo di figurazione e la sua funzione si veda: C.T. Gallori, *L'«Imago Pietatis» e gli istituti di carità: problemi di iconografia*, «Acme», LIX (1), 2006, pp. 75-125.







Restauri



Restauri a Villa La Quiete

Lia Brunori

La piccola ma raffinata mostra, *Tre sculture del Rinascimento: recuperi e restauri a Villa La Quiete*, presenta alcune sculture di soggetto sacro provenienti dall'ex convento delle suore Montalve e così non solo offre la possibilità di ammirare opere finora nascoste allo sguardo di visitatori e studiosi, ma permette di aggiungere un ulteriore tassello alla salvaguardia e valorizzazione del ricco patrimonio artistico che nei secoli si è sedimentato in questo luogo straordinario che è Villa La Quiete.

Sono così raccolte nella chiesa della villa tre opere affini per caratteristiche tecniche, tipologiche e culturali che, restaurate per l'occasione, hanno potuto recuperare la piena leggibilità delle forme e quindi consentire una loro corretta analisi e inquadramento storico artistico, nonché una rinnovata godibilità ed una sicura garanzia di conservazione per gli anni a venire.

Si tratta di tre sculture policrome: un busto in terracotta di gusto verrocchiesco raffigurante *Cristo Salvatore* attribuito ad Agnolo di Polo e due altorilievi, uno fittile e l'altro in stucco, riproducenti altrettante *Madonne con Bambino* tratte da modelli ghibertiani e donatelliani. Tali opere pongono soggetti molto fortunati nella scultura rinascimentale fiorentina e han-

no costituito per secoli immagini care alla devozione sia privata che pubblica riproducendo, in più modesti materiali, i prototipi dei grandi maestri dell'epoca.

Provengono dai luoghi più interni e riposti del convento femminile, non immagini di gloria medicea o di nobiliari committenze, ma dolci e domestiche icone della devozione monacale, collocate nella penombra dei cori e illuminate da piccole luci; oggetti di silenziose preghiere custoditi con amorevole cura da generazioni di suore, dalle Montalve e ancor prima dalle domenicane di Ripoli, dal cui convento giunsero alla Quiete, nel 1886, gli arredi più antichi ancora conservati, e forse anche queste stesse sculture.

Così tali opere sono arrivate a noi cariche di storia e di vita, trasformate e 'consumate' da un culto quotidiano che ricercava il contatto concreto con l'immagine delle proprie preghiere, pertanto, nelle loro caratteristiche da una fede che ha rispecchiato i cambiamenti di pensiero e le esigenze liturgiche del tempo.

Tutto questo intreccio di storia e devozione ha reso i nostri manufatti oggetti 'vivi' che hanno visto alterare i loro tratti originari con i più vari interventi, dalle drastiche puliture alle plurime ridipinture e alle applicazioni sulle superfici dei più

Fig. 1 Agnolo di Polo, *Cristo Salvatore*, terracotta policroma, prima del restauro, Firenze, Villa La Quiete.



Fig. 2 Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con Bambino*, stucco policromo, prima del restauro, Firenze, Villa La Quiete.

Fig. 3 Frammento di tessuto con imparaticcio ricamato rinvenuto nel *Cristo Salvatore*.

Fig. 4 Manifattura toscana, teca lignea del *Cristo Salvatore*.

disparati materiali. A ciò si aggiungano le condizioni atmosferiche e ambientali che spesso hanno danneggiato lo stato della materia così che queste opere sono giunte a noi in assetti che hanno reso difficile riconoscere la grazia e la raffinatezza delle forme che gli antichi maestri avevano inteso dare loro.

Da qui la necessità di affrontare il loro restauro che ha richiesto lunghe riflessio-

ni sull'opportunità di tali interventi e sulle scelte di volta in volta da attuare.

Condizioni globalmente simili presentavano il *Cristo Salvatore* (fig. 1) e la *Madonna* ghibertiana (fig. 2). Il primo, per il quale le suore Montalve avevano una particolare devozione e che si conservava nel coro alto dove esse pregavano in clausura, era ricoperto da tre strati di ridipinture, delle quali l'ultima particolarmente grossolana era realizzata con colori di sintesi. Queste stesure coprivano il raffinato modellato e l'elegante decorazione che sono riemersi durante la pulitura; recuperata la policromia originale, sono apparsi anche fini particolari come le lumeggiature dorate su barba e capelli e il ricercato motivo del colletto dorato, punzonato e ornato da conchette policrome che simulavano pietre preziose. Più critica la situazione del retro dove estese rotture erano state ricollegate e coperte da una tela di lino; pezze di stoffa, garze e stoppa rivestivano anche un pezzo di legno posto nell'interno della terracotta con funzione di sostegno. Nel rimuovere questi materiali è emerso anche un frammento di tela con un 'imparaticcio' a ricamo (fig. 3), tenero segnale di come le suore mettersero a disposizione quello che avevano per queste casalinghe riparazioni. Il tutto, poi, è giunto a noi conservato in una teca lignea intagliata e dorata di fattura settecentesca nella quale l'opera verrà poi ricollocata a fine mostra per mantenere il contesto devozionale nel quale è giunta fino a noi (fig. 4).

Particolarmente interessante era poi la situazione della *Madonna con Bambino* di bottega ghibertiana, anch'essa venerata nel cuore del convento, nella parte più interna del coro di San Gabriello. Questa scultura fu, infatti, trasformata probabilmente in epoca ottocentesca in una 'Madonna nera'

attraverso una coprente e pesante stesura di tempera sintetica. Tale intervento fu accompagnato dall'apposizione di una sfavillante stesura di porporina sulla veste della Vergine mentre una pioggia di stelle ne punteggiò il manto; il piccolo abito di Gesù fu nuovamente decorato e allungato con inserti di tessuto sulle spalle e sulla coscia per coprire 'zone indiscrete' e con lo stesso sistema furono 'imbraghetati' pure i due angioletti reggicorona della base (figg. 5-6). L'intera superficie del rilievo risultava costellata da chiodi che, testimoniando la presenza di corone ed ex-voto, come consuetudine, ricordavano l'intensa devozione cui l'opera era oggetto.

Elemento comune dei numerosi interventi che si sono sedimentati nel tempo su queste sculture è stato un reverenziale rispetto per i volti sacri che sono stati risparmiati nelle varie ridipinture, eccetto ovviamente il caso della stesura finale nera della Madonna ghibertiana. Tale metodica, nel far ipotizzare un diretto intervento delle suore nelle azioni di manutenzione delle opere, ha permesso un più agevole recupero delle belle fattezze dei volti e ci ha incoraggiato nell'azione di pulitura confermando la volontà devozionale di mantenere l'effigie originaria dell'immagine sacra, che quindi l'azione di restauro andava a recuperare.

Molto sofferta e pensata è stata la rimozione della stesura nera: come verrà dettagliato nella relazione di restauro, questa è stata preceduta da analisi e verifiche per capire se la ridipintura non fosse stata sovrapposta ad uno strato più antico che ne testimoniava una storicizzazione significativa. Non avendo riscontrato ciò ed anzi vedendo affiorare la delicata, ancorché abrasa, cromia originale arricchita da raffinati particolari, quali il velo sul capo di Maria (fig. 7), siamo stati inco-



Figg. 5-6 Inserti di tessuto applicati nella *Madonna con Bambino* di bottega ghibertiana.

raggiati nell'azione di recupero. Anche in questo caso la rimozione degli strati coprenti ha restituito la delicatezza del modellato e la piena dolcezza dei volti sacri.

Diversa la situazione conservativa della *Madonna* realizzata su un modello donatelliano (fig. 8); in questo caso compariva un unico strato pittorico di colore ocre a coprire tutto il modellato e solo nelle zone del manto e della veste si soprammetteva un ulteriore film policromo che lasciava gli incarnati 'a risparmio'. Queste stesure erano piuttosto grossolane e le analisi chimiche hanno rilevato la presenza di zinco nel campione di blu

Fig. 7 Particolare del velo della *Madonna con Bambino* di bottega ghibertiana dopo il restauro.

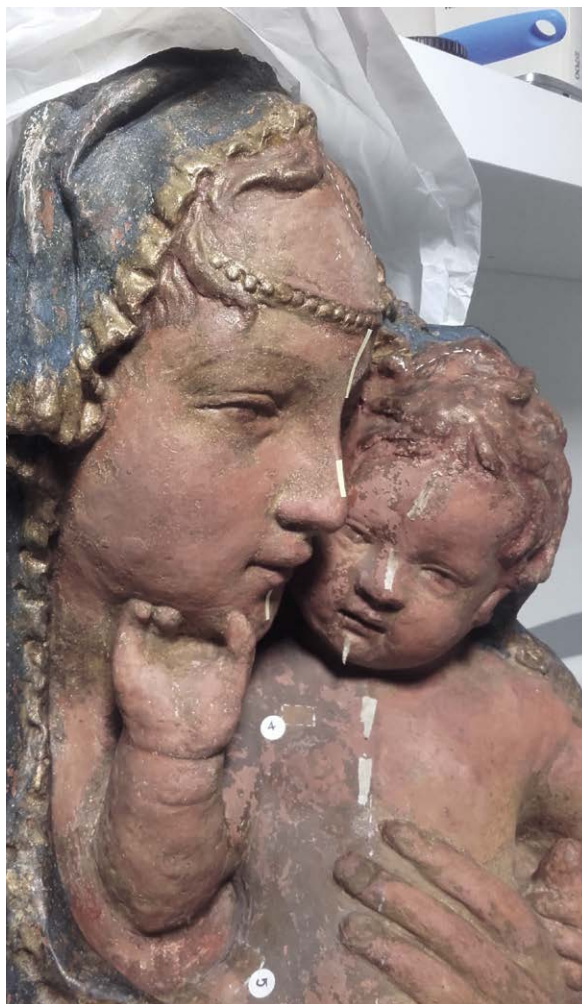


Fig. 8 Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*, durante del restauro.

del manto facendo ipotizzare un qualche intervento otto-novecentesco. La corsività della stesura policroma era avvalorata dal fraintendimento del risvolto inferiore del manto della Madonna, che non era stato dipinto come invece avviene nell'e-

semplare con lo stesso soggetto del museo di Detroit, tanto che in fase di reintegrazione pittorica è stato deciso di riprendere in sottotono questo particolare in modo da ricostruire la lettura del panneggio lasciando però comprensibile l'integrazione.

La scelta metodologica di base di tutti gli interventi è stata quella del massimo rispetto del manufatto e delle sue vicende, della volontà di capire le evoluzioni dei vari passaggi attraverso il riconoscimento della tecnica di realizzazione e delle caratteristiche delle stratigrafie cromatiche, del ricercare la stabilità strutturale con gli opportuni consolidamenti, e di procedere con estrema cautela nelle puliture e nelle rimozioni degli strati ridipinti. Si è agito anche con assottigliamenti selettivi e operato con rigore nella ritessitura della pellicola pittorica, che è stata integrata nelle piccole abrasioni e in quelle più ampie ritoccata ad acquerello secondo il metodo del puntinato che, steso con attenta sensibilità dalle restauratrici, ha permesso di ricucire la visione globale, pur rendendo visibili ad un occhio ravvicinato le lacune.

I dettagli degli interventi verranno esposti nelle schede di restauro che seguono redatte dalle restauratrici che hanno lavorato

con estrema professionalità e con la costante vigilanza della scrivente quale funzionaria responsabile di territorio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato.

Bottega di Lorenzo Ghiberti, *Madonna con bambino*

Maura Masini

Stucco dipinto
altezza cm 80, larghezza cm 64,
spessore cm 17

Inizio lavori: 16 marzo 2018
Fine lavori: 4 gennaio 2019

Restauratrice: Maura Masini
Alta sorveglianza: Lia Brunori, Soprintendenza
ABAP di Firenze Pistoia e Prato

L'opera, sicuramente ricavata da uno stampo prodotto nella Bottega di Lorenzo Ghiberti, è realizzata in stucco bianco.

Lo stucco è un'antica tecnica per plastificare di cui ci sono state tramandate diverse ricette e la più comune è quella che utilizza un impasto di polvere di marmo e sabbia come inerti e calce o gesso come leganti. È questo l'impasto che fu usato anche per la realizzazione del bassorilievo con *Madonna con bambino* di Villa La Quiete.

La forma in stucco veniva modificata o arricchita nei volumi e dipinta con tempera grasse e oro. Benché sia impossibile nello specifico identificare il legante organico, che tiene insieme i pigmenti, sappiamo che generalmente si trattava di tuorlo d'uovo o collette animali. La lucentezza e la consistenza, che caratterizza gli incarnati dei volti del nostro bassorilievo, rivelano che sicuramente la tecnica impiegata per la sua realizzazione è proprio questa



antica maniera di dipingere. Loro che generalmente veniva usato e che abbiamo ritrovato anche qui, consunto ed interrotto specie sui capelli, sulla base e qualche piccola traccia sulle vesti, è un oro applicato con la tecnica così detta a conchiglia.

Esistono altri altorilievi simili a questo di Villa La Quiete che si trovano in chiese, musei e collezioni private che spesso sono stati in passato ridipinti per apportare, non solo manutenzione, ma anche abbellimenti dettati dalla moda del momento.

Anche la *Madonna con Bambino* di Villa La Quiete è un'opera d'arte che appar-

tiene a questa tipologia di Madonne devozionali e nasce come oggetto intimamente dedicato alla preghiera e al ringraziamento, un'opera a portata di mano da accarezzare come un sacro oggetto familiare nel quotidiano. Anche per questo motivo si può immaginare quanto compromessa potesse essere la sua conservazione.

Durante questo restauro si sono individuati vari interventi, purtroppo non documentati, di ridipinture e integrazioni plastiche avvenute in passato, l'ultimo dei quali, stando alla qualità di alcune pellicole pittoriche ritrovate soprattutto sugli incarnati, è relativamente recente e aveva previsto il ripristino delle caratteristiche che l'opera aveva acquisito forse nel XIX secolo quando era stata completamente ridipinta con colori a tempera sintetica e trasformata in una 'Madonna nera' (fig. 1). Gli incarnati erano stati dipinti di nero, le vesti impreziosite da stelle e decori in porporina dipinte su lucenti stesure di colore blu come nel manto e rosso nel caso della veste del bambino. L'abito della Madonna era stato completamente ridipinto con smagliante porporina ad imitazione della preziosità dell'oro. Il velo, che non passa sulla testa come in altri modelli analoghi perché in realtà si ferma intorno al collo e scompare sulla spalla destra, era nascosto sotto uno strato di tempera grumosa biancastra con sopra delle righe verticali di porporina ormai ossidata.

Sull'avambraccio, sulla coscia e sulla schiena del Bambino, vi erano stati posti inserti di tessuto di cotone incollati e dipinti ad imitazione di reali vestiti; con la stessa modalità era stato coperto l'inguine dei due angioletti che sostengono la ghirlanda sul basamento.

In generale tutta la superficie era ridipinta con colori sintetici di fabbrica totalmente coprenti e che nascondeva-

no la preziosa presenza di parti originali quattrocentesche.

Sempre a scopo devozionale erano stati inseriti numerosi chiodi di ferro ai quali erano agganciati ex-voto di vario tipo e sulla testa della Vergine era posta una corona metallica.

Molte erano le gocce di cera di candela che sono state trovate sulla testa, sul basamento, sulla schiena del bambino e un po' ovunque. Appartenente ad un vecchio restauro è l'incamiciatura a tergo dell'opera che per buona parte della superficie del basamento e della testa ricopre lo stucco originale. Questo irreversibile rinzafo di malta cementizia grossolana è di notevole spessore e il motivo della sua presenza è sicuramente legato alla volontà di contrastare l'apertura di una fessura che attraversa la figura dell'angioletto di destra sul basamento. Questo particolare collega quest'opera allo stesso stampo da cui proviene anche la *Madonna con bambino* appartenente alla Venerabile Arciconfraternita della Misericordia di Firenze, che, prima del restauro del 2012, aveva una fessura più o meno nello stesso punto e molto simile. A tergo della testa della Madonna vi sono tre chiodi fermati ancora da malta cementizia e quindi irreversibile. Le vibrazioni che si sarebbero causate nel tentativo della rimozione dell'incamiciatura cementizia, anche se solo per consumazione, avrebbero messo a rischio l'adesione della pellicola pittorica a fronte. Si è pensato quindi di trattare i tre chiodi ferrosi con acido tannico per trasformare gli ossidi instabili e anzi li abbiamo sfruttati collegandone due tra di loro ricreando così un indispensabile aggancio di sicurezza per l'opera sostenendola nella sua voluta e lieve inclinazione in avanti. La treccia di filo metallico inserita per congiungere i due chiodi è stata rivestita con

un tubicino di gomma in modo da ammortizzare eventuali sfortunati strattoni.

Sul fronte, durante un intervento pregresso, erano state eseguite delle integrazioni gessose sulle pieghe del velo dalla parte sinistra fraintendendone però il profilo. Una parte della cornice del basamento sia inferiore sia superiore, risultava ricostruita con una forma poco accettabile e in una precaria stabilità. L'apice del naso della Madonna è di integrazione ed era stato realizzato con uno stucco nero molto granuloso e irreversibile.

La dissonanza tra la pessima qualità pittorica e la rigorosa bellezza semplice del modellato ha spinto la prima fase del restauro verso un'indagine mirata al tentativo di riscatto della pittura originale.

Prima di intraprendere il restauro si è molto ragionato sul da farsi cercando di capire se sotto le pellicole di colori fittizi vi fosse rimasto ancora qualcosa di originale. Per questo sono stati eseguiti numerosi saggi a bisturi e stereomicroscopio per capire le stratigrafie e le presunte quantità di colore originale da poter recuperare (fig. 2). Una capillare documentazione fotografica testimonia la non facile e scrupolosa indagine. C'è stata l'opportunità di fare dei prelievi di nove piccoli campioni di materiale pittorico indicati dalla Soprintendenza per sottoporli alle indagini non invasive FORS (spettroscopia in riflettanza a fibre ottiche) attraverso le quali non si sono potuti identificare i leganti ma solo alcuni dei pigmenti degli strati superficiali più recenti. Solo il risultato del campione n. 7 sulla veste della Vergine ha fatto ipotizzare la presenza di carminio generalmente usato per la preparazione di lacche di colore rosso, ritrovato infatti proprio al di sotto dello strato di porporina (fig. 2).



L'altra tecnica usata sugli stessi campioni è stata OCT (tomografia ottica a luce coerente) che serve a misurare gli strati pittorici. Nel nostro caso non hanno dato informazioni imbattendosi nell'invalicabile strato iniziale scuro compatto e non trasparente dato dalle tempere plausibilmente sintetiche di superficie¹.

In ogni caso la sofferta decisione sul da farsi ovvero se togliere o no le vecchie ma abbastanza recenti dipinture, si è facilmente conclusa guardando la bellezza della qualità delle piccole aperture fatte sugli incarnati (fig. 3). Questi sarebbero



potuti essere anche frammentari ma si mostravano assolutamente di alta qualità.

In accordo con la Soprintendenza e con la committenza si è così proceduto alla rimozione della pellicola pittorica della ridipintura su tutta l'opera, riportandola allo stesso livello stratigrafico degli incarnati, indagando soprattutto sui confini tra un colore e l'altro, spazi questi in cui grazie alle sovrapposizioni si capisce meglio la sequenza degli strati (fig. 4).



Diversi metodi di pulitura sono stati attentamente provati sulle varie tipologie di pellicola pittorica, utilizzando vari solventi e miscele di soluzioni acquose, alcoliche, con ammonio carbonato o solventi aromatici. I risultati non erano però soddisfacenti perché poco controllabili nonostante l'utilizzo anche di alcuni gel di supporto acidi o basici di ultima generazione.

Il risultato ottenuto in alcuni casi era troppo blando e in altri troppo aggressivo col rischio di rimuovere oltre alla ridipintura anche la bellissima patina acquisita nel tempo dalle superfici dipinte originali che, soprattutto sui volti della Madonna e del Bambino, si intuiva sorprendentemente ben conservata.

La pulitura è stata quindi affrontata totalmente a bisturi con l'ausilio di lente o stereomicroscopio a seconda delle zone, alternandola ad un intervento di consolidamento localizzato della pellicola pittorica sollevata e del suo substrato con iniezioni di nanocalce.

Purtroppo si è intuito fino da subito che il colore originale nella parte inferiore dell'opera era molto rovinato. Prima della ridipintura avvenuta probabilmente nell'Ottocento, l'opera doveva essere in un pessimo stato di conservazione dovuto probabilmente alla permanenza dell'oggetto in ambiente espositivo con risalite di umidità. Evidenti abrasioni e graffi profondi furono probabilmente fatti appositamente per meglio far aderire i nuovi colori a tempera, risparmiando però fortunatamente i volti forse proprio perché erano ben conservati e furono soltanto dipinti di nero.

Sulle mani della Vergine e sulle gambe e il braccio del Bambino la pellicola pittorica risulta totalmente persa eccetto che per qualche piccolissimo frammento (fig. 5).



È lecito pensare che già all'epoca della ridipintura ottocentesca, di conseguenza ad una grave decoesione materica, la porosità dello stucco nella parte inferiore dell'opera fosse già molto avanzata.

Questo è dimostrato anche dal fatto che il colore nero applicato sugli incarnati è penetrato profondamente nella fragile materia dello stucco.

Sul manto, al di sotto del blu-azzurro con stelle di porporina coevo al nero sugli incarnati, si è trovato un blu molto frammentario e parte della bordura dorata a conchiglia originale.

Sotto l'oro a porporina applicato sull'abito della Vergine si è ritrovata una stesura color arancio pallido di preparazione alla porporina stessa, sotto la quale si è recuperato un rosso scuro con scarsa unità organica, molto graffiato, che costituisce l'originale vestito della Vergine. Un frammentario incarnato degli angeli si è trovato sotto la dipintura a porporina sul basamento con stemmi e angeli. Sulle parti anatomiche degli angeli al di sotto del bolo di supporto alla porporina di colore rosso arancio si è trovato una sottilissima, frammentaria pellicola debole e decoesa di colore celeste ceruleo sopra ciò che resta degli incarnati (fig. 6). Questo dimostrerebbe che c'era stato un restauro del basamento in epoca antecedente all'intervento di ridipintura ottocentesco, avvalorando ancor di più la supposizione che lo stato di conservazione della parte inferiore fosse già fortemente compromesso.



In alcuni punti, sul rosso originale dell'abito della Madonna, si trova una traccia di collante sul quale forse aderivano dei decori in oro dei quali non è rimasta traccia se non un piccolo frammento soltanto nella parte dell'abito dove

questo si avvicina all'abito del Bambino. Sulla veste si appoggia il velo che si presentava bianco gessoso con righe dorate a porporina e sempre con l'ausilio del microscopio e, con l'impiego di bisturi, si è riportato alla luce il colore originale. Qui un frammentario ceruleo pallido con poche tracce di oro e due, tre frammenti di blu e rosso risulta veramente molto raffinato e conforme ad altri veli di modelli di Madonne coeve.

L'abito del bambino era stato dipinto di rosso con ghirigori in porporina, sotto a cui si trovava lo stesso arancio pallido di preparazione che era presente anche sull'abito della Madonna.

Dopo aver eseguito numerosi saggi è stato deciso di rimuovere per consumazione la brutta integrazione di modellato del velo della Madonna, che erroneamente sormontava anche una parte del manto blu.

Si sono create delle mascherine di velina giapponese fermate con cera e resina attorno ai chiodi per evitare la perdita di frammenti di materiale e di pellicola pittorica durante l'estrazione dei medesimi. In alcuni casi si è dovuto penetrare attorno al metallo con un punteruolo piccolo e scalzare leggermente con sottilissimi strumenti da dentista prima di estrarre le bullette e, una volta rimossi, si è provveduto a consolidare con iniezioni di colla acrilica la materia pittorica e lo stucco sottostante.

Sulle grandi e profonde lacune presenti su tutta la superficie sono state eseguite delle stuccature con gesso da doratori e resina acrilica. È stata integrata la parte del velo mancante seguendo i punti di riferimento dell'originale con tre strati di gesso da doratori levigato successivamente (fig. 7). Il ritocco pittorico è stato realizzato con colori ad acqua e fiele di bue come tensioattivo. Le integrazioni



delle lacune più grandi sono state eseguite a selezione cromatica a puntinato ad imitazione dei colori attigui. Tecnica che poteva garantire la trasparenza e la leggerezza necessarie per avvicinarsi alle stesure originali presenti.

Un lavoro di ricucitura cromatica si è svolto sulle piccolissime mancanze delle superfici che non potevano essere stuccate a causa proprio delle loro micro misure. Sulle superfici abrase degli incarnati mancanti, come le braccia, la gamba e i piedi del bambino e le mani della Vergine, ci siamo riferiti alle poche tracce presenti di colore originale, raccordando tutto con qualche velatura eseguita sempre con colori ad acqua. Durante il ritocco, sulle vesti e sulla parte inferiore del basamento, sono stati passati veli di cera microcristallina per arrivare alla somiglianza della

bellissima patina originale ritrovata sui volti, in modo da far sì che la luminosità fosse parte della materia stessa.

La scelta di non usare vernici è derivata proprio dall'osservazione della qualità della pittura dei volti dove la morbida lucentezza è nella materia, chiamata appunto tempera grassa, e non derivata da vernici di superficie come avviene sui dipinti (fig. 8).

Note

¹ Le indagini diagnostiche FORS e OCT sono state eseguite con l'autorizzazione della Soprintendenza in collaborazione con dott.ssa Giulia Iorio seguita dalla dott.ssa Raffaella Fontana del CNR-INO presso il laboratorio di metrologia ospitato dall'OPD, Firenze.

Seguace di Donatello, *Madonna con Bambino*

Francesca Rossi

Terracotta policroma
altezza cm 69,8, larghezza cm 43,2,
spessore cm 20

Inizio lavori: 20 marzo 2018
Fine lavori: 20 giugno 2018

Restauratrice: Francesca Rossi
Alta sorveglianza: Lia Brunori, Soprintendenza
ABAP di Firenze Pistoia e Prato

L'oggetto, qui raffigurato prima del restauro (fig. 1), è una scultura in terracotta policroma dipinta a freddo, realizzata in un unico pezzo, prodotto da una replica di un modello di Donatello. È probabile che il manufatto sia stato realizzato su uno stampo a tasselli in gesso. La superficie si presenta policroma: blu il manto e rossa la veste, con tracce di oro a porporina applicato sul bordo del velo della Madonna. Sul retro (fig. 2) è presente un perno metallico utilizzato per bloccare il manufatto alla muratura, incollato alla scultura con una copiosa massa di gesso a pronta presa, con granulometria grossa. Ad un'attenta analisi visiva la cromia è stata stesa su una sottile strato d'imprimatura (gesso e colla di pelli) sul quale poggia un film pittorico di colore ocre (fig. 3), presente su tutta la superficie del modellato. Solo la cromia del manto e della veste sono pigmenti soprammessi alla tonalità ocre, il resto la-



sciato a vista probabilmente a simulare il tono degli incarnati.

Le indagini diagnostiche realizzate con spettroscopia infrarossa (FTIR) sono state utili per l'identificazione e la caratterizzazione di materiali e dei componenti chimici di tre prelievi eseguiti sul manufatto: due sul manto blu ed uno sull'incarnato del volto della Madonna.

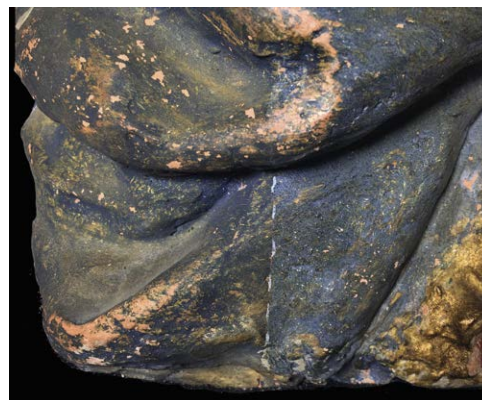
Le analisi del manto blu individuano elementi riconducibili ad una cromia che



contiene solfati di bario e solfuro di zinco (fig. 4). Poiché lo zinco è un pigmento in uso dalla fine dell'800, si può supporre che il manto sia una ridipintura successiva, ma non è da escludere che possa trattarsi di una contaminazione posteriore. Il prelievo eseguito sull'incarnato della Madonna, che possiamo affermare essere della stessa natura dell'incarnato del Bambino, presenta elementi chimici riconducibili a pigmenti largamente utilizzati dall'antichità fino ai giorni nostri: come gli ossidi di terre, con aggiunta di vermiglione, applicati sopra un sottile

strato di gesso. Per la loro diffusione in tutte le epoche è impossibile considerare questi elementi come riferimento per una datazione certa del manufatto.

L'opera si presenta integra nel suo modellato. Non si rilevano mancanze o perdite materiche considerevoli. La superficie della terracotta è compatta e non si notano esfoliazioni superficiali, fratture o difetti di cottura. Diversamente, il film pittorico si presenta molto degradato: lacunoso, con evidenti sollevamenti ed ossidazioni della cromia superstita, che meglio si traducono in ingiallimento del colore e diffuso *creaquelure*, maggiormente evidente su gli incarnati dei volti. Uno spesso strato di deposito di polvere occulta la cromia originale.



Le cause di degrado sono riconducibili principalmente ad una assenza di manutenzione nel corso dei secoli. La particolare esfoliazione del film pittorico, con effetti di arricciamento è possibile attribuirlo ad una preparazione dell'imprimatura e della policromia eseguita con poca cura. Il sottile strato di gesso e colla, applicato ad accogliere le stesure di colore, fanno presumere una realizzazione del manufatto molto rapida.

Le tracce di oro a porporina sono probabilmente frutto di un vecchio intervento di restauro, poiché eseguite con

polvere metallica ad imitazione del prezioso materiale.

In accordo con la direttrice dei lavori l'intervento di restauro è stato mirato principalmente al recupero della cromia originale superstite supportata da una lieve integrazione cromatica a tono per ricucire le ampie lacune cromatiche, che lasciavano a vista il biscotto della terracotta.

L'intervento di restauro è stato condotto secondo le seguenti fasi: come prima operazione è stata eseguita una lieve spolveratura a secco della superficiale con pennelli a setole morbide, al fine di rimuovere i depositi non coerenti della superficie, come ragnatele e polvere. Successivamente abbiamo proseguito con il pre-consolidamento del film pittorico decoeso e sollevato con la resina Plexisol 500 al 5% in white spirit e acetone. L'abbassamento delle creste del film pittorico è stato eseguito procedendo con molta cautela con termocauterio a temperatura regolabile, con interposto sulla superficie originale un foglio di melinex. L'intervento di pulitura è stato preceduto, centimetro per centimetro, dal consolidamento e successivo abbassamento delle scodelle del craquelure del film pittorico sollevato, per mezzo della spatola calda a temperatura regolabile (termocauterio). Solo in seguito alla fermatura del colore è stato possibile procedere ad eseguire le prove di pulitura stratigrafiche, procedendo con vari tentativi per mettere a punto il solvente più idoneo. La pulitura della superficie è stata effettuata con soluzione di acetone 20% in alcool isopropilico, miscelata al supportante Tylose: metildiidrossilettilcellulosa. Lo

spesso deposito di sporco presente sulla superficie della terracotta celava una situazione estremamente peggiore di quello che potevamo dedurre prima di questa operazione. Ove il biscotto è stato ripulito dallo spesso deposito di polvere la cromia si è rilevata con tonalità che vanno dal rosso ossido al rosa cipria, effetto evidente sulla mano del bambino. Tale mescolanza di più colori della materia è riconducibile a difetti di cottura o dell'unione di diverse terre durante la realizzazione del manufatto. In seguito alla pulitura il consolidamento definitivo del colore superstite è stato eseguito con Aquazol 500.

Ove necessario la materia ceramica è stata consolidata con elastomero fluorurato. Le integrazioni delle lacune cromatiche sono state eseguite con colori ad acquerello con la tecnica del puntinato e successivamente, dopo la stesura del primo strato di verniciatura, con colori a vernice Gamblin secondo indicazioni della direttrice dei lavori. La protezione finale della superficie è stata realizzata con resina alifatica Regal Varnish gloss e matt.

Come provvedimenti futuri, che allontanino l'esecuzione di un nuovo restauro, si suggerisce che l'opera venga conservata in un ambiente climatizzato controllato e possibilmente protetta da una teca, per evitare la deposizione delle polveri atmosferiche e che possa fare da filtro alle brusche alterazioni climatiche. Una manutenzione controllata permette un monitoraggio attento dello stato di conservazione dell'oggetto, anche se attualmente non presenta processi di degrado in atto.

Agnolo di Polo, *Cristo Salvatore*

Shirin Afra

Terracotta policroma
altezza cm 38, larghezza cm 44,
spessore cm 17

Inizio Lavori: aprile 2018
Fine Lavori: giugno 2018

Restauratrice: Shirin Afra
Alta sorveglianza: Lia Brunori, Soprintendenza
ABAP di Firenze Pistoia e Prato

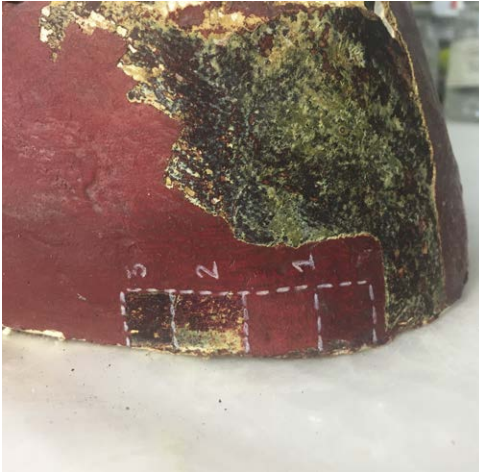
Esame visivo prima dell'intervento: l'opera, realizzata in terracotta dipinta a freddo, rappresenta un busto di Cristo Salvatore (fig. 1). La superficie pittorica è coperta da più ridipinture realizzate in maniera piuttosto grossolana con colori di sintesi, sui quali è stata applicata una vernice di finitura ormai ingiallita. Al disotto delle ridipinture, nelle piccole lacune presenti, si intravedeva la finitura cromatica originale, soprattutto sul retro. Tale strato pittorico sembrava essere stato realizzato con una tempera (probabilmente di natura grassa) su un supporto di natura organica.

Dall'interno l'opera era riempita con un sostegno, non più funzionale, costituito da una stecca di legno su cui erano applicate garze e stoppa in quantità. Sono presenti molte rotture, alcune certamente dovute a errori nella tecnica esecutiva e conseguenti la cottura. Sulle pareti interne, alla base del busto, era applicata una



tela di cotone per mezzo di colla animale e molto gesso, con funzione di rinforzo. Le rotture sembrano incollate con colla animale o mastice ancora funzionali e dotate di buona tenuta, pertanto se ne è ritenuta inutile, se non dannosa, la rimozione.

L'intervento di restauro ha visto l'esecuzione di saggi stratigrafici sulla campitura rossa della veste, che hanno evidenziato l'applicazione di tre strati di ridipintura (fig. 2) sul fronte. Il volto è stato in gran parte risparmiato fatta eccezione per ricolorature nelle sole lacune, mentre il collo era anch'esso totalmente



ridipinto con più strati di colore che celavano l'originale verdaccio. Sul retro, invece, l'intera superficie era coperta dall'applicazione di tela di lino con colla di coniglio, successivamente ridipinta. I capelli e la barba erano anch'essi ridipinti, coprendo molte lacune e soprattutto delicate lumeggiature realizzate con oro zecchino a conchiglia.

Prima di eliminare i riempitivi si è proceduto alla rimozione delle ridipinture per valutare l'effettivo stato di conservazione della superficie pittorica e l'entità degli incollaggi (fig. 3).

Si è rimossa per prima cosa la tela dal retro, per via meccanica, liberando la policromia originale che risultava però ancora coperta da uno spesso strato di colla di coniglio. Procedendo verso il fronte nella rimozione degli strati sovrapposti si è studiato un sistema di solventi organici supportati in diversi media, tra questi gel di Carbopol, Klucel G, emulsione stearica (pappina fiorentina), saliva artificiale. Le ricette più utili sono state un Gel di alcool benzilico e EDTA in Carbopol a pH9 per l'ammorbidimento delle ridipinture più recenti e acqua gelificata in Klucel G per l'assottigliamento della colla presente sugli strati originali sul retro. La rimozione degli strati di ridipintura ha portato alla luce un tenace strato di gesso e colla applicato sulla superficie originale, particolarmente spesso lungo le linee di rottura. La rimozione di questo per via chimica comportava il rischio di solubilizzazione dello strato originale, pertanto si è deciso di procedere alla rimozione con l'impiego di ablatore dentistico ad ultrasuoni, liberando in maniera sicura la cromia originaria. Le stratigrafie sul collo hanno rivelato delle gocciolature di sangue, realizzate con lacca rossa, molto delicate, perciò la pulitura è avvenuta per via meccanica mediante l'impiego di bisturi e lenti d'ingrandimento optiVISOR 30X.

La situazione più complessa era quella presente sul colletto, dove una coloratura oca copriva uno strato di gesso e colla che celava il raffinato modellato. Il colletto, infatti, era interamente dorato con punzonature e piccole conchette riempite con lacca rossa e, probabilmente, smaltino, in maniera alternata, in modo da simulare delle gemme preziose blu e rosso rubino. La ridipintura è stata rimossa ammorbidendola con gel basico di alcool benzilico e EDTA, successivamente lavato con

ligroina 100-140 e alcool etilico (50:50) mentre lo spesso strato di gesso è stato rimosso a secco con lame di bisturi e spicilli dentistici, sotto microscopio ottico.

Terminata la pulitura di tutta la superficie, che ha rivelato molte lacune, tuttavia facilmente riconducibili, si è proceduto alla rimozione dei riempitivi. La stecca di legno è stata sfilata e, per mezzo di impacchi di acqua con spugne il lattice vulcanizzato, si è ammorbidita la colla e sono state rimosse le garze. L'effettiva tenuta degli incollaggi ha permesso in fine l'assottigliamento del gesso impiegato come rinforzo della base.

Il biscotto è stato consolidato con l'applicazione dall'interno di gel di silice in fase acquosa al 15%, per imbibizione, mentre nelle linee di rottura è stata applicata resina polivinilbutirrale in fase alcoolica al 5% (MowithalBH60), per iniezione. La policromia è stata consolidata con fluoelastomero (Fluoline CP) applicato tal quale.

Dato lo spessore esiguo della pellicola pittorica si è deciso di non applicare uno stucco di preparazione, altresì perché lo strato originale non era preparato a gesso e colla, bensì era stato applicato uno strato con funzione di turapori dal tono

aranciato simile alla terracotta, probabilmente colla e pigmento. Si è applicato pertanto un film acrilico con funzione di primer nelle sole lacune e queste sono state ritoccate con colori ad acquerello secondo il metodo del puntinato, su una base a tempera. Le linee di giunzione delle rotture, invece, sono state stuccate con stucco bianco finissimo a base di cellulosa, quarzo e leganti acrilici, reversibile a secco, con acqua o con acetone.

Il Busto era corredato di un basamento di legno dorato e un'aureola, anch'essa in legno dorato, non pertinenti. Con questi apparati il busto era conservato entro una teca in legno dorato e vetro. Questi elementi sono stati restaurati eseguendo una pulitura superficiale dallo sporco generico con saliva artificiale e la rimozione delle ridipinture a porporina per via meccanica. La rimozione della porporina ha svelato una bella foglia d'oro applicata su bolo rosso. Questa è stata integrata nelle lacune con foglia d'ottone, tonalizzata con colori ad acquerello. I vetri, che erano fissati con fettucce di stoffa e colla animale e, in gran parte, basculanti, sono stati smontati e puliti con acqua e alcool, poi rimontati con silicone trasparente.

Bibliografia

1450-1542

L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516...*, continuato da un anonimo fino al 1542, pubblicato sui codici della Comunale di Siena e della Marucelliana, con annotazioni, da Iodoco del Badia, Sansoni, Firenze 1883.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori... di nuovo ampliate*, Firenze 1568, ed. in G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, 9 voll., I-VII, Sansoni, Firenze 1878-1881.

1863

Laude spirituali di Feo Belcari, Lorenzo de' Medici, Francesco d'Albizzo, Castellano Castellani e di altri. Comprese nelle quattro più antiche raccolte, con alcune inedite e con nuove illustrazioni, presso Molini, e Cecchi, dietro il Duomo, Firenze.

1905

P. Bacci, *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio*, «Rivista d'Arte», III (9), pp. 159-171.

1915

P. Bacci, *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio*, «Rivista d'Arte», III (9), pp. 164-166, 169.

1920

A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton University-Oxford University, London.

1933

Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, Tipocalcografia Classica, Firenze.

1938

U. Middeldorf, *Die Ausstellung italienischer Renaissanceskulptur in Detroit*, «Pantheon», 22, pp. 315-318.

C.L. Raghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A)*, «La Critica d'Arte», 3, pp. 170-183.

W.R. Valentiner, *Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures*, Catalogo della mostra di Detroit, The Detroit Institute of Art, Detroit.

1940

W.R. Valentiner, *Donatello and Ghiberti*, «The art quarterly», 3, pp. 182-214.

1955

J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, Her Majesty's Stationary Office, London, ed. 1972.

1966

F. Rossi, *Il Museo Horne a Firenze*, Electa, Firenze.

1977

L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche*, in G. Chelazzi Dini (a cura di), *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del convegno di Siena (2-5 ottobre 1975), Centro Di, Firenze 1977, pp. 163-179.

1978

J. Pope-Hennessy, *The Sixth Centenary of Ghiberti* (1978), in *Study and Criticism in Italian Sculpture*, Princeton, pp. 65-68.

1979

V. Herzner, *Regesti donatelliani*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3ª serie, II, pp. 169-228.

1980

G. Gentilini, *Nella rinascita delle antichità*, in A. Paolucci, G. Conti (a cura di), *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, Catalogo della mostra di Impruneta, Officine Grafiche, Firenze, pp. 67-99.

J. Pope-Hennessy, *The Sixth Centenary of Ghiberti* (1978), in *The Study and Criticism in Italian Sculpture*, Metropolitan Museum of Art-Princeton University press, New York and Princeton, pp. 65-68.

1981

La misericordia di Firenze. Archivio e raccolte d'arte, Officine Grafiche, Firenze.

1986

L. Bellosi, *I problemi dell'attività giovanile*, in A.P. Darr, G. Bonsanti (a cura di), *Donatello e i Suoi. Scultura fiorentina del primo rinascimento*, Catalogo della mostra di Detroit e Firenze, La Casa Usher, Milano-Firenze, pp. 47-54.

1987

R. Fantappiè, *Artisti e artigiani a Prato fra il XV e il XVI secolo*, «Archivio storico pratese», LXIII (1-2), pp. 23, 26.

B. Wollesen-Wisch (ed.), *Italian Renaissance Art. Selections from the Piero Corsini Gallery*, Catalogo della mostra (Museum of Art, University Park, 25 gennaio-8 marzo 1987), Pennsylvania State University.

1989

L. Bellosi, *Donatello e il recupero della scultura in terracotta*, in *Donatello-Studien*, Bruckmann, München, pp. 130-145.

1992

G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Cantini, Firenze.

1996

F. Falletti, *Note storiche sul monumento Forteguerri dopo la morte del Verrocchio*, in Ead. (a cura di), *I Medici, il Verrocchio e Pistoia. Storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di San Zeno*, Sillabe, Firenze, pp. 34-36.

A. Padoa Rizzo, *Per la scultura a Pistoia tra '400 e '500: nuove proposte*, «Antichità viva», XXXIV (5-6), pp. 19-27.

1997

A. De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze.

P. Francioni, *La Madonna del Presepe nella Pieve di Terranuova e... Agnolo di Polo* in P. Francioni, L. Speranza, *Il restauro del gruppo del Presepe*, Biblioteca Comunale, Terranuova Bracciolini, pp. 41-54.

G. Leoncini, *La fondatrice, Eleonora Ramirez de Montalvo, e la Minime Ancelle della Santissima Trinità e della Divina Incarnazione*, in De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete*, 1997, pp. 31-49.

D. Liscia Bemporad, *Le suppellettili sacre e di devozione nella villa delle Signore Montalve alla Quiete*, in De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete*, 1997, pp. 51-59.

- A. Padoa Rizzo, *Il monastero di San Jacopo di Ripoli e il suo patrimonio artistico*, in De Benedictis (a cura di), *Villa La Quiete*, 1997, pp. 157-169.
- 1998**
- G. Gentilini (a cura di), *I della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), Giunti, Firenze.
- L. Lorenzi, *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Belriguardo, Ferrara.
- 2001**
- B. Boucher, *Italian Renaissance terracotta: artistic revival or technological innovation?*, in B. Boucher (ed.), *Earth and Fire. Italian terracotta from Donatello to Canova*, Catalogo della mostra di Londra e Houston, Yale University Press, New Haven-London, pp. 1-31.
- 2002**
- L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in L. Bellosi (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Catalogo della mostra di San Giovanni Valdarno, Skira, Milano, pp. 14-51.
- A.P. Darr, P. Barnet, A. Boström, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 vols., Harvey Miller, London.
- 2004**
- L. Lorenzi, *Le terrecotte policrome di San Vivaldo. Precisazioni in margine ad alcune sculture del complesso gerosolimitano*, in S. Gensini (a cura di), *Una Gerusalemme toscana sullo sfondo di due Giubilei*, Atti del convegno di studi (San Vivaldo, 4-6 ottobre 2000), Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 109-120.
- M. Ferretti, *Tre temi da approfondire, in Matteo Civitali e il suo tempo*, 2004, pp. 165-187.
- A. Giannotti, *Schegge fiorentine nello specchio di Arezzo. Una guida alla scultura*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Edifir, Firenze, pp. 157-159.
- Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori a Lucca nel tardo Quattrocento*, Catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), Silvana editoriale, Cini-sello Balsamo (Mi).
- L. Pisani, *Appunti su Agnolo di Polo*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», XL, pp. 114-126.
- 2005**
- A. Galli, *Calchi in stucco del primo rinascimento: quattro Madonne della Fondazione Giorgio Cini*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, pp. 159-180.
- 2006**
- C.T. Gallori, *L'«Imago Pietatis» e gli istituti di carità: problemi di iconografia*, «Acme», LIX (1), pp. 75-125.
- 2007**
- L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Leo S. Olschki, Firenze.
- L.A. Waldman, *The terracotta sculptor Agnolo di Polo de' Vetri: the prison, the pievano, the pratese, and the cook*, «Mitteilungen des kunsthistorisches Institutes in Florenz», LI (3-4), pp. 337-350.
- 2008**
- L. Speranza, R. Moradei (a cura di), *La Madonna di Fiesole. Scoperta e restauro di un capolavoro*, Tipografia Risma, Firenze.
- L.A. Waldman, *Sogliani, and his patrons: new research on the Albizzi, Bernardi, and Serristori altarpieces*, «Paragone», LIX (3, 78), pp. 69-86.

2009

- G. Festa, *Giovanni Dominici e i primi conventi dell'Osservanza in Italia*, «Memorie domenicane», 40, pp. 113-128.
- M. Maccherini, *Una nuova opera di Benedetto da Maiano per San Gimignano: il Crocifisso dell'Ospedale di Santa Fina*, in *Benedetto da Maiano a San Gimignano. La riscoperta di un crocifisso dimenticato*, Catalogo della mostra (San Gimignano, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Raffaele De Grada", 21 marzo-21 giugno 2009), a cura di M. Maccherini, Comune di San Gimignano, San Gimignano, 2009, pp. 33-59.

2012

- M.M. Simari, M. Masini, *Bottega di Lorenzo Ghiberti, Madonna col Bambino*, «Kermes», XXV, luglio-settembre, pp. 57-61.

2013

- A. Paolozzi Strozzi, M. Bormand (a cura di), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, Catalogo della mostra di Firenze e Parigi, Mandragora, Firenze.

2015 (2018)

- F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Reconsidering the Young Donatello*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 75, pp. 15-45.

2016

- L. Brunori, *Il Patrimonio artistico di Villa La Quiete. L'acquisizione dei beni del monastero di Ripoli*, in *Capolavori a Villa La Quiete*, pp. 3-19.
- C. Giometti, D. Pegazzano, *Novità e precisazioni sugli apparati decorativi di San Jacopo di Ripoli al tempo delle*

Montalve, in *Capolavori a Villa La Quiete*, pp. 21-33.

- C. Giometti, D. Pegazzano (a cura di), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, Firenze University Press, Firenze.
- F. Gualandi (a cura di), *Unici. Secoli XIII-XVI*, Catalogo della mostra di Bologna (Antichità all'Oratorio), Bologna.
- M.P. Paoli, *Ramirez Montalvo, Eleonora*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma, pp. 308-311.
- D. Pegazzano, *Le pale di Ridolfo del Ghirlandaio e di Michele Tosini per il monastero di San Jacopo di Ripoli*, in *Capolavori a Villa La Quiete*, pp. 38-40.
- ven. L. Ramirez de Montalvo, *Gloria alla Santissima Trinità. Preghiere, laudi, poemi e istruzioni su: Trinità, Dio, Gesù Cristo*, testo critico a cura di A. Pellegrini e suore Montalve, Pubblicazioni dell'Archivio Arcivescovile di Firenze presso Pagnini Editore, Firenze (seconda edizione emendata 2016).

2017

- G. Amato, *Benedetto da Maiano e il Crocifisso ligneo di Santa Maria del Fiore*, in B. Santi (a cura di), *Il Crocifisso di Benedetto da Maiano*, Mandragora, Firenze, pp. 21-28.
- C. Acidini Luchinat, E. Capretti, M. Ciatti, G. De Micheli, E. Di Renzo (a cura di), *La bellezza salvata. Firenze 1966-2016*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 12 gennaio 2016-26 marzo 2017), Sillabe, Livorno.
- E. Belli, *Madonne Bardini. Rilievi mariani del secondo quattrocento fiorentino*, a cura di A. Nesi, Centro Di, Firenze.

TRE SCULTURE DEL RINASCIMENTO

RECUPERI E RESTAURI
A VILLA LA QUIETE

La mostra a Villa La Quiete è incentrata su tre importanti sculture rinascimentali, mai esposte al pubblico. L'accurato restauro delle opere, eseguito in questa occasione, si pone nel solco del recupero del patrimonio artistico della villa intrapreso dall'Ateneo fiorentino, affiancato, in questo caso, dal gruppo Terna che ha contribuito, con un'elargizione liberale, al restauro di una delle opere in mostra: si tratta della bellissima *Madonna con Bambino* in stucco riferita alla bottega di Lorenzo Ghiberti. A questa si affiancano una rara terracotta raffigurante una *Madonna con Bambino*, di un seguace di Donatello, e un *Cristo Salvatore*, sempre in terracotta dipinta, realizzato dall'artista Agnolo di Polo, formatosi nella bottega di Andrea Verrocchio. Le tre sculture, parte del nucleo più antico delle collezioni della villa, sono un esempio rilevante della raffinata produzione delle poliedriche botteghe fiorentine del Rinascimento.

CRISTIANO GIOMETTI è professore associato di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo (SAGAS) dell'Università di Firenze. Insieme a Donatella Pegazzano ha curato la mostra *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra* (2016).

DONATELLA PEGAZZANO è professoressa associata presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università di Firenze dove insegna Museologia. È membro del consiglio scientifico del Sistema Museale dello stesso ateneo. Da alcuni anni studia il patrimonio artistico di Villa La Quiete allo scopo di favorirne la valorizzazione.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA,
ARTE E SPETTACOLO



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SMA
SISTEMA MUSEALE
ATENEO FIORENTINO

