ITINERARIO 21

Il Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Quattrocento e Cinquecento

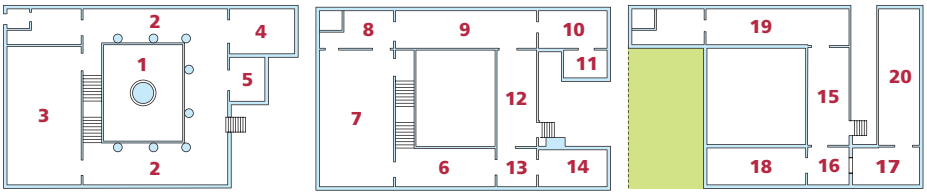
Via del Proconsolo, 4
Firenze

Il *Museo Nazionale del Bargello* ha sede in uno dei più antichi palazzi pubblici fiorentini e raccoglie una delle maggiori collezioni di scultura italiana del Rinascimento. L'edificio è fortemente legato alla storia della città e venne trasformato in sede espositiva soltanto nel 1865, nel periodo storico che vide Firenze capitale dell'Italia unita e in un clima di affermazione delle radici identitarie del nostro Paese che culminarono nelle celebrazioni dedicate a Dante Alighieri.

Il complesso architettonico risale al XIII secolo e ospitò dapprima il Palazzo del Capitano del Popolo, poi, dal 1574, la sede del Capitano di Giustizia (il Bargello). Tale trasformazione determinò una serie di profonde alterazioni, tra cui le aggiunte delle carceri che indussero persino a chiudere le logge dell'ampio cortile. Il palazzo, che con la sua mole imponente testimonia ancora oggi la propria rilevanza simbolica nell'impianto urbano cittadino, fu testimone della travagliata storia fiorentina, in particolare durante il conflitto tra guelfi e ghibellini. La rivalutazione del palazzo avvenne soltanto nel XIX secolo soprattutto in virtù del rinvenimento di un ritratto di Dante che, nelle *Vite*, il Vasari ricorda tra le opere di Giotto («ancor oggi si vede ritratto nella cappella del Palagio del Podestà di Fiorenza l'effigie di Dante Alighieri, coetaneo e amico di Giotto et amato da lui per le rare doti che la natura aveva della bontà del gran pittore impresse»). Fu questo il primo passo che diede l'avvio al processo di recupero e di restauro del palazzo, la cui austerità architettonica ben si adattava al *revival* medievaleggiante che caratterizzò il Romanticismo non solo italiano ma anche europeo. Nuove decorazioni pittoriche e ornamenti "in stile" furono aggiunti alle sale del palazzo, del quale si intendeva recuperare l'aspetto dell'età comunale.

Il museo nacque dunque all'insegna della conseguita Unità d'Italia; dapprima destinato a celebrare l'arte e la storia della Toscana, fu quindi promosso al rango di Museo Nazionale. La collezione si costituì inizialmente accogliendo opere provenienti dagli ordini monastici soppressi, ma anche grazie a donazioni di altri importanti musei fiorentini, tra cui gli Uffizi e Palazzo Pitti, nonché di numerosi privati. Alla fine dell'Ottocento, in occasione del centenario di Donatello, il museo accolse importanti opere di scultura fiorentina del primo Rinascimento; infine, con la cospicua donazione dell'antiquario Louis Carrand, la raccolta del Bargello si caratterizzò sempre più per la presenza di oggetti di arte applicata.

▼Piante dei piani terreno, primo e secondo.



1. Cortile
2. Porticato
3. Sala di Michelangelo
4. Sala della scultura medievale
5. Sala delle esposizioni temporanee
6. Verone
7. Sala di Donatello
8. Sala islamica
9. Sala donazione Carrand
10. Cappella del Podestà
11. Sacrestia
12. Sala degli avori
13. Sala donazione Bruzzichelli
14. Sala delle maioliche
15. Sala di Giovanni della Robbia
16. Sala di Andrea della Robbia
17. Sala del Verrocchio
18. Sala dei Bronzetti
19. Sala delle armi
20. Sala del medagliere

21.1

AGOSTINO DI DUCCIO (1418-ca 1481)

Madonna del Carmine

Circa 1455-1460. Marmo, altezza 83 cm

Scultore e architetto fiorentino, *Agostino di Duccio* si formò nell'ambito di Donatello e di Michelozzo; conseguita la maturità stilistica, praticò spesso l'arte della plastica in funzione di complessi monumentali. Nel 1441 fu accusato insieme ai fratelli di aver rubato l'argento della Compagnia dell'Osservanza; condannato all'esilio, fu obbligato a condurre una vita irrequieta che lo vide attivo in varie città dell'Italia settentrionale. Dopo i soggiorni a Modena e a Venezia, si recò a Rimini, dove realizzò la decorazione del Tempio Malatestiano. La sua maniera risente fortemente anche dell'opera di alcuni pittori contemporanei, in particolare Andrea del Castagno e Filippo Lippi. Tornato a Firenze nel 1463, l'artista si iscrisse all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname e ricevette la commissione per alcune figure monumentali destinate all'Opera del Duomo.

Il rilievo è ancora inserito nell'originario tabernacolo quattrocentesco proveniente dalla Chiesa del Carmine a Firenze. La Madonna e il Bambino appaiono circondati da angeli atteggiati in una straordinaria varietà di pose e di emozioni. Il movimento e la vitalità che promanano da queste figure minori produce, intorno al gruppo centrale, un senso di profondità e di dinamismo. L'uso sapiente dello stiacciato donatelliano moltiplica i piani spaziali, in una successione estremamente variegata che viene rafforzata dalla multidirezionalità degli sguardi dei vari personaggi. Forte è l'influenza di Donatello, soprattutto nella rappresentazione degli angeli sulla sinistra: i volti emergono letteralmente dalla superficie marmorea come fosse materia liquida. L'andamento ondulato dei panneggi e delle capigliature accentua questa sensazione di fluidità e di morbidezza. Straordinario rilievo è dato alla rappresentazione delle mani della Vergine: le dita lunghe e affusolate si distendono intorno al corpicino del Cristo bambino in segno di protezione.

21.2

ANTONIO ROSSELLINO (1427-1428/1479)

Ritratto di Matteo Palmieri

1468. Marmo, altezza 60 cm

Nato a Settignano, *Antonio Rossellino* appartiene a una prolifica generazione di artisti, tra i quali Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole e lo stesso fratello Bernardo Rossellino, che promosse un significativo rinnovamento della scultura toscana del Quattrocento. Fortissima fu, nella sua formazione, l'influenza dell'eclettico Mino da Fiesole nonché lo studio dell'arte antica, probabilmente mediata da disegni, medaglie e sarcofagi più che da un soggiorno a Roma. Le opere della maturità mostrano un crescente interesse per la rappresentazione del movimento e del sentimento.

L'opera si presenta molto degradata, avendo mantenuto fino al 1832 l'originaria collocazione esterna, sulla porta di Casa Palmieri a Firenze, in via di Pietrapiana. Datata e firmata alla base, essa rappresenta lo statista e scrittore Matteo Palmieri in una espressione di grande naturalezza, che denota una diretta meditazione dell'artista su prototipi antichi. La morbidezza del volto, dalle labbra carnose e leggermente socchiuse – del tutto appropriate alla celebrata eloquenza dell'effigiato –, le linee dell'espressione, il naso pronunciato e le arcate sopraccigliari ben definite producono nel loro insieme un effetto di presa diretta, una immediatezza raramente conseguita con tanta efficacia nella scultura di questi anni. Una folta capigliatura incornicia il viso, pronto ad incontrare lo sguardo dell'osservatore.

▲21.1

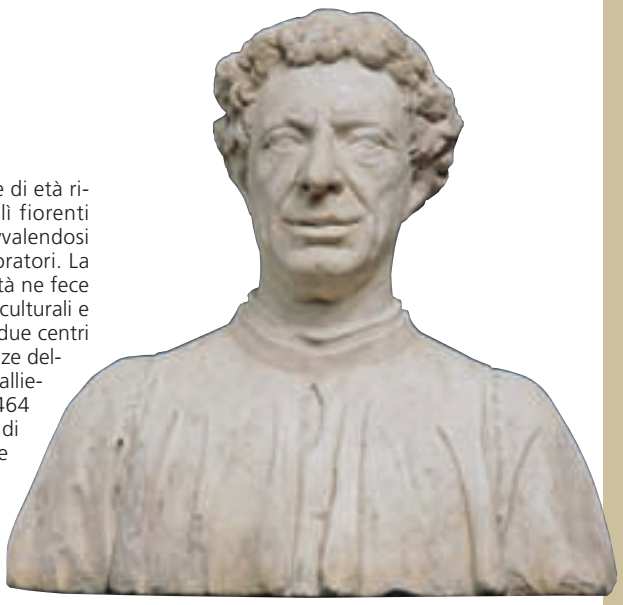
21.3

MINO DA FIESOLE (1429-1484)

Piero de' Medici

1455-1460. Marmo, altezza 55 cm

Tipico esempio di artista-imprenditore di età rinascimentale, *Mino da Fiesole* stabilì fiorenti botteghe sia a Roma sia a Firenze, avvalendosi di una folta schiera di allievi e collaboratori. La frequentazione costante delle due città ne fece un tramite di trasmissione dei modelli culturali e dei generi maggiormente in voga nei due centri artistici. Incerte rimangono le circostanze della sua formazione; Vasari lo vorrebbe allievo di Desiderio da Settignano. Nel 1464 Mino risulta iscritto all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname di Firenze, condizione che ne agevola l'inserimento nelle cerchie più esclusive della committenza medicea. Fu anche per assecondare i gusti di tale sofisticata clientela che lo scultore si cimentò nel genere del busto-ritratto di derivazione romana; una pratica che incoraggiò la sua propensione al naturalismo.



▲21.2

◀21.3

L'opera è citata dal Vasari, che ne descrive anche la collocazione originaria e ne precisa l'affiancamento a un ritratto femminile. La destinazione architettonica conferma l'ispirazione classica di questi busti, realizzati a modello della ritrattistica romana di età repubblicana. Piero de' Medici era il padre di Lorenzo il Magnifico ed era a sua volta primogenito del vecchio Cosimo. Lo sguardo fiero e intenso trasmette l'immagine di un uomo affermato e sicuro di sé; gli abiti raffinati, di prezioso broccato, ne testimoniano l'estrazione sociale e il gusto. Mino dà prova di un pieno controllo delle proporzioni anatomiche, modulando con sapienza la trattazione della superficie marmorea attraverso la quale riesce ad imitare efficacemente il corpetto in velluto, il cotone della camicia visibile sul collo e il morbido broccato. La compostezza della testa e delle spalle, erette e possenti, esalta la forza espressiva del volto leggermente ruotato verso destra, mentre un lieve aggrottarsi della fronte lascia intendere l'elaborazione di un pensiero o l'affiorare di un ricordo.

▲21.4

▲Antonio Pollaiolo, *Battaglia di nudi*, ca 1490. Incisione, 40×58 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

▼21.5

21.4

BERTOLDO DI GIOVANNI (ca 1430-1491)

Scena di battaglia

Circa 1479. Bronzo, 45×99 cm

Noto soprattutto per avere introdotto il giovane Michelangelo allo studio dell'arte antica, *Bertoldo di Giovanni* fu allievo di Donatello e uno dei protagonisti della scultura rinascimentale fiorentina di gusto antiquario. Negli anni 1468/1469, l'artista si recò forse a Roma, al seguito di una delegazione diplomatica. Oltre al rilievo, Bertoldo praticò l'arte del bronzetto, un genere molto amato dall'ambiente degli umanisti italiani per il suo diretto richiamo all'Antico. Le interpretazioni di Bertoldo, di cui ci restano sei esemplari, rappresentano prevalentemente il corpo maschile nudo atteggiato in pose particolarmente complesse che anticipano la nascita della «figura serpentinata», in seguito molto amata da Michelangelo. Nel 1488 Lorenzo il Magnifico lo nominò sovrintendente della cosiddetta scuola del Giardino Mediceo e delle antichità ivi conservate: «…perché, desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopradetto Bertoldo, che era discepolo di Donato; et ancora che e' fusse sì vecchio che non potesse più operare, era nientedimanco maestro molto pratico e molto reputato».

Il rilievo, che rappresenta una scena di battaglia "all'antica", deriva da un sarcofago romano del III secolo a.C. molto danneggiato e conservato nel Camposanto di Pisa, città che l'artista ebbe modo di visitare al seguito di Lorenzo il Magnifico. Il bronzo, di grande originalità compositiva, dovette suscitare enorme ammirazione proprio in virtù del suo diretto richiamo all'Antico ed era esposto nel salone di Palazzo Medici, al di sopra di un camino.

Alle figure tratte fedelmente dal prototipo classico, Bertoldo ne ha aggiunte numerose altre di sua totale invenzione, come i personaggi armati di clava e, soprattutto, la figura dell'Ercole a cavallo posta al centro della composizione, probabile chiave per l'identificazione del soggetto rappresentato (forse Ercole e i giganti). I corpi in lotta sono disposti con straordinario effetto drammatico, in una concitazione complessiva a cui si sottraggono soltanto poche figure, come quella del prigioniero in primo piano a destra, completamente isolato, al quale corrisponde il personaggio femminile all'estrema sinistra. Il vortice di movimento che trova il suo fulcro nella figura centrale di Ercole, ispirerà la *Battaglia dei centauri* del giovane Michelangelo e troverà forse un lontano riscontro nella *Battaglia di Anghiari* dipinta da Leonardo in Palazzo Vecchio. Va infine sottolineato come il tema della battaglia di nudi fosse divenuto, nel secondo Quattrocento, terreno di indagine per molti artisti fiorentini. Ne è l'esempio maggiore la *Battaglia di nudi* di Antonio del Pollaiolo, un'incisione che ebbe ampia diffusione anche nell'Italia settentrionale. Allo stesso Pollaiolo, oltretutto, si attribuisce un rilievo (perduto) dello stesso soggetto e un'altra incisione con *Ercole e i giganti*.

21.5

DESIDERIO DA SETTIGNANO (ca 1430-1464)

San Giovanni Battista bambino

1450-1453. Rilievo in pietra serena, 51×24×9 cm

Artista raffinatissimo e sofisticato, *Desiderio da Settignano* conseguì uno straordinario successo sin da giovanissimo. Il Vasari lo definisce «imitatore della maniera di Donato, quantunque da la natura avesse egli grazia grandissima e leggiadria»; la sua maniera, insomma, «dolce e vezzosa» fu guidata più dalla naturale inclinazione che non dallo studio e lo portò a prediligere forme aggraziate rispetto alla grandiosità delle opere di Donatello.

Il rilievo è trattato con un effetto di estrema lucidità della superficie, ed è concepito in senso autenticamente tridimensionale, con un'articolata sovrapposizione di piani, che va dal sottilissimo spessore reso con lo stiacciato (aureola, croce), fino all'altorilievo del busto, molto aggettante. Originariamente la scultura presentava una decorazione policroma, come rivelano alcune tracce di pigmento.

Il profilo dolcissimo del giovinetto appare di uno straordinario naturalismo, il modellato morbido e la superficie levigata gli conferiscono eccezionale vitalità, mentre dettagli anatomici come la spalla leggermente arcuata in avanti, la corporatura gracile, la capigliatura scomposta rivelano una pronunciata attenzione per il dato reale. La testa, rappresentata di tre quarti, sembra fuoriuscire dal piano del rilievo, al punto tale che il profilo arriva a proiettare un'ombra sullo sfondo piatto. L'espressione assorta del Battista suggerisce l'acquisizione di una consapevolezza precoce e la figura posta di profilo produce l'impressione di un corpo in cammino verso una meta già contemplata dal disegno divino.

21.6

FRANCESCO LAURANA (ca 1430-ca 1502)

Battista Sforza

Dopo il 1472. Marmo di Carrara, 51×52×7 cm

Originario della Dalmazia, *Francesco Laurana* si formò a Ragusa, quindi viaggiò soggiornando a Napoli, in Sicilia e persino in Francia. Tale mobilità contribuì ad arricchire i suoi riferimenti culturali ma rende oggi assai ardua la ricostruzione della sua evoluzione stilistica. Le influenze della scultura borgognona si sommano a quelle catalane assimilate nell'Italia meridionale, mentre è legittimo supporre che egli si servisse abitualmente di collaboratori. Straordinaria fu la sua attività di ritrattista; i busti eseguiti a Napoli e a Urbino sono caratterizzati da una rigorosa sintesi formale e da un gusto per l'essenzialità e la simmetria ispirato dall'arte di Antonello da Messina e di Piero della Francesca.

Il busto rappresenta Battista Sforza, moglie di Federico da Montefeltro e figlia di Alessandro Sforza, donna risoluta e tenace, celebrata dalle fonti per la sua forte personalità, dotata di «prudentia et animo et ingegno». L'opera fu realizzata dopo la morte della duchessa e fu verosimilmente collocata nel Palazzo di Urbino o al di sopra della tomba in Santa Chiara all'interno di una nicchia. La destinazione architettonica è testimoniata sia dall'appoggio, insolitamente largo sia dalla lavorazione del lato posteriore: benché la scultura sia modellata a tutto tondo, infatti, essa è concepita per essere osservata dal solo punto di vista frontale.

Il carattere commemorativo del busto è esplicitato dall'iscrizione latina che corre lungo l'ampia base e che allude all'abilità di governo dimostrata da Battista in patria in occasione delle campagne di guerra condotte dal consorte. Le fattezze del viso furono probabilmente desunte da una maschera funebre e corrispondono in pieno al modello di bellezza femminile dell'epoca. Il collo lungo e sottile, in particolare, è segno di eleganza e nobiltà. Proprio questo particolare, insieme alla conformazione del capo, rinvia alle figure femminili di Piero della Francesca. In generale, il busto deriva dai significativi precedenti realizzati da Mino da Fiesole e da Antonio Rossellino nell'ambito di un più complesso revival dei modelli classici. Rispetto ai suoi predecessori, però, Laurana punta maggiormente a un obiettivo di idealizzazione della figura, in una sintesi formale che nobilita il personaggio sottraendolo alle fugaci apparenze del quotidiano.

◂▾**21.6**

Le figure furono realizzate per ornare un arco di trionfo della Porta Reale di Napoli, voluta da re Alfonso II d'Aragona (1494-1495) all'indomani della sua incoronazione, avvenuta nel 1494. L'ambizioso complesso, che prevedeva originariamente circa ottanta figure, non venne mai completato a causa della rapida caduta del regno di Alfonso II. Le figure dei musici sono accorpate in due gruppi di tre e presentano degli accorgimenti prospettici dovuti al fatto che se ne presupponeva la veduta da sotto in su: è in questo senso che vanno interpretate le proporzioni alterate e le apparenti distorsioni. Le figure si dispongono parallelamente muovendosi in modo unidirezionale e l'evidenza attribuita agli strumenti musicali agevola la rapida comprensione dell'immagine. Le fogge degli abiti sono replicate serialmente, senza aggiunte di dettagli. Questa uniformità iconografica rafforza l'effetto della veduta d'insieme e avrebbe contribuito all'omogeneità stilistica dell'intero complesso. La mancata finitura dei volti va attribuita alla prassi di bottega, che prevedeva l'abbozzo iniziale da parte degli allievi e l'intervento finale del maestro. È possibile distinguere diversi stati di lavoro nella figura centrale del gruppo dei suonatori di tromba, mentre il giovane trombettiere isolato appare compiuto in ogni dettaglio.

▾**21.7**

21.7

BENEDETTO DA MAIANO (1442-1497)

Sei musici

Circa 1495. Marmo di Carrara, altezza media ca 145 cm

Benedetto da Maiano nacque presso Firenze e praticò sia l'architettura sia la scultura. Grazie all'ampiezza dei suoi riferimenti e alla varietà delle tecniche impiegate, egli contribuì al rinnovamento del linguaggio artistico fiorentino sperimentando forme di plasticismo più elaborate e dinamiche di quelle predilette dai suoi predecessori.

▲21.8
▼21.9

21.8

JACOPO TATTI DETTO IL SANSOVINO (1486-1570)

Madonna

1540-1550. Cartapesta, 150×110 cm

L'artista, scultore e architetto, nacque a Firenze e derivò il soprannome dal suo maestro *Andrea Contucci* che, per i natali in Monte San Savino (Arezzo) era, per l'appunto, detto *Il Sansovino*. Fondamentali furono, nella sua evoluzione stilistica e culturale, i due soggiorni romani (1506-1511 e 1516-1527). Ben più intensa fu la sua esperienza di architetto che, dopo gli esordi a Firenze e a Roma, si compì prevalentemente a Venezia.

L'opera appartiene a una singolare produzione di manufatti per i quali la bottega del Sansovino sembra essersi caratterizzata. In generale, la produzione di opere di questo tipo si affermò in Italia a partire dal XV secolo in concomitanza con la diffusione della produzione della carta. La *Madonna* del Bargello, proveniente dall'Oratorio di San Martino dei Bonomini di Firenze, fa parte di una tipologia iconografica di cui conosciamo ben undici versioni. Essa va pertanto attribuita alla bottega del maestro, probabilmente chiamata a lavorare sulla base di un prototipo in marmo o in bronzo, presumibilmente perduto. Il recente restauro ha aiutato a chiarire meglio gli aspetti tecnici della sua realizzazione. L'interno dell'opera è costituito da un composto polimaterico fatto di carta macerata in acqua e modellata in una forma cava; la figura è stata realizzata attraverso una sovrapposizione di strati (tecnica «a tasselli»), sui quali sono state incollate strisce di tela intrise di gesso per conferire solidità all'insieme. Un procedimento finale a «focheggiatura», consistente nel trattamento del materiale con ferri roventi, ha quindi consentito di modellare con maggiore cura i vari dettagli. Il complesso è stato poi fissato tramite chiodi a un supporto in legno, mentre la coloritura è stata realizzata su una preparazione composta di biacca e olio. Integrazioni e ridipinture si sono succedute nel tempo alterando l'aspetto originario dell'opera e, soprattutto, ispessendola in modo considerevole.

La grande *Madonna* del Bargello, della quale il recente restauro (2008) ha consolidato la delicatissima struttura in gesso e cartapesta, rivela vari debiti formali sia nei confronti dell'opera di Donatello sia di quella di Michelangelo. La Vergine è rappresentata seduta di profilo, contro uno sfondo azzurro, nell'atto di sorreggere un Bambino singolarmente irrequieto. Questi, infatti, si aggrappa con la mano destra alla grossa fibbia che lega le due falde del mantello della madre, puntandole nel contempo i piedini sul grembo e sulla mano destra. La mano sinistra di Maria, invece, sorregge in modo sicuro e protettivo il piccolo Gesù sotto l'ascella sinistra, formando quasi un tutt'uno con il suo braccino. Fra madre e figlio, i cui volti sono vicinissimi, intercorre uno sguardo di intima e dolcissima intesa, ulteriormente rafforzato dalla tenue colorazione degli incarnati, che il restauro ha ripulito e reso nuovamente percepibile.

La severa monumentalità della figura della Vergine è resa con forme massicce, rese evidenti da un uso sapiente del panneggio, ampio in corrispondenza delle gambe ma finissimo sul complicato velo che le drappeggia la testa. ■

▶Raffaello, *Mercurio*, ca 1518. Affresco. Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche, dettaglio della volta.

21.9

GIAMBOLOGNA (JEHAN BOULOGNE) (1529-1608)

Mercurio

1580. Bronzo, altezza 170 cm

Per le notizie biografiche su Giambologna › paragrafo 19.3.1.

Il soggetto di Mercurio, alato messaggero degli dei, fu più volte trattato da Giambologna, al punto da rendere difficile oggi la ricostruzione della successione cronologica delle versioni pervenuteci e la loro effettiva identificazione con le opere descritte dalle fonti e nei documenti. L'esemplare del Bargello fu sicuramente realizzato per la famiglia Medici nel 1580 per poi essere inviato a Roma al cardinale Ferdinando, che lo collocò nella Villa del Pincio. Sappiamo che in origine la statua era dotata di un caduceo in legno sul quale si aggrovigliavano i serpenti modellati in cera. Mercurio è colto nell'atto di spiccare il volo, con il braccio destro proteso verso l'alto e l'indice puntato simbolicamente al cielo. Per accrescere questo straordinario effetto di moto ascensionale il messaggero degli dei è sospinto da un soffio di vento che fuoriesce dalla bocca di Zefiro, la cui testa funge da singolarissimo basamento. Il petto arditamente proteso in avanti, infine, è controbilanciato dalla gamba destra slanciata all'indietro, allo stesso modo di come la rotazione della testa viene compensata dall'opposto arretramento del braccio sinistro con il caduceo.

La fortuna di questa invenzione va attribuita all'originalità e all'arditezza della composizione: il corpo giovane e atletico del dio si avvita nello spazio, spinto in alto dal vento con una leggerezza che sembra sfidare qualsiasi regola di gravità e di equilibrio. La ricerca della difficoltà manifestata da Giambologna in quest'opera pienamente emblematica della sua abilità tecnica e formale è tipica del tardo manierismo e risponde al gusto raffinato ed esclusivo di una committenza aristocratica ed esigente. L'iconografia fu probabilmente ispirata dal Mercurio dipinto agli inizi del Cinquecento sulla volta della Villa Farnesina a Roma, ad opera di Raffaello e della sua bottega. L'affinità iconografica è tale da suggerire l'intento di una dimostrazione della superiorità della scultura sulla pittura, in piena sintonia con la fortunata disputa cinquecentesca sul cosiddetto «paragone delle arti».