

l'Artista

Critica delle arti in Toscana

Rivista fondata da Carlo Del Bravo

a. III, n. 3, 2021



EDIZIONI POLISTAMPA

l'Artista

Critica delle arti in Toscana

Rivista fondata da Carlo Del Bravo,
uscita nel 2019, col n. 1.

Direzione scientifica:

Lorenzo Gnocchi, Annamaria Petrioli Tofani, Carlo Sisi.

Comitato scientifico:

Fulvio Cervini, Roberto Paolo Ciardi, Elizabeth Cropper,
Charles Dempsey, Paul Joannides, Noriyuki Kai,
Giovanni Pagliarulo, Claudio Pizzorusso, Ettore Spalletti.

Comitato di redazione:

Giovanna De Lorenzi, Cristina Frulli, Alessandro Grassi,
Beatrice Paolozzi Strozzi, Francesca Petrucci,
Cristina Sirigatti, Giovanna Uzzani.

Segreteria generale:

Guglielmo Fondi, tel.: 349 4932422; email: guglielmofondi@gmail.com.

Editore:

Leonardo Libri

Direttore responsabile:

Lorenzo Gnocchi, professore associato di
Storia dell'arte moderna, Dipartimento di Storia,
Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS)
dell'Università di Firenze;
via san Gallo n. 10, 50122 Firenze;
tel.: 340 5477643; email: lorenzo.gnocchi@unifi.it.

Autorizzazione del tribunale di Firenze:
n. 6131 del 12/01/2021

Il proprietario della rivista e del sito web coincide
coll'editore, con lo stampatore, e col distributore:
LEONARDO LIBRI:
via Livorno n. 8/32, 50142 Firenze;
tel.: +39 055 73787; fax: +39 055 7378761;
email: info@leonardolibri.com;
sito web: www.leonardolibri.com.

Distribuzione:

per informazioni e acquisti ci si rivolga
all' *Ufficio commerciale* di
LEONARDO LIBRI,
via Livorno n. 8/32, 50142 Firenze;
tel.: +39 055 7378813; fax: +39 055 7378762;
email: com@leonardolibri.com.

Prezzo del volume:

Italia € 12,00 estero € 15,00

Viene pubblicata con cadenza annuale in un unico volume,
in formato solo cartaceo, con una tiratura di 500 copie. Ac-
cetta solo saggi originali e inediti, scritti in italiano, francese,
inglese, spagnolo, tedesco. Adotta un controllo della qualità
e dell'eticità della ricerca anche servendosi della revisione
fra pari del manoscritto, prima della sua pubblicazione; tale
revisione, affidata ad uno o più revisori, viene condotta col
metodo del "doppio cieco", per cui né l'autore del mano-
scritto né il revisore conosceranno l'identità, l'uno e del-
l'altro, e la redazione medierà tutte le interazioni fra loro.

Gli autori assumono la responsabilità esclusiva dei loro ar-
ticoli, per giudizi, opinioni, e notizie, nonché per tutti i di-
ritti di riproduzione e stampa anche parziali di testi e foto
riservati per l'Italia e per l'estero.
L'editore autorizza la riproduzione a fini non commerciali
e con citazione della fonte.

© 2021 LEONARDO LIBRI srl
info@leonardolibri.com – www.leonardolibri.com

ISBN 978-88-596-2249-9
ISSN 1120-2459

Sommario

4

Stefano Farinelli
*Il Cielo e la Terra tra Michelangelo, Tribolo, Sansovino e Tintoretto.
Ispirazioni tra Firenze e Venezia*

16

Clarissa Morandi
Il «gabinetto» del conte Bardi: un'aggiunta al catalogo degli affreschi giovanili di Luigi Sabatelli

24

Carlo Sisi
Iconografia per Il Prigioniero di Luigi Dallapiccola

32

Mattia Ciani
La cappella di Sant'Anna a Pescina. Michele Muffini e il Melodramma degli Alterati

50

Benedetta Zanieri
*Due disegni di Galileo Chini per la decorazione
del Palazzo delle Poste, Telegrafi e Telefoni di Firenze (1917)*

66

Carla Orofino
Discorso intorno alla amorosa amicizia nella scultura di Giuseppe Piamontini

84

Francesca Petrucci
Due quadri ritrovati di Giuseppe Benassai

90

Cristina Sirigatti
Invito a palazzo Crispi. Prima parte: Dalla strada

106

Riccardo Spinelli
*Gli affreschi di Matteo Rosselli e Domenico Pugliani nella cappella Del Palagio
alla Santissima Annunziata di Firenze*

118

Mara Portoghese
Vita agreste: Goffredo Trovarelli alla XX Biennale di Venezia

140

Lorenzo Gnocchi
L'attesa del «vir oriens, nomen eius», nei profeti donatelliani del Campanile di Santa Maria del Fiore

156

Mariagrazia Donato
Felice Ficherelli, pittore di sapiente bellezza e di virtuosi incontri

172

Summary

L'attesa del «vir oriens, nomen eius», nei profeti donatelliani del Campanile di Santa Maria del Fiore

LORENZO GNOCCHI

Le statue che fra il 1415 ed il 1424 furono richieste dall'Opera del Duomo a Donatello ed ai compagni della sua bottega, fra i quali in particolare Nanni di Bartolo detto "il Rosso", per i lati a settentrione ed a oriente del Campanile della, ormai definitivamente chiamata, cattedrale di Santa Maria del Fiore, credo abbiano avuto, come guida, Filippo Brunelleschi, maestro-amico dello scultore, e che proprio nel corso di quegli anni assumeva l'incarico di completare l'edificio con la sua Cupola: Cupola nella quale, grazie a questa collaborazione, troverà "attuazione" l'intero complesso di queste otto statue, che ne costituisce la premessa "potenziale".

Per comprendere, spero definitivamente, l'identità di queste statue, nonché i significati particolari che esse esprimono con la loro mimica facciale e con i gesti e le pose bisogna porre alcune considerazioni preliminari.

La prima riguarda la collocazione delle statue, che è su due lati di un parallelepipedo, al pari di quelle, coeve, disposte nelle nicchie esterne di Orsanmichele: due parallelepipedi che sono disposti in modo da avere i loro lati ortogonali ai punti cardinali, così che le figure si pongano innanzi al sole nelle tappe del suo percorso giornaliero; quel sole che ad Orsanmichele abbiamo proposto di identificare, secondo le indicazioni di Coluccio Salutati, con l'astro identitario della Parte Guelfa, dominante a Firenze, e del carattere dei suoi uomini, in quanto esso è immagine dell'evangelico-agostiniano Cristo, platonica «prole del bene»¹ ed anche al Campanile le statue donatelliane sono state scolpite per rivolgersi o al sorgere del sole o alla sua assenza.

La seconda premessa è relativa all'ordine con il quale leggeremo le statue, che è inverso alla loro esecuzione; infatti commenteremo, prima, quelle eseguite per il lato a settentrione, che furono scolpite fra il 1422 e il 1436, e poi quelle rivolte ad oriente, avviate dal 1415 e terminate nel 1421, anche se è bene precisare come l'allogazione e l'avvio dei lavori di ciascuna opera di entrambi i lati sono compresi fra il '15 e il '24², un breve giro di anni che conferma trattarsi di un progetto unitario, figlio di una mente unica, come i significati delle opere e la *ratio* della loro successione sembrano lasciare intendere.

Infatti l'ordito generale prevede, come scriveremo, un percorso progressivo di crescita, il quale inizia dal lato a settentrione, con l'affondo negativo, e poi, per successivi gradi, termina sul lato ad oriente con l'apice positivo, articolando, lungo l'orizzontale succedersi delle nicchie, un poderoso scavo nel sentire umano che si presenta, di statua in statua e di lato in lato, come un séguito di alternate condizioni "in potenza" che si compiono nelle successive "in atto" (concetti aristotelici, allora ben presenti, da inten-



Copia da Nanni di Bartolo, *Zaccaria*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.



*Profeti del lato meridionale (già settentrionale) del Campanile,
Firenze, Santa Maria del Fiore.*

dersi in senso funzionale, nel complesso platonico che ricostruiremo), terminando con l'avvento del «vir oriens, nomen eius»³, il quale si attua definitivamente nella Lanterna al vertice della Cupola e della città, con architettonica impennata verticale rispetto al percorso fin qui condotto orizzontalmente.

Un percorso per due figure che sono evocate attraverso gli sguardi ed i gesti delle statue: quelle di Gerusalemme e di Gesù come potenziali l'una dell'altra. La vicenda della prima, sul lato verso quel settentrione dal quale scriveremo che proviene il male, si trasla nelle vicende che Firenze ha vissuto proprio in quegli anni, assediata, nel 1402, da Filippo Maria Visconti, nordico duca di Milano, poi, negli anni venti, insidiata da Gian Galeazzo Visconti suo figlio, in entrambi i casi salvata: una proiezione della storia di Gerusalemme in quella, coeva, di Firenze, che, secondo lo spirito di quell'umanesimo detto "civile" di Salutati e di Bruni, teso ad indagare l'interiorità dell'uomo per renderlo degno *civis* della *polis*, diviene di ammonimento ad ogni fiorentino sul suo poter cadere nel male, ma anche del potersi riscattare da esso, come avviene con le statue ad oriente, le quali considerano la parabola di Cristo, prima, nella sua venuta e morte nel tempo, poi, nel suo eterno quotidiano essere presente.

Cominciamo la lettura dalle statue del lato a quel settentrione verso il quale, dal 1464, non possono più guardare, poiché è ben noto come vennero spostate in quello volto a meridione, sia, come particolarmente crediamo, per renderle meno compromettenti verso Milano che, nel frattempo, era divenuta, da nemica, alleata, con l'avvento degli Sforza che erano anche stati ospitati in città; sia, come si dice, per renderle più leggibili, essendo considerate dei capolavori: infatti, quando erano a settentrione, avevano assai ravvicinato il muro meridionale della Cattedrale, ed erano visibili solo da due punti di vista assai angolati, da un ripido sotto in su dallo stretto corridoio col Duomo, o con forte scorcio da una assai ridotta porzione della piazza prospiciente le scale di accesso alla chiesa. Penalizzazione di veduta certamente molto ragionata da Donatello e da Nanni che, infatti, giocarono molto sulle emergenze dalla nicchia, le quali fanno notare a chi osservava dalla piazza, una grande differenza fra le figure ai lati e quelle al centro. Infatti, in particolare da una vista angolata, i due profeti anziani al centro, *Geremia* e *Abacuc*, sembrano ritrarsi nelle loro nicchie, come fossero delle "garitte", fermi e, con severità, meditabondi su quanto i loro occhi coglievano quando erano alzati ad Aquilone (ovvero a nord), mentre i due laterali e giovani, *Abdia* e *Daniele*, muovono i loro corpi verso l'esterno delle nicchie⁴, sporgendo le teste dove i loro occhi puntavano, orizzontalmente o in basso verso la porzione di piazza del Duomo che era visibile dal loro punto di osservazione. Ed è una differenza che, da sola, induce a pensare ad un processo di superamento fra le due coppie, dalla disperazione della prima, che è potenza dello speranza avanzare che si attua nella seconda.

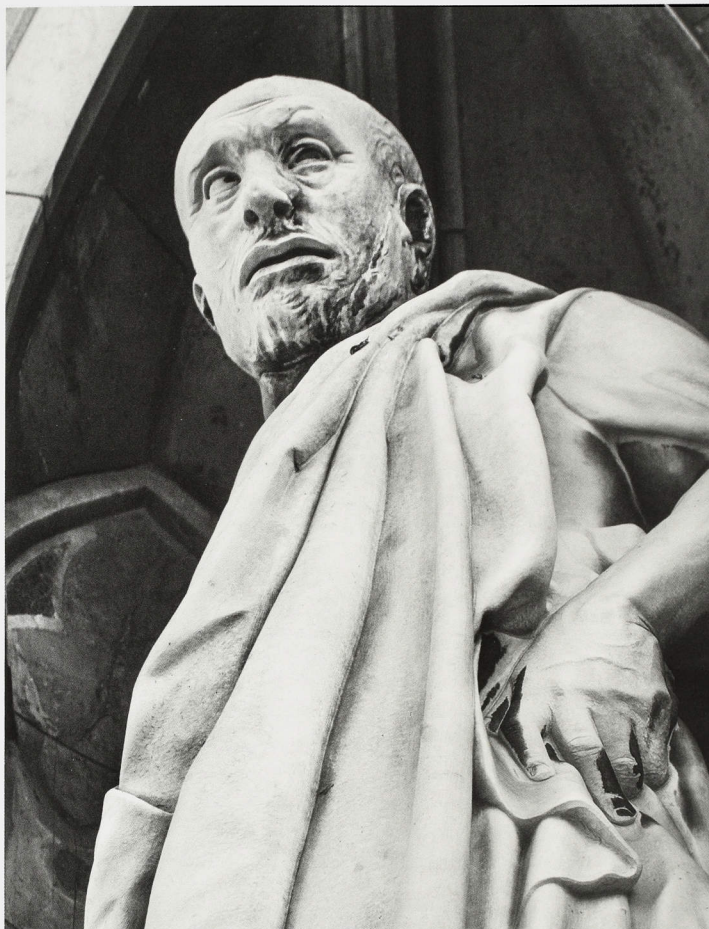
Infatti *Geremia* ed *Abacuc*, che avevano entrambi gli occhi puntati a settentrione, sembrano affrontarne il freddo senza patirlo, avendo entrambi la spalla e il braccio a destra scoperti, con una nuda offerta, che nel primo dei due è anche di buona parte dello sterno, ad indicare della loro anima, notoriamente «nuda»⁵, la sostanza di coraggio, e stando ben eretti, e con un «*surgere*»⁶ per «*super custodiam stare*»⁷, e con uno scrutare, indomiti Dio, come si legge nei brani dei loro libri che riteniamo interpretati dalla loro gestualità e mimica dei volti, e nei quali è presente la parola *aquila*.

Per *Geremia* è il momento di quel serrato dialogo con Dio, le parole del quale ha già letto nel cartiglio che la mano sinistra porta al suo volto inclinato: «quid tu vides, Jeremia?», e il profeta ha appena alzato le pupille dal messaggio per squadrare, con timore, l'effettivo avverarsi di quanto annunciato, ovvero che «una pentola bollente ed effervescente» «ab aquilone pandetur malum super omnes habitatores terræ», perché Dio convocherà «omnia regna aquilonis», i quali verranno per «stabilirsi ognuno all'ingresso [...] di Gerusalemme» che lo ha abbandonato⁸, come accadde a Firenze, nel 1402, assediata dall'esercito milanese e da quello dei suoi alleati senesi, pisani, lucchesi. E per questo *Geremia*, se accenna ad un ritrarsi col piede sinistro, è con la nudità del corpo che, con quegli ostentati e giovanili pettorali dello sterno, sfugge all'abbraccio della toga, propria del suo ruolo istituzionale, ed al contempo testimonia anche di «surgere»⁹ con la sincerità del proprio più profondo sentire, col quale esprime la propria disapprovazione sincera verso quel ribollir d'odio da Dio minacciato, se sovrappone il labbro inferiore sul superiore tirando in basso i margini della bocca, a sfogare lo stupito sgomento che prova, e se, sul fianco sinistro del busto, apre la mano del nudo braccio rilasciato, e ne distende le dita nervose sul premuto mantello, e le tende per l'orrore.

Su questa rivelazione insorge la figura di *Abacuc* con indosso la toga del suo livello sacerdotale dalla quale emerge e si impone l'identità franca del nudo braccio, e del fianco che appare fra le due parti del sottostante giubbotto, e che della profezia fatta da Dio a *Geremia*, vede l'attuarsi; tutto volto ad Aquilone al quale oppone la calva testa, anch'essa inclinata verso il basso per il timore di qualcosa di orribile e di inespugnabile, verso il quale alza solo gli occhi, intensi e grandi, e le sopracciglia inarcate di chi faccia a Dio due domande con le labbra socchiuse. La prima «quare ostendisti mihi» quell'«iniquitatem»¹⁰, già annunciata a *Geremia* che ora si manifesta come «rapina e violenza che mi si presentano innanzi, e discordia e rissa prevalgono? Perché la giustizia si perde e l'iniquo sul giusto prevalgono?»¹¹, perché, con le labbra stirate, il volto scavato dall'orrore, e la mano sinistra che stringe nervosamente il mantello? E la seconda domanda, «fino a quando chiamerò, e non risponderai, urlerò a te, mio Dio, e non mi salverai?»¹², con un sentirsi abbandonato al quale risponde il proprio orgoglio indomito che gli fa inforcare con la mano destra, quella del franco nudo braccio, la cintura stretta sul fianco, come per affermare «o vediamo cosa rispondi?». Nel frattempo «sto nella garritata»¹³; ma Donato non sembra fargli arrivare la risposta – con queste due statue riflettendo, come scriveremo, sul rapporto fra la divinità e l'umanità.

La risposta arriva, con arrivò inaspettata nel 1402, quando la morte improvvisa di Filippo Maria disperse le forze degli assediati, ma Donato la lascia interpretare a Nanni di Bartolo, suo allievo, più giovane, forse su abbozzi suoi: a darla sono le due figure giovani di questo lato a settentrione, esterne ai due maturi. Due figure che manifestano quella innocente «bellezza trasparente»¹⁴ che Nanni di Bartolo sa rendere nel marmo ai corpi, e qui ai lineamenti dei volti che, in esse, sono distesi nella speranza di un bene che intervenga e che si imponga. Speranza che si esprime anche con il loro venir in fuori dalle nicchie, nelle quali i due profeti maturi erano inchiodati dall'orrore, sponendo le teste a guardare, l'adolescente *Daniele*, il di poco più grande *Abdia*, e questi, piegando la testa, in basso ed in avanti. Essendo *Abdia* il soggetto che dei due è veduto, cominciamo da lui per comprendere poi cosa *Daniele* tragga dalla sua vista, e profetizzi.

Abdia infatti avanza con la gamba destra, tanto che, dal punto di osservazione in



Copia da Donatello, *Abacus*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.

origine previsto e che possiamo recuperare da sotto e ravvicinati al Campanile, sporgono l'alluce e il secondo dito, e avanza il capo verso il basso, indirizzando le pupille, però, in alto, e quindi verso la piazza: segue quanto Dio gli ha appena detto e che dovrebbe essere scritto¹⁵ sul cartiglio srotolato perché da tutti sia letto; ovvero l'invito, al quale risponde avanzando il piede, a «*surgere*», dallo stato di blocco, e a «*congregare adversum [...] in proelium*»¹⁶ quel male, che nel nostro caso ribolle da Aquilone, e che consegue a quella «*superbia cordis*»¹⁷ che, «*habitant in scissuris pertarum*», ha «*exaltata*» la sua casa come fosse di un'aquila «*si inter sidera posueris nidum*»¹⁸ – la stessa superbia che Donatello aveva individuato in quella «*caverna petræ*»¹⁹, tana del «*vespertilio*» sconfitto da *San Giorgio*, nella “predella” della statua ad Orsanmichele²⁰.



Copia da Donatello, *Geremia*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.

Dimora «exaltata», ma d'improvviso «detracta», come ripete per due volte il testo biblico²¹ e come esprime la figura, tutta tesa nell'allungato collo, a seguire, col «volto commosso»²², l'avverarsi dell'inattesa caduta di quella superbia dal «cuore di pietra» fino a vederla ormai a terra quale «parvula in gentibus»²³, e giacente proprio sull'asse tra le porte, centrali, del Duomo e del Battistero. Dunque su quella stessa linea che Brunelleschi, nella I tavoletta *perspectica*, aveva identificato sia con quella dell'«occhio mentale» platonico quando va oltre la percezione sensibile delle cose per cogliere in esse la sottesa geometria che le rende copie delle forme iperuranee²⁴, sia con quei «semita vestra» che il Battista, titolare del Battistero, invitava a «rectas facere»²⁵ affinché «revelabitur gloria Domini»²⁶, come vedremo accadrà anche per queste statue. Ed era la linea che, per tutti i fiorentini del tempo, conduceva al raggiungimento della grazia battesimale che libera dalla superbia del «cordis petræ»²⁷ e che dopo induce al percorso inverso al Duomo, e quindi all'*ecclesia*.

Al giovane dal limpido sguardo vittorioso sul male, che ormai travolto giace, guarda, sporgendosi per superare i due profeti più maturi, il «puer»²⁸ *Daniele* che Nanni scolpisce adolescente in crescita, proprio di chi è «vir desideriorum»¹²⁹, con già «larghi piedi»³⁰ e una altezza da adulto, ma che risultano sproporzionati rispetto alle tenere carni e al volto di fanciullo nel quale «nulla esset macula»³¹ ma solo spirituale, virtuosa bellezza; inoltre spalanca due grandi e miti occhi, colmi, ora di dolcezza, ora di malinconia. Sono occhi che, cuore pulsante dell'opera, dimostrano i doni ricevuti da Dio, i quali, oltre alla «gratia», del suo garbato muoversi, e alla «misericordia»³² con la quale segue il compagno, e alla «fortitudo»³³ del suo non temere, in particolare sono quelli conoscitivi della «sapientia» e dell'«intelligentia omnium visionum»³⁴: quest'ultima, propria di chi, oltre ai sensibili «vedere» ed «adspicere», possiede anche, e soprattutto, l'«intelligere»³⁵. Quindi quei due occhi hanno «visio et profetia»³⁶: la «visio» nell'«aspicere» *Abdia* che segue l'ormai «detractam iniquitatem», ed «intelligere» che, in questo modo, «adducatur iustitia»³⁷; la «profetia», nel comprendere, per ispirazione ulteriore, quanto scritto nel cartiglio al quale indica, cioè che questa giustizia sarà «sempiterna», giacché si compirà quando «ungatur sanctus sanctorum», ovvero il «Christum ducem»³⁸ – e da questo punto di vista i suoi occhi sono colmi di dolcezza, ma subito si caricano di malinconia, e le labbra si stirano nel dolore quando profetizzano che «occidetur Christum»³⁹. È la duplice profezia, “potenza” di quanto si “attuerà” nel lato ad oriente del Campanile, quello che segue oltre l'angolo della struttura al quale *Daniele* dà il fianco destro: dove i quattro profeti ne attuano le profezie, mesta, i primi due, nel dramma o pensosamente in sé raccolti, lieta, i secondi due.

Inizia il discorso il profeta *Isaia* – il libro del quale è il primo fra quelli profetici –, nella nicchia presso l'angolo, contigua a quella di *Daniele*, e quindi a quell'Aquilone, verso il quale indirizza il piede sinistro e, lievemente, la testa, inclinata in basso, come di chi sia raccolto in un profondo pensare: il braccio sinistro serrato sul ventre con la mano che stringe il cartiglio, arrotolato frettolosamente con l'immaginata, e già letta, parola di Dio, e sul quale poggia il gomito del braccio destro, con la mano che sostiene il mento e allunga l'indice sulla guancia barbata. La bocca serrata e le amare rughe sulla fronte lo mostrano sofferente perché egli vede, con quegli occhi abbassati, quanto avviene alla sua destra, nel gruppo di *Abramo che sacrifica Isacco*, ove si rende attuale la

profezia di *Daniele* dell'«occidetur Christum», e che egli riconosce nel «virum dolorum [...] percussum a Deo, et humiliatum»⁴⁰.

Infatti nell'*Abramo ed Isacco*, che è stato detto, su iniziale sbazzatura del marmo, di Donatello, e di conduzione a fine di Nanni, si riconoscono, come scriveremo infine, i diversi pensieri dei due scultori, in particolare, nelle figure di *Abramo* e di *Isacco*, rispettivamente espressive l'una del primo, l'altra del secondo.

Nanni rappresenta, nel nudo torso di *Isacco* inginocchiato sull'ara, e bello nelle simmetrie e nelle misure che ne dichiarano la nuda sostanza di virtù e di bene⁴¹ ..., l'immagine dolcissima dell'uomo che «sicut ovis ad occisione ducetur, quasi agnus coram tondente»⁴², con la testa reclinata e i lunghi capelli afferrati da *Abramo*, non per tagliarli, ma per liberare il morbido collo sul quale ha appoggiata la lama del coltello. Agnello mitissimo, scolpito mentre «obmutesce»⁴³ senza opporsi e senza dimostrar sofferenza, perché, «sciens infirmitatem»⁴⁴ della umana condizione, consapevolmente accetta di venir sacrificato per superarla, e perché, come scriveremo secondo lo stoicismo, Nanni dimostra di aderire con convinzione alla volontà della Provvidenza. Ma *Abramo* appoggia di piatto la lama sulla nuda spalla, avendolo distratto il richiamo della voce dell'angelo che, dal lato a settentrione – ancora! –, a nome di Dio, lo chiama, ed alla quale volge la testa che dimostra, nel volto e negli occhi, la stanchezza, come di “cane bastonato”, di pronunciare ancora l'ennesimo «adsum»⁴⁵, obbediente comunque al suo Dio, sua unica guida, crudele guida. E su questo volto di perplessa, ma rassegnata, attesa – ricorda lo stesso sentimento provato dal, quasi coevo, leone del *Marzocco*, per lo scalone di accesso agli appartamenti papali di Santa Maria Novella⁴⁶, col muso alzato mestamente verso chi lo costringe in quella situazione – Nanni, con Donatello alle spalle, fermano il discorso prima che le parole dell'angelo di Dio arrivino a rallegrarlo, e che avrebbero refigurato, di Gesù, la Resurrezione.

Ma se la sofferenza interpretata da *Isaia* e da *Abramo* attuano di *Daniele* la profezia che «occidetur Christum», gli ultimi due profeti del lato verso oriente e dell'intero ciclo quattrocentesco, nonché dei libri profetici avanti l'inizio dei Vangeli, interpretando la parola «oriens» che è presente nei rispettivi libri, profetizzano, il primo dei due dal lato verso meridione, il ritorno di Cristo che poi, il secondo e centrale, accanto ad *Abramo*, vede attuarsi come «iustitia sempiterna» che, come il sole ogni giorno, sorge e si installa sul tempio.

La premessa “potenziale” la interpreta *Malachia* – pensoso come *Isaia*, che gli è simmetrico –, con quell'indice della mano destra teso sul passo del proprio libro, che è da immaginare scritto sulla pergamena srotolata dall'altra mano, il quale genera nel suo volto, di poco ruotato ad Aquilone, pensieri, e un dubbio che le labbra tirate fra due rughe di lato sembrano proporre dicendo “chissà?”. Un “chissà?” che nel suo libro è espresso al futuro con la domanda su «quis poterit cogitare diem adventus Eius?» e su «quis stabit ad videndum Eum?»⁴⁷, ovvero sulla possibilità che in futuro possa esserci qualcuno che aspetta la venuta del Messia, e che sarà presente al Suo avvento. A questa domanda c'è una prima risposta che trova spiegazione “archittonica” nell'insieme del rapporto del Battistero con la Cattedrale, nel quale il primo, col suo precedere la seconda, interpreta il ruolo che il Battista ha di «angelus» venuto a «præparare viam ante» Cristo⁴⁸; una risposta “archittonica”, la quale a sua volta richiama la già ricordata tavoletta prospettica, che prepara la *viam* per incontrarLo. Per incontrare Lui che, an-



Copia da Nanni di Bartolo, *Abdia*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.



Copia da Donatello e Nanni di Bartolo, *Abraham e Isacco*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.

cora *Malachia* afferma, «*orietur*» – come l'oriente al quale lato guarda – «*vobis timentibus nomen meum sol iustitiæ*»⁴⁹, quella sulla quale *Abacuc* vedeva prevalere «*iniquità e ingiustizia*».

E Donatello si ferma su questo dubbio, che però si risolve, perché la profezia «*oriens*» di *Malachia* si attua con *Zaccaria*, scolpito, forse, da Nanni di Bartolo⁵⁰, alla sua sinistra, che è l'unico profeta di questo lato a non indirizzarsi ad Aquilone, ma ad oriente, e che dimostra il proprio «*stare*», ben fermo sulle gambe ben piantate, e mostrare fiducioso lo sterno e il volto disteso, che apre gli occhi a «*vedere*», al presente e non al futuro, e con i sensi, non con la profezia, ... vedere «*oriri* [...] *sol iustitiæ*»⁵¹ che equivale, per Donato e Brunelleschi, sia al platonico «*sole, prole del bene, generato dal bene a propria immagine*» e «*illuminato dalla verità e dall'essere*»⁵², sia alla cristiana persona di «*vir oriens nomen eius*»⁵³ che ogni giorno dell'anno ne riempie le pupille, alzando il braccio destro, e la mano con le dita raccolte a richiamarlo, come a pronunciare quel «*questo*» di Agostino, «*hic est dies, hic est Christus*»⁵⁴. E soprattutto quegli occhi vedono attuarsi ciò che la Chiesa universale e l'architettura brunelleschiana interpretano, ovvero che «*subter eum orietur et ædificabit templum Domino*»⁵⁵, ovvero quella Cupola, al vertice della quale quel sole, nel quale si incarna la giustizia e la verità e l'essere del Cristo oriente, si attua nella candida Lanterna che, in quanto struttura lucifera con le otto allungate finestre, è il Cristo, «*Lux vera ... hominum*»⁵⁶, che qui «*sedet, et dominat super solio suo*» ove è «*sacerdos*»⁵⁷, *supra* Maria che lo porta e *super* il Vescovo che, sull'altare centrale e sotto di Lui, lo rappresenta, e a sua volta lo «*attua*» nel pane che consacra in eucarestia.

* * *

Con il complesso di queste statue Donatello e Nanni, oltre a aderire al probabile desiderio del Brunelleschi di farne l'introduzione alla Lanterna, dichiarano alcune proprie profonde convinzioni sull'arte e sulla Fede. Una differenza che ritengo sia stata meditata dai due artisti, e che li ha portati a dividersi le opere – con il significato che probabilmente avevano fra di loro già definito – a seconda della visione etica, estetica,gnoseologica, cosmologica, propria di ciascuno dei due, come dichiara il comportamento, che già Del Bravo ha chiarito, tenuto da Nanni nei complessi veneti, del sepolcro Brenzoni, a Verona, e della serie dei profeti a coronamento della facciata di Santa Maria dell'Orto, e dei doccioni di San Marco, a Venezia, nei quali egli si riservava di scolpire le sole statue a lui congeniali, lasciando le altre ai collaboratori⁵⁸.

Infatti Nanni, del quale Del Bravo ha scoperto il pensiero stoico sull'amicizia verso i giovani, sapienti e virtuosi e belli, come *Daniele*, *Abdia*, *Isacco*, e sulla fede in un Dio non antropomorfo⁵⁹, a me pare risponda anche ad altri pensieri fondanti di questa filosofia, sull'etica, l'estetica, la Provvidenza, la cosmologia, che proprio dalle statue per il Campanile sono dimostrati.

L'etica, quella dell'*apatheia*⁶⁰, la si riconosce nei volti e nei gesti, sempre contenuti e pacati, delle sue figure, ovvero quella stoica disposizione interiore che «*designa l'assenza delle passioni*»⁶¹; appunto quel sentimento di superiorità su di esse che egli ottiene nelle sue figure, addolcendo ogni durezza, smussando ogni asprezza, e sciogliendo

ogni contrazione, sì da trattenere ogni stato emotivo, che sia di stupita commozione, in *Abdia*, di attesa sospesa fra contentezza e malinconia, in *Daniele*, di rassegnata consegna, in *Isacco*, di gioioso abbandono in *Zaccaria*, mai toccando i vertici espressivi delle emozioni del maestro-compagno Donatello. È allora una dimensione etica che diviene esempio della gnoseologia di Nanni e quindi della propria estetica che, con gli stoici, così ottiene nelle sue figure l'«ellenismo puro [...] immune dalle volgarità»⁶²: «volgarità», ovvero per Nanni l'eccesso, sia del sentire, sia dell'emergere vigoroso del sotteso disegno; «ellenismo», il modo col quale formalmente lo sostituisce con quella dolce e morbida patina che, nei volti delle sue figure e, in particolare, nel torso di *Isacco*, dimostra una percezione sensibile della superficie delle figure, senza il donatelliano *intus legere* in esse il disegno sotteso, ma piuttosto cogliendone la «logica» delle parti che le compongono: mai eccessiva, ma perfetta, e quindi con «concisione», per ottenere «la convenienza [...] all'argomento»⁶³, senza divagazioni, cara agli stoici, in modo che esprimano «in piena chiarezza il pensiero»⁶⁴, dunque la loro «logica», e siano il «fiore della loro voce»⁶⁵, quella che si è cercato di darle.

Questa «logica» di forme, dolcemente apatiche, che connota le figure di Nanni consegue al loro esser rappresentate in totale e convinta offerta di sé al «*Logos* che dirige e governa il cosmo»⁶⁶ e che «penetra dovunque, in tutto»⁶⁷ – e quindi anche in loro, formandoli a quella «logica» anche di proprie forme –, attraverso quella «concatenazione di cause»⁶⁸, o Fato, del quale, se *Daniele* ne profetizza le mosse, gli altri ne accettano e ne interpretano il volere: sia nefasto, *Isacco*, sia risolto positivamente, *Abdia* – in tal modo riconoscendolo «non suscettibile di alcun male, sollecito per la sua Provvidenza»⁶⁹ –, infine incontrandone l'artefice, *Zaccaria*, nel sole e quindi, per la mentalità stoica dello scultore, in quel «soffio igneo e creativo», appunto, «artefice», e motore del «cosmo intero», e nel quale è la «sostanza di Dio»: quel *Logos spermatikos* che è «chiamato in molti modi»⁷⁰. Così questo profeta, ultimo secondo logica del discorso, sebbene fra i primi ad essere eseguiti, nel salutarlo e accoglierlo celebra per Nanni il vertice che è dato all'uomo di interpretare, e nel quale etica e cosmogonia trovano sintesi: il «vivere secondo virtù», e quindi in *apatheia*, «perché la natura», e quindi il sole, «ci guida alla virtù»⁷¹.

Diversamente Donatello, con la scelta delle proprie statue, evita di interpretare i fondamenti stoici prediletti da Nanni, e quindi, nei contenuti, la sequela di una Provvidenza accettata in tutte le sue concatenazioni, anche maligne, e la conseguente etica di virtuosa *apatheia* che diventa estetica di superficie solo percepita nella logica naturale.

Da platonico, infatti, è, come il suo maestro-amico Brunelleschi, intellettivo⁷², e nello scolpire coglie sempre la struttura sottesa che sostiene la superficie, e quindi l'anima che, nel tempo vissuto è, aristotelicamente, colei che forma il corpo al suo sentire e che quindi rappresenta il motore di quelle profondità interiori, anche inamene, ma è anche colei che rimanda alla propria dimensione trascendente e quindi inserisce quel sentire nell'attimo dell'eternità, poiché, come compreso da Del Bravo, partecipa della plotiniana discesa del bene nel tutto e, quindi, anche nelle sue contraddizioni, per riportarlo a sé⁷³. Una ragione filosofica della continua dinamica fra opposti sentimenti che, in quei primi anni quattrocenteschi, poteva dipendere sul piano estetico, dall'*ecfrasis*, appena arrivata a Firenze attraverso i greci ed il Crisolora: ovvero di un discorso o arte del dire che ottiene, secondo Ermogene di Tarso che ne è il teorico, di



Copia da Donatello, *Malachia*, particolare.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Campanile.

«portare davanti agli occhi ciò che deve essere mostrato»⁷⁴, quasi si trattasse di una «rappresentazione diretta [...], incarnazione reale» di quanto sta accadendo *hic et nunc*, come scrisse Emanuele Crisolora⁷⁵.

Questo pensiero e questa estetica spiega come Donato abbia voluto, con le figure scelte, scendere a fondo nel dramma umano, ponendo la grande domanda sul perché del male, e se sia da Dio causato: ma, per escludere questa possibilità, risponde con i volti rappresentati, spaventati, o grandemente turbati, o interrogativi, o sfiniti, o amareggiati, di *Geremia*, di *Abacuc*, di *Isaia*, di *Malachia*, ed anche di *Abramo*, con quel volto così donatelliano: i quali sembrano escludere questa divina provenienza del male, credendo piuttosto, con Platone, che «nessun Dio [...] è malevole con gli uomini» in quanto «Iddio in nessun modo e circostanza è ingiusto, bensì al più alto grado giustissimo»⁷⁶, ed infatti *Abacuc* interroga Dio sul «perché la giustizia si perde e l'iniquo sul giusto prevalgono?». Donato ritiene piuttosto nell'uomo la causa del male, come ribadisce la domanda sfortunata di *Malachia* sulla probabilità che in futuro resti qualcuno ad aspettare il Messia; ritiene, infatti, con Platone, come il «carro dell'anima» sia guidato da due cavalli, nero e bianco, tendenti l'uno al cielo, l'altro alla terra, ai quali corrispondono due attitudini⁷⁷ che spesso Donatello rappresenta: quella «fissa su ciò che è misto di tenebra» e, come abbiamo seguito con *Abdia*, è condannata a «nascere e perire», ovvero cristianamente è un'anima preda di Satana che ne diviene signore; e l'anima che invece «si fissa su quanto è illuminato dalla verità e dall'essere» e «lo coglie e lo conosce»⁷⁸, come nel profeta finale del lato ad oriente, e come, nel medesimo giro di anni ed ancora in compagnia di Brunelleschi, nei *Santi* che ad Orsamichele, puntano gli occhi verso il sole, *Marco*, e il suo maestro *Pietro*, oltreché *Giorgio*, il puntare del quale ad occidente è per difesa dal drago del male⁷⁹.

NOTE

¹ Platone, *La Repubblica*, 508b-c; C. Salutati, *A Carlo III di Durazzo re di Napoli*, in *Il trattato «De Tyranno» e lettere scelte*, a cura di F. Ercole, Bologna 1942, p. 225. Leggi L. Gnocchi, *Dialoghi di statue, «Artista»*, 2013, p. 93.

² Sull'insieme delle otto statue leggi la sintesi dei contributi su datazione e sequenza, e su attribuzione, in A. Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993, pp. 54-56.

³ *Zaccaria*, 6, 12.

⁴ Seguiamo A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di san Nicola a Tolentino*, pp. 26-27, che ne ha colta la simmetria, sulle nicchie laterali, e nelle pose.

⁵ Petrarca, *Canzoniere*, 126, v. 19.

⁶ *Abdia*, 1, 1.

⁷ *Abacuc*, 2, 1.

⁸ *Geremia*, 1, 13-16.

⁹ *Ivi*, 1, 17.

¹⁰ *Abacuc*, 1, 3.

¹¹ *Ivi* 1, 3-4.

¹² *Ivi*, 1, 2.

¹³ *Ivi*, 2, 1.

¹⁴ C. Del Bravo, *Nanni di Bartolo, e Daniele, «Artista»* 2011, p. 61.

¹⁵ Dovrebbe, perché in vero vi si legge: IOHANNIS ROSSVS PROPHETAM ME SCVLPSIT ABDIAM; come a confermare, da parte di *Abdia*, la verità espressa dallo scultore.

¹⁶ *Abdia*, 1, 1.

¹⁷ *Geremia*, 49, 16.

¹⁸ *Abdia*, 1, 2-4.

¹⁹ *Geremia*, 49, 16.

²⁰ L. Gnocchi, *op. cit.*, pp. 98-101.

- ²¹ Abdia, 1, 3 e 4.
²² C. Del Bravo, *op. cit.*, p. 61.
²³ Abdia, 1, 2.
²⁴ C. Del Bravo, *Primo Quattrocento* (1990), in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, p. 27.
²⁵ Matteo, 3, 3; Luca, 3, 4; Isaia, 40, 3-4.
²⁶ Isaia, 40, 3-4.
²⁷ Ezechiele, 36,26.
²⁸ Daniele, 1, 4.
²⁹ Ivi, 10:11, 19.
³⁰ C. Del Bravo, *Nanni cit.*, p. 61.
³¹ Daniele, 1, 4.
³² Ivi, 1, 9.
³³ Ivi, 2, 23.
³⁴ Ivi, 1, 17.
³⁵ In particolare ivi, 7 e 8.
³⁶ Ivi, 9, 24.
³⁷ *Ibidem*.
³⁸ Ivi, 9, 24-25.
³⁹ Ivi, 9, 26.
⁴⁰ Isaia, 53, 3 e 4.
⁴¹ Platone, *Filebo*, 64e.
⁴² Isaia, 53, 7.
⁴³ *Ibidem*.
⁴⁴ Ivi, 53, 3.
⁴⁵ *Genesi*, 22, 11.
⁴⁶ Vedi A. Rosenauer, *op. cit.*, scheda 6, p. 58.
⁴⁷ Malachia, 3, 2.
⁴⁸ Ivi, 3, 1.
⁴⁹ Ivi, 4, 2.
⁵⁰ Vedi A. Rosenauer, *op. cit.*, scheda 4, p. 55.
⁵¹ Malachia, 4, 2.
⁵² Platone, *La Repubblica*, 508b-d.
⁵³ Zaccaria, 6, 12.
⁵⁴ Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 44, 6.
⁵⁵ Zaccaria, 6, 12.
⁵⁶ Giovanni, 1, 4 e 9.
⁵⁷ Zaccaria, 6, 13.
⁵⁸ C. Del Bravo, *Nanni cit.*, p.63.
⁵⁹ Ivi, p. 54.
⁶⁰ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, 7, 117.
⁶¹ *Ibidem*.
⁶² Ivi, 7, 59.
⁶³ *Ibidem*.
⁶⁴ *Ibidem*.
⁶⁵ Ivi, 7, 23.
⁶⁶ Ivi, 7, 149.
⁶⁷ Ivi, 7, 147.
⁶⁸ Ivi, 7, 149.
⁶⁹ Ivi, 7, 147.
⁷⁰ Ivi, 7, 156.
⁷¹ Ivi, 7, 87.
⁷² C. Del Bravo, *Primo Quattrocento cit.*, pp. 27-29.
⁷³ *Ibidem*.
⁷⁴ Ermogene di Tarso, *Progimnastata*, in M. Baxandall, *Giotto e gli oratori* (1971), Milano 1994, p. 167.
⁷⁵ M. Crisolora, *Comparazione fra la vecchia e la nuova Roma*, ivi, p. 123.
⁷⁶ Platone, *Teeteto*, 151d, 176b.
⁷⁷ Platone, *Fedro*, 246a, e, 246e-247c.
⁷⁸ Platone, *La repubblica*, 508d.
⁷⁹ Vedi L. Gnocchi, *op. cit.*