

ALFREDO BELLANDI

**PRESEPI
ROBBIANI
DEL
RINASCIMENTO**

FRASCIONE ARTE



«ALL'HORA TU T'INGINOCCHIERAI INSIEME
CON LI PASTORI SEMPLICI ET PURI»

PRESEPI ROBBIANI DEL RINASCIMENTO

Il tema dei presepi in terracotta a figure mobili nella Firenze del Quattrocento è stato un argomento discusso in una monografia dal titolo *Die Weihnachtskrippe* (1955) dello storico dell'arte Rudolf Berliner (1886-1967)¹, allievo di Max Dvořák; nel volume, un paragrafo è riservato anche a questa produzione ma considerata l'importanza degli artisti che si cimentarono in una particolare iconografia densa di implicazioni storiche e culturali essa meriterebbe uno studio specifico: a Firenze, soprattutto a cavaliere tra la fine del Quattro e il primo Cinquecento, i gruppi plastici presepiali costituirono, accanto a quelli della *Pietà*², un genere diffuso e altamente rappresentativo dell'arte rinascimentale che si rivolgeva ad un pubblico vasto di uomini e donne di ogni estrazione sociale.

5

L'insegnamento di Andrea della Robbia: i presepi di Volterra e alle Caldine di Fiesole

Oggi sappiamo, grazie in particolare agli studi di Giancarlo Gentilini, che proprio i presepi furono tra le testimonianze a lungo più trascurate di un genere assai praticato nella bottega robbiana di via Guelfa a Firenze, sostenuta, nel corso degli anni della sua attività, da una capacità produttiva instancabile e straordinaria.

Andrea della Robbia è il grande ispiratore di una simile produzione, come indica il suggestivo *Presepe* (fig. 1) modellato in terracotta dipinta intorno al 1474 per la cappella della Madonna nel Duomo di Volterra, dove intervenne l'anziano Luca della Robbia che avviò il brillante ed intraprendente nipote ad una luminosa carriera³. L'opera venne probabilmente commissionata allo scultore da Antonio degli Agli, vescovo di Volterra dal 1470, «dottissimo in greco et in latino», secondo la definizione del suo biografo Vespasiano da Bisticci, sensibile ai valori espressivi degli invetriati robbiani: in questi anni, tra l'altro, era podestà della cittadina etrusca l'umanista Matteo Palmieri che fece eseguire il suo stemma, incastonato ancora oggi nel palazzo dei priori, alla bottega robbiana.

Il gruppo di Volterra è il più raffinato presepe lasciatoci dalla plastica fiorentina del Quattrocento, di proporzioni quasi al naturale, con Maria e Giuseppe entrambi genuflessi ai lati del Bambino disteso a terra e due splendide teste di animali, un bue (fig. 2) e l'asinello (fig. 3), oggi in deposito nel Museo Diocesano, in origine orientate verso la testa del fanciullo. Il volto della Madonna dai tratti limpidi e giovanili è tipico delle vergini robbiane con quell'arricciarsi indietro dei capelli intorno al viso; quello di Giuseppe costituirà un canone espressivo impresso nella memoria dei figli, Giovanni, Francesco e Marco, quando modelleranno simili gruppi presepiali (figg. 5, 18, 23). Le teste dei due robusti animali, per quanto assai compromesse, sono qualificate da un intenso naturalismo e le mucose delle narici sembrano restituire il fiato caldo emanato per scaldare il fanciullo. Anche le statue di Maria, Giuseppe e Gesù sono ridipinte e sarebbe auspicabile il loro restauro che probabilmente restituirebbe la policromia originale, apprezzabile ancora osservandone il retro, arricchita da decorazioni in argento. La stesura pittorica è forse da riferire a Benozzo Gozzoli⁴, autore dello sfondo ad affresco della nicchia raffigurante *l'Arrivo dei Magi* che accoglieva, nella medesima chiesa, il gruppo, anch'esso modellato

1. Andrea della Robbia, *Presepe*, 1474 ca., Volterra, Duomo, cappella della Madonna, policromia di Benozzo Gozzoli?
Sullo sfondo: Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei magi*, 1479



2. Andrea Della Robbia, *Presepe*, 1474 ca., Volterra, Duomo: particolare con la testa di un bue, Volterra, Museo Diocesano

3. Andrea Della Robbia, *Presepe*, 1474 ca., Volterra, Duomo: particolare con la testa di un asinello, Volterra, Museo Diocesano

4. Antonio Rossellino, *Presepe*, 1480 ca., New York, Metropolitan Museum of Art; proveniente da Firenze, collezione Elia Volpi

da Andrea, con l'*Adorazione dei Magi*, dove invece oggi si trova il *Presepe*. Benozzo dipinse nel 1479 il suo festoso corteo, nel quale i personaggi sembrano davvero esprimere, nel loro timbro colto e popolare, una sintonia espressiva con quelli di Andrea: cade in quell'anno il soggiorno del pittore a Legoli, rammentato da Vasari, un paese tra Pontedera e Volterra, dove si trovava per sfuggire alla peste che inferiva a Pisa.

La collaborazione tra scultori e pittori non era un fatto insolito ma una prassi operativa nelle botteghe fiorentine del Quattrocento. Limitandoci ad alcuni casi di lavori in materiali plasmabili (terracotta e stucco) sappiamo che la monumentale lunetta raffigurante l'*Incoronazione di Maria* dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, modellata da Dello Delli, venne dipinta e dorata nel 1424 da Bicci di Lorenzo. Dalle *'Ricordanze'* di Neri di Bicci, il manoscritto redatto dal pittore dove sono annotate numerose informazioni relative al tipo di produzione e alle richieste del mercato artistico fiorentino, ricaviamo che Neri era l'autore della preziosa policromia stesa sugli apprezzati rilievi mariani in stucco dipinto – quasi pitture a rilievo – prodotti a calco nella bottega di Desiderio da Settignano e di altri eseguiti in quella di Donatello⁵. Lo stesso Benozzo colorò «tre teste di terracotta,



5. Andrea della Robbia, *Presepe*, 1515, Caldine (Fiesole), Santa Maria Maddalena



6. Andrea della Robbia, *Presepe*, 1515, particolare del *Gesù bambino*, Caldine (Fiesole), Santa Maria Maddalena



7. Giovanni della Robbia, *Presepe*, 1510/1520 ca. Firenze, chiesa di San Marco, particolare

da collocare «sotto el pergamo dell'organo», modellate da Giuliano da Maiano nel 1467 per la Collegiata di San Gimignano⁶; Botticelli dipinse tra il 1496 ed il '97 la maschera funeraria di Pier Capponi gettata da Benedetto da Maiano, probabilmente in gesso⁷. Lo stesso Benedetto, in virtù dei suoi stretti rapporti di amicizia con Cosimo Rosselli, è probabile ricorresse a questo pittore per colorire le sue opere modellate e anche quelle intagliate, come i suoi crocifissi, una collaborazione forse proseguita con Leonardo del Tasso, nipote ed erede della bottega maianesca che subentrò nel laboratorio di via de' Servi trovandosi proprio il Rosselli quale esecutore testamentario degli eredi di Benedetto⁸. Sono dunque molteplici le testimonianze della interazione tra scultori e pittori, ai quali solitamente veniva affidata l'esecuzione della policromia e della doratura di una statua o di un rilievo, un aspetto laborioso e fondamentale sul piano espressivo nella percezione dell'opera da parte degli acquirenti. Quanto indicato per la realizzazione della policromia nei lavori in terracotta e stucco è valido anche per il legno dipinto, nel segno dell'unità delle arti espressa nel Quattrocento⁹, a proposito della quale mantiene sempre il suo valore l'acuta osservazione di Ulrich Middeldorf: «Le diverse arti, invece di stare ognuna per se stessa, erano piuttosto espressioni tecniche di uno stesso concetto artistico»¹⁰.

Sull'importanza degli sfondi paesaggistici realizzati dai pittori, collocati nelle composizioni presepiali per offrire agli occhi dei fedeli un'ambientazione simile al reale, che predisponavano l'osservatore ad una percezione zenitale delle statue, scriveva Berliner: «per la prima volta vediamo lavori pittorici e plastici messi insieme per una rappresentazione unitaria, senza che ai primi venga attribuita la creazione di uno sfondo di significato secondario. Il variopinto insieme adatta le figure non smaltate all'ambiente pittorico e deve rafforzare la impressione, in chi guarda, di trovarsi dinanzi alla realtà»¹¹. Riguardo a quest'ultimo aspetto evidenziato dallo studioso è proprio la rinuncia alla invetriatura nei gruppi di Volterra – un procedimento tecnico che rendeva splendente l'argilla tanto da farle emanare una abbagliante luce irreale – in favore di una policromia 'a freddo', a predisporre, lo spettatore, verso i valori illusivi peculiari della scultura dipinta. La policromia naturalistica, stesa a pennello come l'invetriatura ma senza essere sottoposta a cottura, oltre a risultare più economica è perciò una scelta espressiva volta a garantire effetti di maggior verismo ben più della diafana e astratta bicromia (bianco e blu) degli invetriati robbiani. Su questi convincimenti maturati all'interno di una vocazione religiosa che li porterà a vestire l'abito domenicano, Francesco e Marco, due dei figli di Andrea della Robbia, realizzeranno – come vedremo – numerosi presepi, specchio della loro fede,



secondo norme tese ad esprimere i caratteri di un'arte religiosa tradizionale e disadorna, auspicata da Savonarola.

Assieme al *Presepe* di Volterra, un altro esemplare (fig. 4) composto di cinque figure, modellato da Antonio Rossellino verso il 1480, appartenuto all'antiquario fiorentino Elia Volpi che lo vendette nel 1911 al Metropolitan Museum di New York, costituisce un eloquente contributo offerto dall'artista settignanese a questo genere di lavori. Come spesso riscontriamo nelle grandi botteghe fiorentine, anche Rossellino, come i Della Robbia, ripropone alcune apprezzate composizioni adattandole a differenti tipologie di lavori: osservando il gruppo al Metropolitan si colgono significative sintonie col *Presepio* dell'*Altare della Natività* (1470/1475 ca.) nella cappella Piccolomini della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, avviato da Antonio Rossellino e terminato da Benedetto da Maiano. Questo importante artista, allievo e collaboratore del Rossellino, dovette anch'egli essere coinvolto nella produzioni di gruppi presepiali, purtroppo quasi del tutto scomparsi: ne resta, quale significativa testimonianza, un *Gesù Bambino* (1480 ca.) già nella collezione Volpi a Firenze, attestato da una fotografia all'asta tenutasi a New York nel 1927¹².

Il *Presepe* (fig. 5) di Andrea della Robbia alle Caldine di Fiesole, in Santa Maria Maddalena, un convento domenicano dove morì fra Bartolomeo, è l'opera più rilevante tra i presepi robbiani. Andrea della Robbia era ancora uno dei più stimati scultori fiorentini quando lo modellò all'età di ottanta anni. In un clima artistico profondamente mutato rispetto agli anni nei quali modellò il gruppo di Volterra, quando ormai il classicismo volgeva agli umori inquieti della 'prima maniera', il presepe delle Caldine esprime la grandezza di una tradizione figurativa caratterizzata da un nobile naturalismo, qualificato da

8. Giovanni della Robbia, *Presepe*, 1510/1520 ca., Firenze, chiesa di San Marco

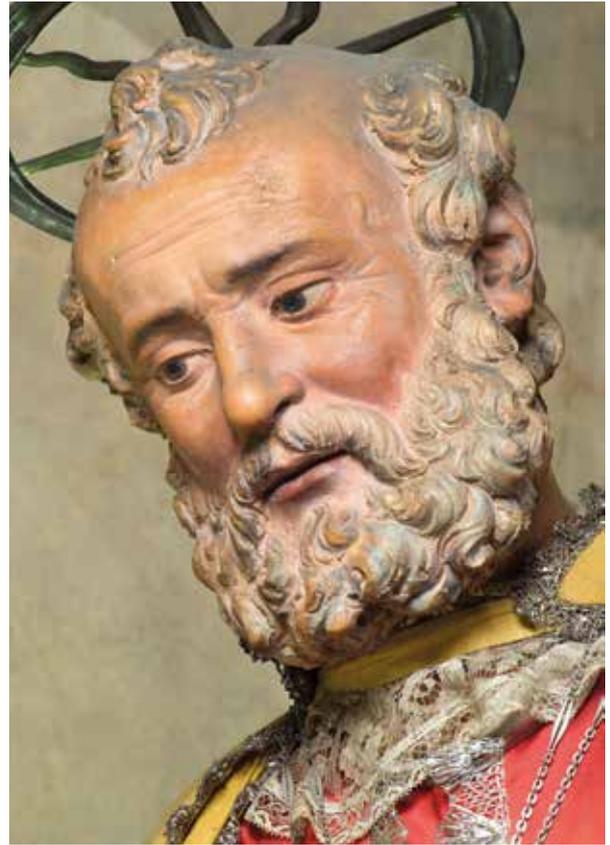
una ricca articolazione plastica delle figure, sintonico con la produzione del Perugino, come indica il suo confronto con la *Natività* al Collegio del Cambio di Perugia¹³.

Sulla parete destra della chiesa alle Caldine, il primo altare, costruito in pietra serena nel 1616, incornicia la nicchia del nostro *Presepe*; sullo sfondo è dipinto un paesaggio colinare ed all'esterno una lunetta raffigurante l'*Annunciazione* affrescata da fra Bartolomeo, il pittore domenicano esponente del classicismo fiorentino del primo Cinquecento: ancora, dunque, scultura e pittura, 'arti sorelle' chiamate a celebrare l'evento principale del cristianesimo in un'opera a lungo rimasta ai margini della letteratura artistica come indica la sua fortuna critica. Originariamente il gruppo si presentava più ricco comprendendo anche il bue e l'asinello, modellati anch'essi in argilla, come si legge in un documento pubblicato dal Milanese, autore, verso la fine dell'Ottocento, di un ricco commento alle *Vite* vasariane, che, oltre a descrivere le figure fino nel colore delle vesti, ci fornisce l'indicazione del momento in cui furono collocate, il 22 settembre 1515, e quella dell'autore, «facto per mano» di Andrea della Robbia a spese del «frate» Roberto Salviati, mentre era priore di San Marco, da cui il convento delle Caldine dipendeva, frate Girolamo da Pistoia: «Ricordo come adì 22 di Settembre si missono le figure del presepio cioè una vergine vestita di nero et uno Giuseppe d'azzurro con bambino et asino et il bue sul fieno fatto per mano di Andrea della Robbia di elemosine procurate et date da frate Roberto Salviati». L'intervento di restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure sotto la guida della compianta Maria Grazia Vaccari – storica dell'arte dalla vasta esperienza maturata all'Opificio delle Pietre Dure, dove diresse il settore di restauro dei Materiali Ceramici e Plastici per poi assumere la carica di vicedirettrice del Museo Nazionale del Bargello¹⁴ –, mise in risalto la vivacità della policromia e una spiccata qualità del modellato che sgombrarono le ragioni di quanti, nonostante la qualità dell'opera e i riferimenti documentari, non la ritenevano modellata da Andrea: il gruppo venne esposto a Fiesole, appena restaurato, alla mostra sui Della Robbia che, in anni lontani, rivelò il ruolo importante svolto da questa celebre famiglia nel Rinascimento¹⁵.

Il presepe di Giovanni della Robbia in San Marco a Firenze: un esempio di trasformazione devozionale

Nella bottega robbiana, sull'esempio di Andrea, si fecero numerosi presepi, molti dei quali sono andati distrutti, seppure fortunatamente menzionati nei documenti ed altri ancora, dopo esser stati smembrati, sono stati accolti nelle 'stanze' private del collezionismo¹⁶; alcuni hanno poi subito vistosi rimaneggiamenti che li hanno fatti apparire come lavori d'epoca più tarda: le statue appartenenti a queste composizioni, come è accaduto ai crocifissi rinascimentali, sono state, infatti, continuamente spostate e manomesse con ritocchi, ridipinture e nuovi allestimenti per ragioni legate alle mutevoli forme assunte dalla devozione nei secoli.

Del primo caso è eloquente testimonianza una *Chronica* cinquecentesca nella quale si legge la descrizione di un ricco «presepio devoto e bello, messo ai piedi» nel 1532 della *Madonna del Buio*, una statua lignea scolpita dal Buggiano verso la metà del Quattrocento per il convento domenicano di Santa Maria del Sasso di Bibbiena¹⁷, il santuario mariano più importante del Casentino. Tra «le cose da osservarsi – prosegue il cronista – sono i volti di Maria e di San Giuseppe, il Bambino Gesù, e vari vasi di frutta, il tutto in terra cotta della robbia»: in un gruppo monumentale dallo spiccato timbro devozionale «largo braccia otto e lungo cinque» (circa m 5,20 x 3,25), statue presepiali di grandezza differente erano collocate accanto ai raffinati vasi decorativi di gusto classicista della bottega robbiana. Il presepe, termina laconicamente il documento, venne «atterrato il dì 5 novembre 1855»¹⁸.



Un *Presepe* (fig. 8) in terracotta dipinta composto da otto figure nella chiesa domenicana di San Marco a Firenze, modellato intorno alla fine del primo decennio del Cinquecento da Giovanni della Robbia – terzogenito di Andrea e prosecutore della bottega di via Guelfa –, appare invece ancora oggi talmente trasformato dai segni della devozione (aureole, corone, vesti, trine e bracciali) che è stato a lungo segnalato come opera seicentesca e forse per questo aspetto sfuggì alla capillare ricognizione di Allan Marquand sulle robbiane del primo Novecento, fino a quando Gentilini lo ha inserito nel catalogo dello scultore¹⁹. Le trasformazioni devozionali subite da questo *Presepe*, che doveva essere più affollato di come appare oggi, sono evidenti osservando le statue raffiguranti Maria e Giuseppe, entrambe vestite con coloratissimi abiti, come se la pietà popolare – almeno in questo caso specifico – percepisse i lavori robbiani quali manichini inerti di legno, funzionali alla vestizione, che ricevevano vita dalle vesti e dagli accessori. Il robusto timbro espressivo di Giovanni della Robbia è invece restituito dallo splendido volto di Giuseppe (fig. 10) e dalle floride carni del *San Giovannino* (fig. 11) e del *Gesù bambino* (fig. 7) che si porta le dita della manina alla bocca come nell'esemplare alle Caldine di Fiesole modellato da Andrea della Robbia (fig. 6). Forse, simili immagini del divino fanciullo furono all'origine dei coloratissimi Bambin Gesù di gesso realizzati nei conventi domenicani femminili: Savonarola biasimava l'attaccamento delle monache verso tali opere, una produzione oggi scomparsa ma che svolse un ruolo assai importante nelle forme della devozione privata espresse dalla scultura dipinta²⁰.

9-10. Giovanni della Robbia, *Presepe*, 1510/1520 ca., particolare, Firenze, chiesa di San Marco



11. Giovanni della Robbia, *Presepe*, 1510/1520 ca., particolare del *San Giovannino*, Firenze, chiesa di San Marco



Il presepe nella pieve di Terranova Bracciolini: Agnolo di Polo e Alberto di Betto da Assisi?

Sollecitato dall'esempio di Giovanni della Robbia, col quale è documentato nel 1517, anche Agnolo di Polo modellò presepi in terracotta, come attesta il gruppo di sei statue (1500/1520 ca.) nella pieve di Terranova Bracciolini, nel Valdarno, che conserva ancora le teste degli animali e una pecorella (fig. 12)²¹. Di particolare interesse, in questo gruppo, è la figura di *San Giuseppe* (fig. 13) che all'evidenza si mostra come d'altra mano e d'altra epoca, come è stato opportunamente evidenziato da Aldo Galli, mostrando spiccati caratteri ghibertiani di primo Quattrocento nel saldo ritmo del panneggio. Questa figura pensosa dai tratti appuntiti e dalla folta chioma costituirebbe, al momento, la più antica testimonianza di uno scomparso gruppo presepiale, nel quale le cadenze ghibertiane della veste, desunte dalla *Natività della Porta Nord* (1424) nel Battistero fiorentino, si fondono con l'esuberanza borgognona nel volto e nella massa dei capelli e della barba. La compresenza sintonica di simili non scontati caratteri stilistici potrebbe suggerire per il *San Giuseppe* di Terranova una datazione allo scadere del primo quarto del Quattrocento e un riferimento al misterioso quanto elegante Alberto di Betto d'Assisi, probabilmente da identificare con l'artista menzionato nel 1414 presso il cantiere del Duomo di Milano ed autore, nel 1421, del *Compianto su Cristo morto* nel Duomo di Siena²². Una *Madonna in adorazione* al Museo Bardini di Firenze²³ è una versione, in formato ridotto, di quella di Terranova Bracciolini. A un altro presepe a figure mobili modellato da Agnolo di Polo apparteneva inoltre una elegante coppia di *Angeli in adorazione* (figg. 14, 15), oggi nella Sacrestia delle Messe in Santa Maria del Fiore a Firenze, provenienti dalla chiesa di Sant'Agata, in via San Gallo, un tempo amministrata dalle monache camaldolesi di Bibbiena²⁴. Gli angeli del Duomo, evidentemente con una policromia non coeva e con entrambi gli avambracci ricostruiti in legno, indicano un momento stilistico del nostro scultore assai vicino a Giovanni della Robbia e una sua intensa attività, ancora da ricostruire, nello specifico tema dei gruppi presepiali, attestata anche da un'altra coppia di *Angeli adoranti* (figg. 16, 17), anch'essi in terracotta, in una collezione privata, simili nell'abbigliamento a quelli nella Cattedrale e, come questi, con lo sguardo rivolto verso il basso in direzione del Bambino Gesù, purtroppo scomparso.

12. Agnolo di Polo, *Presepe*, 1500/1520 ca., Terranova Bracciolini (Arezzo), pieve di Santa Maria

13. Alberto di Betto d'Assisi?, *San Giuseppe*, (da un *Presepe*), 1425/1430 ca., Terranova Bracciolini (Arezzo), pieve di Santa Maria

14-15. Agnolo di Polo, *Angeli in adorazione*, (da un *Presepe*), 1500/1510 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, provenienti dalla chiesa di Sant'Agata

16-17. Agnolo di Polo, *Angeli in adorazione*, (da un *Presepe*), 1500/1510 ca., collezione privata





Il presepe di fra Ambrogio della Robbia nella chiesa domenicana di Santo Spirito a Siena

Il mistero della Natività del Signore è stato sempre oggetto di particolare devozione da parte dei domenicani ed è per questa ragione che, nelle chiese appartenenti all'ordine fondato da San Domenico, si tiene esposta durante tutto l'anno una rappresentazione plastica del presepe.

Tra i figli di Andrea della Robbia, assieme a Giovanni, furono soprattutto Francesco e Marco, entrambi divenuti domenicani e seguaci del Savonarola con il nome rispettivamente di fra Ambrogio e fra Mattia, a diffondere, nelle chiese della congregazione, questa produzione che esprimeva un'arte religiosa disadorna, attraverso immagini in terracotta dipinta 'a freddo', confacenti alle esigenze della devozione popolare, nelle quali si rispecchiava una committenza legata alle istanze di una riforma spirituale della chiesa e della società, auspicata dal predicatore domenicano. Conviene riflettere sulla scelta dell'argilla come materiale preferito per la realizzazione dei gruppi presepiali, nella quale certamente agirono motivi d'ordine economico e tecnico: il costo contenuto dell'argilla, ricavata dagli alvei dei fiumi, permetteva una lavorazione rapida e in grado di soddisfare le numerose richieste del mercato. Nella scelta si può anche scorgere il riflesso del pensiero savonaroliano che, in una sorta di rigorismo applicato anche alla produzione artistica, era poco incline a riconoscere una estetica basata sui materiali preziosi (marmo e bronzo) della statuaria antica, nella quale si rispecchiava, sul piano ideologico, la scultura eroica e

18. Fra Ambrogio della Robbia,
Presepe, 1504, Siena, Santo Spirito



19-21. Fra Ambrogio della Robbia, *Presepe*, 1504, particolari, Siena, Santo Spirito

dallo spiccato timbro naturalistico, sorta in seno all'umanesimo fiorentino, con i santi che avevano i volti e le vesti delle divinità antiche.

È difficile immaginare un presepe senza la presenza degli animali e anche se non sono rammentati nel Vangelo di Luca, dal quale trae spunto la rappresentazione della Natività, essi furono accolti nella tradizione cristiana e nell'iconografia. Il bue e l'asinello sono, infatti, rammentati, per la prima volta, nel *Vangelo apocrifo* dello Pseudo Matteo: «Il terzo giorno dopo la nascita del Signore, Maria uscì dalla grotta ed entrò in una stalla: mise il bambino nella mangiatoia e il bue e l'asino lo adorarono (...) E così si adempì ciò che era stato preannunziato dal profeta Abacuc, che aveva detto: 'Ti farai conoscere in mezzo a due animali'».

Nei presepi, accanto al bue e all'asinello, uguale importanza rivestono le pecore, gli agnelli e le caprette, animali che richiamano il mondo dei pastori, ai quali gli angeli rivolsero l'annuncio della nascita di Gesù. Di particolare bellezza è il gruppo con pecore ed agnelli del *Presepe* (figg. 18, 22) di Francesco della Robbia, alias fra Ambrogio, che egli modellò per la chiesa di Santo Spirito a Siena, uno dei principali conventi della congregazione di San Marco, soggiornandovi svariati mesi nel 1504, oggi finalmente in ottime condizioni dopo il suo recente restauro. La memoria della presenza dello scultore è contenuta in una postilla della *Chronica*, fatta aggiungere con velato orgoglio da Roberto Ubaldini, in quel tempo priore del convento: «factum fuit Presepium Domini in ecclesia, arte et diligentia fratris Ambrosii de Rubia florentini, quem prior et patres, ipsum construendi presepium gratia, huic conventui postularunt, receperunt et plures per menses retinerunt»; nel 1511, la stessa *Chronica*, per mano di un altro cronista riferisce che «destructum est Praesepe quod occupat tatam cappellam Gori Sensi civis senesis et restituta est ei praedicta cappella et excavatus et constructum est novum praesepe a latere eiusdem cappellae et excavatus est murus ecclesiae et in latitudine praedicti muri, devotum constructum est praesepe nonnullis picturis adornatum»²⁵. Nei personaggi, il robusto plasticismo e la ricerca di un'articolazione ampia sono aspetti desunti da fra Bartolomeo, trovando riscontro nei gesti e nei panneggi dei personaggi del *Giudizio universale* affrescato dal pittore, completato da Mariotto Albertinelli e Giuliano Bugiardini, già in Santa Maria Nuova ed oggi nel Museo di San Marco. Nel presepe, dove lo spiccato realismo dei personaggi è accentuato da elementi in legno, cuoio e stoffa, fra Ambrogio offre un saggio eloquente delle sue qualità artistiche nei volti di una assorta Madonna (fig. 19) e di un pensoso san Giuseppe (fig. 20), entrambi in contemplazione del miracolo



22. Fra Ambrogio della Robbia, *Presepe*, 1504, particolare, Siena, Santo Spirito

della vita; di particolare bellezza è il viso di un *Pastore con lo sguardo verso il cielo* (fig. 21), che evidentemente occupava una posizione diversa dall'attuale, forse in dialogo con un gruppo di angeli, splendido nel suo 'rustico' classicismo, come del resto lo è il *Suonatore di zampogna* (fig. 34), caratterizzato da una fisionomia leonardesca, elegante nella posa e nell'espressione dei gesti nonostante indossi un abito sdruccio.

In terracotta dipinta, un materiale di maggiore naturalismo rispetto all'astratta preziosità della ceramica, gruppi plastici come quello di Santo Spirito a Siena erano in sintonia, nella loro intonazione didascalica, con le sacre rappresentazioni, rivolte ad un ampio pubblico, quale strumento di educazione, da parte della chiesa, del popolo cristiano. La disadorna semplicità espositiva dei presepi robbiani, apprezzata per la sua efficacia dalla predicazione savonaroliana, seguita con convinzione dai Della Robbia, sancì il successo di simili composizioni che apparivano trasposizioni scultoree delle contemporanee natiività dipinte in ambito 'piagnone', come quella di Lorenzo di Credi già nella chiesa di Santa Chiara ed oggi agli Uffizi. Il valore catartico di queste sacre rappresentazioni è indicato da Savonarola nel sermone *Quam bonus*, laddove egli esorta il devoto ad andare «a questo santo presepio (...) dove tu troverai Giuseppe et Maria e quello che più desideri: Gesù Cristo bambino giacere in sul fieno et cominciare a patire per l'amore dell'huomo. All'hora tu t'inginocchierai insieme con li pastori semplici et puri»²⁶. Pastore tra i pastori, il fedele, quasi come un attore, era dunque esortato a occupare lo spazio scenico dove si svolgeva la natiività di Cristo. E sono proprio i pastori dagli spiccati tratti fisiognomici, quello giovane dall'espressione estatica mentre un altro appare concentrato nell'armonia della musica, disposti su un proscenio con i loro animali vivacemente naturalistici (fig. 18), a distinguere i presepi di Francesco, caratterizzati da una corallità scenica rispetto agli esempi del padre.

Lo splendido *Presepe* di Santo Spirito non passò inosservato nell'ambiente senese e che gli scultori fiorentini fossero percepiti in città quali specialisti nella realizzazione di

23. Fra Mattia della Robbia, *Madonna e San Giuseppe*, (da un *Presepe*), 1500/1510 ca., Firenze, Museo degli Innocenti; provenienti dalla 'chiesa delle donne'



17

simili gruppi, lo indica, qualche anno dopo, la commissione a Salvatore di Cornelio e Jacopo detto Borrana di un altro presepe in terracotta «con più figure» per la cappella del Manto in Santa Maria della Scala, pagato trenta ducati d'oro il 24 dicembre 1513; la policromia del gruppo, del quale rimane oggi soltanto una testa del Beato Sorore da Siena in una collezione privata, fu saldata il 10 gennaio 1514 a Bartolomeo di David, un pittore apprezzato nella Siena del primo Cinquecento ed il compenso comprendeva anche i «paesi» che facevano da sfondo al presepio²⁷.

Il presepe di fra Mattia, già nella 'chiesa delle donne' dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze

Molti gruppi presepiali si presentano oggi separati dalla loro originaria collocazione e la possibilità di recuperare notizie d'archivio sulla loro specifica provenienza si carica di particolare interesse riguardo anche alla loro funzione nello spazio liturgico: è questo il caso di una *Madonna in adorazione* e di un *San Giuseppe* (fig. 23), evidentemente parte di un *Presepe* in terracotta dipinta realizzato verso il fine del Quattrocento da Marco della Robbia che vestì l'abito domenicano col nome di fra Mattia²⁸. Nel nuovo percorso espositivo del Museo degli Innocenti a Firenze, da poco tempo completamente ristrutturato, spiccano anche queste opere. La loro collocazione originaria la recuperiamo da un *Inventario* dell'Ospedale del 1628, dove sono menzionate come parti di un vasto presepe conservato ancora integro nel 1893, collocato nella 'chiesa delle donne': «Una Madonna di rilievo assai grande. Due Angeli di rilievo parimenti assai grandi. San Giuseppe et tre Pastori di rilievo. Due candelieri di ottone et sue corone di altezza di circa un braccio. Sopra la Capannuccia nella faccia de muro un quadro di angeli et cherubini dipinti con una faccia [sic] dove è scritto Gloria in Eccelsis Deo. Tre Angeli di rilievo sopra detto quadro». Le statue erano sistemate all'interno della chiesa, nella cosiddetta 'capannuccia',



costantemente vigilata dalle donne, dove, attraverso la grata esterna, venivano deposti i bambini abbandonati, significativamente accolti, sotto la tutela dei 'nuovi' genitori (Maria e Giuseppe), in una mangiatoia, nella quale il piccolo Gesù era sostituito continuamente dai diversi infanti.

Due pastorelli e una capretta da un Presepe di Giovanni della Robbia

A una scenografica composizione raffigurante un presepe con figure di misure diverse, forse ambientata su uno sfondo paesaggistico, apparteneva anche questa straordinaria e vivace capretta in terracotta invetriata dal minuto musetto (figg. 24-26)²⁹, contraddistinta da una modellazione fluida e robusta nella resa del manto: l'opera, appartenente ad collezione privata, che qui per la prima volta presentiamo, venne realizzata da Giovanni della Robbia verso la fine del secondo decennio del Cinquecento. L'animaletto, con gli occhietti spalancati delineati e l'iride colorata, e vivaci pennellate che qualificano le ciglia e la cavità oculare, è raffigurato accovacciato con la testa completamente girata a sinistra, sulla quale sbucano le piccole ma robuste protuberanze delle corna: esso appartiene a quella fauna affabile tipica nei lavori di Giovanni che sembra uscita dalla fantasia di Walt Disney e, allora come oggi, avrebbe attratto lo sguardo di un bambino, indirizzato dai genitori a posare i suoi occhi, proprio tramite questo animaletto, sui personaggi ben più

24-25. Giovanni della Robbia,
Pecorella, (da un *Presepe*), 1520 ca.,
Firenze, collezione privata



importanti del presepe. Posa e tipologia della capretta sono desunte da simili animaletti presenti nella ancona della *Natività* (fig. 29) al Museo Nazionale del Bargello, realizzata da Giovanni della Robbia nel 1521 per la chiesa di San Girolamo delle Poverine, come recita l'epigrafe che riporta il nome del committente Filippo Panichi e, fatto abbastanza inconsueto, il nome dell'artista. Il gruppo di pecorelle accanto ai pastori nella parte superiore della pala al Bargello si presta ad un confronto con la nostra capretta, raffigurata con la zampa anteriore distesa in avanti, una posa identica a quella di un cerbiatto che popola il paesaggio dove si svolge l'episodio della *Incredulità di san Tommaso* (1510 ca.), un'opera modellata da Giovanni della Robbia proveniente da San Jacopo a Ripoli, oggi conservata a Quarto, presso Firenze, nel conservatorio La Quiete; anche il basamento sul quale è sdraiata la capretta, di un colore violaceo, è consueto nelle opere di Giovanni, così come il modo di segnare gli occhi con fluide pennellate, attestato, ad esempio, nell'asino e nel bue della *Adorazione del Bambino con san Giovannino* (1500 ca.) al Museo Nazionale del Bargello, già nella chiesa della Santissima Annunziata delle Murate a Firenze³⁰.

La capretta è da immaginare non concepita come una statuetta isolata ma accanto ad altre sul genere di un *Pastore con la zampogna* (fig. 31) in terracotta invetriata al Musée National de la Renaissance di Écouen, proposto da Gentilini con riferimento a Giovanni della Robbia poco dopo lo scadere del secondo decennio del Cinquecento, in una scheda del catalogo della mostra di Fiesole³¹. Il pastorello costituisce, infatti, una ripresa diretta



26-27. Giovanni della Robbia,
Pecorella, (da un *Presepe*), 1520 ca.,
Firenze, collezione privata

28. *Ariete*, statuette in bronzo, III sec.
a.C., Palermo, Museo Archeologico
Regionale "Antonio Salinas"

dello stesso personaggio che compare, in alto, nella pala delle Poverine al Bargello (fig. 32), al quale si può aggiungere un'altra statuetta con un *Pastore che scruta il cielo* (fig. 30) al museo Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin di Moulins, delle stesse dimensioni, modellata anch'essa da Giovanni della Robbia e desunta dai pastori raffigurati nella pala al Bargello³². La statuetta di Écouen e l'anziano pastore nel *Presepe* di Santo Spirito a Siena (fig. 34) modellato da fra Ambrogio, osservate insieme ci mostrano la declinazione offerta da questi scultori di una tipologia presepiale destinata a diffondersi oltre i confini fiorentini. Lo indica, ad esempio, una statuetta raffigurante un *Pastore con la zampogna* (fig. 35) al Museo della Ceramica di Tolentino, realizzata da una bottega marchigiana entro il primo quarto del Cinquecento³³ che potrebbe avere il suo antecedente figurativo proprio nell'arrivo di Francesco e Marco della Robbia nelle Marche, un'area geografica dove i due fratelli diffusero gli invetriati eseguendo anche numerose pale d'altare e statue in terracotta dipinta³⁴. Marco, infatti, raggiunse Francesco nelle Marche, dove il fratello si era già stabilito fin dal 1523 come cappellano della pieve di Santa Croce e, in questa regione, eseguirono numerose opere in dialogo con una vivace produzione locale.

A questa schiera di pastorelli eleganti realizzati nella bottega robbiana appartiene anche un raffinatissimo *Pastorello con due agnelli*³⁵, già a Firenze nella collezione dell'antiquario Carlo de Carlo, modellato verso la fine del primo decennio del Cinquecento da Luca 'il giovane', il figlio di Andrea della Robbia che col fratello Girolamo diffuse il gusto degli invetriati alla corte di Francesco I di Francia. In questo giovinetto dei tratti malinconici del volto, di squisita dolcezza, con le labbra dischiuse, che indossa i panni di un pastorello, ogni capo dell'abbigliamento è scelto per la sua eleganza: dalla veste animatamente mosaica sulla superficie, all'ampio mantello col cappuccio, fino ai calzari rovesciati; bellissima è poi invenzione dell'agnellino scomposto con le zampette penzolanti, sostenuto dal fanciullo, che sembra fare da contrappunto alla fermezza con cui il giovane è piantato a terra ed accarezza la pecorella.

Le tre robbiane rammentate, lo *Zampognaro* di Écouen, il *Pastore che scruta l'orizzonte* di Moulins e il *Pastorello* già De Carlo, simili nelle loro dimensioni, sembrano però non provenire dal medesimo nucleo: le statuette di Écouen e Moulins sono smaltate di bianco negli incarnati mentre il volto del pastorello De Carlo è privo d'invetriatura. Se è plausibile una collaborazione tra Giovanni e i fratelli per i gruppi presepiali che prevedevano





29. Giovanni della Robbia, *Presepe con Dio-Padre e lo Spirito Santo*, 1521, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, proveniente dalla chiesa di San Girolamo delle Poverine

numerose figure, proprio quest'aspetto tecnico, scoraggia il loro accostamento: la nostra capretta (fig. 29), completamente invetriata, proprio per le sue caratteristiche tecniche potrebbe invece appartenere ad un monumentale presepe di Giovanni della Robbia del quale facevano parte i pastori di Écouen (fig. 31) e Moulins (fig. 30).

Un ultimo aspetto pertinente alla cultura figurativa di Giovanni della Robbia, espresso in modo eloquente nella capretta, è il suo classicismo, esibito, dallo scultore, anche nei sontuosi vasi all'antica e nell'elaborato repertorio ornamentale che caratterizza le cornici delle sue composizioni, specialmente le pale d'altare, dove compaiono fantasiose candelabre a grottesca.

Dentro questo conteso acquista particolare importanza la stretta relazione della nostra opera (fig. 27) con il cosiddetto "ariete di Siracusa" (fig. 28) al Museo archeologico Salinas di Palermo³⁶: una splendida e rara scultura in bronzo dell'antichità classica, generalmente datata tra gli inizi e la metà del III secolo a.C.. L'opera vanta una vicenda collezionistica notevole: venne donata, nel 1448, dal re Alfonso V d'Aragona a Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, che la custodiva nel castello presso Castelbuono, nella città di Palermo, come ricompensa per aver soffocato la rivolta siracusana; documenti cinquecenteschi ci informano che, in origine, la statua faceva coppia con un esemplare gemello, distrutto durante i moti insurrezionali a Napoli del 1848, dove nel frattempo le statue erano giunte. In origine, infatti, gli arieti erano posti su due mensole, tuttora esistenti, ai lati del portale del Castello Maniace di Ortigia a Siracusa costruito da Federico II di Svevia. Alla morte di Alfonso V, il figlio Antonio li collocò a decorare la tomba paterna, ma pochi anni dopo, per ordine del Vicerè Gaspare de Spes, le due statue, insieme ai beni dei marchesi, vennero confiscate e trasportate a Palermo nella sede dei Vicerè, a Palazzo Chiamonte, dove furono collocate verso la fine del primo decennio del Cinquecento. Un confronto tra l'ariete al Museo Salinas e l'opera qui presentata attesta le straordinarie qualità espressive di Giovanni della Robbia, in questo caso rese attraverso le sembianze di una mansueta capretta proveniente da un gruppo presepiale, le cui possibilità illusorie sono affidate a un 'medium' come la terracotta invetriata che sembra farla splendere nella notte più santa dell'anno.

Il presepe di Benedetto Buglioni nel Museo di Santo Stefano al Ponte di Firenze

La capretta e i pastorelli di Écouen e Moulins potevano trovar posto in secondo piano o come figure di sfondo all'interno di più complesse composizioni presepiali con figure di misure diverse, secondo una tipologia attestata nel primo Cinquecento nella plastica fittile a Firenze e in altri luoghi dell'Italia, come indica il presepe nell'oratorio di Sant'Antonio a Calvi dell'Umbria, realizzato nel 1545 dai fratelli abruzzesi Giacomo e Raffaele da Montereale³⁷.

Nel contesto fiorentino, riguardo all'aspetto rammentato, acquista particolare importanza il *Presepe* (fig. 36) in terracotta dipinta in Sant'Andrea a Camoggiano a Barberino di Mugello, oggi custodito nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze, realizzato verso il 1510 da Benedetto Buglioni, pronto a rispondere alle richieste di un mercato artistico redditizio dove la sua bottega, concorrente a quella egemonica dei Della Robbia, si ritagliò un proprio ambito di committenza. Ignorato per lungo tempo dalla critica, l'opera, che necessita di un restauro, è stata proposta all'attenzione degli studiosi da Gentilini³⁸.

Una notizia d'archivio del 1563 ricorda che la statua della Vergine (fig. 37) doveva apparire simile alla *Madonna* del *Presepe* di Giovanni della Robbia in San Marco a Firenze; la



30. Giovanni della Robbia, *Pastore che scruta il cielo*, (da un *Presepe*), 1520 ca., Moulins, Museo Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin



31. Giovanni della Robbia, *Pastore con la zampogna*, (da un *Presepe*), 1520 ca., Écouen, Musée National de la Renaissance



32. Giovanni della Robbia, *Presepe con Dio-Padre e lo Spirito Santo*, 1520, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, proveniente dalla chiesa di San Girolamo delle Poverine, particolare



33. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte; proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare del *Suonatore di zampogna*

34. Fra Ambrogio della Robbia, *Presepe*, 1504, Siena, Santo Spirito, particolare con un *Suonatore di zampogna*





35. Bottega marchigiana, *Zampognaro*, (da un *Presepe*), 1525 ca., Tolentino (Macerata), Museo della Ceramica

36. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte; proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello (foto tratta da una cartolina postale, 1958-1959)



statua era impreziosita da un «velo nuovamente fatto» e da un «fiore di argento in mano (...) et altri fioretti di seta» cui, nel 1621, si aggiunsero «un mantellino di brochato fiorito d'oro e d'argento» e, negli anni successivi, una «corona d'ottone dorata» ed anelli, «catenelle, vezzi di perle, drappi, grembiuli et altri ornamenti votivi»; simile sorte toccò al Bambino, menzionato, in un documento del 1751, disposto «su di una culla di legno intagliata e dorata con sua materassa, e guanciaie di seta verde».

29

Il monumentale *Presepe* di Camoggiano, nel quale il Bambino è una imitazione moderna, presenta numerose figure in scala diversa tra le quali, oltre la Vergine (fig. 37), un ricurvo San Giuseppe (fig. 38), l'asino (fig. 39) e il bue (fig. 40) a figura intera, una coppia di angeli adoranti (figg. 41, 43), un giovane suonatore di zampogna (fig. 33) ed una figura inginocchiata in preghiera con accanto a sé un cesto (fig. 42). Un *Angelo reggicandelabro inginocchiato* (fig. 44) di fattura più raffinata, come indica l'articolazione del panneggio, è da attribuire a Giovanni della Robbia e, in origine, faceva coppia con un altro, assieme al quale era probabilmente disposto ai lati di un tabernacolo del Sacramento; tuttavia un giovane *Pastore con la zampogna* (fig. 33), composto e solenne in posa elegante su di uno sprone roccioso – quasi fosse una divinità antica – col volto caratterizzato da una testa ricciuta, attesta la qualità espressiva di Benedetto Buglioni in una statuetta che restituisce pienamente la serenità agreste che pervadeva i presepi del Rinascimento.



37. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con la *Madonna adorante*

38. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con *San Giuseppe*

39. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con un asinello

40. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con un bue



41. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con *Angelo adorante*

42. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con un *Pastore*

43. Benedetto Buglioni, *Presepe*, 1510 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte, già Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello, particolare con *Angelo adorante*

44. Giovanni della Robbia, *Angelo reggicandelabro*, 1520 ca., Firenze, Museo di Santo Stefano al Ponte; proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea a Camoggiano, Barberino di Mugello





1 Studioso di molteplici interessi (Rudolf Berliner 1886-1967. "The freedom of medieval art" und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003) di origine ebraica, nel 1933 venne internato nel campo di concentramento di Dachau e rilasciato, dopo due anni, per iniziativa del collega Hans Buchheit e del collezionista Eugen Brüschwiler; trasferitosi nel 1938 in America, diresse il Museo delle Arti decorative della Cooper Union (1939-1946) e l'Island School (1946-1953) presso il Museo del Tessuto di Washington. Studiò i motivi ornamentali (R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1926), gli avori e scrisse anche di iconografia cristiana: il volume sui presepi (R. Berliner, *Die Weihnachtskrippe*, München 1955, in part. pp. 44-46; Ettlinger L.D., recensione in «The Burlington Magazine», 99, 1957, pp. 166-167) venne preceduto dall'apparato iconografico *Denkmäler der Krippenkunst*, Augsburg 1926-1933.

2 W. Bode, *Versuche der Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 11, 1890, pp. 95-107; G. Gentilini, *Una Pietà di Andrea della Robbia*, Firenze 1991; A. Bellandi, *Leonardo del Tasso. Scultore fiorentino del Rinascimento*, Morbio Inferiore 2016.

3 G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992, p. 85, 146, 170.

4 Benozzo Gozzoli. *Catalogo completo*, a cura di A. Padoa, Firenze 1992, p. 146.

5 G. Gentilini, *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino*, in «Techne», *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*, 36, 2012, pp. 9-17.

6 D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London 1996, p. 153, 155, 27-274.

7 A. Cecchi, *Botticelli*, Milano 2005, p. 329, 332, 370.

8 A. Bellandi, *Leonardo del Tasso...*, cit.

9 A. Bellandi, *In riva d'Arno, «a un buon lume». La scultura in legno dipinto del Quattrocento a Firenze*, in «Fece di scultura di legname e colori». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, cat. della mostra a cura di A. Bellandi, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 22 marzo-28 agosto 2016), Firenze 2016, pp. 37-61.

10 U. Middeldorf, *Dello Delli "the man of Sorrows" in the Victoria and Albert Museum*, in «The Burlington Magazine», 456, LXXVIII, 1941, pp. 71-78, rist. in U. Middeldorf, *Raccolta di scritti. 1939-1973*, Firenze 1980, pp. 45-53; cfr. A. Bellandi, *Ulrich Middeldorf (1901-1983): Quelques sculptures des...*, in *La scultura fiorentina del Quattrocento. Ricezione e interpretazioni nella critica d'arte del secondo Novecento in Italia*, Morbio Inferiore 2012, pp. 63-64; Id., *La scultura fiorentina del Rinascimento nell'archivio di Ulrich Middeldorf al Getty Research for the History of Art di Los Angeles*, in «Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti del secondo dopoguerra», Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA), Perugia 17-19 novembre 2015, in c.d.s.

11 R. Berliner, *Die Weihnachtskrippe...*, cit.

12 F. Caglioti, *Nuove terrecotte di Benedetto da Maiano*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 15-45: in part. p. 23, fig. 43.

13 M. Scudieri, in *I Della Robbia e l'"arte nuova" della scultura invetriata*, cat. della mostra a cura di G. Gentilini, (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro 29 maggio-1 novembre 1998), Firenze 1998, pp. 232-233; P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984; G. Gentilini, in *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio, 25-28 ottobre 2000, a cura di L. Teza con la collaborazione di M. Santanicchia, Perugia 2004, pp. 199-228.

14 Tra i suoi vari contributi dedicati alla scultura del Rinascimento vorremmo almeno ricordare il fondamentale volume dal titolo: *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*, a cura di M. Grazia Vaccari, Firenze 1996.

15 A. Bellandi, *I Della Robbia: l'"arte nuova" della terracotta invetriata (1998) e 'Il dialogo tra le arti nel Rinascimento'*, in *La scultura fiorentina del Quattrocento. Ricezione e interpretazioni...*, cit., pp. 115-119.

16 Sotheby's, *Old Master Sculpture & Works of Art*, London 6 July 2017, p. 116, n.137.

17 A. Bellandi, *In riva d'Arno...*, cit., p. 40.

18 B. Giordano, *Santa Maria del Sasso*, Cortona 1984, pp. 86-87; A. Bellandi, *Le botteghe dei plasticatori e ceraioli a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato*, a cura di F. Franceschi-G. Fossi, Firenze 2000, pp. 186-223; Id., *Flash-back rapsodico sugli invetriati aretini*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di A. Giannotti-L. Fornasari-G. Gentilini, Firenze 2008, pp. 203-218.

19 G. Gentilini, *I Della Robbia...*, 1992, cit., p. 321; "Studi e fonti per la storia della scultura 5". *Vestire le statue. Arte, devozione e committenza nella Toscana nord-occidentale*, a cura di M. Collareta, Pisa 2016.

20 *Hoc Vobis Signum. I Divini Infanti di Santa Maria del Sasso*, cat. della mostra a cura di A. Grassi-M. Scipioni-F.

Traversi (Bibbiena, Palazzo Niccolini, 21 dicembre 2014-7 marzo 2015), Arezzo 2014.

21 G. Gentilini, *I Della Robbia...*, cit., pp. 282-283; 286-287; P. Francioni, *La Madonna del presepe nella Pieve di Terranuova e ... Agnolo di Polo. Il restauro al gruppo del presepe*, Terranuova Bracciolini 1997; L. Lorenzi, *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Ferrara 1998; A. Bellandi, *Plasticatori e ceraioli...*, cit., pp. 187-222; L. A. Waldman, *The terracotta sculptor Agnolo di Polo de' Vetri: the prison, the pievano, the Pratese, and the cook*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51, 2007, (2009), pp. 337-350; S. Cavatorti, in «*Fece di scultura di legname...*», cit., pp. 210-211.

22 A. Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Milano 2005, pp. 46-47; Id., *Echi di Lorenzo Ghiberti in Abruzzo*, in *Nicola da Guardiagrele orafo tra Medioevo e Rinascimento: le opere, i restauri*, cat. della mostra a cura di S. Guido, E. Mattiocco, A. Galli (Roma, Chieti, L'Aquila, Firenze), Todi 2008, p. 389, fig. 40; Id., in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, cat. della mostra a cura di M. Seidel, (Siena, 26 marzo-11 luglio 2010), Milano 2010, pp. 92-93.

23 *Il Museo Bardini a Firenze. Le sculture*, a cura di E. N. Lusanna-L. Faedo, Milano 1982, p. 215.

24 R. De Palo, *La chiesa di S. Agata dell'Ospedale Militare S. Gallo in Firenze*, Firenze 1961.

25 M. Mussolini, *Il convento di Santo Spirito di Siena e i regolari osservanti di san Domenico*, in «*Bullettino Senese di Storia Patria*», CIV, 1997, pp. 110-111; A. Bellandi, *Francesco della Robbia, (fra Ambrogio), Un cane, una pecora con agnello, Siena, Santo Spirito*, in *I Della Robbia e l'arte nuova...*, cit., p. 328.

26 G. Savonarola, *Sermoni sopra il salmo Quam bonus*, a cura di C. Leonardi, Roma 1999.

27 G. Gentilini, *Il Beato Sorore di Santa Maria della Scala*, in «*Antologia di Belle Arti*», La scultura II. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki, 52-56, 1996, pp. 17-31.

28 L. Bellosi, in *Il Museo dello Spedale degli Innocenti*, Firenze 1977, p. 228, n.10,11; G. Gentilini, *I Della Robbia...*, cit., p. 374; A. Bellandi, in *I Della Robbia e l'arte nuova...*, cit., p. 324; A. Bellandi, in *Il Museo degli Innocenti*, a cura di S. Filippini, E. Mazzocchi, L. Sebregondi, Firenze 2016, p. 39.

29 L'opera (cm 38 x 23 x 15) si presenta in buone condizioni; nel vello sono presenti modeste mancanze di invetriatura; è rotto il corno destro.

30 G. Gentilini, *I Della Robbia...*, cit., p. 296.

31 A. Bellandi, in *I Della Robbia e l'arte nuova...*, cit., p. 295.

32 F. Carta, *De couleurs et d'or. Les collections du Moyen Âge et de la Renaissance du musée Anne-de-Beaujeu*, in c.d.s.

33 C. Paolinelli, *Riflessi di fede: plastiche maiolicate nelle Marche, in Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell'età del Rinascimento*, cat. della mostra a cura di C. Paolinelli con la collaborazione di J. Raccanello, (Senigallia, Rocca Roveresca 12 aprile-31 agosto 2014), Ostra Vetere 2014, p. 30, fig. 22, dove l'opera compare con un riferimento ad un anonimo plasticatore toscano o marchigiano.

34 C. Ceccacci, *Due nuove statue e altre proposte per l'attività di fra Mattia della Robbia nelle Marche*, in «*Nuovi studi*», 12, 2007, (2008), 13, pp. 57-84.

35 A. Bellandi, in *I Della Robbia e l'arte nuova...*, cit., pp. 295-296.

36 P. Marconi, *Note sull'ariete del museo di Palermo*, in «*Bollettino d'Arte*», 1930, X, pp. 138-142; *Musei nascosti. Collezioni e raccolte archeologiche a Siracusa dal XVII al XX secolo*, cat. della mostra a cura di A. Crispino, A. Musmeci, (Siracusa, 6 dicembre 2008-15 febbraio 2009), Napoli 2008.

37 G. Cassio, *Il Presepe di Calvi dell'Umbria: nuove acquisizioni storiche e tecniche*, in «*Arte Cristiana*», 814, 2003, pp. 55-64; gruppi presepiali monumentali sono attestati anche in pietra dipinta, come quello nella chiesa del Carmine, a Grottaglie, datato 1530, di Stefano da Putignano: F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997.

38 G. Gentilini, *I Della Robbia...*, cit., p. 435.

Bibliografia

1890

Bode W., *Versuche der Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik des Quattrocento*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 11, pp. 95-107.

1926

Berliner R., *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Leipzig.

1926-1933

Berliner R., *Denkmäler der Krippenkunst*, Augsburg.

1930

Marconi P., *Note sull'ariete del museo di Palermo*, in «Bollettino d'Arte», X, pp. 138-142.

1941

Middeldorf U., *Dello Delli "the man of Sorrows" in the Victoria and Albert Museum*, in «The Burlington Magazine», 456, LXXVIII, 1941, pp. 71-78, rist. in U. Middeldorf, *Raccolta di scritti. 1939-1973*, Firenze 1980, pp. 45-53.

1955

Berliner R., *Die Weihnachtskrippe*, München.

1957

Ettlinger L.D., recensione a R. Berliner, *Die Weihnachtskrippe*, München 1955, in «The Burlington magazine», 99, 1957, pp. 166-167.

1961

De Palo R., *La chiesa di S. Agata dell'Ospedale Militare S. Gallo in Firenze*, Firenze.

1977

Bellosi L., *Il museo dello Spedale degli Innocenti*, Firenze.

1982

Il Museo Bardini a Firenze. Le sculture, a cura di E. N. Lusanna-L. Faedo, Milano.

1984

Scarpellini P., *Perugino*, Milano.

Giordano B., *Santa Maria del Sasso*, Cortona.

1991

Gentilini G., *Una Pietà di Andrea della Robbia*, Firenze.

1992

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

Rizzo P., *Benozzo Gozzoli. Catalogo completo*, a cura di A. Padoa, Firenze.

1996

Cole A. D., *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London.

Gentilini G., *Il Beato Sorore di Santa Maria della Scala*, in «Antologia di Belle Arti», *La scultura II. Studi in onore di Andrew S. Ciechanowiecki*, 52-56, 1996, pp. 17-31.

1997

Francioni P., *La Madonna del presepe nella Pieve di Terranuova e ... Agnolo di Polo. Il restauro al gruppo del presepe*, Terranuova Bracciolini.

Mussolin M., *Il convento di Santo Spirito di Siena e i regolari osservanti di san Domenico*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CIV, 1997, pp. 110-11.

Negri Arnoldi F., *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli.

1998

I Della Robbia e l'"arte nuova" della scultura invetriata, cat. della mostra a cura di G. Gentilini, (Fiesole,

Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), Firenze.

Lorenzi L., *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Ferrara.

1999

Savonarola G., *Sermoni sopra il salmo Quam bonus*, ed. a cura di C. Leonardi, Roma.

2000

Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato, a cura di F. Franceschi-G. Fossi, Firenze.

Bellandi A., *Le botteghe dei plasticatori e ceraioli a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell'Artigianato*, a cura di F. Franceschi-G. Fossi, Firenze 2000, pp. 186-223.

2003

Cassio G., *Il Presepe di Calvi dell'Umbria: nuove acquisizioni storiche e tecniche*, in «Arte Cristiana», 814, pp. 55-64.

Rudolf Berliner 1886-1967. "The freedom of medieval art" und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin.

2004

Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento, a cura di A. Giannotti-L. Fornasari, Firenze.

Bellandi A., *Per le valli dell'aretino a 'revoir' gli invetriati*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di A. Giannotti-L. Fornasari, Firenze 2004, pp. 33-47.

Gentilini G., in *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, atti del convegno internazionale di studio (25-28 ottobre 2000) a cura di L. Teza con la collaborazione di M. Santanicchia, Perugia 2004, pp. 199-228.

Pietro Vannucci, il Perugino, atti del convegno internazionale di studio (25-28 ottobre 2000) a cura di L. Teza con la collaborazione di M. Santanicchia, Perugia.

2005

Cecchi A., *Botticelli*, Milano.

Galli A., *Lorenzo Ghiberti*, Milano.

2007

Caglioti F., *Nuove terrecotte di Benedetto da Maiano*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 15-45.

2008

Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento, a cura di A. Giannotti-L. Fornasari-G. Gentilini, Firenze.

Bellandi A., *Flash-back rapsodico sugli invetriati aretini*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di A. Giannotti-L. Fornasari-G. Gentilini, Firenze, pp. 203-218.

Ceccacci C., *Due nuove statue e altre proposte per l'attività di fra Mattia della Robbia nelle Marche*, in «Nuovi studi», 12, 2007, (2008), 13, pp. 57-84.

Galli A., *Echi di Lorenzo Ghiberti in Abruzzo*, in *Nicola da Guardiagrele orafò tra Medioevo e Rinascimento: le opere, i restauri*, cat. della mostra a cura di S. Guido, E. Mattiocco, A. Galli (Roma, Chieti, L'Aquila, Firenze), Todi 2008, pp. 369-449.

Musei nascosti. Collezioni e raccolte archeologiche a Siracusa dal XVII al XX secolo, cat. della mostra a cura di A. Crispino, A. Musmeci, (Siracusa, 6 dicembre 2008-15 febbraio 2009), Napoli.

Nicola da Guardiagrele orafò tra Medioevo e Rinascimento: le opere, i restauri, cat. della mostra a cura di S. Guido, E. Mattiocco, A. Galli (Roma, Chieti, L'Aquila, Firenze), Todi.

2009

Bellandi A., *Il colore e i materiali nell'arte robbiana*, in *I Della Robbia. Il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, cat. a cura di G. Gentilini con la collaborazione di L. Fornasari, (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna), Milano, pp. 69-75.

I Della Robbia. Il dialogo tra le arti nel Rinascimento, cat. a cura di G. Gentilini con la collaborazione di L. Fornasari (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio-7 giugno), Milano.

Waldman L.A., *The terracotta sculptor Agnolo di Polo de' Vetri: the prison, the pievano, the Pratese, and the cook*, in «Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 51, 2007, (2009), pp. 337-350.

2010

Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento, cat. della mostra a cura di M. Seidel, (Siena, 26 marzo-11 luglio 2010), Milano.

2012

Bellandi A., *La scultura fiorentina del Quattrocento. Ricezione e interpretazioni nella critica d'arte del secondo Novecento in Italia*, Morbio Inferiore.

Gentilini G., *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino*, in «Techne» *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*, 36, 2012, pp. 9-17.

2014

Hoc Vobis Signum. I Divini Infanti di Santa Maria del Sasso, cat. della mostra a cura di A. Grassi-M. Scipioni-F. Traversi (Bibbiena, Palazzo Niccolini, 21 dicembre 2014-7 marzo 2015), Arezzo.

Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell'età del Rinascimento, cat. della mostra a cura di C. Paolinelli con la collaborazione di J. Raccanello, (Senigallia, Rocca Roveresca 12 aprile-31 agosto 2014), Ostra Vetere.

Paolinelli C., *Riflessi di fede: plastiche maiolicate nelle Marche*, in *Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell'età del Rinascimento*, cat. della mostra a cura di C. Paolinelli con la collaborazione di J. Raccanello, (Senigallia, Rocca Roveresca 12 aprile-31 agosto 2014), pp. 17-30, Ostra Vetere.

37

2016

Bellandi A., *In riva d'Arno, «a un buon lume». La scultura in legno dipinto del Quattrocento a Firenze*, in «*Fece di scultura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, cat. della mostra a cura di A. Bellandi, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 22 marzo-28 agosto 2016), Firenze, pp. 37-61.

Bellandi A., *Leonardo del Tasso. Scultore fiorentino del Rinascimento*, Morbio Inferiore.

«*Fece di scultura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, cat. della mostra a cura di A. Bellandi, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 22 marzo-28 agosto), Firenze.

Il Museo degli Innocenti, a cura di S. Filipponi, E. Mazzocchi, L. Sebergondi, Firenze.

«*Studi e fonti per la storia della scultura 5*». *Vestire le statue. Arte, devozione e committenza nella Toscana nord-occidentale*, a cura di M. Collareta, Pisa.

2017

Sotheby's, *Old Master Sculpture & Works of Art*, London 6 July 2017.

in c.d.s.

F. Carta, *De couleurs et d'or. Les collections du Moyen Âge et de la Renaissance du musée Anne-de-Beaujeu*.

A. Bellandi, *La scultura fiorentina del Rinascimento nell'archivio di Ulrich Middeldorf al Getty Research for the History of Art di Los Angeles*, in «*Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti del secondo dopoguerra*», Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA), Perugia 17-19 novembre 2015.

Sono grato a Federico Galdolfi Vannini per aver sostenuto con convinzione e prodigalità questo lavoro, accogliendolo nella collana Cahiers della Frascione Arte curata con sensibilità e competenza da Francesco Taddei.

Per l'aiuto nella stesura del saggio e la raccolta del materiale fotografico ringrazio Giancarlo Gentilini, Bruno Santi, Aldo Galli, Federica Carta, Laura Speranza (Opificio delle Pietre Dure, Firenze), Paola Francioni (Opificio delle Pietre Dure), Eleonora Mazzocchi (Museo degli Innocenti, Firenze), Stefano Filipponi (Museo degli Innocenti, Firenze), Alessandro Bicchi (Direttore Museo di Santo Stefano al Ponte), Maud Leyoudec (Conservatrice del Museo Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin di Moulins), Giuseppe Giarì (Museo dell'Opera del Duomo di Firenze), Paolo Stefani, don Roberto Bianchini (parroco della chiesa di Santo Spirito a Siena), don Andrea Bechi (Direttore Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Siena e Colle di Val d'Elsa), Laura Ponticelli (Ufficio Beni Culturali Diocesi di Siena e Colle di Val d'Elsa), Andrea Falorni (Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Volterra) e Umberto Bavoni (Direttore Museo Diocesano di Volterra). Un particolare ringraziamento ai fotografi Torquato Perissi (Firenze), Nicola Milletti (Perugia) e Claudio Giusti (Lastra a Signa).

Questo saggio è dedicato al piccolo Gregorio e ad Anna per la sua vitale presenza.

FRASCIONE ARTE Palazzo Ricasoli Firidolfi
Via Maggio 5 - 50125 Firenze
www.frascionearte.com

COLLANA *Cahiers*
a cura di Francesco Taddei

VOLUME 5 Presepi robbiani del Rinascimento

AUTORE Alfredo Bellandi

REALIZZAZIONE De Stijl Art Publishing, Firenze
www.destijlpublishing.it

© Frascione Arte srl, Firenze 2017

ISBN 978-88-904451-5-6

**CREDITI
FOTOGRAFICI** Finsiel/Archivi Alinari, Firenze, Per concessione del Ministero per i Beni e le
Attività Culturali figg. 28, 29, 32, 35;
Claudio Giusti, Lastra a Signa (Firenze) figg. 16-17;
Archivio Giancarlo Gentilini, Firenze fig. 36;
Nicola Milletti, Perugia figg. 33, 37-44;
Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin, (© Jérôme Mondière)
fig. 30;
Museo degli Innocenti, Firenze fig. 23;
Opificio delle Pietre Dure, Firenze figg. 5, 12, 13;
Torquato Perissi, Firenze figg. 7-11, 14-15, 18-22, 24-27, 34;
© RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, Château d'Ecouen) / Droits
réservés fig. 31;
Scala, Firenze fig. 1.