



1 Giovanni Francesco Rustici, Ratto di Europa. Londra, Victoria and Albert Museum (foto: 1971-1974).

I BASSORILIEVI FIORENTINI DI GIOVAN FRANCESCO RUSTICI. ESERCIZI DI LETTURA

di Charles Davis

Il presente saggio propone all'attenzione alcuni bassorilievi — e principalmente quelli delle prime due illustrazioni — che sembrano significativi per illustrare il percorso artistico dello scultore fiorentino Giovan Francesco Rustici (figg. 1 e 2).¹ I due piccoli rilievi sono di pari grandezza, misurando entrambi appena un ottavo di un metro quadrato di superficie. In marmo e di un rilievo molto basso, il *San Giorgio e il drago* fu acquistato a Firenze nel tardo Ottocento, e fa parte adesso della collezione del museo di Budapest (fig. 2). L'altro rilievo, raffigurante il *Ratto di Europa*, è in terracotta invetriata, e quindi anch'esso di origine fiorentina (fig. 1). Noto agli studiosi da quasi un secolo, quest'ultimo pezzo è passato, ormai una ventina di anni fa, al Victoria and Albert Museum di Londra. Le due opere, fiorentine, erano nell'estate-autunno del 1992 di nuovo a Firenze, ambedue attribuite a Giovan Francesco Rustici ed esposte in Casa Buonarroti, nella mostra "Il Giardino di San Marco", dedicata ai "maestri e compagni del giovane Michelangelo".² Chi si ricorda ancora dei due rilievi, li troverà nelle riproduzioni diversi da come si sono presentati alla mostra.³ Le fotografie, difatti, li mostrano com'erano prima di una pulitura, subita in entrambi i casi nel corso dell'ultimo ventennio, con una notevole perdita per la lettura più immediata (fig. 3). La raffigurazione del rilievo di Budapest ha il carattere di un disegno appena inciso nel quadro di pietra, un disegno che, rimosse le sostanze più scure accumulate nelle incisioni, tende a sparire nella piatta superficie marmorea leggermente consunta. Similmente le accumulazioni di sostanze nere nelle zone più scavate del rilievo di Londra ne hanno evidenziato, selettivamente, alcuni aspetti, creando una sorta di lettura stratigrafica e facilitando, così, la comprensione più rapida delle proprietà grafiche dell'immagine.⁴

Ratto di Europa, Londra, Victoria and Albert Museum.⁵

Sull'ormai vecchia attribuzione al Rustici del *San Giorgio* non c'è spazio per dubbi, tanto stringenti sono le affinità con le opere sue documentate. Se la paternità di questa è da molto tempo riconosciuta, l'attribuzione al Rustici dell'altro rilievo è molto recente: è stata avanzata nel catalogo della mostra di Casa Buonarroti, basata, come si legge nella scheda di Giancarlo Gentilini, su un mio suggerimento ad Anthony Radcliffe.⁶

È opinione abbastanza diffusa che le opere del Rustici siano tra di loro molto diverse: ma mi sembra invece, almeno se si guarda ai soli rilievi, lasciando da parte forse i tondi in terracotta di villa Salviati ispirati a esemplari classici, che ci troviamo davanti a una casistica piuttosto unitaria. Se ritorno in questa sede sulla questione della *Europa* non è semplicemente per riproporre un'attribuzione. Il mio proposito è di esporre più ampiamente le motivazioni, dimostrando che in realtà non si tratta soltanto di un'attribuzione stilisticamente attendibile, ma di un lavoro del Rustici attestato da una fonte coeva; coglieremo poi l'occasione di riesaminare l'opera plastica in rilievo dello scultore.

Va subito detto che il Vasari, nella *Vita* del Rustici, ricorda un bassorilievo dell'artista, un quadretto, che ha per soggetto appunto l'*Europa*: "A Ruberto di Filippo Lippi pittore, il quale fu suo discepolo, diede Giovanfrancesco molte opere di sua mano di bassi rilievi, e modelli e disegni, e fra l'altre in più quadri una Leda, un'Europa, un Nettunno et un bellissimo Vulcano, et un altro quadretto di basso rilievo dove è un uomo nudo a cavallo, che



2 Giovanni Francesco Rustici, San Giorgio e il drago. Budapest, Szépművészeti Múzeum (foto: prima del 1935).

è bellissimo, il quale quadro è oggi nello scrittoio di don Silvano Razzi negl'Angeli.”⁷ Ma non ero arrivato al Rustici attraverso questo passo, da me notato solo in un secondo tempo. Un giorno, ormai molti anni fa, sfogliando le fotografie ordinate sotto il nome del Verrocchio nella Fototeca dell'Istituto, vidi la foto di figura 4 — simile sì, per il panneggio, allo stile del Verrocchio — ma non mi convinceva la curiosa disposizione del panneggio, con quel groviglio di incavi a sagome strane e vagamente brutte, che mi era in qualche modo familiare. Pensai allora subito al Rustici, forse per via di quelle fotografie, scure e sfocate, scattate da Middeldorf e Kriegbaum verso il 1935, e già così sbiadite che sembravano destinate a sparire da un giorno all'altro (fig. 5).⁸

Guardando attentamente all'*Europa* si deve ammettere che non può essere opera di quel Verrocchio — per dirlo con Passavant — del “bellissimo e ben disposto panneggio”, il maestro del “buon gusto nella concezione delle opere”, sempre, direi, composto e meditato, il tutto di una “congruenza perfetta”.⁹ Tutto ciò contrasta con l'aspetto eccentrico e agitato della piccola terracotta inventriata. La stravaganza dell'immagine sta nell'ondulazione fluttuante della massa liquida e densa del mare, e nella curva veemente della grossa coda del toro, allungata in controluce davanti al cielo, e ancora nei capelli serpeggianti della ragazza, e infine nelle linee corsive delle due grandi curve dilatate che attraversano le pieghe spezzate della sua veste. Il ‘fauvismo’ del disegno trova puntuale corrispondenza nella fattura: lo scultore sembra tutto intento a penetrare la massa di creta, incidendola con linee a un tempo ornamentali e quasi espressionistiche, mentre nella veste, al posto di pieghe vere e proprie, scava dappertutto solchi dall'andamento capriccioso a schizzi e nodi. Dal punto di vista naturalistico la raffigurazione è tutt'altro che convincente, e sembra perciò estranea all'accademica e sia pure altissima correttezza dell'opera del Verrocchio.



3 e 4 Rustici, Ratto di Europa. Londra, Victoria and Albert Museum (foto: stato attuale e 1971 o poco prima).

Nell'*Europa* il partito del panneggio segue una doppia strategia: da una parte, le grandi linee arcuate e corsive, e, dall'altra, gli infiniti piccoli incavi. Un simile modo di comporre con grandi motivi lineari è tipico, per esempio, dei Profeti e delle Sibille della Sistina, ma quando, di rado, si manifesta nella scultura sembra espressione di un temperamento impetuoso e impulsivo, come, per esempio, quello di un Agostino di Duccio o di un Vittoria. I michelangioleschi Matteo e Giovanni del Montorsoli a Genova (fig. 6)¹⁰ esemplificano questa tendenza, legata piuttosto a singoli scultori che a particolari scuole o periodi. Elementi lunghi e di un simile linearismo rapido non dominano mai nei panneggi del Verrocchio: in essi, inoltre, gli incavi concordano con l'andamento delle pieghe più ampie. La foto del verrocchiano monumento Forteguerri a Pistoia, con le cavità del panneggio soffuse di luce (fig. 7)¹¹, mette in rilievo le particolarità delle forme, solchi profondi e angolosi, con terminazioni variamente sagomate, a tratti squadrate, a fungo o a forma di martello — configurazioni affini, ma anche diverse da quelle più curve, più scattanti, più puramente grafiche del rilievo di Londra.¹²

Nato nel 1474, pochi mesi prima di Michelangelo, il Rustici frequentava anch'esso il giardino dei Medici, e, se prestiamo fede al Vasari, fu "messo a stare, perchè imparasse, con Andrea del Verrocchio"¹³ Dal Verrocchio al Rustici, quindi, c'è solo un passo. L'affermazione del Vasari desta però qualche incertezza in quanto il Rustici non contava più di dodici anni al momento in cui il Verrocchio lasciò Firenze per Venezia: sarà forse più ragionevole pensare a un tirocinio nella bottega di Lorenzo di Credi, altro artista del 'giardino', e gestore poi della bottega verrocchiana.¹⁴ Attraverso la bottega del Verrocchio, sembra, il giovane Rustici trovò occasione di incontrarsi con Leonardo da Vinci, che ebbe presto su di lui un influsso decisivo, lodandogli forse "l'opere di Donatello", come fece più tardi col giovane allievo di lui, Baccio Bandinelli.¹⁵ Dimenticato nella letteratura su Rustici è il fatto che, nel



5 Giovanni Francesco Rustici, Annunciazione (particolare). Firenze, villa Salviati, cappella (foto: intorno al 1935).



6 Giovanni Angelo Montorsoli, San Giovanni Evangelista. Genova, San Matteo.

1500, la bottega in via de' Servi, già di Benedetto da Maiano, morto tre anni prima, fu allogata al venticinquenne Rustici.¹⁶ Può trattarsi di un fatto, anonimo, del mercato degli affitti, ma in effetti un solo locatario, Leonardo del Tasso, già collega di Benedetto, si intrapone, brevemente, tra la permanenza del Rustici nella bottega di via de' Servi e quella di Benedetto.¹⁷

Come è noto il percorso del Rustici prosegue, a Firenze, per una casa in via Martelli, dove egli gettò le grandi statue bronzee ora all'esterno del battistero fiorentino, e dove per "sei mesi", nel 1507-1508, ospitò Leonardo da Vinci.¹⁸ Pochi anni più tardi traslocò di nuovo, trovando stanze nella Sapienza "a canto ai frati de' Servi" dell'Annunziata¹⁹, lavorando perlopiù per sé e per gli amici, e camminando alle volte verso Fiesole, alla villa già di Jacopo Salviati, "suo amicissimo", "al ponte alla Badia" dove fece tondi in terracotta con figure mitologiche all'antica e un'Annunciazione in marmo.²⁰ Nel 1528, dopo la cacciata dei Medici nell'anno precedente, lasciò definitivamente Firenze, trasferendosi a Parigi presso Francesco I. Del suo ultimo trentennio trascorso in Francia non restano tracce sicure.²¹ È difficile stabilire una cronologia delle opere del Rustici e uno sviluppo evolutivo. Il periodo giovanile è completamente sconosciuto.²²



7 Andrea del Verrocchio, Monumento Forteguerri (part.). Pistoia, Duomo.

La composizione piuttosto essenziale del bassorilievo di Londra non dà l'impressione di essere stata lungamente meditata, e gran parte del rilievo appare come un disegno appena rilevato; l'insieme è concepito come un quadro di pittura: una scena ravvicinata, dall'orizzonte molto abbassato sul mare fluido e mosso, il cielo segnato dai fenomeni immateriali e mutevoli dell'atmosfera, dal risplendere di raggi di luce sulle nubi sospinte dal vento. Il motivo della ragazza sul toro si amplia fino al margine superiore ed è disposto, entro un breve strato, parallelamente, o frontalmente, rispetto al piano del quadro. L'appiattimento del rilievo viene contrastato soprattutto dalla maggiore plasticità della zona lungo il margine inferiore dove la materia argillosa si accumula e rigonfia a rendere la massa del mare.

Il luminoso smalto robbiano è di un bianco unito, interrotto solo dalle pupille e sopracciglia viola e da alcuni puntini di verde sparsi. Se il bianco è determinato dal tema, ovidiano, di Giove trasformato in un toro candido come la neve²³, sarà questo un contrassegno sottile, erudito e intellettuale, in linea con l'accento psicologico-erotico conferito dall'animale che sfiora con la grossa lingua i capezzoli della fanciulla, mettendo, così, in risalto il tema favoloso della 'Bella e la Bestia'.



8 Giuliano da Sangallo, San Pietro,
Studio dalla Porta degli Apostoli di
Donatello in San Lorenzo. Firenze,
Uffizi 261F.



9 Da Filippino Lippi, Ratto di Europa. Firenze, Uffizi 1168E.



10 Rustici, Madonna col Bambino e San Giovannino (particolare). Firenze, Bargello.

Come abbiamo visto, la disposizione della veste di Europa è l'elemento più caratterizzante. Il panneggio presenta le proprietà di un disegno anziché della scultura, e lo schema è formulato con una convenzione grafica frequente nei disegni fiorentini del tardo Quattrocento, per esempio di Botticelli e di Filippino, una convenzione che si estende, con varianti individuali, anche ai Ghirlandaio, ai Sangallo, ma sempre con un panneggio ampio, spesso mosso, e segnato con una quantità di buche e solchi dai contorni curvi. Analoghi sono i modi botticelliani dei disegni di Giuliano da Sangallo come la *Giuditta* del Taccuino senese o come la *Madonna tra angeli* in un tondo del ben noto codice della Biblioteca Vaticana.²⁴ Un altro disegno di Giuliano, ripreso dalla *Porta degli Apostoli* di Donatello, illustra il carattere convenzionale di tali moduli grafici che nel caso attuale si interpongono tra modello e raffigurazione (fig. 8). Il disegno sangalliano conferisce al manto dell'apostolo un apparato di cavità marcate inesistenti nell'originale. Il motivo del *San Pietro* di Donatello avrebbe potuto, invece, essere descritto, graficamente, con ricorso ai mezzi delle sole linee, senza ombreggiature.²⁵

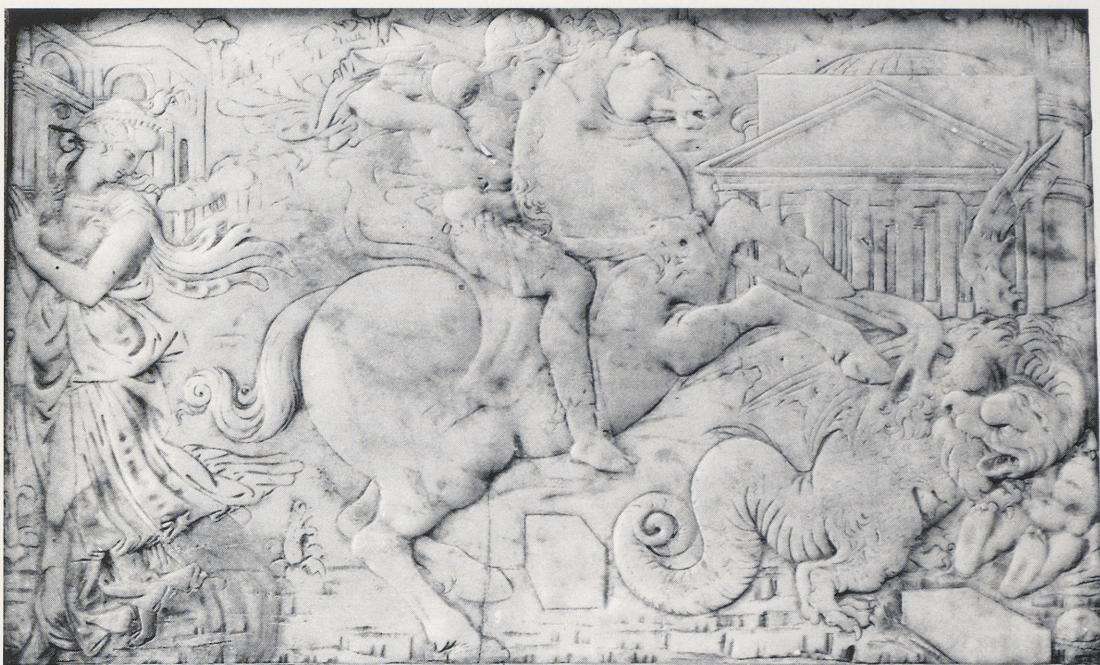


11 Rustici, Noli me tangere (particolare). Firenze, Bargello.



12 Rustici, Annunciazione (particolare). Firenze, villa Salviati, cappella (foto: 1920).

Come riconosciuto già moltissimi anni fa, il rilievo londinese in terracotta corrisponde a un disegno degli Uffizi, n. 1168E, attribuito a Filippino Lippi, o meglio alla sua bottega, se non si tratta di una copia (fig. 9).²⁶ A prima vista lo scultore sembra riprendere il motivo del disegno, almeno nelle grandi linee. E tuttavia delle divergenze, numerose e rilevanti, fanno parte differenze nei contorni e nella conduzione grafica del panneggio: non solo l'andamento corsivo dell'orlo della veste ma anche le estremità modellate come lingue spesse e smusurate, e, ancora, le forme singolari dei solchi. È sempre stata data per scontata la priorità del disegno, anche se il rilievo s'impone con maggiore forza e coerenza. Il disegnatore si è interessato soprattutto alla figura, lasciando appena abbozzati il toro e il mare. Nel 1528, in partenza per la Francia, il Rustici dette al suo discepolo, il pittore Ruberto di Filippino Lippi, "molte opere di sua mano", tra cui un bassorilievo, questo, di "un'Europa". Ruberto Lippi è il primogenito di Filippino, rimasto orfano a quattro anni, nel 1504, ed erede delle "cose d'arte", disegni compresi, del padre. Sembra la cosa più logica collocare la conoscenza, da parte del Rustici, dei disegni di Filippino non prima dell'apprendistato del figlio presso lo scultore-pittore, cioè intorno al 1510 al più presto.²⁷

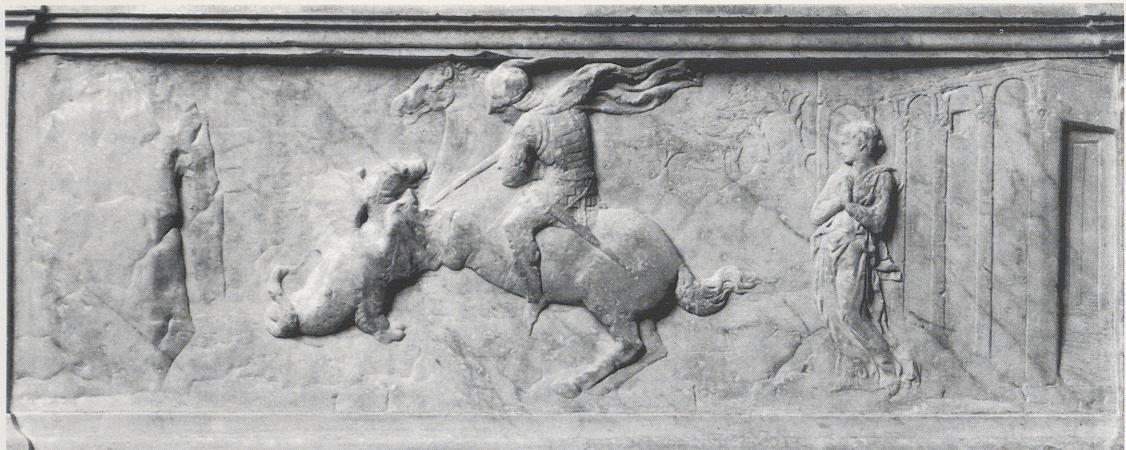


13 Rustici, San Giorgio e il drago. Budapest, Szépművészeti Múzeum (foto: stato del 1975).

Senza sottovalutare il legame tra disegno e rilievo, è doveroso riconoscere un rapporto di motivo tematico anziché di stile: in realtà la micrografia della terracotta non corrisponde a quella della pittura di Filippino.²⁸ Lasciando a parte lo schema globale del panneggio, e concentrandosi invece sulle forme specifiche dei singoli incavi, questi potrebbero essere perlustrati con l'aiuto dei disegni, o, diversamente, essere definiti con aggettivi come 'curvo', 'lungo', 'convesso' o 'biconvesso', o come 'cadente', 'nuotante', 'zampillante'. Oppure, per via di somiglianza, si potrebbero assegnare nomi alle forme ingannevoli, paragonandole a virgole o cediglie, a parentesi, oppure a pesciolini, a gocce d'acqua. Sono queste le forme che si ripresentano nel tondo del Rustici, non di terracotta ma di marmo, al Bargello (fig. 10).²⁹ Esse si ritrovano, di nuovo, nella grande pala di terracotta invetriata, anch'essa al Bargello (fig. 11), nella camicia del Redentore e nel manto della Maddalena³⁰; e ancora, per esempio, nell'angelo dell'*Annunciazione* marmorea di villa Salviati (fig. 12)³¹ e, infine, nel bassorilievo del *San Giorgio*, nei panneggi della principessa (fig. 17). Inoltre le terminazioni, insolite, del mantello del santo-cavaliere, fatte come linguette smussate, sono assai simili a quelle della veste di Europa.

Neppure il leonardismo fondamentale per l'opera del Rustici rimane senza eco nell'*Europa*: è appena percepibile nel sorriso sognante della ragazza, più evidente nei capelli, in parte legati in trecce, in parte scolti, fluttuanti nel vento, e, ancora più, nelle nubi multiformi, ritrattate 'al naturale': in parte striate a righe, in parte 'cumuli', tondeggianti; altre simili a castelli sospesi su cime rocciose.

Prima di lasciare il rilievo londinese è bene ricordare che la paternità dell'*Europa* non è legata semplicemente alle affinità di stile, ma si aggancia alla tradizione scritta: l'oggetto menzionato dal Vasari — un'*Europa* del Rustici — concorda, in tutti gli elementi essenziali, con quest'opera: stesso soggetto, mitologico, poco comune nella scultura; stesse dimensioni,



14 Donatello, San Giorgio e il drago. Firenze, Bargello.

piccole; stesso formato, quadrato; stessa tecnica, bassorilievo. Benché il Vasari non specifichi la materia, la terracotta dell'*Europa* ben si accorda col materiale di bottega regalato a Ruberto Lippi.³² In più, la terracotta invetriata è una produzione quasi esclusivamente fiorentina³³, e la datazione dell'oggetto intorno all'inizio del secolo sembra evidente. Ancora più significativa è l'invetriatura nella bottega dei della Robbia: applicata a sculture in terracotta modellate al di fuori della bottega — da artisti indipendenti — è un fatto insolito nella vasta produzione del 'monopolio' robbiano.³⁴ Le poche eccezioni si concentrano verso la fine del Quattrocento e in una rosa di nomi assai ristretta: quelli accertati si limitano a Benedetto da Maiano, ad Andrea Sansovino e allo stesso Rustici, più il modellatore del fregio di Poggio a Caiano, eseguito per Giuliano da Sangallo.³⁵

Come già accennato, la cronologia delle opere, non numerose, del Rustici rimane tuttora molto incerta. Gli 'esordi filippineschi' a cui da qualche anno si fa riferimento rimangono nel vago, mai illustrati con confronti concreti.³⁶ Contraria ad una datazione precoce del rilievo di Londra è l'assenza della pur minima traccia di incertezze giovanili. Una collocazione verso il secondo decennio del Cinquecento sembra la più probabile per l'opera, invetriata forse come piccola prova tecnica prima della fattura della grande pala del *Noli me tangere*, ora al Bargello. Così scrive il Vasari: "Lavorò di mezzo rilievo di terra per le monache di Santa Lucia [corretta nell'“Errata corrige” della Giuntina in “San Luca”] in via di San Gallo un Cristo nell'orto che appare a Maria Maddalena, il quale fu poi invetriato da Giovanni della Robbia e posto a un altare nella chiesa delle dette suore dentro a un ornamento di macigno."³⁷

Gli studi sul Rustici hanno avuto quasi sempre come punto di partenza la questione attributiva; tuttavia vorrei prendere l'occasione di esaminare altri rilievi di lui, cercando non solo i caratteri dell'artista ma anche le tracce dei suoi processi artistici e della sua mentalità.

San Giorgio e il drago, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.³⁸

Rispetto all'*Europa* il rilievo di Budapest presenta un esercizio più complesso e ambizioso, con lo sforzo di aggiungere quanto più possibile (figg. 2 e 13). Il rapporto con il prototipo donatelliano di Orsanmichele potrebbe a prima vista apparire piuttosto superficiale (fig. 14).³⁹ Ma, oltre allo schema complessivo, rovesciato e anche visto da dietro, il Rustici è attento a molti aspetti particolari del modello: non solo il formato allargato, la composizione in profilo,

e l'uso del marmo per l'esecuzione di un rilievo 'stiacciato', ma anche i protagonisti dell'«istoria» movimentata, quasi albertiana, del Rustici sono di tipo donatelliano, salvo la vittima, a destra, tagliata dai margini del bassorilievo, più elemento di scena che partecipante al dramma. L'episodio della lotta col drago è inscenato artificiosamente: l'uccisione viene effettuata con l'asta che, dopo aver trapassato, nascosta, in obliquo dietro il cavallo, riappare tra le sue zampe per forare prima l'ala ocellata del mostro e poi colpirlo fatalmente al collo, senza minimamente turbare il perfetto profilo equino.⁴⁰ Ispirati ancora a Donatello sono il cavaliere armato, con la fuga di pieghe del manto investito dal vento, il gruppo equestre che riempie la stringata dimensione verticale, e la principessa dalle mani giunte. Anche per il Rustici la scena diventa pretesto per un esercizio in prospettiva, e lo sfondo, ancora, un paesaggio roccioso con alberi. Additare le affinità non rende affatto il bassorilievo del Rustici più simile a quello di Donatello, che ha un aspetto del tutto diverso. Ma il Rustici non è un copista; elabora una sua risposta alla sfida degli anni eroici della rinascita nella 'difficile' materia del rilievo 'ammaccato e stiacciato'⁴¹ con accorgimenti suoi e, come vedremo, rivolgendosi a nuovi indirizzi culturali. Su un piano di giudizio più spicciolo, vanno notate ulteriori somiglianze tra il rilievo di Budapest e quello di Londra: il movimento laterale predominante; la commistione di animali ed esseri umani; l'attenzione alle forme naturali dello sfondo; i panneggi mossi; i capelli al vento; e, il particolare più specifico, la grossa coda del toro, ondeggiante in grandi curve senza sfumature, in tutto simile alla coda con la quale termina la pelle di leone che funge da sella ovvero copertura del cavallo. In entrambi i casi l'incremento dello sporco ha reso, col tempo, il bassorilievo più leggibile, evidenziandone il carattere grafico 'da disegno' (figg. 1, 2 e 4), e una vecchia fotografia del *San Giorgio* si lascia ridurre a un diagramma lineare senza ombreggiature, mettendo in luce il disegno vagamente caricaturale dai contorni enfatici del Rustici (figg. 15 e 16). Nel cavallo colpiscono le grandi curve dilatate del fianco, del ventre e del collo, linee curve, geometricamente perfezionate, sembra col compasso, di un tondeggiare astratto caratterizzante il Rustici.⁴²

Il bassorilievo è entrato nel museo ungherese con un'attribuzione a Leonardo, con cavallo e drago visti più tardi come derivazioni dagli studi leonardeschi del Rustici. Difatti, secondo Vasari, il Rustici "imparò da Leonardo molte cose, ma particolarmente a fare cavalli". Anche il terreno roccioso si attiene alla 'petrografia' leonardesca, come anche i piccoli volti fini e fragili a profilo quasi incavato, soffusi di un sottile, tenero mistero vinciano. Il vivace movimento tentato dal Rustici in tutte le figure lascia trasparire ancor più lo studio da Leonardo e della dottrina dei "moti", dell'animo e del corpo, al centro del pensiero vinciano. La principessa corre via, lasciando dietro di sé un'impressionante varietà di pieghe: dalla mantellina fatta, sembra, di penne fluttuanti alla gonna gonfia con le pieghe aperte a ventaglio (fig. 17).⁴³ Il messaggio più insistente è di movimento, mentre, complessivamente, risulta un'impressione artificiosa, con un effetto simile alle battaglie di Paolo Uccello. E a questo grande 'fondatore' e prospettico sembra un omaggio voluto lo scorci della vittima, nuda, con le piante dei piedi in avanti.⁴⁴ Lo scultore si è preoccupato di focalizzare le linee di fuga su un unico punto di distanza, appena sopra il fianco del cavallo. In questo gioco prospettico vengono strumentalizzati i blocchi appoggiati sul terreno⁴⁵ — forse di ispirazione michelangiolesca⁴⁶ — cubi allungati che contengono, entro il contorno esagonale, gli spigoli 'interni' delle facce, ammorbiditi in un virtuosismo di linee 'sfumate'. Come l'immutabile movimento degli attori è la fissità 'da prospettico' delle file di alberetti, sintetizzati in forma di fungo, sul fondo del paesaggio. Gli interessi prospettici non sembrano rivolti a costruire un'illusione spaziale nel senso rinascimentale e donatelliano.

L'inserto, gratuito⁴⁷, del Pantheon romano nella scena comprende anche la veduta, entro il portico, delle grandi nicchie laterali, e l'annotazione dell'avancorpo a profilo quadrato: conoscenze dell'architettura antica che svelano un possibile ma non documentato viaggio



15 Rustici, San Giorgio e il drago. Budapest, Szépművészeti Múzeum (foto: 1994, stato attuale).



16 Calco dal San Giorgio. Già Firenze, collezione Giacomo De Nicola (foto: intorno al 1920).



17 Giovanni Francesco Rustici, *San Giorgio e il drago* (particolare). Budapest, Szépművészeti Múzeum.

romano. Un gusto analogo è testimoniato dalla sella a pelle di leone, tratta da sarcofagi romani, e dagli stivali del santo cavaliere, ornati di teste di pantera con le zampe penzolanti ai lati, desunti anch'essi dallo studio delle 'cose reali', 'all'antica', attraverso la scultura romana (fig. 18).⁴⁸

Una chiave di lettura, potenziale, per il curioso rilievo di Budapest può essere data dall'unico dipinto del Rustici fino ad ora riconosciuto, la grande *Conversione di San Paolo* al Victoria and Albert, un'opera, per il suo carattere enfatico e ipertrofico, affine agli "eccentrici fiorentini" dello Zeri (fig. 19).⁴⁹ Cavalli e cavalieri in pose artificiose e ricercate si ispirano, nel raggruppamento al centro, al celebre cartone di Leonardo, non senza puntuali citazioni delle battaglie di Paolo Uccello note al Rustici attraverso le frequentazioni medicee. L'ibridismo del dipinto, con le esplicite citazioni storiche, è del tutto analogo a quello del più riuscito rilievo del *San Giorgio*.⁵⁰ Erudizione, citazione, scienza, storia: la fusione densa di elementi culturali eterogenei, legati perlopiù da un insistente linearismo, risulta, tutto sommato, abbastanza contraddittoria — un rilievo schiacciato che gioca più sulle rientranze entro i contorni lineari che sul restringimento del modellato emergente, e infine un elegante disegno inciso, quasi da album da colorare. Gli accorgimenti volti a penetrare lo spazio vengono vanificati dai contorni enfatici che sembrano balzare in avanti, proiettati sul piano anteriore del quadro; il ripetuto movimento risulta sempre più fermo; il naturalismo è vinto dalla forte tendenza all'astrazione. Alla fine la scultura pittorica, leonardesca, del Rustici dà più l'impressione di un disegno tattile.



18 Marcantonio Raimondi, Statua mutilata di un uomo vestito.



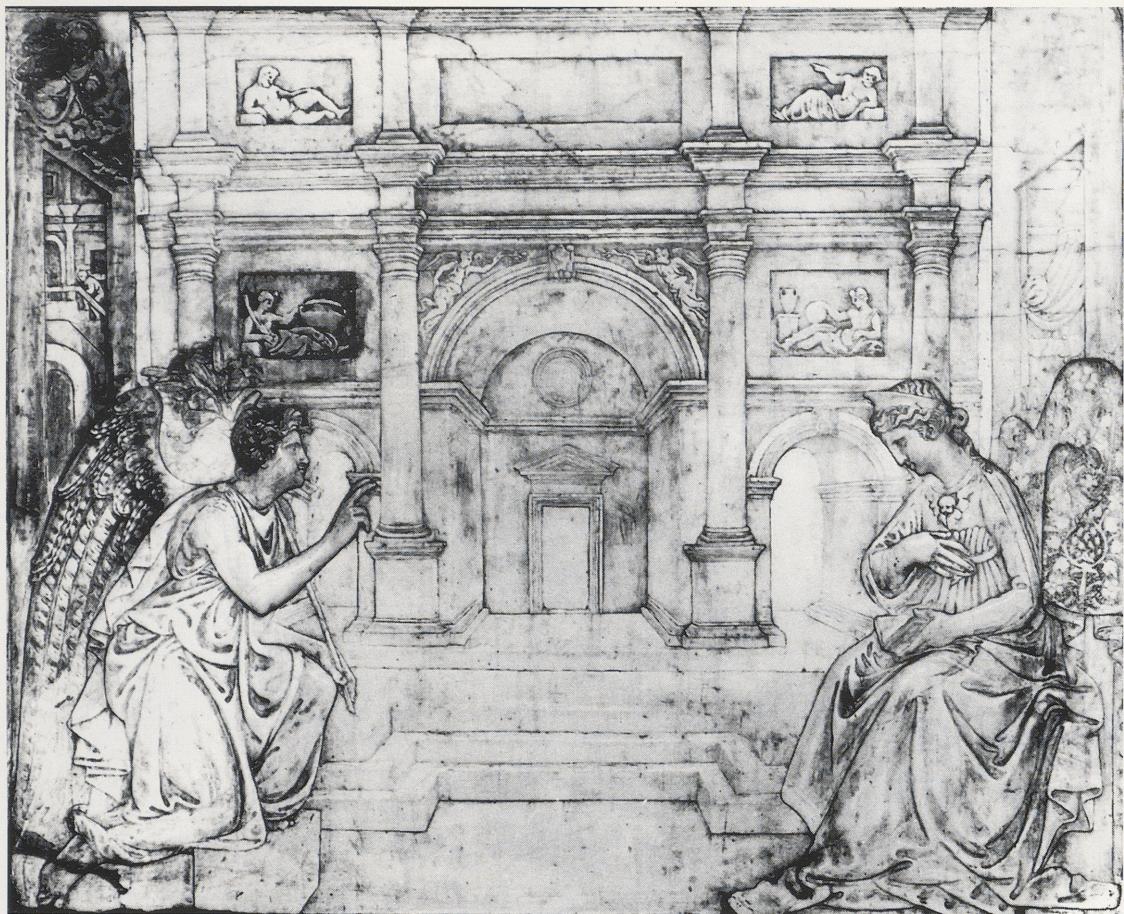
19 Giovanni Francesco Rustici, Conversione di San Paolo. Londra, Victoria and Albert Museum.

Due rilievi della cappella di villa Salviati del Ponte alla Badia, Firenze.⁵¹

Tra le opere del Rustici più riuscite è l'*Annunciazione* della villa, già di Jacopo Salviati (fig. 20). Di nuovo vediamo gli interessi prospettici, adesso esplicati in una scenografia. Le due figure viste in profilo, e dai contorni nitidi e raccolti, vengono sovrapposte, quasi come inserti, sulla scena, e allontanate ai margini, raccordate solo dai gradini della scala, ritirati al centro in una classica dimostrazione prospettica, e dal cubo-piedistallo, di scorcio, dell'angelo.⁵² La concezione scenografica con il bellissimo arco trionfale simile a quello di Costantino pone una serie di domande, tutte ancora da chiarire. Le formelle dell'arco, con le singole figure giacenti, ricordano la composizione semplice, monofigurale, dell'*Europa*.⁵³

Delle opere del Rustici nella cappella di villa Salviati, il Vasari cita unicamente “un tondo di marmo bellissimo, dentrovi una Nostra Donna” (fig. 21).⁵⁴ Il tondo rivela un’inaspettata affinità con le Madonne, sedute, di Benedetto da Maiano: simile la posa, il volto, l’acconciatura dei capelli, e, ancora più, la disposizione dell’ampio panneggio (fig. 22). Alla morte di Benedetto si trovava, nella bottega che tre anni dopo passò al Rustici, “un tondo di gesso di una Nostra Donna a sedere”.⁵⁵

Nell'*Annunciazione* del Rustici sull’altare della cappella laterali, squarciate, della stanza aperta trovano riscontro in due particolari delle quinte del casamento di Benedetto sullo sfondo del rilievo dello stesso soggetto a Monteoliveto di Napoli: a sinistra, il Dio padre, emergente dall’arco, e, a destra, la tenda ritirata.⁵⁶ Attraverso la porta aperta a sinistra si intravede la figurina di San Giuseppe allontanarsi per le scale, appoggiata sulla ringhiera, un dettaglio che rievoca un’invenzione donatelliana, desunta dai rilievi prospettici, con scale, di



20 Giovanni Francesco Rustici, Annunciazione. Firenze, villa Salviati, cappella (foto: 1920).

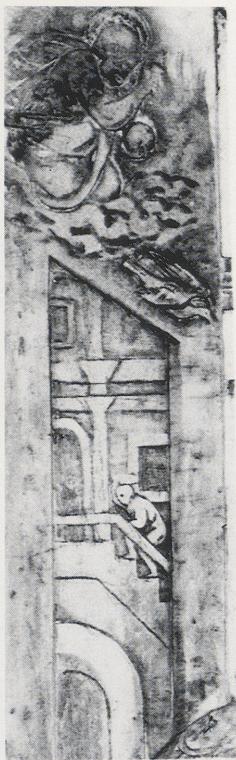
San Lorenzo, di Padova, di Lille (fig. 23).⁵⁷ Questo particolare è eseguito con una tecnica a graffito, la stessa utilizzata per il fondo del broccato nel trono della Madonna, dove sono applicate anche dorature — altro indizio dello sperimentalismo materico e coloristico dello scultore (fig. 24). La Vergine, assisa in riposo col libro aperto e sul petto una testa alata di cherubino, indossa un costume alla antica, quattrocentesco, noto attraverso pitture anteriori come quelle della cappella Brancacci e di artisti come Filippo Lippi e Filippino e come Pesellino, con pieghe parallele e tonde, raccolte in vita, un abito scelto anche da pittori prospettici come Uccello e Piero. Non è facile decidere se con tale voluto arcaismo il Rustici intendesse affermare una preferenza artistica o, più semplicemente, evocare un momento più lontano nel tempo, per adattarsi all'avvenimento sacro.⁵⁸ Nell'angelo dal profilo leonardesco (figg. 12 e 20)⁵⁹ incontriamo ancora il panneggio eseguito a lunghe linee, col mantello che cade giù per le spalle, piegato quasi a ventaglio, con un orlo dal bellissimo andamento lineare, angoloso e ondulato.



21 Giovanni Francesco Rustici, Madonna col Bambino. Firenze, villa Salviati, cappella (foto: 1920).



22 Benedetto da Maiano, Madonna col Bambino. Firenze, Misericordia.



23 e 24 Giovanni Francesco Rustici, Annunciazione (particolari). Firenze, villa Salviati, cappella (foto: 1920).

Madonna col Bambino e San Giovannino, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.⁶⁰

Oltre al leonardismo delle superfici velate e del volto lieto, appena sorridente, della Vergine, e oltre al donatellismo del rapporto madre-figlio espresso nei profili affrontati e nel torso del bimbo stretto nelle mani, si vuole vedere nel bel tondo del Bargello una testimonianza filo-michelangiolesca per il Rustici (fig. 25). I due grandi tondi della *Madonna col Bambino e San Giovannino* del Buonarroti, l'uno di Firenze e l'altro di Londra, sono rimasti pressoché senza seguito nella scultura coeva, ma, eccezionalmente e molto presto — senz'altro entro il primo decennio del secolo — il Rustici produce la sua versione in un tondo poco maggiore del tondo Pitti. L'ispirazione dal tondo Taddei di Londra è evidente, se non altro per la citazione del segmento alla base del cerchio. Anche per il copricapo di velo della Vergine, Rustici segue l'esempio dell'amico e coetaneo, rivolgendosi però alla stimatissima *Pietà* del Vaticano.⁶¹ I piedi incrociati e ritirati entro il bordo del tondo sono un dettaglio che ritorna nella figura del levita, sopra la porta nord del Battistero, con le gambe avvitate in una posa michelangiolesca.⁶² Nello sfondo, finto grezzo, del tondo, circondato da un sottile bordo, piatto e pulito, si è vista una prova d'imitazione del 'non finito' di Michelangelo, ma il trattamento particolare della superficie serve più ad accentuare il distacco della parte figurata dallo sfondo, e forse era stato fatto così con l'intenzione di stendervi uno strato di colore, forse una doratura, e quindi il tessuto ruvido va inteso più come un elemento coloristico. In questo senso sono da interpretare anche i raggi di luce incisi nel nimbo della Vergine e le lettere, ECCE AGNUS DEI, riempite di colore.⁶³



25 Giovan Francesco Rustici, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*. Firenze, Bargello.

La struttura formale del tondo corrisponde a quella di un disco sottile di fondo, sottoposto a un altro, figurato e 'scontornato', di maggiore spessore, scivolato leggermente in basso. Nei panni lo scultore ricerca una grandissima varietà, eseguendone una parte a pieghe minute, appena rilevate, e un'altra, ampia e abbondante, con effetti scultorei di massa nella disposizione, fluida e curvilinea. Scendendo verso la zona inferiore del tondo le forme diventano più ampie e acquistano una maggiore plasticità, in un effetto parallelo al gonfiarsi del mare già osservato nel rilievo di Londra. I tipici solchi biconvessi si sono fatti più profondi, raccogliendo le ombre, e allo scultore piace traforare il marmo, per esempio, nel costume del Battista e nelle bocche aperte dei bimbi. Il trattamento dell'orlo della mantellina della Madonna, con i puntini spaziati impressi nella stoffa, caratteristico del Rustici, è un modo molto fiorentino, e ricorda più da vicino i panneggi di Benedetto da Maiano.⁶⁴



26 Giovanni Francesco Rustici, *Noli me tangere*. Firenze, Bargello.

Noli me tangere, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.⁶⁵

Nel manto della Maddalena del *Noli me tangere* si osserva lo stesso particolare del panneggio (fig. 26). Nella grande pala di terracotta del Rustici ora al Bargello, fatta per la chiesa



27 Giovanni della Robbia, Incredulità di San Tommaso. Quarto (Firenze), Conservatorio La Quiete.

di San Luca, già in via Sangallo, e invetriata da Giovanni della Robbia, il fondo giallo è in sostituzione di un fondo d'oro. Più che un'opera giovanile, la terracotta è da mettere in relazione con le figure bronzee per il Battistero. Appare già la testa leonardesca, tipica del Rustici, con il profilo dritto e il naso dalla larga base, una tipologia in comune col Battista in bronzo. Vediamo di nuovo un paesaggio roccioso con analoghi inserti botanici, ora esaltati e resi con maggiore attenzione. Precisa anche l'osservazione di dettagli come il vaso d'unguenti, i gigli, i fiori a forma di stelle, quasi alla fiamminga.⁶⁶ I cinque cipressi allineati sulla montagna possono ricordare la caratteristica infilata di cinque cipressi del giardino di San Marco, anch'esso vicino.⁶⁷

L'abbinamento del Redentore con un altro personaggio in un gruppo bifigurale fa parte di una tradizione risalente al gruppo di *Cristo e Tommaso* del Verrocchio, come testimoniano i due gruppi statuari, d'ispirazione verrocchiesca, ridotti a lunetta, nelle terracotte di Giovanni della Robbia, ora nel Conservatorio La Quiete a Quarto (Firenze) (fig. 27).⁶⁸ Anche il dipinto del *Cristo nell'Orto* di Lorenzo di Credi a Parigi, tanto simile al Rustici nell'impaginazione e nelle mani parlanti, può ispirarsi ad un modello verrocchiano non più documentato (fig. 28).⁶⁹ Oltre alla composizione, ravvicinata e a due figure, della pala d'altare in terracotta del Rustici, anche il formato grande e quasi quadrato ricorda il celebre *Battesimo di Cristo* agli Uffizi dipinto dal Verrocchio, ed ultimato da Leonardo, una matrice verrocchiana che non smentisce le frequentazioni giovanili, da parte del Rustici, della bottega del maestro, attribuitegli dal Vasari.



28 Lorenzo di Credi, Cristo nell'Orto.
Parigi, Louvre.

Queste tenui conferme di una formazione nell'ambiente del Verrocchio non vogliono sostituire un'esplorazione degl'inizi del Rustici e della sua figura storica più circostanziata di quanto finora non sia stato tentato, un'indagine che potrebbe procurare elementi utili per rileggere anche gli aspetti più prettamente artistici delle sue opere. Gli studi sull'artista già compiuti si sono esauriti prevalentemente nell'analisi dello stile. Un approccio alternativo, appunto attraverso la biografia, suggeriscono quasi spontaneamente le pagine del Vasari dedicate all'artista, pagine ricche di notizie dove, partendo dalla 'scuola del giardino dei Medici', viene citata per nome una straordinaria quantità di personaggi, in gran parte tuttora rintracciabili, i quali stavano nei rapporti più vari col Rustici: maestri, mentori e discepoli; mecenati, committenti e collezionisti; compagni e amici, rivali e nemici; artisti e musicisti; galantuomini e gentiluomini; merciai, profumieri, bombardieri, araldi della Signoria, mercanti e medici. Rustici stava in un rapporto d'amicizia con importanti famiglie fiorentine, nobili e meno nobili: i Martelli; i Medici tutti, da Lorenzo il Magnifico al cardinal Giulio; i Salviati; i Rucellai. A prescindere dal suo attendere "alle cose di negromanzia" e dal suo consumarsi la vita "dietro a cercare di congelare mercurio", in questo quadro delle quotidiane frequentazioni dell'artista, non ci si accorge, almeno in un primo momento, di precisi legami con gli ambienti culturali del tempo, con cioè il mondo dei letterati e degli umanisti del primo Cinquecento fiorentino. Ma scorrendo l'elenco delle frequentazioni, e cercando dapprima quelle più intime, ci fermiamo al nome "Dionigi da Diaceto", persona sconosciuta agli annotatori del Vasari: "E Dionigi da Diaceto, gentiluomo onorato e dabene, che tenne ancor egli, ... i

conti di Giovanfrancesco e gli fu amico, ebbe da lui molti bassi rilievi.”⁷⁰ Dionigi da Diaceto (o Ghiacceto) si chiama più propriamente Dionigi Cattani da Diaceto — era di fatto mercante⁷¹, e, cosa forse di maggiore interesse, figlio di uno dei seguaci di Marsilio Ficino più in vista, il filosofo Francesco di Zanobi Cattani da Diaceto (1466-1522)⁷², una parentela che per il Rustici può significare molto come può anche essere assolutamente priva di significato. Ma l'intreccio si complica: intesa l'identità dell'amico del Rustici, Dionigi da Diaceto, e rileggendo i documenti d'archivio pubblicati dal Milanesi già nel 1860 per le statue, di Andrea Sansovino e del Rustici, sopra le porte di San Giovanni di Firenze, ci si ferma, ancora, al nome “Franciscus de Jacceto” (e più avanti: “per Franciscum Zenobii de Jacceto”)⁷³, di nuovo cioè Francesco di Zanobi Cattani da Diaceto (o altrimenti, “Franciscus Diaccetus”, o “Jacetius”).⁷⁴ Tralasciata nel commento del Milanesi ai documenti, l'identità di “Franciscus de Jacceto” è sfuggita anche agli studiosi posteriori. Nell'agosto del 1511 questo filosofo platonico, che ebbe parte anche nella vita civile, rappresentò la parte del Rustici davanti ai Consoli dell'Arte dei Mercatanti nelle note difficoltà che lo scultore ebbe per essere pagato dell'opera sua per il Battistero fiorentino. Se attraverso Francesco Cattani da Diaceto il platonismo del Rinascimento avesse avuto incidenza sull'arte del Rustici è questione che si rimanda alle future ricerche, anche nell'ambito delle sempre più discusse interpretazioni neoplatoniche dell'arte fiorentina del tardo Quattrocento-primo Cinquecento. Alcuni degli aspetti più singolari delle statue del Rustici rimangono da chiarire. La loro appassionata psicologia, per esempio, sta in netto contrasto all'impassivo classicismo dei visi statuari del maturo Rinascimento fiorentino e può sembrar trovar corrispondenza nel pensiero platonico che vede l'essenza dell'uomo nel concetto dell'anima.

NOTE

Sono grato a Giovanna Mattei per la collaborazione nella stesura del testo italiano, e grato anche al compianto amico Richard Harprath, a Wolfgang Augustyn, a Sibylle Appuhn-Radtke, a Ulrike Bauer-Eberhardt, a Doris Carl, a Marco Collareta, a Ute Davitt-Asmus, a Marcello Fagiolo, a Giancarlo Gentilini, a Irene Hueck, a Günter Passavant, a Gosbert Schüßler e ad Anchise Tempestini per più segnalazioni e rettificazioni integrative. Sono profondamente grato anche a Margaret Davis Daly che fin dal principio delle mie ricerche si è interessata all'argomento e mi ha sempre incoraggiato, contribuendo non soltanto con preziosi consigli e grande aiuto pratico, tra l'altro nel difficile reperimento del materiale iconografico, ma aggiungendo ancora nuove conoscenze sullo stesso artista Rustici, rintracciando tra l'altro notizie archivistiche su di esso nell'ASF. Rivolgo infine, a distanza di anni, il mio pensiero alla memoria di Ulrich Middeldorf, ricordando, con gratitudine, tra molte altre, le conversazioni sul tema Rustici.

¹ Manca una trattazione monografica del Rustici; gli studi moderni partono da un saggio di Giacomo De Nicola (Notes on the Museo Nazionale of Florence, I, Gianfrancesco Rustici, in: Burl. Mag., XXVIII, 1915-16, pp. 171-178). L'aggiornamento bibliografico più recente, in: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, vol. II: Michelangelo und seine Zeit, Monaco 1992, pp. 129-132 (si vedano anche pp. 35, 37, 39, 52, 55, 166, 168 sg., 181); v. anche: John Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque sculpture, 3.a ed., New York 1985, pp. 340-342, 454. Si vedano inoltre: Michael Hall, Reconsiderations of sculpture by Leonardo da Vinci, in: J.B. Speed Art Museum Bull., Louisville, Kentucky, XXIX, 1973, pp. 21-35; Ludwig H. Heydenreich/Günter Passavant, Italienische Renaissance. Die großen Meister in der Zeit von 1500 bis 1540, Monaco 1975, pp. 134, 183-186, figg. 124, 180, 181, 183; Anthony F. Radcliffe, in: Italian Renaissance sculpture in the Time of Donatello, cat. mostra, Detroit 1985, pp. 242-243; Giovanni Agosti, in: Il Giardino di San Marco, a cura di Paola Barocchi, cat. mostra, Casa Buonarroti, Firenze 1992, pp. 127-130 (da ora in poi: Giardino); Giancarlo Gentilini, I della Robbia. La scultura invernata nel Rinascimento, 2 voll., Firenze 1992, vol. II, pp. 453-456; James D. Draper, Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household, Columbia, Missouri 1992, pp. 42-43; Charles Davis, Jacopo Sansovino and the engraved memorials of the Cappella Badoer-Giustiani in San Francesco della Vigna in Venice, in: Münchener Jb., XLV, 1994, pp. 155 sg., 163 sg.

- ² Giardino (n. 1), pp. 143-147, schede no. 34, di *Giancarlo Gentilini*, e no. 35, di *Michele Maccherini*. Le ricerche confluite in questa mostra hanno avuto eco anche nelle pagine di *Caroline Elam*, Lorenzo de' Medici's sculpture garden, in: *Flor. Mitt.*, XXXVI, 1992, pp. 41-84.
- ³ Giardino (n. 1), pp. 145 sg., tavv. a colori.
- ⁴ Cfr. *Vasari-CdL*, vol. I, p. 103: "... bassi e stiacciati rilievi, i quali non hanno altro in sè che 'l disegno della figura"; cfr. n. 41 *infra*.
- ⁵ Inv. A. 8-1971: terracotta invetriata, 32,7 x 40,3 cm. *Gentilini* (n. 1), vol. II, pp. 453-454 ("Rustici?"), 488 e 464 (tav. a colori); *idem*, in: *Giardino* (n. 1), pp. 143 sg. (Rustici?), con tav. a colori; *Volker Krabn*, in: *Die Verführung der Europa*, cat. mostra, Kunstgewerbe Museum, Berlin 1988, pp. 96 sg., 254 ("Robbia Werkstatt"); *John Pope-Hennessy*, A relief of the Rape of Europa, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, IV, 1974, pp. 11-19 ("by or after Andrea del Verrocchio"); *Bernhard Degenhart*, *Dante, Leonardo und Sangallo*, in: *Röm. Jb.*, XVII, 1955, p. 231 e n. 272 ("Giuliano da Sangallo?"); *Jolán Balogh*, Agostino di Duccio egy ismeretlen Madonnája, in: *Petrovics Elek emlékkönyv*, Budapest 1934, pp. 74, 202 (bottega di Giovanni della Robbia); *Paul Schubring*, Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlino/Neubabelsberg 1919, p. 112 (Andrea Guardi); *Andy Pointner*, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio, Strasburgo 1909, pp. 193 sg. e tav. 21a ("Agostino di Duccio?"); *Paul Schubring*, Matteo de' Pasti, in: *Fs. August Schmarsow*, Lipsa 1907, p. 111 (Agostino di Duccio); *Wilhelm von Bode*, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas, Monaco 1892-1905, testo a p. 129 (Agostino di Duccio).
- ⁶ Comunicazione a Radcliffe, fatta nel 1988, in seguito a una visita con studenti al museo londinese, a quel tempo diretta dallo stesso studioso. In una lettera del 24.11.1988, indirizzata allo scrivente, Radcliffe si dichiara contrario circa l'attribuzione al Verrocchio e, in una conversazione successiva, persuaso della proposta del Rustici come autore dell'opera.
- ⁷ *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 454; cfr. Appendice III.
- ⁸ Vedi *Ulrich Middeldorf*, Raccolta di scritti, 3 voll., Firenze 1979-1981, vol. I, p. 200, n. 7 (= *New Attributions to G.F. Rustici*, in: *Burl. Mag.*, vol. LXVI, 1935, pp. 71-81).
- ⁹ *Günter Passavant*, Verrocchio, Londra 1969, pp. 1 sgg.; ed. italiana, Verrocchio. Sculture, pitture e disegni, Venezia 1969, p. 9; anche: *Giorgio Castelfranco*, Il Quattrocento toscano, Milano 1968, p. 16.
- ¹⁰ *Venturi*, vol. X/2, 1936, pp. 124-126, figg. 100-101; cfr. ora *Birgit Laschke*, Montorsoli, Berlino 1993, p. 161 e figg. 70-71 (1543-1547); cfr. la recensione di *Charles Davis*, in: *Kunstchronik*, XLVIII, 1995, in corso di stampa.
- ¹¹ *Joachim Poeschke*, Die Skulptur der Renaissance in Italien, vol. I: Donatello und seine Zeit, Monaco 1990, tav. 273: Verrocchio, monumento al cardinale N. Forteguerri, Pistoia, Duomo, 1476-88.
- ¹² La gracile Europa può ricordare anche il Pollaiolo ma, confrontandola con l'Aritmetica della tomba di Sisto IV, in essa, oltre alle braccia esili e alle gambe allungate, tanto simili, e oltre alle fitte pieghe mosse e spezzate, s'avverte un altro movimento del panneggio, più piatto e meno aggrovigliato, non tanto plasmato attorno alla figura quanto stampatovi sopra. Cfr. *Pope-Hennessy* (n. 5), p. 15.
- ¹³ Piuttosto incurante della successione cronologica delle opere e caratterizzata da una serie di notizie non sempre attendibili, la *Vita* dedicata al Rustici dal Vasari (*Vasari-CdL*, vol. VI, pp. 445-466; *Vasari-Milanesi*, vol. VI, pp. 599-627) – la quale meriterebbe un'analisi più approfondita di quanto non sia stato fatto finora – è impostata su stereotipi della storiografia artistica, quale ad esempio, l'artista aristocratico, quasi dilettante, sprezzante del denaro, di un carattere eccentrico e solitario, ma generoso, attributi che stanno talvolta in netto contrasto con altre testimonianze più dirette. La famiglia Rustici, per esempio, non appartiene alla nobiltà come vuole l'aretino (*CdL*, p. 446): il nonno Marco è orefice, e benestante (*Armando Saporì*, Compagnie e mercanti di Firenze antica, Firenze 1955, p. cii); il padre Bartolomeo, vinattiere (secondo il *Milanesi*); uno zio, rigattiere (v. *Thieme-Becker*, vol. XXIX, p. 236, s.v. Rustici, Marco di Bartolomeo; *Vasari-Milanesi*, vol. VI, p. 623).
- ¹⁴ È da notare però la presenza, nel 1501, nella bottega di Lorenzo di Credi, di Giovanni Antonio Sogliani, allora ragazzino non ancora decenne (*Anna Padoa Rizzo*, Giovanni Antonio Sogliani, in: *Rivista d'arte*, an. XXXIX, ser. 4, vol. III, 1987, pp. 457 sg.).
- ¹⁵ Neanche la cronologia vasariana per quanto riguarda l'amicizia del R. con Leonardo sembra molto attendibile; l'incontro decisivo con quest'ultimo potrebbe difficilmente avvenire prima del 1500 (*Kenneth Clark/Carlo Pedretti*, The drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle, 2.a ed., Londra 1968, pp. lix-lx). Il padre del Bandinelli "lo pose sotto la custodia di Giovanfrancesco Rustici, scultore de' migliori della città dove ancora di continuo practicava Lionardo da Vinci" (*Vasari-CdL*, vol. VI, pp. 16 sg.; cfr. *Baccio Bandinelli*, *Memoriale*, n. 7: "... facendomi ancora insegnare al Rustici la scultura", in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di *Paola Barocchi*, 3 voll., Milano/Napoli 1971-1977, vol. II, p. 1370), probabilmente nel 1507/1508 (*Clark/Pedretti*, p. lx; *Kathleen Weil-Garris*, Leonardo and Central Italian art: 1515-1550, New York 1974, pp. 38 sgg., 78), quando il Bandinelli contava quattordici anni.

Per le copie da Donatello: *Roger Ward*, Baccio Bandinelli, Drawings from British Collections, Cambridge 1988, pp. 20 f.; *Alessandro Parronchi*, Leonardo scultore, in: *Achademia Leonardi Vinci*, II, 1989, pp. 50 sg. e fig. 12; cfr. *Joachim Poeschke*, Donatello als Zeichner?, in: *Fs. Klaus Schwager*, a cura di *Stefan Kummer/Georg Satzinger*, Stoccarda 1990, pp. 20-30.

- ¹⁶ *Giovanni Baroni*, La parrocchia di S. Martino a Majano, Firenze 1875, a p. lxxxiii dei documenti. Il passaggio al Rustici della bottega di via de' Servi dovrebbe essere abbastanza noto agli studiosi di Benedetto, anche se non desta mai particolare interesse. Nella letteratura sul Rustici, invece, solo *Ulrich Middeldorf*, nella bibliografia della voce sul Rustici (*Thieme-Becker*, vol. XXIX, 1935, p. 236), menziona il libro di *Lorenzo Cendali*, Giuliano e Benedetto da Maiano, San Casciano Val di Pesa, s. a. [1926], citando, sembra per svista, la pagina 128 (dove del Rustici non si parla affatto; a pp. 178-186 invece sono riportati di nuovo i documenti del Baroni). L'annotazione riguardante la "bottega nella via de' Servi, luogo detto Castellaccio, a uso di scultura", allegata il 5 novembre 1497 a Leonardo del Tasso (morto entro il 1500) - "Fu di poi addì 10 di maggio 1500 allegata a Giovan Francesco Rustici c. 146" (reso noto dal Baroni senza precisa indicazione archivistica) - si trova nel margine di un elenco di "Beni mobili e immobili" lasciati alla sua morte (1497) da Benedetto da Maiano (ASF, Compagnia poi Magistrato del Bigallo, filza 1219, inserto 4, carte 25-27: indicazione archivistica di Doris Carl). Il documento è una "memoria", stesa verso il 1555, e tratta dai "libri", ora dispersi, dei figli di Benedetto, e cioè dal Libro del 1497 intitolato *Debitori, Creditori, Entrata et Uscita et Ricordi* al quale il documento cinquecentesco fa spesso riferimento (p. es., "c. 140", "c. 143", "c. 146", ecc.). Sul verso dell'ultima carta del documento (c. 40) è apposta la scritta "Ricordi et partite tratte dal libro de' Maiani 1497". Insieme con la bottega "a uso di scultura" fu consegnata a Leonardo del Tasso una quantità di "robe in dette botteghe di legname et di scultura": "sono due carte e mezzo di robe ... sottoscritte di mano propria di detto Leonardo et di detto Chimenti suo padre, et da loro riscontrato addì 5. novembre 1497" (filza 1219, ins. 4, c. 26; cfr. *Baroni*, p. lxxxii: "due casse et mezzo di robe"). Tali carte corrispondono a un inventario della bottega di via de' Servi sottoscritto il 5.11.1497 da Leonardo e suo padre e noto al *Baroni* (doc. XXIV, pp. lxvii-lxxvi) attraverso una copia della metà del Cinquecento (ASF, Bigallo, filza 1219, ins. 4, cc. 99 sgg.). Alla luce della breve permanenza di Leonardo del Tasso nella bottega già di Benedetto - si tratta effettivamente soltanto del 1498 e del 1499 - è verosimile che una parte del ricco materiale di bottega sia pervenuta anche nelle mani del Rustici. Quattordici libri di ricordi, conti, ecc. dei Maiani, del Quattrocento (1472, 1478, 1497, ecc.), e più mazzi di scritture legati insieme sono elencati in un inventario del lascito di Antonio Maria da Maiano, del 3 aprile 1555 (filza 1219, ins. 4, c. 434; cfr. *Baroni*, doc. XXVII).
- ¹⁷ Leonardo del Tasso: Vedi la voce recente di *Marco Collareta*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, vol. XXXVIII, 1990, pp. 302-303. Per il materiale della bottega di Benedetto "consegnato" al del Tasso: *Baroni* (n. 16), pp. lxvii-lxxvi. Si veda inoltre una nuova proposta per il del Tasso, in: *Gentilini* (n. 1), vol. II, pp. 481 sg. (cfr. anche una *Madonna col Bambino*, un tondo in stucco al Louvre, sembra dello stesso artista: *Luitpold Dussler*, Benedetto da Majano, Monaco 1924, tav. 36).
- ¹⁸ "Et in mentre che [Leonardo] lavorava il cavallo per gittarlo di bronzo, per revolutione dello stato torno a Firenze e per 6 - mesi si torno in casa Giovan Francesco Rustichi scultore nella via de Martelli", in: *Il Codice Magliabechiano ...* scritto da Anonimo Fiorentino, a cura di *Karl Frey*, Berlino 1892, pp. 110 sg.; cfr. *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 450, e p. 447: "E perchè [il Rustici] abitò un tempo nella via de' Martegli, fu amicissimo di tutti gli uomini di quella famiglia ... e particolarmente di Piero ...". Nel corso degli anni 1507-1508 (tra marzo del 1507 e marzo-aprile del 1508) Leonardo ha soggiornato più volte a Firenze, tra l'altro il 22.03.1508 "in casa di Piero di Braccio Martelli": *Clark/Pedretti* (n. 15), pp. lx-lxi; cfr. *Weil-Garris* (n. 15), pp. 78 sg., n. 229, e *Alessandra Civai*, Dipinti e sculture in casa Martelli, Firenze 1990, pp. 41, 47.
- ¹⁹ La Sapienza: Vedi *Alessandro Cecchi*, Profili di amici e committenti, in: *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, cat. mostra, Firenze 1986-87, p. 47. Il Vasari cita il "1512" come l'anno della fondazione della Compagnia della Cazzuola (*CdL*, vol. VI, p. 457; un socio della Cazzuola, il Baia bombiere, morì il 7.12.1515). Inoltre: *Gaetano Milanesi*, Scritti vari sulla storia dell'arte toscana, Siena 1873, p. 259: "... qualiter dictus Johannes Franciscus habet in loco Sapientie quamdam summam bronzi ...", "... faciat ponderari dictam materiam bronzi, que est in dicta Sapientia ..." (25.08.1511); cfr. *Venturi*, vol. X/1 (1935), pp. 67 sg.; cfr. Appendice III.
- ²⁰ Il *Vasari* (*CdL*, vol. VI, pp. 452 sg.) tace sull'*Annunciazione* eseguita per Jacopo Salviati. Per la villa Salviati: Archivio Salviati: Documenti sui beni immobiliari dei Salviati, cat. mostra, a cura di *Ewa Karwacka Codini/Milletta Sbrilli*, Pisa 1987, pp. 48-54, e, più recentemente, *eaedem*, Piante e disegni dell'archivio Salviati, Catalogo, Quaderni dell'archivio Salviati, Pisa 1993, pp. 31-28. Danni ai tondi del cortile subiti nell'assedio di Firenze del 1530 (il Vasari scrive invece dei tondi rovinati quasi tutti dai soldati) sono suggeriti dai documenti: almeno quattro dei tondi risultano rifatti tra il 1570 e il 1571; *CdL*, pp. 50, 53 sg.

²¹ Per l'attività francese del Rustici e la *Madonna di Fontainebleau*, si veda l'appendice I.

²² Per la cronologia del Rustici, si veda Appendice II.

²³ Pope-Hennessy (n. 5), pp. 15 sg.

²⁴ Per i disegni figurativi di Giuliano da Sangallo, si veda innanzitutto il classico saggio di Degenhart (n. 5), pp. 171-193, 212-256 *et passim* (fig. 262: Bibl. Vat., Cod. barb. lat. 4424, fol. 2 [4] verso, *Madonna con angeli*; fig. 318: Siena, Bibl. Comunale [segn. S.IV.8], fol. 32, *Giuditta* dal Botticelli). Inoltre: Stefano Borsi, Giuliano da Sangallo, I disegni di architettura e dell'antico, Roma 1985; gli "Inventari" dei disegni degli Uffizi, in corso di pubblicazione, a cura di Anna Maria Petrioli Tofani (v. n. 25 e n. 26 *infra*); Jonathan Nelson, in: *Giardino* (n. 1), pp. 139-142; Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, cat. mostra, Firenze, Uffizi, 1992, no. 1.11, 2.16, 2.17, 2.25, 6.11, 11.9 sgg., 12.6; e Cornelius von Fabriczy, Giulianos da Sangallo figürliche Kompositionen, in: Jb. d. preuss. Kslgn., XXIII, 1902, pp. 197-204: tav. 1 a p. 198, *Entwurf zu einem Marienbilde*, Bibl. Vat., Cod. barb. lat. 4424, fol. 2v; fig. 2: *Giuditta*, Siena, Bibl. Comunale [segn. S.IV.8], fol. 32r (cfr. Vienna, Albertina, inv. no. 4862), attribuito anche ad Antonio da Sangallo il Vecchio e a Botticelli (riprodotto in: Degenhart [n. 5], p. 240, fig. 317; cfr. Berenson, Drawings [testo], pp. 100 sg., e simile in stile al disegno Uff. 1168E [v. n. 26 *infra*]). Alcuni dei disegni attribuiti a Giuliano sono talvolta assegnati al Botticelli, talvolta a Filippino (cfr. Nelson, *loc. cit.*). Per il dipinto botticelliano, un tondo della Madonna a Londra, recante sul retro la scritta coeva, "M.o Giuljano da Sanghallo", a volte attribuito allo stesso Giuliano, vedi: Degenhart (n. 5), p. 234, fig. 305; Martin Davies, The earlier Italian schools, Cat. Nat. Gall., Londra 1951, pp. 85 sg., n. 275.

²⁵ Uff. 261F (già Antonio da Sangallo il Vecchio): Degenhart (n. 5), pp. 221 e 224, fig. 287 (come Giuliano); Margrit Lisner, Zum bildhauerischen Werk der Sangallo, in: Pantheon, XXVII, 1969, pp. 190 sg. ("... mit winklig akzentuierten Gelenken in den sie umhüllenden, durch tiefe Rillen und Schlaufen zerteilten und gebündelten Gewändern"); a cura di Anna Maria Petrioli Tofani, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario, Disegni di figura, vol. I, Firenze 1991, pp. 116 sg. (come Giuliano).

²⁶ Uff. 1168E: *eadem*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario, Disegni esposti, vol. II, Firenze 1987, pp. 483 sg.: copia da Filippino Lippi (cfr. Degenhart [n. 5], p. 231, sangallesco?). Il rapporto tra disegno e terracotta viene notato già nel 1934: Balogh (n. 5), pp. 74 e 202, figg. 121-122; Alfred Scharf, Filippino Lippi, Vienna 1935, p. 122, n. 198; più recentemente: Pope-Hennessy (n. 5), pp. 13-15; Gentilini (n. 1), vol. II, pp. 453 sg. Cfr. Giulio Bora, I disegni del Codice Resta, Bologna 1976, n. 16; e un altro disegno stilisticamente simile che riprende un modello di Giuliano da Sangallo, Albertina, inv. no. 4862 (v. nota 24 *supra*).

²⁷ Ruberto di Filippino Lippi: v. Appendice III.

²⁸ È infatti il viso di Europa che assomiglia di più alle tipologie di Filippino, come mi ha fatto osservare Irene Hueck. Per un solo esempio, cfr. il disegno di Filippino, Farnesina, Roma, no. 130452 verso (v. Scharf [n. 26], tav. 108).

²⁹ Ottime riproduzioni del tondo al Bargello in: Poeschke (n. 1), vol. II, tav. 120; e Parronchi (n. 15), p. 51 e fig. 16. Della Madonna si notino anche la piegatura angolosa del braccio e l'avambraccio gracile ed esile simili all'Europa.

³⁰ Noli me tangere, Bargello: tavv. a colori, in: Gentilini (n. 1), vol. II, pp. 474 sg.

³¹ Annunciazione Salviati: Maria Grazia Ciardi Duprè, G.F. Rustici, in: Paragone, XIV, 1963, n. 157, pp. 29-50, tav. 44; Giardino (n. 1), p. 147; Foto Sopr. Firenze, 2384.

³² Nettuno sul Carro, Bargello: tra il materiale di bottega regalato a Ruberto Lippi il Vasari indica, distintamente, "in più quadri", "una Leda, un'Europa, un Nettunno et un bellissimo Vulcano". Il rilievo in bronzo di un Nettuno sul carro (Bargello, Inv. Bronzi 53), attribuito dal Middeldorf al Rustici (1935; v. Scritti [n. 8], vol. I, p. 208), montato su un supporto piatto com'era (ma è forse solo dell'800; cfr. anche Foto Sopr. Firenze 13297), potrebbe essere compreso nell'uso vasariano, che corrisponde a quello comune, della parola "quadro" a significare, per estensione, oltre a una pittura di formato quadrato una qualsivoglia opera d'arte bidimensionale, e, come nel caso specifico, anche un rilievo. Nonostante le argomentazioni recenti volte a mettere in dubbio l'attribuzione del Nettuno al Rustici (v. Anna Maria Massinelli, Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I, Firenze 1991, pp. 69-73; *eadem*, Observazioni sul rilievo del Carro di Nettuno al Museo del Bargello, in: Flor. Mitt., XXXVI, 1992, pp. 227-235; Beatrice Paolozzi Strozzi, in: Eredità del Magnifico, Cat. mostra, Bargello, Firenze 1992, pp. 27-29, con ottima illustrazione; cfr. anche: Foto Sopr. Firenze 112973), quest'attribuzione mi sembra tuttora da accogliere; cfr., tra l'altro, la tipologia della testa, tipica del Rustici, e il panneggio inarcato dai solchi paralleli. Al Museo Nazionale il Nettuno è di nuovo esposto, ancora come opera del Rustici, nella grande sala al pian terreno. Si noti anche una lunetta invetriata con *Leda e il cigno* a Francoforte, Liebighaus, 358 (KHI Florenz, Fototeca, Robbia-Schule): Gentilini (n. 1), vol. II, p. 367 e n. 23 (riducibile all'attività francese dei della Robbia), fig. a p. 368.

- ³³ Per tutte le questioni relative alla produzione fiorentina della terracotta invetriata, si veda: *Gentilini* (n. 1).
- ³⁴ *Gentilini* (*Giardino* [n. 1], p. 144) cita giustamente un'incisione, di Jacques Androuet Du Cerceau, raffigurante un rilievo del *Ratto di Europa*, non dissimile per la composizione dal rilievo di Londra, che arricchiva un camino monumentale, probabilmente in terracotta invetriata, nel Château detto di Madrid, vicino a Parigi, con la decorazione realizzata da Girolamo della Robbia per Francesco I nei primi anni del soggiorno francese del Rustici. Vedi: *Du Cerceau, Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France*, ed. Parigi 1607 [già nella ed. del 1576], p. 7 verso e tav., con sopra al camino, il *Ratto di Europa* (*Allan Marquand, The brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928, p. 115, fig. 45; cfr. pp. 109 sgg.: 1528, doc.).
- ³⁵ Benedetto e Santi Buglioni a parte, tra le poche eccezioni (v. *Gentilini* [n. 1], vol. II, cap. 7) c'è anche il Rustici. L'invetriatura dell'*Europa* sarebbe anche di Giovanni della Robbia, come afferma *Pope-Hennessy* (n. 5), p. 12; cfr. *Gentilini*, p. 454. La prima opera documentata di Giovanni, il lavabo di S. Maria Novella, è del 1497. La questione della paternità del fregio invetriato di Poggio a Caiano, negli ultimi anni spesso assegnato a Bertoldo (cfr. *Draper* [n. 1], pp. 197-220), è di nuovo in movimento, con una nutrita bibliografia: si vedano *Litta Medri*, in: *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, a cura di *Gabriele Morolli/Cristina Acidini Luchinat/Luciano Marchetti*, Firenze 1992; *Agosti*, in: *Giardino* [n. 1], pp. 126 sgg.; *Gentilini*, pp. 465-467, 483-485, 489 (con bibl.).
- ³⁶ Gli 'esordi filippineschi': *Ciardi Duprè* (n. 31), pp. 29, 34; *Giovanni Previtali*, in: *Vasari-CdL*, vol. VI, pp. 443 sg.; *Agosti*, in: *Giardino* (n. 1), p. 128; *John Pope-Hennessy, A fountain by Rustici*, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, IV, 1974, pp. 29, 37. Come riconosceva a suo tempo il Luporini, la fontana già a Woolbeding e ora al Victoria and Albert può considerarsi un'opera caratteristica di Benedetto da Rovezzano, eseguita probabilmente durante il soggiorno inglese dello scultore, dopo il 1524 (*Eugenio Luporini, Benedetto da Rovezzano*, Milano 1964, p. 168), un'attribuzione sostenuta recentemente anche nel Department of Sculpture dello stesso museo. Gli insoliti grifoni sulla base della fontana sono molto simili agli ornamenti del disegno, di Jacopo Sansovino, per la facciata di S. Lorenzo (v. *Manfredo Tafuri, Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di S. Lorenzo a Firenze*, in: *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. II, 1990, pp. 31-36 e fig. 10). Si veda inoltre n. 28 *supra*.
- ³⁷ *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 452; v. n. 65 *infra*. Le datazioni proposte per il *Noli me tangere* divergono notevolmente, abbracciando quasi tutto l'arco dell'attività italiana del Rustici: *Pope-Hennessy* (n. 36), p. 29: "before 1500"; *Previtali*, in: *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 452: verso il 1505-1506; *Ciardi Duprè* (n. 31), pp. 33, 35: 1505-1506; *Middeldorf* (n. 16), p. 235: ca. 1507-1510? (intorno al gruppo bronzeo del Battistero, "wird eine Anzahl sehr leonardesker Werke zu gruppieren sein: *Noli me tangere ...*"); *Paatz, Kirchen*, vol. II, p. 604: "um 1515"; *Gentilini* (n. 1), vol. II, pp. 474 sg.: "1520 ca."; *Paul Schubring, Moderner Cicerone. Florenz*, 3.a ed., *Stoccarda/Berlino/Lipsia* 1925, vol. II, pp. 104 sg.: "erst um 1520"; *Igino Benvenuto Supino, Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898, p. 447: "Sec. XVI (metà)". Per una possibile indicazione di una collocazione piuttosto tarda, che sembra la più probabile, cfr. n. 65 *infra*.
- ³⁸ Inv. 1138: marmo, 29 x 48 cm. *Jolán Balogh*, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1975, vol. II, cat. no. 144, tav. 184 (con bibl.): "Wahrscheinlich ein Frühwerk des Rustici, von Leonardo beeinflußt" (cfr. la recensione di *Maria Grazia Ciardi Duprè*, in: *Prospettiva*, 8, 1977, p. 65: inizio del '500). Acquistato a Firenze nel 1894 da E. Costantini, con una presunta provenienza, difficilmente valutabile, dalla famiglia Piccolomini di Siena. Si vedano soprattutto: *Simon Meller, Die Sammlung mittelalterlicher und neuzeitlicher Bildwerke*, Museum der Bildenden Künste, Budapest 1921, no. 21 (Rustici); *Middeldorf* (n. 8), vol. I, pp. 200 sg.: "about the same time as the Annunciation and the tondo in the Bargello"; *Pope-Hennessy, Sculpture*, vol. III, ed. 1985, p. 340: "not exactly datable", però tardo; *Maccherini*, in: *Giardino* (n. 1), no. 35, pp. 145-147: "terzo decennio"; *Gentilini* (n. 1), vol. II, p. 476: "riconosciuta quale opera tarda". Anche in questo caso la datazione rimane molto incerta. La copia posseduta da De Nicola (Maccherini) sembra semplicemente un calco in gesso, giudicando in base alla foto (Sopr. Firenze 13515: esemplare nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut Florenz), la quale rende la lettura del disegno inciso più immediata. C'è da aggiungere soltanto che il *San Giorgio* dovrebbe essere da identificare con un "quadretto di basso rilievo", del Rustici (v. note 27 e 32 *supra*), "dove è un uomo nudo a cavallo", opera citata dal Vasari come "oggi nello scrittoio di don Silvano Razzi negl'Angeli". "Un uomo a cavallo" afferra il motivo principale del piccolo bassorilievo, e per 'nudo' si potrebbe anche intendere 'seminudo', nel senso di un'istoria albertiana con figure vestite e nudi, o seminudi (v. n. 40 *infra*). Vanno ricordati anche gli studi fatti da Leonardo di uomini nudi a cavallo in cui il cavaliere appare di volta in volta nudo o semivestito.

- ³⁹ Per il *S. Giorgio e il drago* di Donatello: *Artur Rosenauer*, Donatello, Milano 1993, pp. 22-25, 56-58 (con bibl.). Il commento di *Maccherini* (n. 38), p. 147, tende a minimizzare il rapporto del *San Giorgio* del Rustici con Donatello.
- ⁴⁰ Cfr. la caratterizzazione, proposta da Grayson, dell'“istoria” albertiana: “... una rappresentazione estremamente vivace, piena di movimento di corpi, di capelli e vesti, popolata di figure vestite e nude o seminude in atteggiamenti drammatici, e da animali e altri oggetti naturali, preferibilmente su uno sfondo architettonico”, e ancora con prospettive, con varietà e non solo con i movimenti dei corpi, ma anche con quelli dell'anima (*Leon Battista Alberti, De pictura*, a cura di *Cecil Grayson*, Roma/Bari 1975, pp. xxi-xxii).
- ⁴¹ “Ammaccato e stiacciato”: *Vasari-CdL*, vol. I, p. 103, “Della scultura”, cap. 2: “non hanno altro in sè che 'l disegno della figura, con ammaccato e stiacciato (= schiacciato) rilievo. Sono difficili assai ...”
- ⁴² Cavallo di S. Giorgio: cfr. le incisioni del British Museum riprese dagli studi di Leonardo per il monumento Sforza: *Ludwig Goldscheider*, Leonardo da Vinci, 3.a ed., Londra 1948, p. 42, fig. 85 (anche in: *Venturi*, vol. X/1, p. 48, fig. 45). Si noti anche la terminazione a chiocciola della coda del cavallo, del tutto simile a quelle della *Conversione* del Victoria and Albert Museum (cfr. n. 49). Anche il drago è un'evidente derivazione dagli studi leonardeschi: v. *Brigit Blass-Simmen*, Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio-Raffael-Leonardo, Berlino 1991, pp. 101 sgg.; cfr. anche *Günter Passavant*, Beobachtungen am Lavabo von San Lorenzo in Florenz, in: *Pantheon*, XXXIX, 1981, pp. 33-50; *Charles de Tolnay*, Corpus dei disegni di Michelangelo, Novara 1975, vol. I, p. 49 a no. 32 recto; *Venturi*, vol. X/1, p. 31. Nel rilievo di Budapest i tratti anatomici della testa del cavallo propongono un'ulteriore riflessione sulle ricerche leonardesche: cfr. *Windsor* 12285, in: *Carlo Pedretti*, Leonardo da Vinci, Drawings of horses from the Royal Library, New York 1984, no. 6, con 2 tavv.
- ⁴³ La lettura del vestito della principessa, nella parte bassa del rilievo, è resa faticosa da una macchia rossa, rugginosa, ma la complessità del panneggio è tuttavia paragonabile a disegni di Leonardo: *Windsor* 12581 (A.E. Popham, The drawings of Leonardo da Vinci, Londra 1949, no. 123); Venezia, Accademia 1111 (ibidem, no. 126), e paragonabile ancora alla figura della serva nell'enigmatico dipinto, sangallesco, della *Giuditta* al museo di Berlino (*Degenhart* [n. 5], pp. 235 sgg. e fig. 310; *Hermann Egger*, Codex Escurialensis, Vienna 1906, testo, p. 18, fig. 3).
- ⁴⁴ Cfr. uno scorci simile, e per l'artista molto insolito, che appare nella figura di Abele ucciso nell'incisione del Robetta di *Dio parla a Caino* (ill. in: *Mark Zucker*, The Illustrated Bartsch, vol. XXV [già XIII/2], Commentary, New York 1984, p. 534), e anche i dipinti ripresi dai modellini di Jacopo Sansovino, per esempio, la *Deposizione* del Museo Civico di Bassano (v. *Middeldorf* [n. 8], vol. I: pp. 183, 220). *Maccherini* (in: *Giardino* [n. 1], p. 147) riconosce la connessione con la *Battaglia di San Romano*.
- ⁴⁵ Solo l'inserto del Pantheon sembra seguire un altro criterio.
- ⁴⁶ Cfr. la Madonna della Scala; il tondo Pitti; gli antenati di Cristo della Sistina, le tombe Medicee e l'architettura della Sagrestia Nuova (le nicchie sopra le porte); e anche *Martin Kemp*, Leonardo e lo spazio dello scultore, XXVII Lettura Vinciana, Vinci 1988, fig. 11.
- ⁴⁷ La raffigurazione del Pantheon romano comprende anche altri dettagli degni di attenzione come le tegole plumbee, conoscenze che, complessivamente, potrebbero svelare un accenno a un viaggio romano non altrettanto documentato. Gli stessi particolari attestano palesemente un interesse per gli studi dell'architettura antica. La curiosa scelta di un palcoscenico romano anziché uno libiano è ancora più evidente in un'incisione fiorentina tardo-quattrocentesca (per più aspetti analoga al rilievo del Rustici) dove l'uccisione del drago si svolge davanti a un arco di Costantino, il quale comprende perfino l'iscrizione imperiale dell'arco romano (*Hind*, vol. III, “Plates 172-319”: B.III.139) come mi ha gentilmente fatto notare Marco Collareta.
- ⁴⁸ Per la sella a pelle di leone, cfr. l'Amazonomachia del sarcofago del Palazzo dei Conservatori, ill. in: *Phyllis P. Bober/Ruth Rubinstein*, Renaissance artists and antique sculpture, Londra 1986, figg. 140-140a (il sarcofago è studiato già da Giuliano da Sangallo negli ornamenti della cappella Sassetta a S. Trinita: v. *Eve Borsook/Johannes Offerhaus*, Francesco Sassetta and Ghirlandaio at Santa Trinita, Doornspijk 1981, figg. 52, 54). Per gli stivali ‘all'antica’ del santo: *Konrad Oberhuber*, The Illustrated Bartsch, vol. XXVII (già XIV/2), Marcantonio Raimondi, New York 1978, p. 159, Statua mutilata di un uomo vestito (486-II [360]); *Salomon Reinach*, L'Album de Pierre Jacques, Parigi 1902, tav. 75bis, Empereur cuirassé, coll. “Valle”; cfr. *Harry Kühnel*, Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Stoccarda 1992, p. voce “Mulleus”. La coda del leone sembra un'aggiunta dello scultore, come del resto anche l'invenzione del cavaliere senza redini.
- ⁴⁹ Inv. 1562-1904: Il dipinto (tavola, 111,5 x 194 cm), definito “un'istoria d'una conversione di San Pagolo” dal *Vasari* (*CdL*, vol. VI, p. 30), “piena di diverse sorti di cavalli sotto i soldati di esso santo, in varie e belle attitudini e scorti” (*CdL*, vol. VI, p. 452), è messo in relazione col Rustici già nel 1973

da *Claus Michael Kauffmann* (Catalogue of foreign paintings, Victoria and Albert Museum, vol. I, Londra 1973, no. 19, pp. 24 sg.), ma esposto nel museo come Rustici solo in anni recenti. Attribuito precedentemente da *Federico Zeri* al Maestro dei paesaggi Kress (in: *Boll. d'arte*, XLVII, 1962, pp. 228-229), quest'unico dipinto noto del Rustici non sarebbe mai potuto essergli restituito senza la descrizione del Vasari. Più recentemente: *Agosti* (in: *Giardino* [n. 1], pp. 129 sg. e fig. 60, con bibl.), con la proposta che, grazie a una indicazione vasariana nella *Vita* del Bandinelli, si può forse specificare la datazione della *Conversione*, dipinta per Piero Martelli, al 1525. Tuttavia la cronologia avventata dell'aretino permetterebbe una datazione alquanto precedente. Eloquente è la scelta, da parte del Bandinelli, di un tema leonardesco per un dipinto fatto "a concorrenza del suo maestro": "un San Giovanni giovane nel deserto, il quale tiene un agnello nel braccio sinistro et il destro alza al cielo" (*CdL*, vol. VI, pp. 30). Vedi inoltre: *Civai* (n. 18), pp. 41, 47 n. 48. Vasari cita altri due dipinti del Rustici: una *Nostra Donna col figlio* in collo a sedere sopra nuvole piene di cherubini in un gran quadro a olio (*CdL*, vol. VI, p. 447), forse anch'esso per i Martelli (cfr. *Civai*), e, in un "quadretto" bizzarro e vago, "una caccia piena di diversi animali", "la quale ha oggi Lorenzo Borghini" (*CdL*, vol. VI, p. 452). Lorenzo Borghini è fratello di don Vincenzo Borghini e impiegato della Banca Montauti (v. *Frey*, *Nachlass*, vol. II, pp. 236, 240; vol. III, pp. 20, 42, 47 sg., 86: 1562-1566). Disegni del Rustici si trovavano anche nel "libro de' disegni del molto reverendo don Vincenzo Borghini" (*CdL*, vol. VI, p. 466).

⁵⁰ La composizione della *Conversione* del Victoria and Albert Museum deriva dal cartone, 'scuola del mondo', di Leonardo (1505-1506), anche nel motivo della battaglia intorno allo stendardo. La dispersività compositiva e gli accenti di uno spiccato quattrocentismo diventano ancora più manifesti appena si confronti la tavola di Londra con la cosiddetta *Battaglia a scimitarra*, opera pressoché coeva e non dissimile di Giulio Romano (*Vasari-CdL*, vol. V, pp. 199 sg.), nota attraverso un'incisione (Illustrated Bartsch, vol. XXVI [già XIV/1], pp. 210 sg.); cfr. anche *Dominique Cordellier/Bernadette Py, Inventaire général des dessins italiens*, Musée du Louvre, Raphaël, son atelier, ses copistes, Parigi 1992, pp. 627-629.

⁵¹ Rilievi della cappella di villa Salviati: La grandiosa villa Salviati, situata nel comune di Firenze sulla via Bolognese (no. 156), è attualmente di proprietà della famiglia Turri (e lo era già al tempo di De Nicola, nel 1916). – Bibliografia: *Stegmann-Geymüller*, 1885-1908, vol. X/4 (Villen), pp. 5-8 (allora di proprietà di Madame De Bussiere di Parigi); *Thiem*, Fassaden-Dekoration, pp. 89 sg. (con bibl.). In base alla pianta della villa Salviati fornita da *Stegmann-Geymüller* (p. 6) la cappella misura 3,44 x 6,56 m, e quindi il bassorilievo marmoreo dell'*Annunciazione* dovrebbe essere di dimensioni piuttosto notevoli, essendo più di un metro di larghezza, mentre il tondo della *Madonna col Bambino* misurerà di diametro, senza il bordo, 60 cm circa, e più di 90 cm, considerando la cornice. Non menzionati dal Vasari, i bassorilievi della cappella di villa Salviati sono stati notati, prima dal *De Nicola* nel 1916 ([n. 1], p. 177: "the marbles ... for the most part the execution of the workshop, or immature work"), e poi dal *Middeldorf* nel 1935 ([n. 8], vol. I, p. 200: "will one day take an important place in the history of Renaissance sculpture", senza una proposta di datazione), e dopo dalla *Ciardi Duprè* ([n. 31], pp. 33, 37 sg., 48, n. 19), col suggerimento che i rilievi "almeno in parte" appartengono alle prime opere, poi forse ripresi, in un secondo tempo, e, più recentemente, da *Maccherini* (1992, in: *Giardino* [n. 1], pp. 146 sg.: "un'opera del terzo decennio"). Il rilievo dell'*Annunciazione* dovrebbe difatti annoverarsi tra i grandi capolavori in bassorilievo dell'arte italiana del Cinquecento, e la scarsa letteratura critica è senz'altro determinata dal rifiuto di accesso alla villa da parte dei proprietari. I possibili punti di appoggio, finora emersi, per una plausibile datazione sono tre: (1) la ristrutturazione della villa dal 1493, per oltre un decennio, da quando Jacopo Salviati ne entrò in possesso, (2) il tempo delle nozze della figlia di Jacopo, Maria Salviati, con Giovanni de' Medici nel 1516 e (3) il periodo che precede il pagamento dei tondi di terracotta del cortile al Rustici nel 1526 (*Karwacka Codini/Sbrilli* [n. 20], pp. 49 sg., 53 n. 13). Appoggiandosi su indizi di carattere storico, araldico e stilistico, *Christell/Gunther Thiem* hanno potuto stabilire la datazione della decorazione con grottesche della cappella, dipinta da Andrea di Cosimo Feltrini, intorno al 1514/16, e quindi, allo stato attuale delle conoscenze, gli anni tra 1514 e 1520 appaiono i più probabili per l'intervento del Rustici, al quale danno fine le pitture del Feltrini (Andrea di Cosimo Feltrini und die Groteskendekoration der Florentiner Hochrenaissance, in: *Zs. für Kgesch.*, XXIV, 1961, pp. 20-27: le nozze di Maria Salviati e Giovanni delle Bande Nere, il 17 novembre 1516; *Thiem*, pp. 89 sg.: "Die Dekoration entstand vermutlich aus Anlaß der Heirat von Maria Salviati ... mit Giovanni Medici am 17. Nov. 1517 [sic = 1516], etwa gleichzeitig mit der Dekoration der Hauskapelle"). I pilastri dipinti dal Feltrini seguono il modello di quelli marmorei, estendendone anche la scansione parietale. Le lettere dipinte ai lati dell'*Annunciazione* di marmo, con le parole dell'angelo annunziante e la risposta di Maria (AVE GRATIA PLENA ed ECCE ANCILLA DOMINI), e quelle dipinte nell'arco sopra la lunetta (EXALTATA – SVPER – CHOROS – NOSTE) danno complemento ai rilievi (figg. 29 e 31); cfr. *Thiem/Thiem*, p. 25, fig. 26 – [(Angelorum) super choros exaltata, nos te

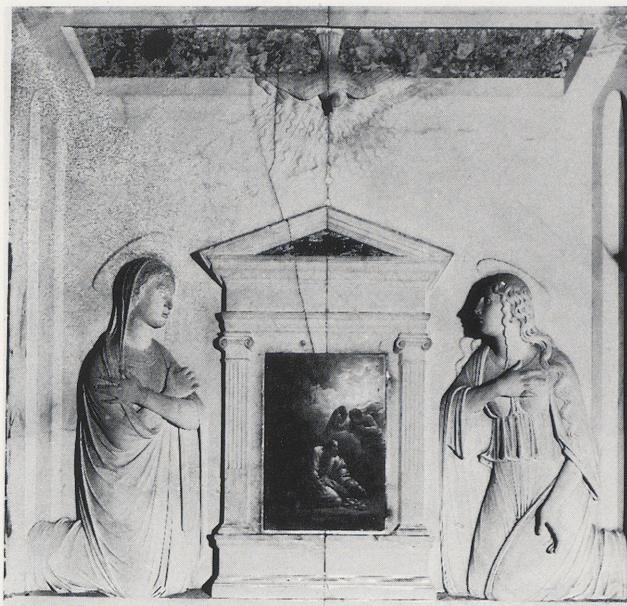


29 Firenze, villa Salviati, cappella (foto: 1920).

(*rogamus audi nos*), per enunciare una tra le possibili interpretazioni] – un’indicazione di abbreviazione sta sopra le lettere “TE” di “NOSTE”).

⁵² “Le due figure viste in profilo”: una plausibile spiegazione del luogo vacante [“Leerstelle”] al centro della composizione è suggerita da un confronto con il tabernacolo del sacramento di Tullio Lombardo (ca. 1500) conservato al Museo del Seminario veneziano (fig. 30). Le figure della Vergine e dell’Angelo annunziante fiancheggiano l’edicola al centro, prevista per la custodia del Sacramento (Venturi, vol. X/1, p. 373, fig. 281). Il rilievo del Rustici ha la funzione di pala d’altare, e quindi l’eucaristia esposta sulla mensa davanti a esso si configura come il prolungamento dell’Annunciazione, ovvero dell’Incarnazione, mentre il passaggio centrale dell’arco, curiosamente chiuso a nicchia con occhio e portella, è simile a un tabernacolo sacramentale a muro in forma di un’edicola prospettica, e funziona come sfondo illusionistico per dare risalto al sacramento vero e proprio sull’altare. Sull’arco trionfale, simile a quello di Costantino (primo imperatore cristiano), si trovano nelle intercolonne raffigurazioni eucaristiche: a destra, una donna giacente, semivestita, tiene l’Ostia in mano, mentre dietro di lei, su un piedistallo, sta un vaso, recipiente del vino sacramentale, e, a sinistra, una figura femminile simile sta davanti a un vaso a due anse con collo rientrato, un’anfora, usata per conservare e trasportare liquidi – soprattutto olio e vino. Al centro dell’arco due Vittorie porgono fronde sopra il sacramento. Cfr. gli altari del sacramento di Andrea Sansovino a S. Spirito, Firenze, e di Andrea Ferrucci nel Duomo fiesolano, entrambi con l’Annunciazione entro uno schema ad arco trionfale.

⁵³ Tra gli aspetti dell’arco trionfale dell’Annunciazione Salviati da approfondire sono i rapporti dell’architettura con l’antico, con gli apparati effimeri all’antica allestiti a Firenze, con i disegni architettonici coevi e con le tradizioni prospettiche. La raffigurazione dell’arco trionfale, visto in una presentazione assolutamente frontale, è simile a un disegno di architettura, con un punto di vista, centralizzato,

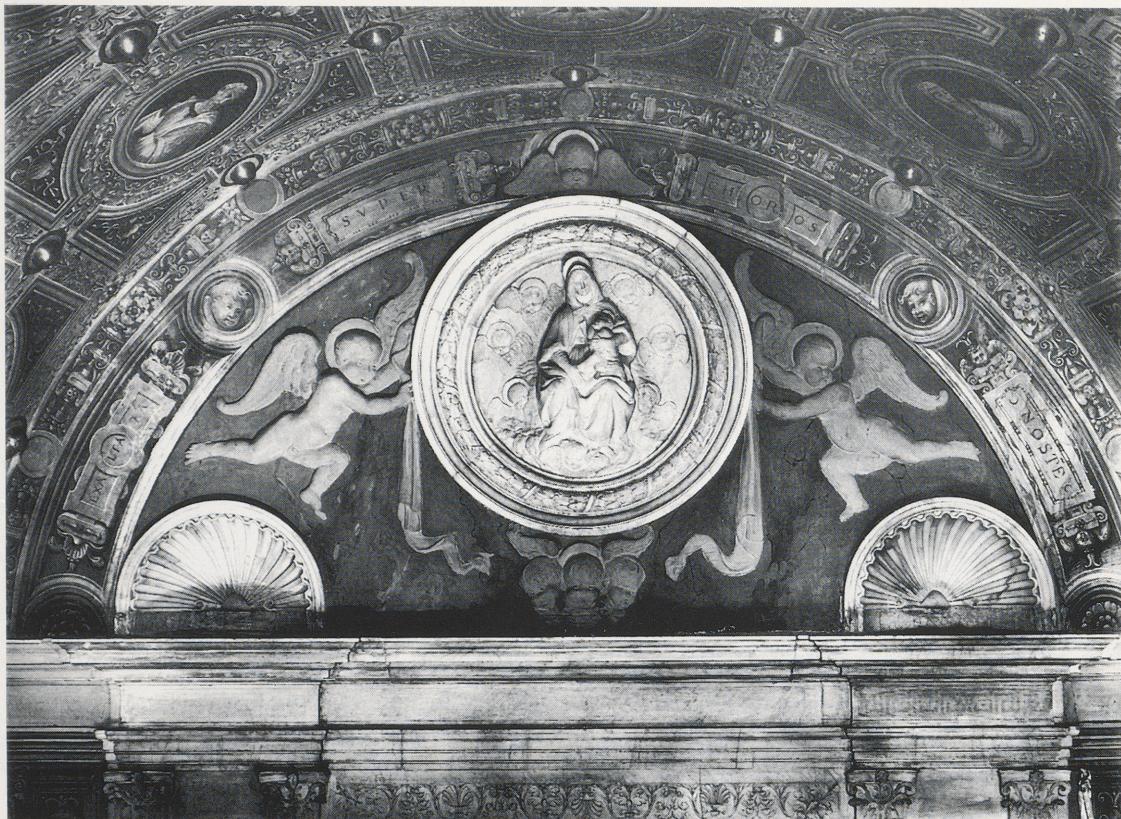


30 Tullio Lombardo, tabernacolo del sacramento con l'Annunciazione. Venezia, Museo del Seminario Patriarcale.

piuttosto basso e con un unico punto di fuga, e come tale si colloca tra i disegni architettonici fiorentini del tardo Quattrocento-inizio Cinquecento, come, per esempio, (1) Giuliano da Sangallo, arco di Costantino, in: Codice Barberiniano, fol. 19v (*Borsi* [n. 24], pp. 116 sgg.; cfr. la costruzione prospettica anche dei fogli 4r-v, 5r, 23v, 41r); (2) Uff. 1562A, Giuliano da Sangallo, arco di Costantino (cfr. Codice senese, fol. 25v: arco di Aquino presso a Napoli; fol. 23v, arco di Costantino); (3) Uff. 1948A, attribuito a J. Sansovino (*Bartoli*, vol. IV, fig. 629); (4) Codex Escurialensis, fol. 47r (a cura di *Hermann Egger*, Vienna 1906); cfr. (5) Botticelli, arco trionfale sullo sfondo della *Punizione dei ribelli*, cappella Sistina. – Anche se il Vasari tace sull'attività architettonica del Rustici, egli identifica l'artista esplicitamente come architetto ben due volte (*CdL*, vol. VI, p. 441: GIOVANFRANCESCO RUSTICHI SCULTORE ET ARCHITETTO FIORENTINO; "Vita di Giovanfrancesco Rustichi Scultore et Architetto Fiorentino"). L'aretino descrive inoltre "un gran tondo di mezzo rilievo" di "una Nunziata, con una prospettiva bellissima, nella quale gli aiutò Raffaello Bello pittore e Niccolò Soggi", un'opera non altrimenti nota. La notizia è forse dovuta, almeno in parte, ad una confusione con l'*Annunciazione* Salviati. Un pittore Raffaello Bello è noto soltanto attraverso questa unica citazione del Vasari e attraverso una pagina, ora dispersa, del suo *Libro de' disegni* (cfr. *Licia Raghianti Collobi*, Il Libro de' disegni del Vasari, Firenze 1974, p. 144: "A Raffaello Bello ... era dedicata una intera pagina del 'Libro': essa si trovava, agli inizi del Settecento, nella collezione di Salomon Gautier"). Del Soggi si può confrontare il "casamento" nell'*Augusto e la Sibilla Tiburtina* nella chiesa dell'Annunziata di Arezzo (*Luciana Borri Cristelli*, Appunti su Niccolò Soggi, in: *Antichità viva*, XXXII, 1993, 1, p. 27, fig. 17).

⁵⁴ Questo tondo non è stato quasi mai commentato: soltanto la *Ciardi Duprè* (n. 31), n. 157, pp. 37 sgg., avverte la "mano di un aiuto" e sembra propensa, se si capisce bene, a una datazione intorno al 1506-10; cfr. *De Nicola* (n. 1), p. 177: "workshop, or immature work". L'unica illustrazione, piccolissima, sta nel libro di *Alessandro Conti* et al., I dintorni di Firenze, Firenze 1983, p. 223, dove l'opera è detta di stile vicino ad Andrea Sansovino. La testa alata, e con nimbo, dei cherubini è motivo caro al Rustici. Cfr. anche le vedute della cappella Salviati in: *Thiem*, 1961 (n. 51), pp. 24 sg., figg. 24-25. Anche i due putti in stucco che sorreggono il tondo, insieme con il cherubino sovrastante e le tre teste sotto il tondo, sono interessanti testimonianze per l'arte del Rustici (fig. 31).

⁵⁵ Nelle grandi linee la Madonna del tondo Salviati non è altro che una variazione della Madonna nella Misericordia di Firenze, di Benedetto: *Poeschke* (n. 11), vol. I, p. 198 e tav. 291; si confronti anche la Carità, simile a una Madonna, dell'altare di S. Bartolo in S. Agostino a San Gimignano (*Dussler* [n. 17], fig. 26; anche: *Flor. Mitt.*, XXXV, 1991, p. 205, fig. 14.). La Vergine, assisa, stringe seduto in grembo il Bambino dall'atteggiamento corruggiato. La posa, mossa, di questo ricorre, pressoché senza variazioni, in un rilievo della *Madonna col Bambino*, con le dita alla bocca, del Museo Bardini di Firenze, che conserva un prototipo di Benedetto (*Enrica Neri Lusanna/Lucia Faedo*, Il Museo Bardini, vol. II,



31 Firenze, villa Salviati, cappella, parete di fondo, lunetta (foto: 1920).

Firenze 1986, cat. 211, fig. 251). Non è molto frequente in un bassorilievo neanche il motivo della Madonna seduta, a tutta figura: v. di Benedetto, la Madonna, in una mandorla, dell'altare di S. Fina nella Collegiata di S. Gimignano (Dussler [n. 17], fig. 44). Il Baroni (n. 16), p. lxxiv, cita "1.o tondo di gesso di una Nostra Donna a sedere" (cfr. anche "1.a Vergine Maria a sedere di 3/4"). Allo stato attuale delle conoscenze non sembra possibile escludere, per il tondo della cappella Salviati, un possibile riuso, da parte del Rustici, del materiale rimasto in abbondanza nella bottega di Benedetto, comprendendo tra l'altro una quantità di marmi destinati a una non meglio precisata "sepoltura de' Salviati" (Baroni, doc. xxiv; cfr. *infra*). Ciardi Duprè (n. 38), p. 65, crede di poter attribuire al Rustici un gruppo della Madonna col Bambino di terracotta invetriata, derivato dalla Madonna nella Misericordia di Firenze, di Benedetto (recentemente assegnato da Gentilini a Leonardo del Tasso; cfr. n. 17 *supra*). Già nelle fotografie della cappella di villa Salviati, eseguite per conto della Soprintendenza di Firenze moltissimi anni fa, sono evidenti, nell'opera lapidaria nella quale è inserita l'*Annunciazione* del Rustici, numerose anomalie di fabbricazione (fig. 29), irregolarità che vanno dal bordo fregiato che racchiude la pala alle rappezzature nella cornice, agli insoliti archi a nicchia sopra la trabeazione, allineati con le nicchie appena affondate nella parete ai lati della pala marmorea, e allo stesso tondo della Madonna col Bambino in cui le teste alate e nimbrate dei cherubini sembrano sovrapposte a un modello più primitivo. Se non spiegabili come rimaneggiamenti resisi necessari in seguito a danni subiti nel corso dell'assedio di Firenze (1530), queste particolarità potrebbero far pensare a una riutilizzazione, almeno parziale, di pietre lavorate in origine per altre destinazioni. Il fregio con motivo vegetale, insolitamente alto, che incornicia l'*Annunciazione* si compone di cinque pietre disuguali, malamente congiunte, e il motivo decorativo di palmette alternate con foglie, entrambi legati da elementi curvilinei, sono assai simili a fregi a palmette e altri motivi vegetali che ornanano le trabeazioni di alcune tra le tombe toscane del Quattrocento più significative: Bernardo Rossellino, Mon. Bruni, S. Croce, ca. 1448-50;

- Desiderio, Mon. Marsuppini, S. Croce, ca. 1453-54; Civitali, Mon. a Pietro da Noceto, Lucca, Duomo, 1472; Civitali, Altare di S. Regolo, Lucca, Duomo, 1484; etc. – come anche nelle trabeazioni di altari robbiani (*Allan Marquand*, Andrea Della Robbia, Princeton 1922, vol. I, pp. 49, 67, 70). Motivi analoghi s'incontrano nel *Libro piccolo* del Codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo e nel Codex Escurialensis (*Andreas Tönnesmann*, Der Palazzo Gondi in Florenz, Worms 1983, pp. 90-92, fig. 196), non tutti riconducibili a modelli antichi e forse riferibili a modelli correnti nelle botteghe fiorentine di legnaiuoli come quella di Francione (cfr. *Pál Voit*, Una bottega in Via dei Servi, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, VII, 1961, pp. 187-228).
- ⁵⁶ Il Dio padre e la tenda sono naturalmente elementi tradizionali della iconografia sacra. Anche a Napoli, nell'altare di Montecoliveto di Benedetto, i protagonisti sono spaziati davanti a una scenografia prospettica con due vedute laterali e un vuoto prospettico al centro, e, nell'*Annunciazione*, sono simili ai pilastri della cappella Salviati.
- ⁵⁷ "Scale" sono annoverate dal Vasari tra gli attributi dei "bassi rilievi" di Donatello: "... et in questi si può con ragione fare il piano, i casamenti, le prospettive, le scale et i paesi, come veggiamo ne' pergami di bronzo in San Lorenzo di Firenze et in tutti i bassi rilievi di Donato" (*CdL*, vol. I, pp. 102 sg.). – S. Lorenzo: *Poeschke* (n. 11), vol. I, p. 109 e tavv. 95 sg.; *Rosenauer* (n. 39), pp. 161 sgg. – Padova: *Poeschke*, pp. 114 sgg. e tavv. 124 sg.; *Rosenauer*, pp. 218 sg. – Lille: *Poeschke*, p. 105 e tav. 81; *Rosenauer*, pp. 158 sgg. – Per le "scale" e l'"architettura frammentaria" di sfondo nell'opera di Leonardo, vedi *Giuseppe Marchini*, Leonardo e le scale, in: *Antichità viva*, XXIV, 1-3, 1985, pp. 180-185.
- ⁵⁸ "Sperimentalismo materico e coloristico": *De Nicola* (n. 1), p. 177; cfr. l'estesa presenza di broccati preziosi nella pittura e nella scultura fiorentina del Quattrocento. Si vedano, p. es., *Ulrich Middeldorf*, *Statuen und Stoffe* (1977), in: *Scritti* (n. 8), vol. III (1981), pp. 87-92; *Anna Maria Giusti*, Due interventi su marmi donatelliani, in: *Donatello-Studien* (Ital. Forsch., 3.a ser., XVI), Monaco 1989, a cura di *Gerhard Ewald/Alan P. Darr*, pp. 116-120, figg. 9 e 12. Nell'allargarsi del panneggio sulla terra, l'abito della Vergine ricorda i noti studi di panneggio di Leonardo: v. *Die Gewandstudien*, con testi di *Françoise Viatte/Carlo Pedretti/André Chastel*, Monaco 1990, no. 4 (Louvre inv. no. RF 41905); no. 5 (Uff. 437E); no. 17 (Farnesina inv. n. 125770), tutti di Leonardo.
- ⁵⁹ "Angelo dal profilo leonardesco": v. Leonardo: Windsor 12282r, 12328v, 12342, 12443, 12446, 12554, 12557, 12574 (*Clark/Pedretti* [n. 15], pp. lix-lx); *Ciardi Duprè* (n. 31), p. 38, propone un'attribuzione dell'angelo al Bandinelli; si tratta più probabilmente di una tipologia, del Rustici, che avrà una sua importanza per il Bandinelli. Il soggetto dell'*Annunciazione* è tra quelli favoriti dai seguaci di Leonardo, come lo sono le note naturalistiche quasi alla fiamminga. Il gesto dell'angelo rispecchia quello dell'*Annunciazione* di Leonardo agli Uffizi.
- ⁶⁰ Inv. Sculture n. 133. Descritto dal Vasari nel 1568 ("Conduisse poi di marmo in un altro tondo simile una Nostra Donna col figliuolo in collo e San Giovanni Battista fanciulletto, che fu messo nella prima sala del magistrato de' Consoli dell'arte di Por Santa Maria." *Vasari-CdL*, vol. VI, pp. 448 sg.), il tondo, agli Uffizi già nel 1784, veniva giustamente restituito al Rustici dal *De Nicola* ([n. 1], p. 177), sostituendo una precedente attribuzione ad Andrea Ferrucci. Nel 1928 *Charles Loeser*, in un articolo pubblicato postumo (Gianfrancesco Rustici, in: *Burl. Mag.*, LII, 1928, p. 271 n. 1), si esprime contrario all'attribuzione. Si tratta tuttavia di un'identificazione (e non di una semplice attribuzione basata soltanto su indizi di stile), la quale, accennata, risulta piuttosto evidente. Essa viene poi accolta, nel '35, dal *Venturi* (vol. X/1, pp. 74 sg., con però un giudizio limitativo sulla qualità dell'opera) e dal *Middeldorf* ("very convincing", in: *Scritti* [n. 8], vol. I, p. 200), che collega poi il tondo con la *Annunciazione Salviati* e il *S. Giorgio* di Budapest. *Ciardi Duprè* ([n. 31], pp. 37 sg., 47) sembra assegnare l'opera al periodo anteriore al 1506. Per *Pope-Hennessy* ([n. 36], p. 31) la datazione è problematica, ma egli è propenso al 1505-1506, che mi pare la datazione più probabile (v. anche *idem*, *Sculpture*, vol. III, 3.a ed., New York 1985, pp. 64 sg. ["It is not a relief of great distinction"] e 340; anche: *Ronald Lightbown*, Michelangelo's Great Tondo, in: *Apollo*, XCIX, 1969, pp. 22 sg.). Il Vasari colloca il tondo per l'Arte della Seta anteriormente alla commissione, da parte dell'Arte de' Mercatanti, per il Battistero (*CdL*, vol. VI, p. 449). Utile innanzitutto è l'analisi del *Poeschke* (n. 1), vol. II, p. 131, e tav. 120 ("vor der Täufergruppe", ovvero tra ca. 1503 e 1506). Un influsso sulla *Madonna della Sedia* di Raffaello, proposto da *Ernst H. Gombrich* (Norm and form, Londra 1966, p. 69), può dare un ulteriore indizio per una datazione negli anni prima del 1508. – Una replica in stucco (fig. 32) è stata offerta sotto la vecchia attribuzione ad Andrea Ferrucci alla vendita Volpi a New York nel 1927 (Gothic and Renaissance Italian works of art from the collection of Professor Comm. Elia Volpi, American Art Association, New York 1927, pp. 238 sg., no. 404: "total diameter, 42 $\frac{1}{2}$ inches [110,5 cm]". Il bordo potrebbe, forse, conservare un ricordo della cornice originale in quanto è assai simile, ma non identica, a quella del tondo con la *Madonna di villa Salviati*, e non è neanche dissimile dalla corona, fatta di foglie di quercia e legata con nastri, che circonda lo stemma dell'Arte di Por Santa Maria sulla facciata del palazzo della stessa Arte (Foto Brogi 8600; Foto Sopr. Firenze 17896).



32 Da Giovanni Francesco Rustici, replica in stucco della Madonna col Bambino e S. Giovannino al Bargello. Già New York, vendita Volpi, 1927.

⁶¹ La genesi del tondo rusticano del Bargello è trattata dal *Poeschke* (n. 1), vol. II, p. 131. L'accettazione dei tondi michelangioleschi presso Rustici avviene quasi subito, come accade anche nel caso di Raffaello, a Firenze negli anni tra 1504 e 1507 (*Pope-Hennessy, Sculpture*, vol. III, pp. 64 sg.; *Poeschke*, vol. II, p. 131). Le dimensioni dei tre tondi sono simili: tondo Pitti, 85,5 x 82 cm; tondo dell'Arte della Seta del Rustici, diametro 91 cm; tondo Taddei, diametro 109 cm. La celebre *Pietà* vaticana di Michelangelo è completa nel 1501 (cfr. anche la *Giuditta* di Donatello). Il segmento di circolo che occupa la base corrisponde a una convenzione della plastica antica e anche della numismatica, presente pure nelle medaglie del "Maestro del giardino", Bertoldo scultore (cfr. *Draper* [n. 1], pp. 96, 102), e la stessa convenzione si ripresenta nei rilievi del Rustici nel cortile di villa Salviati. Una piccola copia di incerta data del tondo del Rustici si trova in una placchetta di bronzo della collezione Morgenroth, Santa Barbara (*Ulrich Middeldorf, Medals and plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944, no. 307, già con la notazione del rapporto con la *Madonna della Sedia* di Raffaello). – Per il rapporto con Leonardo (cfr., p. es., Uff. 428E), si vedano: *De Nicola* (n. 1), p. 177; *Middeldorf* (n. 8), vol. I, p. 200; *Poeschke*, vol. II, p. 131. – Per i prototipi donatelliani, si vedano soprattutto la *Madonna Pazzi*, Berlino; la *Madonna col Bambino* nel rilievo del *Miracolo del neonato* al Santo, Padova; La *Madonna Dudley*, Londra (cfr. *Poeschke*, p. 131). – Filippino: Per il motivo del Bambino che afferra affettuosamente il mento della Madre e per la scioltezza delle pieghe si potrebbe ravvisare un qualche legame con Filippino (cfr. *Alfred Scharf, Filippino Lippi*, Vienna 1950, tav. 92, *Madonna col Bambino*, Berlino).

⁶² "Piedi incrociati": cfr. la *Madonna della Scala*, ma anche la grande placchetta di Bertoldo a Parigi della

Madonna e il Bambino con angeli (v. *Draper* [n. 1], p. 112). La posa michelangiolesca delle gambe avvitate riappare in un disegno del Rustici agli Uffizi, 226F recto: *Petrioli Tofani*, a cura di, *Disegni di figura* (n. 25), vol. I, pp. 100 sg.

⁶³ "Sfondo finto grezzo": *Venturi*, vol. X/1, p. 75. Cfr. anche lo sfondo, punteggiato con dorature, del broccato del trono della Madonna dell'*Annunciazione Salviati*, e anche il trattamento delle superfici, punteggiate, dei piedistalli, bassi e tondi, delle statue in bronzo del Battistero fiorentino. - "Luce": La raffigurazione stilizzata di luce nel nimbo della Madonna è molto simile a quella del nimbo del Battista del Battistero; cfr. anche *Venturi*, vol. X/1, p. 546, fig. 416: Bargello, Giovanni della Robbia, *Madonna con Gesù e S. Giovannino*, tondo.

⁶⁴ *Poeschke* (n. 11), vol. I, p. 197 e tav. 289: il tondo della *Madonna col Bambino* di Benedetto del monumento a Filippo Strozzi. - Nel tondo del Bargello, la ricchezza delle stoffe, accuratamente distinte dallo scultore, conviene al committente, l'Arte della Seta, come convengono anche le righe di nastri sottili che ornano l'orlo del manto della Madonna e i pochi capelli intravisti sotto il copricapo, fini come la seta. Per il palazzo dell'Arte: *Walter Bombe*, Florentiner Zunft- und Amtshäuser, in: *Zs. für bildende Kunst*, N.F., XXI, 1910, p. 93; *Thiem*, pp. 70-72, cat. no. 25 (con bibl.), tavv. 47-49; cfr. *Paatz*, Kirchen, vol. I, pp. 367 sgg. Il nonno del Rustici, Marco di Bartolomeo (v. n. 13 *supra*), è immatricolato il 8.06.1420 nella Arte di Por Santa Maria (*Thieme-Becker*, vol. XXIX, p. 236).

⁶⁵ Inv. Robbiane n. 50, 195 x 176 cm (dall'Opera di S. Croce, 1868); Sant'Agostino, Bargello, inv. Robbie no. 13, 96 x 176 cm (dall'Accademia di Belle Arti, 1891; già nel convento della SS. Annunziata dei Servi): La pala inventriata del *Noli me tangere*, insieme alla lunetta col Sant'Agostino, proviene dalla distrutta chiesa di San Luca già in via San Gallo, delle monache agostiniane, e non, come è sempre stato detto, dalla chiesa, filo-savonaroliana, di Santa Lucia di Camporeggi, anch'essa già in via San Gallo ma delle monache domenicane (v. n. 35 *supra*), come possono confermare le descrizioni delle due chiese fornite dal *Richa* (vol. V, p. 323: "S. Luca ... ad un Altare laterale un *Noli me tangere* di terra inventriata") e ancora i documenti conservati nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti, seguendo gli spostamenti subiti da molte opere robbiane durante le 'soppressioni' ottocentesche, secondo notizie generosamente comunicatemi da Giancarlo Gentilini. Nella Giuntina, del 1568, parte III, vol. II, p. 601, si legge: "per le monache di santa Lucia in via di san Gallo", e negli "Errori", a p. [1013]: "601 di santa Lucia [leggi:] san Luca" (errore sfuggito a *Vasari-Milanesi*, vol. VI, p. 606; testo corretto in *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 452 e n. 1 e *Vasari-Barocchi*, vol. V, Testo, pp. 479, 634). Le 'tavole' della Giuntina sono incorse in un ulteriore errore: "S. LUCIA [= S. Luca] nella via di s. Gallo. un Christo che ora nell'orto. Giovanfrancesco Rustichi, 601." (*Vasari-Barocchi*, vol. VI, Testo, p. 530). La destinazione originaria è importante per meglio intendere la stessa opera, e non soltanto per la collocazione cronologica assai controversa (v. n. 37 *supra*). Ad ogni modo la motivazione principale per una datazione precoce non sembra più sussistere ("The relief was made for S. Lucia di Camporeggi, a convent whose great period of expansion began in 1484 and cumulated about 1495, and the principle style influence in it is that of Filippino Lippi": *Pope-Hennessy* [n. 36], p. 29: "before 1500").

⁶⁶ Piante che appartengono naturalmente all'orto; e tuttavia un'ampiezza di inserti botanici è caratteristica dei seguaci di Leonardo, mentre non è estranea neppure alla produzione robbiana; cfr. le osservazioni del *Venturi*, vol. X/1, p. 77 n. 1, e di *Gentilini* (n. 1), vol. II, p. 474. - L'imitazione di oggetti poco solidi, come sono le piante e i capelli, pone notevoli difficoltà per lo scultore, come riconosce esplicitamente il Vasari, scrivendo nel suo "Della scultura" (cap. I): "Siano i suoi capegli e la barba lavorati con una certa morbidezza, svellati e ricciuti, che mostrino di essere sfilati, avendoli data quella maggior piumosità e grazia che può lo scarpello; ancora che gli scultori in questa parte non possino così bene contraffare la natura, facendo essi le ciocche de' capegli sode e ricciute, più di maniera che di imitazione naturale." (*Vasari-CdL*, vol. I, p. 95).

⁶⁷ Si vedano: *Giardino* (n. 1), pp. 18, 162 sg.; *Elam* (n. 2), pp. 44, 46.

⁶⁸ *Marquand* (n. 55), pp. 23-25, no. 13-14 (1500 ca.); e *Gentilini* (n. 1), vol. II, pp. 282, 296 (tav.), 377 (tav.), con la precisazione della data, 1510 ca., delle derivazioni verrocchiesche e della partecipazione di Marco (fra Mattia) della Robbia nel *Noli me tangere*. Vedi anche: *Loretta Dolcini*, Il restauro dell'Incredulità di S. Tommaso di Andrea del Verrocchio, Firenze 1992.

⁶⁹ *Gigetta Dalli Regoli*, Lorenzo di Credi, Milano 1966, tav. 208, cat. 156.

⁷⁰ *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 454.

⁷¹ *Scipione Ammirato*, *Delle famiglie nobili fiorentine*, Firenze 1615, p. 15.

⁷² Francesco Cattani da Diacceto: *Paul Oskar Kristeller*, in: *Diz. Biogr. Ital.*, vol. XXII, 1979, pp. 507-509; v. anche: *Francesco Cattani da Diacceto*, *De Pulchro Libri II*, a cura di *Sylvain Matton*, Pisa 1986.

⁷³ *Milanesi* (n. 19), p. 259.

⁷⁴ *Mario E. Cosenza*, Biographical and bibliographical dictionary of Italian humanists, vol. II, Boston 1962, pp. 943-945.



33 Giovanni Francesco Rustici, Madonna di Fontainebleau. Parigi, Louvre.

APPENDICE I.

La Madonna di Fontainebleau del Louvre

L'unico studio dedicato all'attività francese del Rustici non è riuscito a chiarire gli anni oscuri, transalpini, dell'artista: *Wilhelm R. Valentiner, Rustici in France*, in: *Studies in the History of Art dedicated to W.E. Suida*, Londra 1959, pp. 205-207; vedi inoltre *Middeldorf* (n. 8), vol. III, pp. 29 sgg.; cfr. *Marco Collareta*, in: *Paragone*, 38, 1987, n. 443, pp. 53-56; *Charles Davis*, in: *Kunstchronik*, XLIV, 1991, p. 70. I dubbi espressi in seguito alla recente mostra donatelliana di Detroit (*Radcliffe* [n. 1], pp. 242-243) sull'attribuzione al Rustici - che risale a *Middeldorf* (vol. I, p. 207 sg.) su indicazione di Clarence Kennedy - del rilievo in bronzo, scontornato, raffigurante la Madonna col Bambino del Louvre, comunemente noto come la *Madonna di Fontainebleau* (fig. 33), sono dovuti forse a una fusione rivelatamente

tarda; cfr. *Charles Avery*, Donatello celebration, in: *Apollo*, CXXIV, 1986, p. 18; *Bruce Boucher*, Detroit and Fort Worth, in: *Burl. Mag.*, CXXVIII, 1986, pp. 67-68; *Anthony F. Radcliffe*, in: *Alan P. Darr*, The Donatello exhibition at Detroit and Florence: results, perspectives and new directions, in: *Donatello-Studien* (n. 58), p. 18 e n. 39. Mentre non è da escludere che la Madonna parigina sia una fusione posteriore al modello primitivo, il modello stesso è assai caratteristico del Rustici: l'opera, di evidente ispirazione donatelliana, è allo stesso tempo di palese impronta cinquecentesca e anche - come notò il Middeldorf - leonardesca; e leonardesca non soltanto per l'acconciatura della Madonna, ma anche per l'espressione animata da un sottile sorriso e per la tipologia del volto. Un quasi romantico punto di esotismo si avverte nell'acconciatura della Madonna e nel lusso dei suoi ornamenti - bracciali e perfino un orecchino (cfr. il piccolo rilievo in bronzo di Bertoldo al Louvre raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli*). Il viso della Madonna visto di profilo è un accorgimento caro al Rustici ed anche la tipologia del volto, che è sua, come dimostra il confronto con la principessa del rilievo di Budapest, con la Madonna dell'*Annunciazione Salviati* e con i protagonisti del *Noli me tangere* del Bargello. Si notino, tra l'altro, l'acconciatura a corona, i capelli legati con un nastro a guisa di mazzocchio e la treccia, prima raccolta in un nodo sulla nuca e poi pendente e serpeggiante sulla spalla. Ancora del Rustici sono il taglio incisivo della cavità dell'occhio, l'occhio a mandorla, lo sguardo languido leggermente acceso, il sopracciglio marcato, il naso greco dalla larga base, dritto e unito senza cesura con la fronte. E ancora le dita lunghe ed eleganti, a punta quadra, con il medio e l'anulare accostati (cfr. la Madonna dell'*Annunciazione Salviati*). Bracciali scannellati porta anche la Maddalena del *Noli me tangere*. La scioltezza dei panneggi, disposti in parte con un andamento a zig-zag, non è estranea ai modi del Rustici, come non lo è la mantellina, accorciata, che cade dietro le spalle. I grandi visi alati dei cherubini che ornano la spalla, i seni e il nimbo della Vergine corrispondono a un motivo quasi ossessivo del Rustici, ed essi corrispondono anche nella loro insolita fisionomia specifica: le teste, paffutissime, dei putti, con guance e fronti 'esplose', mentre le fattezze più centrali del viso - occhi, naso, bocca - sono riunite, con gli occhi rientrati lungo una riga trasversale (cfr. la lunetta col tondo della cappella di villa Salviati, la lunetta con S. Agostino del Bargello e un dipinto perduto, del Rustici, della Madonna, "con una ghirlanda di cherubini che intorno alla testa le fa diadema", *Vasari-CdL*, vol. VI, p. 447). Al Rustici piace anche dare una figurazione al nimbo. I fiori sulle volute del faldistorio, con i petali plastici e mossi e a profilo allungato e appuntito, sono anche più brunelleschiani di quelli diversi, con petali più tondi di profilo e più piatti, della donatellesca *Madonna di via Pietrapiana*, ed essi ci portano più avanti nel tempo, oltre Benedetto da Maiano, fino ad opere eseguite nell'ambito del suo seguito come la *Madonna col Bambino seduto in faldistorio* (esemplari in Budapest e in Sèvres) che rielabora la tarda *Madonna* della Misericordia di Firenze, di Benedetto, in terracotta invetriata (v. *Gentilini* [n. 1], vol. II, pp. 481-482, con fig.; *Balogh* [n. 38], vol. II, tav. 103, cat. no. 75). Benché la *Madonna di Fontainebleau* presenti l'unica traccia finora emersa dell'attività francese dello scultore, essa rispecchia piuttosto fedelmente le opere del suo periodo fiorentino. - Bibliografia e illustrazione: *Radcliffe* (n. 1), n. 92, pp. 242 sg. (anche: *Alinari* 22351); cfr. *Middeldorf* (n. 16), p. 235. Inoltre: *Cécile Scailliérez*, François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre, Parigi 1992, pp. 24 sg. e fig. 19.

APPENDICE II.

Per una cronologia del Rustici

La conclusione del *Middeldorf* ([n. 16], p. 235), del 1935, rimane tuttora valida: "Eine Chronologie der Werke Rusticis und eine Entwicklung zu erschließen, ist schwer. Die Jugendzeit ist völlig unbekannt ...", come si avverte ancora nella annotazione recente di *Gentilini* sulla problematica cronologia del percorso artistico del Rustici ([n. 1], vol. II, p. 481). La vita vasariana del Rustici consegna indicazioni cronologiche perlopiù vaghe, talvolta contraddittorie e spesso inaffidabili. Data l'incertezza cronologica quasi assoluta delle opere del Rustici è opportuno tenere presenti le date della sua biografia meglio accertate. La tavola sinottica che segue complementa le sintesi cronologiche più recenti di *Pope-Hennessy* e di *Poeschke*.

*1474: R. nasce il 13.11.1474 a Firenze.

*1500: il 10.05.1500 la bottega già di Benedetto da Maiano in via de' Servi viene allegata al R. (*Baroni* [n. 16], p. lxxxiii).

*1503: in quest'anno viene dedicato il cenotafio del Boccaccio a Certaldo col busto del poeta, fatto dal R. ("... dicavit Anno sal. M. D. III.").

*1504: R. è ricordato, tra i toscani, come scultore in marmo, nel *De sculptura di Pomponio Gaurico*, insieme con Benedetto da Maiano, Andrea Sansovino e Michelangelo (Firenze 1504: vedi P.G., *De sculptura*, a cura di André Chastel/Robert Klein, Ginevra 1969, pp. 12, 256 sg.).

*1507-11: su questi anni è incentrata la vicenda delle statue bronzee del Battistero (3.12.1506: commissione, le tre statue da finire entro due anni; 9.03.1509: dilazione del termine; 18.09.1509: contratto per il getto di bronzo, forse compiuto, almeno in parte, fin dal 22.04.1510; 24.06.1511: le statue vengono collocate sulla porta di S. Giovanni; dissensi per il pagamento perdurano fino al 21.01.1524; vedi: *Gaetano Milanesi*, Scritti vari sulla storia dell'arte toscana, Siena 1873, pp. 248-261).

*1510: il 25.04.1510 i Consoli dell'Arte dei Mercatanti dettero commissione al R. di un candeliere di bronzo, da tenere davanti al Crocifisso del Battistero, su cui porre le candele (Vasari-Milanesi, vol. VI, p. 627, e Milanesi, 1873, p. 250).

*1514: il 13.06, il 17.06 e il 3.07.1514, R. è garante ("mallevadore") del contratto con il Lorenzetto per il completamento del monumento Forteguerri a Pistoia (Clarence Kennedy/Elizabeth Wilder/Peleo Bacci, *The unfinished monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal Niccolò Forteguerri at Pistoia*, Firenze 1932, pp. 89-90; documenti riportati anche in: Norbert W. Nobis, Lorenzetto als Bildhauer, Diss., Bonn 1979, pp. 206 sgg.).

*1515: in occasione dell'entrata di papa Leone X in Firenze, R. "fece alcune statue" su richiesta di Andrea del Sarto (Vasari-CdL, vol. VI, p. 447), sembra per la facciata effimera del Duomo fiorentino (v. John Pope-Hennessy, *Essays on Italian Sculpture*, Londra/New York 1968, p. 102 [= A Relief by Sansovino, 1959]).

*1521: il gruppo bronzeo del Battistero è citato nel commento a Vitruvio di *Cesare Cesariano*, pubblicato a Como nel 1521 (*De architectura*, p. lxix).

*1521: da una lettera del 29.09.1521 si apprende che Paolo Giovio favorisce il R. presso Baldassare Castiglione per la commissione del sepolcro di Francesco Gonzaga (v. Agosti, in: *Giardino*, pp. 130 sg.; la lettera, già nota, del Castiglione è stata pubblicata solo recentemente (AS Mantova, Giulio Romano, Repertorio di fonti documentarie, a cura di Daniela Ferrari, intr. Amedeo Belluzzi, Roma 1992, p. 22).

*1526: il R. viene pagato per i tondi in terracotta destinati alla villa di Jacopo Salviati (*Karwacka Codini/Sbrilli* [n. 20], pp. 49, 53 n. 13).

*1528: "dopo la cacciata de' Medici [1527] l'anno 1528 ... se n'andò in Francia" (Vasari-CdL, vol. VI, p. 454).

*1531: Modello per la statua equestre in bronzo di Francesco I di Francia (Les Comptes des Bâtiments du Roi suivis des documents inédits sur les Châteaux Royaux du XVI^o siècle [1528-1531], a cura di Léon de Laborde, Parigi 1877-1880, vol. I, p. 201, no. 42).

*1540: *Supplemento delle Cronache del Reverendo Padre Frate Iacobo Philippo da Bergamo ... , et appresso l'additione delle cose piu memorabili accadute ò fatte per l'universo mondo insino à tutto l'anno MDXXXX.*, Venezia 1540 [... et stampate in Vinegia con le additioni delle cose piu memorabili accadute pel mondo per Bernardino Bindoni Milanese ... Nel Anno. M.D.XL. adi 29. di Maggio"], c. 340r: "Furono anche in gran pregio Giovan Francesco Rustici, & Baccio Bandinelli fiorentini de quali Giovan Francesco fu gran maestro di getto, & di lui restano tre figure di bronzo sopra una delle porte de san Giovanni in Fiorenza & molte opere in Franzia, ove fu chiamato in corte del Christianissimo." (Alfredo Cioni, Bindoni, Bernardino, in: Diz. Biogr. Ital., vol. X, 1968, pp. 499-501; cfr., curato da Francesco Sansovino, *Dante con l'espositione di Christoforo Landino*, ed. Venezia 1564, "Nella Pittura, et nella Scultura". "Aggiunta del Sansovino": "Gian Francesco Rustici, tra gli Scultori, fu di molta lode, & honorato per la sua qualità").

*1544: Il Rustici, scultore del Re di Francia, è dimorante (2 luglio e 13 novembre) a Parigi nella rue du Tournon a Saint-Germain-des-Prés (Catherine Grodecki, *Documents du Minutier Central des Notaires de Paris, Histoire de l'art au XVI^e siècle*, vol. II, Parigi 1986, pp. 137 sg.).

*1554: Da uno strumento del 10.11.1554 dei Rogiti di Ser Matteo Guiducci da Terranuova, risulta che Paolo di Marco Antonio Rustici adisce l'eredità di G.F. Rustici, suo zio, morto "ab intestato in civitate Tursis" (Tours) da diversi mesi (Vasari-Milanesi, vol. VI, p. 620 n. 2).

APPENDICE III.
Ruberto di Filippino Lippi

Il quasi sconosciuto pittore ‘senza quadri’ Ruberto Lippi (nato Firenze 1500; morto Firenze 1574; sposato, dopo il 1533, con Costanza, figlia di Francesco Granacci pittore) è primogenito di Filippino Lippi, morto prematuramente nel 1504. “Discepolo” del Rustici, Ruberto faceva parte prima della Compagnia di S. Luca, 1553, e poi della nuova Accademia del Disegno, dal 1563. Le poche notizie su Ruberto sono raccolte soltanto nelle due brevissime schede, ormai vecchie, di *Anon.*, in: *Thieme-Becker*, vol. XXIII, 1929, p. 274; e di *Colnaghi*, Dictionary, p. 155. In seguito alla morte di Filippino, la famiglia rimane nella casabottega posta in via degli Agnoli (oggi via degli Alfani nel tratto tra via de’ Servi e via della Pergola: *Doris Carl*, Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504, in: *Flor. Mitt.*, XXXI, 1987, pp. 373, 386, 389), e Ruberto, senza padre, avrebbe potuto trovarsi presto a bottega col Rustici nelle sue stanze della vicina Sapienza, occupate forse già dal 1511 (v. n. 19). Si ricordi di nuovo il caso del Sogliani nel 1501, non ancora decenne e già garzone di Lorenzo di Credi (v. n. 14). Secondo la testimonianza del Vasari, la Compagnia del Pauolo, composta principalmente di artisti amici del Rustici – cui successe, a quanto sembra, nel 1512 un’altra compagnia detta “della Cazzuola” (v. n. 19) – ebbe per “provveditore” il giovanissimo “Ruberto di Filippino Lippi” (*Vasari-CdL*, vol. VI, p. 455), più tardi “provveditore”, ancora, dell’Accademia del Disegno e collega del Vasari (1563-1568 ca.: *Zygmunt Ważbiński*, L’Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento, Firenze 1987, pp. 279, 475 sg., 497; *Colnaghi*, Dictionary, p. 155; *Frey*, Nachlass, vol. II, p. 100; vol. III, pp. 205 sgg., 213 sg., 217, 233). Un ipotetico rapporto di familiarità tra Filippino e il Rustici non viene finora confermato dai documenti coevi, seppure nella giuntina il Vasari s’avvalga di un affresco di Filippino nella cappella Brancacci per elaborare il ritratto del Rustici nelle *Vite* (*Prinz*, p. 145, n. 135). Alla morte di Filippino numerosi disegni rimanevano agli eredi (*Carl*, pp. 373, 383, 389). Oltre al Rustici, anche Benvenuto Cellini ne prendeva visione, intorno al 1516/18 tramite il fratello minore di Ruberto, *Giovan Francesco*, nato nel 1501 (“la casa sua era piena di quelli belli studi che aveva fatto il suo valente padre, il quale erano parecchi libri disegnati dalle belle anticaglie di Roma”: *Benvenuto Cellini*, *Vita*, a cura di *Orazio Bacci*, Firenze 1901, pp. 26 sg., 31). E, forse ancora prima, l’incisore Cristofano Robetta, frequentatore della cerchia del Rustici e socio, come Ruberto Lippi, della Compagnia del Pauolo (cfr. *Paolo Bellini*, Catalogo completo dell’opera grafica del Robetta, Milano 1973, p. 7; *Mark Zucker*, The Illustrated Bartsch, vol. XXV [già XIII/2], Commentary, New York 1984, pp. 527-570) studiava i disegni di casa Lippi. Il Vasari ha potuto arricchire la propria collezione grafica con diversi disegni di Filippino (*Licia Raggianti Collobi*, Il Libro de’ disegni del Vasari, Firenze 1974, v. “Filippino”, *ad indicem*, e pp. 85-86), probabilmente tramite lo stesso Ruberto, e forse, come intermediario, l’amico comune, Don Silvano Razzi. Nel 1526, al tempo dell’immatricolazione nell’Arte de’ Medici, Speziali e Merciai, il 13 di marzo, Ruberto abita ancora nella casa di via degli Angioli (“in populo sancti Michaellis Vicedominorum”) dove sembra essere rimasto, dati i frequenti rapporti con il vicinissimo convento di S. Maria degli Angeli (cfr. *Karl Frey*, Die Loggia dei Lanzi, Berlino 1885, p. 356; *Frey*, Nachlass, vol. III, pp. 205 sg.; *Ważbiński*, p. 279, doc. a p. 481), svolgendo un ruolo attivo nella vita artistica cittadina, ma, come artista praticante, dedicandosi forse perlopiù a commissioni modeste (nel 1567 viene pagato “per dipintura et haver meso di oro cinque armi”: *Frey*, Nachlass, vol. III, p. 233). – Vedi inoltre: Filippino Lippi ed i suoi beni, in: *Giovanni Carocci*, L’Illustratore Fiorentino, n.s., IV, 1906, pp. 6 sg.: la casa di via degli Alfani, comprata da Filippino nel 1487 (“La quale casa conperai dal priore et chonvento degli Agnoli di Firenze ... sotto di 5 di gennaio 1487”), nell’anno 1534 era passata in proprietà a Ruberto e Filippo, figli di Filippino, e nel 1574 al nipote (“Giovan Francesco”, secondo Carocci, p. 7 – si tratta più probabilmente di “Pier Francesco”, figlio di Ruberto: v. *Vasari-Milanesi*, vol. II, p. 631: “Albertto de’ Lippi”). Tra le opere regalate dal Rustici a Ruberto c’era un “quadretto di basso rilievo dove è un uomo nudo a cavallo”, al tempo della Giuntina (“oggi”) nello scrittoio di Silvano Razzi (v. n. 7), e probabilmente avuto da Ruberto, di nuovo in regalo. Oltre a essere vicini di casa, Razzi e Lippi tenevano entrambi le chiavi di una stanza del monastero degli Angeli dove erano depositate “robe” dell’Accademia del Disegno (*Ważbiński*, p. 481 [1563]), e sembra lecito vedere in Ruberto Lippi uno dei principali informatori del Vasari per la *Vita* del Rustici. In effetti, abitando in via degli Angioli, Ruberto si trova per molti anni a due passi da due figure chiave della Giuntina: Silvano Razzi, del monastero di fronte a casa sua, e Vincenzo Borghini, priore dell’attiguo Spedale degli Innocenti. Gran parte delle informazioni sulle opere d’arte esistenti nel monastero degli Angeli di cui dispone il Vasari è dovuta, per esplicita testimonianza dell’aretino, al Razzi (*CdL*, vol. I, p. 320; vol. IV, p. 314; vol. VI, pp. 454, 532; vol. VII, p. 26; cfr. anche vol. V, p. 417; vol. VII, pp. 94 sg.; vol. VIII, p. 56). La parte, importante e spesso sottovallutata, svolta dal Razzi nella compilazione della Giuntina è stata resa ambigua dall’affermazione, iperbolica, del fratello Serafino Razzi in un libro curato dallo stesso Silvano: *Serafino Razzi*, *Vite de i Santi e Beati del Sacro Ordine de’ Frati predicatori*, 2.a ed., Firenze 1588, p. 26: “nelle vite de’ Pittori, Scultori, & Archi-

tetti, scritte per la più parte da Don Silvano Razzi mio fratello, per il Signor Cavaliere M. Giorgio Vasari Aretino suo amicissimo" (cfr. p. 232: "da chi ha scritto le vite de' Pittori per lo signor Cavalier Giorgio Vasaro"). Su Silvano Razzi: *Margaret Daly Davis*, in: *Giorgio Vasari*, cat. mostra, Arezzo 1981, pp. 193-195, 207, 227; ulteriori notizie in: *Frey*, Nachlass, vol. II, pp. 9, 24-25, 93, 219 sg., 229 sg., 240, 279, 311; *Paatz*, Kirchen, vol. III, pp. 118, 119, 128, 129, 135 n. 42; *Angelo Comolli*, Bibliografia storico-critica dell'architettura civile, Roma 1788, vol. II, pp. 25 sg.; *Ugo Scoti-Bertinelli*, Giorgio Vasari scrittore, Pisa 1905, pp. 99-102; J.F., in: *Rep. für Kwiss.*, III, 1880, pp. 237 sg.; *Robert J. Williams*, Vincenzo Borghini and Vasari's "Lives", Diss., Princeton 1988, p. 113.

ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand des Aufsatzes ist die Reliefkunst des Giovan Francesco Rustici (Florenz 1475-Tours 1554) in seiner Florentiner Zeit. Es handelt sich vor allem um zwei seiner Reliefs, den *Raub der Europa* im Victoria and Albert Museum (London) und den *Drachenkampf des hl. Georg* im Szépmüvészeti Múzeum (Budapest). Beide Reliefs weisen eine ausgeprägte graphische Komponente auf. Die Eigenschaften der Kunst Rusticis werden in zwei weiteren Reliefs, der *Verkündigung* in der Familienkapelle der Villa Salviati (Florenz, Ponte alla Badia), und in dem Madonnenrelief des Bargello verfolgt. Bislang ungeahnte Zusammenhänge mit Benedetto da Maiano werden aufgespürt. Anschließend wird auf eine bislang unbeobachtete Bekanntschaft Rusticis mit einem der bedeutendsten Nachfolger von Marsilio Ficino, dem Neuplatoniker Francesco di Zanobi Cattani da Diacceto (1466-1522), aufmerksam gemacht.

Anhang I untersucht die Zusammenhänge zwischen dem bedeutendsten nicht florentinischen Relief, das Rustici zugeschrieben wird, der sogenannten *Madonna von Fontainebleau* im Louvre, und den übrigen Werken des Bildhauers. Anhang II bietet eine möglichst vollständige chronologische Übersicht über die zeitgenössischen Quellen zu dem Künstler. Anhang III sammelt die bislang verstreuten Nachrichten über Ruberto di Filippino Lippi, einen Sohn des großen Malers und den wohl wichtigsten Schüler von Rustici.

Provenienza delle fotografie:

Victoria and Albert Museum, Londra: figg. 1, 3, 19. – *Szépmüvészeti Múzeum, Budapest*: figg. 2, 13, 15, 17. – *Christie's, Londra*: fig. 4. – *KIF*: figg. 5, 18, 32. – *Frick Library (Sansoni)*, New York: fig. 6. – *Hirmer, Monaco*: fig. 7. – *Soprintendenza, Firenze*: figg. 8, 12, 16, 20, 21, 23, 24, 29, 31. – *Alinari (Brogli)*, Firenze: figg. 9, 10, 22, 27, 28. – *Courtauld Institute, Londra*: figg. 11, 25, 26. – *Artini, Firenze*: fig. 14. – *Böhm, Venezia*: fig. 30. – *Réunion des Musées Nationaux, Pari*: fig. 33.