

## 2.9. Arnolfo

*Madonna in trono col Bambino.*

Marmo, 171 x 72 x 92 cm.

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

La statua della Vergine è scolpita in un blocco di marmo che soltanto all'altezza dei piedi è completata da un altro blocco di maggiore profondità, per permettere l'esecuzione del cuscino. Di restauro il dito indice sinistro della Vergine e la mano destra del Bambino. L'unico intervento documentato è quello registrato il 31 marzo 1851 (AOD, XI, 1,2, *Deliberazioni*, 1832-1877, c. 90) con cui i deputati dell'Opera danno incarico a Pietro Gavazzi di restaurare e collocare in una nicchia la Madonna "ricordata più volte sotto il nome della Madonna dagli occhi di vetro" e il Bambino "che giacevano abbandonati nel cortile dell'Opera".

La Madonna è raffigurata assisa, in un trono andato perduto. Veste un ampio manto che le scende dalla testa trattenuto da una corona. Regge in grembo il Bambino benedicente con in mano un rotolo, e quale caratteristica peculiare ha gli occhi di vetro, che richiamano busti romani (Martin 1987, pp. 209-210). La sua immagine doveva esser recepita come un'apparizione, svelata dall'aprirsi delle cortine tirate dagli angeli (Christian 1990; per cui si veda la proposta ricostruttiva).

Testimonianze dell'appartenenza del gruppo statuario alla facciata del Duomo non vengono da fonti figurative, bensì da fonti scritte. Infatti in quelli che sono considerati i punti di riferimento (copia del disegno dal Poccetti e rilievo del Giambologna) la Vergine appare stante, tanto che i Paatz (1952) hanno avanzato l'ipotesi che nel Cinquecento que-

sto gruppo fosse stato sostituito con un altro, indicato da Kriegbaum (parere orale) nella 'Madonna' di Vincenzo Danti ora in Santa Croce. L'opinione della Becherucci (1969) che sia stato il grande stemma vescovile affisso sul portale centrale, come da Poccetti, ad impedire la visione dell'arredo plastico della lunetta, è condivisibile. Non lascia dubbi sulla sua collocazione proprio nella lunetta la descrizione, più volte ricordata, precisa e partecipata, dell'anonimo cronista circa l'arredo della facciata al momento della distruzione del 1587 (carte Rondinelli, citate in Richa, VI, 1757, pp. 57 ss.). Egli tra l'altro fa esplicito riferimento agli occhi "lucenti che parevano veri perché erano di vetro", che saranno all'origine della sua sfortuna in ambito controriformato, per la suggestione che avevano iniziato a esercitare sulla devozione popolare. La Madonna colpita per questo da un giudizio di valore senza appello: "mostruosa e ridicola... e di brutta proporzione" nei documenti ufficiali, dopo esserne stata negata ai commercianti la vendita per un tabernacolo in piazza del grano, fu rimossa anche dall'interno del Duomo, ove era stata posta in prossimità al pilastro di San Zanobi (la denominazione viene dal quadro di Giovanni del Biondo; A.O.D. III.I.4, c. 388).

Il suo ricordo riaffiora nel 1644 nell'inventario dei pezzi dell'Opera (AOD, VIII.5.1, *Scartafaccio*), quindi nel 1851 (vedi sopra); viene, infine, collocata nel 1891 nel costituendo museo.

La Madonna fu scambiata, sulla base della convinzione che la statuaria della facciata fosse di epoca talentiana e con il fraintendimento di un documento del 1396, per opera di Nicolò di Piero Lamberti (Cavallucci 1881; Poggi 1904), e poi ricondotta da Rathe (1910) alla metà del secolo. Essa è stata asse-

gnata per la prima volta ad Arnolfo da Adolfo Venturi (1906), grazie ai confronti con i marmi della 'Natività' e della 'Dormitio', che nel frattempo erano stati resi noti da Swarzenski (1904) in collezione Bardini. Il riconoscimento del Venturi ha dato una svolta all'identificazione della figura artistica dello scultore, permettendo di ricondurre sotto il suo nome anche le altre opere della facciata. Nonostante che questa attribuzione abbia avuto larga parte di consensi, il Keller (1935), attribuendola a un collaboratore di Arnolfo, ne fa l'esempio chiave della tendenza bizantina-barocca dell'atelier dello scultore, che, nel retaggio della cultura romanica toscana, precederebbe o si affiancherebbe alla tendenza più classica che impronta il 'Bonifacio VIII'. Annullate le prime incertezze sull'autografia, grazie anche al chiarimento della paternità arnolfiana della facciata, tramandata dal Poccetti, col rifiuto da parte di Metz (1938) e Sanpaolesi (1966) di riconoscervi un determinante intervento del Talenti, la statua è oggi il principale riferimento per la comprensione dell'opera di Arnolfo (Becherucci 1969) da ogni angolazione: compositiva, stilistica, cronologica e culturale. Becherucci vi riconosce la forza inventiva di Arnolfo e il forte senso plastico entro il rigore costruttivo prossimi alla 'Natività' e alla 'Dormitio', mentre Romanini (1969, pp. 113-114) vi ravvisa un'energia che non è dettata dai gesti, ma scaturisce dalla stessa "tessitura lineare", poiché la linea "ha preso anzitutto corpo in uno con lo spessore del modellato e l'arrotondarsi cupoliforme del disegno". Questo carattere di meditata costruzione, sottolineata dalla gestualità della Vergine, reiterata da quella del Bambino, insieme al pannello che si dilata e si irradia, arriva a creare un movimento concentrico, come sottolinea Poeschke



(1972; 2000, p. 98), che ne esalta il profondo senso di dignità, a conferma dell'aspetto umano.

Umanità su cui insiste il Carli (1993), che coglie, nello studiato gesto con cui la madre sfiora la spalla del figlio, il legame profondo che li unisce e che trae Maria da un isolamento solo apparente.

È questa la prima opera in cui Arnolfo si è realmente misurato con il tutto tondo, decidendolo volutamente, dal momento che per una volta, nella facciata fiorentina, non ha messo in atto gli espedienti che ha dovuto escogitare per costruire le altre statue. Il gruppo statuario ha la frontalità come punto di vista privilegiato, da cui si può già capire cosa significhi, anche per un artista del Trecento incipiente, porre una figura nello spazio in modo tale da percepirla in tutta la sua profondità, che è spessore di membra, di panni e di gesti. Il braccio allungato misura lo spazio che la gamba occupa, creando, col Bambino spostato verso destra, una cavità misurabile e indagata collo scrutinio sensibile del panneggio. Questa definizione si fa sottile nelle pieghe del cuscino, che si deforma verosimilmente sotto il piede della Vergine, o nella definizione del roto che tiene in mano Gesù. Non vi sono, è vero, le risposdenze di sguardi tra madre e figlio, che rendono così intenso il rapporto delle Madonne di Giovanni Pisano; qui, infatti, il fulcro della rappresentazione appare l'ostensione del Bambino da parte della Vergine, che si caricava di significato nel suo contesto d'origine, in cui veniva svelata come un'apparizione tra le cortine che si aprivano. Mi chiedo se questa scelta figurativa non fosse la traduzione in immagine di un concetto teo-

logico, che poi verrà espresso nella titolazione della chiesa: Santa Maria del Fiore, là dove il fiore, che richiama anche il nome della città, allude all'ultimo virgulto dell'albero di Jesse, da cui discende Maria, ovvero il Cristo (Acidini 1995).

L'evidenza del gruppo statuario, la cui profonda unità non è richiamata dai gesti ma, come sempre in Arnolfo, da elementi formali allusivi e simbolici, si offre, tuttavia, anche a visioni laterali. Questa è la riprova di come, anche a causa del relativo spazio della piazza, una diagonale di veduta fosse contemplata. La finitezza del panneggio che ricade lento e grave con i consueti moduli a cuneo sulla sinistra, là dove tira il braccio, e in profili più ondosi sulla destra, dove la mano sfiora la gamba del Bambino, fa capire che il trono della Vergine aveva caratteristiche contenute, delle dimensioni del basamento attuale, racchiuso tra la terminazione tergale della veste e il cuscino. La seduta, anche per ciò che concerne i materiali, costituiva probabilmente un tutt'uno con la lunetta che fungeva da schienale e che, come nel 'monumento de Bray', calibrava la sua decorazione sulla testa della Vergine a guisa d'aureola, ancora sfruttando l'allusione e il gioco ottico (Romanini 1983).

La stretta connessione con la lunetta fa pensare che anche il seggio fosse di marmo corallino; il tipo di decorazione delle fiancatelle può forse essere suggerito da un frammento mosaicato, trovato negli scavi in Cattedrale nel 1970, in cui una fine voluta su uno sfondo di tessere attesta anche la cura e la raffinatezza dei particolari decorativi.

Considerato l'arco temporale in cui sembra probabile che si sia svolta l'attività di Arnolfo, la Madonna si situa in una fase intermedia, in cui già è avvenuta la svolta stilistica verso una ricchezza di modellato più ostentata e plastica e in cui lo spazio e il corpo vengono saggiati e non allusi, anche se ponderati con quelle che possono essere le distorsioni ottiche o i punti di vista privilegiati. Viene meno il criterio di visibilità, quasi che la Vergine dovesse essere un idolo di per sé. La frontalità classica e spaziosa, cui ancora non allude Giotto nella 'Madonna di San Giorgio alla Costa', con la quale però la statua in esame spartisce la gravezza, si ritroverà invece, compresa, nella 'Madonna di Ognissanti', che seguirà di là a pochi anni. Rimane aperto il dilemma del grado di ornamento e di cromia su tutte le statue; tuttavia, neppure nella Vergine, che è sempre stata nei locali dell'Opera del Duomo, sono state trovate tracce di colore o di oro.

Enrica Neri Lusanna

Bibliografia: AOD, XI, 1,2, *Deliberazioni*, 1832-1877 (1851) c. 90; A.O.D. III.1.4, 1588, c. 388; AOD, VIII.5.1, *Scartafaccio*, Inventario, 1644-45; Richa, VI, 1757, pp. 57 ss.; Cavallucci 1881, p. 126; Poggi 1904, p. 25; Swarzenski 1904; Venturi 1906, p. 73; Schottmüller 1909, p. 299; Becherucci 1928, pp. 719-738; Keller 1935, p. 40; Metz 1938, p. 153; Paatz, III, 1952, p. 567, n. 479; Sanpaulesi 1966, pp. 309-323; Becherucci 1969, pp. 215-217; Romanini 1969, pp. 113-116; Poeschke 1972, pp. 165-175; Gardner 1972, pp. 136-141; Romanini 1983, pp. 164, n. 16, 166, 172-177; Christian 1990, pp. 22, 25-26; Pace 1991, pp. 335-373; Carli 1993, pp. 240-241; Poeschke 2000, p. 98.



Arnolfo, 'Monumento de Bray', particolare della Madonna in trono. Orvieto, San Domenico

Arte romana, Il secolo a.C., 'luno'. Roma, Musei Capitolini