

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*

*fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXIX - Terza serie - Numero 137 (815)

Gennaio 2018

*FRANCESCO CAGLIOTI*

MICHELANGELO SCULTORE:

I PROBLEMI DELL'ATTIVITÀ GIOVANILE

E IL 'CUPIDO' GALLI DI MANHATTAN

La vicenda di Michelangelo scultore è stata raccontata troppe volte perché sia necessario ripeterla qui dall'inizio sino alla fine. Ciò non significa, ovviamente, che essa sia stata esplorata tutta davvero a fondo, o che per il futuro non ne rimangano da chiarire tanti punti nevralgici. Nelle pagine che seguono sfiorerò solo alcune di tali questioni, raggruppandole in tre parti consecutive: la formazione e le opere giovanili; l'incrollabile fedeltà del maestro a sé stesso nell'intero arco di una vita longeva e sempre attiva; la fortuna postuma di quelle opere che, a paragone con capolavori celeberrimi come la 'Pietà' vaticana, il 'David', il 'Mosè', i due 'Prigioni' del Louvre o le figure della Sagrestia Nuova, siamo in qualche modo autorizzati a definire 'minori'. Questi tre temi hanno assai più legami reciproci di quanto non appaia a prima vista: tra essi, cercherò di metterne in speciale evidenza uno, che coinvolge l' 'Arciere' di casa Payne-Whitney al n. 972 di Fifth Avenue a New York (sede dei Servizi Culturali dell'Ambasciata di Francia negli Stati Uniti), in deposito dal 2009 presso il Metropolitan Museum of Art. Per chi, come me, crede infatti serenamente e

pienamente non solo che esso sia di Michelangelo, ma anche che sia il ‘Cupido’ di casa Galli a Roma, terminato entro il 1497, è doveroso riservare un certo riguardo all’unica scultura in tutto autografa del maestro da giovane che non sia ancora pienamente accettata dagli studi<sup>1</sup>. Un altro numero di catalogo nella stessa condizione critica sarebbe in verità il ‘San Giovannino’ di casa Medici nella capilla de El Salvador a Úbeda (Jaén), che fu ricusato sessant’anni fa da Roberto Longhi sulle pagine di questa rivista /*tavole 11a, 12a, 15a; 16a, b/*: ma esso è stato da me reintrodotta negli studi troppo di recente perché io possa azzardare qui un bilancio della sua attuale fortuna, dopo ottant’anni di completa indifferenza da parte della bibliografia michelangiolesca<sup>2</sup>.

È ben noto come il riconoscere lo stile giovanile degli artisti del passato nelle opere disperse sia sempre un’impresa controversa. Ciascuno di loro, infatti, anche tra i sommi, non è mai nato maestro fatto, e, prima di approdare alla maniera adulta, si è mosso attraverso diversi esperimenti, tra cui l’imitazione dei colleghi più anziani, in mezzo ai quali, volente o nolente, è cresciuto. Ma, poi, quanto più un artista, una volta fattosi maestro, si è rivelato grande pioniere, tanto più la distanza matura e definitiva – di stile e di qualità – dalle sue prove iniziali è diventata una sfida di comprensione per i suoi estimatori, e magari, prim’ancora, di autorappresentazione per lui stesso. Tale problematica fa naturalmente tutt’uno con il riconoscere presso quali colleghi anziani l’artista in erba si è recato a bottega, apprendendone almeno i rudimenti del mestiere: un punto, questo, che in scultura è ancora più cruciale che in pittura, poiché coinvolge un repertorio di strumenti e di tecniche molto più vasto, così come un tasso di collaborazione assai più alto e una necessità ben maggiore di spazi operativi condivisi.

Per Michelangelo, l’esistenza eccezionale di due biografie complete a lui dedicate quando era ancora in vita (Giorgio Vasari, 1550; Ascanio Condivi, 1553) avrebbe potuto risolvere alla radice parecchi quesiti nei quali gli studi si dibattono tuttora: e invece esse finiscono per rendere doppiamente ardui quei passaggi esistenziali che dovettero per forza esserci, ma di cui, per una ragione o per un’altra, esse non parlano, o parlano a mezza voce. A dire il vero, le opere giovanili in Vasari e Condivi non mancano: ma alcune compaiono solo presso il secondo (sicché il primo le poté recuperare, e persino accrescere, nella riedizione ampliata del 1568), mentre altre, come i quattro ‘Santi’ della cappella Piccolomini nel Duomo di Siena (1501-1504), non sono contemplate da nessuno. I silenzi s’infittono a proposito della formazione, che evidentemente Michelangelo voleva quasi negare, presentandosi come una Minerva uscita già tutta armata dal capo di Giove. Tale schema avrebbe avuto un significativo ricorso nel Seicento a beneficio di un altro supremo artista dalle capacità

universali, Gianlorenzo Bernini, la cui *imitatio Bonarroti* fu notoriamente fortissima. Nelle due dense biografie consacrate molto presto anche a lui (Filippo Baldinucci, 1682; Domenico Bernini, 1713) il ruolo di Pietro Bernini, valentissimo scultore con cui lo stile iniziale dell'allievo Gianlorenzo si confonde ancora oggi, va a malapena oltre quello di genitore<sup>3</sup>. Un secolo prima, Vasari aveva avuto addirittura filo da torcere quando s'era permesso di accennare a Domenico Ghirlandaio come maestro di Michelangelo in pittura<sup>4</sup>: l'artista "divino" lo aveva ripreso per mezzo del suo portavoce Condivi<sup>5</sup>, costringendolo in qualche modo a difendere la propria onestà nella riedizione del 1568 (Michelangelo era ormai morto) e ad appellarsi a citazioni letterali dai documenti della bottega ghirlandaiesca<sup>6</sup>. Queste divergenze su Michelangelo 'scolaro' si erano quasi risolte in uno scontro tra Vasari e Condivi sul metodo biografico: e, significativamente, nell'unico scontro davvero palese tra i due scrittori rivali<sup>7</sup>.

Per l'apprendistato scultoreo di Michelangelo, Vasari e Condivi si erano invece accordati sul fatto che esso avesse avuto luogo soltanto nel Giardino dei Medici a San Marco, e piuttosto sotto la nobile protezione di Lorenzo il Magnifico che sotto la debole guida artistica di Bertoldo di Giovanni (taciuto del tutto da Condivi)<sup>8</sup>. Questa versione è arrivata pressoché intatta sino ai nostri giorni, sopravvivendo curiosamente anche quando, nel secolo scorso, l'esistenza del Giardino è stata messa per qualche tempo (e per errore) in gran dubbio<sup>9</sup>. Mentre, dunque, per i diversi compagni di Michelangelo nel Giardino si ammettono o s'invocano altri maestri tradizionali nelle rispettive botteghe di pittura o scultura, implicando che il Giardino non fosse un'officina sufficiente a una formazione tecnica ortodossa, per Michelangelo tale ricerca è sentita perlopiù come pacificamente superflua. E mentre per lui come pittore la 'soluzione Ghirlandaio' è stata confermata da un documento del 1487<sup>10</sup>, l'assenza perdurante di simili testimonianze secondarie per lo scultore non sembra suscitare disagio<sup>11</sup>.

In contrasto con il *consensus universorum* su un Michelangelo poco meno che autodidatta nella scultura, ma forse anche in conseguenza di tale premessa, la bibliografia moderna è però solitamente scortata da difficoltà e frizioni vivaci sulla ricostruzione del suo stile d'esordio, cioè sulle opere che potrebbero rappresentarlo. La più parte di queste difficoltà, annunciate già nel pieno Settecento, si potrebbe riassumere sotto il titolo di 'sindrome anacronistica di Bottari e Hugford': significando, con ciò, la tendenza costante a presupporre per gli anni fino al 'Bacco' (1496-1497) /*tavole 11b, 15b, 25, 27, 30, 33*/ – ancora tutti quattrocenteschi non solo nella cronologia – una maturità praticamente già piena, come se la svolta epocale che, sulla base delle opere accettate da tutti, dobbiamo datare tra la 'Pietà' vaticana (1498-

1499) /tavole 12b e 13/ e il ‘David’ (1501-1504), fosse invece cominciata dieci anni prima. Quando, dunque, il fiorentino-romano Giovanni Gaetano Bottari, autore della più antica edizione commentata delle *Vite* di Vasari (1759-1760), dové dedicare una nota al ‘Crocifisso’ ligneo di Santo Spirito a Firenze (1493-1494 circa) /tavole 3, 4a, 5a, 6, 10, 17, 19, 20b, 21b, 22b, 23b/, la cui memoria non era andata ancora perduta nella sua sede originaria, egli, con il conforto del pittore anglo-fiorentino Ignazio Enrico Hugford, stimò che quell’immagine non potesse essere di Michelangelo: in essa i due amici non sentivano “quella maniera grande e fiera che si ravvisa nell’altre sue opere fatte dopo”; e Hugford, in particolare, attribuiva il ‘Crocifisso’ a “uno scultore un poco più antico”<sup>12</sup>.

Dopo tale incidente, sarebbero stati necessari due secoli interi perché quel legno, confinato da allora in un ambiente riservato del convento, fosse riscoperto da Margrit Lisner nel 1962<sup>13</sup>; e poi ancora mezzo secolo all’incirca perché le polemiche prodotte dal ritrovamento si placassero in un’unanimità pressoché completa<sup>14</sup>. Nel frattempo, nondimeno, gli studi su Michelangelo, alla ricerca delle sue reliquie giovanili, avevano acquisito diffusamente e stabilmente l’attitudine di Bottari e Hugford: essi, dunque, nei casi che hanno avuto più successo ma non hanno infine superato la prova del tempo, hanno proposto sempre e soltanto opere vicine a Michelangelo anziano, o anche successive alla sua morte, magari di un secolo. Così, per esempio, tutti i falsi pretendenti al ruolo del ‘Crocifisso’ di Santo Spirito – almeno tre sono stati quelli passati al vaglio dalla bibliografia più seria – si scalano dai primi anni del Cinquecento fino ai primi del Seicento<sup>15</sup>. In modo analogo, tra la metà dell’Ottocento e la metà del Novecento ebbe largo e autorevole seguito l’identificazione del perduto ‘Cupido’ di casa Galli con un ‘Narciso’ al Victoria and Albert Museum di Londra /tavola 1/: una figura accosciata non solo assai difforme dalle descrizioni che gli scrittori antichi danno del ‘Cupido’, ma, prim’ancora, calata tutta entro un Manierismo fiorentino – cioè michelangiotesco – più che evoluto, impossibile senza i precedenti della Sagrestia Nuova<sup>16</sup>. Nello stesso arco di un secolo, il ‘San Giovannino’ di casa Medici a Firenze (1495-1496) conobbe non meno di sei diverse candidature, tra cui nessuna anteriore al suo vero autore, e ben tre databili dagli anni della Sagrestia Nuova in avanti: due, in particolare, addirittura nel pieno Seicento (l’‘Aristeo’ di Domenico Pieratti già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, e il ‘Battista’ di Giovanfrancesco Susini oggi a Washington, National Gallery of Art), quando la conservatrice Firenze non aveva ancora smaltito l’onda lunga dell’influenza del Michelangelo maturo<sup>17</sup>.

Negli ultimi tempi la migliore letteratura accademica su Michelangelo si è fatta complessivamente molto più cauta, e il rischio di riferire alla gioventù del maestro i

lavori dei suoi seguaci tardi e postumi sembra ormai superato. Ma la ‘sindrome di Bottari e Hugford’ agisce adesso, al contrario, attraverso vari corsi e ricorsi di ‘negazionismo’, che, nell’ultimo secolo all’incirca, hanno perso almeno due o tre occasioni davvero utili per risarcire i primi anni di Michelangelo scultore. Temo che su tale situazione pesi anche l’inesorabile avanzare degli specialismi storiografici. Da alcune generazioni, infatti, Michelangelo è campo esclusivo dei numerosi ‘cinquecentisti’: e costoro, individuando tra la ‘Pietà’ vaticana e il ‘David’ l’‘anno zero’ della Maniera Moderna, e quindi dei loro studi, non riescono a immaginarne degli antefatti che siano una vera e propria protostoria. In tal modo, essi postulano che sarebbe più legittimo, e più rasserenante, se prima della ‘Pietà’ ci fossero, o si scoprissero, altre opere di pari stile, e magari di pari livello<sup>18</sup>. Ma un simile approccio introduce una forzatura nella ‘biologia’ di Michelangelo, perché pretende che essa sia stata ferma – intendo felicemente ferma su posizioni già tutte adulte – proprio quando avrebbe dovuto essere più in moto, cioè, per più di due decenni, dal 1490 al 1512 circa (mentre nel séguito si dà per scontato un costante dinamismo); e, così facendo, si trascura troppo spesso che già le prove d’esordio oggi applaudite da ognuno – la ‘Madonna della scala’ /tavole 8a e 14a/, la ‘Centauromachia’ /tavole 5b e 39/ e le tre figure di Bologna /tavole 14b e 28a/ – mostrano che gli anni novanta, lungi dall’esser fermi, furono anche assai poco rettilinei. Infine, tale approccio solleva una misteriosa aporia nella storia dell’arte italiana ed europea, perché non spiega come mai la Maniera Moderna non sia cominciata, sulla scia di Michelangelo, con almeno un decennio di anticipo.

Non è un caso, almeno a mio avviso, che i più preziosi apporti alla comprensione della gioventù di Michelangelo scultore siano venuti nell’ultimo mezzo secolo da una studiosa come Margrit Lisner, la quale, attrezzata sull’intero arco dell’arte medievale e moderna, si trovava tuttavia particolarmente a suo agio nel Tre e nel Quattrocento. A lei, nel 1958, così come ora a me, pareva dunque che, avanzando verso la soglia del Cinquecento in ordine diacronico, dopo almeno un secolo di fitta tradizione delle esperienze tecniche e formali all’interno delle numerose botteghe scultoree fiorentine, fosse percepibile tra l’attività del maturo Benedetto da Maiano (morto nel maggio 1497) e quella del giovane Michelangelo ben più che una semplice e fortuita coincidenza di tempi<sup>19</sup>. Andando oltre la Lisner, credo addirittura che si possa ravvisare tra le opere degli ultimi quindici anni incirca di Benedetto (nel frattempo cresciute sensibilmente di numero e d’importanza rispetto a quelle note nel 1958) e certi capolavori giovanili di Michelangelo accolti da tutti, come la ‘Pietà’ vaticana e la ‘Madonna col Bambino’ di Bruges, un progresso tecnico-stilistico ininterrotto: lo stesso che c’è stato poi tra il catalogo del maturo Pietro Bernini e le grandi figure statuarie di suo figlio Gianlorenzo in casa Borghese (scolpite, con felice

corrispondenza, alla stessa età che aveva Michelangelo tra la ‘Pietà’ e la ‘Madonna’ di Bruges)<sup>20</sup>.

Sempre alla Lisner, forte di una vasta e profonda conoscenza della produzione toscana di ‘Crocifissi’ lignei dal Duecento in poi, l’esemplare di Santo Spirito apparve fin da subito nella sua pienezza di episodio del tutto inedito, originalissimo rispetto alla miriade d’immagini dello stesso soggetto intagliate a Firenze prima, durante e anche dopo la giovinezza di Michelangelo: una novità che non si traduce in un ‘Cristo’ energumeno, fratello degli ‘Ignudi’ della Sistina o dei ‘Prigioni’ (come si potrebbe volere con il ‘senno di poi’), ma, all’opposto, in una spoglia gentilissima e delicata, dall’epidermide intangibile, così come piaceva a Fra Girolamo Savonarola, per contrasto con molti tra i più riusciti ‘Crocifissi’ del tardo Quattrocento, da Antonio del Pollaiuolo a Giuliano da Sangallo<sup>21</sup>. D’altronde, l’ultimo ‘Cristo’ monumentale scolpito dal vecchio Michelangelo, quello della ‘Pietà’ Rondanini (1555 circa-1564), benché incompiuto, è stato lavorato a sufficienza da farci capire che, dopo un’intera vita di ulteriori sperimentazioni, l’autore tornò per questo soggetto all’ideale da cui era partito da ragazzo /*tavola 4a, b/*.

Il repertorio di riscontri puntuali con Michelangelo che la Lisner ha messo in campo tra il 1964 e il 2001 per il ‘Crocifisso’ di Santo Spirito ha infine convinto la stragrande maggioranza degli studiosi<sup>22</sup>. Così, per esempio, il volto del Cristo è assai vicino da una parte a quelli dei ‘Crocifissi’ lignei di Benedetto da Maiano e dei suoi stretti seguaci, mentre dall’altra è pronto a riproporsi con una maggiore flagranza marmorea nella ‘Pietà’ vaticana. Il profilo dello stesso volto, dal naso alto e sottile, ricorre in ogni suo tratto nella testa della ‘Madonna’ di Bruges. L’esercizio di avvistamento del tronco fra le spalle e il bacino anticipa quello, potenziatissimo, nella giacitura elaborata del Cristo in grembo alla Madre nella ‘Pietà’ vaticana. E la complessione anatomica tutta, assai più sensibile ai modelli esibiti dai dipinti sacri fiamminghi e dalle stampe nordiche allora presenti a Firenze e presso i Medici (Rogier van der Weyden, Martin Schongauer), conferma l’attenzione per queste fonti rivelata dai primordi di Michelangelo come pittore (le ‘Tentazioni di Sant’Antonio’, 1487-1488 circa, oggi a Fort Worth, Kimbell Art Museum)<sup>23</sup> e come disegnatore (i fogli a penna dai fitti tratti paralleli e incrociati).

Paghi di simili materiali, e di altri analoghi suggestivamente rintracciati nel mondo del giovane Michelangelo /*tavola 5a, b/*<sup>24</sup>, la Lisner e quanti sono stati persuasi da lei non hanno sentito un pari bisogno di verificare l’attribuzione del ‘Crocifisso’ nell’arco di quella che possiamo chiamare la ‘lunga durata’ del percorso dell’autore. Eppure, secondo me, questo è un metodo che conviene saggiare, non tanto per dare al

*corpus* di Michelangelo uno sviluppo predefinito, quasi teleologico, ma per ricomporre insieme gli studi su di lui, divisi tra un ‘dopo’ sicuro e un ‘prima’ troppo spesso enigmatico, cioè tra la grande e compatta maniera cinquecentesca e un’adolescenza necessariamente meno compatta, e tuttavia coerente.

La torsione lenta, graduale e continua del ‘Crocifisso’, da capo a piedi, si legge oggi, innanzitutto, in serena prosecuzione con quella del ‘San Girolamo’ stante di Bertoldo a Faenza, un’opera del 1465 circa, attribuita a Donatello dalla tradizione, ma restituita definitivamente nel 1992 da James D. Draper al suo vero autore */tavole 2-3/*<sup>25</sup>. D’altra parte, la scelta di far partire il movimento del ‘Cristo’ da una pulsione primaria della gamba destra, che, imperniandosi sull’anca, accenna a una rotazione verso sinistra per sovrapporsi sull’altra gamba, è il primo annuncio – insieme al bambino a metà della scala nella ‘Madonna’ omonima */tavola 8a/* – di un dispositivo cui Michelangelo è rimasto incrollabilmente affezionato per l’intera carriera, senza che sia dunque possibile dar spazio qui a tutte le occorrenze (non solo quelle che si leggono dalla sinistra alla destra del riguardante, ma anche quelle in direzione opposta). Fra gli esempi più eclatanti è giusto però ricordare almeno il satiretto nel ‘Bacco’ */tavola 11b/*, il ‘San Matteo’ del 1506 (sebbene ispirato all’‘Abramo’ di Donatello nel campanile di Giotto, 1421), il ‘Prigione ribelle’ del Louvre (1513 circa) e la ‘Rachele’ nella tomba di Giulio II (1542 circa): non senza trascurare il corpo, pur senza vita e accasciato, del Cristo nella ‘Pietà’ Bandini presso il Museo dell’Opera a Firenze (1548-1555 circa). Il discorso, tuttavia, andrebbe esteso a moltissimi disegni e a quasi altrettanti dettagli in pittura, cominciando dal San Giovannino nella ‘Madonna di Manchester’ (1495-1496 circa) */tavola 8b/*, dal Cristo del ‘Trasporto al Sepolcro’ di Londra (1500-1501) */tavola 7a/*, o dal Gesù Bambino e dal secondo ignudo da sinistra nel Tondo Doni (1504 circa) */tavola 9/*, e culminando nella Madonna del ‘Giudizio Finale’ (1536-1541): queste raffigurazioni ‘nelle due dimensioni’ hanno per giunta il vantaggio di rappresentare nel modo più diretto certe vedute principali care al maestro, le quali vanno facilmente perdute o confuse nell’esposizione delle sculture e nelle loro fotografie multiple. Da uno di tali fogli (al Louvre, inv. 714) */tavola 7b/* si ricava che anche il perduto ‘David’ bronzeo destinato alla Francia era stato pensato con la gamba destra lievemente sollevata e sinuosa (1502)<sup>26</sup>. E il ‘Crocifisso’ disegnato assai più tardi per Vittoria Colonna, nel celebre foglio al British Museum (1538-1541 circa, inv. 1895,0915.504), pur essendo atletico, vivo e tormentato, cioè ormai tutto il contrario di quello di Santo Spirito, ne perpetua ancora l’avvitamento ‘generatore’ della gamba destra.

Una perfetta e bilanciata compresenza di caratteri ‘giovanili’ e di opzioni di lunga durata si ritrova nel ‘San Giovannino’ di Úbeda, che ha tutte le carte in regola per

essere quello citato da Condivi e poi da Vasari (1553, 1568) come scolpito per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Opera del 1495-1496, per ragioni di convenienza politica esso fu donato nel 1537 dal suo ultimo proprietario di casa Medici, il neo-eletto duca di Firenze Cosimo I, all'onnipotente segretario dell'imperatore Carlo V, Francisco de los Cobos, il quale lo destinò alla sua cappella-mausoleo in Andalusia. Quattro secoli più tardi fu quasi interamente distrutto allo scoppio della guerra civile spagnola (1936), non senza che nel frattempo ne fossero state scattate alcune foto preziose */tavole 11a, 12a, 15a/*. Il 'San Giovannino' di Úbeda è forse la più esemplare tra le occasioni mancate degli studi sul giovane Michelangelo nell'ultimo secolo, poiché era stato restituito al suo vero autore già nel 1930 e in una sede accademica da Manuel Gómez-Moreno, ma poi, fino al 2012, quasi nessuno tra le centinaia di studiosi che al di fuori della Spagna hanno saputo dell'attribuzione si è degnato di ricordarla, e nessuno, nel ricordarla, l'ha approvata. L'unica persona che ha dedicato a questa toccante figura un interesse non superficiale, la francese Andrée de Bosque (1965), ne ha proposto, significativamente, la paternità di Antonio Rossellino, così come duecento anni prima Hugford aveva dato il 'Crocifisso' di Santo Spirito a "uno scultore un poco più antico" di Michelangelo<sup>27</sup>.

Discendente da una tradizione fiorentina recente ma già gloriosa di statue marmoree del Precursore, il 'San Giovannino' di Úbeda rifiuta sia l'iconografia dell'eremita adolescente (avviata da Donatello con la famosa statua Martelli oggi al Museo Nazionale del Bargello di Firenze) sia quella del profetino infante (rappresentata proprio da Rossellino in un'opera anch'essa oggi al Bargello, ma scolpita per la lunetta del portale d'accesso all'Opera di San Giovanni). Con la medesima originalità del 'Crocifisso' di Santo Spirito, ben più giovane dei canonici trentatré anni, Michelangelo sperimenta invece per il cugino di Cristo l'età della puerizia, fin qui inesplorata. Il fanciullo di Úbeda, fratello degli angeli della 'Madonna di Manchester' */tavola 28b/* e del satiretto nel 'Bacco' */tavola 11b/*, e poi ancora di Sadoch in una delle lunette dei 'Progenitori' nella Cappella Sistina (1508-1510 circa), è vestito come il Battista bambino nel Tondo Doni, porta con sé una ciotola come l'altro piccolo Battista nel Tondo Taddei di Londra, ed è in bilico su un sasso che ha la stessa morfologia di quelli del 'Bacco' e della 'Pietà' vaticana */tavole 12a, b; 13/28*.

Ma, al di là di queste e di molte altre risposdenze particolari con il catalogo di Michelangelo sino alla Sistina, il 'San Giovannino' di Lorenzo di Pierfrancesco partecipa di un flusso costante di pensieri compositivi che ha accompagnato l'autore fino alla tarda età, ed evidentemente fin da subito. Anche qui una delle gambe, la sinistra, accenna allo stesso moto rotatorio della gamba destra del 'Crocifisso' di Santo Spirito */tavole 10 e 11a/*, dando vita a una discreta ed elegantissima svasatura

degli arti inferiori verso il basso che prelude al ‘Bacco’ e, soprattutto, al ‘Prigione morente’ del Louvre (1513 circa). E anche qui la mano sinistra, impegnata a reggere un cartiglio ma anche a sollevare con grazia infinita i lembi inferiori della casacca di pelo */tavola 15a/*, s’imprime in queste diverse materie con la stessa mollezza delle mani della ‘Madonna della scala’ nel proprio manto */tavola 14a/*, della mano sinistra dell’‘Angelo’ di Bologna nella veste al di sotto del candeliere */tavola 14b/*, di quella del ‘Bacco’ nella pelle felina, di quella del Bambino di Bruges nel manto della Madre, o di quella del primo ‘Cristo’ della Minerva (1514-1516, Bassano Romano) nel sudario<sup>29</sup>. Apice di tale parabola di invenzioni concatenate è la mano destra della Vergine nella ‘Pietà’ vaticana, premuta sul costato destro del Figlio attraverso il sudario ancora una volta: anzi, la prima<sup>30</sup>.

Come tutte le sculture fino alla ‘Madonna’ di Bruges e al ‘David’, e come poche altre dopo, il ‘San Giovannino’ dei Medici era un marmo perfettamente finito: il che non significa, è ovvio, lavorato ovunque con lo stesso traguardo di politura, bensì variato in una studiata gradazione tra aree più e meno esposte agli occhi del riguardante. In particolare, le carni fresche del fanciullo erano ovunque percorse da continue modulazioni di superficie */tavola 16a, b/*, condotte con un amore per la materia scultorea che nel pur sofisticato Quattrocento fiorentino trova un precedente di pari livello solo in Benedetto da Maiano<sup>31</sup>. Questa stessa virtù aveva già formato il ‘Crocifisso’ di Santo Spirito */tavola 17/* e avrebbe formato di lì a poco l’‘Arciere’ di New York */tavole 18, 20a, 21a, 22a, 23a, 24, 26, 36/*.

L’‘Arciere’ ha rischiato anch’esso di essere un’occasione mancata degli studi su Michelangelo almeno dopo il 1902, quando, già in stato lacunoso, passò in asta senza successo sotto il nome giusto d’autore, pronunciato con quell’azzardo dei mercanti che, mirando sempre in alto, finiscono talvolta per cogliere nel segno. Dopo di allora, Alessandro Parronchi si spese più volte, da solo, per la stessa attribuzione, ma senza conoscere i destini newyorkesi del marmo, cominciati fin dal 1905, e soprattutto affogando la sua proposta tra decine e decine di altre, sempre impossibili, a carico di Michelangelo<sup>32</sup>. La meritoria rivalutazione da parte di Kathleen Weil-Garris (1996)<sup>33</sup> fu seguita da non poche obiezioni, prevedibili come sempre quando si tocca il nostro artista<sup>34</sup>. Ma a molti di tali argomenti ha finito per dare una risposta di gran peso la riscoperta, fatta da Paul Joannides (2003), di un antico disegno *d’après*, che all’incirca negli anni dieci del Cinquecento ritrae per intero la statua di fronte e da tergo (e altre due volte in maniera parziale e modificata) */tavole 38, 40a, 43a/*. Questi schizzi completano il frammento odierno esattamente secondo la descrizione che Ulisse Aldrovandi (1556), uno dei cinque scrittori antichi sul conto del ‘Cupido-Apollo’ di casa Galli a Roma (insieme a Condivi, 1550; Benedetto Varchi, 1564;

Vasari, 1568; e Jean-Jacques Boissard, 1597), dà di tale figura del tutto eteroclita: “uno Apollo intiero ignudo con la faretra e saette a lato, et ha un vaso a’ piedi”<sup>35</sup>.

Anche prima del 2003, tuttavia, la figura mutila di New York avrebbe potuto ricondursi sicuramente a Michelangelo, e in particolare alla statua Galli del 1496-1497, perché, come nel ‘Crocifisso’ di Santo Spirito e nel ‘San Giovannino’ di Úbeda, la serie dei riscontri formali con la giovinezza dello scultore è troppo stringente. Malgrado le ingiurie subite dal marmo a causa di molteplici fattori – un’esposizione di tre secoli all’aperto (in una nicchia di villa Borghese al Pincio), una vecchia ricostruzione poi scomparsa del braccio destro (la cui frattura è stata appianata e dotata di pernio), e una ripolitura antiquariale in alcune zone abrasi – la pelle del ragazzo esibisce ancora lo stesso trattamento estremamente virtuosistico del ‘Crocifisso’ /tavola 17/ e – aggiungo io – della statua in Andalusia /tavole 11a; 16a, b/; la complessione agile e avvolta si lascia immediatamente porre a paragone del ‘Crocifisso’ /tavole 18-23/; molti dettagli anatomici, come la melodiosa spina dorsale, le scapole lievemente pungenti, i testicoli quasi di velluto, si ritrovano nel ‘Bacco’, con minime differenze dovute solo alla diversa età del soggetto /tavole 24-27/; e la lavorazione poco meno che fanatica dei capelli, preparata dall’‘Angelo’ bolognese /tavola 28a/, è sempre quella del ‘Bacco’, priva solo delle foglie di vite /tavole 30-31/, e quella del suo satiretto /tavole 32-33/. Inoltre, come il ‘San Giovannino’ di Úbeda, anche il fanciullo di New York appartiene a un’unica famiglia con gli angeli della ‘Madonna di Manchester’ /tavole 28b; 29a, b/: e, se la perdita delle braccia impedisce i confronti invece possibili per il ‘San Giovannino’<sup>36</sup>, la chioma assai folta, e nello stesso tempo depressa sopra la nuca come grazie a un nastro appena levato via, è la combinazione di quelle dei due angeli già ultimati a destra nella tavola londinese. Simili osservazioni di dettaglio sono state opportunamente messe avanti da Kathleen Weil-Garris fin dal 1996, ma la scelta delle foto di corredo non è valse, a quanto pare, a conquistare alcuni irriducibili. Provo dunque a tornarvi sopra con nuove immagini, e mi soffermo in particolare sul casco dei capelli dell’‘Arciere’, dove il lavoro maniacale e compiaciuto del trapano ha predisposto affondi reconditi e imprevedibili di difficoltà e di bravura, lanciando una sfida cui i successivi strumenti per limare e pomiciare e polire hanno saputo rispondere senza mai un cedimento /tavole 31-32, 34-35/: sicché la sola testa avrebbe dovuto far comprendere quale lavoro fuori dal comune ci si trovava davanti (ancora più straordinario, in ciò, dello stesso ‘Bacco’). Il modo complicatissimo in cui l’orecchio destro è enucleato – ma anche imprigionato – entro la massa vermicolante dei riccioli attinge un orgoglioso *non plus ultra* di dedizione al marmo, e nello stesso tempo sembra che lo voglia sdegnosamente nascondere a chi non ha lo sguardo o la pazienza per arrivarvi /tavola 35/.

Già prima del 1996 lo stato frammentario dell'‘Arciere’ non aveva impedito di coglierne il rapporto di attitudine con il bronzetto dell'‘Orfeo’, opera di Bertoldo (1470 circa), al Bargello di Firenze<sup>37</sup>. Subito dopo il 1996 tale legame è stato speso anche per ventilare un riferimento dell'‘Arciere’ a Bertoldo medesimo<sup>38</sup>: ma costui, di certo capace di scolpire nel marmo, del tutto verosimilmente non sarà mai asceso a tale livello di magistero. Piuttosto, l'‘Arciere’ sembra stare all'‘Orfeo’ così come il ‘Crocifisso’ di Santo Spirito sta al ‘San Girolamo’ di Faenza /tavole 2-3/, e l'Ercole nella ‘Centauromachia’ /tavole 5b e 39/ sta al ‘Bellerofonte’ bronzeo di Bertoldo a Vienna<sup>39</sup>: il che conferma che l'ex-collaboratore di Donatello, se non fu per il giovane Michelangelo un modello di tecnica, giocò di certo la propria parte nel plasmarne l'immaginario.

Il nesso tra l'‘Arciere’ e l'‘Orfeo’ non è solo di attitudine, ma coinvolge la scelta stessa dei temi da rappresentare, e gli attributi con cui sostanziarli. Bertoldo aveva alle spalle l'eredità felicemente ambigua di Donatello, il quale nel cosiddetto ‘Amore-Attis’ oggi al Bargello, facendo virtù di una conoscenza necessariamente intuitiva e frammentaria dell'antico, aveva prodotto una sorta di genietto all'ennesima potenza, un bronzo aperto oggi alle esegesi accademiche più peregrine e spericolate<sup>40</sup>. Analogamente, l'‘Orfeo’ di Bertoldo, per cui abbiamo adesso documenti del 1471 e del 1556 che lo chiamano proprio con questo nome<sup>41</sup>, fece presto a diventare un ‘Apollo’ nella ricezione dei secoli successivi. L'‘Arciere’, un ‘Cupido’ per Condivi, Varchi e Vasari, era invece un ‘Apollo’ per due scrittori più ferrati nell'antiquaria come Aldrovandi e Boissard, guidati in primo luogo dall'assenza delle ali (frutto di un rigetto di tale attributo che Michelangelo ha provato molte volte, anche per gli angeli cristiani). Cosa dire, tuttavia, del vaso, degno piuttosto di una ‘Venere’? Sembra dunque che l'‘Arciere’, né ‘Cupido’ né ‘Apollo’, ma entrambi questi dèi, sia un nuovo episodio di quella seducente reticenza iconografica che, tra mille altri aspetti, riconduce Michelangelo a Donatello. Cominciata già con i bambini giocosi nella ‘Madonna della scala’ e con la ‘Centauromachia’, dopo il ‘Cupido-Apollo’ quella predisposizione avrebbe prodotto ancora gli ignudi del Tondo Doni e della Cappella Sistina, o i ‘Prigioni’ di Giulio II: e avrebbe investito persino soggetti come il ‘Redentore’ per la Minerva di Roma (in entrambe le redazioni della statua), che ancora oggi capita spesso di vedere qualificato impropriamente come “Cristo risorto”.

A rendere ancora più difficile e conturbante l'‘Arciere’ Galli è la sua età, a mezza via tra l'infanzia dei Cupidi e la giovinezza di Apollo. Qui ricorre lo stesso ordine di pensieri che, oltre a generare un ‘Crocifisso’ ligneo adolescente, o un ‘San Giovannino’ né infante né adolescente né giovane ma ‘puèrulo’ (così come il satiretto

nel ‘Bacco’), aveva scelto per il ‘Cupido’ dormiente pseudo-antico, poi perduto, l’età assai insolita “di sei anni in sette” (se dobbiamo stare a Condivi, principale fonte sul suo conto)<sup>42</sup>. Ed è questa, naturalmente, la stessa forza immaginativa che ha reso poco più che bambina la Vergine nella ‘Madonna di Manchester’ e nel gruppo marmoreo di Bruges, e le ha aggiunto appena pochi anni, in luogo di trentatré, nella ‘Pietà’ vaticana.

Tali ultime riflessioni proiettano l’‘Arciere’ Galli sullo sfondo dell’intero catalogo di Michelangelo, così come non è accaduto nei primi tempi dopo la riscoperta del 1996, sia perché era più urgente badare ai confronti con la giovinezza del maestro, sia perché non si disponeva ancora del buon disegno *d’après* riemerso nel 2003. Quest’ultimo, completando l’invenzione statuaria in basso e soprattutto in alto, permette di scoprire altre notevoli tangenze con l’attività michelangiolesca non solo giovanile ma anche matura, nel segno di una continuità che lascia davvero ammirati. Se nel frammento attuale è già possibile cogliere un arrovesciamento della testa indietro e di lato che prepara quello del ‘Prigione ribelle’ e, in controparte, quello del ‘San Matteo’, ma soprattutto – per il languore – quello del ‘Prigione morente’ /*tavole* 36-37/, il gesto degli arti superiori non è certamente meno idiosincratico. Siccome entrambe le mani erano impegnate ad attingere una freccia dalla faretra a sinistra, il braccio sinistro si piegava al gomito verso l’alto mentre il destro passava sopra il petto per congiungersi all’altro nella presa. Premesso che il braccio sinistro o destro passante sopra il petto in direzione della spalla opposta è un espediente pressoché canonico di Michelangelo scultore e pittore, dal satiretto del ‘Bacco’ /*tavola* 11*b*/ al Gesù di Bruges, dal Gesù del Tondo Doni /*tavola* 9/ su su fino alla Vergine del ‘Giudizio Finale’, emerge tuttavia che lo schema superiore dell’‘Arciere’ proponeva esattamente quanto, in controparte, fa la Vergine nel Tondo Doni per recuperare il Bambino da Giuseppe, accompagnando l’atto con una simile inclinazione della testa e dello sguardo /*tavola* 40*a*, *b*/. E poco importa che nell’‘Arciere’ le braccia non fossero ancora così muscolose, giacché dovevano avere la stessa tenerezza e la stessa delicata piegatura di gomiti degli angeli nella ‘Madonna di Manchester’, del ‘San Giovannino’ di Úbeda /*tavola* 11*a*/ e del satiretto nel ‘Bacco’ /*tavola* 11*b*/<sup>43</sup>. Il raffronto con la Vergine del Tondo Doni rivela che la corrispondenza di schema, per quanto attenuata dal drappeggio della figura dipinta, coinvolge l’intero torso, originandosi dalle pelvi, e arrivava a includere finanche le mani, le quali nel caso della Vergine, pur essendo impegnate a toccare il Figlio e non una freccia, hanno le stesse curvature di dita e le stesse prese dell’‘Arciere’ nel disegno derivativo<sup>44</sup>. Un medesimo gioco della mano e delle dita del braccio arretrato e sollevato lo esibiva il milite con lorica all’estrema destra in fondo nel cartone della ‘Battaglia di Cascina’ (1504-1506): e anche qui, sintomaticamente, il gesto si accompagnava a una testa

arrovesciata di tre quarti, sebbene nella direzione opposta all'arto stesso */tavola 41/*.

Il braccio fortemente piegato verso la medesima spalla dalla quale esso si diparte faceva nell' 'Arciere' la sua prima vistosa comparsa entro il catalogo monumentale michelangiolesco, seminando memorabili frutti maturi che in pittura vanno al di là del Tondo Doni e riappaiono nella Sistina (p.e. l' 'Isaia', Mathan tra i 'Progenitori', un 'Ignudo' tra la prima scena della 'Genesi' e la 'Sibilla Libica') e, in scultura, passano per il 'David' e approdano fino alle personificazioni femminili della Sagrestia Nuova e al 'Genio della Vittoria' in Palazzo Vecchio (1527-1532 circa). Ma, raggiunto ancora una volta dal braccio opposto che passa oltre il petto per afferrare un oggetto, esso si presenta soprattutto nella versione definitiva del 'Cristo' della Minerva (1519-1520) */tavola 42/*. Qui, anzi, i ricorsi formali sono assai più ampi e diretti, perché l'intera postura e l'attitudine del 'Cristo' si possono leggere come un ricorrere palmare dell' 'Arciere' in controparte */tavola 43a/*, con la sola variante della testa orientata dalla banda opposta rispetto agli arti superiori, anziché insieme a essi.

Attraverso il 'Cristo', l' 'Arciere' getta un ponte sino all' 'Apollo' del Bargello */tavola 43b/*, opera cominciata per Baccio Valori, ma non finita (1530-1532 circa). Sebbene una fitta tradizione storiografica moderna, che nasce da un inventario mediceo del 1553 dove la statua è detta brevemente "uno Davit del Buonaroto imperfetto", si ostini a definirla un 'David-Apollo', non sembra che l'ambiguità iconografica di Michelangelo volesse spingersi a un simile sincretismo biblico-pagano. La figura è semplicemente un "Apollo che si cavava del turcasso una freccia", come scrive Vasari (1550, 1568), e come confermano alcune imitazioni e copie di contemporanei (in particolare l' 'Apollo' bronzeo di Giovanfrancesco Rustici al Louvre<sup>45</sup> e un disegno di Francesco Salviati a Vienna, Albertina, n. 487)<sup>46</sup>. È vero, tuttavia, che gli attributi del dio classico rimangono michelangiolescamente allusivi, il che ha indotto gli inventari antichi a parlare di 'David', ma anche soltanto di un "giovanetto" (nel 1597)<sup>47</sup>. Quel che importa qui, tuttavia, è che in questo 'Apollo' scolpito trentacinque anni dopo la statua Galli lo scultore è tornato non solo allo stesso soggetto ma anche, sostanzialmente, allo stesso disegno<sup>48</sup>. Mettendo la statua in controparte (così come il 'Cristo' della Minerva), oppure lasciandola ferma e invertendo il disegno dal 'Cupido' di New York, ancora una volta ricorrono la gamba eretta, il torso flessuoso, e il braccio che attraversa il petto; la testa si volge sempre indietro e di lato, ma dalla parte opposta (come nel 'Cristo' della Minerva); e solo l'altro braccio e l'altra gamba sono atteggiati diversamente, con la gamba che, sollevata su un elemento pressoché sferico incompiuto, ripropone ancora una volta, nel suo principio di rotazione, la firma inconfondibile di Michelangelo. Ciò, è ovvio,

non esclude che l'‘Apollo’ Valori abbia sortito nel complesso un effetto del tutto nuovo, capace di pesare alquanto sulle sorti della scultura del pieno Cinquecento toscano: nella statua, infatti, è arrivato a piena maturazione quel modello di figura serpentinata cui palesemente Michelangelo tendeva sin da ragazzo. Cardine ovvio ne è sempre il torso ‘disassato’, offerto di fronte o di schiena o d’ambo i lati, in un crescendo che va dal Bambino nella ‘Madonna della scala’ /tavola 14a/ e dall’Ercole nella ‘Centauromachia’ /tavola 39/ al ‘Crocifisso’ di Santo Spirito /tavola 17/, dal nostro ‘Cupido’ e dal ‘Bacco’ /tavole 25 e 27/ al Cristo nel ‘Trasporto’ di Londra /tavola 7a/, dal Bambino della ‘Madonna’ di Bruges alla Madonna del Tondo Doni /tavola 40b/, e così via quasi ininterrottamente. Visto di tre quarti da destra, l’Ercole della ‘Centauromachia’ /tavola 39/ disvela non solo il torso avvitato, ma anche la testa scartata a destra del riguardante e il braccio sinistro piegato e sollevato: insomma, una *Pathosformel* quasi incoercibile della fantasia michelangiotesca.

L’‘Apollo’ Valori, confiscato al suo committente dal duca Cosimo I nel 1537<sup>49</sup>, e inventariato presso i Medici nel 1553 (Palazzo Vecchio) e nel 1597 (Palazzo Pitti)<sup>50</sup>, fu poi affatto taciuto fino al 1824 dalle fonti che si conoscono a tutt’oggi: in quell’anno venne riscoperto in una delle ventiquattro nicchie intorno all’anfiteatro del Giardino di Boboli, e portato subito agli Uffizi (e più tardi al Bargello). Tale vicenda fiorentina è curiosamente ma significativamente parallela a quella romana del ‘Cupido-Apollo’ Galli, pervenuto dai primi proprietari fino al cardinale Scipione Borghese nel primo Seicento, e rimasto per quasi tre secoli a villa Borghese sul Pincio, all’aperto, e ‘invisibile’ come Michelangelo agli occhi di tutti. Ciò permette di riflettere su altri casi analoghi, cioè ‘minori’, del catalogo scultoreo del maestro, per cercare di uscire da un’altra sindrome tipica degli studi odierni: così come questi, davanti alla maniera grande del Michelangelo adulto, non riescono a concepirne la fase d’incubazione, succede infatti che, davanti alla fama perenne e, se possibile, sempre maggiore della ‘Pietà’ vaticana, del ‘David’, della Sistina e degli altri grandi simboli dell’arte occidentale, essi non riescono ad accettare il destino completamente diverso di opere quali il ‘Cupido-Apollo’ Galli; e si stupiscono, perciò, che tale statua sia riemersa come dal nulla, sia pure in frammenti, soltanto in tempi di studi michelangioteschi avanzati<sup>51</sup>. Ragionando così, simili studi trascurano che questa è stata la fortuna non solo di altre opere precoci di Michelangelo (il ‘Crocifisso’ di Santo Spirito e, posso aggiungere, del ‘San Giovannino’ di Úbeda), ma anche di sculture più mature, oggi conclamate, ma da non più di due secoli, come l’‘Apollo’ Valori (appunto), il Tondo Taddei, il Tondo Pitti o la ‘Pietà’ Rondanini; e poi, ancora, di opere pur esse adulte ritrovate soltanto ai nostri giorni, come la prima versione del ‘Cristo’ della Minerva<sup>52</sup>. E non basta: perché, se ci si sorprende che nel Sei e nel Settecento alcuni di questi pezzi non siano esplicitamente ricordati come tuttora in

vista, a maggior ragione si dovrebbe rilevare che nessuna fonte dello stesso periodo racconta espressamente le circostanze della loro scomparsa.

Ora, la netta differenza di fama tra le sculture maggiori e quelle minori di Michelangelo, sculture che oggi invece, secondo noi tutti, meritano sempre e comunque un alto grado di attenzione, è un fatto innegabile già negli scrittori contemporanei al maestro. Nel 1506 Raffaele Maffei, celebrando il ‘Bacco’ di casa Galli, tace il ‘Cupido-Apollo’<sup>53</sup>. E Vasari, Condivi e Varchi dedicano a questa e ad altre sculture poco più che una breve menzione non descrittiva, senza darne talvolta neppure la collocazione (p.e. nel caso del ‘San Giovannino’, del tutto assente in Varchi); in più – l’ho già detto – ne omettono completamente altre, come i quattro ‘Santi’ Piccolomini di Siena. Il segnale più sintomatico di tale tendenza selettiva si rinviene a mio avviso entro un passo del Vasari giuntino (1568) sul “nonfinito” di Michelangelo (a proposito della ‘Pietà’ Bandini). Esso, pur essendo ben noto, è quasi sempre frainteso (almeno sin dal Settecento), poiché, a causa del dettato un po’ tortuoso e di un lieve refuso tipografico, non fa capire immediatamente che il biografo stabilisce qui un canone di sole undici “statue [...] finite”: il ‘Bacco’, la ‘Pietà’ vaticana, il ‘David’, il ‘Cristo’ della Minerva, quattro figure della Sagrestia Nuova (‘Giuliano’, ‘Lorenzo’, ‘Notte’, ‘Aurora’) e tre della tomba di Giulio II (‘Mosè’, ‘Rachele’, ‘Lia’)<sup>54</sup>. Da tale lista rimangono dunque escluse altre sculture compiute quali l’‘Erocle’ andato in Francia, l’‘Angelo’ e i ‘Santi’ di Bologna, il ‘San Giovannino’ dei Medici, il ‘Cupido’ dormiente, il ‘Cupido’ Galli: per non dir nulla del ‘Crocifisso’ di Santo Spirito (in legno) e della ‘Madonna’ di Bruges (che Vasari, non avendola mai vista, credeva erroneamente di bronzo, così come si legge peraltro in Condivi). Tutte queste opere sono, eloquentemente, giovanili: e quindi è come se già Vasari, figlio della Maniera Moderna, abbia determinato anche lui, senza avvedersene, una qualche censura degli antefatti di Michelangelo scultore, spianando per certi versi il terreno alla ‘sindrome anacronistica di Bottari e Hugford’.

Date queste premesse, era inesorabile che nel Sei e nel Settecento, quando tutta la scultura italiana pre-michelangiolesca conobbe il nadir della sua parabola di fortuna, anche il ‘Michelangelo prima di Michelangelo’ ne seguisse la stessa sorte. A Firenze, a Palazzo Vecchio, le guide non erano più in grado di distinguere neppure tra le statue celebri di Donatello e Verrocchio, a dispetto delle citazioni di Vasari<sup>55</sup>. E se un marmo o un bronzo era d’iconografia profana, diventava quasi irrinunciabile riferirlo prima o poi all’antichità: accadde per esempio all’‘Amore-Attis’ di Donatello, presso i suoi stessi proprietari di sempre (i Doni), i quali pure sapevano ancora bene cosa fossero le *Vite* di Vasari<sup>56</sup>; accadde alla ‘Protome Carafa’ di Donatello a Napoli, anch’essa già citata da Vasari con l’attribuzione corretta<sup>57</sup>; accadde all’‘Orfeo’ di

Bertoldo<sup>58</sup>; e accadde a moltissimi rilievi marmorei con profili di condottieri, sovrani e principesse, opere di Desiderio da Settignano, di Mino da Fiesole e di altri loro contemporanei<sup>59</sup>. Tale è lo sfondo, poco familiare a chi si occupa oggi di scultura dal Cinquecento in poi, contro cui va rivalutata la fortuna del ‘Cupido-Apollo’ Galli, e perfino di un’opera matura come l’‘Apollo’ Valori. La collocazione e la citazione adespota del ‘Cupido-Apollo’ a villa Borghese, in mezzo a tante altre antichità minori da giardino, pagava un tributo a quella cultura. E il restauro integrativo del braccio destro, rifatto *ex novo* o riattaccato mediante un pernio metallico dopo aver appianato la rottura, rientrò nella più consumata pratica degli scultori antiquari, specialisti di simili interventi fino all’età di Canova. Solo nell’Ottocento ebbe luogo quella svolta storicistica che permise di distinguere: così il ‘Cupido-Apollo’, venduto ancora dai Borghese assieme a tanti altri pezzi davvero classici, poté essere a un certo punto stralciato come caso a sé. Se gli studi hanno poi impiegato quasi un secolo a recepirlo, è perché il Michelangelo ‘quattrocentesco’, paradossalmente, è rimasto come schiacciato tra la nuova fortuna del primo Rinascimento e la reiterata fortuna della Maniera Moderna.

#### NOTE

Pubblico qui la versione originale di un contributo apparso in inglese, con titolo differente, con testo e note abbreviati, e con immagini assai ridotte di numero, nel volume che accompagna la mostra su Michelangelo attualmente in corso al Metropolitan Museum of Art di New York (13 novembre 2017-12 febbraio 2018): F. Caglioti, *Michelangelo the sculptor: a lifetime of formal obsessions*, in C.C. Bambach, *Michelangelo, divine draftsman and designer*, con saggi di C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu e M. Mussolin, New York, 2017, pp. 279-286 e 354. Nel mettere insieme l’apparato illustrativo mi sono giovato dell’aiuto generoso del Kunsthistorisches Institut in Florenz, che ringrazio specialmente nella persona dell’amico direttore prof. Alessandro Nova. Le fotografie del ‘Bacco’ sono state realizzate per me, con generosità non minore, da Giovanni Martellucci, dell’Università degli Studi di Firenze. Grazie, anche, alla Fondazione Zeri (Bologna), e in particolare a Marcella Culatti.

<sup>1</sup>L’ultimo, risoluto diniego, condito d’incredula ironia, viene da P. Costamagna, *Histoire d’œils*, Paris, 2016, pp. 260-263.

<sup>2</sup>R. Longhi, *Due proposte per Michelangelo giovine*, in ‘Paragone’, 101, 1958, pp. 59-64, in part. p. 59, poi in idem, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, 1951-1970*, Firenze (Opere complete, VIII.2), 1976, pp. 5-9, in part. p. 5, in riferimento a M. Gómez-Moreno, *Obras de Miguel Ángel en España*, in ‘Archivo español de arte y arqueología’, VI, 1930, pp. 189-197, in part. pp. 189-192 e tav. I tra le pp. 196-197; F. Caglioti, *Il ‘San Giovannino’ mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in ‘Prospettiva’, 145, 2012, pp. 2-81; idem, *Michelangelo, i Medici e la diplomazia europea: il San Giovannino di Úbeda*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di

Montauto, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri e M. Spagnolo, Firenze, 2013, pp. 53-59; idem, *Il San Giovannino mediceo di Michelangelo: fortuna critica, iconografia, stile, attribuzione / El San Juanito mediceo de Miguel Ángel: fortuna crítica, iconografía, estilo, atribución*, in *Il San Giovannino di Úbeda restituito / El San Juanito de Úbeda restituido*, atti del convegno internazionale (Firenze, 24-25 giugno 2013), a cura di M.C. Improta, Firenze-Sevilla, 2014, pp. 143-167.

<sup>3</sup>F. Baldinucci, *Vita del cavalier Giovan Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze, 1682, pp. 3-5 e 8; D. Bernini, *Vita del cavalier Giovan Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, pp. 2-6, 10, 12-13 e 15.

<sup>4</sup>G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, Milano-Napoli, 1962, I, pp. 5-8 e 10.

<sup>5</sup>A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, a cura di G. Nencioni, Firenze, 1998, pp. 9-10.

<sup>6</sup>G. Vasari, *op. cit.*, I, pp. 6-7, con le note 56-58 di commento in II, pp. 68-70.

<sup>7</sup>Per inquadrare più ampiamente la questione: J. Wilde, *Michelangelo. Six lectures*, Oxford, 1978 (ma i testi risalgono agli anni cinquanta), in part. pp. 13-14 e 15-16; P. Barocchi, *Introduzione*, in G. Vasari, *op. cit.*, I, pp. VII-XVL; M. Hirst, *Michelangelo and his first biographers*, in 'Proceedings of the British Academy', XCIV, 1996 (1997), pp. 63-84, in part. p. 77; idem, *Introduction*, in A. Condivi, *op. cit.*, pp. I-XX, in part. pp. XVII-XVIII e note; F. Caglioti, *Su Michelangelo scultore, allievo di Benedetto da Maiano*, in *Michelangelo. Arte-Materia-Lavoro*, atti del convegno (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 9-11 ottobre 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia, 2018 (in corso di stampa), in part. la nota ultima.

<sup>8</sup>A. Condivi, *op. cit.*, pp. 10-12; G. Vasari, *op. cit.*, I, pp. 9-12, con le note 75-104 di commento in II, pp. 89-116.

<sup>9</sup>Per il superamento di tali scetticismi: C. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXVI, 1992, 1-2, pp. 41-84; eadem, *Il giardino delle sculture di Lorenzo de' Medici*, in *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi (Firenze), Milano, 1992, pp. 157-171.

<sup>10</sup>J.K. Cadogan, *Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio*, in 'The Burlington Magazine', CXXXV, 1078, 1993, pp. 30-31.

<sup>11</sup>Lo schema formativo 'bottega tradizionale + Giardino di San Marco' è delineato da Vasari nella maniera più asciutta e nitida fin dalle *Vite* del 1550, a proposito di Francesco Granacci, ma coinvolgendo fin da subito Michelangelo: "Dicesi che il Granaccio nella sua giovinezza imparò l'arte con Domenico del Ghirlandaio, e con Michelagnolo fanciullo fu da Lorenzo de' Medici posto nel suo giardino a esercitarsi" (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1997, IV, 1976, p. 601, corrispondente a II, p. 856, della stampa torrentiniana).

<sup>12</sup>*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note [da Giovanni Gaetano Bottari]*, Roma, 1759-1760, III, 1760, p. 358, n. 3; oppure anche *Vita di Michelagnolo Buonarroto pittore, scultore e architetto fiorentino, scritta da Giorgio Vasari, aggiuntevi copiose note [da G.G. Bottari]*, Roma, 1760, p. 172, n.

3.

<sup>13</sup> M. Lisner, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz*, in 'Kunstchronik', XVI, 1963, pp. 1-2 e 13-17; ed eadem, *Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito*, in 'Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst', XV, 1964, pp. 7-36.

<sup>14</sup> Basti adesso per tutti il rinvio autorevole a M. Hirst, *Michelangelo. I. The achievement of fame: 1475-1534*, New Haven-London, 2011, pp. 20-21 e note 88-92 a p. 276, e tav. 3 (contrario, invece, all' 'Arciere' di New York: p. 31 e nota 17 a p. 280; e *infra*, testo e note 34 e 38).

<sup>15</sup> È sufficiente rimandare per essi a M. Lisner, *op. cit.*, 1964, p. 7 e nota 3 a p. 27.

<sup>16</sup> Cfr. in particolare J. Pope-Hennessy, 'Michelangelo's Cupid': *the end of a chapter*, in 'The Burlington Magazine', XCVIII, 644, 1956, pp. 403-411, poi in idem, *Essays on Italian Sculpture*, London, 1968, pp. 111-120; e idem, R. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, 1964, II, pp. 452-455, n. 482, e III, p. 284, fig. 477. Nella nutrita bibliografia condensata da Pope-Hennessy spiccano le adesioni michelangiolesche di Franz Wickhoff, Carl Justi, Carl Frey, Henry Thode, Adolfo Venturi, Heinrich Wölfflin e Bernard Berenson, ai quali bisogna aggiungere perlomeno W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas in historischer Anordnung*, München, 1892-1905, XI, tav. 504 (1904), e p. 170 del testo (1905): non tutti, in verità, persuasi che il marmo di Londra fosse il 'Cupido' Galli, ma tutti, comunque, paghi dell'attribuzione al Buonarroti. Per quanto mi riguarda, non credo infine all'idea di Pope-Hennessy, tuttora fortunata negli studi, che il 'Narciso' sia un pezzo antico (integrato particolarmente nella testa), anche se la posa è esemplata su prototipi classici (come si è compreso ben prima dello studioso inglese). È proprio dall'equivoco sul marmo rappezzato che sembra originarsi, con un certo qual sillogismo, l'attribuzione pope-hennessiana – non meno fortunata – a Valerio Cioli, un nome che, per quanto non mi convinca affatto, serve comunque a dare un'idea approssimativa della cronologia. Tra i 'manieristi' fiorentini minori della scultura in marmo, Giovanni di Alessandro (Scherano) Fancelli sarebbe però di già un candidato meno implausibile. Su di lui: L.A. Waldman, *A case of mistaken identity: the Martellini Jupiter by Giovanni di Scherano Fancelli*, in 'The Burlington Magazine', CXL, 1149, 1998, pp. 788-798.

<sup>17</sup> Si veda per tutto F. Caglioti, *op. cit.*, 2012.

<sup>18</sup> Ne è esempio assai fresco ed eloquente P. Costamagna, *op. cit.*, p. 263, il quale, a suggello del suo rifiuto dell' 'Arciere' di New York (sopra, nota 1), lamenta che esso sia "bien loin des *Esclaves* du Louve qui nous procurent tant d'émotion".

<sup>19</sup> M. Lisner, *Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo*, in 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft', XII, 1958, pp. 141-156. Cfr. anche eadem, *Das Quattrocento und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, II, *Michelangelo*, Berlin, 1967, pp. 78-89 e tavv. 28-32; ed eadem, *Michelangelos Anfänge: Gedanken zu seinen ersten rundplastischen Arbeiten*, in 'Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst', terza serie, LII, 2001, pp. 17-58.

<sup>20</sup> Mi permetto di rinviare per tutto a F. Caglioti, *op. cit.*, 2018.

<sup>21</sup> M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Florenz-München, 1970.

<sup>22</sup> Eadem, *op. cit.*, 1964; eadem, *op. cit.*, 1967; eadem, *Il Crocifisso ligneo di Michelangelo per il vecchio coro della chiesa di Santo Spirito a Firenze / The wooden Crucifix of Michelangelo for the old choir of the Church of Santo Spirito in Florence*, in *Il Crocifisso di Santo Spirito / The Crucifix of Santo Spirito*, Firenze, 2000, pp. 30-68; eadem, *op. cit.*, 2001.

<sup>23</sup> Ma la tavoletta di Fort Worth (su cui, da ultimo, K. Christiansen, *The earliest painting by Michelangelo*, in 'Nuovi Studi', XIV, 15, 2009, pp. 37-46) non faceva parte, a esser precisi, dei materiali della Lisner.

<sup>24</sup> Il mio accostamento nella tavola 5 *a, b*, cerca di rafforzare, grazie a foto migliori, uno di quelli avanzati dalla stessa M. Lisner, *op. cit.*, 1964, p. 21, figg. 18-19.

<sup>25</sup> J.D. Draper, *Bertoldo di Giovanni sculptor of the Medici household. Critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia-London, 1992, in part. pp. 186-197, n. 19. Dopo Draper si vedano specialmente F. Caglioti, *Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi / The Bosco ai Frati Crucifix and its position in respect to those by Donatello and Brunelleschi*, in *Mugello, culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici / Mugello, cradle of the Renaissance: Giotto, Fra Angelico, Donatello and the Medici*, catalogo della mostra a cura di B. Tosti (Vicchio-San Piero a Sieve-Borgo San Lorenzo-Scarperia-Firenze), Firenze, 2008, pp. 124-163, in part. pp. 146-147, figg. 14-15 (dov'è anticipato il riscontro fra il 'San Girolamo' faentino e il 'Crocifisso' michelangiolesco che ripropongo adesso /tavole 2-3/, ma la foto del 'Crocifisso' è stata invertita a mia insaputa, a bozze approvate), e pp. 156-160 e note 33-38 a p. 163; F. Caglioti, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 50-106, in part. pp. 76-78 e note 99-110 a pp. 98 e 101, pp. 92-93, figg. 63-64, p. 95, fig. 66, e pp. 97-99, figg. 67-74; e M. Ferretti, *La scultura nel Quattrocento*, Faenza (*Storia delle arti figurative a Faenza*, 4), 2011, pp. 96-110, n. 7. I dinieghi residui contro Bertoldo sembrano dovuti alle ragioni pubblicitarie della promozione turistica faentina. La più recente presentazione del 'San Girolamo' al di fuori della sua città si fregia pertanto del nome di Donatello con un punto interrogativo in testa alla scheda relativa, ma cede a Bertoldo nel testo (se intendo bene quest'ultimo): D. Lucidi, in "*Fece di scultura di legname e colori*". *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra a cura di A. Bellandi (Firenze), Firenze-Milano, 2016, pp. 166-167, n. 3.

<sup>26</sup> Sulla posa e l'attitudine della statua dispersa, i loro possibili precedenti e i loro possibili echi, ritorna adesso utilmente D. Ekserdjian, *Michelangelo's bronze David: its ancestry and progeny*, in *Scritti per Eugenio: 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, [Modigliana (FC)], 2017, pp. 30-41.

<sup>27</sup> Si veda per ogni cosa F. Caglioti, *op. cit.*, 2012.

<sup>28</sup> Ivi, *passim*. Il confronto delle tavole 12 *a, b* e 13 si aggiunge a quelli analoghi già raccolti ivi, pp. 46-47, figg. 44-47.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 62-63, figg. 71-74. Anche la mano destra del satiretto del 'Bacco' affonda nella pelle felina: ma il dettaglio ha qui minor forza dimostrativa, perché, pur all'interno di un'opera nel complesso finitissima, si trova in un punto meno esposto, e dunque non elaborato all'estremo /tavola 15b/.

<sup>30</sup> Rinvio anche a F. Caglioti, *op. cit.*, 2018, dove faccio risalire questa e le altre occorrenze analoghe sino a un motivo maianesco.

<sup>31</sup> Ivi, *passim*.

<sup>32</sup> In part. A. Parronchi, *Il “Dio d’amore” per Iacopo Galli (e l’“Apollo” per Piero de’ Medici?)*, in idem, *Opere giovanili di Michelangelo*, Firenze, [I], 1968, pp. 131-148 e figg. 78-95: pp. 143-148 e note, fig. 94.

<sup>33</sup> Oltre, nota 35.

<sup>34</sup> Mi limito a ricordare, tra le principali uscite avverse, solo quelle di taglio monografico: M. Hirst, *The New York “Michelangelo”: a different view*, in ‘The Art Newspaper’, VII, 61, 1996, p. 3; J. Beck, *Connoisseurship: a lost or a found art? The example of a Michelangelo attribution: ‘the Fifth Avenue Cupid’*, in ‘Artibus et historiae’, XIX, 37, 1998, pp. 9-42; M. Hirst, *Il Cupido di New York sta per arrivare a Firenze*, in ‘Il Giornale dell’Arte’, XVII, 179, 1999, p. 7; D. Heikamp, *The youth of Michelangelo: the New York Archer reconsidered*, in ‘Apollo’, CLI, 460, 2000, pp. 27-36; J.-R. Gaborit, *Le Cupidon de Manhattan: un Michel-Ange retrouvé?*, Paris, 2000; J. Poeschke, *Ein Michelangelo in New York? Ausstellungen in Florenz und Paris präsentierten den umstrittenen “Fanciullo arciere”*, in ‘Kunstchronik’, LIII, 2000, pp. 189-199; C. Gilbert, *A formula in classical imagery and a Michelangelo debate*, in ‘Res publica litterarum’, XXVI, 2003, pp. 80-92.

<sup>35</sup> K. Weil-Garris Brandt, *A marble in Manhattan: the case for Michelangelo*, in ‘The Burlington Magazine’, CXXXVIII, 1123, 1996, pp. 644-659; J.D. Draper, *Ango after Michelangelo*, in ‘The Burlington Magazine’, CXXXIX, 1131, 1997, pp. 398-400; K. Weil-Garris Brandt, *More on Michelangelo and the Manhattan marble*, ivi, pp. 400-404; *Giovinazza di Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper e N. Penny (Firenze), Firenze-Ginevra-Milano, 1999; P. Joannides, *Michelangelo’s ‘Cupid’: a correction*, in ‘The Burlington Magazine’, CXLV, 1205, 2003, pp. 579-580. Nel frattempo il foglio, pubblicato da Joannides come anonimo, è stato attribuito a Marcantonio Raimondi da N. Turner, in *And there was light. Michelangelo, Leonardo, Raphael: the masters of Renaissance, seen in a new light*, catalogo della mostra a cura di F. Buranelli e A. Vezzosi (Göteborg), Roma, 2010, pp. 218-219, n. 41a.

<sup>36</sup> Gli accostamenti fotografici sono presso F. Caglioti, *op. cit.*, 2012, pp. 52-53, figg. 56-57, e p. 60, figg. 67-68.

<sup>37</sup> A. Parronchi, *op. cit.*, p. 145; J.D. Draper, *op. cit.*, 1992, pp. 171-172 e note, fig. 100.

<sup>38</sup> M. Hirst, *op. cit.*, 1996; idem, *op. cit.*, 1999.

<sup>39</sup> W. Bode, *Jugendwerke Michelangelos und ihre Beziehungen zu des Künstlers Lehrern und Vorgängern*, in idem, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1902, pp. 312-334, in part. pp. 329-330; e poi J. Wilde, *op. cit.*, pp. 27, figg. 14-15, e 28.

<sup>40</sup> *L’Amore-Attis di Donatello, caso esemplare di un’iconografia “d’autore”*, in *Il ritorno d’Amore. L’Attis di Donatello restaurato*, catalogo della mostra a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze, 2005, pp. 31-74.

<sup>41</sup> L. Böniger, L. Boschetto, *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, in ‘Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz’, XLIX, 2005, 3, pp. 233-268 (per il 1471); M. Collareta, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, 1537-1610*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, Firenze, 1980, pp. 313-314, n. 640 (per il 1556).

<sup>42</sup> A. Condivi, *op. cit.*, p. 17.

<sup>43</sup> Ma si vedano soprattutto le fotografie presso F. Caglioti, *op. cit.*, 2012, pp. 51-53, figg. 54-57, e p. 60, figg. 67-68.

<sup>44</sup> Quando è andato in stampa il mio testo per il catalogo michelangiolesco del Metropolitan Museum di New York (sopra, nota introduttiva) non m'ero ancora accorto, e me ne rammarico, che il nesso tra l' 'Arciere' e la Madonna del Tondo Doni era stato mostrato per la prima volta da Paul Joannides nel suo intervento dal titolo *Michelangelo's Archer: culture and style* al convegno *Michelangelo and his world in the 1490s* celebratosi al Metropolitan stesso il 18 e 19 maggio 2012. Documentato solo da un video in rete (nel sito ufficiale del museo), il paragone scorre tra i 7'57'' e gli 8'19'', e si appunta sulle braccia sorvolando sul torso.

<sup>45</sup> F. Caglioti, *Il perduto 'David mediceo' di Giovanfrancesco Rustici e il 'David' Pulszky del Louvre*, in 'Prospettiva', 83-84, 1996, pp. 80-101, in part. pp. 85, fig. 11, 92 e note 70-75 (p. 101), 97, fig. 28, e 98, fig. 30.

<sup>46</sup> J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, II, *Michelangelo und seine Zeit*, München, 1992, pp. 117, fig. 44, e 118.

<sup>47</sup> Oltre, nota 50.

<sup>48</sup> Il confronto tra l' 'Arciere' Galli e l' 'Apollo' Valori è stato anch'esso accennato di già da Paul Joannides nel suo intervento al convegno michelangiolesco newyorkese del 2012 (sopra, nota 44), tra gli 8'29'' e i 9'14'' del video in rete.

<sup>49</sup> F. Caglioti, *Appendice II. Una nota sull'acquisizione medicea dell' 'Apollo' Valori*, in *idem, op. cit.*, 2012, pp. 50-54 e note alle pp. 80-81.

<sup>50</sup> *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, I, *Da Cosimo I a Cosimo II: 1540-1621*, Firenze, 2002, 1, pp. 184 (per il 1553) e 120-121 e nota 432 (per il 1597).

<sup>51</sup> Si veda per tutti D. Heikamp, *op. cit.*, in part. p. 30.

<sup>52</sup> I. Baldriga, *The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in 'The Burlington Magazine', CXLII, 1173, 2000, pp. 740-745; e S. Danesi Squarzina, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani collection*, *ivi*, pp. 746-751.

<sup>53</sup> R. Maffei, *Commentariorum Urbanorum libri XXXVIII*, Romæ, 1506, col. 645.

<sup>54</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, 1568, II.2, p. 762. Su tale passo dò un approfondimento poco più avanti in questo stesso fascicolo di 'Paragone'.

<sup>55</sup> F. Caglioti, *Il David bronzeo di Donatello a Palazzo Pitti*, in *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, catalogo della mostra, Firenze, 2003, pp. 98-109.

<sup>56</sup> *Idem, op. cit.*, 2005.

<sup>57</sup> *Idem*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra a cura di M.

Gregori (Atene), Cinisello Balsamo, 2004, I, pp. 198-200, n. II.6.

<sup>58</sup> M. Collareta, in *Firenze e la Toscana dei Medici*, cit., pp. 313-314, n. 640.

<sup>59</sup> F. Caglioti, *Fifteenth-century reliefs of ancient emperors and empresses in Florence: production and collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del simposio organizzato dal Center of Advanced Study in the Visual Arts (Washington, National Gallery of Art, 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny ed E.D. Schmidt, New Haven-London, 2008, pp. 66-109.

## SUMMARY

*Specialised studies on Michelangelo continue to face two areas of difficulty regarding his youthful style as a sculptor. On the one hand they are spoiled by the major turning point typified by works such as the Vatican Pietà and the David, with scholars failing to accept that the artist went through a formative period of growth that had not yet reached those exalted points, and was instead powerfully steeped in fifteenth-century culture. On the other, scholarship has been led astray by the enormous fame bestowed on masterpieces such as the two mentioned above or the tomb of Julius II, overlooking the fact that since Vasari himself, and for about three more centuries, the master's 'minor' sculptures stood on the margins of that critical fortune, if not beyond it. Because these works, especially the youthful ones, were unrelated to the 'Maniera Moderna', they remained hidden among the under-appreciated sculptures of the Early Renaissance, and the belated reappearance of some of them in the twentieth century has nothing intrinsically strange or suspicious about it. Set against this background, the article jointly considers three fifteenth-century sculptures by Michelangelo rediscovered during the last half century (the Crucifix in Santo Spirito, the Young Saint John the Baptist in Úbeda and the Galli Cupid in New York), focusing on the difficulties in their being definitively admitted to the artist's catalogue, but above all on the powerful reasons for their inclusion. Stylistic resemblances between these pieces and the rest of Michelangelo's oeuvre can be found, not without a few surprises, within both his established early output and his maturity, reaching as far as the Rondanini Pietà.*