



LEZIONI SU

# MICHELANGELO

IN OCCASIONE DEI 450 ANNI DALLA MORTE

CONTRIBUTI DI:

CRISTINA ACIDINI

ANTONIO NATALI

ANTONIO PAOLUCCI

FABRIZIO PAOLUCCI

A.S. 2014 - 2015



Liceo Classico Michelangiolo  
Firenze 1898

**Fabrizio Paolucci \***

***La formazione di Michelangelo: l'Antico a Firenze nel XV secolo***

(Liceo Michelangiolo, Aula Magna, 24 ottobre 2014)

Forse rischio di peccare di presunzione ma, se Michelangelo avesse potuto scegliere con quale personalità iniziare questo ciclo di conferenze, avrebbe scelto proprio un archeologo.

Perché lo avrebbe scelto? Perché Michelangelo, al pari degli altri artisti della sua generazione, era sicuramente convinto che il modello degli antichi fosse imprescindibile per conoscere l'arte.

Lui si era formato al magistero degli antichi studiando nel giardino di San Marco, dove il Magnifico aveva creato una sorta di "serraglio" di culture antiche concepito per essere la pietra di paragone su cui si doveva formare la nuova generazione di scultori.

Lorenzo il Magnifico si lamentava che, nella sua epoca, la scultura fosse all'ombra della pittura ed era convinto che solo ricorrendo al magistero degli Antichi sarebbe stato possibile recuperare questo divario. Fu, dunque, proprio sulla scultura greca e romana che Michelangelo si formò e apprese le tecniche per la lavorazione del marmo.

Questo processo di iniziazione cominciava con l'integrazione dei marmi frammentari che il terreno restituiva, una pratica alla quale si dedicarono alcuni dei massimi nomi della scultura italiana rinascimentale e barocca..

Fino alla fine dell'Ottocento, infatti, non c'era il gusto del frammento: non si esponeva, cioè, un marmo privo di una testa, un braccio, un piede; era necessario sempre restituire all'opera la sua interessa formale per poterla comprendere e apprezzare pienamente.

Questo esercizio di integrazione dell'antico non era affatto un'attività marginale perché integrare significava studiare quell'iconografia, sui sarcofagi o su gemme; significava studiare l'antico e le tecniche di lavorazione; in sostanza significava impadronirsi dei procedimenti classici nella lavorazione del marmo.

Michelangelo fu talmente preso da questa attività che, ci dice il Vasari, teneva di continuo, quasi gelosamente, la chiave di quel giardino di S. Marco, non volendola cedere a nessuno, perché convinto che quel giardino fosse una sorta di porta d'accesso privilegiata al sapere dell'antichità.

Quello che vi mostro oggi, però, non è tanto l'opera del giovane Michelangelo, quanto l'idea che dell'antico avevano i fiorentini e le generazioni precedenti e di come era stato vissuto il mito dell'antico in questa città sino alla fine del XV secolo.

Florentia come qualsiasi città appartenuta all'impero romano visse fagocitando e, direi, metabolizzando gli edifici antichi; la città romana continuò ad essere sfruttata, consumata senza soluzione di continuità.

Sapete bene che ancora oggi le foto aeree ci mostrano nell'impianto delle strade, l'impronta della colonia di fondazione augustea; quel reticolo viario si è mantenuto quasi inalterato nei secoli, perché le strade sono continuate ad essere utilizzate anno dopo anno, secolo dopo secolo, mentre gli edifici si innalzavano sfruttando, per ragioni di economia e di risparmio delle risorse, le fondamenta delle strutture più antiche.

I marmi del foro e di altri edifici monumentali furono utilizzati sistematicamente, anche se per lo più andarono incontro a forme di riuso distruttivo, finendo distrutti nelle calcare. E' stato questo,

del resto, il destino della maggior parte dei capolavori dell'antichità: cotto ad alte temperature nelle calcare per ottenere la calce viva, poi utilizzata per intonacare le pareti.

Non tutto però era andato distrutto; molti elementi furono lasciati in vista quasi fossero reliquie, testimonianze tangibili del glorioso passato della città, come in un celebre rilievo murato nella parte inferiore del Battistero con una scena di commercio navale (**Fig. 1**).

L'origine romana di Firenze, del resto, non era mai stata cancellata del tutto nella memoria dei suoi abitanti. Nelle *Cronache* del Villani o in Dante, si trovano chiare testimonianze della consapevolezza dell'origine romana della città e, di questa, erano prova oggetti come la testa della *Berta* che ancora potete trovare murata sul campanile di Santa Maria Maggiore (testa severiana del II-inizio III secolo dopo Cristo, sicuramente di provenienza funeraria): oggetti disseminati, persi nella città, ma prove di una continuità di vita e di continuità culturale che non si era mai interrotta. Il fiorentino del Trecento passeggiando tra i vicoli della città avrebbe visto anche cippi etruschi come questo, murato nella chiesa non più esistente di San Tommaso in prossimità del Mercato Vecchio (**Fig. 2**), non certo l'unica pietra fiesolana della fine del VII sec. a.C. ad abbellire gli edifici religiosi medievali di Firenze.

Certo non si aveva idea che queste opere fossero etrusche o romane; non c'era un'idea precisa della loro datazione; per i contemporanei di Dante tutte questi reperti erano semplicemente "antichi", testimonianze di un confuso passato pagano, anche se prove certe dell'antichità della città. Fra le testimonianze più celebri di queste origini lontane erano le famose *arche di San Giovanni*, che lasciarono traccia anche nella letteratura medievale. Tutti conoscerete la novella di Boccaccio, di Cavalcanti, filosofo stoico di età medievale, che si rifugiò, inseguito da alcuni dei suoi detrattori, in uno dei sarcofagi che circondavano il Battistero di S. Giovanni. Infatti la cattedrale e il battistero fino alla fine del '200 erano letteralmente circondati da sarcofagi romani, che vennero poi sistemati e riorganizzati quando si pose mano al nuovo cantiere della cattedrale. Tre di questi sarcofagi furono collocati sulla facciata di un edificio posto lungo il lato meridionale del Duomo e lì rimasero sempre in vista: li vide sicuramente Dante, li vide certamente Ghiberti. Donatello probabilmente si ispirò proprio a uno di questi sarcofagi (**Fig. 3a**) per realizzare la porta semi aperta che vediamo nel suo pulpito di San Lorenzo (**Fig. 3b**). Opere come queste, al pari delle altre spoglie sparse per la città, erano fortemente impresse nell'immaginario dei fiorentini dell'epoca, testimonianze di un passato che non si era ancora in grado di articolare in periodi o fasi. Per un uomo del XIV secolo, Fidia e Prassitele, nomi dei quali leggevano le lodi in Plinio il Vecchio nelle fonti che erano sopravvissute al naufragio del Medioevo, potevano benissimo essere i maestri che avevano scolpito quel che vedevano nelle vie della città. L'antico era tale e basta, e come tale magistero assoluto al quale riferirsi.

In questo processo di riutilizzo dell'antico Firenze non fa eccezione e rientra in una casistica ben attestata in tutta Italia, in Francia, in Spagna o in qualsiasi altra antica provincia dell'Impero Romano. A Firenze, però, a partire dalla metà del XIV secolo, notiamo un approccio diverso e innovativo. Per la prima volta l'antico non è utilizzato solamente come reliquia, esposta nel tessuto cittadino; per la prima volta si interagisce con l'antico, lo si integra, lo si completa e si finisce col giocare con l'antico. Quando si dice che la classicità non è morta in questo periodo, si intende riferirsi proprio a questa libertà che avevano gli uomini del tardo Medioevo e del Rinascimento, di manipolare l'antico non solo per imitarlo, ma soprattutto per comprenderlo e possederlo. Questi

marmi non erano solo oggetti da museo, erano realmente dei canoni, dei modelli da studiare, da imitare, come fossero delle vere e proprie sfide. Ricordiamo che uno dei motori del Rinascimento, la tenzone tra gli antichi e i moderni, passava sempre per una domanda chiave: siamo noi superiori o i grandi nomi di cui leggiamo le lodi nelle fonti? Sono Fidia, Prassitele i maggiori scultori mai vissuti oppure Donatello, Ghiberti? Questa contrapposizione era ancora viva nell'idea fondante degli Uffizi. Fino alla fine dell'Ottocento chi passeggiava nei corridoi degli Uffizi, infatti, vedeva alternate le sculture antiche con le sculture del rinascimento italiano. Il fine di questo criterio espositivo era proprio quello di indurre il visitatore a chiedersi: chi è superiore? erano migliori loro o noi? Una domanda alla quale Vasari darà una risposta attribuendo ai contemporanei la superiorità.

Già sulla facciata arnolfiana della cattedrale, siamo alla metà del Trecento, potevamo trovare questa figura di profeta che oggi è a palazzo Medici Riccardi (**Fig. 4**). Il corpo di questa figura è della scuola di Arnolfo di Cambio, ma la testa è una testa di filosofo del II secolo d.C. La testa del filosofo antico è stata quindi riutilizzata come simbolo religioso cristiano. Consapevolmente, per la prima volta si ha un utilizzo del marmo antico modernizzato, dandogli una interpretazione cristiana e consentendogli di vivere ancora come opera d'arte. Questo accadeva a Firenze nel Trecento mentre altrove, come a Roma, erano attive calcare come questa di Largo Argentina, intatta, con l'ultimo carico in marmo in attesa di essere distrutto, esempio eloquente di come funzionavano queste fabbriche della distruzione del marmo antico: si prendevano marmi di qualsiasi tipo, si spezzavano in piccoli frammenti, li si buttavano in profonde fosse dove il fuoco ardeva per più di una settimana fino a sfarinarli completamente.

Già nel Quattrocento intellettuali fiorentini come Lorenzo Ghiberti o Fabio Biondo si scagliavano contro i calcarari romani, contro questa distruzione che dell'antico si sta facendo a Roma, dando così prova di un'ormai matura coscienza del recupero dell'antico.

A Firenze, del resto, abbiamo notizie estremamente precoci al riguardo. Alla metà del Trecento un commentatore di Dante vede una statua di Venere nuda esposta in un palazzo fiorentino. Ancora nel Trecento, una statua di Venere trovata a Firenze finì addirittura a Padova.

Parallelamente gli scultori di questo secolo cominciano a collezionare l'antichità, non tanto per motivi feticistici o di "tesaurizzazione", quanto come strumenti di conoscenza e di progresso artistico.

Di questa sorta di precoce umanesimo delle arti fiorentine è conseguenza anche la scelta del simbolo stesso della città. Spesso dimentichiamo che uno dei primi simboli del Comune fiorentino fu Ercole. Già nel 1280, quando è consuetudine che le città siano rappresentate dal Santo fondatore e da immagini di castelli turriti, ecco che Firenze sceglie un eroe mitologico, un semidio, l'eroe argivo Ercole (**Fig. 5**). Certo, è un eroe cristianizzato. In una versione dell'effigie del sigillo comunale della fine del Duecento ricordata dalle fonti, Ercole è infatti accompagnato dal motto **HERCVLEA CLAVA DOMAT FLORENTIA PRAVA** (Con erculea clava Firenze doma la malvagità). Si tratta, quindi, di Ercole mitologico, raffigurato con gli attributi della classicità (la clava e la leontea), ma interpretato cristianamente, come eroe cristiano. Ercole, in particolare, divenne metafora cristiana della Fortezza, una delle virtù cardinali. La scelta di Ercole come simbolo cittadino, che troviamo anche frequentemente raffigurato nell'arte religiosa dell'epoca, non può dunque essere privo di motivazioni. Il Trecento vide anche la rinascita della conoscenza e

dell'interpretazione della letteratura antica a Firenze, e probabilmente anche la frequenza dell'immagine di Ercole nella cattedrale fiorentina deve essere spiegata con la fortuna di opere letterarie contemporanee come il *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati. Nel solco di questa rilettura dotta in chiave cristiana di Ercole e delle sue fatiche, devono essere collocate anche opere come una delle formelle del Campanile: quella di Ercole e Caco (siamo intorno agli anni '30 del Trecento) (**Fig. 6**). E' un'iconografia che in realtà non ha molto a che vedere con l'antico, ma spicca comunque per l'aura classicheggiante di cui è pervasa.

La prima citazione di un'opera classica proposta „all'antica“ attestataci a Firenze, la troviamo nei fregi del Portale della Mandorla sul lato settentrionale del Duomo (anni '90 del XIV secolo), dove sono raffigurate molti episodi delle Fatiche di Ercole. Fra di esse troviamo una vera e propria citazione dell'antico, una figurina di Ercole stante (**Fig. 7**) che trova una rispondenza esatta in un bronzetto conservato al Museo Archeologico Nazionale risalente al II secolo a.C. E' molto probabile che questo bronzetto fosse già nella bottega di qualche artista fiorentino del XIV secolo dove fornì materia per una citazione puntuale e cosciente, non solo dell'iconografia classica, ma anche del linguaggio formale e stilistico del mondo greco-romano.

Non deve stupire, del resto, che nelle botteghe fiorentine del tardo Trecento si potessero trovare delle antichità. Per il Quattrocento noi abbiamo le prove documentali di questo. I massimi artisti dell'epoca erano anche collezionisti di antichità, perchè esse erano considerate uno strumento essenziale per divenire dei buoni scultori. Chi possedeva delle opere di arte antica, era in vantaggio rispetto agli altri, perchè possedeva una fonte primaria alla quale attingere per l'ispirazione e il miglioramento della forma. Lorenzo Ghiberti, grande collezionista oltre che artista, pare possedesse un vaso marmoreo scolpito fatto venire appositamente dalla Grecia, oltre ad avere una collezione di teste antiche e di torsi; il suo vanto era però un rilievo, purtroppo perduto, di soggetto erotico (il cosiddetto *Letto di Policlete*) che si diceva fosse opera di mano di quel celeberrimo scultore. Forse era in realtà un'opera romana del I secolo d.C., ma quel che ci interessa è la venerazione quasi religiosa che Ghiberti aveva nei confronti di questa reliquia, lui che non esitava a proclamarsi discepolo di Lisippo. Non che Ghiberti conoscesse Lisippo attraverso le opere che effettivamente realizzò, ma se ne era fatto un'idea attraverso le parole che Plinio il Vecchio dedica allo scultore greco. E' significativo il fatto che Ghiberti si lamenti di non essere nato nel secolo precedente, quando a Siena si dice che fosse rinvenuta una Venere marmorea con inciso il nome di Lisippo: anche questa, sicuramente, doveva essere una copia romana recante, però, il nome dell'autore dell'archetipo. Altri artisti, come ad esempio Jacopo della Quercia, Donatello, possedevano opere antiche ritenute essenziali per il dominio dell'arte scultorea.

Non erano però solo gli artisti a collezionare l'antico nella Firenze del Quattrocento. C'erano anche gli intellettuali. Alcuni furono dei collezionisti quasi al limite del feticismo. Niccolò Niccoli era famoso perchè nella sua immensa collezione non mancavano bellissimi vasi in terracotta coi quali addirittura pranzava quotidianamente: lui mangiava e beveva in scodelle antiche, tale era la venerazione che aveva nei confronti dell'antico. Sempre nei primi decenni del XV secolo, Poggio Bracciolini, un altro umanista ben noto, aveva una particolare devozione nei confronti dei marmi antichi, non solo per motivi estetici, ma anche simbolici. Poggio Bracciolini ambiva a circondarsi di ritratti degli intellettuali dell'Antichità, così come aveva fatto Cicerone prima di lui, dando vita alla sua accademia valdarnina a Terranova, concepita proprio sul modello ciceroniano.

Per far questo non esitò a servirsi di intermediari che battessero l'Egeo alla ricerca di marmi antichi: furono perlopiù religiosi che, nei primi decenni del XV secolo, percorsero la Grecia alla ricerca di opere d'arte e manoscritti da portare a Firenze. Ricordiamo per inciso che proprio grazie a questi "battitori liberi" giunse a Firenze nella collezione di Niccolò Niccoli l'unica copia sopravvissuta della *Περιήγησις* di Pausania, senza la quale oggi conosceremmo ben poco dell'architettura e dell'arte classica del mondo ellenico.

Tra le opere possedute da Poggio Bracciolini, c'era molto probabilmente questo Dioniso con due piccole corna, descritto dall'umanista in una lettera inviata al frate che era stato inviato a Chio per far incetta di marmi; il frate, però, tardò a mandare queste opere così ambite da Poggio Bracciolini, che, smanioso di entrare in possesso di queste preziose testimonianze della Grecità, arrivò addirittura a minacciarlo di procedere per vie legali contro di lui.

Intellettuali, commercianti, le élite economiche di Firenze finirono così col circondarsi d'antico, consapevoli che questa non era solo una manifestazione tangibile della propria cultura, ma anche dei propri mezzi finanziari. Infatti mostrare di possedere l'antico non solo era prova del livello culturale del loro proprietario, ma dimostrava anche quali fossero le sue possibilità economiche, grazie alle quali era in grado di possedere oggetti sempre più preziosi e ricercati. I Medici, ovviamente, furono i capofila di questa nuova moda, anche se il loro interesse, in un primo momento, si incentrò soprattutto sulla glittica. Quale fosse il peso e l'importanza che essi attribuivano alla loro collezione di gemme e cammei antichi è testimoniato in modo tangibile dal fatto che i medaglioni che ornano il cortile interno del palazzo di famiglia sono tutte copie delle gemme della loro collezione (**Fig. 8**). Chiunque entrasse nel palazzo vedeva come prima cosa, proprio questi medaglioni campiti con rappresentazioni classiche, come la Disputa di Poseidone e Atena per l'Attica. Nel caso si fosse domandato da dove venissero queste iconografie e gli sarebbe stato spiegato che quelle altro non erano che copie delle bellissime gemme del tesoro mediceo; una ostentazione di oggetti che non potevano essere mostrati in modo monumentale. Ben presto, i Medici si rivolsero però anche ad altri classi di antichità, spesso scelte e utilizzate con una preponderante valenza ideologica e propagandistica. Non deve stupire il fatto che il salone principale di Palazzo Medici fu ornato già all'epoca di Cosimo (quindi siamo intorno agli anni '40-'50 del XV secolo) da una serie di tele che raffiguravano i simboli del potere cittadino. In questo salone furono collocate una tela raffigurante dei leoni [i marzocchi sono simbolo della città di Firenze], un quadro raffigurante San Giovanni Battista [il patrono della città], lo stemma comunale, lo stemma della casa Medici e, infine, due tele del Pollaiuolo di grandi dimensioni raffiguranti la fatica dell'Idra di Lerna e la lotta fra Ercole e Anteo. Purtroppo non le versioni monumentali non ci sono giunte, ma conosciamo ugualmente il loro aspetto grazie a due quadretti oggi conservati agli Uffizi. Perché i Medici scelsero di raffigurare Ercole nella sala principale del palazzo? Perché, come abbiamo detto prima, l'eroe è uno dei simboli della città. Al pari dei leoni, al pari di San Giovanni Battista, Ercole è identificativo della tradizione cittadina e della libertà comunale. Cosa significavano, dunque, tutti quei simboli radunati nel salone principale del palazzo? Chiunque entrasse lì, si rendeva conto che i Medici erano qualcosa di più di una famiglia importante, erano la sintesi della tradizione comunale. La loro famiglia incarnava la storia della città, che era di fatto riassunta in quelle effigi che erano esposte nel salone. Quindi ancora una volta l'effigie mitologica viene utilizzata per confermare il loro potere.

Non c'era però solo Ercole. Fra le statue che già Cosimo il Vecchio cominciò ad acquistare sistematicamente a Roma, figurava il famoso Marsia bianco oggi agli Uffizi, importantissimo perché è uno fra i primi esempi di integrazione dell'antico, essendo stato restaurato da Desiderio da Settignano già nella prima metà del XV secolo. Si tratta di un'integrazione dell'opera antica realizzata in modo "scientifico". A Firenze e a Roma, proprio a partire da questo periodo, si svilupparono delle scuole di scultori specializzati nell'integrazione del frammento antico, procedimento tutt'altro che banale perché non solo implicava lo studio dell'iconografia, dei marmi, degli strumenti antichi, ma presupponeva anche una raffinata conoscenza dell'anatomia. Dalla torsione di un tendine del collo, l'artista, ad esempio, era in grado di capire qual era l'esatta torsione della testa, dalla posizione del pettorale la posizione del braccio e così via. Si trattava, quindi, di una vera e propria scienza, che Desiderio da Settignano, già alla metà del Quattrocento, dominava in modo compiuto.

Nel palazzo mediceo non mancavano neppure iconografie del tutto singolari, interpretabili, ancora una volta, solo alla luce dei modelli e le consuetudini del mondo antico. E' questo il caso del Priapo itifallico sistemato nel giardino ad imitazione degli usi antichi; come ben sapevano dalle fonti letterarie latine, infatti, Priapi simili ornavano i giardini delle domus romane per garantire la prosperità e la fecondità dei campi. Quindi i Medici, con scelta assolutamente all'antica, decidono di abbellire il giardino di via Larga con un'iconografia congrua con le credenze e gli usi dell'Antichità. Nel palazzo di Via Larga, inoltre, era possibile ammirare un gran numero di ritratti di imperatori romani e, probabilmente, proprio a Lorenzo si deve la prima raccolta dei dodici Cesari, descritti nel *De Vita Caesarum* di Svetonio, il primo esempio di un modello collezionistico che costituirà poi un must nella cultura italiana del XVI e XVII secolo.

Arriviamo quindi al giardino di S. Marco.

Il giardino non ci è rimasto. Oggi il sito è occupato dal casino mediceo cinquecentesco, che ingloba strutture di epoca laurenziana. Sappiamo che il giardino era un *hortus conclusus*, quindi uno spazio recintato articolato su due ampie superfici verdi con due edifici e nei vialetti del giardino. In questo spazio verde e nelle sale al piano terra di questi edifici erano esposte decine e decine di sculture. Quali fossero queste sculture noi in realtà non lo sappiamo con esattezza, perché il giardino fu depredato al momento della cacciata dei Medici nel 1494. I marmi andarono dispersi e non esiste purtroppo un inventario anteriore a quella data. E' possibile, quindi, ricostruire quali opere fossero in questo giardino, soprattutto grazie ai numerosi aneddoti fioriti intorno alla vita di Michelangelo giovane. E' da queste che possiamo quanto meno intuire quali fossero le iconografie di questi marmi. L'unico marmo che possiamo quasi con certezza è passato dal giardino di S. Marco è questa poco conosciuta figura di togato, oggi nel cortile di palazzo Gondi in piazza S. Firenze (**Fig. 9**). Quando il palazzo fu costruito nel 1490 e proprio realizzando le fondamenta venne alla luce una splendida statua maggiore del vero risalente alla metà del I sec. d.C., la più bella e meglio conservata delle sculture romane venute alla luce a Firenze. Era una scultura così imponente e singolare, almeno a Firenze, che Lorenzo il Magnifico la volle ad ogni costo per adornare il suo giardino di San Marco, costringendo i Gondi a concedergliela. Dopo il saccheggio del giardino i Gondi rientrarono in possesso della scultura e ancora oggi è visibile nel cortile del palazzo inserita in una nicchia. A prescindere dalla sua illustre storia collezionistica, si tratta di un marmo estremamente importante per la storia dell'antica Florentia. Molto probabilmente, infatti,

raffigurava un magistrato di età giulio claudia ed era destinata ad abbellire un edificio pubblico posto nelle vicinanze del teatro della città.

Di altre sculture che erano sicuramente nel giardino di S. Marco non possiamo dire nulla con certezza. Sappiamo che Michelangelo realizzò una statua di *Amorino dormiente* imitandone una antica presente nel giardino di S. Marco, facendolo così bene da poter rivenderla per antica a Roma. L'episodio è interessante perchè prova l'acribia, l'attenzione con cui Michelangelo aveva imitato il modello antico. Modello antico che con ogni probabilità è da riconoscere in un Amorino conservato nella Tribuna degli Uffizi, opera di antica collezione medicea che fu donata dal re di Napoli a Lorenzo il Magnifico nel 1488 (**Fig. 10**). Si tratta di una scultura di grande raffinatezza, in origine una statua funeraria al pari di tante altre raffiguranti fanciulli dormienti, metafore della rinascita e del risveglio dal sonno della morte, alluso dai fiori di papavero che il fanciullo stringe in mano. Naturalmente questo Michelangelo non lo sapeva e, molto probabilmente, vedeva in questo soggetto null'altro che un'iconografia piacevole e come tale lui la imitò con grande perizia. Un'altra scultura che probabilmente era nel giardino di S. Marco era questo singolarissimo gruppo di satiri che vengono divorati da un serpente (**Fig. 11**). La statua fu trovata sull'Esquilino a Roma, vicino alla Chiesa di S. Lorenzo in Panisperna, in uno dei terreni dove Giuliano della Rovere, il futuro papa Giulio II, stava facendo degli scavi con "diritto di prelazione". Lorenzo il Magnifico non andava per il sottile pur di assicurarsi marmi antichi di grande qualità. Ad Ostia, ad esempio, fu pronto a pagare degli intermediari perché rubassero dei marmi al vescovo locale. Nel caso del gruppo dei satiri, Lorenzo non esitò a sborsare un consistente sovrapprezzo per compiere scavi clandestini pur di depredate i marmi antichi di questo luogo. Così giunse a Firenze questo splendido gruppo scultoreo di tradizione rodia, vicino ai modelli del Laocoonte, poi finito sul mercato collezionistico ed oggi a Chicago. E' assai probabile che proprio da questa scultura Michelangelo abbia tratto ispirazione per la *Centauromachia* di Casa Buonarroti. Vediamo ora ancora una statua che forse è passata da giardino di S. Marco, come sembrerebbero indicare alcune riprese nelle opere michelangiolesche. Si tratta di questo *Amorino arciere* oggi agli Uffizi. E' una statua che d'antico ha la testa con il corpo, mentre le braccia e le gambe sono d'integrazione moderna. In questa statuetta, nelle collezioni medicee fino dagli anni '80 del Quattrocento, si è riconosciuto il modello dal quale avrebbe tratto ispirazione Michelangelo per realizzare questo secondo marmo, del tutto analogo nell'impostazione della testa, nella rotazione del corpo.

E' chiaro che si tratta di un'ipotesi effettuata secondo criteri di analogia e comparazione. Secondo questi stessi criteri si è tentato a più riprese di identificare la *Maschera di satiro* di Michelangelo. Uno dei numerosi aneddoti che circolano su Michelangelo giovane narra che l'artista era intento a lavorare su una testa di soggetto analogo nel giardino di S. Marco e la imitò con grande precisione e tale efficacia tanto da meritarsi le lodi di Lorenzo il Magnifico che passava casualmente di lì. Lorenzo avrebbe però accompagnato le lodi sottolineando che gli anziani, quale era il satiro raffigurato dal giovane scultore, sono privi di denti. Irritato, Michelangelo avrebbe allora preso uno scalpello facendo saltare i denti alla scultura. Una fondata tradizione che risale alla fine del Seicento identificava il satiro dell'aneddoto vasariano in una maschera conservata agli Uffizi fino alla 2° metà dell'Ottocento, che purtroppo è andata perduta durante la 2° Guerra Mondiale, quando era stata sfollata in Casentino assieme ad altre opere della galleria (**Fig. 12**). Questo marmo, valutabile solo grazie a calchi come quello di recente ricollocato in Galleria, era



indubbiamente opera di uno scalpello geniale, in grado di rielaborare in modo creativo e potente i modelli della Classicità.

Da quello che ho mostrato e ho detto, credo che emerga con chiarezza quanti il giardino di S. Marco sia per noi qualcosa di evanescente, un'entità che rischia di sconfinare nel mito michelangiolesco.

Sicuramente, però, possiamo dire che lì Michelangelo visse qui gli anni della sua formazione e, con altrettanta certezza, possiamo affermare che lì vide marmi antichi di prima qualità, che influenzarono in modo decisivo i suoi primi lavori.

Quello che è certo è che si gettano le basi in questi anni della grande fortuna del collezionismo d'antichità a Firenze del secolo successivo, del Cinquecento.

Io ricordo sempre un paradosso. Qui a Firenze noi abbiamo una delle massime concentrazioni di marmi romani al di fuori di Roma. Firenze in sè, però, è un terreno archeologicamente povero e, in generale, rare sono anche le sculture marmoree venute in luce in Toscana. La grande concentrazione di rilievi, di sarcofagi, di busti, di statue, di epigrafi, di are, la dobbiamo quindi esclusivamente a quattro secoli di collezionismo granducale, mediceo prima e lorenese poi, quattro secoli durante i quali si è venuto concentrando un patrimonio immenso di antichità che ha pervaso non solo i musei, ma l'intera città. Pensiamo alle statue antiche sotto la Loggia dei Lanzi, alle statue che popolano i giardini come Boboli, oppure le ville come quella del Poggio Imperiale. Inoltre, spesso, non si tratta solo di statue ma anche di frammenti architettonici che hanno riacquisito il loro primitivo splendore nella Firenze capitale granducale, come, ad esempio, la colonna sormontata dalla statua della Giustizia davanti a S. Trinita. Questo grandioso fusto, in marmo del granito del Foro, cavato nel deserto orientale dell'Egitto, proviene dalle Terme di Caracalla e fu donata dal papa a Cosimo I Granduca negli anni '60 del Cinquecento. Quella colonna fu portata con infinita difficoltà a piedi da Roma lungo il Tevere poi lungo la costa poi, risalendo l'Arno, fino a Firenze per essere rialzata proprio davanti alla chiesa di S. Trinita. Perché tutta questa fatica? Per dimostrare come le reliquie della Roma distrutta dal tempo rivivevano nella loro antica gloria nella Firenze granducale.

E' questo il nuovo ruolo dell'antico: l'antico come garanzia, come patente di nobiltà della stirpe regnante e, ancora una volta, i Medici in questo faranno storia, divenendo un modello per molte altre casate regnanti europee che, ugualmente, non esitarono ad impossessarsi dell'Antico per abbellire i loro palazzi e le loro città.

*\* L'Autore è Direttore del Dipartimento Antichità Classica della Galleria degli Uffizi*



- Fig. 1 Rappresentazione di vendemmia e "nave oneraria" su un rilievo romano reimpiegato nel Battistero  
 Fig. 2 Cippo etrusco del VII sec. a. C. (già nella chiesa di S. Tommaso nei pressi del Mercato Vecchio)  
 Fig. 3a Sarcofago romano già sulla facciata di un edificio posto lungo il lato meridionale del Duomo  
 Fig. 3b Donatello, *Pulpito della Resurrezione, Scena della Discesa di Cristo al Limbo*, Firenze, S.Lorenzo, particolare  
 Fig. 4 *Profeta*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi  
 Fig. 5 Sigillo fiorentino  
 Fig. 6 *Ercole e Caco*, formella del campanile di Giotto  
 Fig. 7 *Ercole stante*, Portale della Mandorla, Firenze, S. Maria del Fiore  
 Fig. 8 *Disputa tra Poseidone e Atena per il predominio sull'Attica*, gemma del tesoro mediceo e medaglione del cortile di Palazzo Medici  
 Fig. 9 *Figura di togato*, cortile di Palazzo Gondi, I sec. d.C. (già nel Giardino di S. Marco)  
 Fig. 10 *Amorino dormiente*, Tribuna degli Uffizi (già nel Giardino di S. Marco)  
 Fig. 11 *Gruppo di satiri divorati dal serpente*, Chicago, Art Institute (già nel Giardino di S. Marco)  
 Fig. 12 *Testa di satiro*, calco da originale attribuito a Michelangelo (perduto), Galleria degli Uffizi