

Um desenho do círculo de Antonio Pollaiolo como modelo para *Sansão e os Filisteus* de Michelangelo

Un disegno della cerchia di Antonio Pollaiolo come modello per Sansone e i Filistei di Michelangelo

ALEXANDRE RAGAZZI*

Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

Professor at Escola de Belas Artes of Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO É fato amplamente aceito que a estatueta brônzea conhecida como *Sansão e os filisteus*, cujas reproduções integram diversas coleções europeias e americanas, foi fundida a partir de um modelo plástico realizado por Michelangelo Buonarroti. Embora o modelo original do artista não tenha sido preservado, todavia subsiste um considerável conjunto de documentos, visuais e textuais, ao qual pesquisadores costumam recorrer para sustentar essa atribuição. Com este artigo, ao apresentarmos um desenho do círculo de Antonio Pollaiolo para ser confrontado com o grupo de *Sansão e os filisteus*, pretendemos oferecer uma contribuição para reforçar ainda mais os vínculos entre Michelangelo e essa obra.

PALAVRAS-CHAVE Antonio Pollaiolo (1431c.-1498); Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Arte Renascentista; Arte Maneirista.

ABSTRACT It is widely accepted that the bronze statuette known as *Samson and the Philistines*, whose reproductions can be seen in various European and American collections, was cast from a plastic model made by Michelangelo Buonarroti. Although the artist's original model was not preserved, there remains, however, a considerable number of visual and textual documents that researchers use to employ in order to support this attribution. Along with this paper, presenting a drawing of the circle of Antonio Pollaiolo to be confronted with the group of *Samson and the Philistines*, we intend to offer a contribution to strengthen the links between this work and Michelangelo.

KEYWORDS Antonio Pollaiolo (1431c.-1498); Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Renaissance; Mannerism.

* Alexandre Ragazzi é Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. / *Alexandre Ragazzi earned his Master's and Ph.D. degrees at Unicamp (Universidade Estadual de Campinas - Brazil), the latter in a joint supervision program with the "Università degli Studi di Firenze". Since 2011, he has been teaching art history at the "Universidade Federal de Minas Gerais", Brazil. His research interests focus on the relationships between painting and sculpture in Italian Renaissance and Mannerist art. In 2012/2013, he was a Mellon Visiting Fellow at Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).*

Entre 1528 e 1529, depois da terceira expulsão dos Médici de Florença, Michelangelo retomava uma antiga comissão. Desde que o *Davi* havia sido colocado na entrada do grande palácio da *Piazza della Signoria*, em 1504, a ideia de fazer-lhe um *pendant* agitava a imaginação de governantes da cidade e do próprio artista. O súbito restabelecimento da República representava então uma ótima oportunidade para que Michelangelo concluísse aquele projeto e, assim, assegurasse que seu nome seria inscrito de forma indelével na história da cidade – o que, é claro, já era fato consumado, mas Michelangelo era insaciável quando se tratava de granjear fama ou fortuna.

Na verdade, é bastante compreensível que Michelangelo alimentasse o desejo de realizar aquela obra, uma vez que ela vinha envolta em um imenso simbolismo, sendo destinada para a praça que representava a concentração do poder político da cidade. Seria o complemento perfeito para o êxito já alcançado com o *Davi*, obra que, para espanto de todos, havia ganhado vida a partir daquele danificado bloco de mármore outrora pertencente à *Opera del Duomo*. E embora Michelangelo não dispusesse de condições ou tranquilidade para realizar o novo colosso – deve-se lembrar que ele esteve empenhado ao longo desses primeiros decênios do século em extraordinárias encomendas, tais como o sepulcro de Júlio II, os afrescos da abóbada da Sistina e as obras em *San Lorenzo* para a fachada e a Sacristia Nova –, certamente ele era intrépido o bastante para aceitar mais esse encargo.

Há diversas evidências que sugerem que Michelangelo esteve às voltas com a realização dessa escultura já desde a época em que Pier Soderini comandava a cidade – e por isso afirmamos que se tratava da retomada de um antigo projeto¹. A ideia de realizar uma peça para ser contraposta ao Davi ocupou intensamente o *gonfaloniere*, que ao menos desde 1506 pensava em Michelangelo para executar a obra. Contudo, tendo o poderoso Júlio II planos muito mais ambiciosos para Michelangelo em Roma, que chances poderia ter Soderini?

Quanto ao tema da representação, difícil afirmar com segurança qual era a intenção inicial de Michelangelo. Giorgio Vasari, que parece se confundir ao situar a origem do projeto em torno de 1517 – quando o papa Leão X encomendou ao artista a fachada de *San Lorenzo* –, diz que àquela época Michelangelo

Tra il 1528 e il 1529, dopo la terza cacciata dei Medici da Firenze, Michelangelo riprendeva a lavorare a un'antica commissione. Da quando il *David* era stato collocato all'entrata del grande palazzo di *Piazza della Signoria*, nel 1504, l'idea di realizzare un'opera che gli facesse da *pendant* agitava l'immaginazione dei governanti della città e dell'artista stesso. L'improvvisa restaurazione della Repubblica rappresentava per Michelangelo, dunque, un'ottima opportunità di portare a termine quel progetto e fare in modo che il suo nome fosse indelebilmente scritto nella storia della città – cosa che chiaramente era già un fatto consumato, ma si tenga anche presente che Michelangelo era avido di fama e fortune.

In realtà, si comprende bene come Michelangelo coltivasse il desiderio di realizzare tale opera, giacché a essa si associava un forte simbolismo, essendo destinata alla piazza che incarnava la concentrazione del potere politico della città. Essa avrebbe rappresentato un complemento perfetto al successo già ottenuto dal *David*, opera che a sua volta, con meraviglia di tutti, era stata realizzata partendo da un blocco di marmo danneggiato e in precedenza appartenuto all'*Opera del Duomo*. Sebbene Michelangelo non disponesse dei mezzi e della tranquillità necessaria per realizzare il nuovo colosso – va ricordato che nei primi decenni del secolo l'artista era impegnato nella realizzazione di straordinarie commesse, come ad esempio il sepulcro di Giulio II, gli affreschi della volta della Cappella Sistina, e le opere in San Lorenzo per la facciata e la Sagrestia Nuova –, certamente egli era abbastanza intrepido da accettare anche questo nuovo incarico.

Diversi elementi attestano che Michelangelo era stato in procinto di realizzare questa scultura fin dall'epoca in cui Pier Soderini era alla guida della città – e perciò afferriamo che si trattava della ripresa di un antico progetto¹. L'idea di fare un'opera da affiancare al *David* occupò intensamente il *gonfaloniere*, che già dal 1506 pensava a Michelangelo per far portare a termine il lavoro. Tuttavia, quali possibilità concrete avrebbe potuto avere in quel momento Soderini, quando il potente Giulio II aveva in serbo piani molto più ambiziosi per Michelangelo a Roma?

¹ Cf. HIRST, Michael. "Michelangelo in Florence: *David* in 1503 and *Hercules* in 1506". *The Burlington Magazine*, v. 142, n. 1169, 2000, pp. 487-492.

¹ Cfr. HIRST, Michael. "Michelangelo in Florence: *David* in 1503 and *Hercules* in 1506". *The Burlington Magazine*, v. 142, n. 1169, 2000, pp. 487-492.

Quanto al tema della rappresentazione, è difficile affermare con certezza quale fosse l'intenzione iniziale di Michelangelo. Giorgio Vasari, che sembra confondersi quando situa l'origine del progetto attorno al 1517 – anno in cui Papa Leone X commissionò all'artista la facciata di San Lorenzo – rivela che a quell'epoca Michelangelo progettava di realizzare un *Ercole e Caco* e che, a questo scopo, aveva già prodotto diversi disegni e modelli².

A questo proposito, Paul Joannides ha presentato un argomento convincente secondo cui l'idea originaria di Michelangelo, già dai tempi di Soderini, era realizzare *Ercole e Anteo*³. Vasari, forse influenzato dall'opera ultimata da Baccio Bandinelli nel 1534 – e che ancora oggi si trova davanti al palazzo, accanto alla replica del *David*⁴ –, potrebbe essersi sbagliato, ritenendo che Michelangelo fin dal principio volesse realizzare una scultura con lo stesso tema. Secondo Joannides, progettando di scolpire Caco per terra e ai piedi di Ercole, Bandinelli consumò una porzione consistente del blocco di marmo nella sua parte superiore. Ciò avvenne tra il 1526 e il 1527, e quando Michelangelo assunse nuovamente l'incarico nell'agosto del 1528⁵, si rese presto conto dell'impossibilità di scolpire in quella pietra due corpi stretti l'uno all'altro – come si conviene a Ercole che stritolava Anteo.

Si sono conservati almeno quattro disegni di Michelangelo in cui l'artista realizzò alcuni schizzi per rappresentare, forse, Ercole e Anteo [Figs. 1-3]⁶. Esiste persino un disegno a Oxford [Fig. 2] nel quale sembra esservi un indizio del

pretendia fazer um *Hércules e Caco* e que, para tanto, teria produzido diversos desenhos e modelos².

Paul Joannides, em relação a essa questão, apresentou uma convincente argumentação segundo a qual a primeira intenção de Michelangelo, já desde o tempo de Soderini, era fazer *Hércules e Anteo*³. Vasari, talvez influenciado pela obra tal como concluída por Baccio Bandinelli em 1534 – a qual ainda hoje se encontra diante do palácio, ao lado da réplica do *David*⁴ –, pode ter cometido um engano ao assumir que desde o princípio Michelangelo desejasse realizar uma escultura com o mesmo tema. Para Joannides, Bandinelli, planejando fazer Caco subjugado aos pés de Hércules, consumiu muita matéria da parte superior do bloco de mármore. Isso ocorreu entre 1526 e 1527, e quando, em agosto de 1528⁵, Michelangelo reassumiu o encargo, logo notou que era impossível esculpir naquela pedra dois torsos entrelaçados como convém a um Hércules que estrangula Anteu.

Restaram ao menos quatro desenhos de Michelangelo nos quais o artista esboçou ideias para, talvez, representar Hércules e Anteu [Figs. 1-3]⁶. Há até mesmo um desenho em Oxford [Fig. 2] em que parece haver uma indicação de que o ponto de vista do observador estava situado abaixo da figura, como se se tratasse de um colosso. São, em todo caso, peças de difícil datação. Michelangelo poderia ter feito esses desenhos, ou alguns deles, por volta de 1506, à época em que Soderini governava Florença. Vale lembrar, a propósito, da afinidade existente entre esses lutadores e o homem que carrega um jovem na cena do *Dilúvio Universal*, a qual Michelangelo pintou entre 1508 e 1509 na Capela Sistina. Contudo, talvez seja mais provável que es-

² Cfr. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-87, V, p. 247 (*Vita di Baccio Bandinelli*).

³ Cfr. JOANNIDES, Paul. "Two drawings related to Michelangelo's *Hercules and Antaeus*". *Master Drawings*, v. 41, n. 2, 2003, pp. 105-118. Si veda anche DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*, v. I (*The youth of Michelangelo*), Princeton: Princeton University Press, 1943, pp. 101, 183, in cui questo autore aveva parzialmente sostenuto questa ipotesi.

⁴ Per un approfondimento sulla commessa e sul ruolo centrale dell'opera di Bandinelli, vedi BUSH, Virginia L., "Bandinelli's *Hercules and Cacus* and Florentine traditions", *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 35, 1980, pp. 163-189.

⁵ Cfr. GAYE, Giovanni. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 v. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840, II, pp. 97-99, 464-465.

⁶ Cfr. un quarto disegno nella Casa Buonarroti, inventario n. 53F.

² Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-87, V, p. 247 (*Vita de Baccio Bandinelli*).

³ Cf. JOANNIDES, Paul. "Two drawings related to Michelangelo's *Hercules and Antaeus*". *Master Drawings*, v. 41, n. 2, 2003, pp. 105-118. Cf. ainda DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*, v. I (*The youth of Michelangelo*), Princeton: Princeton University Press, 1943, pp. 101, 183, em que este autor já havia parcialmente sustentado essa hipótese.

⁴ Para uma visão mais aprofundada sobre a encomenda tendo como elemento central a obra de Bandinelli, veja-se BUSH, Virginia L., "Bandinelli's *Hercules and Cacus* and Florentine traditions", *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 35, 1980, pp. 163-189.

⁵ Cf. GAYE, Giovanni. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 v. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840, II, pp. 97-99, 464-465.

⁶ Cf. ainda um quarto desenho na Casa Buonarroti, inventário n. 53F.

ses desenhos tenham sido realizados em torno de 1524 e 1525, quando o papa Clemente VII decidiu levar adiante a ideia do *pendant* para o Davi. Embora o papa tenha entregue a comissão a Bandinelli, seu escultor favorito, Michelangelo, que iniciava os trabalhos na Sacristia Nova de *San Lorenzo*, parece ter tentado de todas as formas obter aquela encomenda⁷.

Com a eclosão do Saque de Roma e a expulsão dos Médici de Florença, Michelangelo soube avaliar bem a oportunidade que o destino lhe oferecia. Talvez tenha se sentido, com a ausência dos comitentes, liberado da encomenda dos túmulos para a Sacristia Nova. Além disso, naquelas circunstâncias, fazer um par para o Davi certamente significava algo muito mais atrativo para ele. Ocorre, como já dissemos, que o bloco de mármore, intensamente trabalhado por Bandinelli entre 1526 e 1527, não se prestava mais para esculpir *Hércules e Anteu*. Uma opção seria dar continuidade ao *Hércules e Caco*, mas, para Michelangelo, o simples fato de Bandinelli ter pensado nesse tema já era mais do que suficiente para inviabilizar qualquer possibilidade de levá-lo adiante.

Foi então que Michelangelo concebeu uma nova ideia para o colosso. Em tempos republicanos, o Hércules, tão representativo dos Médici, não seria mesmo a escolha mais adequada. Mas tendo um bloco de mármore cujas feições iniciais já apontavam para Caco aos pés de Hércules, Michelangelo precisou encontrar uma solução mediadora e imaginou a luta de Sansão contra os filisteus. Vasari afirma, na biografia de Michelangelo, que o artista chegou a fazer um modelo para a escultura, enquanto que na biografia de Bandinelli ele menciona explicitamente a alteração temática⁸. O aretino diz que Michelangelo fez “Sansão com dois filisteus abatidos sob si, um estando completamente morto e o outro ainda vivo, e a este [Sansão] dirigia um golpe com uma queixada de jumento na tentativa de matá-lo”.

Sabemos que Michelangelo não conseguiu sequer tocar naquele bloco de mármore, seja porque, durante o período republicano, esteve envolvido com as fortificações e a defesa da cidade, seja porque, após o retorno dos Médici, foi reenviado para os trabalhos da Sacristia Nova até que, em 1534, abandonou definitivamente Florença. Todos esses fatos relativos a uma obra que não passou de uma fase inicial de confecção dos esboços e

fatto che il punto di vista dell'osservatore fosse situato in basso rispetto alla figura, come se fosse un colosso. Si tratta, in ogni caso, di reperti la cui datazione è incerta. Michelangelo potrebbe aver realizzato questi disegni, o solo alcuni di essi, intorno al 1506, epoca in cui Soderini governava Firenze. È opportuno ricordare, in proposito, le analogie esistenti tra questi lottatori e l'uomo che sorregge un giovane nella scena del *Diluvio Universale*, dipinta da Michelangelo tra il 1508 e il 1509 nella Cappella Sistina. Sembra forse più plausibile, tuttavia, che questi disegni siano stati realizzati tra il 1524 e il 1525, quando Papa Clemente VII appoggiò l'idea di creare un pendant del *David*. Sebbene il Papa avesse commissionato l'opera a Bandinelli, suo scultore prediletto, Michelangelo, che iniziava allora i lavori nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, sembra aver tentato in tutti i modi di ottenere quell'incarico⁷.

A seguito del Sacco di Roma e della cacciata dei Medici da Firenze, Michelangelo seppe valutare bene l'opportunità che il destino gli offriva. Forse, in assenza dei committenti, si sentì esonerato dall'incarico di fare i tumuli per la Sagrestia Nuova. In quelle circostanze, inoltre, realizzare un complemento al *David* rappresentava per l'artista un'opportunità sicuramente più allettante. Come già detto, tuttavia, il blocco di marmo intensamente lavorato da Bandinelli tra il 1526 e il 1527 non si prestava più a scolpire *Ercole e Anteo*. Continuare nella realizzazione di *Ercole e Caco* sarebbe stata un'opzione possibile, ma per Michelangelo il semplice fatto che Bandinelli avesse pensato a questo tema costituiva una ragione più che sufficiente per impedirgli di portarlo a termine.

Fu allora che Michelangelo concepì una nuova idea per il colosso, anche perché, in epoca repubblicana, Ercole, figura chiaramente rappresentativa dei Medici, non sarebbe stato la scelta più appropriata. Disponendo però di un blocco di marmo le cui sembianze iniziali già richiamavano la figura di Caco ai piedi di Ercole, Michelangelo dovette trovare una soluzione di ripiego e immaginò la lotta di Sansone contro i filistei. Nella biografia di Michelangelo, Vasari afferma che l'artista giunse a realizzare un modello per la statua, mentre nella biografia di Bandinelli egli menziona esplicitamente il cambiamento di soggetto⁸. L'aretino scrive

⁷ Cf. BUSH, *Op. cit.*, p. 175.

⁸ Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, p. 251.

⁷ Cfr. BUSH, *Op. cit.*, p. 175

⁸ Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, p. 251.

che Michelangelo volle fare un “Sansone che tenesse sotto due Filistei abbattuti da lui, morto l’uno del tutto e l’altro vivo ancora, al quale menando un marrovescio con una mascella di asino, cercasse di farlo morire”.

Sappiamo che Michelangelo non riuscì nemmeno a mettere mano a quel blocco di marmo, sia perché durante il periodo repubblicano fu responsabile delle fortificazioni a difesa della città, sia perché, dopo il ritorno dei Medici, fu destinato nuovamente ai lavori della Sagrestia Nuova fino al suo abbandono definitivo di Firenze, avvenuto nel 1534. Tutte queste vicende, relative a un’opera che rimase sempre e solamente in una fase iniziale di produzione degli schizzi e del modello – peraltro neanche conservati –, assumono un’ulteriore importanza considerando l’accettazione di cui questo modello per *Sansone e i filistei* godette nell’universo artistico cinquecentesco. Vasari stesso vi si riferisce quando afferma che presto il modello “fu tenuto meraviglioso e cosa molto vaga”, o quando scrive che Pierino da Vinci s’ispirò agli schizzi fatti da Michelangelo per realizzare la sua versione di questo tema⁹.

La fama del gruppo con *Sansone e i filistei* si deve, pertanto, alle copie e agli studi realizzati a partire da quello che si ritiene fosse il modello originale di Michelangelo. È possibile, di fatto, che il fragile modello sia andato perduto proprio nel momento in cui si decise di realizzarne una versione in bronzo, posto che il modello conosciuto come Due lottatori, parte della collezione della *Casa Buonarroti* (inv. 192)¹⁰ e spesso associato al gruppo di *Ercole e Caco* e a quello di *Sansone e i filistei*, sembra in realtà essere stato realizzato da Michelangelo come preparazione per una delle figure allegori-

do modelo – os quais nem ao menos foram preservados – têm, no entanto, sua importância potencializada devido à recepção que esse modelo para *Sansão e os filisteus* alcançou no universo artístico quinhentista. O próprio Vasari aponta para isso quando diz que logo “o modelo foi considerado maravilhoso e coisa muito bela”, ou quando afirma que Pierino da Vinci se inspirou em esboços feitos por Michelangelo para realizar sua própria versão sobre o tema⁹.

A fortuna do grupo com *Sansão e os filisteus* deve-se, portanto, às cópias e estudos que foram feitos com base naquele que, acredita-se, era o modelo original de Michelangelo. De fato, é possível que o frágil modelo tenha sido perdido justamente no momento em que se decidiu transferi-lo para o bronze, posto que o modelo conhecido como *Dois lutadores*, o qual integra o acervo da *Casa Buonarroti* (inv. 192)¹⁰ e que muitas vezes foi associado tanto ao grupo de *Hércules e Caco* quanto ao de *Sansão e os filisteus*, na verdade parece ter sido feito por Michelangelo como preparação para uma das figuras alegóricas destinadas ao sepulcro de Júlio II¹¹. Assim, o que efetivamente se conhece hoje são as diversas cópias brônzeas – que remetem a dois protótipos distintos – espalhadas por diversos museus americanos e europeus [Fig. 4]¹², e nem mesmo o autor da fundição, que teve acesso ao modelo original, foi identificado.

Alessandro Cecchi, por considerar que ainda não há dados suficientes para esclarecer essa questão, preferiu apenas especular que o autor da estatueta de bronze *original* poderia ser um dos medalhistas do entorno de Cosimo I influenciados por Bandinelli ou Cellini¹³. Ainda assim, outros nomes também já

⁹ Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, pp. 234-235. La scultura di Pierino, con Sansone e un filisteo, si trova nel *Palazzo Vecchio*, ovvero, esattamente all’interno dell’edificio alla cui entrata si sarebbe dovuto trovare il colosso di Michelangelo.

¹⁰ Esiste anche la versione del *Victoria and Albert Museum*, di Londra (n. 4108-1854); proveniente dalla collezione Gherardini, venne realizzata in cera e probabilmente si tratta di una copia fatta a partire dal modello di creta della Casa Buonarroti. Sulla collezione Gherardini, vedi POPE-HENNESSY, John, “The Gherardini collection of Italian sculpture”, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26. Approfitto dell’occasione per ringraziare Amy Mechowski, del *Victoria and Albert Museum*, per aver reso possibile il mio accesso a questa collezione.

⁹ Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, pp. 234-235. A escultura de Pierino, com Sansão e um filisteu, encontra-se no *Palazzo Vecchio*, ou seja, exatamente no interior do edifício em que deveria estar, à sua entrada, o colosso de Michelangelo.

¹⁰ Há ainda a versão do *Victoria and Albert Museum*, de Londres (n. 4108-1854); proveniente da coleção Gherardini, foi realizada em cera e provavelmente é cópia feita a partir do modelo de argila da Casa Buonarroti. A respeito da coleção Gherardini, veja-se POPE-HENNESSY, John, “The Gherardini collection of Italian sculpture”, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26. Aproveito a ocasião para agradecer a Amy Mechowski, do *Victoria and Albert Museum*, por gentilmente ter possibilitado meu acesso a essa coleção.

¹¹ Cf. JOANNIDES, Paul. *Op. cit.*, sobretudo p. 110, n. 34.

¹² Além da peça da *Frick Collection* aqui apresentada [Fig. 4], há exemplares ao menos nas seguintes coleções: *Metropolitan Museum* (Nova Iorque), *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires), *Museo Nazionale del Bargello* (Florença), *Staatliche Museen* (Berlim), *Louvre* (Paris), *Museum Boymans-van Beuningen* (Rotterdam).

¹³ Cf. ROMANI, Vittoria (a cura di). *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo*.

foram sugeridos. Por exemplo, pensou-se em Niccolò Tribolo ou Pierino da Vinci – este seguramente devido ao fato de Vasari tê-lo relacionado à obra¹⁴. Possibilidade também bastante sugestiva é Daniele da Volterra, visto que, além de sua proximidade com Michelangelo, ele utilizou esse modelo duas vezes em seu *Massacre dos inocentes* [Fig. 5]¹⁵. Os filisteus foram substituídos por uma mulher, mas o grupo aparece claramente em sua pintura, tanto no primeiro plano, à esquerda, quanto ao fundo, à direita. E mais interessante ainda é o fato de o modelo ter sido utilizado uma vez na posição frontal e outra girado em noventa graus. Isso aponta, naturalmente, para o uso de um modelo tridimensional.

Giambologna apresenta-se como outra hipótese viável na tentativa de identificação do autor da fundição da estatueta. O escultor transferiu-se para Florença em 1552, e sabe-se que Michelangelo representava para ele o modelo a ser alcançado. Como evidencia uma carta que em 1581 Simone Fortuna enviou a Francesco Maria II della Rovere (o duque de Urbino), Giambologna alimentava “una ambizione estrema d’arrivare Michelagnolo”¹⁶. Além disso, há um desenho de Federico Zuccari – feito entre 1576 e 1577 como preparação para os afrescos da cúpula de Santa Maria del Fiore – em que esse artista retratou Giambologna segurando justamente o modelo michelangiano para *Sansão e os filisteus* [Fig. 6]¹⁷. No momento de transferir o desenho para o afresco, no entanto, Zuccari realizou uma notável alteração, isto é, preferiu substituir o modelo por uma marreta e um esquadro. Esses eram, efetivamente, atributos mais relacionados ao ofício de um escultor, posto que o modelo poderia aludir também a um pintor ou a um colecionador. De qualquer modo, essa substituição provavelmente se deveu ao estranhamento que poderia

(Catálogo da exposição ocorrida na Casa Buonarroti. Florença, 30 de setembro de 2003 a 12 de janeiro de 2004). Firenze: Mandragora, 2003, p. 150.

¹⁴ Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, V, pp. 234-235.

¹⁵ A pintura pertence aos Uffizi (1557) e foi realizada depois do afresco pintado – a partir de cartões de Daniele – por Michele Alberti na capela Della Rovere em SS. *Trinità dei Monti* (Roma, 1553c.). Daniele teria voltado a trabalhar no tema com a intenção de deixar algo seu em sua terra natal, a obra tendo sido feita para a igreja de *San Pietro in Selci* (Volterra) – na qual, segundo a tradição, estavam conservadas as relíquias dos mártires inocentes. Em Volterra a obra permaneceu até 1782, quando então passou aos Uffizi. Cf. ROMANI, Vittoria, *Op. cit.*, pp. 43-44, 152-153 e CIARDI, Roberto Paolo; MORESCHINI, Benedetta, *Daniele Ricciarelli – Da Volterra a Roma*, Milano: Federico Motta, 2004, pp. 26-29, 199-200.

¹⁶ In: GAYE, Giovanni. *Op. cit.*, III, p. 440.

¹⁷ Cf. SCHMIDT, Eike D. “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1/2, 1996, pp. 78-147.

che destinate al sepolcro di Giulio II¹¹. Oggi si conoscono, perciò, solamente le diverse copie in bronzo – risalenti a due prototipi distinti – sparse in diversi musei americani ed europei [Fig. 4]¹², e non è stato identificato nemmeno l’autore della fusione che ebbe accesso al modello originale.

Alessandro Cecchi, considerando che non si dispone ancora di dati sufficienti a chiarire questa questione, si è limitato a ipotizzare che l’autore della statueta di bronzo originale possa essere stato uno dei medaglisti della corte di Cosimo I influenzati da Bandinelli o Cellini¹³. Sono stati suggeriti, tuttavia, anche altri nomi. Si è pensato, ad esempio, a Niccolò Tribolo o a Pierino da Vinci – quest’ultimo sicuramente poiché il Vasari lo aveva associato all’opera¹⁴. Un’altra ipotesi ugualmente suggestiva è che si trattasse di Daniele da Volterra, giacché oltre alla sua prossimità a Michelangelo, egli utilizzò due volte questo modello nella sua *Strage degli innocenti* [Fig. 5]¹⁵. I filistei sono stati sostituiti da una donna, ma il gruppo appare chiaramente nel suo dipinto, tanto in primo piano a sinistra, quanto in fondo a destra; e ancor più interessante è notare l’uso del modello, nel primo caso, in posizione frontale, e poi ruotato di novanta gradi. Questo dettaglio rivela, naturalmente, l’uso di un modello tridimensionale.

Giambologna rappresenta un’altra ipotesi plausibile nel tentativo di identificare l’autore della fusione della statueta. Lo scultore si trasferì a

¹¹ Cfr. JOANNIDES, Paul. *Op. cit.*, soprattutto p. 110, n. 34.

¹² Oltre al pezzo della *Frick Collection* presentato qui [Fig. 4], esistono esemplari almeno nelle seguenti collezioni: *Metropolitan Museum* (New York), *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires), *Museo Nazionale del Bargello* (Firenze), *Staatliche Museen* (Berlino), *Louvre* (Parigi), *Museum Boymans-van Beuningen* (Rotterdam).

¹³ Cfr. ROMANI, Vittoria (a cura di). *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo*. Firenze: Mandragora, 2003, p. 150.

¹⁴ Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, V, pp. 234-235.

¹⁵ Il quadro appartiene agli Uffizi (1557) e fu realizzato dopo l’affresco dipinto – a partire dai cartoni di Daniele – da Michele Alberti nella cappella Della Rovere a SS. *Trinità dei Monti* (Roma, 1553c.). Daniele sarebbe tornato a lavorare sul tema con l’intenzione di lasciare qualcosa fatta da lui nella sua terra natale, essendo l’opera stata realizzata per la chiesa di San Pietro in Selci (Volterra) – in cui, secondo la tradizione, erano conservate le reliquie dei martiri innocenti. L’opera rimase a Volterra fino al 1782, quando fu trasferita agli Uffizi. Cfr. ROMANI, Vittoria, *Op. cit.*, pp. 43-44, 152-153 e CIARDI, Roberto Paolo; MORESCHINI, Benedetta, *Daniele Ricciarelli – Da Volterra a Roma*, Milano: Federico Motta, 2004, pp. 26-29, 199-200.

Firenze nel 1552, ed è noto come Michelangelo rappresentasse per lui il modello da imitare. Come mostra una lettera inviata nel 1581 da Simone Fortuna a Francesco Maria II della Rovere (il Duca di Urbino), Giambologna alimentava “una ambizione estrema d’arrivare Michelagnolo”¹⁶. Esiste, inoltre, un disegno di Federico Zuccari – realizzato tra il 1576 e il 1577 come preparazione per gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore – in cui l’artista rappresentò Giambologna che tiene in mano il modello michelangiolesco per *Sansone e i filistei* [Fig. 6]¹⁷. Al momento di trasferire il disegno nell’affresco, Zuccari realizzò però un’alterazione non indifferente sostituendo il modello con una mazzuola e una squadra. Questi erano, di fatto, strumenti tipici di uno scultore, posto che il modello avrebbe potuto alludere ugualmente ad un pittore o collezionista. In ogni caso, questa modifica probabilmente fu eseguita considerando la perplessità che avrebbe suscitato un ritratto in cui l’artista teneva in mano un modello notoriamente non realizzato da lui.

È opportuno rilevare, infine, che questo favoloso ritratto conservato a Edimburgo potrà aver senso solamente se s’intendono i motivi che portarono Zuccari a credere che quel modello si sarebbe potuto interpretare come elemento distintivo di Giambologna. La statuetta che l’elegante scultore tiene tra le mani indica forse che egli si occupò della fusione del modello di Michelangelo, ma rivela certamente che Giambologna si sentiva, ed era anche considerato da alcuni, l’erede del *divino artista* nel campo della scultura.

Solo un modello realizzato da Michelangelo avrebbe potuto suscitare in questi artisti tale tentativo di emulazione, e ciò risulta ancora più evidente quando si analizzano i disegni che Tintoretto realizzò a partire da esso [Fig. 7]¹⁸. È noto che Tintoretto possedette repliche delle sculture della Sagrestia Nuova, ottenute presumibilmente

causar a visão do retrato do artista empunhando um conhecido modelo que, sabia-se, não era de sua autoria.

Vale, enfim, ressaltar que esse fabuloso retrato conservado em Edimburgo apenas poderá fazer pleno sentido se entendermos as razões que levaram Zuccari a acreditar que aquele modelo poderia ser utilizado como elemento distintivo de Giambologna. A estatueta que o alinhado escultor tem entre as mãos talvez indique que ele se envolveu com a fundição do modelo de Michelangelo, mas certamente revela que Giambologna se sentia, e também era por alguns considerado, herdeiro da posição do *divino artista* no que se refere à arte da escultura.

Somente um modelo feito por Michelangelo poderia suscitar tamanha emulação por parte desses artistas, e tudo fica ainda mais patente quando são analisados os desenhos que Tintoretto realizou a partir dele¹⁸ [Fig. 7]. É um fato notório que Tintoretto possuiu réplicas das esculturas da Sacristia Nova, as quais ele parece ter obtido por intermédio de Daniele da Volterra¹⁹. Não admira, portanto, que ele tenha conseguido também um exemplar do modelo para *Sansão e os filisteus*, o qual estudou exaustivamente. Àquela altura, Michelangelo equiparava-se à arte da Antiguidade – para muitos, ele até mesmo a superava –, e a assimilação de sua obra fazia parte do percurso formativo obrigatório de qualquer artista.

O que até aqui foi apresentado não passa de uma modesta síntese dos problemas e variantes relativos ao projeto para o *pendant* do *Davi*. Agora, no entanto, gostaríamos de oferecer uma contribuição mais efetiva. Trata-se de uma possível fonte visual para o modelo perdido de Michelangelo, a qual, mesmo que por meio de uma via indireta, poderá ser útil para fortalecer ainda mais os vínculos entre a estatueta de *Sansão e os filisteus* e Michelangelo.

Uma folha proveniente do círculo de Antonio Pollaiolo mostra quatro desenhos de uma mesma figura retratada a partir

¹⁶ In: GAYE, Giovanni. *Op. cit.*, III, p. 440.

¹⁷ Cfr. SCHMIDT, Eike D. “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1/2, 1996, pp. 78-147.

¹⁸ Cfr. ROSSI, Paola (a cura di). *I disegni di Jacopo Tintoretto*. Firenze: La Nuova Italia, 1975 [Fig. 23-35]. Cfr. anche WHITAKER, Lucy, “Tintoretto’s drawings after sculpture and his workshop practice”, in: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by), *The sculpted object – 1400-1700*, Aldershot / Brookfield: Scolar Press / Ashgate, 1997, pp. 177-200 (soprattutto pp. 179-180, 183-184).

¹⁸ Cf. ROSSI, Paola (a cura di). *I disegni di Jacopo Tintoretto*. Firenze: La Nuova Italia, 1975 [Figs. 23-35]. Cf. ainda WHITAKER, Lucy, “Tintoretto’s drawings after sculpture and his workshop practice”, in: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by), *The sculpted object – 1400-1700*, Aldershot / Brookfield: Scolar Press / Ashgate, 1997, pp. 177-200 (sobretudo pp. 179-180, 183-184).

¹⁹ Segundo Vasari (*Op. cit.*, V, p. 546), Daniele fez as cópias para Tintoretto por volta de 1557, embora Paola Rossi (*Op. cit.*, p. 5) acredite que Tintoretto já possuía modelos do famoso monumento antes mesmo de obter as cópias executadas por Daniele. Cf. ainda RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell’arte, ovvero delle vite degl’illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2 v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, p. 6.

de diferentes pontos de vista [Fig. 8]. São desenhos que já foram atribuídos ao próprio Pollaiuolo, embora, na verdade, pareçam mais ser cópias de um original perdido do artista²⁰. Foram feitos a partir de uma meia figura barbada, sem braços ou pernas, o que nos leva à conclusão de que estamos diante de um modelo escultórico, de um torso que, pelo estado fragmentário, deve ser proveniente da Antiguidade Clássica.

Ao compararmos esses desenhos com as obras feitas a partir do modelo perdido de Michelangelo, tanto as bidimensionais quanto as tridimensionais, logo percebemos que muitas são as semelhanças existentes. De fato, é possível notar uma enorme proximidade, sobretudo no que se refere à musculatura do torso, ao queixo colado ao peito, às feições da face, à barba hirsuta e aos cabelos cacheados. A diferença concreta mais significativa fica por conta da torção do tronco, praticamente ausente no desenho de Pollaiuolo, enquanto que o *Sansão*, ao contrário, gira-se para sua direita na tentativa de encontrar uma melhor posição para golpear o filisteu ainda vivente. Difícil imaginar que Michelangelo não tenha visto esses desenhos ou, quem sabe, a própria escultura que lhes deu origem. Mas como isso poderia ter ocorrido?

O torso utilizado como modelo no ateliê de Pollaiuolo talvez tenha integrado alguma coleção florentina da segunda metade do Quatrocentos. Trata-se, com grande probabilidade, de uma das peças pertencentes à coleção de Lorenzo, o Magnífico. Com efeito, segundo o inventário redigido após a morte de Lorenzo, em 1492, havia entre as peças de sua coleção uma figura nua de Hércules sem as pernas (“gnudo figura d’Ercole senza gambe”), a qual talvez seja a mesma escultura que posteriormente, em 1559, foi descrita no inventário de Cosimo I como um torso antigo de bronze com cabeça de Hércules (“uno torso con capo d’Hercole di bronzo antico”)²¹. Se assim tiver ocorrido, isso pode esclarecer a influência dessa peça sobre Michelangelo, pois por volta de 1489 ele passou a frequentar o Jardim de San Marco. Lorenzo abria as portas de seu jardim para que jovens artistas pudessem estudar as esculturas de sua coleção que ali estavam agrupadas, e sabemos que embora haja artistas que possam ser equiparados a Miche-

²⁰ Cf. TOFANI, Annamaria Petrioli (a cura di). *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986, p. 118. Veja-se ainda o parecer de Alison Wright, que reafirma o desenho como cópia de um original de Pollaiuolo (WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo brothers – The arts of Florence and Rome*, New Haven, London: Yale University Press, 2005, pp. 162-163).

²¹ Cf. MASSINELLI, Anna Maria (a cura di). *Bronzetti e anticaglie dalla guardaroba di Cosimo I*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello / S.P.E.S., 1991, pp. 22 e 18.

através Daniele da Volterra¹⁹. Não surpreende, portanto, que ele tenha entrado em posse de um esboço do modelo para *Sansone e i filistei*, e que o tenha estudado com cuidado. No momento, a parte de Michelangelo era paragonável por importância à aquela antiga – adiante segundo muitos a superava –, e a assimilação da sua obra fazia parte do percurso formativo obrigatório de qualquer artista.

Quanto é stato detto fin qui rappresenta una modesta sintesi dei problemi e delle varianti riguardanti il progetto per il pendant del *David*. A partire da questo punto, tuttavia, vorremmo offrire un contributo più effettivo. Si tratta di una possibile fonte visuale per il modello di Michelangelo che si è perso, la quale, sebbene indirettamente, potrà essere utile per evidenziare ancora più i legami esistenti tra la statuetta di *Sansone e i filistei* e Michelangelo.

Un foglio proveniente dalla cerchia di Antonio Pollaiuolo mostra quattro disegni di una stessa figura maschile ritratta da differenti punti di vista [Fig. 8]. Si tratta di disegni già attribuiti a Pollaiuolo in persona, nonostante essi sembrino essere piuttosto copie di un originale realizzato dall’artista e andato perduto²⁰. Questi disegni sono stati fatti a partire da una mezza figura maschile con barba, senza braccia né gambe, facendo pensare ad un modello scultoreo, un torso che, dato il suo stato frammentario, deve provenire dall’Antichità classica.

Comparando i disegni con le opere realizzate partendo dal modello perduto di Michelangelo, tanto quelle bidimensionali quanto tridimensionali, ci si accorge subito delle molte analogie esistenti. Di fatto, è possibile notare una grande somiglianza, soprattutto nella muscolatura del torso, nel mento unito al petto, nelle fattezze del viso, nella barba

¹⁹ Secondo Vasari (*Op. cit.*, V, p. 546), Daniele fece le copie per Tintoretto intorno al 1557, sebbene Paola Rossi (*Op. cit.*, p. 5) ritenga che Tintoretto già disponesse di modelli del famoso monumento prima di ottenere le copie realizzate da Daniele. Cfr. anche RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell’arte, ovvero delle vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, p. 6.

²⁰ Cfr. TOFANI, Annamaria Petrioli (a cura di). *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986, p. 118. Si veda anche il parere di Alison Wright, che identifica il disegno come copia di un originale di Pollaiuolo (WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo brothers – The arts of Florence and Rome*, New Haven, London: Yale University Press, 2005, pp. 162-163).

irsuta e nei capelli ricci. La differenza più rilevante riguarda la torsione del tronco, di fatto assente nel disegno di Pollaiolo, mentre invece il *Sansone* si gira verso destra nel tentativo di trovare una posizione migliore per colpire il filisteo ancora vivo. Difficile ipotizzare che Michelangelo non abbia visionato questi disegni o, chissà, la scultura stessa che gli diede origine; ma come ciò avrebbe potuto accadere?

Il torso usato come modello nella bottega di Pollaiolo forse fece parte di qualche collezione fiorentina della seconda metà del Quattrocento. Si tratta, molto probabilmente, di uno dei pezzi appartenenti alla collezione di Lorenzo il Magnifico. Secondo l'inventario stilato nel 1492 dopo la morte di Lorenzo, esisteva infatti tra i pezzi della sua collezione uno "gnudo figura d'Ercole senza gambe", forse la stessa scultura che posteriormente, nel 1559, venne descritta nell'inventario di Cosimo I come "uno torso con capo d'Ercole di bronzo antico"²¹. Se ciò corrisponde al vero, questo elemento è in grado di chiarire l'influenza di quest'opera su Michelangelo, poiché intorno al 1489 egli iniziò a frequentare il Giardino di San Marco. Lorenzo apriva le porte del suo giardino affinché i giovani artisti potessero studiare le sculture della sua collezione ivi conservate, e sappiamo che nonostante esistessero artisti equiparabili a Michelangelo nella loro devozione per l'arte antica, pochi tuttavia lo superavano sotto questo aspetto. Sarà necessario riconoscere, quindi, che già a quei tempi l'artista adolescente avrebbe potuto stabilire un primo contatto con il torso di Ercole che presumiamo sia servito da modello per il disegno di Pollaiolo. In ogni caso, anche supponendo che il contatto con l'opera non sia avvenuto in questo modo, Michelangelo poteva, più semplicemente, conoscere il disegno de Pollaiolo.

Va ricordato, a questo proposito, che durante la seconda metà del Quattrocento tre botteghe spiccavano nello scenario fiorentino. Gran parte delle più importanti opere commissionate in città era realizzata sotto la direzione di Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiolo o Domenico Ghirlandaio – il quale, com'è risaputo, ammise Michelangelo come apprendista nel 1487. Queste botteghe, chiaramente, operavano in forma indi-

langelo no que se refere à devoção ao antigo, todavia poucos o superaram nesse quesito. Será preciso reconhecer, portanto, que já àquela época o artista adolescente poderia ter tido um primeiro contato com o torso de Hércules que presumimos ter servido como modelo para o desenho de Pollaiolo. Em todo caso, ainda que esse contato não tenha se dado dessa forma, Michelangelo poderia simplesmente ter tido acesso ao desenho de Pollaiolo.

A esse respeito, vale lembrar que durante a segunda metade do Quattrocentos, três ateliês destacavam-se no cenário florentino. Das mais importantes comissões que surgiam na cidade, grande parte era executada sob a direção de Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiolo ou Domenico Ghirlandaio – que, como se sabe, admitiu Michelangelo como aprendiz em 1487. Esses ateliês, é claro, atuavam de forma independente, mas não há como imaginar que entre eles não houvesse um intenso trânsito de ideias. No caso de alguma inovação técnica, sobretudo se seu resultado artístico fosse consensualmente aprovado, ela prontamente era incorporada pelos ateliês rivais. Assim, embora Michelangelo não tenha integrado o ateliê de Pollaiolo, ele devia ao menos estar a par do que lá acontecia. Efetivamente, tratava-se de um universo complexo e entrecruzado em que apenas com dificuldade é possível avaliar os níveis de influência e interação.

A importância de Antonio Pollaiolo para a formação de Michelangelo até hoje não parece ter sido adequadamente avaliada. Pollaiolo era versado nas artes da ourivesaria, escultura e pintura. Em seu ateliê, o desenho era praticado com toda dedicação possível, talvez porque ele já intuísse, antes mesmo de que fosse sistematizada a célebre disputa que se tornaria conhecida como o *paragone* entre as artes, que o desenho era o elemento constituinte e unificador das atividades que exercia. Ademais, no que se refere ao desenho e à pintura, Pollaiolo cultivava o hábito de utilizar como modelo tanto esculturas de origem clássica quanto estatuetas maleáveis de argila ou cera que ele próprio fabricava²². De fato, a plasticidade das figuras bidimensionais de Pollaiolo somente foi possível porque era fruto do pensamento de um escultor.

²² Cf. FUSCO, Laurie. "Antonio Pollaiuolo's use of the antique". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 42, 1979, pp. 257-263. Para uma visão mais aprofundada acerca dessa prática artística, seja-me aqui permitido remeter à minha tese de doutorado (RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010).

²¹ Cfr. MASSINELLI, Anna Maria (a cura di). *Bronzetti e anticaglie dalla guardaroba di Cosimo I*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello / S.P.E.S., 1991, pp. 22 e 18.

Entre as décadas de 1460 e 1470, Pollaiuolo abordou ao menos três vezes o tema de Hércules e Anteu. Primeiro, quando pintou as três grandes telas, hoje perdidas, para o Palazzo Médici de *via Larga*. Depois, quando fez o que talvez sejam réplicas de pequeno formato dessas telas, notadamente o *Hércules e a Hidra* e o *Hércules e Anteu* que hoje se encontram em Florença, nos *Uffizi*. Enfim, quando, por volta de 1478, transferiu para o bronze seu modelo de *Hércules e Anteu* e cristalizou em três dimensões aquela instável posição²³. Vasari, em sua descrição do *Hércules e Anteu* de *via Larga*, já apontava para o fato de que o herói, empenhado em estrangular Anteu, contrai os músculos e nervos de tal modo que provoca reflexos por todo seu corpo, desde os dedos dos pés que se levantam até o ranger dos dentes²⁴. Essa vontade de fazer com que a anatomia traduzisse as agitações do espírito, crucial para a constituição da arte de Pollaiuolo, certamente impressionou o jovem Michelangelo. Antes da descoberta do *Laocoonte*, Pollaiuolo era para Michelangelo a principal referência em sua inicial mas já obstinada busca para expressar, por meio dos movimentos do corpo, todo o esplendor da alma humana.

Também a aproximação entre o desenho do círculo de Pollaiuolo e a própria figura do *Laocoonte* revela semelhanças formais que reforçam a relação dessas obras com as estatuetas brônzeas produzidas a partir do modelo de Michelangelo. Se o desenho é desprovido de pernas e braços, o *Laocoonte* complementa-o com a ideia das pernas afastadas, do braço esquerdo abaixado e atado e do direito erguido conforme o restauro realizado logo após seu descobrimento [Fig. 9]. À pose do *Laocoonte* sobrepunha-se a severa condição patética apresentada no desenho, e assim Michelangelo recolhia elementos para, como verdadeiro autor, dar vida a seu projeto.

Consideradas essas evidências, torna-se mais verossímil a hipótese de que Michelangelo tenha realmente tido acesso ou ao desenho de Pollaiuolo ou à escultura da coleção *medicea* que talvez lhe tenha dado origem. O que poderá causar algum estranhamento não é tanto o reconhecimento da influência da escultura da Antiguidade ou da arte de Pollaiuolo sobre o jovem artista, mas sim o fato de ele ter retomado esse modelo no final da década de 1520, quando já era artista renomadíssimo, tendo até mesmo merecido os famosos versos publicados em 1516 por Ariosto – “Michel, più che mortale, Angel divino”. De fato, a principal

pendente, ma è impossibile pensare che tra esse non vi fosse un’intensa circolazione d’idee. In caso d’innovazioni tecniche, e soprattutto di un risultato artistico unanimemente approvato, esse erano prontamente adottate dalle botteghe rivali. Pertanto, sebbene Michelangelo non facesse parte dello studio di Pollaiuolo, è lecito supporre che egli fosse perlomeno al corrente di ciò che avveniva al suo interno. Di fatto, si trattava di un universo complesso e intricato, del quale è difficile valutare i livelli d’influenza e interazione.

Fino ad oggi l’importanza di Antonio Pollaiuolo nella formazione di Michelangelo sembra non essere stata presa nella dovuta considerazione. Pollaiuolo era perito nelle arti dell’oreficeria, della scultura e della pittura. Nella sua bottega, il disegno era praticato con estrema dedizione, forse perché egli già intuitiva, ancor prima che fosse sistematizzata la celebre disputa in seguito nota come il *paragone* tra le arti, che il disegno era l’elemento costitutivo e unificante delle attività che egli esercitava. Per quanto riguarda il disegno e la pittura, Pollaiuolo era solito inoltre usare come modello sia sculture di origine classica, sia statuette malleabili di creta o cera que egli stesso fabbricava²². Di fatto, la plasticità delle figure bidimensionali di Pollaiuolo fu possibile solo perché frutto della sua mentalità di scultore.

Tra il 1460 e il 1480, Pollaiuolo affrontò almeno tre volte il tema di Ercole e Anteu. Innanzitutto, quando dipinse le tre grandi tele (oggi perdute) per il Palazzo Medici di *Via Larga*. In seguito, quando ne realizzò repliche in un formato minore, vale a dire *Ercole e Idra* e *Ercole e Anteu* que si trovano oggi a Firenze presso gli *Uffizi*. Infine quando, attorno al 1478, realizzò in bronzo il suo modelo di *Ercole e Anteu*, cristallizzando in tre dimensioni quella posizione instabile²³. Vasari, nella sua descrizione dell’*Ercole e Anteu* di *Via Larga*, già sottolineava il

²² Cfr. FUSCO, Laurie. “Antonio Pollaiuolo’s use of the antique”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 42, 1979, pp. 257-263. Per una visione più approfondita di questa pratica artistica, mi si consenta di citare qui la mia tesi di dottorato (RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010), consultabile nella biblioteca digitale dell’Unicamp (www.bibliotecadigital.unicamp.br).

²³ Questa statueta è conservada nel *Museo Nazionale del Bargello*, a Firenze.

²³ Essa estatueta está conservada no *Museo Nazionale del Bargello*, em Florença.

²⁴ VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, III, pp. 504-505.

fatto che l'eroe, intento a stritolare Anteo, contrae i muscoli e i nervi in modo tale da provocare riflessi in tutto il suo corpo, dalle dita dei piedi che si alzano al digrignare dei denti²⁴. Questo desiderio di far sì che l'anatomia traduca le agitazioni dello spirito, cruciale nell'affermarsi dell'arte di Pollaiuolo, certamente impressionò il giovane Michelangelo. Prima della scoperta del *Laocoonte*, Pollaiuolo era per Michelangelo il riferimento principale nella sua iniziale ma già ostinata ricerca per esprimere, attraverso i movimenti del corpo, tutto lo splendore dell'anima umana.

Il confronto tra il disegno elaborato nella cerchia di Pollaiuolo e la figura di Laocoonte rivela ugualmente alcune somiglianze formali che ne rinforzano i legami con le statuette bronzee prodotte partendo dal modello di Michelangelo. Se il disegno è sprovvisto di gambe e braccia, il Laocoonte lo completa con l'idea delle gambe divaricate, del braccio sinistro abbassato e legato, e di quello destro eretto a seguito del restauro effettuato poco dopo la sua scoperta [Fig. 9]. La posa di Laocoonte si sovrappone alla severa condizione patetica presentata nel disegno, e Michelangelo, autore nel vero senso della parola, raccoglieva così elementi per dar vita al suo progetto.

Considerate tali circostanze, diventa più verosimile l'ipotesi secondo cui Michelangelo ebbe realmente accesso al disegno di Pollaiuolo o alla scultura della collezione medicea che presumibilmente gli ha dato origine. Potrà causare perplessità non tanto il riconoscimento dell'influenza della scultura antica o dell'arte di Pollaiuolo sul giovane artista, quanto piuttosto il fatto che egli abbia ripreso questo modello alla fine del terzo decennio del Cinquecento, quando già era artista rinomato, oggetto persino dei famosi versi pubblicati da Ariosto nel 1516, "Michel, più che mortale, Angel divino". Di fatto, il principale obbligo di Michelangelo, che egli stesso s'imponeva, era in relazione a una dimensione ideale, e non reale. Usando i termini in seguito sviluppati da Vincenzo Danti, Michelangelo senza dubbio si avvicinava più all'imitare che al ritrarre, al rappresentare le cose come dovrebbero essere, piuttosto che come esse realmente sono²⁵. È opportuno ricordare,

obrigação de Michelangelo, à qual ele próprio conscientemente se impunha, era em relação ao ideal, e não ao real. Utilizando os termos que mais tarde seriam empregados por Vincenzo Danti, sem dúvida que Michelangelo se aproximava mais do imitar do que do retratar, isto é, do representar as coisas como deveriam ser do que como realmente são²⁵. Além disso, é preciso lembrar que àquela época o conceito de imitação ainda se equiparava ao modo como era compreendido no mundo antigo. Por exemplo, Sêneca, em suas cartas a Lucílio e abordando a questão da imitação, afirma que "a melhor condição é a do último, pois recebe as palavras prontas, as quais, dispostas de outro modo, adquirem uma nova face"²⁶. Ora, não foi exatamente isso o que Michelangelo fez? O modelo é seguido, mas é também ultrapassado. Afinal, embora possamos reconhecer semelhanças entre o desenho de Pollaiuolo e a estatueta de bronze derivada do modelo de Michelangelo, quanta diferença há aí também!

Para concluir, quando comparamos o projeto de Michelangelo com a escultura de *Hércules e Caco*, finalizada em 1534 por Bandinelli, notamos que esta privilegia uma visão quase que frontal. O artista procurou fazer com que sua composição acompanhasse a atitude do *Davi*, que lhe está ao lado. Assim, Hércules está postado na entrada do palácio com Caco aos seus pés, e a apreensão ideal da obra dá-se quando o observador coloca-se na praça, bem à frente das portas. Essa era a solução mais óbvia, posto que o colosso estava destinado a ser colocado sobre um pedestal muito próximo ao muro do palácio.

Com *Sansão e os filisteus*, por sua vez, Michelangelo apresenta uma inovadora forma em espiral. Para compreender a obra, é preciso que o espectador gire em torno do eixo dela. Somente assim é que se podem perceber as feições de Sansão empunhado a queixada do jumento, do filisteu entrelaçado às pernas do herói e do outro filisteu que jaz por terra. Michelangelo, como se pode notar, desejava dessa forma estabelecer um contraste radical em relação à frontalidade do *Davi*, algo que está completamente ausente na obra de Bandinelli e que, enfim, representa sua maior inovação em relação ao clássico desenho de Pollaiuolo.

²⁴ VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, III, pp. 504-505.

²⁵ Cfr. DANTI, Vincenzio. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*. Firenze: 1567, pp. 33, 57-60. Per saperne di

²⁵ Cf. DANTI, Vincenzio. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*. Firenze: 1567, pp. 33, 57-60. Ainda sobre o assunto, cf. CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's theory of art*, New York: New York University Press, 1961, sobretudo pp. 157 ss.

²⁶ *Epist.* 79, 6.

inoltre, che a quell'epoca il concetto d'imitazione corrispondeva ancora al modo in cui era inteso nel mondo antico. Seneca, ad esempio, nelle sue lettere a Lucilio, affrontando la questione dell'imitazione, affermava che chi "arriva per ultimo è nella condizione ottimale: trova le parole pronte; basta disporle diversamente e acquistano una fisionomia nuova"²⁶. Orbene, non fu esattamente ciò che fece Michelangelo? Il modello è seguito, ma anche superato. In fondo, nonostante sia possibile riconoscere somiglianze tra il disegno di Pollaiuolo e la statuetta di bronzo derivata dal modello di Michelangelo, quanta differenza esiste anche in questo caso!

Per concludere, quando compariamo il progetto di Michelangelo alla scultura di *Ercole e Caco* ultimata da Bandinelli nel 1534, notiamo che quest'ultima privilegia una visione quasi frontale. L'artista fece in modo che la sua composizione accompagnasse la postura del *David*, che gli sta al lato. Ercole è posto all'entrata del palazzo, con Caco ai suoi piedi, e l'osservatore riesce a cogliere appieno il senso dell'opera solo quando si trova nella piazza, di fronte alle porte. Questa era la soluzione più ovvia, posto che il colosso era destinato ad essere collocato su un piedistallo molto vicino al muro del palazzo.

Con *Sansone e i filistei*, a sua volta, Michelangelo presenta una forma innovativa a spirale. Per comprendere l'opera è necessario che lo spettatore le giri attorno. Solo in questo modo si possono cogliere le sembianze di Sansone che impugna la mascella dell'asino, del filisteo avvinghiato alle gambe dell'eroe, e dell'altro filisteo che giace al suolo. Come si può notare, Michelangelo intendeva stabilire in questo modo un contrasto radicale con la frontalità del *David*, elemento totalmente assente nell'opera di Bandinelli e che, infine, rappresenta la sua maggior innovazione rispetto al disegno di Pollaiuolo.

Traduzione: Andrea Scorza Barcellona

più su questo argomento si veda CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's theory of art*, New York: New York University Press, 1961, soprattutto pp. 157 ss.

²⁶ *Epist.*, 79, 6.

1 Michelangelo
(já atribuído a Baccio Bandinelli)
Hércules e Anteu



1

2 Michelangelo
Hércules e Anteu e outros estudos (detalhe)



2

3 Michelangelo
Estudos de cabeças e duas figuras lutando
(detalhe)



3

4 Michelangelo (a partir de)
Sansão e os filisteus



4



5

5 Daniele da Volterra
O Massacre dos inocentes, 1557



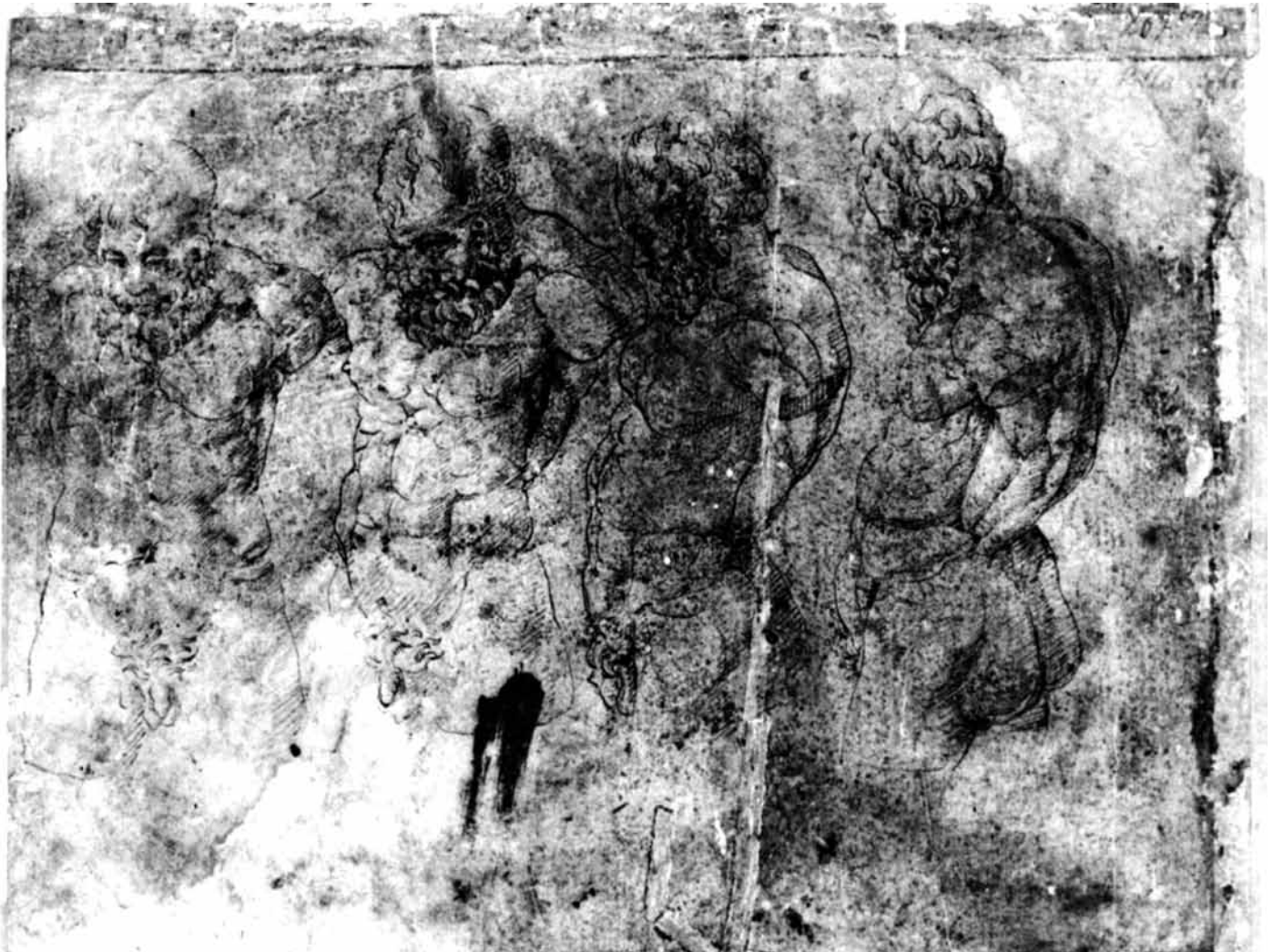
6

6 Frederico Zuccari
Retrato de Giambologna, 1576-7

7 Tintoretto
Sansão e os filisteus



7



8



9

8 Antonio Pollaiuolo (escola de)
*Quatro estudos de diferentes pontos de vista de
uma meia figura masculina barbada e sem os
braços*

9 Baccio Bandinelli
Cópia do Laocöonte, 1525