

Storie dell'arte

Studi in onore di Francesco Federico Mancini

A cura di Fabio Marcelli

•

TOMO I

Aguaplano

Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini
A cura di Fabio Marcelli. Tomo I.

Progetto editoriale: Raffaele Marciano, Fabio Marcelli.

Progetto grafico, coordinamento redazionale, ricerca iconografica: Raffaele Marciano.
Ufficio stampa Aguaplano: Davide Walter Pairone.

Il volume è stato realizzato con il contributo della



ISBN/EAN: 978-88-85803-65-7

© 2020 by Aguaplano Libri, Perugia. Tutti i diritti riservati. La riproduzione dell'opera è possibile nei limiti fissati nell'accordo del 18 dicembre 2000 fra S.I.A.E., A.I.E., S.N.S. e C.N.A., Confartigianato, C.A.S.A., Confcommercio, ora integrato dall'accordo del novembre 2005, per la riproduzione a pagamento, a uso personale, dei libri fino a un massimo del 15%, nell'ambito dell'art. 69, c. 4 legge cit.

www.aguaplano.eu / info@aguaplano.eu

Introduzione, di FABIO MARCELLI 11



FRANCESCO FEDERICO MANCINI
Fuit hic perusinus Apelles.
L'artista fra i grandi della storia 25

1
IL GOTICO E IL TARDOGOTICO

ALESSIO MONCIATTI
Da imperatore a re? Note per le teste mensola
del transetto della basilica superiore di San Francesco di Assisi 59

GAETANO CURZI
La processione romana dell'Assunta,
la versione perugina e il "Gonfalone di Monteluce" 73

SARA CAVATORTI
Un Crocifisso ligneo trecentesco in San Giovenale a Orvieto 89

CRISTIANA PASQUALETTI
Una Crocifissione del Maestro di Campo di Giove:
indizi sulla formazione del Maestro della Cappella Caldora 103

RANIERI VARESE
Una prova di lettura e qualche suggestione iconografica:
la Pala Strozzi di Gentile da Fabriano 117

ROSSANA TORLONTANO
Nicola d'Ulisse "da Siena": un'ipotesi per la sua formazione 135

2
DAL RINASCIMENTO ALLA MANIERA

FABIO MARCELLI <i>«Sequimur tua signa». Perugia e il polittico di Sant'Antonio di Piero della Francesca</i>	153
STEFANO VALERI <i>Le Tavole Barberini. Due colte perifrasi "albertiane" per i Signori di Montefeltro?</i>	179
LUCILLA VIGNOLI <i>L'eredità verrocchiesca a Perugia: il caso di Fiorenzo di Lorenzo</i>	193
SAVERIO RICCI <i>Una Madonna della Rondine tra Domenico di Zanobi e Piermatteo d'Amelia. Nuove ipotesi su inediti rapporti artistici a Firenze tra due allievi di Filippo Lippi</i>	217
ANTONIO NATALI <i>Il Pintoricchio di Francesco Mancini</i>	239
DONATO SALVATORE <i>Notazioni al margine della Madonna delle Febbri del Pintoricchio</i>	249
ANDREA SPIRITI <i>Iconografia e politica: le Storie di Pio II nella Libreria Piccolomini del Duomo di Siena</i>	261
CLAUDIO STRINATI <i>Il rovello di Re Salomone</i>	273
FRANCESCO PIAGNANI <i>Un caso di studio per l'ultimo Perugino: la Pala di Monteleone d'Orvieto</i>	287
RAFFAELE CARACCILO <i>L'arte lignea nell'area presbiteriale del Duomo di Perugia, da Giuliano da Maiano a Bino Sozi: vicende storiche e problemi critici</i>	305
ALESSANDRO NOVELLI <i>"Patrimonio occidentale" e "orientale" tra XV e XVI secolo: la circolazione dei maestri</i>	323

BONITA CLERI	
<i>Alle origini della tradizione lignaria nella Massa Trabaria</i>	339
BERNARD AIKEMA	
<i>Le vie dell'uomo, le vie del Signore. Percorsi paesaggistici nella pittura fiamminga e italiana fra la fine del '400 e l'inizio del '500</i>	353
LORENZO FINOCCHI GHERSI	
<i>Per Michelangelo giovane. Un Compianto a Santa Maria del Popolo</i>	371
SIMONE FERRARI	
<i>Un San Gerolamo di Bergognone</i>	383
RAFFAELE CASCIARO	
<i>Qualche aggiunta a Pietro Bussolo, scultore in legno del Rinascimento lombardo</i>	391
CATERINA FURLAN	
<i>Per Sebastiano del Piombo. Una nuova proposta attributiva</i>	409
MARCO TANZI	
<i>Antonio Campi d'après Paris Bordon, a Milano</i>	421
ANCHISE TEMPESTINI	
<i>Al Bargello un piatto con il Trionfo della Luna</i>	443
ELISA PAOLA SANI	
<i>Un Re Magio di Perugino su una maiolica a lustro della Courtauld Gallery di Londra</i>	449
ELISABETTA FADDA	
<i>Un affresco di Francesco Maria Rondani e un nome</i>	461
ADRIANO AMENDOLA	
<i>Tra le carte dell'Archivio Orsini. La Calunnia d'Apelle e la Conversione di san Paolo di Federico Zuccari e un tavolo di marmo commesso donato al cardinale Mazzarino</i>	475
MARIA GIULIA AURIGEMMA	
<i>Ospitalità a Palazzo Orsini di Montegiordano nel 1523</i>	487

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS <i>Due angeli di marmo a Lagonegro</i>	497
LETIZIA GAETA <i>Coordinate pittoriche per due sculture in legno campane</i>	511
ALESSANDRA CASATI <i>Per la scultura lignea in Lombardia tra Cinque e Seicento: segnalazioni per Virgilio del Conte</i>	519
MARIA CONCETTA DI NATALE <i>Pietro Rizzo argentiere palermitano della tarda età della Maniera</i>	535

3
IL SEICENTO

GIOVANNA PERINI FOLESANI <i>Sulle tracce di un ritratto perduto di Federico Barocci</i>	555
FRANCESCA BALDASSARI <i>Un tassello per l'attività di Benedetto Gennari alla corte degli Stuart</i>	567
CRISTINA GALASSI <i>Gian Domenico Cerrini: una mostra esemplare e alcune novità</i>	579
ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI <i>«L'incamminato studio sulle opere del Baroccio»: nuovi disegni di Simone Cantarini</i>	597
ENRICO PARLATO <i>Angeli custodi del Romanelli a Viterbo e a Bologna</i>	615
MASSIMILIANO ROSSI <i>Un Somnium Scipionis mediceo: Pietro da Cortona e Francesco Rondinelli encomiasti nelle Sale dei Pianeti di Palazzo Pitti</i>	625
ALBERTO COTTINO <i>Un'inedita Madonna col Bambino di Sassoferrato e qualche considerazione sul rapporto con Guido Reni</i>	645

RICCARDO LATTUADA	
<i>Una proposta per Artemisia Gentileschi a Perugia:</i> Paolo e Francesca della Fondazione Orintia Carletti Bonucci	653
RAFFAELLA MORSELLI	
<i>Da Anversa a Genova: mutazioni di un quadro ritrovato di Rubens</i>	669
RODOLFO MAFFEIS	
<i>Un ritaglio di Seicento fiorentino in Piemonte</i>	689
DANIELE SANGUINETI	
<i>“Conservando il color del proprio legno”: qualche riflessione sui Crocifissi scuri di Giovanni Battista Bissoni</i>	695
SERGIO GUARINO	
<i>«Vi habito con intiero mio gusto»: il cardinale Giulio Sacchetti nel palazzo di Via Giulia e l’inventario del 1651</i>	711
LOREDANA LORIZZO	
<i>Andrea Bolgi a Napoli. Una data certa per il ritratto del principe Francesco Filomarino della Rocca</i>	727
ANDREA BACCHI	
<i>Quattordici figurette di Creta, che poco valgono. Alcuni inediti di Giusto Le Court e Giuseppe Torretto e la (s)fortuna collezionistica delle terrecotte veneziane</i>	741
GIACOMO MONTANARI	
<i>La libertà dell’idea: novità e proposte per i bozzetti di Giovanni Andrea Carlone</i>	757
FRANCESCO MARIUCCI	
<i>Nuove ricerche sull’arte del legno in Umbria. Una nota su Antonio Maffei «fabrus lignarius egregius et preclarus»</i>	771
VERUSKA PICCHIARELLI	
<i>Un pittore in chiaroscuro. Gian Domenico Mattei il “bipolare” nell’Umbria del Seicento</i>	789

FEDERICA PAPI

La decorazione della «Cappella dei Convittori»

della Casa della Missione a Montecitorio.

*Inediti di Giovanni Antonio Grecolini, Andrea Antonio Orazi,
Alessandro Salini, Giuseppe Mazzoni e Giuseppe Ghedini*

811

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ

Carlo Maratti e i suoi autoritratti disegnati

831

Lorenzo Finocchi Gheri

Per Michelangelo giovane.
Un *Compianto* a Santa Maria del Popolo

Nell'ambito delle ricerche sulla scultura funeraria a Roma tra Quattro e Cinquecento, settore in cui la prolungata assenza di nuovi riscontri documentari frena non poco l'acquisizione di ulteriori dati certi sui quali ragionare¹, un punto sul quale mi piace ritornare, dopo essermene occupato molti anni or sono, è il caso del monumento funerario del cardinale Ludovico Podocataro, situato sulla destra del transetto della celebre chiesa romana di Santa Maria del Popolo, in posizione prospiciente l'altare maggiore [fig. 1]². All'epoca mi ero occupato di discutere alcuni documenti, fino ad allora inediti, riguardo all'acquisto nel 1499, da parte dell'allora vescovo di Cipro, di lì a poco nominato cardinale da papa Alessandro VI, di due porzioni immobiliari riunite ad ampliare la sua residenza romana, tuttora identificabile,

1. Per un'indagine aggiornata su tale ambito degli studi si rimanda, anche per la bibliografia pregressa, ai numerosi saggi contenuti in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Maschietto, Firenze 2008; *La Forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 16 giugno - 5 settembre 2010), a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Rubettino editore - Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per il Polo Museale della città di Roma, Roma 2010.

2. L. Finocchi Gheri, *Opere di architettura e scultura per il cardinale Ludovico Podocataro vescovo di Cipro*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999), a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, 3 voll., Roma nel Rinascimento, Roma 2001, III, pp. 873-894. Per un'ampia retrospettiva bibliografica e documentaria sulla famiglia del cardinale Podocataro e le sue origini cipriote cfr. E. Parlato, *Memorie romane del cardinale cipriota Ludovico Podocataro e dei suoi eredi*, in *Cyprus and the Renaissance (1450-1650)*, a cura di B. Arbel, E. Chayes, H. Hendrix, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium) 20012, pp. 67-96.

seppure con ampie modifiche cinquecentesche che ne hanno prodotto la facciata sull'odierna via Monserrato, nel palazzo contrassegnato dal numero civico 20³. Figura anziana di origine cipriota, ma di spicco per cultura e saggezza nella conduzione della diplomazia pontificia e fedelissimo al papa Borgia, come dimostra anche la scelta di abitare nei pressi di quella che fino al 1492 era stata la grande dimora della famiglia papale⁴, il Podocataro, allo stesso modo, scelse come luogo di sepoltura la chiesa romana prediletta dal clan borgiano, in cui si trovavano le tombe di Vannozza Cattanei e dei figli da lei avuti dal Pontefice. Giunto ormai vecchio al traguardo della porpora cardinalizia, Ludovico morì a Roma il 25 agosto 1504, lasciando incompiuti tanto il monumento funebre, al quale forse pensava già dal 1497⁵, che il palazzo in cui abitava, come si

3. Ivi, p. 73. Parlato suggerisce che l'acquisto dei due immobili da parte del Podocataro nel 1499 non vada riferito alla sua dimora, sita in via Monserrato 20, poiché dagli affacci degli edifici citati nel contratto pubblicato da chi scrive (*Opere di architettura e scultura...*, cit., p. 884), li ritiene situati sulla parte opposta di via Monserrato. Tale affermazione suscita perplessità poiché il giardino interno dell'attuale palazzo (l'orto citato nel contratto) doveva aprirsi probabilmente su una strada trasversale minore che conduceva, sul retro della fila di edifici lungo la via Papale, alla chiesa di Sant'Aurea e al Tevere, come si deduce dalla pianta di Roma di Antonio Tempesta (1593; cfr. A.P. Frutaz, *La piante di Roma*, 3 voll., Istituto di Studi Romani, Roma 1962), dove il percorso è ancora identificabile nella sequela di spazi di risulta, all'epoca ormai già privatizzati, posti tra i due lati originari della strada. Inoltre, poiché il Podocataro acquistò un terzo di una "domus magna" e un terzo di una "domuncula" adiacente, ritengo che lo scopo fosse ingrandire una residenza più modesta in cui già abitava, come Parlato puntualmente mette in evidenza (vedi *infra*). La dimora originaria, quindi, non doveva affacciarsi su via Monserrato, come poi si verificherà solo in seguito con la costruzione della nuova facciata, tuttora esistente, presumibilmente realizzata molto più tardi, forse anche nella prima metà del Seicento, data la notevole altezza. Per un quadro della viabilità quattrocentesca in questa parte di Roma, cfr. S. Valtieri, *Il ruolo dell'area compresa nell'ansa del Tevere nelle strategie papali dal Medioevo fino al XV secolo*, in C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Multigrafica editrice, Roma 1992, pp. 335-344. La studiosa considera la via della Regola (attuale via di Monserrato) già percorribile interamente alla metà del Quattrocento, ma è probabile che s'interrompesse per la presenza del blocco fortificato della famiglia Planca Incoronati subito dopo l'attuale piazza de' Ricci, che pare infatti la terminazione di un'arteria di collegamento trasversale fino all'attuale via del Governo Vecchio, all'epoca detta via Papale. Se così fosse si spiegherebbe meglio l'intervento del papa Sisto IV della Rovere mirato all'apertura del tratto di via del Pellegrino fino alla confluenza con via dei Cappellari per collegare molto più rapidamente l'attuale piazza della Cancelleria con la piazza di Ponte Sant'Angelo.

4. C.L. Frommel, *Il Palazzo Sforza Cesarini nel Rinascimento*, in *Palazzo Sforza Cesarini*, a cura di L. Calabrese, F. Sforza Cesarini, De Luca, Roma 2008, pp. 23-44; Parlato, *Memorie romane del cardinale cipriota Ludovico Podocataro...*, cit., p. 72.

5. Ivi p. 85.

desume da quanto ha evidenziato a ragione Enrico Parlato, sottolineando l'inadeguatezza della dimora all'etichetta cardinalizia, dimostrata da come la stanza in cui il prelado era esposto non poté accogliere tutti coloro che erano giunti in visita in seguito alla dipartita, essendo anche troppo piccola per accendervi tutte le venti torce che vi erano state preparate, considerata la calda stagione estiva⁶. Inumato in Santa Maria del Popolo, il funerale vi si svolse il 7 ottobre successivo, e il rispetto generale per l'intellettuale e uomo di Stato raffinato nell'uso della retorica traspare nell'ampia e meditata orazione funebre dedicatagli da Tommaso "Fedra" Inghirami, anche lui, come noto, figura di primo piano nel contesto culturale e artistico della Roma di primo Cinquecento. Molto probabilmente il monumento, mai menzionato nelle fonti relative alle esequie, non doveva ancora essere stato innalzato, ma non è improbabile che i vari pezzi che lo compongono fossero già abbozzati, considerato l'evidente carattere bregnesco che lo ricollega alla tradizione ornamentale imperante nella scultura funeraria romana di fine Quattrocento. Impostato su due pilastri con nicchie nelle quali sono poste le allegorie delle *Virtù*, il monumento è sormontato da un timpano al centro del quale campeggia la figura di Dio padre. Al di sotto si trovano il sarcofago con la statua del giacente e i rilievi della *Madonna con il Bambino* e di due *Angeli* ai lati. Infine, al centro in basso, si trova quello che in origine doveva essere l'antependio dell'altare addossato al monumento, in cui è rappresentato un rilievo con un *Compianto* dove si vede la Madonna che sorregge il corpo di Cristo circondata da san Giovanni Evangelista⁷, Giuseppe d'Arimatea, un'altra donna e la Maddalena inginocchiata [fig. 2].

Nel complesso, probabilmente a causa della morte del committente, il monumento appare ancora incompiuto nella finitura in molte sue parti, ma è evidente anche la diversità delle mani degli scultori che devono avervi lavorato. Se la parte superiore dimostra una certa omogeneità bregnesca nel senso di essere in linea con la tradizione romana del periodo, che caratterizza anche le due *Virtù* in alto, tanto la *Giustizia* e la *Carità* che il *Compianto* palesano tratti stilistici differenti, nonché un grado d'incompiutezza ancora più evidente che nelle altre parti del monumento. Il *Compianto*, in particolare, colpisce per la grande enfasi sentimentale che lo distingue: la Madonna con il capo coperto e l'espressione assente

6. Ivi, p. 79.

7. In passato avevo ritenuto erroneamente che tale figura fosse un angelo (*Opere di architettura e scultura...*, cit., p. 882).

per il dolore sorregge a fatica in grembo il corpo disteso di Cristo, aiutata dal giovane apostolo [fig. 3] inginocchiato a sinistra e dalla Maddalena a destra. Ai due lati la scena è conclusa dalle drammatiche figure di Giuseppe d'Arimatea a sinistra [fig. 4] e di una delle Marie a destra; di entrambe è notevole l'espressività nella contrizione per la scena dolorosa di cui sono spettatori, con la quale richiamano, come stessero piangendo disperatamente, l'attenzione degli osservatori verso il lutto della Madonna per la perdita del Figlio.

Come notato in passato da chi scrive e anche in seguito da Parlato⁸, il *Compianto*, pur nella sua incompiutezza, dimostra una forza innovativa e un'originalità non comuni nella resa emotiva del tema, che lo riconnettono ai grandi mutamenti stilistici che prendono avvio nella scultura romana d'inizio secolo per opera di Michelangelo. Volendo infatti indagare l'origine dell'iconografia dell'opera, è giocoforza astrarsi dalla normativa ripetitiva della scultura funeraria romana del tempo, per puntare dritto su Firenze, dove effettivamente troviamo quello che ritengo sia il modello per il nostro *Compianto*, vale a dire la celebre *Pietà* di Sandro Botticelli oggi alla Alte Pinakothek di Monaco⁹ [fig. 5], la cui collocazione originaria resta ancora ignota (ma l'opera doveva essere sicuramente posta in una sede importante), e che viene datata senza incertezze negli ultimissimi anni del Quattrocento. Nel dipinto le figure occupano la profonda cavità rocciosa del sepolcro, ripresa nel rilievo romano con la base del terreno pietroso, e anche lì esprimono la disperazione generale con i forti accenti misticheggianti del tardo Botticelli intorno al nucleo centrale della Vergine, seduta con il corpo di Cristo sorretto a stento con l'aiuto delle donne ai lati, e il conforto di san Giovanni e di un'altra donna in piedi dietro di lei. Oltre all'enfasi sentimentale generale che accomuna le due raffigurazioni, colpisce l'attenzione per l'emotività dei gesti delle mani con le quali i personaggi si sostengono e si accarezzano per confortarsi a vicenda, in un clima di esaltazione del *pathos* che non trova riscontri in area romana fino alla *Pietà* di Michelangelo in San Pietro. Ed è giusto questo drammatico afflato derivante da una fascinazione per il rigorismo savonaroliano, rilevabile di primo acchito nel *Compianto* romano, a escludere la possibilità di ricollegare l'espressionismo della scena ai modi

8. Parlato, *Memorie romane del cardinale cipriota Ludovico Podocataro...*, cit., p. 87.

9. Cfr. A. Cecchi, *Compianto sul Cristo morto*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010 - 21 marzo 2011), a cura di A. Di Lorenzo, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 84-86.

più spicci e chiassosi di un artista nordico. Non solo; ma se s'indugia a osservare le figure singolarmente, a partire dal san Giovanni, le sorprese non mancano. Già in passato avevo notato il michelangioloismo della figura, evidente non solo nei tratti squadrati del volto, nella folta capigliatura abbozzata, ma anche nella posa difficoltosa in ginocchio a sorreggere il corpo di Cristo, riecheggiando l'*Angelo reggicandelabro* del giovane Michelangelo in San Domenico a Bologna¹⁰. Ora questa convinzione della genesi del rilievo nell'ambito del giovane Buonarroti, che, come noto, a cavallo dei due secoli fa la spola tra Firenze e Roma cercando un'affermazione anche attraverso commissioni che non sempre vanno a buon fine, mi sembra rafforzata da un ulteriore confronto che prende in considerazione la bellissima figura di Giuseppe d'Arimatea a sinistra, che, seppure non finita, commuove per la delicatezza del rilievo e la dolcezza malinconica dell'espressione. Un punto notato da Parlato è la singolarità del cappello dell'uomo¹¹, caratterizzato da una falda circolare interrotta in corrispondenza della fronte, con una sorta di fermaglio circolare posto al centro. Ma si può osservare che, in un famoso disegno di Michelangelo conservato al British Museum [fig. 6], compare identico sul capo di una figura virile intera e drappeggiata, la cui identificazione è stata oggetto di varie interpretazioni – da chi vi ha visto un profeta, un astronomo, uno dei magi o un alchimista. Il disegno, databile anch'esso nello scorcio del Quattrocento, può essere ricollegato all'ammirazione del Buonarroti per i maestri fiorentini del XV secolo, da Masaccio a Donatello, per l'attenzione che vi si nota nella messa in rilievo della corposa volumetria del panneggio con l'uso di un tratteggio serrato dai forti effetti chiaroscurali¹². Per la comunanza con il Giuseppe d'Arimatea del rilievo romano, testimonia il modo in cui l'artista concepisce la veste di un orientale, quale poteva essere il donatore del sepolcro di Cristo. Rimandi michelangioli del volto di Giuseppe sono riconducibili ai volti delle statuette dei *Santi Pio e Gregorio Magno* (1501-1504), poste nelle nicchie superiori

10. Sulla prima attività di Michelangelo, anche per la bibliografia pregressa, si rimanda ai saggi contenuti in *Giovinetza di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, Sala d'Arme - Casa Buonarroti, 6 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, ArtificioSkira, Firenze-Milano 1999.

11. Parlato, *Memorie romane...*, cit., p. 87.

12. C. Sisi, *Figura virile barbata con ampio mantello*, in *Michelangelo e i maestri del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 20 giugno - 20 novembre, 1985), Cantini Edizioni d'Arte, Firenze 1985, pp. 20-21, cat. 13.

dell'altare Piccolomini nel Duomo di Siena¹³, e numerosi sono anche altri confronti che possono proporsi per collocare stilisticamente il *Compianto* del monumento Podocataro, come quello tra l'ovale squadrato del volto della Madonna e il volto della *Madonna* di Bruges; oppure tra il volto di Cristo e le fattezze delicate e altrettanto dolcemente patetiche del Salvatore nella *Deposizione* della National Gallery di Londra e del *Crocifisso* ligneo della chiesa di Santo Spirito a Firenze. È anche opportuno sottolineare che tecnicamente il rilievo romano doveva presentare notevoli difficoltà d'esecuzione per riuscire a trarre da un solo grande blocco di marmo una scena tanto complessa non solo per il numero e la scala dei personaggi, ma anche per comporli in una formula unitaria nonostante gli sguinci audaci dovuti alle pose contrapposte e ondegianti.

Volendo delineare una possibile paternità dell'opera, finora mai tentata, penso che non si possa prescindere da quanto su esposto, rimarcando il carattere altamente qualitativo del rilievo, nonostante le ampie parti non finite, e avvicinandolo a quella fase sperimentale, poco conosciuta, della prima attività di Michelangelo tra il 1496 e il 1501, magistralmente indagata da Michael Hirst in occasione di una memorabile mostra londinese del 1994¹⁴. Lo studioso proponeva di considerare gli esordi dell'artista non così trionfalistici come poi sarebbe stato propalato dalle principali fonti cinquecentesche, da Vasari a Condivi, e non tanto legati alla scultura bensì alla pittura, come testimonia l'autografia acclarata della *Madonna di Manchester* e della *Deposizione*, entrambe alla National Gallery di Londra¹⁵. Hirst metteva in evidenza come, nel non facile esordio romano di fine Quattrocento, Michelangelo risultasse già coadiuvato da un collaboratore per lavori di scultura, cui doveva essere anche molto affezionato, poiché rimase con lui a Roma a partire dal 1497-98, ed era anche in stretti rapporti con Jacopo Galli, mediatore della commessa del *Bacco* del Bargello da parte del cardinale Raffaele Riario, rimanendo in contatto con Michelangelo quando questi si allontanò dalla città per recuperare il marmo necessario al gruppo della *Pietà* per San Pietro¹⁶.

13. G. Donati, *San Pietro, San Paolo, San Pio, San Gregorio magno*, in G. Donati, *Michelangelo*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005, pp. 88-95.

14. *Making and Meaning. The Young Michelangelo*, a cura di M. Hirst e J. Dunkerton, National Gallery Publications, London 1994.

15. M. Hirst, *The Artist in Rome 1496-1501*, in *Making and Meaning*, cit., pp. 13-81.

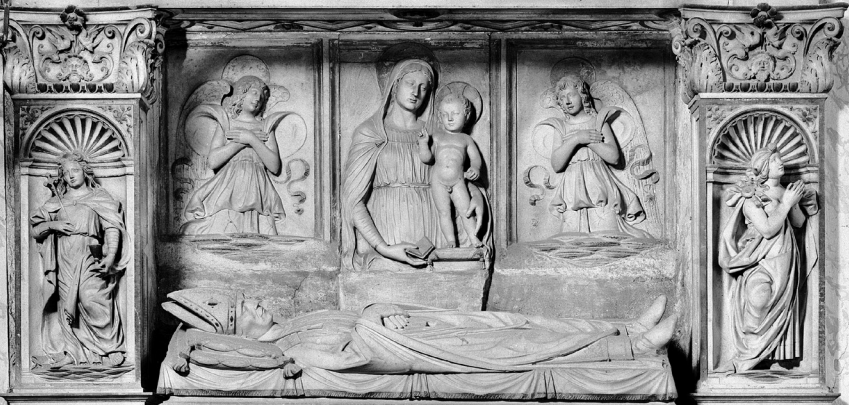
16. Ivi, pp. 41-42. Vedi anche K. Weil-Garris Brandt, N. Baldini, *Cronologia ragionata del periodo giovanile di Michelangelo (1475-1504)*, in *Giovinetza di Michelangelo*, cit., pp. 435-451, ivi 444-447.

Si tratta di Piero d'Argenta, un ferrarese quindi, che poi nell'agosto del 1501 seguì il maestro a Firenze, raggiungendolo anche a Bologna nel 1506, quando Michelangelo vi era impegnato per la statua bronzea di Giulio II, e poi ancora a Roma nel 1508, quando Michelangelo era ormai impegnato nella volta della Sistina. Anche se finora non sono state individuate opere di sua mano, è indubbio, dai documenti noti, che ebbe una parte ragguardevole in occasione delle prime commissioni di scultura di Michelangelo, occupandosi attivamente di gestire spese e ricavi del maestro attraverso il banco degli eredi Balducci. Un punto tenuto a mente da Hirst che, per tale stretta vicinanza tra i due, ha considerato possibile attribuirgli dipinti generalmente riconosciuti a un ipotetico collaboratore di Michelangelo come il tondo con la *Madonna con Bambino e san Giovannino* dell'Akademie der Bildenden Künste di Vienna, la *Madonna con Bambino e san Giovannino* della Samuel H. Kress Foundation di New York e la copia monocroma della *Pietà* petrina della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini¹⁷.

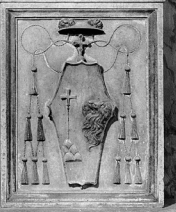
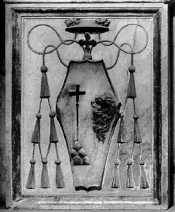
Il *Compianto* del monumento Podocataro può quindi aggiungersi per analogia stilistica a tale gruppo di opere che, pur acerbe, paiono basilari per spiegare il progressivo distacco di Michelangelo dalla formazione ghirlandaiesca verso quel linguaggio di forme astratte in senso monumentale, ma anche profondamente originale per idealità spirituale e sentimentale, che connota la *Pietà* per San Pietro e il *David*; opere che, giusto per la loro eccezionalità, dovettero necessariamente essere precedute da sperimentazioni di vario tipo, di cui sappiamo ancora molto poco, se si pensa che, dalle fonti che ci sono pervenute, risulta che tra l'estate del 1498 e l'autunno del 1500, quando sembra ragionevole collocare l'opera in esame, l'artista ricevette ampi compensi e comprò numerosi marmi per lavori e commesse che ci sono tuttora ignoti¹⁸.

17. Hirst, *The Artist in Rome 1496-1501*, cit.

18. Weil-Garris Brandt, Baldini, *Cronologia ragionata del periodo giovanile di Michelangelo*, cit., pp. 444-446. Al riguardo si rimanda anche alle osservazioni di F. Caglioti, *Michelangelo scultore: i problemi dell'attività giovanile e il 'Cupido' Galli di Manhattan*, «Paragone», 137, [gennaio] 2018 (LXIX), pp. 3-29, qui pp. 21-23, sulla difficoltà d'individuare le diverse fasi di apprendistato e le prime opere (considerate imperfette) del giovane Michelangelo nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, a causa della progressiva costruzione del mito dell'artista nella storiografia cinquecentesca.



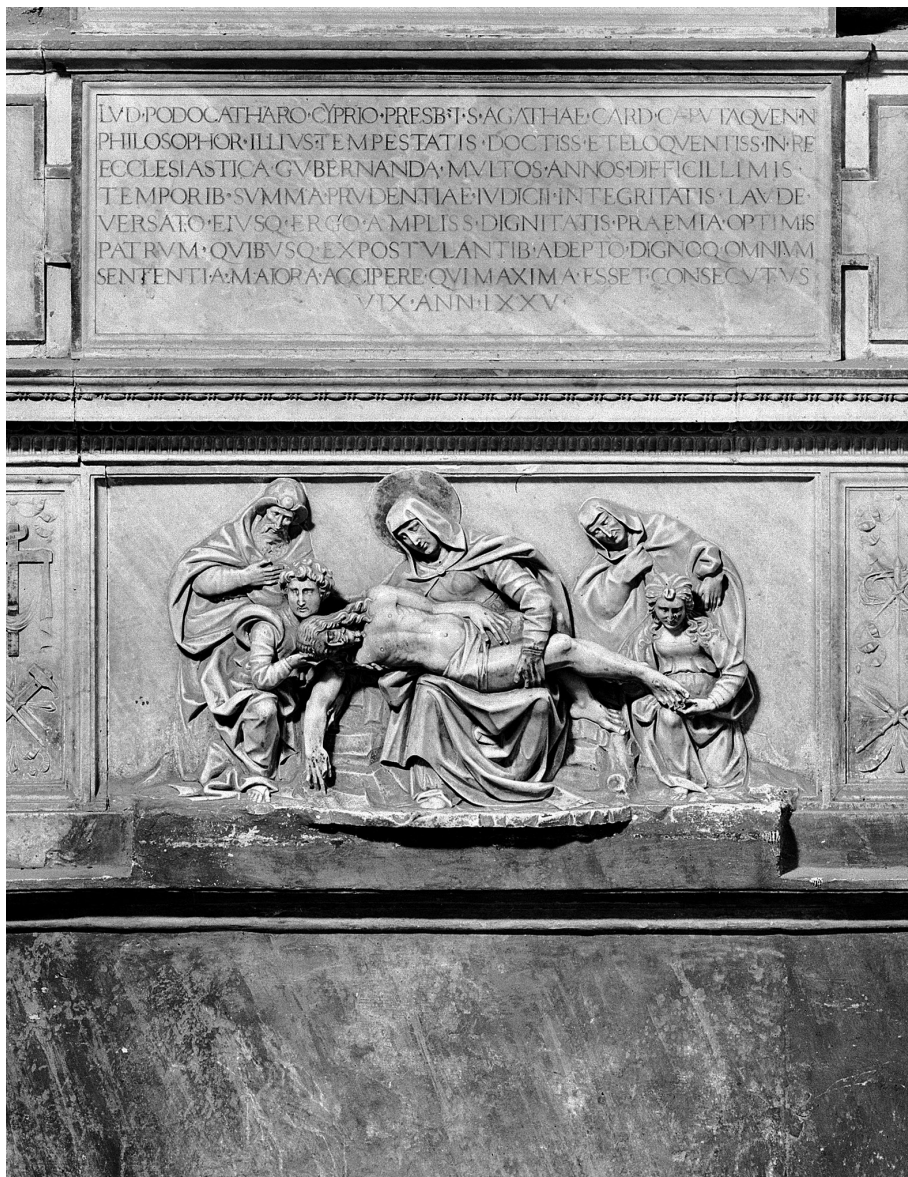
LVII PODOCATI POCOTIRO PRESBITI SAZITHACARDIAVA FACIEN
PHILOSOPHORILLIVSTEIMPES TATIS DOCTISS ETELOVENTESINBE
ECCLESIASTICA GVERBANDANNILOSANNOS EFFICILIMIS
TEMPORIBVSMMIA RVENTIAEVIXCHINTEGRITATIS LAV DE
VERSALOEIVSDE RCOVA MPLIS SDIGNITATIS PRAEFINACPTIMB
PATRVM OVIBVSQ EXPOSTVLANTIBVADPT CDIGNOQ OMNIVM
SENTENTIA MAIORA ACCEPERE QVIMAXIMA ESSET CONSECVTOS
VIX ANNI XXX



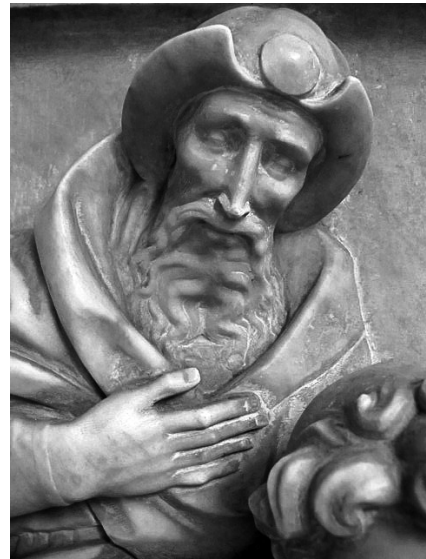
Informational plaque with text and a small illustration.

(nella pagina precedente)

1. Monumento di Ludovico Podocataro, Roma, Santa Maria del Popolo.



2. Michelangelo Buonarroti e Piero d'Argenta (?), *Compianto*, Roma, Santa Maria del Popolo, monumento di Ludovico Podocataro.



3.
 Michelangelo Buonarroti e Piero d'Argenta (?),
Compianto, Roma, Santa Maria del Popolo,
 monumento di Ludovico Podocataro,
 particolare di *San Giovanni Evangelista*.

4.
 Michelangelo Buonarroti e Piero d'Argenta (?),
Compianto, Roma, Santa Maria del Popolo,
 monumento di Ludovico Podocataro,
 particolare di *Giuseppe d'Arimatea*.



5. Sandro Botticelli, *Compianto*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.



6. Michelangelo Buonarroti, *Figura virile drappeggiata*, Londra, British Museum.