

PARERGHI E PARALIPOMENI
AGLI *ARCIERI* DI MICHELANGELO

CLAUDIO CASTELLETTI

a mia madre Luisa

Michelangelo concepisce l'enigmatico soggetto degli *Arcieri* (fig. 1), detti da Vasari *Saettatori*¹, nel disegno a matita rossa conservato

Desiderio esprimere la mia gratitudine a Carmelo Occhipinti per il suo prezioso supporto umano e intellettuale. Un ringraziamento speciale a Barbara Agosti e Marcella Marongiu, che hanno accolto il soggetto da me proposto, e a Christoph Luitpold Frommel, che ha discusso con me diversi passi del mio contributo, concedendomi così un grande privilegio. Ringrazio anche Laura Ballante, Valentina Burgassi, Franco Castelletti, Luca Ciavarella, Aline Darmon, Simone Falconi, Antonello Molella, Marco Molella e soprattutto mia madre Luisa. Sono riconoscente alla Fondazione Franz Ludwig Catel per il loro encomiabile sostegno.

¹ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 19-20. Johann David Passavant, trattando dell'incisione degli *Arcieri* e dell'affresco nel Casino Olgiati Bevilacqua (*infra*, nota 2), intitola il soggetto *Les Vices tirant à la cible* (PASSAVANT 1860, vol. II, pp. 235-236; PASSAVANT 1860-1864, vol. VI, p. 1120, n. 116), che nella traduzione italiana diventa *I Vizii che assalgono la Virtù* o *La Virtù assalita dai Vizii* (PASSAVANT 1899, vol. II, p. 270). Nella storiografia critica dell'Otto-Novecento, il disegno è talvolta chiamato anche i *Bersaglieri*, il *Bersaglio* o il *Bersaglio degli dèi* (quest'ultima definizione, ad es., in FREY 1909-1911, vol. III, pp. 135-137, n. 298, qui p. 135; FARINELLI 1918, p. 143).

presso la Royal Collection di Windsor Castle² e annoverato generalmente tra i cosiddetti *presentation* o *gift drawings*³. Si tratta dell'originale autografo e non di una copia, come dimostrano la tecnica stilistica, i pentimenti e la superba qualità artistica⁴, per la quale è stato spesso celebrato come uno dei massimi capolavori grafici di Michelangelo⁵.

² Michelangelo Buonarroti, *Arcieri*, matita rossa (di due tipi diversi), mm 219 x 323. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912778. Si veda la bibliografia cit. *infra* e in BAMBACH 2017, p. 301, n. 124. Si ritiene comunemente che in epoca imprecisata il foglio sia stato ritagliato su tutti e quattro i lati, ma si tratta di un luogo comune già smentito da WALLACE 1983, pp. 88-90 con argomenti convincenti, confermati ora da nuove osservazioni: *infra*, pp. 323-324. Il primo documento inglese a menzionare gli *Arcieri* di Michelangelo è l'inventario ottocentesco di Giorgio III, che li registra nel secondo volume (1802 ca.); Inventory A, p. 45, Mich: Angelo Buonarroti, Tom. II, 2. *Men and Women suspended in the Air and shooting Arrows at a / Target fixed on a Term. Cupid a sleep and two Boys / burning his Arrows. – This Emblematical subject is / painted in a <the> Villa <Orgiati> call'd Raphael's near the Wall of Rome... Red Chalk. <Engraved by Bartolozzjo>*. SCHILLING, BLUNT 1971, p. 13; CLAYTON 1996, p. 207. Il nome 'Orgiati' aggiunto a matita (probabilmente da Chamberlaine) chiarisce che la cosiddetta casina o villa di Raffaello corrisponde al casino Olgiati Bevilacqua, ormai scomparso, che sorgeva a Roma presso porta Pinciana. Infatti, uno degli affreschi del Casino, staccato e conservato alla Galleria Borghese, è una copia con varianti degli *Arcieri* di Michelangelo: *infra*, p. 321, nota 45. 'Bartolozzjo' è Nicolas Beatrixet, detto anche Beatricetto, a cui l'incisione degli *Arcieri* è stata attribuita erroneamente fin dal Settecento: *infra*, nota 43.

³ La definizione di *presentation drawings* si deve a WILDE 1953, p. 95; quella di *gift drawings* a WALLACE 1983, pp. XVII, 1-3. Bernard Berenson parla di *show-drawings*: BERENSON 1938, vol. I, p. 225.

⁴ Cfr. THODE 1908-1913, vol. II, pp. 365-370, n. XII; vol. III, pp. 250-251, n. 538; FREY 1909-1911, vol. III, pp. 135-137, n. 298; BRINCKMANN 1925, pp. 44-45, n. 52; PANOFKY 1927-1928, p. 242; BERENSON 1938, vol. II, pp. 217-218, n. 1613; POPHAM, WILDE 1949, pp. 248-249, n. 423; GOLDSCHIEDER 1951, pp. 48-49, n. 74; HARRIT 1970, pp. 252-253, n. 362; *DRAWINGS BY MICHELANGELO* 1975, p. 108, n. 127; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336; WALLACE 1983, p. 85; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 380-381, n. 103; JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16; GNANN 2010, pp. 226-269, n. 80; BAMBACH 2017, pp. 146-147. Per la tecnica adottata da Michelangelo negli *Arcieri*, si veda *infra*, pp. 329-330.

⁵ SYMONDS 1893, vol. I, p. 296: «[it] is perhaps the most pleasing and most perfect of all Michelangelo's designs»; BERENSON 1938, vol. II, p. 218: «No drawing by M. is more famous, and it deserves most of its renown»; POPHAM, WILDE 1949, p. 249: «The majority of critics see in No. 424 [*scil. gli Arcieri*] one of Michelangelo's masterpieces». HALL 2008, p. 303: «It is the most satisfying of all his multi-figure presentation drawings, and so perhaps the greatest drawing ever made». Non a caso, per i cataloghi di due importanti mostre dedicate ai disegni di Michelangelo, ovvero quella americana del 1997-1998 (JOANNIDES 1996) e quella newyorkese del 2017-2018 (BAMBACH 2017), sono stati scelti proprio gli *Arcieri* come immagine di copertina.

Questo e altri disegni d'omaggio del maestro sono entrati nella collezione reale inglese nella seconda metà del XVIII sec., probabilmente tra il 1763 e il 1772, quando Richard Dalton, agente di Giorgio III, riceve dalla Corona cospicue somme di denaro per comprare, anche a Roma, importanti opere d'arte⁶. L'atto d'acquisto dei *gift drawings* non è noto, ma sembra ormai sicuro che provengano da palazzo Farnese a Roma, nel cui inventario del 1644 si registra un «librone grande con coperte d'ebano e canne d'India» con 85 disegni di Raffaello e Michelangelo⁷, tra cui, secondo Lothar Sickel, la *Punizione di Tizio*, una versione della *Caduta di Fetonte*, il *Baccanale* (fig. 5) e i *Saettatori*⁸. Il «librone», appartenuto in origine a Tommaso de' Cavalieri, viene venduto dal figlio minore Emilio, celebre compositore, al cardinale Odoardo

⁶ SCHILLING, BLUNT 1971, pp. 13-14.

⁷ JESTAZ 1994, p. 118, nn. 2933. L'inventario annovera anche altri 41 disegni del solo Michelangelo: *ibidem*, n. 2953.

⁸ SICKEL 2006, pp. 171-174.

Michelangelo Buonarroti, *Punizione di Tizio*, matita nera, mm 190 x 330, Windsor, Royal Collection n, inv. RCIN 912771r (fig. 2, p. 45); cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 110, n. 345; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 390-391, n. 108; JOANNIDES 1996, pp. 64-67, n. 12a; M. Marongiu, in *IL MITO DI GANIMEDE* 2002, pp. 76-77, n. 19; MARONGIU 2008, p. 75, n. 117; GNANN 2010, pp. 272-275, n. 82; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 110-117, n. 2; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 97-119; BAMBACH 2017, p. 302, n. 129 (con bibliografia).

Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte*, matita nera, mm 413 x 234. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912766r (fig. 3, p. 46). Michelangelo disegna altre due versioni: *Caduta di Fetonte*, matita nera, mm 311 x 216. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-517, e *Caduta di Fetonte*, matita nera, mm 392 x 255. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 177; cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 108-109, n. 343; p. 107, n. 340; p. 108, n. 342; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 396-397, n. 111; JOANNIDES 1996, pp. 56-59, n. 9; MARONGIU 2008, pp. 75-81, 135-141, 222, nn. 39-40; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 123-135, nn. 4-6; MARONGIU 2013a; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 159-185; BAMBACH 2017, p. 302, nn. 126-128 (con bibliografia); FROMMEL 2020, pp. 141-142.

Michelangelo Buonarroti, *Baccanale*, matita rossa, mm 274 x 388. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912777; cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 106, n. 338; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 380-381, n. 103; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 138-145, n. 8; GARRARD 2014; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 223-241; PESTILLI 2015; BAMBACH 2017, pp. 302-303, n. 130 (con bibliografia).

A questo gruppo vanno aggiunti il *Ganimede* e probabilmente il *Sogno: infra*, note 11 e 12. Più incerte la datazione e la destinazione delle *Fatiche di Ercole*, che potrebbero esprimere anch'esse un significato allegorico e morale: Michelangelo Buonarroti, *Fatiche di Ercole*, matita rossa, mm 272 x 422. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912770; cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 104-105, n. 335; JOANNIDES 1996, pp. 80-81, n. 18; GNANN 2010, pp. 262-265, n. 79; BAMBACH 2017, p. 301, n. 123 (con bibliografia).

Farnese nel 1593-1594⁹. È perciò quasi certo che nel corso della sua vita Tommaso, morto nel 1587, non si sia mai voluto separare, se non per brevi periodi, da quei preziosi disegni allegorici¹⁰, concepiti per lui dall'amico e maestro Michelangelo come parti di un unico e indivisibile programma artistico, tematico e didattico, a cui appartiene non solo il *Ratto di Ganimede*¹¹, ma probabilmente anche il *Sogno* della Courtauld Gallery di Londra¹².

⁹ SICKEL 2006, pp. 170-181. Su Tommaso de' Cavalieri e sui disegni donatigli da Michelangelo, cfr. KIRSCHENBAUM 1951; PANOFSKY 1939, pp. 298-317; WILDE, ed. Hirst, Shearman 1978, pp. 147-159; FROMMEL 1979; ROSAND 2001, pp. 185 sgg.; RUVOLDT 2003; SICKEL 2006; SICKEL 2007; *MICHELANGELO'S DREAM* 2010; RUVOLDT 2010; VIATTE 2010; HIRST 2011, pp. 260-263; REGAN 2012; MARONGIU 2013B; RUVOLDT 2013, pp. 107 sgg.; MARONGIU 2014; RUVOLDT 2015; BAMBACH 2017, pp. 130-168 e *passim*; MARONGIU 2017; COONIN 2018; LEE 2018; RUVOLDT 2020.

¹⁰ Sembra che Tommaso de' Cavalieri non abbia mai ceduto quei *gift drawings*, neppure nel febbraio 1580, quando vende la maggior parte della sua collezione grafica (200 disegni e 1250 incisioni) a Giovan Giorgio Cesarini, forse perché poco prima, nel gennaio dello stesso anno, era morto il figlio maggiore Mario: SICKEL 2006, pp. 181-190; SICKEL 2007, p. 716. Nel gennaio del 1562, Tommaso è costretto con grande dispiacere a regalare a Cosimo I de' Medici la *Cleopatra*, una delle *teste divine* a cui accenna Vasari: Michelangelo Buonarroti, *Cleopatra*, matita nera, mm 232 x 182. Firenze, Casa Buonarroti, inv. 2 Fr (fig. 5, p. 48). Tuttavia, la *Cleopatra* non è una composizione allegorica come il *Ratto di Ganimede*, la *Punizione di Tizio*, gli *Arcieri*, il *Baccanale* e il *Sogno*, che formano probabilmente un gruppo unitario, a cui Tommaso sembra attribuire un particolare valore affettivo e simbolico: CASTELLETTI CDS. Egli non vende né regala mai quei *gift drawings*, ma si limita a prestarli per farli copiare a incisori e artisti, come dimostra anche il *Sagittario* di Giulio Clovio: *infra*, pp. 318-319. È probabile che nella prima metà degli anni Quaranta Alessandro Farnese abbia chiesto invano a Tommaso di cedergli gli *Arcieri*, da cui il cardinale trae ispirazione per la sua impresa personale: *infra*, pp. 320-322.

¹¹ L'originale *Ratto di Ganimede* ha diviso la critica tra coloro che lo ritengono perduto, ma tramandato da copie, e coloro che lo identificano con un disegno del Fogg: Anonimo del XVI sec. (da Michelangelo), *Ratto di Ganimede*, matita nera e tracce di stilo, mm 361 x 270. Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, inv. 1955.75 (fig. 1, p. 44). Cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 109-110, n. 344; HIRST 1988, p. 153; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, p. 392; M. Marongiu, in *IL MITO DI GANIMEDE* 2002, pp. 74-75, n. 18; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 118-122, n. 3; GNANN 2010, pp. 276-280, n. 83; MARONGIU 2013B, pp. 257-258, nota 2; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 121-157; BAMBACH 2017, p. 334, nota 161. È quasi certo che Tommaso de' Cavalieri non abbia mai venduto o regalato il *Ratto di Ganimede*, perciò la sua dispersione deve risalire a una fase successiva al 1587, anno della morte di Tommaso.

¹² Michelangelo Buonarroti, *Sogno*, matita nera, mm 398 x 280. Londra, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, inv. D 1978.PG 424 (fig. 2, p. 12). Cfr. RUVOLDT 2003; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 100-109, n. 1; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 187-205; BAMBACH 2017, pp. 153-154, con fig. 131, p. 303, n. 131 (con bibliografia)

L'idea generale degli *Arcieri* sembra ispirata a una scena di tiro con l'arco figurata originariamente in uno dei *pinakes* della Volta Dorata (Sala 80) della *Domus Aurea*¹³. Il *pinax*, ormai evanito, è testimoniato da un acquerello di Francisco de Hollanda, che illustra un gruppo di arcieri nudi e imberbi nell'atto di bersagliare un'erma (fig. 6)¹⁴, come nel disegno di Windsor (fig. 1). Ma i saettatori del prototipo antico sono tutti uomini orientati verso sinistra, mentre il gruppo di Michelangelo è formato da due donne e cinque uomini disarmati, quasi tutti mancini, che simulano l'azione di scoccare dardi verso destra (fig. 3, nn. 2, 4, 5, 6, 7, 9, 12), contro un uno scudo retto da un termine (fig. 3, n. 16)¹⁵. Uno di loro è semingnocchiato (fig. 3, n. 12), mentre tutti gli altri si proiettano verso il bersaglio con una furia tale che l'«amazzone» sulla sinistra arriva perfino a sollevarsi a mezz'aria (fig. 3, n. 2). La figura accovacciata sembra derivare dal Mosè del *Roveto ardente* di Raffaello nella volta della Stanza d'Eliodoro¹⁶, per il quale si

¹³ L'identificazione del prototipo antico si deve ad Adolf Michaelis: *CODEX ESCURIALENSIS* 1905-1906, vol. I, p. 70. Cfr. FREY 1909-1911, vol. III, p. 137; HEKLER 1930, pp. 222-223; PANOFKY 1939, p. 314; SALIS 1947, pp. 47-48; DACOS 1969, p. 25; V. Farinella, in *MICHELANGELO E L'ARTE CLASSICA* 1987, pp. 100-103, nn. 43-44. *Contra* THODE 1908-1913, vol. II, pp. 365-370, n. XII; vol. III, pp. 250-251, n. 538.

¹⁴ Francisco d'Olanda, *Album dos desenhos das antigualbas*, Madrid, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. A/e ij 6, f. 47v.

¹⁵ Nel Cinquecento le erme vengono chiamate quasi sempre 'termini' (dal dio romano Terminus): cfr. ECHINGER-MAURACH 2009, vol. I, pp. 206-219; *infra*, note 39 e 47. La mancanza degli archi e il mancino degli arcieri nel disegno di Windsor non sono dettagli casuali o secondari, né rappresentano soluzioni estetiche o compositive. Sono entrambe scelte programmatiche, dettate da precise ragioni iconografiche e simboliche: CASTELLETTI CDS. In merito all'assenza degli archi, si veda già PANOFKY 1939, p. 315: «Sono perciò tentato di credere che gli archi e le frecce siano stati omessi di proposito, sebbene non necessariamente per ragioni estetiche, poiché Michelangelo avrebbe ben potuto risolvere il problema formale di armare le sue figure, se così avesse desiderato. Sembra possibile che l'omissione delle armi trasmetta un'idea precisa».

¹⁶ MITSCH 1983, p. 90; cfr. FROMMEL 2017, tav. 34. Il Mosè di Raffaello sviluppa il motivo della figura semingnocchiata, già apparso in un suo studio per la *Deposizione* della Pala Baglioni: Raffaello Sanzio, *Studio per la Deposizione*, penna e inchiostro bruno, mm 218 x 307. Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.172r; KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983, p. 599, n. 195; *RAFFAELLO DA FIRENZE A ROMA* 2006, pp. 142-143, n. 26. Anche questo disegno del Sanzio è stato chiamato in causa per l'arciere accovacciato nel foglio di Windsor: cfr. OBERHUBER 1967, p. 159. La stessa postura ricompare in altri studi successivi di Raffaello, come quello del 1512-1513 ca. per la

conserva un magnifico cartone del 1514 (fig. 16)¹⁷. Invece gli arcieri in punta di piede (fig. 3, nn. 4, 7, 9) potrebbero ispirarsi a certi motivi dell'arte ellenistica, come il *Kairos* inciso sulle gemme oppure l'erote o il genio in corsa della piccola bronzistica¹⁸. A sua volta quello in primo piano (fig. 3, n. 7), che pare sul punto di spiccare il volo, ispirerà forse il *Mercurio* del Giambologna¹⁹. Le uniche figure nel gruppo centrale a non simulare l'uso dell'arco sono due putti che si intravedono tra gli arcieri (fig. 3, nn. 3, 8) e due uomini con copricapo prostrati a terra sulla destra, che si trascinano in direzione dell'erma come assetati verso l'acqua (fig. 3, nn. 13, 14). I sette arcieri, pur essendo disarmati, sono riusciti a scagliare le loro frecce, nessuna delle quali ha però colpito il centro del bersaglio: quattro si sono confitte nello scudo, due nel pilastro e una nel ventre del termine (fig. 3, n. 16). L'impeto dei saettatori sembra provocato dal fuoco che altri due putti con fascine di legno aizzano contro il gruppo (fig. 3, nn. 10, 11). Uno dei due soffia a pieni polmoni sulla fiamma, che lambisce tre dardi sparsi a terra, suggerendo così che siano proprio quegli spiritelli a produrre col loro fuoco le frecce degli arcieri²⁰. Le uniche figure della composizione a disporre di un vero arco sono il piccolo Cupido, addormento presso l'erma (fig. 3, n. 15), e un nudo virile nell'angolo in alto a sinistra, isolato sullo sfondo (fig. 3, n. 1). Quest'ultimo si distingue dagli altri non solo per l'arco, di cui sta tendendo la corda²¹, ma anche per il manto svolazzante e per il volto barbato dalla fisionomia satiresca. Si ritiene generalmente che il suo corpo muscoloso, reso di spalle, derivi da un piccolo

pala d'altare, mai realizzata, della cappella Chigi in Santa Maria della Pace: Raffaello Sanzio, *Studio per due soldati accovacciati*, carboncino, mm 266 x 224. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912736; M. Procaccini in *RAFFAELLO* 2020, p. 420, n. IX.28. Si noti che la figura seminginocchiata nello studio per la *Deposizione Baglioni* non può derivare da quella di Michelangelo, come sostiene COLIVA 2006, p. 55, giacché i *Saettatori* verranno disegnati più di dieci anni dopo la morte del maestro d'Urbino.

¹⁷ Raffaello Sanzio, *Mosè inginocchiato*, carboncino e tracce di biacca, mm 1400 x 1380. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. GDS 1491; KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983, p. 627, n. 488; C. Conti in *RAFFAELLO* 2020, pp. 257-258, n. V.20.

¹⁸ HEKLER 1930, pp. 222-223, con fig. 3a-d.

¹⁹ JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16, qui p. 77.

²⁰ Cfr. PANOFSKY 1939, pp. 314-315.

²¹ PANOFSKY 1939, p. 314; CASTELLETTI CDS.

schizzo di Michelangelo al Louvre (fig. 7)²², che invece Paul Joannides interpreta come studio preparatorio del 1505 ca. per uno dei nudi della *Battaglia di Cascina*²³. In verità, le due ipotesi non si escludono necessariamente, giacché nella prassi artistica di Michelangelo non è raro che uno stesso spunto compositivo serva a produrre figure molto diverse²⁴.

La maggior parte del disegno raggiunge un alto grado di completezza, ma certi dettagli, come il bacile e i dardi intorno al putto a sinistra (fig. 3, n. 11), e certe figure, come l'erma e il piccolo Cupido (fig. 3, nn. 15, 16), sono solo in forma abbozzata. Tuttavia, questo sembra essere il disegno definitivo: forse l'artista non ha rifinito tutti i particolari intenzionalmente, così da conferire all'opera un effetto di leggerezza ed eleganza.²⁵

Sul verso del foglio sono leggibili due annotazioni a penna e inchiostro, una delle quali risale al tardo Cinquecento o al primo Seicento e recita: «D. Giulio Clouio copia di / Michiel Angelo»

²² Michelangelo Buonarroti, *Nudo maschile stante di spalle*, matita nera, mm 290 x 196. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 707. Cfr. THODE 1908-1913, vol. III, pp. 221-222, n. 482; BERENSON 1938, vol. II, p. 209, n. 1591; DUSSLER 1959, p. 293, n. 658; pp. 312-314, n. 721, qui p. 313; TOLNAY 1975-1980, vol. I, p. 73, n. 71; BAMBACH 2017, p. 293, n. 38.

²³ JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16, qui p. 77.

²⁴ Si veda, ad es., il foglio di Windsor Castle con la *Punizione di Tizio* sul recto e il *Cristo risorto* sul verso, ottenuto copiando il modello del gigante punito sulla superficie opposta: Michelangelo Buonarroti, *Cristo risorto*, carboncino, mm 190 x 330, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912771v. In una lettera inviata a Michelangelo il 17 luglio 1533, Sebastiano del Piombo suggerisce al maestro di trasformare un Ganimede in un Giovanni Evangelista, seguendo evidentemente una prassi consolidata (*IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 17-19, n. CMX; qui p. 18). PANOFSKY 1939, pp. 295, 298 identifica il *Ganimede* di cui parla Sebastiano nella lettera con quello disegnato da Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri. Anche Francesco Primaticcio, ispirandosi a Michelangelo, adotta il suo stesso «modo di procedere, astuto ed economico»: CORDELLIER 2005.

²⁵ JOANNIDES 1996 pp. 75-77, n. 16, qui p. 77.

(fig. 2)²⁶. Dando credito a queste parole, più studiosi hanno attribuito il disegno a Giulio Clovio²⁷, nel cui inventario dei beni, redatto il 27 dicembre 1577, si registra una copia degli *Arcieri*, detta il *Sagittario*²⁸. Tuttavia, gli studi stilistici condotti fin dal primo Novecento hanno dimostrato l'autografia michelangiolesca del disegno di Windsor²⁹, ormai accettata quasi unanimemente dalla storiografia critica più recente³⁰. Nonostante ciò, ancora oggi si suppone spesso che i *Saettatori* siano arrivati a palazzo Farnese dalla collezione dell'artista dalmata, che muore il 3 gennaio 1578³¹ e lascia la sua ricca collezione proprio ai Farnese. Il disegno di Michelangelo deve essere stato per qualche tempo a disposizione di Clovio, che ha potuto così farne una copia, ma non è mai entrato in suo possesso giacché, come abbiamo visto, nell'inventa-

²⁶ L'inattendibilità di questa scritta è confermata da un'altra nota della stessa mano sul verso della *Resurrezione* di Michelangelo, anch'essa attribuita erroneamente all'artista dalmata: Michelangelo Buonarroti, *Resurrezione*, matita nera su tracce di stilo e aggiunte a matita rossa, mm 240 x 347. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912767r. Sul verso sono schizzati da Michelangelo *Studi di una spalla*, vicino ai quali si legge: «D. Giulio Clovio».

²⁷ POPP 1925, p. 75; POPP 1928-1929, p. 64; PANOFKY 1939, p. 314, nota 186; DUSSLER 1959, pp. 312-314, n. 721; *infra*, nota 30. Cfr. TOLNAY 1943-1960, vol. III, p. 111; p. 221, n. 121 (parla genericamente di una copia); TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336 (disegno di Michelangelo, in parte ripassato da Giulio Clovio).

²⁸ BERTOLOTI 1882, p. 270: «Il sagittario [sic] di Michelangiolo idem id. [*scil.* fatto da D. Giulio]». L'uso del singolare, secondo Lothar Sickel, suggerirebbe una copia parziale del disegno originale: SICKEL 2006, p. 174, nota 29. Tuttavia, questa ipotesi è smentita dal singolare usato dalla voce dedicata al rame degli *Arcieri* nell'inventario dei beni di Antonio Lafréry, ereditati nel 1581 da Stefano Duchet: «Sagettario, Michelangelo, foglio» (EHRLE 1908, pp. 44, riga 10). Nel 1758, Winckelmann vede nella collezione del barone Philipp von Stosch un'incisione degli *Arcieri*, su cui legge l'iscrizione «Petri de Nobilibus formis a Paulo Gratiana quesita»: SCHILLING, BLUNT 1971, pp. 12-13. È probabile che questa stampa sia stata derivata nel 1581-1585 dal rame di Lafréry. Il *Sagittario* di Clovio, che deve essere una copia integrale dei *Saettatori* di Windsor, risale verosimilmente ai primi anni Quaranta: *infra*, p. 322.

²⁹ *Supra*, nota 4.

³⁰ Eccezioni: PERRIG 1991, pp. 33-34, 42-43 (Giulio Clovio); PÖPPER 2007, p. 567, n. 204 (da Michelangelo).

³¹ GOLUB 1980, p. 126.

rio non è segnalato l'originale. Siccome egli conferma il testamento prima di morire³², è molto improbabile che, sebbene malato, abbia scambiato o spacciato il modello del maestro per una sua copia³³. Il *Sagittario* non è pertanto il disegno degli *Arcieri*, che arriva a palazzo Farnese non dal lascito ereditario di Giulio Clovio nel 1578, ma dalla vendita di Emilio de' Cavalieri a Odoardo Farnese nel 1593-1594, per poi passare insieme ad altri *gift drawings* di Michelangelo alla Royal Collection di Windsor Castle nella seconda metà del Settecento³⁴.

Si è perfino ipotizzato che Michelangelo abbia solo iniziato i *Sagittari*, poi conclusi da un altro artista, come Antonio Mini, che avrebbe aggiunto l'erma a destra, o Clovio stesso, che avrebbe ripassato la maggior parte delle figure³⁵. Secondo questa ricostruzione, l'artista dalmata avrebbe potuto lavorare sul disegno originale addirittura a casa di Tommaso de' Cavalieri³⁶. Ma nessun allievo o seguace di Michelangelo avrebbe mai osato intervenire su un'opera autonoma del maestro, tanto meno su un disegno concepito come dono per un carissimo amico, né Tommaso lo avrebbe mai permesso³⁷. Inoltre, l'analisi stilistica conferma che il *ductus* è del tutto coerente e non si rileva la partecipazione di un

³² BERTOLOTI 1882, p. 263.

³³ *Contra* JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16, qui p. 75, secondo cui l'inventario di Giulio Clovio, malato di demenza senile, potrebbe non essere accurato e il *Sagittario* potrebbe corrispondere agli *Arcieri* di Michelangelo. Tuttavia, Clovio deve aver stilato e confermato il suo inventario con il competente aiuto di qualcuno, probabilmente un allievo, in grado di riconoscere e distinguere tutti i disegni della collezione del maestro.

³⁴ *Supra*, p. 313.

³⁵ Secondo Charles de Tolnay, l'erma, il Cupido addormentato e l'invenzione generale si devono al solo Michelangelo, ma i contorni degli arcieri e delle altre figure a sinistra sarebbero stati parzialmente ripassati dalla «mano meno sicura» di Giulio Clovio: TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336. William Wallace, invece, attribuisce tutto il disegno a Michelangelo, tranne l'erma a destra, che sarebbe stata aggiunta da Antonio Mini: WALLACE 1983, pp. 93-96. Entrambe le ipotesi non sembrano convincenti: cfr. *infra*, nota 38.

³⁶ SICKEL 2006, p. 174, nota 29.

³⁷ Tommaso de' Cavalieri conserva come reliquie, in un prezioso volume, i disegni allegorici donatigli da Michelangelo, dai quali si separa solo per brevi periodi: cfr. *supra*, pp. 313-314 e nota 10.

altro artista oltre Michelangelo.³⁸ In ultimo, il termine col bersaglio non è un elemento pleonastico dell'iconografia degli *Arcieri*, ma è così significativo che Alessandro Farnese lo adotta perfino come corpo della sua impresa personale, pubblicata da Girolamo Ruscelli nelle *Imprese illustri* del 1566 (fig. 8)³⁹. Paul Joannides, segnalando erroneamente la seconda edizione del libro di Ruscelli, indica il 1572 come *terminus ante quem* per l'arrivo nella collezione Farnese degli *Arcieri*⁴⁰, che per Carmen Bambach sono una composizione non allegorica, ma emblematica, destinata ad Alessandro Farnese o ad altro membro della sua famiglia⁴¹. Tuttavia, come abbiamo visto, i *Saettatori* vengono venduti quasi certamente a Odoardo Farnese da Emilio de' Cavalieri, figlio di Tommaso, che è il destinatario più verosimile di questa allegoria⁴². Inoltre, l'impresa del cardinale Alessandro nel libro di Ruscelli non è tratta direttamente dal disegno di Michelangelo, ma da una sua copia calcografica della metà degli anni Quaranta (fig. 9)⁴³, in cui il mantello dell'erma, come nelle *Imprese illustri*, è più lungo dell'originale⁴⁴. Da questa stessa copia in controparte deriva poco dopo anche l'affresco attribuito a Girolamo Siciolante da Sermoneta nello scomparso casino Olgiati Bevilacqua (fig. 10)⁴⁵. Lo dimostra la presenza delle stesse varianti, come la definizione dei

³⁸ POPHAM, WILDE 1949, p. 248: «The drawing in an original by Michelangelo. [...] every stroke betrays his hand»; GNANN 2010, p. 266: «[...] the style is absolutely coherent, and the participation of another artist is nowhere noticeable».

³⁹ RUSCELLI 1566, c. 45: «Tuttavia, si truovano in alcune cose antiche, figurate in forma quasi di Termini con lo scudo in mano, et così si ha in un disegno di Michel'Angelo, come si è parimente disegnata, et intagliata in questa Impresa».

⁴⁰ JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16.

⁴¹ BAMBACH 1999, p. 147. Il nome di Alessandro Farnese come possibile destinatario degli *Arcieri* è proposto anche da JOANNIDES 1996, pp. 75-77, n. 16, qui p. 77.

⁴² *Supra*, p. 314 e *infra*, p. 331.

⁴³ L'autore dell'incisione è ancora ignoto, benché nel Sette-Ottocento sia stato spesso identificato erroneamente con Nicolas Beatrizet: *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 215, 219. Su questa incisione, cfr. anche ALBERTI 2015, pp. 144-145, n. 245; BARNES 2016, pp. 65-66.

⁴⁴ SIKORSKI 2001, Appendice 5d, pp. 297-298, qui p. 298.

⁴⁵ Girolamo Siciolante da Sermoneta (attribuito), *Arcieri*, affresco (staccato), cm 85 x 200, Roma, Galleria Borghese, inv. 294 (*olim* Roma, Casino Olgiati Bevilacqua). Si veda

genitali dell'erma, le frecce confitte solo nello scudo, gli archi impugnati dagli arcieri destrimani e l'orientamento verso sinistra, opposto a quello del modello (cfr. figg. 1, 9, 10)⁴⁶. Se i Farnese avessero acquisito i *Saettatori* prima del 1566, l'impresa del 'gran cardinale' nel libro di Ruscelli sarebbe stata esemplata probabilmente sull'originale, non su una sua copia.

L'erma nel disegno di Michelangelo e quella nell'impresa di Alessandro Farnese si distinguono soprattutto per un dettaglio significativo: la prima regge un bersaglio colpito da quattro frecce ma centrato da nessuna (fig. 3, n. 16); invece la seconda regge uno scudo⁴⁷ centrato da un singolo dardo (fig. 8)⁴⁸. Quest'ultima invenzione, secondo la verosimile testimonianza di Ruscelli, si deve al cardinale stesso⁴⁹, che si appropria di un elemento simbolico

HUNTER 1996, pp. 136-139, n. 15, qui pp. 136-137, il quale tuttavia non nota la derivazione dell'affresco dall'incisione, che è un dato già acquisito: V. Farinella, in *MICHELANGELO E L'ARTE CLASSICA* 1987, pp. 100-103, nn. 43-44. Il 1544-1545 ca. (verosimile datazione degli *Arcieri* attribuiti a Siciolante) rappresenta quindi il *terminus ante quem* dell'incisione: *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, p. 219.

⁴⁶ Cfr. *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, p. 215.

⁴⁷ A differenza del bersaglio michelangiolesco, che è piatto, quello farnesiano nelle *Imprese illustri* è convesso: questa variante non è parte dell'invenzione originaria, ma serve a rendere l'attributo più riconoscibile come scudo, adattando così l'illustrazione al testo di Ruscelli, che identifica il bersaglio con lo scudo, simboleggiante «o la virtù, o la diligenza, o la cura, o l'innocentia, o altra sì fatta cosa, che possa esser commune à ciascuno nel ferire i viti» (RUSCELLI 1566, cc. 44-45, 48-49). Invece in una lettera di Odoardo Farnese a Fulvio Orsini, il cardinale distingue lo scudo dal bersaglio, scambiato per l'erma: «Un Bersaglio (quasi un Dio Termine) con uno scudo avanti il petto; nel puntale mezzo del quale si vedea un dardo confitto [...]» (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9064, c. D 4v).

⁴⁸ Per l'iconografia e il simbolismo delle due erme, si veda CASTELLETTI CDS.

⁴⁹ RUSCELLI 1566, c. 45. *Contra* GIOVIO 1555, c. 121; CARO, ed. Greco 1957-1961, vol. III, pp. 143-147, n. 680, qui p. 145, secondo i quali l'invenzione dell'impresa si deve a Francesco Maria Molza. Ma difficilmente il poeta modenese può aver visto prima di Alessandro Farnese gli *Arcieri* di Michelangelo, da cui l'impresa del cardinale trae ispirazione. Molza, la cui partecipazione all'invenzione resta ipotetica, può forse aver suggerito al giovane cardinale il peregrino motto omerico, tratto dall'*Iliade*: ΒΑΛΛ' ΟΥΤΩΣ (HOM., *Il.*, 8, 282). Ma si veda RUSCELLI 1566, cc. 45-46: «Perciòché Alessandro Farnese, ancorché fosse fatto Cardinal molto fanciullo, nonché giovane, era tuttavia ancor prima ottimamente instrutto nelle lettere Latine, et Greche, et di maraviglioso, et vivace ingegno. Et tanto mostrava di dilettersi di questa bella profession dell'Imprese, che non solamente non averia mendicato per sé stesso l'aiuto altrui, ma si fa ancor certo, che egli fu inventore di quella bellissima Impresa, che usò Papa Paolo

degli *Arcieri* di Windsor, ma lo cambia per farne una cosa nuova e personale. Non si può escludere che il giovane Farnese abbia ammirato il capolavoro di Michelangelo già nella seconda metà degli anni Trenta, poco dopo essere stato creato cardinale, appena quattordicenne, dal nonno Paolo III, salito sul soglio pontificio alla fine del 1534⁵⁰. Ma è certo che egli abbia visto gli *Arcieri* prima del 1546, quando viene coniata la medaglia con la sua impresa personale (fig. 11a) e vengono iniziati i lavori di decorazione nella cappella Farnese della Cancelleria a Roma⁵¹, dove entro un medaglione a stucco compare il bersaglio centrato dalla freccia, ancorché privo del termine (fig. 13). In questi stessi anni Alessandro potrebbe aver insistito per comprare o ricevere in dono i *Saettatori*, così come farà dopo circa vent'anni Cosimo I de' Medici per avere la *Cleopatra*, che Tommaso sarà costretto a regalargli⁵². Ma Cavalieri deve essersi limitato a prestare il disegno di Michelangelo per farne fare una copia da Giulio Clovio, che entra al servizio del cardinale nei primi anni Quaranta⁵³. Proprio a questa fase iniziale dell'attività farnesiana di Clovio dovrebbe risalire il suo *Sagittario*, eseguito in ogni caso entro il 1546. La circolazione del modello del maestro nel contesto farnesiano sembra confermata anche da un foglio conservato a Chicago, che riunisce una copia parziale degli *Arcieri* di Michelangelo e una del *Trionfo di Bacco* di Perino del Vaga⁵⁴, concepito per la decorazione in cristallo della *Cassetta Farnese*⁵⁵.

Terzo, suo avo, la quale era un arco Celeste sopra la terra, con parole Greche, che diceano, ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ».

⁵⁰ ANDRETTA, ROBERTSON 1995, p. 52.

⁵¹ RUBIN 1987, pp. 84 sgg.

⁵² *Supra*, nota 10.

⁵³ Giulio Clovio resta al servizio di Marino Grimani fino al 1539. La sua attività per Alessandro Farnese è documentata a partire dai primi anni Quaranta: cfr. ROBERTSON 1992, p. 29.

⁵⁴ Anonimo del XVI sec., *Arcieri e Trionfo di Bacco* (da Michelangelo e Perino del Vaga), penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e marrone, mm 375 x 274. Chicago, The Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, inv. 1922.3958. Il disegno preparatorio di Perino è datato al 1540-1543 ca.: Perino del Vaga, *Trionfo di Bacco*, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone e tracce di biacca, mm 200 x 265. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 593r.

⁵⁵ *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, p. 214, fig. 3; p. 215.

L'impresa del cardinale Alessandro nella sua forma sintetica, senza l'erma, ricorre negli apparati ornamentali dei principali cantieri farnesiani del Cinquecento a Roma e nel Lazio, ovvero Castel Sant'Angelo, la galleria Farnese e soprattutto palazzo Farnese a Caprarola, dove viene ripetuta in una molteplicità di decorazioni dipinte, scolpite e a stucco⁵⁶. Tuttavia, il termine deve essere parte dell'originaria invenzione di Alessandro, come conferma la medaglia del 1546, ormai perduta, ma testimoniata dalle illustrazioni della *Sylloge numismatum elegantiorum* (1620) di Johann Jacob Luck (fig. 11a)⁵⁷ e del primo volume della *Histori der Nederlandsche Vorsten* (1732) di Frans van Mieris (fig. 11b)⁵⁸. Sul recto è ritratto a mezzo busto il profilo di Alessandro in vesti cardinalizie, mentre sul verso è rappresentato un *paysage moralisé* in cui campeggia l'erma col bersaglio centrato dalla freccia. Un successivo conio del 1556, anch'esso perduto, è tramandato da una tavola delle *Famiglie celebri di Italia* (1860) (fig. 12)⁵⁹, in cui l'impresa si distingue da quella del conio precedente per piccole ma significative differenze iconografiche, tra cui la diversa resa della testa. Nel disegno di Michelangelo, la calotta non è visibile poiché il termine, isolato sul margine destro del foglio, è incuneato nell'angolo superiore, perciò la testa resta perlopiù fuori dalla rappresentazione (figg. 1, 3, n. 16). Infatti, questo dettaglio mancante è ricostruito dai copisti in forme di volta in volta diverse: nella medaglia del 1546, l'erma indossa un berretto tondo, simile a quello dei due uomini sulla destra negli *Arcieri* (figg. 1, 3, nn. 13, 14), mentre nel conio del 1556 non indossa alcun copricapo; nell'incisione della metà degli anni Quaranta (fig. 9), come nell'affresco attribuito a Siciolante (fig. 10) e nel libro di Ruscelli (fig. 8), indossa un turbante, che però sembra piuttosto diverso da quello nella copia di Bernardino Cesari (fig. 4). Questo dimostra che il termine occupa *ab origine* quella posizione marginale nel foglio di

⁵⁶ CASTELLETTI CDS.

⁵⁷ LUCK 1620, c. 111.

⁵⁸ MIERIS 1732-1735, vol. I, c. 26.

⁵⁹ ODORICI 1860, tav. II, fig. 9.

Windsor, che quindi non è stato mai tagliato o ritoccato, contrariamente a ciò che spesso si crede⁶⁰. Infatti, tutte le copie dell'erma, tranne quella di Bernardino, vengono realizzate mentre è in vita Tommaso de' Cavalieri, che non avrebbe mai permesso a nessuno di modificare il prezioso dono di Michelangelo. Se la figura del termine fosse stata disegnata fin dall'origine in forma integrale, tutte le copie prodotte almeno fino al 1587, anno della morte di Tommaso, avrebbero mostrato più o meno la stessa testa.

I *Saettatori*, come abbiamo detto, sono verosimilmente un *gift drawing*⁶¹, ma il loro destinatario non è stato identificato con certezza dalla storiografia del Novecento. L'ipotesi più accreditata presso gli studiosi del secolo scorso è che il disegno sia stato concepito per Tommaso de' Cavalieri, come sembra ormai confermato dall'identificazione del «librone grande» nell'inventario farnesiano del 1644 col libro di disegni posseduto da Tommaso⁶². Secondo un'altra ipotesi, gli *Arcieri* sarebbero invece destinati in origine ad Andrea Quaratesi⁶³, menzionato sul verso del foglio, in un'annotazione che recita: «andrea quaratesi venne quj a di / 12 di ap[r]ile 1530 ed ebbe ~~40~~ p[er] man[d]/are a suo padre a pisa» (fig. 2)⁶⁴. Questo *memorandum* dimostra che il foglio proviene dalla casa di Michelangelo, dove un assistente o un garzone, forse Antonio Mini, deve avere scritto l'appunto⁶⁵, il quale è del tutto incompatibile con l'attribuzione del disegno a Giulio Clovio, così definitivamente smentita. La data indicata nel promemoria rappresenterebbe, secondo più studiosi, il *terminus ante* o *circa quem* dei *Saettatori* sul *recto*, che quindi sarebbero stati disegnati nel 1530

⁶⁰ L'ipotesi del foglio tagliato è già smentita con altre argomentazioni da WALLACE 1983, pp. 88-90; *supra*, nota 2.

⁶¹ *Supra*, p. 312.

⁶² SICKEL 2006, pp. 170 sgg.; *Supra*.

⁶³ TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336; WALLACE 1983, p. 88, nota 8.

⁶⁴ Quella specie di *a* indica quasi certamente una *d*, col significato di ducati. *Contra* BAMBACH 2017, p. 333, nota 135, secondo cui la somma annotata sarebbe in lire.

⁶⁵ POPHAM, WILDE 1949, pp. 248-249, n. 423. Il nome di Antonio Mini come autore del *memorandum* è proposto da WALLACE 1983, p. 86.

ca. o poco prima⁶⁶. Tuttavia, queste ipotesi sembrano invalidate da argomenti che potrebbero cambiare prospettiva sulla datazione dell'opera. Innanzi tutto, nessun garzone o assistente avrebbe mai preso un rapido appunto di contabilità quotidiana su un foglio dove il maestro aveva già cominciato o addirittura finito un suo prezioso disegno d'omaggio. Pertanto, la data del 12 aprile 1530 deve essere considerata non il *terminus ante quem*, ma il *terminus post quem* dei *Saettatori*, che Michelangelo inizia ad abbozzare sul recto del foglio bianco, segnato solo da una breve scritta sul retro, del tutto trascurabile dal parsimonioso maestro in un'epoca in cui la carta è ancora piuttosto costosa⁶⁷. Il disegno è senz'altro precedente al 1537, quando Battista Franco cita uno degli arcieri di Windsor nella *Battaglia di Montemurlo* (fig. 14)⁶⁸, dove una divinità distesa sulle nuvole in alto a sinistra, presso il banchetto degli dèi, si ispira alla figura femminile in coda al gruppo di Michelangelo (figg. 1, 3, n. 2). Ma questa citazione sembra preceduta da un'altra, riconoscibile nella *Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 15)⁶⁹, in cui la figura del san Giovannino risulta esemplata su quella del piccolo Eros degli *Arcieri*⁷⁰, che a sua volta

⁶⁶ Cfr. FREY 1909-1911, vol. III, pp. 135-137, n. 298, qui p. 135-136; BRINCKMANN 1925, pp. 44-45, n. 52, qui p. 44; POPHAM, WILDE 1949, pp. 248-249, n. 423, qui p. 249; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 105, n. 336; WALLACE 1983, pp. 87-88 e nota 8; p. 97; GNANN 2010, pp. 226-269, n. 80, qui p. 269.

⁶⁷ Cfr. HARTT 1970, p. 23. Sui costi della carta nel primo Cinquecento, si veda BAMBACH 1999.

⁶⁸ Battista Franco, *Battaglia di Montemurlo*, olio su tavola, cm 173 x 134. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 144. Cfr. M. Marongiu, in *IL MITO DI GANIMEDE* 2002, pp. 82-83, n. 22; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 130-132; BAMBACH 2017, p. 186. Dagli *Arcieri* di Michelangelo traggono ispirazione anche due figure di soldati nudi in un disegno conservato a Louvre, che i curatori del museo parigino attribuiscono a un anonimo fiorentino della fine del Cinquecento, mentre Catherine Monbeig Goguel attribuisce a Battista Franco: Anonimo del XVI sec., *Orazio Coclite difende il ponte Sublicio*, penna, inchiostro bruno e acquerello, mm 466 x 767. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 19187r; MONBEIG GOGUEL 1985, p. 782, fig. 66; p. 785.

⁶⁹ Jacopino del Conte (attribuito), *Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, olio su tavola, cm 100,3 x 76,7. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. 651.

⁷⁰ HOLST 1971, pp. 51-52.

conserva verosimilmente un ricordo del perduto Cupido dormiente del giovane Michelangelo⁷¹. Sembra che il quadro, attribuito a Jacopino del Conte⁷², sia stato dipinto nel 1534 o forse prima, poco dopo l'arrivo del pittore a Roma⁷³. I *Saettatori* di Windsor dovrebbero pertanto risalire al periodo compreso tra l'aprile del 1530 e il 1534 ca.: un arco cronologico che, come vedremo, può essere ulteriormente ristretto.

Se la nota scritta forse da Mini sul verso del foglio fosse, come sembra, del tutto indipendente dal disegno sul recto⁷⁴, il nome di Andrea Quaratesi come destinatario dei *Saettatori* risulterebbe ancor meno convincente. Andrea deve avere stretto un rapporto molto significativo con Michelangelo, onorato e amato quanto un padre dal giovane amico⁷⁵, tanto da essere scelto come soggetto di un ispirato disegno del 1530 ca., che è uno dei due soli ritratti mai realizzati dall'artista⁷⁶. Eppure, in nessuna delle due edizioni delle *Vite*, Vasari include tra gli amici del maestro il nome di Quaratesi, che non può essere indicato con certezza come destinatario di altri *gift drawings* oltre al suo ritratto⁷⁷. È impossibile

⁷¹ NORTON 1957, p. 256. Cfr. PARRONCHI 1971, pp. 22-23.

⁷² SHEARMAN 1965, vol. I, p. 170.

⁷³ Cfr. SHEARMAN 1965, vol. I, p. 170; DONATI 2010, pp. 129-130.

⁷⁴ Come già sostenuto giustamente da THODE 1908-1913, vol. II, pp. 365-370, n. XII, qui p. 365; BERENSON 1938, vol. II, pp. 217-218, n. 1613, qui p. 218.

⁷⁵ Lettera di Andrea Quaratesi a Michelangelo Buonarroti, 24 novembre 1530: «honorando e da me amato quanto padre [...] iersera ebi una grossa febre. Pure, stamattina mi sennto un pocho meglio. E sepemi male di non potere iersera venir g[i]ù; abiatemi per ischusato. Vedrò di venire stasera a cena chon esso voi, se dovessi venire charponi» (*IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. III, p. 292, n. DCCCXV). Sul verso di un foglio conservato a Oxford sono scritte a matita nera queste parole: «Andrea abbi patientia / ame me co[n]solatione assai» (Michelangelo e allievi, *Studi di occhi e teste*, matita rossa e matita nera, mm 254 x 338. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 1846.69v). Si noti però che la seconda scritta non è di Michelangelo, ma di qualcun altro, forse Antonio Mini.

⁷⁶ Michelangelo, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, matita nera, mm 410 x 290, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895, 0915.519; cfr. TOLLNAY 1975-1980, vol. II, p. 101, n. 329; JOANNIDES 1995, pp. 4-5, con fig. 4; BAMBACH 2017, pp. 142-143, con tav. 119, p. 301, n. 119 (con bibliografia).

⁷⁷ Secondo Michael Hirst, il disegno delle *Fatiche di Ercole* potrebbe essere stato destinato da Michelangelo ad Andrea Quaratesi: HIRST 1988, pp. 151-152. Tuttavia, la proposta resta a tutt'oggi solo un'ipotesi.

definire precisamente la natura di questa amicizia, ma il sentimento che lega Michelangelo ad Andrea sembra inferiore per intensità e importanza a quello che lo unisce a Tommaso de' Cavalieri, che egli «infinitamente amò più di tutti»⁷⁸. Per Tommaso, infatti, il maestro concepisce molteplici sonetti e disegni d'omaggio, tra cui l'altro ritratto⁷⁹ e le magnifiche allegorie dei primi anni Trenta, a cui accenna Giorgio Vasari nella biografia di Michelangelo della prima edizione delle *Vite* (1550). Vasari parla dei «bellissimi disegni» donati dal maestro a Tommaso, «che ne ha degli stupendi, fra i quali è un Ratto di Ganimede, un Tizio et una Baccanaria»⁸⁰. Il fatto che Vasari scriva «fra i quali» dimostra che nella collezione di Tommaso siano custoditi più *gift drawings* di quelli menzionati. Infatti, nella seconda edizione delle *Vite* (1568), egli aggiunge al suo breve elenco le *teste divine*, la *Caduta di Fetonte* e il ritratto di Tommaso⁸¹. Tra gli esempi citati, Vasari non include né gli *Arcieri* né il *Sogno*, che però compaiono nella *Vita* di Marcantonio Raimondi insieme al *Ganimede*, al *Tizio*, al *Fetonte* e al

⁷⁸ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 109. Cfr. VARCHI 1564, p. 17: «[Michelangelo] Lascierò infiniti altri modegli e disegni, che egli donò a più bellissimi giovani, suoi carissimi, e honestissimi amici, come fu Gherardo Perini, e più di tutti gl'altri. M. Tommaso Cavalieri». La predilezione di Michelangelo per Gherardo Perini e Tommaso de' Cavalieri è ironicamente testimoniata da Pietro Aretino, secondo cui nessuno può aspirare alla generosità di Michelangelo «se non Gherardi e Tomai» (Lettera di Pietro Aretino a Michelangelo, 31 ottobre 1545: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 215-217, n. MXLV).

⁷⁹ *Infra*, nota 81. Paul Joannides ha ripetutamente proposto di identificare il ritratto michelangiolesco di Tommaso de' Cavalieri, a cui accenna Vasari, con un disegno conservato a Bayonne: Anonimo del XVI sec., *Ritratto di giovane uomo*, matita nera, mm 695 x 488. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 595 (fig. 6, p. 49); cfr. JOANNIDES 1995, p. 5, con fig. 5; JOANNIDES 2007, p. 42, nota 146; HIRST 2011, pp. 263, 375-376, nota 90. *Contra* SICKEL 2006, p. 169; COONIN 2018, p. 266, nota 38 (copia dell'originale o autoritratto di un artista); FROMMEL 2020, p. 143 (al ritratto di Bayonne «manca la grande bellezza celebrata nella poesia di Michelangelo»).

⁸⁰ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 113.

⁸¹ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, pp. 109-110: «[...] disegnò [per Tommaso de' Cavalieri] un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Titio che l'avvoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po, et una Baccanalia di putti, che tutti sono ciascuno per sé cosa rarissima e disegni non mai più visti. Ritrasse Michelagnolo Messer Tommaso in un cartone grande, di naturale [...]».

Baccanale, nel novero dei disegni tradotti in incisioni «a requisizione» di Antonio Lafréry⁸². Questo passo di Vasari suggerisce che anche i *Saettatori* appartengano *ab origine* al gruppo delle allegorie donate da Michelangelo a Tommaso, come sembra confermato non solo dal «librone» del Cavalieri con i disegni del maestro, inventariato dai Farnese nel 1644⁸³, ma anche dalla convergenza tra la magnifica copia realizzata da Bernardino Cesari (fig. 4)⁸⁴ e un passo delle *Vite* di Giovanni Baglione (1642). Bernardino, fratello minore del Cavalier d'Arpino, studia e riproduce gli *Arcieri* di Michelangelo non a palazzo Farnese nel 1600 ca., come si è creduto fino a pochi anni fa, ma a palazzo Cavalieri nel 1591 ca., quando l'originale non è ancora passato alla collezione del cardinale Odoardo⁸⁵. Questa e altre sue copie sono così fedeli ai modelli da esserne quasi indistinguibili, come ricorda Baglione, che scrive:

[Bernardino Cesari] fu pittore, e si portava nelle sue opere assai bene; ma in disegnare pulito e diligente, pochi gli furono eguali. E tra le altre fatiche ch'egli fece copiò alcuni disegni di Michelagnolo Buonarroti, che erano di Thomaο del Cavaliero, donatigli dall'istesso Michelagnolo [...]. Bernardino li fece tanto simili e sì ben rapportati, che l'originale dalla copia non si scorgeva⁸⁶.

Il passo di Baglione suggerisce che anche gli *Arcieri* di Bernardino siano la copia di uno dei disegni donati da Michelangelo a Tommaso, tra i quali vi sono le allegorie dei primi anni Trenta, ovvero

⁸² VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 19-20: «Sono poi da altri state intagliate molte cose cavate da Michelagnolo a requisizione d'Antonio Lanferri, che ha tenuto stampatori per simile essarcizio, i quali hanno mandato fuori libri con pesci d'ogni sorte; et appresso il Faetonte, il Tizio, il Ganimede, i Saettatori, la Bacchanaria, il Sogno [...]». La mancanza della firma di Lafréry sul primo stato dell'incisione degli *Arcieri* (*D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, p. 215) non sembra sufficiente a metterne in dubbio il ruolo testimoniato da Vasari.

⁸³ SICKEL 2006, pp. 169 sgg.; *supra*.

⁸⁴ Bernardino Cesari, *Arcieri*, matita rossa, mm 259 x 372. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 990442. Cfr. JOANNIDES 1996, pp. 78-79, n. 17; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 212, 214; BOLZONI 2016, pp. 128-129.

⁸⁵ SICKEL 2006, pp. 195-196.

⁸⁶ BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995, vol. I, p. 147.

il *Ratto di Ganimede*, la *Punizione di Tizio*, la *Caduta di Fetonte*, il *Baccanale* e probabilmente anche il *Sogno*. I *Saettatori* sembrano correlati strettamente a questa serie di opere, in particolare al *Baccanale* (fig. 5), con cui condividono motivi stilistici e iconografici⁸⁷. A differenza delle altre allegorie per Tommaso, gli *Arcieri* e il *Baccanale* sono disegnati a matita rossa e fanno un più largo uso dello sfumato, che Michelangelo adotta soprattutto nel *Baccanale*⁸⁸ per rendere l'atmosfera crepuscolare di una sfrenata *pannychis* o festa notturna⁸⁹. Inoltre, le ombreggiature granulari, il modellato e la plasticità⁹⁰ delle figure sono tali che entrambi i disegni sembrano rappresentare bassorilievi marmorei⁹¹. Ma il rapporto tra le due allegorie si deve anche e soprattutto a certi elementi simbolici in comune, ovvero i putti, il fuoco e la figura satiresca, che nei *Saettatori* assume la forma di un arciere silenico (figg. 1, 3, n. 1), mentre nel *Baccanale* diventa una panisca avvizzita (fig. 5). L'introduzione di temi ricorrenti non è casuale, ma rappresenta una strate-

⁸⁷ Le analogie stilistiche, tecniche e iconografiche tra gli *Arcieri* e il *Baccanale* sono state già rilevate da FREY 1909-1911, vol. III, pp. 135-137, n. 298, qui p. 135; BERENSON 1938, vol. II, pp. 217-218, n. 1613, qui p. 218; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 380-381, n. 103.

⁸⁸ Cfr. VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 113: «[...] una Baccanaria, che col fiato non si farebbe più d'unione».

⁸⁹ La scena, ispirata alle feste bacchiche degli antichi sarcofagi (*infra*, nota 91), non si svolge in una caverna, come spesso si è creduto, ma all'aperto: PESTILLI 2015, pp. 339-341.

⁹⁰ Secondo John Addington Symonds (SYMONDS 1893, vol. I, p. 297), seguito da Johannes Wilde (POPHAM, WILDE 1949, pp. 248-249, n. 423, qui p. 248), Michelangelo avrebbe adottato negli *Arcieri* la tecnica del puntinato (*stippling*). Ma l'esame al microscopio ha dimostrato che «le ombreggiature granulari non sono ottenute attraverso il puntinato ma dalla tecnica di applicare tratti minimi di lapis, e, paradossalmente, sono le parti della carta bianca non toccate dal lapis, e non i tratti stessi di lapis, a dare alle zone l'ingannevole apparenza di puntinato. In questi disegni di Windsor quello che il lapis di Michelangelo ha lasciato sulla superficie granulosa della carta non sono tanto tratti quanto ciò che si può meglio descrivere come tocchi che lasciano un minuto segno a cuneo» (HIRST 1988, p. 154). Cfr. ROSAND 2001, pp. 201-204.

⁹¹ SYMONDS 1893, vol. I, p. 297; WILDE, ed. Hirst, Shearman 1978, p. 152; M. Clayton, in *THE GENIUS OF THE SCULPTOR* 1992, pp. 380-381, n. 103. Infatti, gli *Arcieri* sono ispirati a un rilievo della Volta Dorata della *Domus Aurea* (*supra*, p. 315) e il *Baccanale* è ispirato soprattutto ai sarcofagi antichi: cfr. GOLDSCHIEDER 1951, p. 48; TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 106, n. 338; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 138-145, n. 8, qui p. 144; PESTILLI 2015, pp. 340 sgg.; GARRARD 2014, pp. 26-27.

gia programmatica, adottata dall'artista per stabilire una continuità visiva e narrativa tra i *gift drawings* per Tommaso, accomunati dal *topos* michelangiotesco del corpo nudo. Già il *Ratto di Ganimede* e la *Punizione di Tizio*, disegnati entrambi alla fine del 1532, formano un dittico⁹², unito anche dalla figura simbolica dell'aquila, che compare in entrambe le allegorie nonostante il mito di Tizio preveda un avvoltoio⁹³. Come il *Tizio* è il *pendant* del *Ganimede*, così il *Baccanale* è il *pendant* degli *Arcieri*,⁹⁴ probabilmente disegnati poco prima del *Baccanale* stesso, che dovrebbe risalire all'estate del 1533⁹⁵. Le due composizioni non solo mostrano una

⁹² Cfr. PANOFKY 1939, pp. 302-303; ROSAND 2001, p. 186; HIRST 1988, p. 153; HIRST 2011, p. 261; MARONGIU 2014, p. 20. È Tommaso de' Cavalieri stesso a citare il *Ganimede* e il *Tizio* come una coppia nella sua lettera a Michelangelo del 9 settembre 1533: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, p. 49, n. CMXXXII.

⁹³ Infatti Vasari, ricordando il mito originario, scambia l'aquila per un avvoltoio (*infra*, nota 81), così come gli autori delle copie calcografiche della *Punizione di Tizio*, la cui iscrizione in esergo recita: TITIVS GIGAS VVLTVRE DIVERSISQ. PENIS LACERATVS (BARNES 2016, p. 59, fig. 3.3; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, figg. a pp. 106-107; ALBERTI 2015, pp. 128-131, nn. 227-229).

⁹⁴ Già HIRST 1988, p. 152: «Il carattere enigmatico dell'allegoria morale [del disegno degli *Arcieri*] sembra renderlo una sorta di *pendant* naturale del *Baccanale di putti*, oggi a Windsor, che, secondo il Vasari, fu eseguito per Tommaso de' Cavalieri».

⁹⁵ Il *Baccanale* è datato al periodo compreso tra il giugno del 1533, quando Michelangelo lascia Roma per Firenze, e il tardo ottobre dello stesso anno, quando vi torna: POPHAM, WILDE 1949, pp. 254-255, n. 431; *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 138-145, n. 8, qui p. 138. Raffaello da Montelupo ne esegue una copia parziale (*Baccanale*, penna, inchiostro e tracce di matita nera, mm 280 x 420. Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1846.127r; JOANNIDES 2007, pp. 301-304, n. 66), risalente probabilmente alla tarda estate del 1533, quando l'artista e altri «zoveni scultori» che stanno lavorando a Loreto vengono chiamati da Clemente VII per collaborare con Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze (lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo, 17 luglio 1533: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 17-19, n. CMX). *Contra* MARONGIU 2013B, p. 264, nota 24; MARONGIU 2014, p. 27, *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, p. 229, secondo cui il disegno di Raffaello da Montelupo è la copia di una versione precedente del *Baccanale*, ormai perduta. Michelangelo sembra aver sviluppato le prime idee per il *Baccanale* in uno schizzo d'incerta datazione, che è quasi certamente uno studio preparatorio dell'allegoria di Windsor: Michelangelo Buonarroti, *Nudo maschile recumbente e putti*, matita rossa e nera, mm 195 x 300. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 650v. Cfr. TOLNAY 1975-1980, vol. II, pp. 105-106, n. 337; S. Buck, in *MICHELANGELO'S DREAM* 2010, pp. 138-145, n. 8, qui p. 140-141, con fig. 89; GARRARD 2014, pp. 28-30, con fig. 9; p. 46, nota 39; *D'APRÈS MICHELANGELO* 2015, pp. 226-227, con fig. 2.

continuità stilistica e iconografica, ma esprimono anche un comune significato parenetico, che le unisce anche agli altri disegni allegorici concepiti per Tommaso. Infatti, i *gift drawings* di Michelangelo assumono un'essenziale funzione pedagogico-morale⁹⁶, d'importanza non secondaria rispetto al loro scopo pedagogico-artistico, testimoniato da Vasari⁹⁷. L'unicità di questi disegni e della loro finalità parenetica dimostra che Michelangelo desidera rivestire il ruolo di maestro socratico di Tommaso, per insegnare i principi della virtù morale e dell'amore spirituale al giovanissimo amico, che è tra tutti i sodali dell'artista il destinatario più verosimile, se non l'unico possibile, dei *Saettatori* di Windsor.

Michelangelo disegna i *Saettatori* probabilmente nell'estate del 1533, poco prima del *Baccanale*. Cfr. BERENSON 1938, vol. II, pp. 217-218, n. 1613, qui p. 218: «This [April 12, 1530] may be the exact date of the drawing on the recto [*scil.* gli *Arcieri*], but it need not be, and here again one is tempted to believe that it must have been made for Cavalieri, in which case it would be two or three years later».

⁹⁶ Come il *Ganimede* e il *Tizìo*, anche gli *Arcieri* e il *Baccanale* formano un dittico con un preciso insegnamento parenetico: CASTELLETTI CDS. Il valore filosofico-morale di questi disegni è proposto in termini diversi anche da PALUMBO 2012.

⁹⁷ VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. VI, p. 109: «[...] perché egli [*scil.* Tommaso de' Cavalieri] imparassi a disegnare, [Michelangelo] gli fece molte carte stupendissime».

Bibliografia

- ALBERTI 2015 = A. ALBERTI, *La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, Venezia 2015.
- ANDRETTA, ROBERTSON 1995 = S. ANDRETTA, C. ROBERTSON, ad vocem *Farnese, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLV, Roma 1995, pp. 52-70.
- BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, a cura di J. Hess e H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano 1995.
- BAMBACH 1999 = C.C. BAMBACH, *The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelo's Battle of Cascina*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 8, 1999, pp. 105-133.
- BAMBACH 2017 = C.C. BAMBACH, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017.
- BARNES 2016 = B. BARNES, *Michelangelo in print. Reproduction as response in Sixteenth Century*, Farnham 2016.
- BERENSON 1938 = B. BERENSON, *The drawings of the Florentine painters*, 3 voll., Chicago 1938.
- BERTOLOTI 1882 = A. BERTOLOTI, *Don Giulio Clovio principe dei miniatori*, in «Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria dell'Emilia», n.s., 7, 2, 1882, pp. 259-279.
- BOLZONI 2016 = M.S. BOLZONI, *Cavalier d'Arpino: omaggio a Michelangelo*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564: Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 120-141.
- BRINCKMANN 1925 = A.E. BRINCKMANN, *Michelangelo Zeichnungen*, München 1925.
- CARO, ed. Greco 1957-1961 = A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, 3 voll., Firenze 1957-1961.
- IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1983 = IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- CASTELLETTI CDS = C. CASTELLETTI, *Gli 'Arcieri' di Michelangelo come allegoria parentetica per Tommaso de' Cavalieri*, in «Il capitale culturale» (in corso di pubblicazione).
- CLAYTON 1996 = M. CLAYTON, *The Provenance of the Drawings by Michelangelo at Windsor Castle*, in P. Joannides, *Michelangelo and his influence*.

- Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington, D.C., National Gallery of Art, 27 ottobre 1996-5 gennaio 1997; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 19 gennaio-30 marzo 1997; Chicago, Art Institute of Chicago, 12 aprile-22 giugno 1997; Cambridge, Mass., Fitzwilliam Museum, 7 ottobre-14 dicembre 1997; London, Queen's Gallery, 23 gennaio-5 luglio 1998), Washington, D.C. 1996, pp. 205-209.
- CODEX ESCURIALENSIS 1905-1906 = CODEX ESCURIALENSIS. *Ein in Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, a cura di H. Egger, 2 voll., Wien 1905-1906.
- COLIVA 2006 = A. COLIVA, *Raffaello da Firenze a Roma*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006), a cura di A. Coliva, Milano 2006, pp. 34-65.
- COONIN 2018 = A.V. COONIN, *Beyond the binary: Michelangelo, Tommaso de' Cavalieri, and a drawing at Windsor Castle*, in «Artibus et historiae», XXIX, 2018, 78, pp. 255-266.
- CORDELLIER 2005 = D. CORDELLIER, *Primaticcio e Michelangelo a Roma, 1546*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 30 gennaio 2005-10 aprile 2005), a cura di D. Cordellier, Milano 2005, pp. 194-195.
- D'APRÈS MICHELANGELO 2015 = D'APRÈS MICHELANGELO, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, 30 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia 2015.
- DACOS 1969 = N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969.
- DONATI 2010 = A. DONATI, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma. Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, San Marino 2010.
- DRAWINGS BY MICHELANGELO 1975 = DRAWINGS BY MICHELANGELO in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections, catalogo della mostra (London, Department of Prints and Drawings, 6 febbraio-27 aprile 1975), a cura di J.A. Gere, N. Turner, London 1975.
- DUSSLER 1959 = L. DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959.
- ECHINGER-MAURACH 2009 = C. ECHINGER-MAURACH, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, 2 voll., München 2009.
- EHRLE 1908 = F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577 riprodotta dall'esemplare esistente nel Museo Britannico*, Roma 1908.

- FARINELLI 1918 = A. FARINELLI, *Michelangelo e Dante. E altri brevi saggi: Michelangelo poeta, La natura nel pensiero e nell'arte de Leonardo da Vinci, Petrarca e la arti figurativa*, Torino 1918.
- FREY 1909-1911 = K. FREY, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911.
- FROMMEL 1979 = CH.L. FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri. Mit der Übertragung von Francesco Diacceto 'Panegirico all'Amore'*, Amsterdam 1979.
- FROMMEL 2017 = CH.L. FROMMEL, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017.
- FROMMEL 2020 = CH.L. FROMMEL, *Michelangelo prima e dopo il Sacco di Roma*, in *1527. Il Sacco di Roma*, a cura di S. Frommel, J. Delaplanche, con la collaborazione di C. Castelletti, Roma 2020, pp. 135-148.
- GARRARD 2014 = M.D. GARRARD, *Michelangelo in Love. Decoding the 'Children's Bacchanal'*, in «The Art Bulletin», XCVI, 2014, 1, pp. 24-49.
- THE GENIUS OF THE SCULPTOR 1992 = THE GENIUS OF THE SCULPTOR IN MICHELANGELO'S WORK, catalogo della mostra (Montreal, Musée des Beaux-Arts, 12 giugno-13 settembre 1992), a cura di P.C. Marani, Montreal 1992.
- GIOVIO 1555 = P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Roma 1555.
- GNANN 2010 = A. GNANN, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra (Wien, Albertina, 8 ottobre 2010-9 gennaio 2011), Wien-Ostfildern 2010.
- GOLDSCHIEDER 1951 = L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo drawings*, London 1951.
- GOLUB 1980 = I. GOLUB, *Nuove fonti su Giulio Clovio*, in «Paragone», 31, 1980, 359-361, pp. 121-140.
- HALL 2008 = J. HALL, *The Sinister Side. How Left-right Symbolism Shaped Western Art*, Oxford 2008.
- HARTT 1970 = F. HARTT, *Michelangelo Drawings*, New York 1970.
- HEKLER 1930 = A. HEKLER, *Michelangelo und die Antike* in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1930, pp. 201-223.
- HIRST 1988 = M. HIRST, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993 (ed. or. *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London 1988).
- HIRST 2011 = M. HIRST, *Michelangelo. The achievement of Fame, 1475-1534*, New Haven 2011.
- HOLST 1971 = C. VON HOLST, *Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580. Kleine Beobachtungen und Ergänzungen*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 15, 1971, 1, pp. 1-64.

- HUNTER 1996 = J. HUNTER, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996.
- JESTAZ 1994 = B. JESTAZ, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma 1994 (*Le Palais Farnèse*, vol. III, 3).
- JOANNIDES 1995 = P. JOANNIDES, *On the Recto and the Verso of a Sheet of Drawings by Michelangelo at Princeton*, in «Record of The Art Museum Princeton University», 54, 1995, 2, pp. 2-11.
- JOANNIDES 1996 = P. JOANNIDES, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 27 ottobre 1996-5 gennaio 1997; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 19 gennaio-30 marzo 1997; Chicago, The Art Institute, 12 aprile-22 giugno 1997; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 7 ottobre-14 dicembre 1997; Londra, The Queen's Gallery, 23 gennaio-5 aprile 1998), Washington-London 1996.
- JOANNIDES 2007 = P. JOANNIDES, *The drawings of Michelangelo and his followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007.
- KIRSCHENBAUM 1951 = B.D. KIRSCHENBAUM, *Réflexions sur les dessins de Michel-Ange pour Cavaliere*, in «Gazette des Beaux-arts», s. VI, XXXVIII, 1951, pp. 99-110.
- KNAB, MITSCH, OBERHUBER 1983 = E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, con la collaborazione di S. Ferino-Pagden, *Raffaello. I disegni*, a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1983.
- LEE 2018 = A. LEE, *Michelangelo, Tommaso de' Cavalieri and the agency of the gift-drawing*, in *The agency of things in Medieval and early modern art. Materials, power and manipulation*, Atti del convegno (Warszawa, 10-12 giugno 2015) a cura di G. Jurkowlaniec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnicka, New York-London 2018, pp. 103-116.
- LUCK 1620 = J.J. LUCK, *Sylloge numismatum elegantiorum quae diversi Imppp., Reges, Principes, Comites, Respublicae Diversas ob causas ab Anno 1500 ad Annum usq. 1600 cudi fecerunt. Concinnata & Historica narratione (sed brevi) illustrata*, Strasbourg 1620.
- MARONGIU 2008 = M. MARONGIU, *CVRRVS AVRIGA PATERNI. Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII-XVIII*, Lugano 2008.
- MARONGIU 2013A = M. MARONGIU, *Le tre versioni della Caduta di Fetonte*, in *Michelangelo als Zeichner*, Atti del convegno Internazionale (Vienna, 19-20 novembre 2010), a cura di C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster 2013, pp. 329-343.
- MARONGIU 2013B = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica*

- e moderna*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 1, pp. 257-319.
- MARONGIU 2014 = M. MARONGIU, “...perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime...”. *I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», IV, 2014, 1, pp. 11-55.
- MARONGIU 2017 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri*, in C.C. Bam-bach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017, pp. 287-289, 354-355.
- MICHELANGELO E L'ARTE CLASSICA 1987 = MICHELANGELO E L'ARTE CLASSICA, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile-15 ottobre 1987), a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze 1987.
- MICHELANGELO'S DREAM 2010 = MICHELANGELO'S DREAM, catalogo della mostra (London, The Courtauld Gallery, 18 febbraio-16 maggio 2010), a cura di S. Buck, London 2010.
- MIERIS 1732-1735 = F. VAN MIERIS, *Histori de Nederlandsche Vorsten*, 3 voll., Den Haag 1732-1735.
- IL MITO DI GANIMEDE 2002 = IL MITO DI GANIMEDE, *prima e dopo Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-30 settembre 2002), a cura di M. Marongiu, Firenze 2002.
- MITSCH 1983 = E. MITSCH, *Il periodo fiorentino e i primi anni romani*, in E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, con la collaborazione di S. Ferino-Pagden, *Raffaello. I disegni*, a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1983, pp. 76-107.
- MONBEIG GOGUEL 1985 = C. MONBEIG GOGUEL, *Drawings by Battista Franco in the Louvre*, in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, pp. 780-785.
- NORTON 1957 = P.F. NORTON, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», XXXIX, 1957, 4, pp. 251-257.
- OBERHUBER 1967 = K. OBERHUBER, *Raphael und Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del convegno (Bonn, 14-19 settembre 1964), a cura di H. von Einem, 3 voll., Berlin 1967, vol. II, *Michelangelo*, pp. 156-164.
- ODORICI 1860 = F. ODORICI, *Farnesi duchi di Parma*, in P. Litta, *Famiglie celebri di Italia*, Milano 1860.
- PALUMBO 2012 = M. PALUMBO, *Michelangelo e la virtù*, in «Artista», 2012, pp. 26-37.

- PANOFSKY 1927-1928 = E. PANOFSKY, *Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 61, 1927-1928, 6, pp. 221-244.
- PANOFSKY 1939 = E. PANOFSKY, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 236-319 (ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939).
- PARRONCHI 1971 = A. PARRONCHI, *Il Cupido dormente di Michelangelo*, Firenze 1971.
- PASSAVANT 1860 = J.D. PASSAVANT, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 2 voll., Paris 1860 (ed. or. *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 4 voll., Leipzig 1839-1858).
- PASSAVANT 1860-1864 = J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, 6 voll., Leipzig 1860-1864.
- PASSAVANT 1899 = J.D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, 3 voll., Firenze 1899.
- PERRIG 1991 = A. PERRIG, *Michelangelo's drawings. The science of attribution*, New Haven 1991.
- PESTILLI 2015 = L. PESTILLI, *Michelangelo's 'Children's Bacchanal': an allegory of the intemperate soul?*, in «Renaissance studies», XXIX, 2015, 3, pp. 338-374.
- POPHAM, WILDE 1949 = A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.
- POPP 1925 = A.E. POPP, *Besprechung von A.E. Brinckmann, "Michelangelo Zeichnungen"*, in «Belvedere, Forum», 8, 1925, pp. 72-75.
- POPP 1928-1929 = A.E. POPP, *Kopie oder Fälschung. Zu dem Aufsatz von Erwin Panofsky*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 62, 1928-1929, 1, pp. 54-67.
- PÖPPER 2007 = T. PÖPPER, *Teste divine e altri fogli d'omaggio, 1520/25-1533 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2017, pp. 552-567 (ed. or. *Michelangelo 1475-1564. Complete Works*, Köln 2007).
- RAFFAELLO 2020 = *RAFFAELLO 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-30 agosto 2020), a cura di M. Faietti, M. Lafranconi, F.P. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020.
- RAFFAELLO DA FIRENZE A ROMA 2006 = *RAFFAELLO DA FIRENZE A ROMA*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006), a cura di A. Coliva, Milano 2006.

- REGAN 2012 = L.K. REGAN, *Give and take. Michelangelo and the drawings for Tommaso de' Cavalieri*, in *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, a cura di D. Guth, Bielefeld 2012, pp. 271-300.
- ROBERTSON 1992 = C. ROBERTSON, 'Il gran cardinale'. *Alessandro Farnese, patron of the arts*, New 1992.
- ROSAND 2001 = D. ROSAND, *Drawing acts. Studies in graphic expression and representation*, Cambridge 2001.
- RUBIN 1987 = P. RUBIN, *The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, 1987, pp. 82-112.
- RUSCELLI 1566 = G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia 1566.
- RUVOLDT 2003 = M.C. RUVOLDT, *Michelangelo's dream*, in «The Art Bulletin», LXXXV, 2003, pp. 86-113.
- RUVOLDT 2010 = M.C. RUVOLDT, *Michelangelo's mythologies*, in *Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300-c. 1550*, Atti del convegno (Edinburgh, 31 agosto-1° settembre 2007), a cura di A. Lee, P. Péporté, H. Schnitker, Leiden 2010, pp. 207-224.
- RUVOLDT 2013 = M. RUVOLDT, *Michelangelo's open secrets*, in *Visual cultures of secrecy in early modern Europe*, a cura di T. McCall, S. Roberts, G. Fiorenza, Kirksville 2013, pp. 105-125.
- RUVOLDT 2015 = M. RUVOLDT, *Tommaso de' Cavalieri, formerly Orsini: Michelangelo's muse and Medici cousin*, in «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 530-532.
- RUVOLDT 2020 = M. RUVOLDT, *Gossip and reputation in sixteenth-century Rome: Tommaso de' Cavalieri and Lavinia della Valle*, in «Renaissance Studies», XXXIV, 2020, 3, pp. 374-391.
- SALIS 1947 = A. VON SALIS, *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947.
- SCHILLING, BLUNT 1971 = E. SCHILLING, A. BLUNT, *The German drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. And supplements to the catalogues of Italian and French drawings with a history of the Royal Collection of Drawings*, London-New York 1971.
- SHEARMAN 1965 = J.K.G. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford 1965.
- SICKEL 2006 = L. SICKEL, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006, pp. 163-221.
- SICKEL 2007 = L. SICKEL, *La collezione di disegni di Tommaso de' Cavalieri*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*,

- Köln 2017, pp. 716-717 (ed. or. *Michelangelo 1475-1564. Complete Works*, Köln 2007).
- SIKORSKI 2001 = D. SIKORSKI, *Brandani e il segreto dell'Età dell'Oro: verso una ricostruzione della cronologia e decodificazione dei significati nel Palazzo di Pesaro*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzoni, A. Brancati, 2 voll., Venezia 1998-2001, vol. II, pp. 247-306.
- SYMONDS 1893 = J.A. SYMONDS, *The life of Michelangelo Buonarroti. Based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence*, 2 voll., London 1893.
- THODE 1908-1913 = H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913.
- TOLNAY 1943-1960 = CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1969-1971 (ed. or. 1943-1960).
- TOLNAY 1975-1980 = CH. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980.
- VARCHI 1564 = B. VARCHI, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo*, Firenze 1564.
- VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987.
- VIATTE 2010 = F. VIATTE, "To show him his hand": *Michelangelo's Drawings for Tommaso de' Cavalieri*, in *Michelangelo's Dream*, catalogo della mostra (London, The Courtauld Gallery, 18 febbraio-16 maggio 2010), a cura di S. Buck, London 2010, pp. 10-25.
- WALLACE 1983 = W.E. WALLACE, *Studies in Michelangelo's finished drawings, 1520-1534*, Ph.D. dissertation, Columbia University, New York 1983
- WILDE 1953 = J. WILDE, *Michelangelo and his studio*, London 1953.
- WILDE, ed. Hirst, Shearman 1978 = J. WILDE, *Michelangelo. Six Lectures*, a cura di M. Hirst, J. Shearman, Oxford 1978.

Didascalie

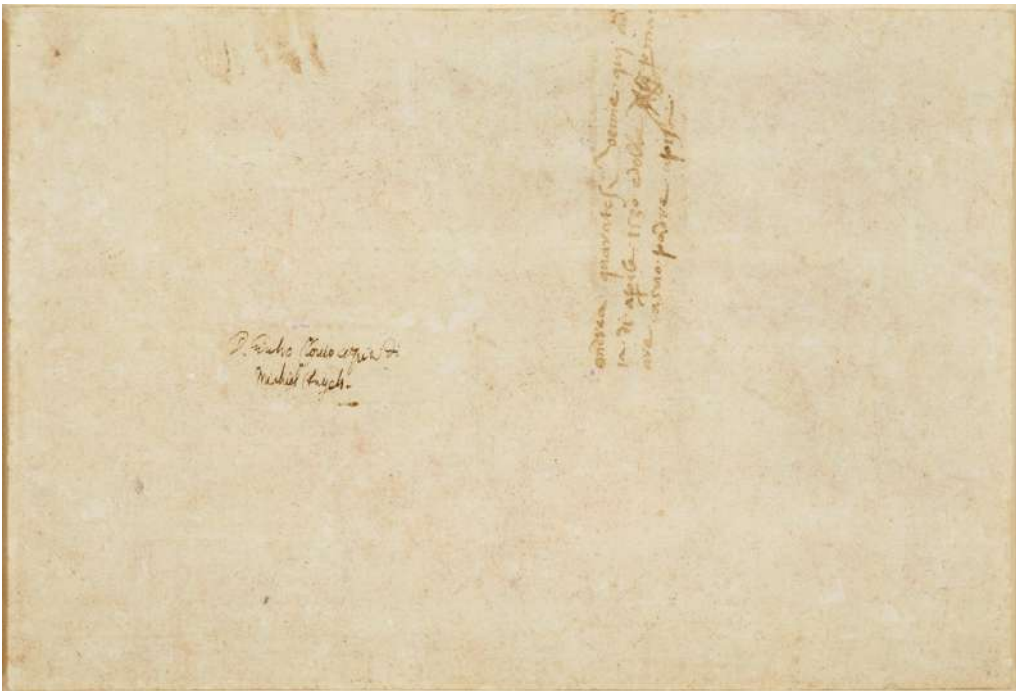
- Fig. 1. Michelangelo Buonarroti, *Arcieri*, matita rossa (di due tipi diversi), mm 219 x 323. Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 912778r. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- Fig. 2. Anonimi, *Iscrizioni* (di due mani diverse), penna, mm 219 x 323. Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 912778v. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- Fig. 3. Claudio Castelletti e Aline Darmon, *Schema delle figure negli 'Arcieri' di Michelangelo*
- Fig. 4. Bernardino Cesari, *Arcieri*, matita rossa, mm 259 x 372. Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 990442. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- Fig. 5. Michelangelo Buonarroti, *Baccanale*, matita rossa, mm 274 x 388. Windsor Castle, The Royal Collection, inv. RCIN 912777. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- Fig. 6. Francisco de Hollanda, *Domus Aurea, Volta dorata*, in *Álbum dos desenhos das antigualhas*. Madrid, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. A/e ij 6, f. 47v (particolare) © Patrimonio Nacional
- Fig. 7. Michelangelo Buonarroti, *Nudo maschile stante di spalle*, matita nera, mm 290 x 196. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 707 © RMN, Musée du Louvre
- Fig. 8. *Impresa di Alessandro Farnese* (da RUSCELLI 1566, c. 43)
- Fig. 9. Anonimo del XVI sec., *Arcieri* (da Michelangelo Buonarroti), bulino, mm 239 x 347. Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Gray Collection of Engravings Fund, inv. G8219 © President and Fellows of Harvard College
- Fig. 10. Girolamo Siciolante da Sermoneta (attribuito), *Arcieri*, affresco (staccato), cm 85 x 200. Roma, Galleria Borghese, inv. 294 (*olim* Roma, Casino Olgiati Bevilacqua) (pubblico dominio)
- Fig. 11a. *Medaglia di Alessandro Farnese del 1546* (da LUCK 1620, c. 111)
- Fig. 11b. *Medaglia di Alessandro Farnese del 1546* (da MIERIS 1732-1735, vol. I (1732), c. 26)
- Fig. 12. *Medaglia di Alessandro Farnese del 1556* (da ODORICI 1860, tav. II, fig. 9)
- Fig. 13. *Decorazione con impresa di Alessandro Farnese*, stucco. Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella Farnese © Patricia Rubin

- Fig. 14. Battista Franco, *Battaglia di Montemurlo*, olio su tavola, cm 173 x 134. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 144 (pubblico dominio)
- Fig. 15. Jacopino del Conte (attribuito), *Madonna col Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, olio su tavola, cm 100,3 x 76,7. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. 651 (pubblico dominio)
- Fig. 16. Raffaello Sanzio, *Mosè inginocchiato*, carboncino e tracce di biacca, mm 1400 x 1380. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. GDS 1491 (pubblico dominio)

CLAUDIO CASTELLETTI

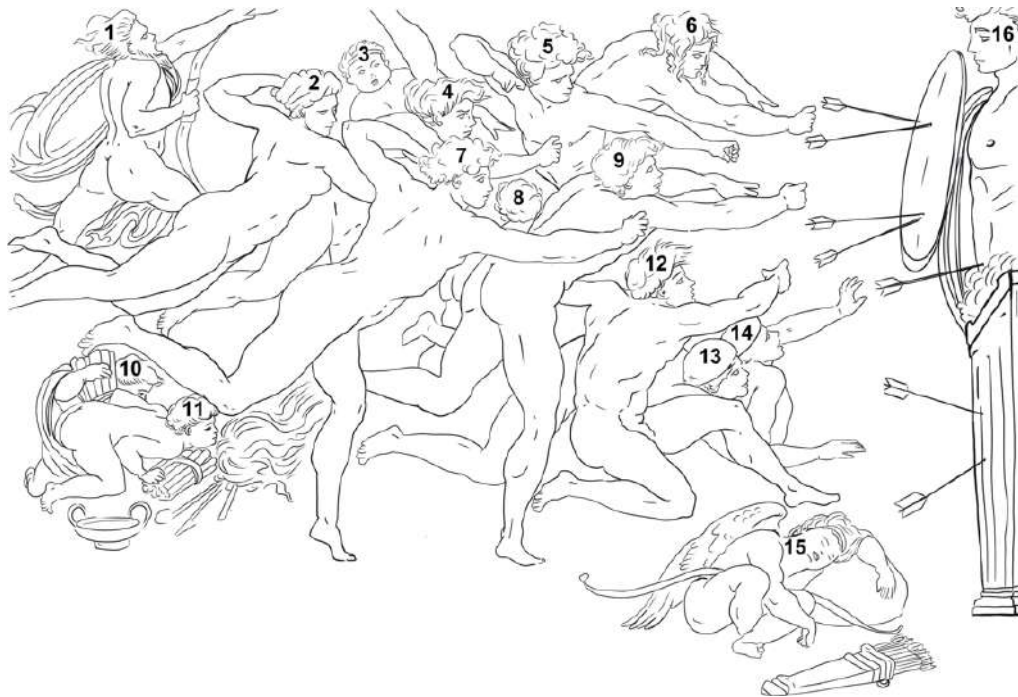


1



2

PARERGHI E PARALIPOMENI AGLI ARCIERI DI MICHELANGELO



3



4

CLAUDIO CASTELLETTI



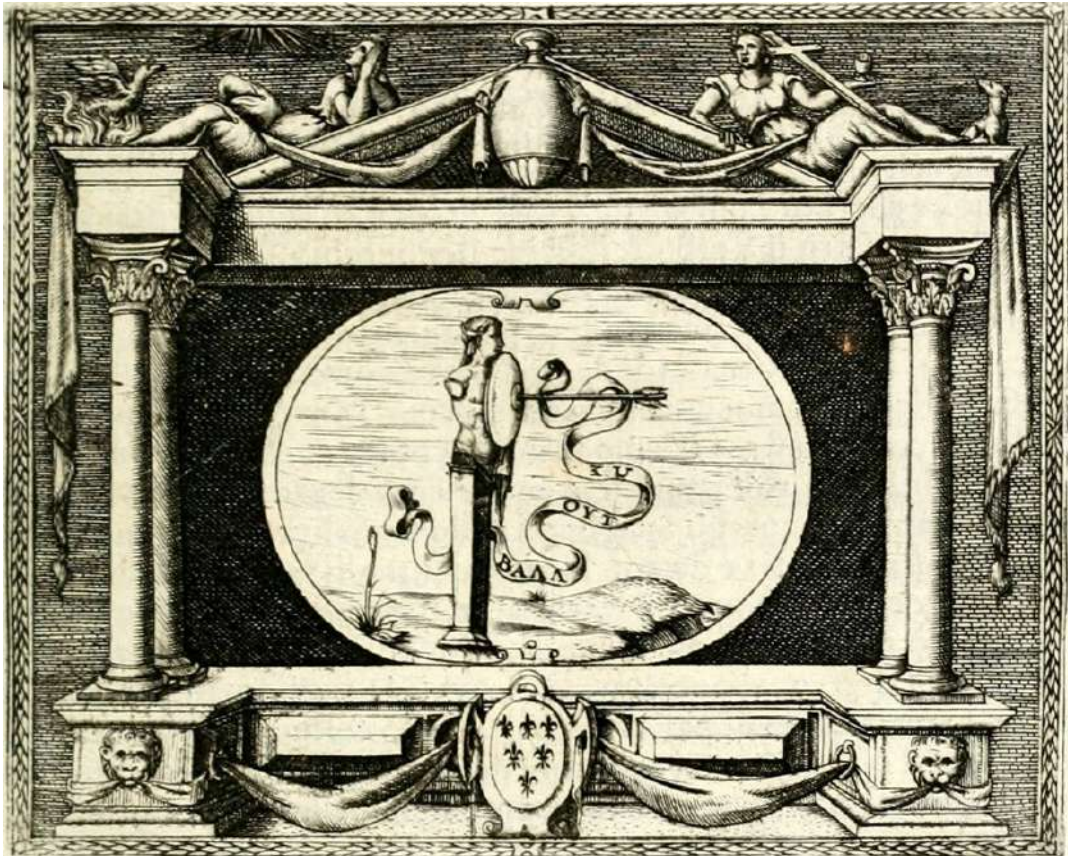
5



6



7





9

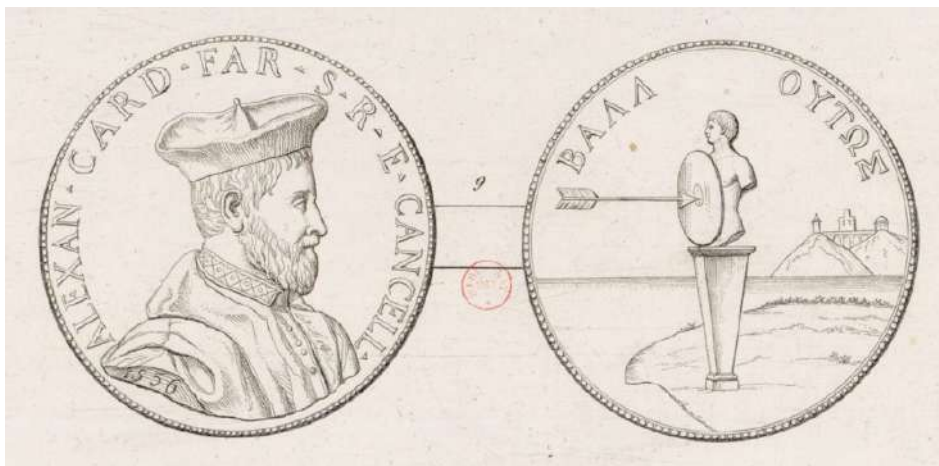


10

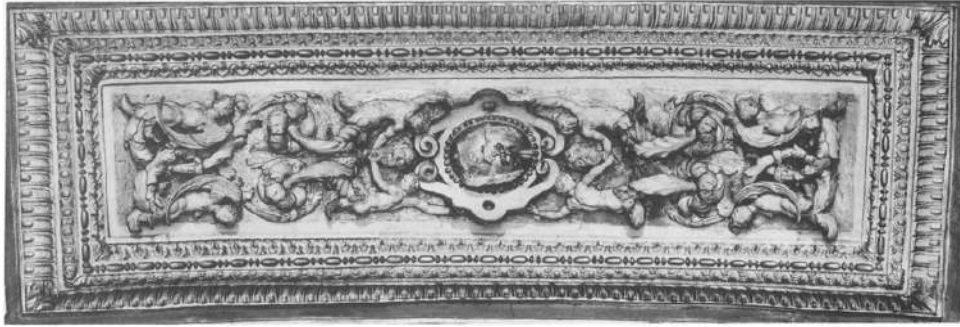


L.

11



12



13



14





16