

Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La Centauromachia di Michelangelo e il sarcofago A 13 est. del Camposanto di Pisa

Michelangelo's Centauromachia is strictly related with ancient art. The cultural background of his first years of activity has been studied by many scholars, who individuated some key-figures of his youth: one of them is Bertoldo di Giovanni. The strong link between Michelangelo's Centauromachia and a bronze-relief executed by Bertoldo was established over a century ago. The relief of Bertoldo di Giovanni has its most direct model in a late-roman sarcophagus, which he had seen in Pisa. This paper aims to prove the existence of a direct iconographical link between three figures of the Centauromachia and three fighting figures of another late-roman sarcophagus in Pisa: the sarcophagus A 13 est.

La *Centauromachia* (fig. 1) è il primo confronto di Michelangelo con l'arte antica del quale ci sia rimasta una traccia non solo scritta. L'opera fu eseguita tra il 1490 e il 1492: sono anni nei quali Michelangelo è accolto a Palazzo Medici e frequenta il Giardino di san Marco¹. La genesi dell'opera è in rapporto soprattutto con due figure legate al Giardino: Angelo Poliziano e Bertoldo di Giovanni. Condivi riconduce con chiarezza a Poliziano il soggetto dell'opera: «un giorno [Poliziano] gli propose il ratto de Deianira, e la Zuffa de' centauri², dichiarandogli à parte per parte tutta la favola»³. È difficile stabilire quali testi letterari siano confluiti nel rilievo di Michelangelo⁴. Poliziano ebbe in ogni caso un ruolo fondamentale in questi anni di formazione: si può ricondurre al legame con Poliziano anche il modo tutto particolare e già cinquecentesco di rielaborare le fonti antiche senza seguire con atteggiamento pedissequo alcun modello⁵. Bertoldo di Giovanni era un personaggio centrale nella *Kunstpolitik* di Lorenzo dei Medici, non solo in quanto supervisore delle opere che Lorenzo possedeva, ma in quanto creatore e direttore di una scuola⁶. Il gruppo bronzeo del quale Bertoldo è autore con il suo allievo Adriano⁷, *Bellerofonte che doma Pegaso*, costituisce un modello riconosciuto della figura che spicca in primo piano sulla sinistra della *Centauromachia*⁸. Bertoldo è anche l'autore del rilievo bronzeo che è, nel complesso, il modello più vicino all'opera presa in considerazione⁹: la *Battaglia*, oggi al Bargello (fig. 2). La *Battaglia* di Bertoldo e la *Centauromachia* di Michelangelo fanno parte di un nutrito gruppo di opere con scene di battaglia di carattere anticheggiante, un tema in voga a Firenze verso la fine del Quattrocento¹⁰: l'esempio forse più celebre è la *Battaglia di nudi* di Antonio Pollaiuolo¹¹.

La *Battaglia* di Bertoldo è un altorilievo di bronzo originariamente posto sopra ad un camino degli appartamenti di Lorenzo dei Medici, dove è ricordato in un inventario del 1492¹²: è il luogo in cui probabilmente Michelangelo ha avuto più di una volta l'occasione di vederlo. Tra i combattenti, nudi o armati, a piedi o a cavallo, spicca Ercole, al centro del rilievo con la *leonté* e con la clava. È stata individuata da tempo la fonte più diretta di questa opera¹³: un sarcofago molto frammentario oggi nel Camposanto di Pisa, il C 21 est. (fig. 3)¹⁴. Il sarcofago entra nella collezione del Camposanto nel 1811: prima di questa data si trovava nella chiesa abbaziale di san Zeno, dove Bertoldo quindi lo vide¹⁵. Presenta sulla parte frontale una scena di battaglia tra Romani e barbari¹⁶, con i guerrieri disposti tradizionalmente su tre file¹⁷ e alle estremità due vittorie alate sopra ad una prigioniera a sinistra e un prigioniero a destra. Ercole, a cavallo¹⁸, è inserito proprio nel punto, che probabilmente ospitava l'*imperator* e i suoi seguaci¹⁹, in cui il sarcofago pisano risulta più frammentario. Cambia così il soggetto del rilievo: da una battaglia tra Romani e barbari a una battaglia con al centro Ercole²⁰, ideale difensore della Repubblica fiorentina.

Bertoldo doveva certo ritenere Pisa fondamentale per lo studio dei numerosi sarcofagi romani di riuso: la sua *Battaglia* testimonia infatti una visione diretta del sarcofago a Pisa²¹. Questo contatto è da ricondurre ai frequenti rapporti di Lorenzo dei Medici con Pisa e al sostegno da lui dato alla città²², fino al 1494 sotto il dominio mediceo²³: è possibile che Lorenzo sia intervenuto per far ottenere a Benozzo Gozzoli la commissione degli affreschi nel Camposanto²⁴ e fu sicuramente lui a volere la riapertura dell'Università²⁵. Date queste premesse, è possibile che Bertoldo abbia spinto i suoi allievi ad eseguire studi simili a quello compiuto da lui sui sarcofagi²⁶, numerosi a Pisa e in particolare nel Camposanto. Si può dunque ipotizzare, pur in assenza di documentazione, che il giovanissimo Michelangelo sia venuto a Pisa proprio nel periodo della realizzazione della *Centauromachia* e che, su consiglio di Bertoldo, abbia prestato particolare attenzione ai sarcofagi. In particolare è possibile proporre su base iconografica un legame di dipendenza tra tre figure della *Centauromachia* e tre figure di un sarcofago del Camposanto. La tesi sembra plausibile soprattutto in base al rapporto di Michelangelo con Bertoldo e con il suo rilievo bronzeo, allo studio di Bertoldo del sarcofago oggi nel Camposanto, alla grande ricchezza di antichità presenti a Pisa.

Il Camposanto eredita e custodisce fin dalla sua nascita l'insieme di 'casse istoriate'²⁷ che per oltre due secoli (XI-XIII) erano state disposte con orgoglio intorno al duomo di Pisa²⁸. Verso il 1300 i sarcofagi vengono spostati dalla *platea publica*

e verso la fine del Quattrocento l'insieme di 58-60 pezzi antichi di riuso è stabilmente nel Camposanto²⁹: questo trasferimento è frutto della volontà di riunire in un solo luogo la *romanitas* che Pisa voleva rinnovare³⁰. Altri sarcofagi, ad esempio dalle chiese di S. Zeno, S. Pietro in Vincoli e S. Michele in Borgo, e molte sculture raggiungono il Camposanto negli anni di Carlo Lasinio³¹. La collezione dei sarcofagi del Camposanto presenta una grande varietà: oltre ai molti sarcofagi strigilati con clipei centrali con il ritratto del defunto o dei defunti, sono scolpite scene dionisiache, tiasi marini, scene di caccia e di battaglia³². Sono molti gli esempi di figure in movimento che Michelangelo avrebbe potuto studiare in vista della realizzazione del complesso altorilievo nel quale la resa del corpo in movimento è un interesse dominante.

Ma, raggiunto il Camposanto, l'interesse di Michelangelo si è certo concentrato sui rilievi i cui soggetti più si avvicinavano alla sua battaglia. E tra i diversi sarcofagi che ospitano scene dinamiche, alla fine del Quattrocento è uno solo il sarcofago nel Camposanto che ha per soggetto una vera e propria battaglia³³. Questo sarcofago, anch'esso frammentario, si trova oggi sulla parete esterna del lato sud ed è databile intorno al 200 d.C.: si tratta del sarcofago A 13 est. (fig. 4)³⁴. Il suo lato frontale è occupato, come nel sarcofago C 21 est., da una battaglia tra Romani e barbari. Al centro, *l'imperator* assale il comandante barbaro: entrambi sono a cavallo. Il comandante con elmo, che combatte contro un altro piccolo barbaro a cavallo, segue l'imperatore a capo scoperto. All'estrema sinistra, in alto, è un trombettiere a cavallo circondato da barbari imploranti. Alla destra del gruppo centrale si vede un guerriero a cavallo davanti al quale emergono un barbaro con scudo e un altro di dorso, che lottano con un Romano a piedi raffigurato di profilo. In basso è un barbaro morto, sugli angoli sono trofei³⁵.

Il gruppo che occupa l'estremità destra del sarcofago A 13 est. (fig. 5) credo possa essere il modello di partenza per il gruppo che occupa l'angolo in basso a destra della *Centauiromachia* di Michelangelo (fig. 6). La particolare posa delle braccia dei due soldati sul sarcofago, che combattono l'uno contro l'altro, li rende speculari. L'unica differenza tra i due è costituita dalla testa del barbaro in basso, che si volge a sinistra verso un altro barbaro, probabilmente in una richiesta di aiuto. Il soldato alla sua sinistra, di profilo, è provvisto di scudo ed accorre in suo aiuto, mentre con il braccio destro sostiene il corpo morto di un terzo barbaro. Il braccio del Romano in alto e quello del barbaro di spalle formano due triangoli. Nel triangolo superiore è concentrato l'attacco del Romano. Il triangolo inferiore è forse indice di un movimento di rotazione verso sinistra che il barbaro sta compiendo, mentre

nella destra brandisce l'arma per attaccare a sua volta. Proprio le due braccia dei soldati, nelle quali è sintetizzato lo svolgimento dell'azione di questa parte del sarcofago, potrebbero aver attirato l'attenzione del giovanissimo Michelangelo. Egli sembra rilanciare, quasi in una sfida, il tentativo di sintetizzare il movimento di un gruppo di due soldati che si combattono utilizzando un solo braccio ciascuno. Nella *Centauromachia*, infatti, il Lapita stringe con la mano destra un sasso di dimensioni ridotte, mentre la sua mano sinistra spinge ulteriormente in basso la testa del centauro che ha davanti, quasi volesse farlo uscire dal rilievo. Il Lapita attacca il centauro anche con il ginocchio, che preme sul suo fianco per farlo cadere ed infliggergli un colpo forse fatale. L'unica difesa visibile da parte del centauro è costituita dal suo stesso braccio destro, quindi dal secondo triangolo, alzato per dare un colpo al volto del Lapita sopra di lui.

Una terza figura, quella del trombettiere³⁶ in alto a sinistra sul sarcofago (fig. 7), potrebbe essere il modello per una figura della *Centauromachia*. Il trombettiere è un tipo ricorrente in diversi sarcofagi romani con alcune caratteristiche: è proteso con il corpo verso destra mentre la testa si volge verso sinistra³⁷. Il trombettiere del sarcofago A 13 est. ha caratteristiche diverse da queste: insieme al guerriero a cavallo, che è in primo piano rispetto a lui, apre la scena con un movimento da sinistra verso destra, senza volgersi in direzione opposta, data la sua posizione nel rilievo. La forma lunga del suo strumento e il movimento che gli impone il suo stesso ruolo lo rendono estremamente adatto ad occupare proprio uno dei due angoli in alto. Nel sarcofago considerato, i Romani svolgono quasi tutti azioni che li portano a procedere da sinistra verso destra, i barbari procedono in senso opposto. Il trombettiere, romano, spinge l'azione da sinistra verso destra, quasi aprendo la scena. Viene subito in mente la figura che occupa il posto analogo nella *Centauromachia*. In una posa molto simile, il personaggio che occupa l'angolo in alto a sinistra della *Centauromachia* è un arciere (fig. 8)³⁸. I due personaggi svolgono quindi una funzione analoga, di movimento da sinistra verso destra, occupando un posto identico nei due rilievi. Altri modelli sono stati indicati per l'arciere della *Centauromachia* e per il gruppo che lo circonda³⁹: è utile ricordare che molto spesso, e anche in questo rilievo, Michelangelo unisce fonti diverse.

Una osservazione ulteriore permette di comprendere come già in questo caso Michelangelo abbia utilizzato la sua fonte antica in modo estremamente consapevole. Se si paragonano i due sarcofagi pisani, è evidente una differenza nella scelta del modo di rappresentare la battaglia, differenza ricondotta dalla critica alla distinzione tra *Darstellung in Kampfgruppen*⁴⁰ e *Massenkampfdarstellung*. Nel

caso del sarcofago C 21 est. la scena è unitaria: si possono distinguere i singoli personaggi o gruppi, ma questi sono subordinati ad un unico movimento che li coinvolge tutti. Nel caso del sarcofago A 13 est. è invece piuttosto semplice, come risulta evidente anche dall'analisi sopra proposta, individuare alcuni gruppi che in una sorta di sintassi paratattica riempiono o costruiscono la parte frontale del sarcofago. Bertoldo produce un rilievo nel quale sostanzialmente mantiene la *Massenkampfdarstellung*⁴¹. Michelangelo, al contrario, se si accetta l'ipotesi che egli abbia studiato il sarcofago, comprende appieno la *Darstellung in Kampfgruppen* e analizza due diversi nodi del sarcofago, li riprende e li rielabora inserendoli in un rilievo che è frutto della rielaborazione anche di altri modelli.

In conclusione, questo lavoro propone di stabilire un legame tra la *Centauro-machia* di Michelangelo e il sarcofago A 13 est. del Camposanto di Pisa. La plausibilità del legame ruota principalmente intorno a Bertoldo di Giovanni e al suo ruolo nella formazione di Michelangelo negli anni della *Centauro-machia*. Nell'ambito del rapporto tra Bertoldo e Michelangelo si può immaginare un'escursione nella vicina Pisa, fino al 1494 sotto il dominio fiorentino, città alla quale già la *Battaglia* di Bertoldo è legata: qui Michelangelo ha studiato con particolare attenzione i sarcofagi, concentrandosi su un sarcofago il cui soggetto e la cui *Darstellung in Kampfgruppen* sono assai vicini a quelli della sua *Centauro-machia*.

VERONICA SOFIA TULLI

- 1 Cfr. ad esempio C. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 36, 1992, pp. 41-84, in part. pp. 58-60. Nel suo contributo Elam svolge un'analisi storica e topografica del Giardino e propone la denominazione di "giardino delle sculture" per sottolinearne la specifica funzione che altri giardini medicei in via Larga non avevano.
- 2 Secondo F. Wickhoff, *Die Antike im Bildungsgange Michelangelos*, in «Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung», 2, 1882, pp. 408-435, in part. p. 419, n.1, Condivi avrebbe erroneamente designato il soggetto dell'opera. La definizione del soggetto del rilievo di Michelangelo è ancora aperta. L'esame più completo del problema è offerto da M. Lisner, *Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24, 1980, pp. 299-344. J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, t. II, *Michelangelo und seine Zeit*, München, 1992, in part. p. 33, sostiene al contrario che nella *Centaurenschlacht* non vadano cercati riferimenti letterari o storici precisi.
- 3 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze, 1998, pp. 13-14. Bertoldo non è nominato nella *Vita* di Condivi, che pone la *Centaurenschlacht* in rapporto solo con Poliziano. J. Wilde, *Michelangelo. Six lectures*, Oxford, 1978, in part. pp. 1-16, e M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, 2004, trad. it. B. Agosti, in part. pp. 31-57, analizzano il rapporto tra le due biografie di Vasari (1550 e 1568) e quella di Condivi (1553). La presenza o assenza di alcuni elementi in ciascuna delle tre biografie è legata a ragioni messe in luce anche da K. Weil-Garris Brandt, *I primordi di Michelangelo scultore*, in *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 1999-2000, a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. D. Draper, N. Penny, Milano, 1999, pp. 69-103, in part. p. 80: «Tra i debiti più ingenuamente nascosti del rilievo della *Battaglia* vi sono quelli nei confronti di Bertoldo [...]. Michelangelo, attraverso Condivi, enfatizzò il suo debito nei confronti di Poliziano a spese di quello nei confronti di Bertoldo, che, significativamente, viene escluso nel resoconto condiviano».
- 4 Per C. C. Bambach, *The Young and the Traditions of Fifteenth-Century Art*, in *Michelangelo: divine draftsman & designer*, catalogo della mostra, New York 2017-2018, a cura di C. C. Bambach, New York, 2017, pp. 31-63, in part. p. 61, Poliziano probabilmente unisce diverse fonti, tra le quali le *Metamorfosi* di Ovidio (XII 210-535).
- 5 M. Collareta, scheda n. 5 sulla *Centaurenschlacht*, in *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra, Firenze 1987, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze, 1987, pp. 25-27.
- 6 W. von Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici*, Freiburg im Breisgau, 1925, in part. p. 123, sottolinea: «dass Lorenzo den Bertoldo [...] nicht nur zum Aufseher über seiner Kunstschatze machte, sondern ihm die Einrichtung und Leitung einer Art Kunstschule anvertraute».
- 7 J. D. Draper, *Bertoldo di Giovanni, of the Medici Household*, Columbia, 1992, in part. pp. 176-185. Sotto alla base è l'iscrizione: "EXPRESSIT ME BERTHOLDUS • CONFLAVIT HADRIANUS".
- 8 Cfr. ad esempio M. Ceriana, scheda su *Bellerofonte doma Pegaso* di Bertoldo di Giovanni, in *Il giardino di san Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 1992, a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 33-36, e Wilde, *Michelangelo*, cit., in part. pp. 26-28.
- 9 Wickhoff, *Die Antike*, cit., in part. pp. 415-416, ha stabilito questo legame. Draper, *Bertoldo*, cit., in part. pp. 40-41, elenca una serie di figure della *Centaurenschlacht* da ricondurre alla *Battaglia* di Bertoldo.
- 10 G. Agosti, *Genesi della Centaurenschlacht*, in *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra, Firenze 1987, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze 1987, p. 21.

- 11 Bambach, *The Young Artist*, cit., p. 58, e A. Angelini, scheda sulla *Battaglia di dieci nudi* di Antonio del Pollaiuolo, in *Il giardino di san Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 1992, a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 36-38, in part. p. 36, ritengono molto probabile che Michelangelo sia stato influenzato anche da questa incisione.
- 12 Firenze, Archivio di Stato, M.A.P., filza 165, carta IIV, pubblicata per la prima volta da Frey, poi in Draper, *Bertoldo*, cit., p. 278.
- 13 Secondo Draper, *Bertoldo*, cit., p. 133, fu Hugo von Tschudi, su suggerimento di Carl Robert, il primo a stabilire una diretta dipendenza del rilievo di Bertoldo dal sarcofago di Pisa.
- 14 Le sigle con le quali si indicano i sarcofagi sono tratte da P. E. Arias, E. Gabba, E. Cristiani, *Il Camposanto monumentale di Pisa. Le Antichità*, Pisa, 1977.
- 15 In particolare, H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. 1, *Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa*, Leipzig, 1874, p. 50, n. 60, si limita ad affermare che il sarcofago era prima a san Zeno. R. Papini, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Pisa*, Roma, 1914, pp. 75-76, n. 114, riporta una frase dell'inventario del 1833, secondo il quale il sarcofago prima di entrare in Camposanto si trovava in san Zeno. Infine secondo F. Donati, *Raccolta delle opere antiche*, in *Camposanto Monumentale di Pisa, Le Antichità*, t. II, a cura di S. Settis, Modena, 1984, pp. 9-34, in part. p. 20 e *Tavola Sinottica*, Sezione I, il sarcofago entra a far parte della collezione del Camposanto insieme ad altri quattro nel 1811. Per quanto riguarda l'inventario del 1833, si veda F. Donati, *Raccolta delle opere antiche*, cit., p. 22, n. 73.
- 16 S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit*, in «Tübinger Archäologische Forschungen», 8, 2012, p. 197: si tratta probabilmente di Germani sia nel sarcofago C 21 est. sia nel sarcofago A 13 est.
- 17 Caratteristica già sottolineata da Wickhoff, *Die Antike*, cit., p. 416, anche se per Wickhoff il sarcofago C 21 est. non è ancora il modello per la *Battaglia* di Bertoldo. Wickhoff sottolinea come questo modo di disporre le figure su tre file sovrapposte, senza lasciare aria ai personaggi, diversamente da quanto accadeva a Firenze nelle rappresentazioni precedenti di battaglie, sia caratteristico di questo rilievo di Bertoldo.
- 18 Lisner, *Form und Sinngehalt*, cit., p. 316, riconduce il fatto che il personaggio sia a cavallo, una rarità iconografica che non ha precedenti antichi, *unantike Darstellung*, al contesto della *Kunstpolitik* promossa in quegli anni a Palazzo Medici.
- 19 Arias, *Il Camposanto*, cit., C 21 est., pp. 151-152.
- 20 Draper, *Bertoldo*, cit., pp. 141-144, propone come soggetto del rilievo *Ercole in lotta con i Giganti*.
- 21 J. D. Draper, scheda sulla *Battaglia di Bertoldo*, in *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 1999-2000, a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. D. Draper, N. Penny, Milano, 1999, pp. 208-209: «Possiamo convenire sul fatto che Bertoldo abbia avuto una conoscenza dal vivo e di prima mano del sarcofago, poiché l'espressionismo dei bassorilievi laterali più tardi influenzò lo stile e i motivi del fregio da lui eseguito per palazzo Scala della Gherardesca».
- 22 Von Bode, *Bertoldo und Lorenzo*, cit., pp. 53-55. In base a A. Rochon, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, 1963, p. 642, sono frequenti, ad esempio, i soggiorni di Lorenzo dei Medici a Pisa tra il 1470 e il 1478, e la *Battaglia* di Bertoldo è datata da Draper, *Bertoldo*, cit., p. 144, intorno al 1479.
- 23 E. Fasano Guarini, *Lo Stato regionale*, in *Storia della Toscana*, t. 1, *Dalle origini al Settecento*,

- a cura di E. Fasano Guarini, G. Petralia, P. Pezzino, Bari, 2004, pp. 147-166, in part. pp. 149-150 e pp. 153-154.
- 24 Rochon, *La jeunesse*, cit., p. 320, ritiene probabile un legame con Lorenzo dei Medici anche se nessun documento relativo a questi affreschi fa riferimento a lui. Per A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1996, pp. 13-48, in part. p. 37, Benozzo operò a Pisa dal 1468-1469 al 1485.
- 25 R. Del Gratta, *L'età della dominazione fiorentina (1406-1543)*, in *Storia dell'Università di Pisa*, t. I, a cura di R. Favilli, Pisa, 1993², pp. 33-78, in part. pp. 34-36.
- 26 C. De Tolnay, t. I, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1947², p. 16, cita qui a sua volta Bode, *Bertoldo und Lorenzo*, cit., pp. 122-129.
- 27 È l'espressione più comune tra gli storici pisani per designare i sarcofagi. Cfr. F. Donati, *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1996, pp. 69-96, in part. p. 71.
- 28 Donati, *Il reimpiego*, cit., p. 70.
- 29 Come ricorda Donati, *Il reimpiego*, cit., p. 87, n. 18, la situazione è in realtà più complessa a causa del ripetuto spostamento di alcuni pezzi antichi. Alle pp. 70-71 Donati propone un'analisi schematica dei movimenti della raccolta antica suddivisa in quattro fasi.
- 30 Cristiani, *Il Camposanto*, cit., p. 10.
- 31 Donati, *Raccolta delle opere antiche*, cit., p. 13 e p. 22: a Lasinio si deve anche un inventario, stilato nel corso di quindici anni circa. Cfr. in particolare Donati, *Raccolta delle opere antiche*, cit., p. 22, n. 73.
- 32 Arias, *Il Camposanto*, cit., pp. 40-41.
- 33 Secondo Agosti, *Genesi della Centauromachia*, cit., p. 21, il sarcofago C 21 est. sarebbe l'unico con scena di battaglia noto in Toscana. Arias, *Il Camposanto*, cit., indica invece due sarcofagi con scene di battaglia nella attuale collezione del Camposanto: il sarcofago A 13 est., che anche nel Quattrocento era nel Camposanto (ma cfr. Arias, *Il Camposanto*, cit., p. 64, secondo il quale anche questo sarcofago proviene da S. Zeno e quindi non poteva essere nel Camposanto nel Quattrocento) e il sarcofago C 21 est. (Arias, *Il Camposanto*, cit., p. 41), fino all'inizio dell'Ottocento a S. Zeno. Secondo l'accurata ricostruzione di Donati, *Tavola Sinottica*, cit., il sarcofago C 21 est. proviene dall'abbazia di S. Zeno ed è entrato nel 1811 nella collezione del Camposanto. Nel Camposanto era quindi uno solo il sarcofago con una scena di battaglia: l'A 13 est.
- 34 Questo sarcofago non sembra che faccia parte del gruppo di cinque sarcofagi arrivati nel Camposanto da S. Zeno nel 1811, perché è ricordato da A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, t. I, Pisa, 1787, p. 325, già nel Camposanto. Arias, *Il Camposanto*, cit., p. 64, sostiene che il sarcofago provenga dall'abbazia di S. Zeno.
- 35 Arias, *Il Camposanto*, cit., A 13 est., pp. 64-65.
- 36 Arias, *Il Camposanto*, cit., p. 65, per il «motivo notissimo del trombettiere» indica un confronto con un sarcofago di palazzo Giustiniani a Roma (Inst. neg. 1936, 469) in cui il trombettiere è al centro in alto.
- 37 Sono queste le prime due caratteristiche indicate da B. Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin, 1956, pp. 65-67. Nei due casi che Andreae propone nelle illustrazioni per il tipo del *Tubicen*, la figura si trova nella metà

destra del sarcofago.

- 38 Lisner, *Form und Sinngehalt*, cit., p. 333: la studiosa pone un problema di scarsità della materia lasciata da Michelangelo, scarsità che gli avrebbe impedito, anche se lo avesse voluto, di portare a termine la figura. La Lisner non mette comunque in dubbio che si tratti di un arciere.
- 39 Cfr., ad esempio, S. Risalti, F. Vossilla, *Michelangelo. La zuffa dei centauri*, Milano, 2008, p. 37. Gli autori propongono come modello per il gruppo in alto a sinistra della *Centauromachia* un gruppo di figure di uno scomparto della predella della *Pala di Annalena* di Beato Angelico: *I Santi vanamente crocifissi e lapidati*. È possibile che Michelangelo abbia considerato il gruppo di Beato Angelico con i lapidatori: plausibile è il rapporto tra le due figure, nella predella e nella *Centauromachia*, che si toccano il viso e i capelli, ferite, e forse il rapporto tra il lapidatore che prende la mira per lanciare un sasso con il nudo di schiena della *Centauromachia*. Meno probabile, a mio parere, è l'ipotesi in base alla quale anche la figura in primo piano a sinistra della *Centauromachia* debba essere messa in rapporto con la figura a sinistra che è sul punto di lanciare una pietra nella predella: il modello più evidente, come già detto, è il gruppo bronzeo *Bellerofonte che doma Pegaso*. Se le due figure della predella di Beato Angelico, quella che si protegge da un sasso e quella che prende la mira per lanciarne un altro, sono il modello più vicino alle analoghe figure della *Centauromachia*, è possibile che anche l'arciere veda la sua origine nella predella o che sia comunque influenzato da questa. Michelangelo, nel caso in cui avesse studiato prima la predella e solo dopo visto il sarcofago, potrebbe aver avuto l'idea di scolpire l'arciere vedendo Beato Angelico. L'arciere della *Centauromachia* è però molto diverso da quello della predella: nella predella il movimento dell'arciere segna una linea diagonale, l'arco, di grandi dimensioni, è impugnato con la mano sinistra, in modo tale che il braccio destro sia piegato, e la testa e il collo sono inclinati verso il braccio sinistro. Nella predella, soprattutto, l'arciere non occupa un angolo. L'arciere di Michelangelo ha una posizione molto diversa: è una rielaborazione alla base della quale è il trombettiere del sarcofago A 13 est. di Pisa. Non è detto, inoltre, che Michelangelo abbia visto prima la predella e poi il sarcofago: la predella potrebbe avergli suggerito di aggiungere alcune figure intorno all'arciere, da lui forse già studiato a Pisa. Se così non fosse, se cioè Michelangelo avesse visto prima la predella di Beato Angelico e solo dopo il sarcofago pisano, sembra plausibile che Michelangelo abbia rielaborato il gruppo di Beato Angelico sulla base dello studio di due fonti: il sarcofago pisano e il gruppo bronzeo del maestro.
- 40 Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen*, cit., pp. 13-16, suddivide i sarcofagi romani in due categorie a seconda del modo in cui viene rappresentata la battaglia: *Darstellung in Kampfgruppen* e *Massenkampfdarstellung*. A titolo di esempio inserisce due brevi liste di sarcofagi romani, pp. 14-16. Il sarcofago C 21 est. è nella lista dei sarcofagi con *Massenkampfdarstellungen*, il sarcofago A 13 est. è nella lista delle *Darstellungen in Kampfgruppen*.
- 41 Riprendo il termine proposto da Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen*, cit., pp. 13-16.



Fig. 1: Michelangelo, *Centauromachia*, 1490-1492, marmo, cm 80,5 x 88, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 194.

Fig. 2: Bertoldo di Giovanni, *Battaglia*, 1479 ca., bronzo, cm 45 x 99, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi 1879, n. 258.



Fig. 3: Sarcofago con scene di battaglia, 190 d.C. ca., marmo, cm 240 x 97, Pisa, Camposanto, inv. C 21 est.



Fig. 4: Sarcofago con scene di battaglia, 200 d.C. ca., marmo, cm 73 x 195, Pisa, Camposanto, inv. A 13 est.



Fig. 5: Particolare del sarcofago A 13 est.

Fig. 6: Particolare della *Centauromachia*.



Fig. 7: Particolare del sarcofago A 13 est.

Fig. 8: Particolare della *Centauromachia*.