

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in
Storia e tutela dei Beni Artistici e Musicali

IL CUPIDO DORMIENTE

**EPISODI DI TRADIZIONE, EMULAZIONE E 'CONTRAFFAZIONE'
DELL'ANTICO NELL'ETÀ MODERNA**

Relatrice: **Prof.ssa Barbara Maria Savy**

Laureanda: **Maria Susanna Bettinardi**

Matricola: 1232299

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

A mio nonno

SOMMARIO

Introduzione	7
1. La ripresa dall'antico: prospettive di approccio	9
2. Gli Antichi modelli	13
2.1. L'immagine di Eros nel mondo greco ed ellenistico.	13
2.2. Il tipo dell'Eros dormiente: l'opera di Prassitele.	15
2.3. Le repliche ellenistiche e romane: copie e rielaborazioni dei modelli autorevoli.	22
2.4. Il modello iconografico antico: le evidenze.	28
3. Il giovane Michelangelo e un <i>Cupido</i> perduto	31
3.1. Il giovane scultore e la sua opera.	31
3.2. Il <i>Cupido</i> dormiente acconciato come antico.	33
3.3. Il <i>Cupido</i> sul mercato: da Roma a Urbino.	36
3.4. Nella collezione mantovana di Isabella d'Este.	38
3.5. Nella collezione di Carlo I?	41
4. L'iconografia michelangiolesca: dati e ipotesi	45
4.1. Fonti e suggestioni.	45
4.2. Un possibile modello antico.	47
4.3. Considerazioni e deduzioni: riflessi michelangioleschi.	50
4.4. Un'ipotesi di modello iconografico.	52
5. La grande fortuna nell'età moderna	57
5.1. «Deduzioni da una sola figura».	57
5.2. Echi e risonanze.	64
6. Falso, copia o opera originale?	69
6.1. Il gusto per l'antico.	69
6.2. Nel mercato.	71
6.3. Un antico moderno.	74
Conclusione	77
Apparato Iconografico	81
Bibliografia	111

INTRODUZIONE

Il recupero dei modelli antichi e la rivitalizzazione della tradizione classica costituiscono cifra caratteristica del contesto culturale tra Quattrocento e Cinquecento.

Alcuni modelli iconografici, in particolare, riscuotono un grande successo: esempio significativo è quello del Cupido dormiente, soggetto largamente diffuso nell'arte classica poi ripreso e riproposto con convinzione nell'arte moderna.

Alla fine del XV secolo Michelangelo Buonarroti realizza un *Cupido dormiente* eccezionale, in bilico tra emulazione e contraffazione, fin da subito apprezzato da critici e collezionisti illustri, tra cui Isabella d'Este; successivamente, però, nel corso del Seicento, dopo un verosimile passaggio in Inghilterra nella collezione di Carlo I, se ne perdono le tracce e l'opera è a tutt'oggi considerata perduta.

Che sia per la paternità illustre o per gli apprezzamenti contenuti nelle fonti contemporanee o per l'intrigante storia collezionistica che coinvolge nomi di rilievo, la scultura è molto spesso citata nella letteratura specialistica – e, per altro verso, è addirittura diventata un «enigma» romanzesco¹ –, ma più raramente è stata oggetto di studio sistematico.

In questa ricerca mi sono quindi proposta di avviare un inquadramento organico e complessivo delle questioni legate al *Cupido* michelangiolesco per tentare di indagarne, per quanto possibile, lo schema iconografico e comprenderne il valore storico-artistico in relazione all'imprescindibile contesto di riferimento.

Il lavoro prende le mosse dalla definizione della prospettiva di approccio: in linea con gli orientamenti della ricerca attuale, la via più efficace è sembrata quella di una considerazione delle possibili deduzioni iconografiche e delle modalità delle traslazioni, analizzate secondo un'ottica pluridisciplinare.

Con questa impostazione, è stata affrontata la ricostruzione della nascita e dell'evoluzione del modello nell'età classica e poi della sua ampia diffusione nel mondo ellenistico e romano; sono quindi stati indagati i diversi schemi iconografici e le loro peculiarità distintive, che si è cercato di chiarire attraverso una tabella, semplice ma efficace.

Successivamente, sono state percorse le vicende storiche e collezionistiche della scultura in esame, per quanto documentato nelle fonti, siano esse letterarie, epistolari, inventariali

¹ D. Piazza, *L'Enigma Michelangelo. Il genio, il falsario*, Milano, Rizzoli Ed., 2014.

o iconografiche. Le medesime fonti, peraltro, sono state analizzate anche in funzione della possibile identificazione dello specifico schema iconografico.

Ampio spazio, infatti, è stato riservato allo studio di quest'ultimo aspetto, cosa che ha permesso di riconoscere i pochi tratti certi della scultura e confrontarli poi con lo stile dell'autore, giungendo infine ad individuare, sia pure a livello ipotetico, un'ipotesi di tipo iconografico; sono state quindi passate in rassegna le diverse proposte attributive, raffrontate di volta in volta con il modello delineato.

Il lavoro si completa poi con una panoramica sull'ampia fortuna di questa iconografia nell'età moderna, prendendo in considerazione non solo lo schema iconografico ma anche la sua traslazione per rappresentare soggetti diversi dall'originale.

Infine, viene discussa l'eccezionalità dell'opera michelangiolesca, se si tratti cioè di una copia, di un originale oppure, addirittura, della creazione di un falso, mirando a contestualizzare e riconoscere il valore di questa citazione dall'antico, nel senso non tanto della replica quanto del consapevole dialogo tra antico e contemporaneità.

CAPITOLO 1

LA RIPRESA DALL'ANTICO: PROSPETTIVE DI APPROCCIO

La questione non è il 'cosa' ma il 'come'.

In un illuminante saggio a quattro mani pubblicato nel 1986, Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella hanno messo l'accento su una questione di metodo fondamentale per gli studi sulla tradizione iconografica, partendo dalla considerazione che questi in genere si concentrano sulla ricerca dei modelli sottesi ad un'opera d'arte, sia essa antica o moderna, ovvero sulla identificazione di ipotetici riferimenti nel passato; e quanto più questi sono illustri, tanto più conferiscono valore all'opera che ne deriva.

Un tale orientamento vale anche e soprattutto per quanto riguarda la memoria dell'antico riscontrabile nell'arte rinascimentale, cifra innegabile e caratteristica, dotata di valore estetico ed insieme etico, di molta produzione tra Quattro e Cinquecento.

Proprio perché ritracciare gli archetipi è una tappa significativa nella comprensione di un'espressione artistica, è stato messo in evidenza che «gli artisti videro nelle figure antiche corpi caldi in azione, spesso nudi, che potevano essere [...] traslati in nuove realizzazioni»², ma «le modalità di tali traslazioni [...] sono state di rado puntualizzate»³; si è quindi posta l'attenzione sulla necessità di chiarire non solo 'cosa' venga ripreso, ma anche e soprattutto il 'come' di questa operazione, per quanto riguarda sia la realizzazione che lo studio.

Da un punto di vista contenutistico, cioè, vanno indagate le modalità della traslazione dall'antico, che solo raramente vengono precisate dagli artisti: un modello può essere ripreso in modo puntuale e diretto, parziale o modificato, mediato o contaminato, secondo una prospettiva di imitazione oppure di assimilazione⁴, in senso proprio o nell'ambito di una tradizione continua⁵.

² G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, Tomo primo. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi Ed., 1986, p. 375.

³ *Ibidem*.

⁴ E.H. Gombrich, *The style «all'antica»: imitation and assimilation*, in *Studies in Western art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York, September 7-12, 1961)*, 1961, pp. 31-41.

⁵ J. Brendel, *A kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Ed., 1967, pp. 68-69.

In una prospettiva critica, invece, vanno definiti i criteri per l'individuazione dei modelli stessi, che permettano di separare le deduzioni iconografiche sicure da quelle probabili o possibili, abbandonando quelle non dimostrabili, in considerazione anche della provata possibilità per gli artisti di conoscere gli eventuali antecedenti.

In questo senso, nel lavoro sopramenzionato⁶, Agosti e Farinella propongono dei possibili parametri e dei criteri di classificazione delle deduzioni iconografiche, ovvero: da uno schema costituito da più figure; da uno schema costituito da una sola figura; da uno schema costituito da una sola figura con modifiche tali da non alterare la sostanza dello schema; da uno schema costituito da una sola figura dove le variazioni introdotte alterano la sostanza dello schema (in questo caso sono indispensabili prove di contesto per giustificare la deduzione).

Poiché, però, le possibilità di influsso offerte dall'arte antica non si limitano ai soli schemi definiti, ma si allargano anche ad echi antiquari e suggestioni di natura stilistica, nelle deduzioni iconografiche da modelli precisi si dovrà tenere come principio guida la sovrapposibilità delle immagini. Agosti e Farinella propongono quindi una chiara organizzazione tipologica delle deduzioni, per valutare la loro rilevanza culturale che andrà poi rapportata alla storia e alla geografia: da una parte le opere dell'arte classica raffigurate direttamente (in modo autonomo o in una composizione) e dall'altra gli schemi antichi rimessi in vita in composizioni moderne (con soggetto coincidente o meno con quello del modello).

In conclusione, si sottolinea il fatto che uno studio efficace dei modelli iconografici deve tenere in considerazione il contesto globale di riferimento, tentando di superare le visioni parziali dettate dai limiti di singole competenze, e di adottare invece un approccio culturalmente ampio, sulla falsariga di quanto avviato da Aby Warburg già nei primi decenni del Novecento⁷.

Nei molti studi che in passato hanno cercato di classificare il rapporto tra il mondo antico e gli artisti moderni, semplicemente ricercando ipotetici modelli iconografici e attribuendo valore alle opere in virtù dell'eventuale celebrità della fonte, oggetto dell'indagine è quindi rimasto il 'cosa', ovvero lo specifico antecedente, e nulla è stato

⁶ Agosti, Farinella, *Colore del marmo*.

⁷ K. Mazzucco, L'iconoteca Warburg di Amburgo: documenti per una storia della Photographic Collection del Warburg Institute, in «Quaderni storici», nuova serie, vol. 47, n. 141.3, 2012, pp. 857-887.

aggiunto sulle modalità e quindi sul *valore* della deduzione iconografica rapportato al contesto culturale.

Agosti e Farinella evidenziano invece la necessità di un «doppio statuto», di «storici delle immagini» a tutto tondo, capaci di un approccio interdisciplinare, in grado di muoversi tra i vari aspetti di una determinata opera d'arte, per enucleare il 'come' delle traslazioni di un modello.

Appare quindi evidente come la questione del metodo sia fondamentale per dare l'adeguato valore alle eventuali citazioni dall'antico, comprensibili solo se contestualizzate nel proprio quadro culturale di riferimento: nel Rinascimento, in particolare, in una consapevolezza di recupero e rivitalizzazione del modello, in chiave estetica ed insieme etica, non solo nel senso della replica, ma del consapevole e continuo dialogo tra antico e contemporaneità.

CAPITOLO 2

GLI ANTICHI MODELLI

2.1. L'immagine di Eros nel mondo greco ed ellenistico.

Molto prima di essere un dio, Eros è una forza sacra e cosmica.

Se ne conoscono il potere, le azioni e gli effetti prima ancora dell'immagine.

Così, ad esempio, nei poemi omerici l'eros campeggia e genera gli eventi, ma non vi è traccia di una sua personificazione in forme antropomorfe⁸, e così continuerà ad essere in molta della lirica greca, in cui l'amore sarà cantato con la sua capacità di «sciogliere le membra»⁹ e di suscitare passioni analizzate in una ampia fenomenologia.

Ma Eros è innanzitutto una potenza primordiale e come tale compare anche in Esiodo, che, per primo, gli attribuisce anche i caratteri di una vera e propria divinità, iniziando a delinearne una immagine definita.

L'iconografia di Eros appare infatti prima nelle fonti letterarie e solo successivamente nelle arti figurative.

«E poi Eros, il più bello tra gli dei immortali»: sono questi i versi della Teogonia¹⁰, in cui Esiodo tratteggia per la prima volta l'immagine di Eros come dio, personificazione della forza della passione nel senso più ampio, attribuendogli fin da subito come qualità caratterizzante la bellezza.

Bisogna attendere però la seconda metà inoltrata del VII sec. a.C. per trovare una descrizione, sia pur generica, del suo aspetto¹¹: è Alcmane ad attribuire al dio le sembianze di un giovinetto simile ad un παῖς¹², ed è ancora nella lirica fra VII e VI sec. a.C., ad esempio in Saffo¹³, che Eros si presenta come un fanciullo alato e poi, alla fine

⁸ L. Palumbo, *Eros e linguaggio. Appunti su testi antichi*, in *Eros e Pulchritudo. Tra classico e moderno*, a cura di V. Sorge, L. Palumbo, Napoli, La Scuola di Pitagora Ed., 2012, p. 13; cfr. S. Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Genova, Università di Genova, 1977, secondo cui Eros in Omero non è una teofania (come in Esiodo), ma una cratofania.

⁹ Sapph. Fr. 130 L.-P (=130 V.).

¹⁰ Hes. *Th.* 120-121.

¹¹ Per una rassegna delle fonti letterarie, cfr. E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 2009, in particolare pp. 9-19.

¹² Alc. 58 P.

¹³ Sapph. Fr. 21 L.-P; Sapph. Fr. 54 L.-P.

del VI sec. a.C. in Anacreonte, più specificamente come un giovinetto nel fiore degli anni, munito di ali d'oro, con capelli dorati¹⁴.

In quest'epoca, ovvero nella seconda metà del VI sec. a.C., la figura del dio compare finalmente anche nelle arti figurative¹⁵, con un'iconografia che si arricchisce di attributi e funzioni, meglio definiti poi nel corso del V e IV secolo, e che trova compiuta espressione nelle grandi sculture realizzate dai principali artisti dell'epoca come Fidia e soprattutto Prassitele, Lisippo e Skopas¹⁶.

Proprio a Prassitele la tradizione letteraria e la documentazione archeologica attribuiscono alcuni dei modelli statuari di Eros che, ancorandosi alla tradizione iconografica precedente, fissano l'immagine del dio per i secoli successivi¹⁷.

Eros si configura quindi come il giovane bello, dalle forme armoniose e dalle ali piumate, dotato di arco, frecce e faretra, in sintesi un arciere, tipo declinato poi in numerose varianti¹⁸ che si differenziano per impostazione, gestualità e attributi¹⁹, con il dio con ali grandi o più piccole, che regge, impugna o tende l'arco, accompagnato o meno dalle frecce. Il medesimo tipo troverà poi ampia realizzazione anche con gli artisti posteriori, tra cui Lisippo, con il suo celebre *Eros che incorda l'arco* (**Fig. 1**) - noto da numerose

¹⁴ Anacr. Fr. 34 P, 379 PMG, 13 P. Come un giovinetto grazioso, con scintillanti ali dorate, sarà ancora menzionato da Aristofane negli *Uccelli*, nel 414 (Ar. Av. vv. 655, 792-793).

¹⁵ Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*.

¹⁶ Ivi, pp. 141-148, 174-184.

¹⁷ A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*. I-III, Roma, De Luca Ed., 1988; A. Corso, *Love as Suffering: The Eros of Thespiae of Praxiteles*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XLII, 1997-1998, pp. 63-77; A. Corso, *Prassitele: l'arte dell'ideale*, in «Numismatica e antichità classiche: quaderni ticinesi», XXVII, 1998, pp. 389-446; A. Corso, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider Ed., 2004; Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, pp. 174-184.

¹⁸ Si veda ad esempio il tipo Farnese-Steinhaeuser, rappresentato dall'esemplare del Louvre: Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. XLIX, cat. n. 2094, p. 483, con bibliografia precedente M. Pfrommer, *Ein Eros des Praxiteles*, in «Archaeologischer Anzeiger» 1980, 532-544; L. Todisco, *Scultura greca di IV secolo. Maestri, scuole di statuaria tra classicismo ed ellenismo*, Milano, Longanesi Ed., 1993, pp. 68-68; Corso, *Love as Suffering*, p. 67; Corso *The Art of Praxiteles, The Development of Praxiteles' Workshop*, p. 253. Successivamente il tipo Centocelle esemplificato dalla statua conservata a Napoli, per cui Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. L, cat. N. 2096, è. 483, con bibliografia precedente: P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz, Von Zabern Ed., 1974, pp. 108-109; Todisco *Scultura greca in IV secolo*, pp. 93-94 (attribuzione però ad un modello non di Prassitele ma di Eufanore); Corso *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop*, pp. 270-273.

¹⁹ Cfr. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, pp. 174-179, con riferimenti sia alle opere menzionate dalle fonti sia a quelle note tramite ritrovamenti.

repliche tra cui quella dei Musei Capitolini²⁰ -, in cui il dio è diventato un fanciullo quasi bambino, aprendo la via alla resa infantile di età ellenistica, con ali sempre più piccole²¹. Quello dell'Eros arciere è dunque senz'altro il modello con maggior fortuna nei secoli successivi, ben oltre i confini del mondo greco-romano, recepito pienamente anche nell'età moderna²².

Nell'ambito delle sperimentazioni in atto nella scultura di IV secolo, peraltro, lo stesso Prassitele sembra essersi cimentato anche con un diverso tipo iconografico²³, che sarà in questa sede oggetto di analisi: un Eros dormiente.

2.2. Il tipo dell'Eros dormiente: l'opera di Prassitele.

Durante la sua vita lo scultore avrebbe lavorato a diverse iconografie riguardanti il dio dell'amore, prima tra tutte, come accennato, quella di Eros arciere, simbolo dell'amore dominante, in completo accordo con la visione dell'amore espressa da Platone²⁴.

Una delle sue creazioni più note e celebrate anche dalle fonti letterarie è l'*Eros di Tespie* (**Fig. 2**), facente parte di un gruppo che comprendeva le statue di Afrodite e Frine, la sua amante; questa composizione, e l'Eros in particolare, avrebbero trasposto in immagine la sofferenza amorosa dell'artista²⁵.

²⁰ P. Moreno, *Opere di Lisippo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1983-1984, pp. 13-70; *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1995), a cura di P. Moreno, Monza, Fabbri Ed., 1995, pp. 11-129; Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. LVII, cat. 2101, p. 484. Ancora di Lisippo l'Eros arciere con diversa impostazione, una cui replica è conservata a Venezia, studiata da Moreno, *Lisippo*, pp. 118-121 e ricordata da Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, tav. LII, cat. 2102, p. 484 con bibliografia precedente.

²¹ Todisco, *Scultura greca di IV secolo*, p. 117 per un Eros che passa da giovane a bimbo con aspetto dichiaratamente fanciullesco; F. Carinci, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX, 1985-1986, pp. 91-92 per le ali sempre più ridotte segno della resa infantile del dio; Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, p. 181. Per altro, cfr. *infra*.

²² A mero titolo esemplificativo, si vedano in letteratura il richiamo ad un Amore armato di arco e frecce nella poesia di Petrarca (per es. *Canzoniere*, 3) e in pittura la sua rappresentazione in tante opere, da Botticelli (ad es. ne *La Primavera* degli Uffizi) a Caravaggio (ad es. in *Omnia vincit amor* della Gemäldegalerie di Berlino) ed oltre.

²³ A. Corso, *The Art of Praxiteles V. The last years of the Sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 70-75.

²⁴ Corso, *Love as Suffering*, pag. 67.

²⁵ A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*. II, Roma, De Luca Ed., 1990, pp. 76-80; Corso, *Love as Suffering*, pag. 68-74.

Successivamente, però, egli avrebbe creato un tipo iconografico completamente diverso e innovativo, non attestato precedentemente²⁶, l'Eros dormiente²⁷: in questo caso, il dio avrebbe deposto le armi e quietato la sua azione, lasciando gli uomini liberi dalle pene da lui causate. Prassitele avrebbe qui rappresentato il superamento della sofferenza e la liberazione dal giogo di Amore, intendendo quindi segnare la fine della sua storia d'amore e dare conforto a chi si sentisse vittima del dio²⁸.

Se, dunque, l'Eros dormiente simboleggia la fine della storia d'amore tra Prassitele e Frine, e se l'Afrodite di Leconfield, una delle sue opere più tarde, presenta ancora le fattezze dell'etera, si può chiaramente dedurre che questo tipo iconografico sia una delle ultime opere del maestro, databile al 330 a.C. o successivamente²⁹.

L'opera prassitelica è oggi perduta, ma, anche in assenza dell'originale, se ne può ricostruire l'iconografia grazie ad alcune fonti letterarie.

Un epigramma databile probabilmente ad età augustea per il lessico e lo stile utilizzati, trascritto nel XV secolo dallo scoliasta a Pausania R³⁰ recita:

Un sonno che scioglie le membra e dolce d'un subito ha dominio su Erote. Per nulla molesto, straniero, tien lungi le mani. Questo sollievo da ruinosi affanni, grande ristoro ai mortali trovò Prassitele addormentando il giovane.

ovvero

Un sonno dolce e liberatorio ha preso possesso di Eros. Visitatore, non disturbarlo e non toccarlo. Prassitele ha trovato questa soluzione come sollievo dai pericolosi dispiaceri e come conforto per i mortali, rappresentando questo adolescente addormentato³¹.

²⁶ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71, con cenno (nota 225) a due possibili rappresentazioni del dio alato con testa reclinata su una spalla, forse dormiente, in due manufatti databili rispettivamente al 470 e al 350 a.C. Per la nascita del tipo in età ellenistica si vedano L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982, p. 130 e G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 1986, p. 48 con bibliografia precedente.

²⁷ Corso, *The Art of Praxiteles V*, pp. 70-75.

²⁸ A. M. Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino: la fortuna dimenticata di un marmo antico*, in «Rivista di Archeologia», XL, 2016, pag. 87.

²⁹ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71.

³⁰ L'epigramma, citato già in M. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main, P.Lang, Ed., 1986, p. 127, è riportato e studiato in Corso, *Love as Suffering*, p. 75, approfondito in A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Roma, De Luca Ed., 1998, p. 51, ripreso e tradotto anche in Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70.

³¹ Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87.

Nel testo si legge dunque un riferimento ad un'opera prassitelica in cui il dio alato, adolescente, è immerso in un dolce sonno, e libera gli uomini dalle pene d'amore.

Anche alcuni epigrammi raccolti nell'*Antologia Palatina* possono contribuire alla conoscenza della statua. Alcuni versi attribuiti a Platone (*Eros dormiente nel bosco*, *Antologia Palatina* XVI, 210) si riferiscono con ogni probabilità proprio a quest'opera³²:

Quando giungemmo alle selva fortissima d'ombra, trovammo/ simile a ciocca di pomi
purpurei il figliuol d'Afrodite;/ né la faretra coi dardi teneva né l'arco ricurvo,/ poi che
pendevan l'armi su dai frondiferi rami;/ egli sul letto di rose, avvinto fra i lacci del sonno/
ilare in volto dormiva, e fulve volavan l'api/ sul fiore delle soavi sue labbra per cogliere il
miele.³³:

il dio era rappresentato sorridente, privo delle sue armi, appese agli alberi vicini, giacente fra le rose, cosa che ne ha fatto supporre la collocazione in un santuario.

Un altro epigramma eloquente è quello di Statilio Flacco (*Antologia Palatina* XVI, 211):

O Amore addormentato, tu dormisti, tu che portasti la premura senza sonno (l'amore) ai
mortali;/ tu dormisti, oh figlio della (dea) funesta nata dalla schiuma,/ non armato della tua
fiaccola infuocata, né mandando/ dal tuo arco curvo all'indietro e vibrante la freccia che
nessuno può schivare./ Lascia gli altri prendere coraggio; ma ho paura che tu, ragazzino
presuntuoso,/ per paura nel tuo sonno veda un sogno amaro per me³⁴.

Se ne evincono, in questo caso, una rappresentazione in forme davvero molto giovanili e una totale assenza di attributi, né face, né arco o frecce.

Infine, un epigramma di Alfeo di Mitilene riguardante la creazione dell'opera (*A Eros dormiente*, *Antologia Palatina*, XVI, 212):

Eros, a te rapirò dalla mano la fiaccola ardente/ e trarrò dalle spalle la pendula faretra,/ se
veramente tu dormi, o figlio del fuoco, e i tuoi dardi/ lasciano a noi mortali un attimo di

³² Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70

³³ *Antologia Palatina*, a cura di A. Presta, Roma, Gherardo Casini Ed., 1957, p. 189.

³⁴ L'epigramma è citato in relazione al tipo prassitelico da Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 70; La traduzione del testo greco è di chi scrive.

tregua./ Ma pur così, traditore, io temo che celi qualcosa/ contro di me e nel sonno sogni qualche tranello³⁵.

Si conferma qui l'effigie del dormiente, ma si parla di fiaccola in mano e faretra appesa alle spalle, in contrasto con le descrizioni precedenti.

Le fonti menzionate attestano l'invenzione di un Eros addormentato che, proprio perché dormendo non è in grado di scagliare le sue frecce, rappresenta la possibilità per i mortali di una pausa che li liberi temporaneamente dalle sofferenze amorose.

Estrapolando nei componimenti appena citati gli elementi significativi sulle fattezze di questo tipo di Amore, si può arrivare a riconoscere i tratti essenziali dell'opera di Prassitele.

Essa aveva come soggetto un Eros fanciullo³⁶, ragazzino ma non ancora bambino, abbastanza grande invece da avere un corpo in via di sviluppo verso la fisicità degli adulti; questo particolare sull'età è coerente con l'uso nella tarda classicità di rappresentare Eros come un ragazzino cresciuto (il dio di fine IV sec. a.C. ha dieci anni o poco più³⁷) e non come un bambino o, più specificatamente, come un putto, tipologia di immagine che verrà utilizzata solo a partire dall'età ellenistica³⁸ e troverà il suo pieno successo nell'età rinascimentale.

Il giovinetto è colto nel sonno, un sonno tranquillo, ma forse non profondo, tanto che sembra potersi svegliare da un momento all'altro e riprendere la sua attività; gli occhi sono dunque chiusi, e le labbra morbide e sorridenti, distese in un sorriso mellifluido. L'espressione sembra non essere del tutto pacifica: il dio è "presuntuoso", "traditore", foriero di tranelli. Anche questo particolare sembra confermare l'età non proprio infantile del dio raffigurato: non ha l'espressione quieta e serena propria di un bimbo addormentato, quanto invece una connotazione leggera e vivace, quasi maliziosa, consona ad un ragazzino alle soglie dell'adolescenza.

³⁵ *Antologia Palatina*, pag. 299.

³⁶ Nell'epigramma trascritto dallo scoliasta R a Pausania, del XV secolo, ritenuto databile al II-I sec. a.C., l'autore si riferisce ad Eros con la parola κούρος, e non con παῖς: θνητοῖς μέγ' ὄνειρα κούρον κοιμήσας εὐρατο Πραξιτέλης «grande ristoro ai mortali trovò Prassitele addormentando il giovane».

³⁷ Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87.

³⁸ Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie*, p. 51; Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, p. 87; Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 72.

In questi prototipi il dio appare comunque in uno stato di abbandono, inerte e inattivo. Ciò non significa che non abbia accanto o nelle vicinanze i suoi 'giochi' consueti.

Sulla base delle fonti, infatti, sugli attributi si può fare un discorso meno specifico: Statilio Flavio riferisce di una scultura non armata, mentre per Platone arco e faretra c'erano, sebbene non collocati vicino al dio, ma appesi ai rami di un albero vicino, ed anche per Alfeo di Mitilene, vi era almeno la faretra, portata sulle spalle. Ancora per Alfeo di Mitilene, e solo per lui, il giovane stringeva tra le dita una torcia infuocata.

Un'informazione importante riguardo la collocazione è fornita dall'epigramma di Platone. Eros dorme in una radura, tra gli alberi, su un letto di rose, attorniato dalle api: questo potrebbe significare che la statua, probabilmente, era posta in un santuario. Anche il riferimento alle rose è significativo: nel Simposio (196 a – b) proprio Platone scrive: «il dio conduce la sua esistenza in mezzo ai fiori» e «ovunque vi sia luogo in fiore e fragrante di profumi, il dio s'insedia e rimane»³⁹. E questa sistemazione in una radura fiorita è in linea con le ambientazioni arcadiche dell'opera prassitelica che si possono ritrovare, per esempio, con l'Apollo Sauroctono o l'Artemide di Dresda che dobbiamo immaginare come apparizioni divine nelle foreste⁴⁰.

Come si è detto, l'originale prassitelico è perduto, ma sembra che esso sia appartenuto alla collezione di Isabella d'Este⁴¹. Alcune fonti letterarie⁴² descrivono l'opera attestata a Mantova, fornendo particolari significativi che possono arricchire quanto noto sulla statua greca.

Due autori dell'inizio del XVI secolo lo videro, con ogni probabilità, di persona.

Mario Equicola⁴³, nel suo *De Natura de Amore*, scrive che «in aurata cuna dorme, sopra una pelle di leone nudo, colla face nella sinistra dietro alle spalle, col arco e pharetra a lato, putto marmoreo di statua ... io non dubito esser quello di Paxitele». Il testo conferma la presenza della fiaccola dietro alle spalle e delle armi appoggiate, ma aggiunge un

³⁹ Pl. *Smp.* 196 a – b (trad. Ferrari 1997, pag. 157).

⁴⁰ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 71.

⁴¹ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie Ed., 1991, p. 42; C. Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Erote antico posseduto da Isabella d'Este*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano», vol. LIX, I, 2006, pp. 243-250.

⁴² O. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e Memorie», Nuova serie, voll. LXXIX – LXXX, 2011-2012, pp. 77-90.

⁴³ *Ivi.* p. 83; Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo*, p. 249-250.

particolare significativo, fino a quel momento mai menzionato, ovvero la pelle di leone come giaciglio del dio dormiente. Il fatto che nelle fonti precedenti il dettaglio non fosse menzionato non è essenziale, in quanto esse si concentravano sullo stato di quiete del dio e sulla sua non pericolosità per gli uomini, tralasciando altre considerazioni. Inoltre, l'associazione di Eros con gli attributi erculei non doveva apparire degna di nota in quanto rientrando nell'iconografia usuale; a questo proposito vale la pena ricordare che lo stesso Lisippo, dopo Prassitele, aveva realizzato un'opera in cui Eros aveva clava e leontè, poi attestate in diversi esemplari non solo nella scultura, ma anche nella pittura e nella glittica di piena età ellenistica e poi romano-imperiale⁴⁴.

L'insieme degli attributi di Ercole doveva risultare quasi scontato se gli autori del *Dictionum Graecarum thesaurus*, nel 1510, menzionavano la statua prassitelica, verosimilmente non vista direttamente, aggiungendo a quanto descritto da Equicola anche una clava, forse confusa con la fiaccola stessa: «dormitante in Nemei leonis pelle, face extinta, arcu et pharethra ac clava Herculea post terga positus»⁴⁵.

Un'ulteriore testimonianza è quella di Stefano Pighius⁴⁶, che vide l'opera nel 1574 e la descrisse dotata di pelle di leone, fiaccola e faretra dietro le spalle: «Cupido aureus leonis exuvio indormiens seposita facula, sine arcua ac pharetra a terga rejecta», confermando quanto indicato negli inventari gonzagheschi del 1542 e 1627.

Dai dati in nostro possesso, è quindi possibile avere un'idea del tipo iconografico creato da Prassitele - ragazzino, dormiente, su pelle di leone con alcuni dei consueti attributi - ma non è possibile avere conoscenza della precisa postura del dio.

L'iconografia dell'Eros dormiente ha avuto così tanto successo che se ne conoscono più di 350 esempi la cui cronologia è disposta tra l'inizio dell'età ellenistica e il IV secolo d.C.; molti di questi rivelano una tipica reinterpretazione in chiave ellenistica dell'Eros come bambino⁴⁷.

⁴⁴ E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, p. 182, cat. n. 2103 p. 484.

⁴⁵ Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 83; G. Crastone, G.M. Tricaglio, *Dictionum graecarum thesaurus copiosus quantum numquam antea*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi Ed., 1510, p. 58.

⁴⁶ Oppure a Ulisse Aldrovandi: cfr. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 83-84; Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo*, p. 244.

⁴⁷ La maggior parte sono di età romana imperiale. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen* e M.L. Loza Azuaga, *Escultura romana de Eros dormito de Lucena (Cordova)*, in «Mainake», 32, 2010, pp. 991-1006.

Ci sono, però, solo pochi Eroti dormienti che rappresentano degli adolescenti, più che dei bambini, mostrando quindi di dipendere proprio dal modello prassitelico: l'Eros dormiente una volta nella collezione Giustiniani a Roma⁴⁸, ora perduto, l'Erote di Torino (inv. n. 286, **Fig. 4**)⁴⁹ e quello raffigurato su una moneta severiana (**Fig. 3**)⁵⁰.

Questi tre esempi mettono in luce alcune caratteristiche: il giovane dio riposa disteso su un supporto e una pelle di leone. Eros è disteso, il busto leggermente rialzato, con la parte superiore del corpo girata di tre quarti verso lo spettatore. L'ala sinistra si trova in parte sotto al corpo. Il braccio sinistro è allungato verso il basso o portato dietro al capo, mentre il destro è portato in avanti ad attraversare il petto per sostenere il capo o a ricadere sul ventre. Le gambe sono anch'esse allungate, rilassate, leggermente flesse e in parte incrociate o sovrapposte, con il piede sinistro portato sotto alla gamba destra.

Questo particolare ha portato Magdalene Soldner ad ipotizzare la derivazione di questi Eroti dallo stesso modello, ovvero l'originale prassitelico⁵¹.

Se dell'Eros Giustiniani non si hanno più tracce e l'immagine della moneta (**Fig. 3**) è ovviamente più sommaria, quello di Torino (**Fig. 4**), invece, è ancora esposto ai Musei Reali. Da questa fonte, di conseguenza, si possono individuare più chiaramente le caratteristiche dell'Eros dormiente di Prassitele⁵².

Eros si adagia mollemente su un'alta base lapidea, che allude ad uno sperone di roccia, su cui è gettata una pelle di leone; il muso dell'animale si schiaccia nella parte posteriore del piedistallo, quasi fosse una maschera di gomma, e i suoi tratti sofferenti contrastano con l'espressione trasognata e serena, ma non ingenua, del fanciullo dormiente.

Eros giovinetto presenta gli arti allungati e modellati morbidamente, che suggeriscono, così, il passaggio dalle forme paffute della fanciullezza a quelle pienamente formate del corpo adulto.

Si può notare il ritmo chiastico della posa, in cui la gamba sinistra si piega quasi ad angolo retto sotto la destra e il braccio destro è portato sulla spalla sinistra, come per sorreggere il viso con il dorso della mano.

⁴⁸ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*, (nota 231) 595, no. 1.

⁴⁹ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*, (nota 231) 701, no. 2 e Corso, *Love as Suffering*, pp. 63-91.

⁵⁰ Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 74 con bibliografia precedente.

⁵¹ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*, (nota 231) 595-596, nos. 1-2

⁵² *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Brava, E. Pagella, Genova, Sagep Ed., 2016, pp. 186, 228; Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, pp. 85-94.

La massa disordinata dei capelli che ricadono come lunghi riccioli sulle spalle doveva presentare, nel modello prassitelico originale, un ciuffo in cui parte della chioma era raccolta, probabilmente, in un nodo sulla fronte.

La scultura, verosimilmente una copia romana di II sec d.C., rappresenta l'unica copia oggi identificata con il modello di Prassitele; l'attribuzione di Soldner dell'Eros di Torino è sostenuta ampiamente anche da Antonio Corso, il quale, dopo averla inizialmente rifiutata⁵³, ha poi rivisto la propria idea e l'ha accolta con convinzione, portando nuovi dati a sostegno della tesi⁵⁴ e valorizzando proprio il fatto che, non essendoci rappresentazioni di un Eros che dorme disteso in orizzontale prima di quello di Prassitele, questo tipo di iconografia che simboleggia la liberazione dalle sofferenze di Amore sia stata proprio una invenzione originale dell'artista⁵⁵.

In conclusione, si può dire che il modello riguarda un adolescente dalle ali di medie dimensioni, disteso su una roccia coperta da una pelle di leone, di tre quarti, con il braccio sinistro morbidamente disteso verso il basso accanto al corpo (o, in alternativa ripiegato dietro alla testa) e il destro appoggiato e piegato ad angolo retto sul petto, mentre la mano crea una sorta di cuscino per la testa (o, in seconda ipotesi, ricade sul ventre). Le gambe, piegate, vedono la sinistra incrociata sotto la destra, lasciata diritta verso il basso: proprio quest'ultimo particolare, coerente con la produzione prassitelica per ragioni stilistiche, sembra essere il dato caratterizzante che va ad affiancare quello dell'età del soggetto.

2.3. Le repliche ellenistiche e romane: copie e rielaborazioni dei modelli autorevoli.

Dal modello di Prassitele, il tipo dell'Eros dormiente inizia ad acquistare una grande fortuna, ma, anche, a cambiare per adattarsi al gusto del tempo.

La caratteristica più evidente sarà il ringiovanimento del soggetto, rappresentato in forme sempre più infantili fino a divenire un bimbo paffuto, con viso incorniciato da morbidi riccioli e sulle spalle ali di piccole dimensioni⁵⁶.

⁵³ Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie*, p. 51.

⁵⁴ Corso, *The Art of Praxiteles V*, pp.70-77.

⁵⁵ *Ivi*, pag. 71.

⁵⁶ Cfr. *supra*.

Gli esemplari del tipo noti sono oltre 350⁵⁷, con variazioni più o meno significative rispetto al modello principe.

Nonostante le differenze e le rielaborazioni eclettiche, alcuni⁵⁸ sembrano derivare direttamente dal modello prassitelico, almeno per lo schema fondamentale.

Un esempio del genere è rappresentato da uno degli Eroti dormienti conservati al Museo degli Uffizi (inv. n. 169)⁵⁹.

Si tratta di una scultura in marmo greco (**Fig. 5**), lunga cm 82, larga cm 24, profonda cm 46, databile presumibilmente al II sec. d.C. La superficie è intaccata ovunque tranne che sul ventre; manca una scheggia nel ginocchio destro; di restauro moderno sono il naso, parte dell'aletta destra, il pollice della mano sinistra, i piedi e parte della protome di leone. L'opera rappresenta un ragazzino molto giovane, disteso sulla pelle di leone posta su una base rocciosa; l'ala sinistra è distesa al di sotto del corpo mentre la destra si apre alle sue spalle. Le gambe sono piegate, con il piede sinistro che passa al di sotto della gamba destra. Il braccio sinistro è lasciato morbido a fianco e quello destro si piega ad angolo retto per creare un appoggio alla testa con la mano. Il dio impugna delle pissidi di papavero. Accanto vi è una lucertola.

Lo stesso tipo è riprodotto anche una scultura conservata nel Museo di Cordova⁶⁰ (**Fig. 6**), databile fra II e III sec. d.C., frammentaria, ma con schema iconografico chiaramente identificabile: un giovanissimo Amore è disteso su una pelle di leone, con gambe originariamente distese e incrociate con la sinistra sotto alla destra, il busto lievemente sollevato; ha piccole ali, braccio sinistro allungato lungo il fianco e destro ripiegato attraverso il petto con la mano a sostenere il capo sopra alla spalla sinistra. Il volto è sorridente e incorniciato da riccioli lunghi e morbidi. Come attributi reca una faretra di frecce e fiori di papavero e spighe.

Al medesimo modello iconografico sembra riferirsi, almeno nei tratti fondamentali, età, gambe e posizione rialzata del busto, anche un'altra scultura conservata agli Uffizi (inv.

⁵⁷ Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten* raccoglie 349 esemplari, che attraversano un ampio arco cronologico, dal III sec. a.C. al IV sec. d.C. (la maggioranza di età romana imperiale) suddividendoli in undici tipi; cfr. anche Corso, *The Art of Praxiteles V*, p. 72.

⁵⁸ Una ampia rassegna in Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten*. Qui si fornisce solo una esemplificazione a partire dagli elementi caratterizzanti.

⁵⁹ G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, parte I*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958, pp. 139-140.

⁶⁰ Loza Azuaga, *Escultura romana*, pp. 998-999.

n. 167)⁶¹, che però per la posizione delle braccia è del tutto differente (**Fig. 7**): in marmo greco, lunga cm 94, con naso, parte dell'ala, ginocchio e piede destri frutto di restauro. Il giovinetto è disteso su un mantello e pelle di leone posata su una roccia, con ala sinistra sotto al corpo e ala destra ben visibile al di sopra della spalla; il busto risulta non proprio orizzontale, ma un po' inclinato, richiamando *l'Eros* di Torino; le gambe sono incrociate, la destra allungata e leggermente flessa e la sinistra ripiegata al di sotto di essa; il braccio destro attraversa il petto e ricade nei pressi del gomito sinistro, il braccio sinistro è ripiegato con il palmo della mano a sostenere il capo. Accanto è posata una fiaccola.

Questo schema, con gambe incrociate e braccio sinistro a sostenere la testa e destro ripiegato sulla spalla attraversando il petto, si ripresenta in una serie di opere tra le quali si possono ricordare gli esemplari conservati a Palazzo Mattei di Giove⁶² e quelli iberici di Cordova, Madrid, di Elvas e di Beja⁶³ che recano attributi diversi quali pelle di leone, fiori di papavero o anche arco e faretra⁶⁴.

Tra tutti, a titolo esemplificativo, vale la pena soffermarsi sull'*Eros addormentato* di Lucena (Cordova)⁶⁵; è una piccola scultura in marmo di Luni (**Fig.8**), di 0,59 cm di lunghezza, 0,33 di larghezza e 0,16 di altezza, lacunosa di parte delle braccia e delle gambe. Eros è rappresentato come un bambino di 3 o 4 anni, e si può ormai definire dichiaratamente un putto. È disteso sopra una base rocciosa coperta da una pelle di leone; la testa del bambino posa proprio sulle fauci del leone, come se fossero un cuscino. Nella parte posteriore uno degli artigli dell'animale è visibile insieme al piede destro, mentre l'altro si può notare all'altezza della testa del bambino, sotto l'ala sinistra. La figura è distesa sul fianco sinistro, con la testa appoggiata sopra il braccio sinistro piegato, mentre il destro dovrebbe essere steso. Conserva entrambe le ali: la sinistra si estende sulla parte frontale della base, la destra è invece ripiegata sulla parte bassa della schiena.

Vi sono anche degli attributi: parallelo alla destra del bambino vi è un oggetto identificabile forse con i gambi di un fiore, presumibilmente un papavero.

Altri esemplari attestano molteplici variazioni sullo schema fondamentale.

⁶¹ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, p. 140 (inv. n. 279).

⁶² Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove*, pp. 125-134.

⁶³ Loza Azuaga, *Escultura romana*, pp. 991-1006.

⁶⁴ In un caso vi è anche la clava, in un altro il dio è disteso su un letto di fiori, richiamando il testo di Platone citato *supra*.

⁶⁵ Loza Azuaga, *Escultura romana*, pp. 991-996.

Un'opera esposta agli Uffizi (inv. n. 626)⁶⁶ è infatti un chiaro rimando a quella di Prassitele per il dettaglio degli arti inferiori ma ha un'impostazione ancora diversa della parte superiore del corpo (**Fig. 9**). In marmo lunense, lunga cm 67,5, larga cm 36,5 e alta cm 14,5, è riconducibile alla metà del II sec. d.C.

Anche qui Eros è un bambino non proprio infante, disteso su una pelle leonina gettata sulla base di roccia. Le gambe sono incrociate, con la sinistra che passa sotto alla destra. Il braccio sinistro è lasciato morbido lungo il corpo mentre il destro propone una variazione rispetto a quanto visto fino ad ora: esso è portato in alto, piegato dietro la testa. Sotto la mano destra si possono notare dei fiori di papavero. Una cinghia attraversa trasversalmente il petto, trattenendo un oggetto identificabile con una faretra. Accanto ai piedi vi è una lucertola.

Un diverso modello del medesimo soggetto mostra tutt'altra postura degli arti inferiori: abbandonato il movimento chiasmico e velatamente tortile di Prassitele, la figura assume un'impronta frontale e statica marcata proprio dalla posizione delle gambe.

È quanto mostra, ad esempio, un originale bronzeo, una delle poche opere ellenistiche giunte fino a noi: l'*Eros dormiente* del Metropolitan Museum of Art⁶⁷ (**Fig. 10**).

Realizzato in bronzo, lungo cm 85,4, è di provenienza incerta, probabilmente rodia, creato forse per un santuario così come per un committente privato. Per quanto concerne la datazione, sulla base del confronto con altri prodotti come la Tyche di Antiochia o alcune sculture commissionate dai sovrani di Pergamo, è stata proposta una sua creazione nell'età medio-ellenistica, tra 250-150 a.C.⁶⁸. Il supporto è un'aggiunta moderna, ma è probabile che originariamente l'opera avesse una base separata in pietra⁶⁹.

Dalle fattezze del soggetto, si può supporre abbia sette o otto anni circa e che sia, quindi, un poco più giovane del modello prassitelico ma più vecchio rispetto ai bambini che inizieranno a rappresentare Eros nel tardo ellenismo e poi in età romana.

⁶⁶ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, pp. 140-141.

⁶⁷ .A. Picon, S. Hemingway, C. Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art: Greece o Cyprus o Etruria o Rome*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, 2007, p. 451; W. Fuchs, *Storia della scultura greca*, Milano, Rusconi, 1982, p. 278; S. Hemingway, R. Stone, *The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration, in Bronze grecs et romains*, in «Techne», 45, 2017, pp. 46-63.

⁶⁸ G. M. A. Richter, *A bronze Eros*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», voll. 2, 3, 1943pp. 118-125, p. 124.

⁶⁹ Picon, Hemingway, Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art*, p. 451.

Il giovane dio si trova supino, disteso su una clamide, che sembra quasi creare un piccolo giaciglio per rendere la pietra più comoda; le gambe sono divaricate e leggermente piegate in una posa naturalistica dovuta al supporto; il braccio destro è abbandonato trasversalmente rispetto al corpo e ricade oltre il ventre, mentre il braccio sinistro è presumibilmente piegato sotto il corpo e la testa, appoggiata sul supporto di pietra.

Da questo originale, probabilmente, sono derivati molti prodotti più tardi, che raffigurano Eros in una posizione quindi più scomposta rispetto a quella chiastica e ponderata di Prassitele, con le gambe divaricate e totalmente abbandonate nel sonno.

Una derivazione da questo modello sembra essere un *Cupido dormiente* (**Fig. 11**) conservato al Museo Archeologico di Venezia (inv. n. 88)⁷⁰: in marmo, lungo 57 cm, è databile forse al II sec. d.C. (probabilmente copia di età adrianea). Manca parte dell'ala destra. La zona naso-labiale e le dita della mano sinistra sono corrose e ci sono diverse scheggiature e scalfitture su tutto il corpo. L'ala sinistra è segnata molto sommariamente sulla superficie piatta del retro della figura, che non doveva essere visibile.

Anche in questo caso si tratta di un bambino giovanissimo, qui ormai un putto, sdraiato diagonalmente sopra un masso roccioso, coperto da una clamide pieghettata. Ha le gambe divaricate e leggermente piegate.

La testa è appoggiata al braccio sinistro ripiegato a far da cuscino, mentre il destro è abbandonato di traverso sul petto, riprendendo la posa originaria. Nella mano destra stringe una corona di papaveri.

Un altro *Eros* conservato agli Uffizi (inv. n. 392) presenta lo stesso tipo iconografico (**Fig. 12**): in marmo di Carrara, la scultura misura 30 cm di altezza, 72 di lunghezza, 39 di profondità. È databile al II sec. d.C. Di restauro moderno sono punta del naso, l'ala e la mano destra, le dita della mano sinistra, le gambe dal ginocchio con la parte corrispondente della clamide alla base. La superficie è stata lucidata nella parte del corpo⁷¹.

Anche questo Eros è un infante, probabilmente intorno ad un'età che si aggira tra i tre e i quattro anni. L'insieme mostra forme paffute ed un atteggiamento globalmente naturalistico. È disteso sulla clamide pieghettata che ricopre la base rocciosa. Le gambe sono divaricate e leggermente piegate. Il braccio sinistro è piegato sotto la testa – poggiata

⁷⁰ Traversari, *La statuaria ellenistica*, pp. 48-50.

⁷¹ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, p. 140.

su un cuscino - e il destro è lasciato cadere trasversalmente rispetto al corpo, mentre la mano stringe un mazzetto di papaveri. Le ali spuntano, piccole, sulla schiena. Accanto alle pissidi di papavero, c'è una farfalla che probabilmente richiama la futura moglie del dio, Psiche.

A questo tipo possono essere associate numerose repliche simili come, ad esempio, quelle conservate a Palazzo dei Conservatori⁷² (**Fig. 13**), a Rodi, al Louvre, al Museo Chiaramonti in Vaticano, al British Museum, al Cyprus Museum di Nicosia, nel Museo di Sassari, nei Musei Vaticani, a Villa Albani a Roma, in Inghilterra nella Wilton House, ad Ostia⁷³. Al medesimo modello è ascrivibile la scultura conservata ad Atene (**Fig. 14**), interessante per la presenza della coroncina di fiori di papavero e il piccolo leone accovacciato davanti al putto.

Ancora al Museo Archeologico di Venezia (inv. n. 197) è un'ulteriore variante del tipo (**Fig. 15**), lunga 53 cm; è molto ben conservata anche se si possono notare lievi scheggiature e qualche scalfittura sulle varie parti del corpo. Il retro è trattato sommariamente, ma non doveva essere visto. È databile al II sec. d.C., in epoca tardo-antoniana-severiana⁷⁴.

Eros è rappresentato come un bambino, un'età intorno ai tre o quattro anni. È disteso su una roccia coperta dalla leontè, stesa come a creare, anche in questo caso, un luogo più comodo per riposare. Il braccio destro è piegato ad angolo retto verso il volto e sulla mano poggia la testa⁷⁵. Il braccio sinistro, invece, fa da sostegno al destro. Le gambe, come nel modello del MET, sono divaricate e leggermente piegate. Le ali, entrambe conservate, spuntano, piccole, sulla schiena.

Nella mano sinistra Eros stringe una corona di papaveri e, al suo fianco, è steso un piccolo cane, forse fraintendimento del leone sull'esempio del pezzo di Atene.

La variazione, in questo caso, è costituita dalla posizione delle braccia, già peraltro osservata nelle opere del modello a gambe incrociate.

⁷² Questo esemplare è particolarmente vicino al modello del MET: cfr. Hemingway, Stone *The New York Sleeping Eros*, p. 54.

⁷³ Traversari, *La statuaria ellenistica*, pp. 48-50 con ampia bibliografia specifica. Lo stesso autore menziona come varianti dirette dello stesso modello le sculture di Istanbul, Berlino, Tolosa e Arezzo e assegna il motivo delle gambe incrociate «presumibilmente all'estro o al capriccio del copista romano».

⁷⁴ *Ivi*, pp. 51-52.

⁷⁵ Ancora *ibidem* per una rassegna esemplificativa di questa posizione del braccio (esemplari di Treviri, Cirene, Londra, Avenches, Istanbul, Musei Vaticani, etc.).

2.4. Il modello iconografico antico: le evidenze.

Alla luce di ciò che è stato analizzato, si può arrivare ad impostare uno schema sulle caratteristiche ricorrenti che compongono questo tipo iconografico, evidenziando immediatamente che, a quanto consta, non esiste un modello univoco.

Il soggetto è Eros, un giovinetto o un bambino (la cui età può variare a seconda del periodo storico e del contesto culturale), nudo, dalle forme più o meno piene, con chioma a riccioli; dalle spalle spuntano le ali, di dimensione variabile a seconda dell'interpretazione al momento dell'esecuzione. Gli occhi sono chiusi.

È rappresentato giacente, ma può assumere posizioni differenti: disteso, è supino ma ruotato di tre quarti; il busto è poggiato sulle ali – orizzontale o leggermente sollevato -, mentre la testa è sempre inclinata e ruotata di lato.

Anche gli arti possono assumere posture diverse.

Le gambe sembrano costituire il particolare dirimente per definire due diversi modelli: esse, infatti, possono trovarsi rilassate e naturalisticamente piegate, morbidamente incrociate con la sinistra posta sotto alla destra (l'incrocio è all'altezza dei polpacci o anche solo dei piedi), o in alternativa sono divaricate e piegate seguendo l'andamento del terreno e del supporto, talora addirittura penzolanti. È indubbio che questi due schemi marcano fortemente le figure, il primo con uno stile mosso ed elegante, il secondo più rigidamente frontale⁷⁶.

In entrambi questi tipi, si ritrovano all'incirca le medesime posizioni per le braccia.

Il braccio sinistro può essere disteso lungo il corpo o ad esso affiancato più o meno flesso fino a alloggiare la testa sulla spalla, ovvero ripiegato all'indietro a porre la mano come sostegno del capo stesso; il braccio destro, invece, poggiato trasversalmente sul petto o sul ventre, ripiegato attorno al collo per sostenere il capo con la mano o piegato verso il gomito opposto o abbandonato in avanti oppure, meno frequentemente, sollevato e piegato dietro alla testa stessa.

⁷⁶ Per quanto Traversari, *La statuaria ellenistica*, p. 49 non attribuisca particolare significato a questa caratteristica

In aggiunta, si nota che Cupido esibisce degli attributi ricorrenti: la clamide o, più spesso, la pelle di leone come stuoia⁷⁷, una corona o un mazzolino di papaveri, arco e faretra, una fiaccola, una lucertola e, in pochi casi isolati, una clava, una farfalla ed un piccolo cane⁷⁸.

⁷⁷ Solo raramente indossata.





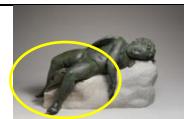



⁷⁸ Per un accenno agli attributi e al loro possibile significato si veda Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove*, p. 132.

TABELLA RIASSUNTIVA

Gambe incrociate

Gambe divaricate

	BRACCIO	DESTRO		
	Attraversa il petto, sotto alla testa come cuscino	Attraversa il petto piegato sotto al gomito opposto	Attraversa il ventre e si distende in basso	Ripiegato all'indietro a sostegno della testa
BRACCIO SINISTRO Disteso lungo il corpo	Torino			
Piegato accanto al corpo	Uffizi 169 (Cordova)			Uffizi 626
Piegato sotto alla testa, poggiata su avambraccio e mano	Venezia 197		MET (Uffizi 392, Venezia 88, Conservatori, Cipro, Tunisi)	
Piegato all'indietro, sotto alla testa		Uffizi 167 (Mattei di Giove, iberici)		

	BRACCIO	DESTRO		
	Attraversa il petto, sotto alla testa come cuscino	Attraversa il petto piegato sotto al gomito opposto	Attraversa il ventre e si distende in basso	Ripiegato all'indietro a sostegno della testa
BRACCIO SINISTRO Disteso lungo il corpo				
Piegato accanto al corpo				
Piegato sotto alla testa, poggiata avambraccio e mano			  	
Piegato all'indietro, sotto alla testa				

CAPITOLO 3

IL GIOVANE MICHELANGELO E UN *CUPIDO* PERDUTO

3.1. Il giovane scultore e la sua opera.

Nel 1533 Ascanio Condivi, scelto dal Buonarroti come proprio biografo, scrive una *Vita*⁷⁹ dell'artista (**Fig. 16**), basandosi non su una propria ricerca di dati o sulla personale conoscenza dello scultore, ma accogliendo direttamente il racconto del protagonista, ovvero quanto egli gli riferiva «dal vivo oracolo suo»⁸⁰. L'opera nel suo insieme si presenta ricca di dettagli riguardo gli avvenimenti degli anni giovanili, ma, dovendo rispettare la volontà di Michelangelo di presentarsi come autodidatta, non è certo che sia del tutto veritiera.

Talora essa è in disaccordo con quanto riportato nelle *Vite*⁸¹ di Giorgio Vasari del 1550, peraltro piuttosto laconiche in merito ai primi anni dell'artista, sui quali il biografo, all'epoca della prima redazione dell'opera, non era in possesso di molte informazioni⁸², lacuna che verrà poi colmata nell'edizione del 1568⁸³ (**Fig. 17**).

Condivi e Vasari non concordano, per esempio, in merito al primo periodo di formazione giovanile dell'artista: già nel 1550 Vasari fa cenno all'apprendistato di Michelangelo nella bottega dei fratelli Ghirlandaio, Domenico e Davide, mentre Condivi, sotto la pressione dell'artista, rifiuta l'affermazione; nell'edizione del 1568, però, Vasari porta a sostegno della propria tesi addirittura il documento dell'accordo tra i fratelli Ghirlandaio e il padre di Michelangelo⁸⁴.

⁷⁹ A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Trasone*, a cura di G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S. Ed., 1998 (1^a ed., Roma Antonio Blado Stampatore, 1553)

⁸⁰ *Ivi*, p. 6. Cfr. M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane, scultore e pittore a Roma 1496-1501*, Modena, Panini Ed., 1997, p. 13.

⁸¹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, vol. 2, Torino, Einaudi 2105 (1^a ed. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550).

⁸² Hirst, Dunkerton *Michelangelo giovane*, p.14.

⁸³ Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma, Newton Ed., 1997 (1^a ed. Firenze, Giunti Ed., 1568).

⁸⁴ Nell'edizione del 1550, p. 881, Vasari riporta che Michelangelo venne preso a bottega da Domenico Ghirlandaio e accenna solamente al contratto «(...) e ne fecero una scrittura com'e' ancora oggi appare a un giornale di Domenico Ghirlandai, scritto a mano, e di mano di esso Ludovico Buonarroti le ricevute tempo e per tempo, le quali cosa si ritrovano ora appresso di Rodolfo Ghirlandaio figliuolo di Domenico sopraddetto.». Invece, nell'edizione del 1568, p. 1203, sottolinea con forza la veridicità di quanto già affermato, riportando puntualmente tutto il testo del contratto che precisa tempi e compensi

Le due biografie del Vasari e del Condivi iniziano ad essere in minor contraddizione riguardo lo stadio successivo della formazione di Michelangelo: concordano in particolare sulla sua frequentazione del giardino dei Medici nei pressi del convento domenicano a San Marco⁸⁵, dove a disposizione dei giovani artisti si trovavano numerosi pezzi della collezione di scultura antica, anche se per Condivi si trattava di un luogo di studio informale mentre per Vasari era un centro organizzato di formazione artistica, che ebbe comunque un ruolo significativo nella sua formazione⁸⁶.

Dopo la morte di Lorenzo il Magnifico nel 1492, Michelangelo avrebbe continuato a godere della protezione dei Medici fino all'esilio di Piero del 1494⁸⁷. In seguito a questo evento, Michelangelo si sarebbe trovato nelle condizioni di doversene andare da Firenze. Secondo quanto affermato da Condivi, Michelangelo si sarebbe recato a Bologna, dove sarebbe rimasto per poco più di un anno (proprio il soggiorno bolognese gli avrebbe portato la commissione, da parte del nuovo mecenate Gian Francesco Aldovrandi, di tre delle quattro statue mancanti dell'arca di San Domenico⁸⁸), mentre Vasari nel 1550 non fa alcun cenno ad una permanenza dell'artista nella città, ma si corregge nel 1568.

In ogni caso, nel 1495 viene concessa un'amnistia ai sostenitori del vecchio regime mediceo e il giovane artista può far ritorno a Firenze dove trova un nuovo mecenate in Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici – che con il fratello Giovanni era passato al regime

dell'apprendistato. In J.K. Cadogan, *Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 30-31 ulteriore documentazione della presenza di Michelangelo nella bottega dei Ghirlandaio già nel 1487.

⁸⁵ In B. Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, Milano-Firenze, Il Sole 24 ore, Suppl., 2007, p. 21 il Giardino viene descritto come una scuola che Lorenzo il Magnifico aveva aperto nella metà degli anni Settanta del Quattrocento: era un luogo in cui i giovani artisti destinati a servire i Medici avevano la possibilità di studiare i pezzi antichi che facevano parte delle collezioni medicee del tempo. Sul giardino F. Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco e nel Palazzo di via Larga all'età di Lorenzo il Magnifico*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Editore, 2014, pp. 35-41.

⁸⁶ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 15; M.A. Gonzales, *Michelangelo*, Milano, Mondadori Arte Ed., 2007., p. 12; C. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI, 1992, pp. 58-61; *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 1992; A. Mazzotta, 1475-1592. *Nella Firenze di Lorenzo il Magnifico: l'infanzia, il giardino di san Marco*, in *Michelangelo. Una vita*, a cura di P. Aiello, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 1-14; Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco*, p. 35.

⁸⁷ G. Spini, *Storia moderna*, Novara, De Agostini Ed., 2016, pp. 36, 43.

⁸⁸ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 9-10. A sostegno dello spostamento di Michelangelo da Firenze a Bologna si veda anche Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, p. 34-37.

repubblicano –. Per Lorenzo, infatti, Michelangelo scolpisce un *San Giovannino*⁸⁹, dopo il quale «si messe a fare un Cupido che dormiva, quanto il naturale»⁹⁰; è proprio il Medici che, nell'estate del 1496⁹¹, lo spinge a vendere l'opera e, in questo modo, favorisce l'arrivo di Michelangelo nella Città Santa.

3.2. Il cupido dormiente acconciato come antico.

L'artista non ha mai spiegato il motivo della scelta di un Cupido dormiente come soggetto – essendo stata la statua creata secondo alcuni non su commissione, ma per diletto personale⁹² – anche se è noto che da giovane aveva studiato le sculture antiche della collezione dei Medici nel giardino a San Marco; proprio lì Giuliano da Sangallo aveva posto un antico *Cupido dormiente* marmoreo portato da Napoli nel 1488 come dono dal re Ferdinando I a Lorenzo de' Medici⁹³.

⁸⁹ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 17; anche il San Giovannino, come il Cupido esaminato in questo studio, è stato ritenuto perduto, come riporta Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 18; recentemente, però, ne è stata proposta l'identificazione con l'opera conservata a Ubeda: F. Caglioti, *Il 'San Giovannino' Mediceo Di Michelangelo, Da Firenze a Úbeda*, in «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81; *Il San Giovannino di Úbeda restituito*, atti del convegno (Firenze 24-25 giugno 2013), a cura di M.C. Improta, Firenze, Edifir Ed., 2014.

⁹⁰ Vasari, 1568, p. 1206. Anche Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 17: «Ripatriato Michelangelo si pose a far di marmo un Dio d'amore».

⁹¹ *Ibidem*, p. 17.

⁹² F. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», vol. 39, 4, 1957, p. 251. La critica però è poco chiara su questo punto. C. Parisi Presicce, *Michelangelo a Roma: il dialogo con la scultura antica, in 1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, p. 45 afferma che l'opera era stata commissionata dal Medici; G. Pinotti, «E se tal serpe ultra la usanza onoro». *Il Cupido dormiente di Michelangelo alla corte di Urbino. Nuove dinamiche storico artistiche riguardanti la scultura eseguita da Buonarroti a Firenze nel 1496 e appartenuta al Duca Guidobaldo da Montefeltro sino al 1502*, in «engramma», 150, ottobre 2017 parla dichiaratamente di un'opera libera, priva di committenza. In realtà, si può accogliere quanto espresso da Norton, in quanto né Vasari né Condivi parlano esplicitamente di una commessa da parte del Medici per il Cupido dormiente.

⁹³ Generalmente identificato con il Cupido dormiente in marmo conservato agli Uffizi (L.S. Fusco, G. Corti, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, Cambridge, University Press, 2006, pp. 41-52; P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of visual sources*, Londra, Harvey Miller Ed., 1986, p. 89; S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 82). *Contra*, è stata proposta l'identificazione con il Cupido di marmo nero sempre agli Uffizi: M.L. Morricone Martini, *Giorgio Vasari e le 'anticaglie'. Storia del 'putto in pietra nera che dorme' alla Galleria degli uffizi*, in «Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XLIV, 1989, pp. 259-278. Per il dono da parte del re di Napoli, Ferdinando I, cfr. anche quanto riportato nella *Vita di Giuliano e Antonio da San Gallo* da Vasari: nell'edizione del 1550 è menzionato solo il dono, mentre in quella successiva viene indicata la collocazione nel guardaroba del Duca Cosimo. Sulla collocazione nel giardino di San Marco del Cupido donato dal re di Napoli anche Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco*, p. 35.

Senza dubbio l'artista vide questo Cupido e non è inverosimile pensare che l'abbia copiato o si sia almeno ispirato ad esso⁹⁴, così come d'altronde aveva copiato altre statue classiche nei primi anni quale una *Testa di Fauno*⁹⁵, o si era ispirato agli antichi soggetti per proprie creazioni: è il caso, per esempio, della *Battaglia tra Lapiti e Centauri*⁹⁶ o del noto *Bacco*⁹⁷ ma anche, più in generale, in molta della sua produzione artistica successiva. Michelangelo, dunque, inizia a lavorare al *Cupido* nel 1495, subito dopo essere tornato a Firenze da Bologna⁹⁸ e l'opera è sicuramente terminata nel 1496⁹⁹.

Condivi racconta di come Lorenzo lo abbia considerato da subito un'opera di estrema bellezza e di come sia stato proprio lui a consigliare a Michelangelo di invecchiarlo e venderlo a Roma come pezzo antico¹⁰⁰.

Vasari, nell'edizione del 1568, riferisce invece che sia stato Baldassarre del Milanese¹⁰¹, il mercante intermediario incaricato della vendita, a giudicare l'opera mirabile e a mostrarla al mecenate fiorentino che, ritenendola anch'egli «per cosa bella» avrebbe detto: «Se tu lo mettesti sotto terra sono certo che passerebbe per antico, mandandolo a Roma acconcio in maniera che paressi vecchio, e ne caveresti molto più che a venderlo qui».

Il biografo, poi, continua riferendo due versioni diverse dello svolgimento successivo dei fatti: nella prima, dice che Michelangelo stesso ebbe la maestria di invecchiare l'opera; nella seconda, invece, che fu il mercante a sotterrarla in una propria vigna a Roma, per dargli quell'aspetto più antico e opacizzato proprio dei marmi classici¹⁰².

⁹⁴ Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 251; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 82.

⁹⁵ L'opera, tra l'altro, è al centro di un famoso aneddoto sulle grandi capacità dello scultore: Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 11; Vasari, 1568, pp. 1204-1205.

⁹⁶ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 13.

⁹⁷ *Ivi*, p. 19.

⁹⁸ *Ivi*, p. 17 cfr nota 13. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 251.

⁹⁹ Da ultima F. De Nicola, *Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani*, in *Icoxilòpoli 2. Iconografia delle xilografie del Polifilo*, a cura di A. Bertuzzi, E. Caputo, S. Colonna, F. De Nicola, F. De Santis, A. Dessi, Roma, Bulzoni Ed., 2020, p. 607.

¹⁰⁰ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 17-18.

¹⁰¹ Il nome è riportato da Vasari sia nell'edizione del 1550, così come in quella del 1568 mentre Condivi non ne fa menzione.

¹⁰² Vasari, 1568, p. 1206.

Fatto sta che Baldassarre del Milanese si mette all'opera e il *Cupido* viene venduto al cardinale di San Giorgio, Raffaele Riario della Rovere¹⁰³ (**Fig. 18**) per duecento scudi, mentre all'esecutore ne vengono riconosciuti solo trenta: l'intermediario riesce così ad ingannare sia artista, sia acquirente della scultura.

In breve tempo, però, il cardinale viene a conoscenza della modernità della statua e della sua origine fiorentina, e non ha dubbi: desiderando un manufatto antico e avendone ricevuto uno moderno, anche se di eccelsa fattura, decide di restituirla al venditore, richiedendo indietro i duecento ducati pagati, poiché quella sarebbe stata la somma destinata ad una scultura classica e non ad una contemporanea¹⁰⁴.

La notizia deve aver suscitato un certo scalpore: il fatto che il cardinale, noto collezionista, avesse acquistato un'opera moderna per antica e l'avesse pagata una somma ingente è narrato già in Paolo Giovio¹⁰⁵, negli anni venti del Cinquecento, quindi ben prima degli scritti di Condivi e Vasari.

Per altro verso, riconoscendo la perizia nella realizzazione del *Cupido* all'antica, il cardinale Riario manda a Firenze un suo emissario, il banchiere Jacopo Galli¹⁰⁶, per confermare la modernità della scultura e conoscere l'artista che l'aveva creata: apprezzando quindi il talento del giovane Michelangelo, lo invita a Roma, dove gli commissionerà un'altra opera in grado di rivaleggiare con l'antico, ovvero il *Bacco*¹⁰⁷, poi acquistato peraltro non dal cardinale ma dal Galli stesso¹⁰⁸ (**Fig. 19**) ed oggi conservato al Museo Nazionale del Bargello.

¹⁰³ In quel momento Riario abitava nel palazzo della cognata, Caterina Sforza, attuale Palazzo Altemps. <http://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/scultura-raffigurante-cupido-dormiente/>

¹⁰⁴ Riguardo la vendita e la restituzione, ne parlano sia Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 18-19, sia Vasari in entrambe le edizioni: in 1550, p. 882 riferisce solamente che l'opera venne acquistata da Baldassarre del Milanese: «contrafacendo la maniera antica, fu portato a Roma e sotterrato in una vigna, onde cavatosi e tenuto per antico, fu venduto a gran prezzo». Invece, in 1568, pp. 1206-1207 viene descritta minuziosamente la vicenda con entrambe le versioni sopracitate.

¹⁰⁵ La biografia di P. Giovio, *Michaelis Angeli vita*, a cura di C. Davis, Heidelberg, 2008 rimase inedita fino al XVII secolo, ma conferma che si conoscesse la storia dell'acquisto già prima degli anni '50: Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 23.

¹⁰⁶ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 21 fa riferimento ai resoconti dei bancari Balducci; sarà proprio Jacopo Galli, come aveva intuito, K. Frey, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen. Band I. Michelagniolos Jugendjahre*, Berlin, Verlag von Karl Curtius, 1907, pp. 286-287, a sostenere e ospitare Michelangelo durante i primi anni a Roma.

¹⁰⁷ Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, p. 27.

¹⁰⁸ Nella collezione in casa Galli, una delle maggiori tra Quattro e Cinquecento, numerose opere di diverso genere erano disposte in modo almeno apparentemente casuale in un continuo confronto tra antico e all'antica: Parisi Presicce, *Michelangelo a Roma*, p. 46.

3.3. Il *Cupido* sul mercato: da Roma a Urbino.

Grazie al *Cupido*, quindi, il 25 giugno 1496 Michelangelo giunge a Roma per la prima volta e lì rimane fino al marzo del 1501¹⁰⁹.

Il viaggio era stato incoraggiato dal suo mecenate fiorentino, Lorenzo de' Medici, che gli aveva fornito delle lettere di presentazione al fine di agevolare la permanenza nell'Urbe entrando in contatto con l'ambiente più propizio, tanto da ricevere, alla fine del soggiorno romano, la commissione della *Pietà* da parte del cardinale Jean Bilhères de Lagrulas, opera che contribuirà a consolidare la fama dell'artista¹¹⁰.

Il cardinale Riario stesso si era fatto carico dei costi della trasferta e aveva provveduto a rimborsare le spese del viaggio a Roma a Michelangelo¹¹¹.

Il suo arrivo è comunque sicuramente posteriore al rifiuto del *Cupido*: nei resoconti della banca dei Baldacci, di cui si serviva Riario, è infatti segnato un versamento proprio di duecento ducati il 5 maggio 1495 dopo la restituzione del *Cupido* a Baldassarre del Milanese, ovvero poco più di sei settimane prima dell'arrivo di Michelangelo a Roma¹¹². Quindi, quando Michelangelo arriva a Roma il *Cupido* era già stato restituito al mercante e riapparso sul mercato. Nella lettera del 2 luglio a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (**Fig. 20**), infatti, lo scultore descrive il suo incontro con il cardinale, per poi parlare del *Cupido*¹¹³.

Dopo aver consegnato la lettera del protettore fiorentino, il giovane artista aveva chiesto espressamente al mercante di riavere la scultura, offrendo addirittura il denaro ricavato dalla vendita, i trenta ducati. Baldassarre però aveva rifiutato di restituire la scultura ribadendo la proprietà del pezzo – d'altronde, lui aveva dato all'artista i trenta ducati concordati – e minacciando di distruggerlo piuttosto che cederlo¹¹⁴.

¹⁰⁹ De Nicola *Nuove acquisizioni*, pp. 606-610.

¹¹⁰ Agosti *Michelangelo, amici e maestranze*, p. 37.

¹¹¹ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 24: «E de' dare carlini trenta per la postura del cavallo di Michelangelo e le spese per la via... ducati 3», in Archivio di Stato, Firenze, *Eredità di Lemmo Balducci*, II, c. 17v (1496, 18 luglio).

¹¹² *Ivi*, p. 19.

¹¹³ *Ivi*, p. 20.

¹¹⁴ Se dalla lettera è chiaro quanto l'artista volesse rientrare in possesso della propria opera, in Condivi *Vita di Michelagnolo*, p. 18, Michelangelo sembra invece volere un rimborso. Hirst, Dunkerton *Michelangelo giovane*, nota 28. La lettera è integralmente riportata in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014 p. 246.

(...) detti la lettera a Baldassarre e domandagli e el ba[m]bino e ch'io gli renderia e' sua danai lui mi rispose molto aspramente e che ne fare' prima cento pezi e che el bambino luj l'avea chomperato e era suo e che avea lettere chome egli avea sodisfatto a chi gnene mando' et non dubitava d'avello a rendere (...).

Essendo tornato in possesso della scultura, quindi, il mercante la mette in mostra nella casa del cardinale Ascanio Maria Sforza¹¹⁵, dove personalità ricche o influenti di Roma avrebbero potuto ammirarlo e, magari, acquistarlo¹¹⁶.

Proprio questo è il momento in cui Isabella d'Este avrebbe sentito parlare dell'opera la prima volta, per conto di una lettera del conte Antonio Maria Pico della Mirandola del 27 giugno:

Et è uno pucto cioè uno Cupido che si ghiace e dorme posato in su una sua mano, è integro et è lungo circa III spanne, quale è bellissimo: chi lo tene antiquo et chi moderno; qualunque si sia è tenuto et è perfectissimo¹¹⁷.

Ella non deve aver manifestato interesse alcuno, se lo stesso della Mirandola, in una ulteriore lettera del 23 luglio scrive:

Quel cupido è moderno, et lo maestro che lo ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo; et da poi che è chiarito moderno, credo che lo daria per manco pretio, ma non volendo la S.V. non essendo antiquo non ne dico altro¹¹⁸.

È Cesare Borgia, probabilmente, ad acquistare il *Cupido* da Baldassarre.

Lo stesso Borgia, poi, alla fine del 1496, lo dona a Guidobaldo da Montefeltro, duca di Urbino, come strategia per adulare le famiglie regnanti di Romagna e Toscana, per poi sottrarre loro il potere¹¹⁹.

¹¹⁵ Zio di Caterina Sforza che aveva ospitato Riario.

¹¹⁶ Norton, *The Lost Sleeping Cupid*, p. 251. Messo in vendita per 200 scudi.

¹¹⁷ Per una analisi della testimonianza cfr. *infra* paragrafo 3.4.

¹¹⁸ Le lettere sono citate in Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, pp. 19-20, note 26, 27 p. 27, con bibliografia precedente.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 20-21. Norton *The Lost Sleeping Cupid*, p. 251. Per il contesto storico si veda Spini, *Storia moderna*, p. 47- 48.

Guidobaldo, d'altra parte, era in possesso di una delle più ricche collezioni umanistiche in tutta la penisola e la scultura di Michelangelo poteva ben figurare in questo contesto. Lì la vide Serafino de' Ciminelli dell'Aquila, che la descrisse specificando che «a lui manca el stral, l'arco e la face»¹²⁰.

Il *Cupido*, però, rimase ad Urbino solo per poco tempo, poiché il 21 giugno 1502 il Valentino attaccò la città, conquistandola ed esiliandone il duca.

Guidobaldo, che nel 1489 aveva sposato Elisabetta Gonzaga diventando, quindi, cognato di Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga, scrisse immediatamente alla illustre cognata, raccontandole la fuga dalla città e pregandola quindi di salvare quanto era in suo possesso¹²¹.

3.4. Nella collezione mantovana di Isabella d'Este.

Isabella non perse tempo e la settimana seguente, il 30 giugno 1502, scrisse all'influente fratello, cardinale Ippolito d'Este, per chiedergli aiuto e ottenere la statua.

(...) Frater honorandissime. Lo Signor Duca de Urbino, mio cognato, aveva in casa sua una Venere antiqua de marmo piccola, et così uno Cupido, quale gli donò altre volte lo Illustrissimo Signor Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute nelle mani del preducto Signor Duca de Romagna in la mutazione del Stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in recogerie cose antique per onorare el mio studio, desideraria grandemente averli; né mi pare inconveniente pensiere, intendendo che la E.S. non se delecta molto de antiquità, et che per questo facilmente ne compiacerà altri. Ma perché io non ho dimestichezza cum lei di sorte che senza mezzo possi assicurarmi de ricercarla de simile piacere, mè parso de usare de la auctorità di V.S.Rma pregandola et dimandandoli di gratia che la vogli et cum letere et cum messo richiedere in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficatia che lei et me siamo compiaciuti; et sarò ben contenta, parendo così a V.S. Rma, che la dimonstri volerli per me, et ch'io gli ebbi fatta grandissima instantia, et mandato questo cavallaro a posta, come faccio; (...) ¹²².

¹²⁰ C.M. Brown, *Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique: new documents for Isabella d'Este's collection of antiquities*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C.H. Clough, Manchester, University Press, p. 355; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 82.

¹²¹ Vedi Norton, *The Lost Sleeping Cupid*, p. 252, nota 6.

¹²² La lettera, pubblicata più volte, è qui tratta da De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, p. 180.

Come accennato, Isabella era a conoscenza dell'esistenza del *Cupido* fin dal suo arrivo a Roma, dopo la restituzione al del Milanese da parte del cardinale Riario. Infatti, poiché Isabella era in cerca di opere antiche per la propria collezione, il suo corrispondente a Roma, conte Antonio Maria della Mirandola, la aveva informata della scultura che era stata offerta in vendita nella casa del cardinale Ascanio Sforza, vicecancelliere della Chiesa¹²³ ma, appurato che non si trattava di un'opera antica, la marchesa non se ne interessa ed è probabile che non conoscesse ancora il nome dello scultore¹²⁴.

Nel 1502, invece, ella, sollecitata dal duca di Montefeltro, mostra tutto il suo interesse ed ottiene quindi il *Cupido* da Cesare Borgia, come dono proveniente dal sacco di Urbino.

La scultura viene spedita al più presto, e prima del 21 luglio arriva a Mantova a dorso di mulo, insieme ad una *Venere* antica¹²⁵ particolarmente pregiata, con la quale il *Cupido* era stato donato a Guidobaldo di Montefeltro in precedenza¹²⁶.

Quando, poi, dopo la caduta del Valentino, Urbino torna ai Montefeltro e il duca richiede a Isabella la restituzione dell'opera di Michelangelo, lei rifiuta¹²⁷ e mantiene la statua nella propria collezione.

Il *Cupido* di Michelangelo viene così collocato nella Grotta di Isabella, nel Castello di San Giorgio¹²⁸, dove viene poi affiancato da un altro *Cupido dormiente* di cui la nobildonna entrerà in possesso nel 1505 dopo un acquisto a Roma; l'opera, antica, era probabilmente *l'Eros dormiente* attribuito a Prassitele¹²⁹.

¹²³ Lettera del 27 giugno 1496, con accurata descrizione: cfr. *supra* e anche *infra* nota 3, cap. 4.

¹²⁴ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 20.

¹²⁵ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, p. 180.

¹²⁶ In una lettera al marito Francesco, Isabella non si dilunga sulla *Venere*, secondo lei già nota al marchese, mentre invece commenta il *Cupido* affermando che «per cosa moderna non ha paro»: Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 21 e nota 29; S. J. Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, in S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella D'Este*, Yale, Yale University Press, 2004, pp. 91-92, 97.

¹²⁷ Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*, p. 333 (p. 351, nota 57 elenco delle lettere sull'argomento); cfr. anche Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 30. Sinteticamente Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, pp. 91-92.

¹²⁸ Sulla 'grotta' di Isabella e sul suo contenuto, Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*; Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*; Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, p. 91; De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, pp. 39-45.

¹²⁹ Cfr. *supra*, cap. 2. Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*, pp. 332-333 ripercorre sinteticamente le trattative, durate anni, per entrare in possesso di questo pezzo dalla famiglia Bonatto. Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, p. 92 è più dettagliato, seguendo la vicenda dal 1496 fino al 1505; alla fine, Gian Cristoforo Romano si congratulò con Isabella, dichiarando che il *Cupido* acquistato per lei da Ludovico Brugnolo era cosa unica e eccellente. Cfr. anche C. Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Erote antico posseduto da Isabella d'Este*, in

Dopo la morte di Francesco Gonzaga del 1519, i *Cupidi* vengono trasferiti, insieme agli altri tesori della marchesa, nei nuovi alloggi nella Corte Vecchia¹³⁰. Entrambi sono elencati in un inventario redatto poco dopo la morte della marchesa, nel 1539:

E più, un Cupido che dorme sopra una pelle di leone fatto da Prassitele, posto in un armario da un de' lati della finestra alla sinistra.

E più, un altro Cupido che dorme, di marmo da carrara, fatto de mano de Michel'Agnolo fiorentino, posto dall'altra banda della finestra in un armario¹³¹.

Il soggetto iconografico deve essere stato particolarmente apprezzato, in quanto nella raccolta gli esemplari aumentano. In un inventario gonzaghese del 1627 sono descritti ben quattro Cupidi, purtroppo difficilmente identificabili, corredati però delle rispettive stime¹³²:

Un amorino che dorme sopra una pelle de leone 8 S (L 48).

Un amorino piccolino che dorme sopra un sasso con due papaveri in mano 5 S (L30).

Un amorino che dorme sopra un sasso 20 S (L120).

Un altro amorino che dorme sopra una pelle di leone con un funerale in mano 25 S (L150).

La collezione Gonzaga inizia poi a disperdersi negli anni Venti del Seicento, ed anche il *Cupido* subisce questo destino.

La raccolta, infatti, già nota a livello internazionale, è oggetto di interesse da parte di diversi collezionisti illustri, ma un ruolo significativo viene svolto da Daniel Nys, uno

«ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano», vol. LIX, I, 2006, p. 245, che riporta le parole di ringraziamento di Isabella ad Alessandro Bonatto.

¹³⁰ Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 52, 1989, pp. 232-235 con bibliografia precedente.

¹³¹ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 22 e nota 37 p. 28 con rimando a A. Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1888, p.7 e S. Ferino Pagden *et alii*, *La prima donna del mondo: Isabella d'Este: furstin und mazenatin der Renaissance*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994, pp. 282-283.

¹³² Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 23 e nota 38 p. 28 con rimando a Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, p. 7; Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, p. 92; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 78-79 propone di riconoscere in due dei manufatti dell'inventario due specifiche sculture, giunte a Mantova in circostanze diverse, delle quali riporta ampi dati.

degli agenti al servizio di Carlo I d'Inghilterra, che in tempi rapidi, ancora alla fine degli anni Venti, provvede ad acquisire alcune opere¹³³.

Successivamente, in una lettera scritta da Venezia il 13 giugno 1631, Nys informa che entro breve tempo avrebbe spedito in Inghilterra alcuni pezzi di scultura eccezionali provenienti dalla collezione Gonzaga, tra i quali una *Venere inginocchiata* e tre *Cupidi* attribuiti rispettivamente a Michelangelo, Sansovino e Prassitele: «un enfant, Michiel Angelo Bonarota; un enfant, Sansovin; un enfant de Prasillete. Ce trois enfants n'ont pris et sont le plus rares choses qu'avoit le ducq»¹³⁴.

Il *Cupido* di Michelangelo rimane quindi a Mantova fino al 1631¹³⁵, quando viene preparato per essere spedito in Inghilterra insieme ad altre opere acquistate per la collezione di Carlo I.

3.5. Nella collezione di Carlo I.

La lettera di Daniel Nys a Thomas Cary del 1631 menziona tre splendidi Cupidi appartenuti alla Collezione Gonzaga¹³⁶, dei quali vengono precisati anche gli autori: Prassitele, Michelangelo e Sansovino (su quest'ultima attribuzione sono stati espressi forti dubbi, chiamando in campo forse la volontà di dare una paternità illustre anche al terzo esemplare¹³⁷).

Ora, le tre sculture sono state identificate con quelle rappresentate in un foglio di disegni conservato nella Royal Library di Windsor (**Fig. 21**), nel quale vi sono in effetti riprodotti tre diversi tipi del medesimo soggetto, insieme ad uno del tutto differente¹³⁸. L'ipotesi sembra essere suffragata dall'indicazione data dallo stesso Nys, in una lettera precedente,

¹³³ Sull'invio di collaboratori in Italia per reperire opere d'arte, *in primis* quadri, da parte di Carlo I ed in particolare sull'operato, non proprio lineare né trasparente, di Daniel Nys, cfr. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, pp. 253-254. Per la specifica contrattazione relativa ai Cupidi da parte di Nys: Brown, *Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique*, p. 332.

¹³⁴ A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 - 28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, Cogliati Ed., 1913, p. 165; Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 79.

¹³⁵ Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 23.

¹³⁶ In una diversa lettera, peraltro, Nys parla di un numero diverso di puttini: cfr. *infra*.

¹³⁷ Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 81-82, con ampia argomentazione.

¹³⁸ Il disegno si trova nell'album "Drawings of Statues and Busts that were in the Palace at Whitehall before it was burnt" e il foglio in questione è il n. 8914. Il disegno è riprodotto più volte, ma una prima considerazione efficace è in Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, pp. 255. Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 41 p. 28 precisa che l'origine della carta sembra essere francese, e questo ben si adatta alla nazionalità francese di Nys.

datata al febbraio 1629 e indirizzata a Lord Dorchester, che avrebbe inviato in Inghilterra alcuni disegni delle sculture Gonzaga disponibili per l'acquisto¹³⁹.

Nel disegno della Royal library si troverebbe quindi, specificamente al n. 28, la riproduzione del capolavoro michelangiolesco (**Fig. 22**).

Il *Cupido*, quindi, preparato per essere inviato in Inghilterra, potrebbe davvero essere confluito nella collezione di Carlo I, come potrebbe essere confermato dalla presenza, tra i numerosi cupidi dormienti ricordati negli inventari posteriori alla morte del re, di una scultura con descrizione coerente con quanto affermato dal conte Antonio della Mirandola¹⁴⁰. Proprio in Inghilterra, infine la statua sarebbe andata perduta, forse distrutta con altri tesori nell'incendio di Whitehall Palace del 1698¹⁴¹.

Il percorso, però, non è in realtà così certo.

Il *Cupido* n. 28 del disegno della Royal Library corrisponde ad uno di quelli dell'inventario Gonzaga («Amorino che dorme sopra un sasso con due papaveri in mano»), ma quest'ultimo ha una stima piuttosto bassa rispetto alla fama che doveva aver acquisito Michelangelo. Il disegno potrebbe quindi non restituire affatto l'aspetto dell'opera dello scultore fiorentino¹⁴². Nel medesimo inventario vi è, però anche un altro «Amorino che dorme sopra un sasso», e sarebbe proprio uno dei due con valutazione maggiore, potendo quindi essere identificabile con quello rappresentato nel foglio di Windsor.

¹³⁹ «Et con primo corriero mandarò li disegni delle statue», in Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, p. 160, utilizzato ampiamente anche da Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, 1997.

¹⁴⁰ Le sculture sarebbero state spedite almeno un anno dopo; l'arrivo del materiale proveniente dalla collezione di Mantova preparato da Nys è confermato, ma i pezzi non sono identificabili in modo inequivocabile: cfr. Norton, *The Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 254. Nelle liste compilate dopo la morte del re, sono elencati almeno sette Cupidi distesi, tra cui uno assolutamente corrispondente alla descrizione del Cupido michelangiolesco di Isabella d'Este per la posizione della testa appoggiata alla mano: *ibidem*, p. 254; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 25, con bibliografia precedente.

¹⁴¹ Norton, *The Sleeping Cupid of Michelangelo*, p. 256, con dettagli alla nota 27; lo studioso spiega anche che non tutto però andò distrutto: la Venere arrivata con i Cupidi, ad esempio, è ancora nel Castello di Windsor. L'ipotesi della perdita durante l'incendio è accolta anche da R. Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX, 1986, p. 257.

¹⁴² Per una ricostruzione dell'iconografia cfr. *infra*. Considerando comunque valido il trasferimento in Inghilterra, è stato proposto di riconoscere il Cupido di Michelangelo nella statua conservata a Corsham Court: C. Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi Michelangioleschi*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971, pp. 8-9 e altri. Sulla questione cfr. *infra*.

Ma se anche esso restituisse davvero l'immagine dell'opera in esame, cosa che non sembra essere stata messa in discussione¹⁴³, rimarrebbe incerto il definitivo arrivo della scultura in Inghilterra.

In una lettera del 9 settembre 1628, Daniel Nys affermava che aveva già ricevuto due cupidi, ed era in attesa degli altri due, precisamente di quelli di Prassitele e Michelangelo¹⁴⁴:

È gionto il S.r. Giulio Cesare Savelli con la barca et ho avuto la robba, ma vi sono solo duo puttini che dormono et ne ha da essere quattro; manca quel di Pressitele et quello di Michiel Angelo, che in tutte le maniere bisogna mandare.

Nelle altre lettere si parla di tre opere e sempre tre sono i *Cupidi dormienti* raffigurati nel disegno di Windsor: la quarta scultura, a rigore, potrebbe non essere mai partita.

Certo, non vi sono indizi sicuri per sapere quale delle sculture sarebbe stata esclusa dalla spedizione, ma sulla base del disegno della Royal Library e sulla menzione di un *Cupido* con la testa poggiata sulla mano negli inventari inglesi citati, si può forse convenire con l'ipotesi che l'opera trattenuta in Italia e non inviata sia quella ritenuta antica¹⁴⁵.

¹⁴³ Contrario, però, A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo, Palinodia Michelangiolesca, IV*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1992, p. 18-19.

¹⁴⁴ Luzio, *La Galleria dei Gonzaga*, p. 157; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 45, Pierguidi Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico, p. 84

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 77 sostiene con certezza che quella mai partita sia l'opera di Prassitele, pur ammettendo lui stesso, nota 30, p. 84, che la preferenza accordata allo scultore antico piuttosto che a Michelangelo suscita un certo stupore. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, pp. 20-21, invece, ritiene verosimile che Nys abbia trattenuto presso di sé il Cupido michelangiolesco, per poi venderlo a un qualche residente fiorentino a Venezia che, infine, potrebbe averlo riportato nella città di origine.

CAPITOLO 4

L'ICONOGRAFIA MICHELANGIOLESCA: DATI E IPOTESI

4.1. Fonti e suggestioni.

Inutile cercare di sostenere il contrario: le informazioni certe a nostra disposizione riguardo l'aspetto del *Cupido* di Michelangelo sono davvero poche.

È necessario quindi riprenderle e confrontarle con precisione.

Lo scultore stesso fornisce la prima indicazione: egli parla infatti del soggetto come di un «bambino»¹⁴⁶.

Subito dopo, Condivi è il primo a fornire chiari dati sull'opera, che raffigura il «dio d'Amore, d'età di sei anni in sette, a giacere in guisa d'uom che dorma»¹⁴⁷.

Le medesime caratteristiche sono integralmente confermate dal corrispondente di Isabella d'Este a Roma, Antonio Maria Pico della Mirandola, che, segnalando un possibile acquisto per le collezioni della Marchesa, spiega che il *Cupido* è «un pucto», «che si ghiace et dorme», ed aggiunge ulteriori precisazioni riguardo la postura, lo stato di conservazione e le dimensioni: il giovane dio è «posato in su una sua mano, è integro et lugno circa IIII spanne, quale è bellissimo: chi lo tiene antiquo et chi moderno; qualunque si sia è tenuto et è perfectissimo»¹⁴⁸. La scultura era quindi lunga circa 80 cm.

L'Inventario del 1539, poi, assicura che il pezzo di Michelangelo era in marmo di Carrara, non lasciando quindi dubbi sul materiale di realizzazione¹⁴⁹.

Ulteriori dettagli provengono da Serafino de' Ciminelli dell'Aquila, che, pochi anni dopo, quando la scultura si trovava a Urbino, descrive il dio dormiente specificando che «a lui manca el stral, l'arco e la face»¹⁵⁰.

¹⁴⁶ La lettera è integralmente riportata in *1564-2014. Michelangelo*, p. 246 e citata *supra* nel cap. 3.

¹⁴⁷ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 17.

¹⁴⁸ A. Luzio, *Isabella d'Este e Giulio II*, in «Rivista d'Italia», XII, 1909, p. 854, nota 3; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, nota 27 e Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid*, nota 2.

¹⁴⁹ Per l'inventario cfr. *supra* cap. 3.4 e *Ibidem*; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 22, 28 nota 37, con rimando a Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, p. 7 e Ferino Pagden, *La prima donna del mondo*, pp. 282-283. Per lo studio approfondito del materiale cfr. Pidotella, *Opere giovanili di Michelangelo*.

¹⁵⁰ C.M. Bown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni Ed., 2002., p. 355; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 82.

E qui finiscono, probabilmente, i dati forniti da fonti letterarie primarie.

Altri testi, talora menzionati come riferentisi al Cupido di Michelangelo, non possono infatti essere più considerati tali. Come convincentemente argomentato da C. Pidotella, ad esempio, la testimonianza dell'umanista e poeta riminese Giovanni Aurelio Augurelli riguardo uno dei Cupidi dormienti di Mantova va verosimilmente ricondotta all'opera antica, quella allora attribuita a Prassitele, piuttosto che a quella michelangiolesca. In una lettera del letterato riminese a Girolamo Avogadro del 7 aprile 1511, dunque, si legge che egli aveva scritto un componimento in onore di «un certo Cupidine di marmo, che dorme con la mano sotto il mento nello studio della Excellentissima Madonna Marchesana, opera antiqua sommamente bella»¹⁵¹: nella canzonetta egli parla di quel dio d'Amore che, saputo della bellezza della donna che lì abitava, sarebbe giunto in quel luogo e si sarebbe messo a pensare, e «per meglio pensare, chiuse alquanto gli occhi et possesse sotto al mento la mano, et in tal modo se rimase et cossì anchora si sta, né dorme ma pensa, poggiando il mento sulla mano per riflettere meglio». Il testo recita testualmente che

spiegate l'ale/ sopra gli homeri senza strali et arco /et di facella scarco / [...] ei chiudendo
alquanto gli occhi allora / per più pensarvi sotto al mento pose / la pargoletta mano et così
stasse, pensoso en volto anchora [...] né sonno alcun l'aggrava /come, a chi 'l mira pare / che
spesse volte Amore / di dentro veghia et di for par che dorma¹⁵².

L'affinità con la descrizione di Antonio Maria Pico della Mirandola è tale che spesso il testo è stato riferito all'opera michelangiolesca¹⁵³, ma, come evidenzia C. Pidotella, è invece molto verosimile che rimandi alla statua antica, proprio perché esso stesso lo dichiara e l'antichità del Cupido in esame non poteva assolutamente essere sostenuta dopo

¹⁵¹ Pidotella, *Opere giovanili di Michelangelo*, p. 245 con bibliografia precedente.

¹⁵² *Ibidem*; R. Wiess, *Giovanni Aurelio Augurello, Girolamo Avogadro and Isabella d'Este*, in «Italian Studies» 17, 1962, pp. 1-11; A. Balduino, *Un poeta umanista (G.A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea*, in *La Letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, Atti del Convegno (Castelfranco Veneto – Asolo, 1978), a cura di M. Muraro, Roma 1987, pp. 59-76; A. Balduino, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento: il caso di G.A. Augurelli*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto – Hamilton – Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, I, Firenze, 1998, pp. 433-458.

¹⁵³ Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*, p. 112; A. Balduino, *Un poeta umanista*, p. 71; A. Balduino, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento*, p. 453.

che l'acquisto e la vicenda collezionistica che lo riguardava avevano fatto tanto scalpore, complice l'aspetto apparentemente all'antica del pezzo cinquecentesco¹⁵⁴.

I dati certi sono quindi modesti, ma comunque già sufficienti per poter considerare interessanti e far uscire dalla sola suggestione altre fonti, anche iconografiche.

Innanzitutto il già menzionato disegno di Windsor¹⁵⁵, riprodotto alcuni dei Cupidi dormienti della collezione Gonzaga preparati per l'acquisto da parte di Carlo I (**Fig. 21**), ed in particolare il n. 28, che sembra corrispondere all'iconografia che si è andata definendo fino ad ora (**Fig. 22**): corrisponderebbero infatti la presenza delle ali, la postura giacente, la definizione di «bambino» data dall'autore stesso, l'età di circa sei o sette anni, gli occhi chiusi e l'appoggio del capo su di una mano, insieme all'assenza di fiaccola, arco o frecce.

Accettando questo riferimento anche sulla base della vicenda antiquaria precedentemente ricostruita, si dovrebbe dunque riconoscere che esso, a questo punto, restituirebbe l'unica immagine dell'originale perduto.

4.2. Un possibile modello antico.

Per altro verso, ulteriori indicazioni possono provenire dalla ricerca di un modello antico. Il tipo del Cupido dormiente era assai diffuso nell'arte classica ed ellenistica, e ampiamente presente è anche nelle collezioni di antichità che si stavano formando proprio allora¹⁵⁶, tanto che di lì a breve tutte le grandi raccolte avrebbero esibito degli Amori addormentati, originali antichi o elaborazioni cinquecentesche di maggiore o minore qualità¹⁵⁷.

Al di là di generiche suggestioni, però, ci si può chiedere se il giovane Michelangelo, appena ventenne e non ancora giunto a Roma dove avrà modo di ammirare tante opere

¹⁵⁴ Pidotella, *Opere giovanili di Michelangelo* non ha dubbi sul riferimento al pezzo antico. Gli altri versi cinquecenteschi citati dalla studiosa, peraltro, rimandano esplicitamente all'opera di Prassitele e non menzionano il particolare della mano sotto il mento, presente solo nel testo dell'Augurello.

¹⁵⁵ Cfr. *supra*, cap. 3.

¹⁵⁶ B. Palma II, 27. *Erote dormiente*, in B. Palma, Lucilla de Lachenal, M.E. Micheli, *Museo Nazionale Romano, Le sculture, I.6. I Marmi Ludovisi dispersi*, Roma, De Luca Ed., 1986, p. 63, a proposito di una statua del tipo del MET originariamente parte, assieme ad un'altra con pelle di leone, della collezione Ludovisi ed oggi dispersa, parla proprio della presenza di opere di tal genere in quasi tutte le collezioni di antichità (Doria, Mattei, etc.).

¹⁵⁷ Anche in area veneta, tra quelli menzionati *supra*, si possono ricordare almeno quelli delle collezioni Grimani e Zulian: cfr. Traversari, *La statuaria ellenistica*, pp. 48-50.

antiche, avesse già avuto a disposizione qualche specifico esempio da cui trarre spunto per la sua realizzazione.

L'attenzione cade quindi sul «Cupido che dorme» che Vasari ricorda fu donato dal re di Napoli Ferrante d'Aragona a Lorenzo il Magnifico nel 1488, per il tramite di Giuliano da Sangallo¹⁵⁸.

Con ogni probabilità, lo stesso Cupido sarebbe stato nel giardino di San Marco¹⁵⁹, nel quale il giovane Buonarroti e gli altri artisti avevano sotto gli occhi ampio materiale di studio.

È possibile dunque identificare con un buon margine di sicurezza tale opera?

Tra le opere di tale soggetto presenti nelle collezioni medicee, A. Parronchi¹⁶⁰ e M.L. Morricone Matini¹⁶¹ hanno ritenuto di poter riconoscere la statua donata al Magnifico nella scultura in marmo nero raffigurante un Cupido che dorme su pelle di leone, ancora oggi conservata agli Uffizi (n. 279)¹⁶² (**Fig. 23**).

Il pezzo in questione, peraltro, mostra un'iconografia piuttosto diversa da quella che si evince dalle fonti primarie sull'originale del Buonarroti, inserendosi invece in un'altra linea di derivazioni da modelli antichi comunque ampiamente attestata, caratterizzata da una rigida frontalità, una maggiore linearità nell'atteggiamento degli arti inferiori e soprattutto una posizione delle braccia completamente diversa, con un arto allungato a fianco al corpo e l'altro ripiegato dietro al capo. Tale impostazione trova grande seguito anche nelle deduzioni moderne¹⁶³, segno della larga visibilità e della grande popolarità

¹⁵⁸ Vasari, 1568, pp. 610-611.,

¹⁵⁹ C. Acidini Luchinat, *La "santa antichità", la scuola, il giardino*, in *Per bellezza, per studio, per piacere. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a cura di Franco Borsi, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991, p. 160; L. Beschi, *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9 – 13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki Ed., 1994, pp. 311-312; Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco*, p. 35.

¹⁶⁰ A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo III: miscellanea michelangiotesca*, Firenze, Olschki Ed., 1981, pp. 31-34. Va ricordato, peraltro, che precedentemente (A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo I*, Firenze, Olschki Ed., 1968, p. 124) il modello antico del *Cupido* michelangiotesco fosse tutt'altra opera.

¹⁶¹ M.L. Morricone Matini, *Giorgio Vasari e le anticaglie. Storia del "putto in pietra nera che dorme" alla Galleria degli Uffizi*, in «Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XLIV, 1989, pp. 259-278.

¹⁶² Cfr. *supra*, cap. 2.

¹⁶³ Cfr. *infra*, cap. 5; la figura in un dipinto eseguito a Mantova da un assistente di Giulio Romano, raffigurante Giove bambino e conservato ora alla National Gallery di Londra, è stato spesso considerato una documentazione dell'aspetto dell'opera di Michelangelo: Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, pp. 24-25.

del tipo in opere ben note. Questa scultura, inoltre, presenta anche l'attributo della pelle di leone, attestato in un'altra nutrita serie di esemplari antichi, apparentemente legati, però, al mondo funerario, e ripreso anche in creazioni cinquecentesche.

La scultura in marmo nero, inoltre, ha una datazione piuttosto controversa: talora riferita all'età imperiale, di recente è invece stata motivatamente attribuita al XVI secolo, cosa che la farebbe ovviamente escludere come possibile prototipo per il caso in esame¹⁶⁴.

Riprendendo una supposizione già di G.A. Mansuelli¹⁶⁵, P. Bocci Pacini¹⁶⁶ proponeva di identificare il dono di Ferrante d'Aragona nell'esemplare in marmo bianco conservato anch'esso agli Uffizi (n. 626)¹⁶⁷ (**Fig. 9**), ma più accreditate e convincenti risultano le argomentazioni di L. Beschi riproposte e aggiornate di recente da S. Pierguidi¹⁶⁸ e, da ultimo, da A. Muscillo¹⁶⁹, che, sulla base di riferimenti inventariali e dati documentari, identificano l'opera in un altro Cupido dormiente (n. 392)¹⁷⁰ in marmo bianco conservato sempre agli Uffizi (**Fig. 12**).

La statua, infatti, ricordata nella Tribuna degli Uffizi dall'inventario del 1589, è stata identificata nel Cupido dormiente precedentemente attestato nella Guardaroba in Palazzo Vecchio nel 1553, nel 1570 e nel 1574 e poi passato al Casino di San Marco nel 1587. Tali dati sembrano dunque confermare la presenza dell'opera «in Guardaroba del Duca Cosimo» ricordata da Vasari¹⁷¹. L'opera in esame presenta, inoltre, caratteristiche che ben si prestano ad essere identificate come modello per l'opera di Michelangelo, per quanto ricostruito e rappresentato, in sintesi, dalle fonti letterarie e dal disegno di Windsor: lo schema iconografico mostra infatti una figura infantile dotta di piccole ali, distesa su un mantello con le gambe rilassate e semidivarcate, il busto attraversato dal

¹⁶⁴ Fusco, Corti, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, pp. 41-44; anche la scheda dell'opera del Museo degli Uffizi indica una cronologia moderna.

¹⁶⁵ Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, p. 141.

¹⁶⁶ P. Bocci Pacini, *Il gusto delle Anticaglie*, in *Gli Uffizi. Storia e Collezioni*, a cura di L. Berti, G.C. Argan, Firenze, Giunti Ed., 1983, p. 71.

¹⁶⁷ Cfr. *supra* cap. 2.

¹⁶⁸ L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico. Caratteri e vicende*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20 – 24 settembre 1982) a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze, Olschki Ed., 1983, I, p. 165 n. 17; Beschi, *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, pp. 311-312; Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, pp. 77-90.

¹⁶⁹ Muscillo, *Il Cupido dormiente n. 392*, pp. 42-43.

¹⁷⁰ Cfr. *supra*, cap. 2.

¹⁷¹ Vasari, 1568, pp. 1505-1508, riportato e commentato da Muscillo, *Il Cupido dormiente n. 392*, pp. 42-43.

braccio destro abbandonato e il capo poggiato delicatamente sull'avambraccio e la mano sinistra, a circondare una sorta di cuscino creato con il tessuto; corrispondente anche il dettaglio dei papaveri stretti nella mano.

Datato verosimilmente alla media età imperiale, anche in virtù anche della sua illustre e antica storia collezionistica esso rimane a tutt'oggi il più probabile candidato a essere identificato con il putto dormiente regalato dal re di Napoli a Lorenzo il Magnifico nel 1488¹⁷² e quindi con il probabile modello a disposizione di Michelangelo negli anni giovanili.

Se la scultura degli Uffizi può davvero essere stata il riferimento del Buonarroti, lo scultore si sarebbe quindi rifatto non ad un modello vicino a quello prassitelico, peraltro ancora sconosciuto ma a quanto consta caratterizzato se non altro da un'età non proprio infantile del soggetto, ma ad un riferimento ellenistico, un bambino, di tipologia ampiamente attestata in tutto il mondo greco-romano.

Una conferma indiretta viene dalla presenza nella casa di Tommaso de' Cavalieri, il famoso gentiluomo amico di Michelangelo, di un Cupido dormiente così descritto da Ulisse Aldrovando: «Vi è un altro putto, che dorme sopra uno scoglio, et perché tiene alcuni papaveri in mano, dicono, che sia il Dio del sonno»¹⁷³.

Si trattava, come è evidente, di un esemplare in tutto simile a quello degli Uffizi già citato. Questo non farebbe altro che confermare la diffusione e la conoscenza da parte di Michelangelo di questo tipo iconografico, con la testa poggiata sulla mano, diffusosi nel XVI secolo parallelamente all'altro con il braccio piegato dietro al capo.

4.3. Considerazioni e deduzioni: riflessi michelangioteschi.

Da quanto fino a qui raccolto, sembra di poter svolgere alcune considerazioni in merito al tipo iconografico del Cupido michelangiotesco.

Esso è senz'altro una creazione che evoca un tipo ben noto nell'antichità e conosciuto anche nei secoli XV e XVI.

Ancorandosi innanzitutto all'indicazione di Antonio Pico della Mirandola che il Cupido michelangiotesco dormiva appoggiato ad una sua mano e a quella della assenza di

¹⁷² Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco*, p. 36.

¹⁷³ U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diuersi luoghi et case si veggono*, in *Le antichità de la città di Roma*, a cura di L. Mauro, Venezia, Ziletti 1562, 2014, p. 225; S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 83.

attributi, nonché al disegno della Royal Library (**Fig. 21**), si può tentare di accogliere il modello rappresentato dall'esemplare degli Uffizi (n. 392) (**Fig. 12**) - forse il diretto prototipo - e da una lunga serie di sculture che fanno capo al bronzo del MET (**Fig. 10**) e al marmo di Palazzo dei Conservatori (**Fig. 13**), e dedurre un'immagine abbastanza chiara, almeno nei suoi tratti caratterizzanti.

Si può quindi a questo punto provare a confrontare quanto fin qui ipotizzato con lo specifico contesto di riferimento, per meglio comprendere il significato di una tale elaborazione artistica.

Trattandosi di opera giovanile, non è agevole un raffronto con le grandi realizzazioni successive del Buonarroti e, purtroppo, anche le altre opere coeve sono difficilmente identificabili; ugualmente, alcuni, sia pur eterogenei, riferimenti possono contribuire a ragionare sul *Cupido* perduto.

Una prima osservazione sull'impostazione della figura può venire dalla considerazione del cosiddetto *Tondo Taddei* (**Fig. 24**), altorilievo commissionato da Taddeo Taddei per devozione privata, oggi conservato alla Royal Academy of Arts di Londra¹⁷⁴. Nell'opera, realizzata nei primi anni del Cinquecento, tra il 1504 e il 1506, sono raffigurati Maria, Gesù e San Giovannino, ciascuno dotato di una propria realtà ma tutti legati tra loro da un intreccio di gesti e sguardi. In particolare, la figura di Gesù, un bambino dalle forme piene e chioma riccioluta, ha una impostazione che richiama senza dubbio quella del disegno n.28 di Windsor, anzi, ne rappresenta quasi l'evoluzione: il Bambino, disteso a gambe divaricate sulla madre che lo accoglie sulle pieghe della veste, con il busto ruotato e braccia più allungate ma nella stessa posizione già considerata, accentua la torsione del corpo cui si oppone la testa, voltata come di scatto dalla parte opposta; sembra qui di riconoscere proprio il medesimo schema iconografico del Cupido, già associato a quella torsione dei corpi che tanto affascinerà l'artista fino ad esserne quasi cifra caratteristica.

Una vaga eco di questa impostazione si può scorgere anche nel Gesù della *Madonna col Bambino* (**Fig. 26**), risalente al 1525 circa e conservata a Firenze in Casa Buonarroti¹⁷⁵,

¹⁷⁴ L'accostamento del Gesù bambino del Tondo Taddei al Cupido dormiente è già stato proposto da Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo, Palinodia Michelangiolesca, IV*, p. 17.

¹⁷⁵ Ragionieri, *Il volto di Michelangelo*; III.4, Michelangelo, *Madonna col Bambino in 1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, p. 259. Suggestiva può risultare anche l'osservazione della Madonna col Bambino detta Madonna di Bruges (**Fig. 25**), in cui ruotando l'immagine del piccolo Dio di 90° si realizzerebbe uno schema iconografico molto vicino a quello in esame.

ma uno schema molto simile è riconoscibile soprattutto in un'ulteriore opera dello stesso autore, un disegno intitolato da Vasari *Il sogno* (**Fig. 27**), realizzato nel 1533 e conservato nelle collezioni della Courtauld Gallery di Londra¹⁷⁶: nonostante il tema ed il soggetto completamente differenti, vi si può riconoscere il medesimo tipo compositivo: un giovane atletico e muscoloso è seduto semisdraiato su un sostegno, con le gambe divaricate e flesse, il busto voltato verso sinistra, il braccio destro piegato ad attraversare il petto ed il destro portato dietro la testa, questa volta nell'atto di sostenere il giovane che si sta alzando; anche in questo caso non vi è la serenità del disegno di Windsor, ma un movimento rotatorio del corpo cui si oppone quello in direzione opposta della testa. Si può pensare quindi ad una sorta di deduzione da una sola figura, forse ispirata dall'antico modello, che suscita l'interesse del genio artistico di Michelangelo tanto da indurlo a sperimentarla in opere diverse, traslata in soggetti differenti con modifiche che non alterano i tratti distintivi dell'impianto iconografico, ma lo sviluppano di volta in volta con uno spirito differente e originale.

4.4. Un'ipotesi di modello iconografico.

I dati disponibili hanno permesso di formulare diverse ipotesi riguardo l'aspetto del *Cupido* michelangiolesco, anche in assenza dell'opera originale.

Sulla base delle evidenze fin qui raccolte, sembra plausibile accogliere l'ipotesi ricostruttiva già formulata da P. Norton, seguito poi da R. Rubinstein, M. Hirst e J. Dunkerton, L.S. Fusco e G. Corti e, da ultimo, anche A. Muscillo¹⁷⁷: lo schema iconografico sarebbe quello attestato dal disegno n. 28 del foglio conservato alla Royal Library (**Fig. 22**).

In questo caso andrebbe riconosciuto che il dio d'Amore è raffigurato con le sembianze di un bambino, supino, addormentato su un supporto forse roccioso coperto da un tessuto; ha gli occhi chiusi, piccole ali sulle spalle, gambe semi divaricate e rilassate, busto necessariamente in torsione per permettere al braccio destro di attraversare il petto e il

¹⁷⁶ <https://courtauld.ac.uk/highlights/il-songo-the-dream/>

¹⁷⁷ Norton, *The Lost Sleeping Cupid*, p. 255-256; R. Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX, 1986, pp. 257-259.; Hirst, Dunkerton, *Michelangelo giovane*, p. 24; Fusco, Corti, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, pp. 48-49; Muscillo, *Il Cupido dormiente n. 392*, pp. 42-43.

ventre fino a ricadere abbandonato con la mano oltre il corpo, braccio sinistro ripiegato sotto alla testa per sostenerla con l'avambraccio e la mano stessa.

Il tipo iconografico rifletterebbe quindi, anche se non in modo pedissequo ma in una chiave interpretativa originale, il modello antico, ampiamente attestato e verosimilmente visto da Michelangelo in persona.

Condividendo questa ipotesi, si dovrebbe accettare che il *Cupido* è perduto e non vi sarebbero possibili identificazioni con opere tuttora conservate.

In alternativa, vi sono state altre ipotesi di definizione del tipo iconografico.

Ponendo come modello antico uno dei due Eroti degli Uffizi (nn. 279 o 626), lo schema dedotto sarebbe simile al precedente per quanto riguarda l'età, la posizione supina, la presenza delle piccole ali e la disposizione degli arti inferiori, ovvero gambe semidivarcate o, come variante, incrociate, ma la posizione delle braccia risulterebbe decisamente diversa, uno disteso lungo il corpo e l'altro portato verso l'alto e piegato dietro alla testa.

In questo caso, presentato già da P. Norton¹⁷⁸, vi sarebbe anche un candidato al titolo di originale michelangiolesco, o almeno di sua copia fedele: si tratta dell'opera conservata in una collezione privata in Inghilterra, a Coursham Court (**Fig. 28**), nota da tempo e attribuita a Michelangelo anche nell'Iconoteca Warburg¹⁷⁹.

Recentemente, però, S. Pierguidi ha portato nuovi argomenti per l'identificazione della scultura inglese¹⁸⁰. Egli studia dei disegni cinquecenteschi, in particolare un disegno di O. Sammachini (**Fig. 29**) riprodotto in primo piano un *Cupido dormiente* e disarmato, con il braccio destro piegato dietro alla testa, che dorme disteso sulla leontè stessa su un carro dorato: ritenendolo la rappresentazione del Cupido di Isabella allora attribuito a Prassitele, lo studioso avanza la proposta che anche la scultura di Coursham Court sia una riproduzione di quella ritenuta prassitelica, così come altre opere successive con la medesima impostazione.

Una diversa proposta di identificazione è stata proposta da A. Parronchi, che ha riconosciuto il *Cupido* perduto in una piccola scultura (**Fig. 30**) di una collezione privata

¹⁷⁸ Norton, *The Lost Sleeping Cupid*, p. 254; per l'attribuzione cfr. Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati*.

¹⁷⁹ https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=17766

¹⁸⁰ Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico*, p. 85-90.

conservata a Bologna¹⁸¹. Il «bambino»¹⁸² riposa su una base leggermente inclinata di marmo liscio, su cui è steso un panno spiegazzato forse dal riposo sconnesso del piccolo dio che, disteso su un fianco, presenta gambe leggermente divaricate: la sinistra è lasciata quasi diritta, mentre la destra è piegata e sembra scivolare verso il basso; il braccio sinistro è piegato sotto la testa poggiata sulla mano mentre quello destro pende in avanti e nella mano stringe un arco. Pur mancando le ali, proprio gli attributi di arco e faretra rendono certo il riconoscimento del soggetto¹⁸³.

Tale proposta, però, non è stata accolta dalla critica e rimane quindi una proposta isolata, che era peraltro opportuno menzionare, se non altro per completezza di documentazione. Un ennesimo tentativo di identificazione, infine, è stato suggerito da G. Pinotti¹⁸⁴ che ha sostenuto con forza la paternità michelangiotesca del *Cupido dormiente* tuttora conservato nel Palazzo di San Sebastiano a Mantova (**Fig. 31**).

Questo esemplare è diverso da tutti quelli studiati fino ad ora per molteplici aspetti. La posizione non è usuale, visto che il giovane dio è disteso assolutamente supino, del tutto parallelo alla pietra su cui riposa, e non è minimamente ruotato su un fianco sul fianco. Inoltre, sebbene le gambe siano incrociate con il piede sinistro che passa al di sotto del ginocchio destro come in modelli già visti, le braccia sono entrambe lasciate entrambe lungo il corpo: la destra è stesa vicino al fianco mentre la sinistra è piegata ad angolo retto. Anche gli attributi, poi, rappresentano un'eccezione: al di là di arco e faretra, questo esemplare presenta due vistose serpi all'altezza dell'ombelico, dettaglio mai menzionato dalle fonti. Oltretutto, questo *Cupido* molto difficilmente può avere circa sei anni visto che, dall'aspetto, sembrerebbe dimostrarne almeno una decina se non di più, avviandosi verso l'adolescenza.

Anche in questo caso, però, va ricordato che la proposta di G. Pinotti non è stata avvalorata né considerata come attendibile dalla critica successiva, proprio a causa delle discrepanze con i modelli e l'assenza della caratteristica, ormai definitasi come fondamentale, della testa poggiata su una mano.

In ogni caso, bisogna ammettere che non è possibile stabilire con certezza se il *Cupido* di Michelangelo sia andato distrutto nell'incendio di Whitehall, se invece esso «dorma

¹⁸¹ Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo, Palinodia Michelangiotesca, IV*.

¹⁸² Cfr. *supra*, cap. 3.

¹⁸³ *Ivi*, pag. 11.

¹⁸⁴ Pinotti, "E se tal serpe ultra la usanza onoro".

ancora in Inghilterra»¹⁸⁵ «di un sonno più profondo che nel gabinetto elegante di Isabella d'Este»¹⁸⁶ o se addirittura non sia mai uscito dalla penisola, trattenuto nel momento della vendita cumulativa a Carlo I – il che darebbe qualche chance di plausibilità almeno alla direzione di ricerca di A. Parronchi e G. Pinotti.

¹⁸⁵ Muscillo, *Il Cupido dormiente* n. 392, p. 43.

¹⁸⁶ Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, p. 9.

CAPITOLO 5

LA GRANDE FORTUNA NELL'ETÀ MODERNA

«Per giustificare un certo schema iconografico», occorre per prima cosa capire se «una figura antica è necessaria» e, se si trovano precedenti immediati dello schema in analisi, «è a quelli che bisogna rifarsi»¹⁸⁷.

5.1. «Deduzioni da una sola figura».

In questa prospettiva, è stata già analizzata l'affermazione del tipo del *Cupido dormiente* durante l'età antica, si è tracciata una panoramica delle varianti del soggetto e si è evidenziata la loro ampia produzione.

Il tipo dell'Erote dormiente viene raffigurato in pose diverse: le gambe sono incrociate o divaricate, le braccia allungate lungo il corpo, poste trasversalmente al petto o al ventre, abbandonate al di là del capo o ripiegate a sostenere la testa; nel corso del tempo gli vengono associati attributi che gli conferiscono varie funzioni: dal semplice arco e faretra propri del dio d'Amore, alle pissidi di papavero o alla fiaccola quando assume carattere funerario, fino alla leontè o alla clava come associazione ad Ercole.

Ci si è soffermati poi sul *Cupido* michelangiolesco, come rielaborazione originale del tipo, ripercorrendo le diverse possibili ipotesi di modelli iconografici, propendendo però, sulla base di quanto attestato nelle fonti primarie, sia letterarie sia iconografiche. per una in particolare, ovvero quella riconoscibile nel disegno di Windsor, associabile all'esemplare degli Uffizi (n. 392). Elementi caratterizzanti ne sono l'età infantile, le gambe rilassate e divaricate, un braccio ad attraversare il petto, il capo appoggiato sulla porzione terminale dell'altro braccio o sulla mano stessa, l'assenza di attributi – fatta eccezione forse per i fiori di papavero –.

Il soggetto del Cupido dormiente, d'altronde, è ampiamente attestato nell'arte figurativa moderna. Esso ha avuto, infatti, un amplissimo successo attraverso i secoli.

È noto, ad esempio, che questa tipologia del dio d'amore sia presente, anche con più esemplari, in quasi tutte le collezioni di antichità e in quasi tutti i musei¹⁸⁸. Basti pensare alle già citate collezioni Medici, Gonzaga, Cesi, Doria, Mattei, Ludovisi, Giustiniani,

¹⁸⁷ Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 382.

¹⁸⁸ Palma, *II*, 27. *Erote dormiente*, pp. 63-64.

Grimani e Zulian: in alcune raccolte, il tipo era rappresentato addirittura da molteplici esemplari, antichi o all'antica¹⁸⁹.

È chiaro, quindi, che esempi svariati di Eroti dormienti circolassero ampiamente durante l'età moderna, tanto quanto - se non di più ancora - in quella antica.

Il tipo michelangiotesco, complice anche la notorietà dell'artefice, è sicuramente uno dei possibili modelli che gli artisti moderni decisero di seguire per la realizzazione dello stesso soggetto ma, vista la moltitudine di riferimenti diversi (antichi o meno) presenti nelle grandi collezioni, probabilmente non è stato l'unico.

Proprio in relazione alla fortuna dell'Erote dormiente e alla quantità di varianti attestate, è forse possibile osservare la diffusione dei tipi e, cercando di dirimere i probabili modelli seguiti dagli artisti moderni, delineare eventuali preferenze.

Per affermare deduzioni che abbiano una chance di probabilità, infatti, serve garantire la conoscenza del modello da parte dell'artista¹⁹⁰.

Se, come si è detto, il *Cupido* di Michelangelo era un bambino di circa sei anni, con le gambe divaricate, la testa appoggiata sulla mano e l'altro braccio abbandonato sul petto¹⁹¹, è possibile ritrovarne una fedele «deduzione» nel noto *Vertumno e Pomona*¹⁹² (**Fig. 32**), in cui l'artista si ispira alla vicenda raccontata da Ovidio¹⁹³ rappresentando il tipo di incontro tra i due dei attraverso la presenza di ben quattro eroti, uno dei quali raffigurato con la stessa impostazione dell'opera michelangiotesca. Domenico Fetti, un artista attivo nella Corte Gonzaga dal 1613 al 1622, doveva sicuramente conoscere i diversi Cupidi dormienti del duca di Mantova citati nell'inventario del 1627¹⁹⁴ ed è assai verosimile che ne abbia dedotto lo schema. Il Cupido dormiente in basso a destra (**Fig. 33**) sembra davvero essere una statua: il dio alato è disteso su una roccia da cui sgorga l'acqua che scende poi nel bacino della fontana al di sotto; così come è illustrato anche nel disegno di Windsor, la roccia è ricoperta da un drappo e delle teste di papavero nascoste dalla penombra sembrano ricadere verso destra. Le gambe del piccolo Eros sono

¹⁸⁹ A titolo esemplificativo, si ricordi che nella collezione Gonzaga, al momento dell'alienazione, ne erano presenti quattro (cfr. *supra*); nella raccolta Savoia ne erano annoverati almeno cinque, acquisiti nel corso del tempo: Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino*, pp. 207-208.

¹⁹⁰ Cfr. Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 383.

¹⁹¹ Quindi se si accetta la proposta di identificazione, già in Norton, con il Cupido dormiente n. 28 di Whitehall, che qui si è accolta: Norton, *The Sleeping Cupid of Michelangelo*, pp. 25.

¹⁹² Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*, pp. 257- 259.

¹⁹³ Ovid., *Metamorfosi*, XIV, vv. 609-694.

¹⁹⁴ P. Askew, *The Parable Paintings of Domenico Fetti*, in «The Art Bulletin», Vol. 43, No. 1, 1961, p. 26.

divaricate e appoggiate in modo naturale ai lati della roccia su cui è disteso, mentre il braccio destro è portato davanti al busto attraverso il petto mentre il sinistro è piegato per far sì che la testa ci si poggi comodamente sopra. Le piccole ali piumate sono ripiegate sulle spalle.

La corrispondenza con il modello michelangiotesco supposto è tale che l'opera, più che una testimonianza della diffusione del tipo, è stata al contrario considerata proprio come testimonianza attendibile per la definizione del tipo del Buonarroti¹⁹⁵.

Un'altra possibile citazione diretta è il *Bambino dormiente* (**Fig. 34**) di Andrea Solario. Molto probabilmente, dopo che Isabella d'Este entrò in possesso del Cupido di Michelangelo e la sua fama si diffuse nelle corti coeve, Solario può essere stato incaricato di realizzare un'opera marmorea – di cui questo disegno potrebbe essere lo schizzo preparatorio – ispirata proprio a quella del Buonarroti¹⁹⁶. Sempre tenendo a confronto il disegno n. 28 di Windsor, si può immediatamente notare come l'impostazione sia esattamente la medesima: le gambe divaricate e abbandonate seguono la forma del giaciglio, le piccole ali sono ripiegate sulla schiena – anche se se ne intravede solamente una –, il braccio destro è lasciato ricadere morbido davanti al petto e il sinistro è piegato per appoggiare la testa sulla mano, ben visibile. Il giaciglio, però, non è una semplice roccia, ma un drappo con un cuscino molto simile a quello dell'esemplare degli Uffizi (n. 392), peraltro rappresentato anche nel disegno di Windsor, sia pure in maniera semplificata.

Un ulteriore esempio di derivazione da questo modello può essere rintracciato anche nel disegno a matita rossa dell'artista cinquecentesco Bernardino Campi¹⁹⁷ intitolato *Cupido dormiente*, che si conserva nella collezione di Villa Bassi Rathgeb ad Abano Terme (**Fig. 35**). Qui, il dio d'amore presenta ancora le gambe divaricate, il braccio destro portato attraverso il petto ed il sinistro ad affiancare, la testa reclinata all'indietro. Una delle piccole ali piumate spunta, ripiegata, alle spalle del dio, che si trova su di una roccia

¹⁹⁵ Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*, pp. 257-259, seguita da Corti, Fusco, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, pp.41-52.

¹⁹⁶ *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, maggio-giugno 1980), a cura di L. Cogliati Arano, Milano, Electa Ed., 1980, p. 111.

¹⁹⁷ Il disegno è stato in precedenza attribuito a Guido Reni (Fantelli 1997, p. 150) nota attribuzione a Bernardino Campi è di S. L'Occaso, *Miscellanea dei disegni del Cinquecento tra Roma e Lombardia (Cristoforo Caresana, Giovan Paolo Cavagna, Teodoro Ghisi, Luzio Luzzi, Bernardino Malpizzi, Cesare Nebbia, Enea Salmeggia)*, in «Intrecci d'arte», ottobre 2021 pp. 62-69.

coperta, verosimilmente, da un mantello ed è affiancato da quella che potrebbe sembrare una torcia.

Il tipo doveva essere ben noto a Campi, se lo stesso artista, in una decorazione di Palazzo Giardino a Sabbioneta ripete un personaggio con stessa identica impostazione: nel riquadro centrale della volta della sala dei Miti, in *Filira e Saturno* (**Fig. 36**) compare infatti un Cupido dormiente, identico a quello del disegno¹⁹⁸.

Se per queste opere vale quel criterio di sovrapponibilità delle immagini, definito da Agosti e Farinella come essenziale per la definizione di una vera deduzione¹⁹⁹, non sembra però essere stato questo l'unico modello di riferimento.

Molti altri esempi attestano la diffusione parallela dell'altro tipo di Cupido che dorme talora associato all'opera del Buonarroti, ancora con le gambe divaricate, ma con un braccio disteso lungo il corpo e l'altro alzato oltre la testa, a farle quasi da corona, seguendo lo schema proposto dall'esemplare di Corsham Court²⁰⁰, che a sua volta può essere accostato all'Amorino dormiente in marmo nero degli Uffizi (n. 279) e agli altri esemplari consimili²⁰¹.

Una delle attestazioni più note, ad esempio, è quella in un'opera di Correggio: *Venere, Amore spiati da un satiro* (**Fig. 37**). Cupido riposa insieme alla madre disteso sul mantello che funge da appoggio per la testa, tra la mano sinistra e il viso. L'impostazione è quella testimoniata anche dal disegno di Windsor: il bambino è disteso sul fianco e le gambe sono leggermente divaricate; il braccio destro è adagiato allo stesso livello della testa dietro le spalle, mentre il sinistro è piegato davanti al busto e fa da supporto per il capo. Le piccole ali spuntano, socchiuse, sulla schiena.

Al di sotto del corpo del dio si possono notare le zampe della pelle di leone e la base di un bastone che potrebbe essere una fiaccola. Alle spalle della madre, invece, è adagiata una faretra preziosa.

Un altro esempio è quello di Tintoretto: *Venere, Vulcano e Marte* (**Fig. 38**). In questo caso, il pittore raffigura la scena dello scoprimento dell'adulterio di Venere da parte di Vulcano, come da tradizione ambientata in uno spazio interno in cui «davanti ad una

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 387.

²⁰⁰ Fusco Corti, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, p. 41-44;

²⁰¹ Tra questi, quello documentato nel catalogo settecentesco della collezione Mattei, in cui erano presenti altri tre Cupidi addormentati, uno dei quali riprodotto nel foglio di Windsor.

tipica finestra veneziana, illuminato da un raggio di sole, un *Cupido* all'antica sta dormendo»²⁰². In questo caso, il momento immortalato è successivo all'atto d'amore: proprio il fatto che Cupido (**Fig. 39**) è rappresentato addormentato, insieme agli atteggiamenti degli altri personaggi, lascia intendere che l'adulterio è già stato consumato ed il piccolo dio dell'amore mostra un'espressione rilassata e sensuale, proprio per il fatto che ha ben compiuto il proprio dovere.

All'incirca la stessa impostazione è stata utilizzata prima di Tintoretto anche da Giulio Romano per il suo Giove bambino nella *Nascita di Giove* (**Fig. 40**) ora conservato alla National Gallery di Londra²⁰³.

Il piccolo Giove, al pari del Cupido prototipo, appare disteso con le gambe divaricate e con il braccio destro piegato dietro la testa: cambia però la posizione del braccio sinistro, in un caso posto lungo il corpo, nell'altro ripiegato sotto la testa a farle da morbido appoggio, secondo quanto proposto nel tipo della scultura degli Uffizi (n. 392).

Sembrerebbe quindi che i due modelli fossero entrambi noti, per quanto non sia possibile affermare una discendenza diretta dai supposti prototipi. Anzi, il dipinto di Giulio Romano permette di affermare che forse si può parlare più ampiamente di una conoscenza diffusa dello schema iconografico, o anche di una sua memoria imprecisa, che ha generato soluzioni diversificate.

È assai probabile, infatti, che, data la grande diffusione di modelli antichi così come moderni in moltissime collezioni, alcune nuove rappresentazioni prendano come riferimenti una volta l'uno e una volta l'altro dei pezzi noti, e, come peraltro potrebbe aver fatto anche Michelangelo, anche l'uno per alcune caratteristiche e un altro per altre peculiarità. È possibile, quindi, che gli artisti abbiano tratto ispirazioni indirette da soggetti frutto di tradizioni iconografiche diverse.

Di conseguenza, il tipo del Cupido dormiente si può presentare in molti schemi diversi, senza che vi sia una sovrapposibilità diretta con gli eventuali modelli, proponendo allora

²⁰² C. Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte: un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, a cura di H. Horn, H. Walter, 1997 (1^a ed., 1992) Wiesbaden, Harrassowitz, p. 356.

²⁰³ *Ivi*, p. 358.

la «deduzione da uno schema costituito da una sola figura, con modifiche tali da non alterare la sostanza dello schema»²⁰⁴.

Ogni rappresentazione del tipo presenta le caratteristiche consone al contesto e proprie della maniera degli artisti realizzatori. I risultati sono, quindi, certamente diversi tra loro, pur mantenendo comunque alcuni aspetti per cui si possono sempre associare gli uni agli altri, come in una sorta di distintiva aria di famiglia: la giovane età, le piccole ali sulla schiena, la posa rilassata dovuta al riposo le gambe divaricate o piegate.

Seguendo questa prospettiva, si può osservare che vi sono anche rappresentazioni di modelli, per così dire, dichiaratamente misti.

A questo proposito, una posizione sicuramente rilevante è rivestita dall'*Amorino dormiente* (**Fig. 41**) di Caravaggio.

In questo caso Eros è addormentato sul semplice terreno, «il suo piccolo corpo è racchiuso e protetto dalle sue stesse ali; ha la testa poggiata su una faretra colma di dardi mentre con la mano stringe una freccia e l'arco dalla corda allentata»²⁰⁵. Le gambe sono leggermente piegate una sull'altra (è il modello chiasmico prassitelico?), il braccio sinistro è lasciato lungo il corpo e il destro è probabilmente piegato dalla parte della schiena, anche se si intravede la mano sul fianco. Il tono della composizione è tutt'altro: i colori, la luce, l'espressione del volto, il trattamento della pelle mostrano un livello di drammaticità del tutto assente nelle realizzazioni rinascimentali, consone allo stile del pittore.

Ancora in altra direzione conduce *l'Amore dormiente* (**Fig. 42**) di Guido Reni²⁰⁶. Senz'altro esempio di ripresa e commistione dei modelli precedenti, esso si accosta al tema classico di Amore abbandonato nel sonno con un linguaggio naturalistico ma insieme idealizzato. Cupido è disteso sul fianco, adagiato su dei morbidi cuscini incastrato sotto il fianco, si intravede un arco; le gambe sono leggermente flesse e incrociate (ancora il modello chiasmico), con la destra che passa al di sotto del ginocchio sinistro; le braccia sono uno attraverso il petto fino a toccare con la mano l'avambraccio opposto,

²⁰⁴ Il caso in esame si inserisce quindi nel terzo tipo di deduzioni iconografiche, più consone rispetto al quarto («deduzioni da uno schema iconografico costituito da una sola figura, dove le variazioni introdotte alterano la sostanza dello schema»): Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 386-387.

²⁰⁵ V. Abbate, *Caravaggio*, a cura di C. Strinati, Milano, Skira Ed., 2010, p. 201.

²⁰⁶ <https://www.lagalleriabper.it/seicento/44-amore-dormiente>

ma l'altro è ripiegato, poggiato con il gomito sui cuscini; la testa è tenuta in equilibrio dalla mano destra. Una delle piccole ali spunta da dietro la schiena.

I diversi dettagli replicano parti degli schemi di antecedenti differenti: si veda ad esempio l'impostazione proposta da uno dei Cupidi degli Uffizi (inv. n. 167), ma la carnosità del dio, i capelli morbidi e gonfi, il fondo scuro che mette in risalto il velluto rosso dei cuscini, il rame dei capelli e il pallido incarnato del putto, alterano l'equilibrio dei prototipi realizzando un'opera perfettamente contestualizzata nella cultura del suo tempo.

Altre opere raffigurano il medesimo soggetto utilizzando la grammatica ormai codificata dei Cupidi dormienti antichi e moderni.

Il seicentesco *Cupido dormiente* di Pietro Paolini (**Fig. 43**), conservato a Lucca²⁰⁷, mostra un giovane – non un bambino – quasi rannicchiato, con le gambe incrociate, con la testa sistemata sul braccio destro, su cui è appoggiato il sinistro riprendendo la posizione chiasmatica del modello prassitelico, evocato anche nell'età non adolescenziale e forme più longilinee. Le grandi ali sono ripiegate sulla schiena e gli attributi, la faretra affiancata dall'arco, sono utilizzati quasi come cuscino.

Gli ultimi due esemplari sono accomunati da una caratteristica che li distingue dagli altri analizzati finora: la maggior parte delle sculture presentano tutte la testa verso destra e i piedi verso sinistra mentre questi hanno la testa a sinistra e i piedi verso destra, con una impostazione quindi speculare. Questa particolarità conferma il largo utilizzo delle xilografie per far viaggiare le immagini, i modelli e le opere: poiché le stampe venivano prodotte attraverso un negativo, che riceveva per intaglio il disegno su un verso che veniva rovesciato sulla carta per creare la stampa, l'immagine finale risultava ribaltata. In ogni caso, l'inversione speculare della formula iconografica non altera la veridicità della deduzione²⁰⁸.

È possibile che la conoscenza dei modelli da parte degli artisti, quindi, avvenisse anche attraverso le stampe e le opere ad esse ispirate potessero dunque risultare speculari rispetto ai modelli.

²⁰⁷ <https://artsupp.com/it/artisti/pietro-paolini/cupido-dormiente>

²⁰⁸ Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 386-387.

5.2. Echi e risonanze.

Proprio per la grande fortuna che questa iconografia ha sempre avuto, con variazioni che non hanno modificato il soggetto lasciandolo ben riconoscibile e che hanno comunque una loro tradizione documentata, si può arrivare alla conclusione che quella del Cupido dormiente sia una «deduzione da uno schema iconografico costituito da una sola figura, con modifiche tali da non alterare la sostanza della schema»²⁰⁹.

La stessa iconografia, però, si avvale dell'eco di altre tradizioni certamente presenti nel repertorio della tradizione, che possono aver influito sull'adozione e la diffusione di un determinato tipo di immagine.

L'opera in esame, ad esempio, può facilmente inserirsi nell'ambito della tradizione delle figure dormienti: basti pensare alle numerose versioni della Arianna o delle ninfe o anche dell'Ermafrodito; la sintassi propria della figura distesa, in riposo e addormentata può aver fornito dei parametri cui riferirsi, al di là del soggetto specifico.

Per citare solo alcuni macroscopici esempi, si può ricordare almeno l'impostazione della *Arianna addormentata* (**Fig. 44**) conservata agli Uffizi²¹⁰, opera di II sec. d.C., originariamente parte della collezione romana Del Bufalo, poi, dopo un effimero passaggio attraverso quella del cardinale Ippolito d'Este nel 1572, entrata nella raccolta che Ferdinando dei Medici stava allestendo nella sua Villa del Pincio ed infine approdata alla Galleria degli Uffizi solamente nel XVIII secolo.

Il tipo iconografico è noto da altre diverse repliche, fra le quali la migliore, per stato di conservazione e qualità, è la statua conservata nei Musei Vaticani di Roma²¹¹ (**Fig. 45**), che fu acquistata da papa Giulio II nel 1512 per il Cortile delle Statue in Belvedere, dove fu adattata a ornamento di fontana.

Entrambe le sculture derivano probabilmente da un originale ellenistico elaborato dalla scuola di Pergamo nel corso del II secolo a.C. e presentano la stessa impostazione: il corpo è solo semidisteso, con la schiena sollevata, ma le gambe sono incrociate, la sinistra passa infatti sotto il ginocchio destro, mentre il braccio sinistro è piegato perché Arianna poggia la testa sulla mano (cfr. ad esempio il *Cupido* degli Uffizi n. 167 e la raffigurazione

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ <https://www.uffizi.it/opere/arianna>

²¹¹ <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>

di Guido Reni però con mano rovesciata) ed il braccio destro è flesso dietro la testa (cfr. l'*Eros* degli Uffizi n. 626 o il dipinto di Tintoretto).

Il generico tipo dei dormienti ha senz'altro esercitato ampia suggestione, attestata nei secoli successivi fino anche all'*Ermafrodito* di Antonio Canova (**Fig. 46**), in cui il soggetto riprende la stessa impostazione già vista, a gambe incrociate con la destra che passa al di sotto del ginocchio sinistro, braccio sinistro poggiato sul giaciglio roccioso disteso lungo il corpo e braccio destro piegato in alto con la mano dietro la testa.

Così come la grammatica dei dormienti può aver trovato un linguaggio comune trasversale a più soggetti nell'antichità ed aver determinato un modello comune, è evidente che lo stesso fenomeno sia avvenuto anche in età moderna.

L'iconografia di Amore, infatti, si è trasferita ad altri bambini – una sorta di putti senza ali – che con il piccolo Eros hanno in comune solamente l'età, come il già menzionato piccolo Giove di Giulio Romano, o anche giovanissimi personaggi dell'iconografia sacra della cristianità tra cui addirittura Gesù Bambino addormentato; è evidente che in questi casi lo schema iconografico è composito, evocando variamente i diversi modelli individuati.

Un primo interessante esempio è quello fornito dal piccolo Gesù rappresentato nella cinquecentesca *Madonna con Bambino che dorme* (**Fig. 47**) di Paris Bordone, conservata ad Amsterdam²¹²: il piccolo Dio ha le gambe piegate e sovrapposte, ma le braccia sembrano replicare lo schema dei modelli fin qui individuati, l'uno a sostegno della testa che poggia infine sulla mano e l'altro posto trasversalmente sul petto; la suggestione è tale che la manica della veste della Vergine dietro alle spalle del Bambino sembra richiamare l'immagine di una piccola ala illuminata.

In questo filone si inseriscono anche il seicentesco *Gesù Bambino dormiente in un paesaggio* di Domenico Piola, artista attivo in Italia settentrionale, e il *Gesù Bambino dormiente sulla croce* di Guido Reni (**Fig. 48**), che per il ritmo compositivo va assolutamente confrontato con il Cupido dello stesso autore sopra menzionato²¹³.

Nel settecentesco *Gesù Bambino addormentato con la croce* conservato al Castello reale di Roccanici (Torino)²¹⁴, in particolare, lo schema iconografico ricorda quello individuato

²¹² <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3380>

²¹³ https://www.collezione-m.it/giudizio-opera-pittura_Gesu%27+Bambino+addormentato+sulla+Croce_22_ita.html

²¹⁴ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100399683>

nella scultura degli Uffizi n. 392 e nel supposto modello michelangiolesco fin qui studiato, con braccia l'uno sotto la testa e l'altro attraverso il petto, telo sottoposto al corpo e cuscino con nappa come sostegno (le gambe però sono incrociate).

La serie potrebbe proseguire con il Bambino (**Fig. 49**) della *Sacra Famiglia* già attribuita a Annibale Carracci della Galleria Borghese²¹⁵ ed il *Gesù Bambino dormiente* (**Fig. 50**) alla Pinacoteca Civica di Ancona²¹⁶, datato tra fine Seicento e inizio Settecento, che richiamano però più direttamente il modello del Cupido in marmo nero (n. 279) e quello di Corsham Court nonché i dormienti in generale, con il braccio destro portato in alto dietro alla testa.

Nel tempo, dunque, si va a creare un carosello di ricadute, esplicite o implicite; l'iconografia, gli attributi, le pose mostrano una nuova genericità del modello che si declina in diverse forme, con citazione consapevole o non e se ne perde l'aderenza formale. Lo schema analizzato si è così radicato nel soggetto cristiano tanto da andare a costituire un modello iconografico proprio, l'Ego dormio, che, in ogni caso, dichiara a gran voce un direttissimo ascendente nel modello del Cupido fin qui studiato: assolutamente degni di nota, in questo senso, sono il Gesù della *Madonna dal collo lungo* (**Fig. 51**) di Parmigianino conservata agli Uffizi²¹⁷ e il *Gesù Bambino che dorme con la croce* (**Fig. 52**) della scultura settecentesca di Pesaro²¹⁸.

Si può, quindi, osservare che le diverse tipologie iconografiche degli Eroti dormienti, tra i quali spicca quello michelangiolesco, siano un modello per la ripresa dello stesso soggetto dall'età antica fino a quella moderna e che questa iconografia abbia avuto così tanto seguito che se ne può notare la ripresa anche in soggetti diversi che, in comune con i Cupidi, hanno solo il fatto di essere dormienti. Si è creata, così, una grammatica del tipo composta da echi con origini anticheggianti che vengono proposte e rimaneggiate per creare commistioni e novità sempre riconducibili allo schema originario.

In conclusione, si può affermare che in questo caso si tratta chiaramente di un esempio inseribile nella classificazione di Agosti e Farinella come deduzione «da uno schema

²¹⁵ <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/sacra-famiglia>

²¹⁶ <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/1992/Gesu-Bambino-dormiente>

²¹⁷ <https://www.uffizi.it/opere/parmigianino-madonna-collo-lungo>

²¹⁸ <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/16928/Gesu-Bambino-dormiente-sulla-croce>

iconografico antico rimesso in vita in una composizione moderna, con soggetto non coincidente con quello del modello», in cui, come già detto, vi sono «modifiche tali da non alterare la sostanza dello schema»²¹⁹.

²¹⁹ Agosti, Farinella 1986, pp. 386-389.

CAPITOLO 6

FALSO, COPIA O OPERA ORIGINALE?

6.1. Il gusto per l'antico.

Le caratteristiche iconografiche e la vicenda antiquaria dell'opera oggetto di questo studio impongono di considerarla come un episodio significativo nel contesto storico artistico di riferimento, in relazione soprattutto al particolare dialogo tra il *Cupido* michelangiotesco e l'ambito del collezionismo rinascimentale.

All'inizio del Quattrocento e fino alla metà del secolo si guardava alle rovine classiche con un atteggiamento nostalgico ed emozionale: si cominciava a riflettere, infatti, sul potere distruttivo che il tempo aveva su quelli che erano i ruderi del passato, oltre che sulle virtù degli antichi.

Proprio in quel momento storico, peraltro, iniziava a costruirsi un patrimonio culturale comune, che gettava le proprie basi sul richiamo e sullo studio dell'antico, avvalorato dal «museo naturale» per eccellenza rappresentato da Roma, così come anche dalla stessa intera penisola italiana, insieme alle antiche opere letterarie tramandate nei manoscritti e proprio allora riscoperte²²⁰.

La passione degli umanisti per l'arte antica finì per contagiare in poco tempo anche artisti e nobili²²¹: non più solo ricordo degli echi di una grande civiltà lontana, l'antico diviene presto un canone estetico, un modello a cui ispirarsi, e, per altro verso, anche un mezzo di autorappresentazione e di esaltazione personale. Si noti infatti che, dopo le prime esperienze legate allo studio, a Firenze la cultura antica era proprio utilizzata dalla classe al potere per propaganda e affermazione della propria egemonia politica; a Roma, invece, dove l'antichità faceva parte del paesaggio quotidiano e l'antico era considerato come fonte di ispirazione per costruire un senso comune, si passerà dalla sola riproduzione delle

²²⁰ De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, pp. 19-32, 45-55.

²²¹ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, A. Mondadori Ed. (1^a Ed. Paris, Gallimard ed., 1987), p. 47 precisa che proprio a partire dalla fine del XV secolo per umanisti si intenderanno i membri di un nuovo gruppo sociale, non accomunato da altro se non dalla passione per l'antico.

forme antiche, alla creazione, sulla base di queste, di quella che Vasari denomina efficacemente la ‘maniera moderna’²²².

Quindi l'opera classica diventerà, con il tempo, un vero e proprio habitus e verrà studiata, posseduta, copiata, riprodotta, reinterpretata, esibita; andrà riconsiderata come una vera esperienza di lavoro e di vita per gli artisti del Quattrocento²²³.

In questo contesto iniziano a formarsi e si diffondono le raccolte di antichità, dapprima legate proprio agli umanisti e poi, solo in un secondo tempo e sotto la loro influenza, come tratto distintivo delle corti nobiliari²²⁴.

Prende avvio quindi una vera e propria ricerca delle opere, che andranno ad arricchire le grandi collezioni rinascimentali delle personalità più in vista o che ambiscono a diventare e a mostrarsi tali.

Si sviluppa il gusto per le opere, oltre che antiche, definite all'antica: nascono le grottesche ispirate alle pitture della Domus Aurea, si adottano gli ordini architettonici per gli edifici moderni²²⁵, vengono riprese le iconografie dei modelli classici ed ellenistici per nuove creazioni artistiche e, alla fine, il mercato dell'arte conosce una grande e continua richiesta di monete, statue, fibule e oggetti o reperti classicheggianti di ogni genere.

L'antichità diviene in sintesi il modello della cultura umanistica, originando in tutti gli ambiti artistici ricerca, valorizzazioni, rivisitazioni, emulazioni o creazioni del tutto nuove.

E la domanda genera l'organizzazione di un vero e proprio mercato, nel quale gli aspetti economici giocano la loro parte²²⁶.

Non quindi è impossibile pensare che, in questo contesto, qualche falso contemporaneo sia entrato nel mercato, venduto come originale.

²²² Vasari, 1550, p. 541; Vasari, 1568, p. 554. C. Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, p. 71

²²³ *Ivi*, pp. 70-75.

²²⁴ Pomiam, *Collezionisti, amatori e curiosi*, pp. 47-50.

²²⁵ Cfr. J. Summerson, *Il linguaggio classico nell'architettura*, Torino, Einaudi Ed., 2000 (1^a Ed. London, Methuen & Co Ltd, 1963).

²²⁶ Pomiam, *Collezionisti, amatori e curiosi*, pp. 51-53.

L'antico, infatti oltre che uno stile, era ormai diventato un modo per guadagnare economicamente²²⁷: era d'uso replicare o anche contraffare il passato, talora per il proprio tornaconto²²⁸, come, appunto, nel caso trattato all'interno di questo studio.

È anche vero che, ovviamente, in questo momento ci sia un grande uso della copia che si potrebbe definire funzionale: per compiere degli studi, per avere una versione dell'originale più economica, per far conoscere il modello ad un pubblico ampio. È in questo momento che si trovano anche i piccoli modellini, versioni in bronzo di dimensioni ridotte degli originali marmorei²²⁹ che vanno ad arricchire gli studi dei grandi signori o studiosi: da Jacopo Alari Buonacolsi²³⁰ che recupera la materia originale miniaturizzando il modello monumentale marmoreo traducendolo in un oggetto prezioso ad Andrea Briosco detto il Riccio che realizza bronzetti come calamai, fermacarte o altro che potevano impreziosire la scrivania dell'umanista.

Queste opere di dimensioni ridotte creavano, anche con gli effetti preziosi della materia, un contesto all'interno delle raccolte dei signori delle corti che consentiva, anche lontano dai monumenti romani, di dialogare con i modelli antichi.

C'è, poi, come si è già accennato, un grande uso delle xilografie: le stampe, ancora più delle copie, fornivano un mezzo di diffusione delle immagini veloce ed economico.

6.2. Nel mercato dell'arte.

Ecco quindi che il *Cupido* di Michelangelo si inserisce perfettamente nel contesto della riscoperta dell'antico da parte delle grandi corti rinascimentali: la ricerca quasi ossessiva di opere antiche da parte dei grandi collezionisti fa sì che la scultura entri nel mercato dell'arte come contraffazione dell'antico²³¹.

È noto come, con il nuovo gusto dell'antichità classica e con il riconoscimento dell'individualità artistica, la scultura antica diventi un vero e proprio modello per tutti

²²⁷ Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, p. 71.

²²⁸ M. Ferretti, *Il contributo dei falsari nella storia dell'arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2009, pp. 189-226.

²²⁹ Come, per esempio, la riproduzione in scala dell'*Ercole Farnese* conservato al Louvre, mentre l'originale si trova al Museo Nazionale di Napoli.

²³⁰ Ad esempio la *Venus felix* del 1496 conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, una versione bronzea di 32 cm il cui originale marmoreo è la *Venus felix* di II sec. d.C. conservata ai Musei Vaticani.

²³¹ Cfr. *supra*, cap. 3.

gli artisti: quei modelli diventano, infatti, fonte di un repertorio gestuale ed espressivo²³² ed insieme sinonimi di perfezione.

D'altronde, va riconosciuto che le opere d'arte sono da sempre state soggette alla fabbricazione di copie e falsi, così come sono anche state solo erroneamente dotate di un'attribuzione sbagliata. Infatti, l'autenticazione di un'opera attribuisce un valore aggiuntivo alla stessa: basti pensare solamente al fatto che nel mercato dell'arte gli originali greci abbiano un prezzo molto più alto rispetto alle loro copie romane²³³ e gli esemplari dotati di firma abbiano valore spesso maggiore di quelli anonimi.

Coerentemente, a differenza del Medioevo – in cui le opere d'arte venivano collezionate in base al soggetto rappresentato, alla provenienza e non alla personalità artistica o allo stile – nel Rinascimento non è inusuale che i mercanti cerchino di aumentare il valore delle opere con false o dubbie attribuzioni²³⁴.

E la questione non riguarda solo il Cinquecento, ma è sempre attuale: recentemente, Charney ha sentito la necessità di distinguere i sostantivi che, spesso, vengono utilizzati in modo intercambiabile per definire opere d'arte passabili come lavori di grande valore: *fake* e *forgery*; il primo rimanda ad un oggetto originale, che, però, è stato alterato o ritoccato, mentre il secondo indica un oggetto, che rappresenta un'imitazione di qualcos'altro. In ogni caso, sia i *fakes* che i *forgeries* sono oggi sinonimi di reato²³⁵.

D'altro canto, è necessario ricordare che ci sono molte ragioni per cui un'opera possa venire erroneamente attribuita che non sfociano nella criminalità.

Per Shuller, infatti, la definizione di falsario e falso va contestualizzata, in quanto

ci sono falsari contro la loro volontà, cioè artisti che, per il solo fatto che le loro opere sono state attribuite ad altri, senza la loro personale partecipazione, diventano dei falsari; ci sono poi dei falsari per scherzo, artisti cioè che, appunto per scherzo, portano fuori strada e con questo intendono impartire una lezione ai periti. Ci sono infine i falsari per amor proprio, per vanità e per desiderio di affermazione (...). Non ultimi, incontriamo i falsari d'arte, i quali ingannano per profitto²³⁶.

²³² S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi Ed., 2001, pp. 50-61.

²³³ N. Charney, *The art of forgery*, New York, Phaidon Press Limited, 2015, pp. 14-15.

²³⁴ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 130-131.

²³⁵ Charney, *The art of forgery*, p. 16.

²³⁶ S. Shuller, *I falsi nell'arte*, Roma, Ed. Mediterranee, 1961 (1^a Ed. in tedesco 1958), pp. 7-8.

Non si può dunque fare di ogni erba un fascio.

Si sa, poi, che la creazione di copie è sempre stato un modo che i giovani artisti utilizzavano per imparare ed esercitarsi: basti pensare all'attività di studio delle anticaglie cui si dedicavano giovani scultori e pittori nel giardino di San Marco, proprio per riconquistare i valori dell'arte classica²³⁷.

In sintesi, copiare o imitare lo stile di un altro artista non è un male di per sé; è un crimine solamente se viene fatto con l'intenzione di ingannare, di spacciarlo per un originale²³⁸.

A tal proposito, Brandi arriva alla conclusione che il discrimen per distinguere i concetti di copia, imitazione e falsificazione stia proprio nell'intenzionalità, e stabilisce tre casi fondamentali: la «produzione di un oggetto a somiglianza o riproduzione di un altro oggetto, oppure nei modi o nello stile di un determinato periodo storico o di determinata personalità artistica, per nessun altro fine che una documentazione dell'oggetto o il diletto che si intende ricavarne»; a questo caso corrispondono la copia e l'imitazione, anche se rappresentano due livelli diversi nel processo di riproduzione di un'opera singola o di ripresa di modi o di uno stile proprio di un'epoca o di un determinato autore.

Parla, invece, di falso, intendendo la «produzione di un oggetto come sopra, ma con l'intento specifico di trarre altrui in inganno circa l'epoca, la consistenza materiale, o l'autore» e l'«immissione nel commercio o comunque diffusione dell'oggetto, anche se non sia stato prodotto con l'intenzione di trarre in inganno, come di un'opera autentica, di epoca, o di materia, o di fabbrica, o di autori, diversi da quelli che competono all'oggetto in sé»²³⁹.

Riguardo il caso del *Cupido* michelangiotesco, si è già visto in precedenza come le fonti riportino che l'idea di invecchiare l'opera per venderla a Roma come pezzo antico sia stata di Lorenzo di Pierfrancesco, o del mercante d'arte se non dello stesso Michelangelo²⁴⁰. E l'esemplare venne realmente invecchiato e successivamente presentato e venduto come antico.

²³⁷ Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco*, pp. 35-41; Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, p. 67.

²³⁸ Charney, *The art of forgery*, p. 16.

²³⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Ed. 1977 (1^a Ed. Torino, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963), pp. 65-69. Sul concetto in generale anche <https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/>

²⁴⁰ Cfr. *supra* cap 3.

In questo caso, quindi, si potrebbe davvero parlare di falsificazione dell'opera, in quanto l'intenzionalità era proprio quella di spacciarla per pezzo antico.

Riguardo alla vicenda del *Cupido*, infatti, Michelangelo viene spesso citato come falsificatore: così infatti Otto Kurtz²⁴¹, Harry Ballet²⁴² ed anche Johnson nel catalogo della mostra *Fakes and Forgeries*²⁴³.

Questo è però è esatto solo prestando fede alla versione di Condivi²⁴⁴.

Se invece si tengono in considerazione la versione di Vasari²⁴⁵ e quella della lettera scritta dallo stesso artista a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici il 2 luglio²⁴⁶, in cui lo stesso Michelangelo sostiene di essere stato raggirato dal mercante tanto quanto il cardinale Riario²⁴⁷, il Buonarroti non può più essere considerato un falsario. Verrebbe quindi da pensare che il giovane artista avrebbe creato un'opera ispirata all'antico, non diversamente da quanto era uso fare, con un modello diretto o solo con la suggestione e lo spirito dell'antichità, ma senza il vero e proprio intento di vendere l'opera moderna spacciandola per antica. Ed in questo caso l'artista non sarebbe certo un falsario.

6.3. Un antico moderno.

È certo che il giovane Michelangelo abbia avuto la possibilità di studiare dal vero alcuni esemplari antichi e che quindi possa essersi ispirato puntualmente a quei modelli per iconografia, dimensioni e atteggiamento; è anche evidente che, proprio grazie al suo 'genio' e al desiderio di dare vita a qualcosa di nuovo, sia riuscito ad acquisire alcune caratteristiche da un originale ed altre da un altro così come potrebbe aver voluto riprodurre uno stile antico, sovrapponendo e miscelando il repertorio acquisito con una

²⁴¹ Kurtz, *Falsi e falsari*, pp. 130-133.

²⁴² H. Ballet, *Falsari illustri*, Milano, Skira Ed., 2019, pp. 29-30.

²⁴³ K. Johnson, *Fakes, Forgeries, and other deceptions*, in *Fakes and Forgeries*, catalogo della mostra (Minneapolis, 11 giugno – 29 settembre 1979), Minneapolis, The Institute of University of Minnesota, 1973.

²⁴⁴ «Michelagnolo si pose a far di marmo un Dio d'amore, detta di sei anni 7, a iacere in guisa d'uom che dorma. Il qual vedendolo Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, al quale in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino, e giudicandolo bellissimo, gli disse: "Se tu l'acconciassi che paresse stato sotto terra, io lo manderei a Roma, e passerebbe per antico, e molto meglio lo venderesti". Michelagnolo, ciò udendo, di subito l'acconciò, sì che pareva di molti anni per avanti fatto, come quello a cui nessuna via d'ingegno occulta.» in Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 19.

²⁴⁵ Vasari, 1568, p. 1206.

²⁴⁶ La lettera è riportata in *1564-2014. Michelangelo*, p. 246.

²⁴⁷ Anche Parisi, Presicce, *Michelangelo a Roma*, p. 45 accetta che la falsificazione sia avvenuta «probabilmente all'insaputa capitolodi Michelangeolo».

sensibilità moderna, aggiungendovi cioè qualcosa di proprio che rende quindi il prodotto un nuovo originale. Condivi stesso sottolinea che Michelangelo aveva iniziato proprio dall'imitare – ovvero studiare per capire e reinterpretare – l'arte antica «in modo da riprodurla con maestria e perfezione, dandole un'anima, un contenuto e poi una forma nuova»²⁴⁸ «di sua fantasia supleno tutto quello che ne l'antico mancava»²⁴⁹.

Una prospettiva di questo genere è coerente con il filone di deduzioni indicato da Agosti e Farinella come «deduzione da uno schema iconografico costituito da una sola figura, con modifiche tali da non alterare la sostanza dello schema»²⁵⁰, in cui peraltro il riferimento viene interpretato secondo le corde dell'autore, capace quindi di creare un'opera nuova e originale.

Se «l'artista è per definizione l'uomo che produce qualcosa che non esisteva prima, e che induce l'ascoltatore e lo spettatore a credere nella sua creazione»²⁵¹, allora il solo fatto che Michelangelo si sia sì, ispirato ai modelli antichi, ma che li abbia opportunamente modificati per creare qualcosa di nuovo, e che abbia ammaliato i grandi collezionisti del tempo, lo rende un artista.

Nel giardino di San Marco, celebre palestra per giovani artisti, Michelangelo studiò le opere che lì si trovavano e diede le prime prove della propria eccezionale vena artistica. Proprio alcune opere giovanili, tuttora conservate, permettono di osservare il bisogno del Buonarroti di ispirarsi alle grandi opere dei maestri antichi, ma con aggiunte e interpretazioni personali. La *Battaglia dei centauri* (**Fig. 53**), ad esempio, era probabilmente un soggetto molto in voga tra i giovani artisti, un classico richiamo alle battaglie rappresentate sugli antichi sarcofagi²⁵² interessante per studiare il movimento, la tensione e le pose dei corpi in movimento ed in lotta tra loro. L'opera michelangiolesca presenta un vero e proprio groviglio di nudi, tra i quali si intravedono schemi iconografici noti accanto a soluzioni inedite; si tratta di un rilievo mai finito, ovvero il marmo è stato lasciato appena sbizzato, ma, ciò nonostante, riesce a esprimere una grandissima energia, manifesta nella figura del guerriero vittorioso al centro, contratta

²⁴⁸ Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, p. 67.

²⁴⁹ Condivi, *Vita di Michelagnolo*, p. 11.

²⁵⁰ Agosti, Farinella, *Calore del marmo*, p. 386.

²⁵¹ H. Tetzze, *Genuine and False*, London, Chanticleer Press, 1948, p. 9.

²⁵² Cfr. Bertoldo di Giovanni, *Battaglia*, 1480-1490 ca., bronzo, cm. 43x99, Firenze, Museo Nazionale del Bargello che presenta ancora un'impostazione donatelliana; S. Settis, T. Montanari, *Arte. Una storia naturale e civile*, vol. 3, Milano, Mondadori Ed., 2019, p. 252.

nella figura in basso: è quindi sicuramente ispirato all'arte antica, ma contemporaneamente è un'opera originale, frutto di un genio artistico che citerà sé stesso in altre opere successive²⁵³.

Quanto indagato e realizzato nel giardino di San Marco, però, fu solo l'inizio di uno studio in realtà mai concluso.

Giunto a Roma, per esempio, Michelangelo fu introdotto dal cardinale Riario alla propria collezione di sculture antiche e lì, di fronte all'eccezionale raccolta, gli venne chiesto se se la sentisse di realizzare qualcosa in grado di confrontarsi con essa. Ecco quindi la nascita del *Bacco* (**Fig. 54**) oggi conservato al Museo del Bargello: una scultura che si ispira ai modelli classici e al gusto degli antichi²⁵⁴ ma che vede una nuova impostazione moderna, dinamica, quasi instabile, che, con il proseguimento dello studio e dell'osservazione di quanto visibile a Roma, si porrà come cifra caratteristica di quello che, di lì a poco, diventerà un grande maestro.

Anche per il *Cupido*, quindi è possibile pensare ad un Michelangelo ancora giovane ma smanioso di esprimere ed affermare la propria arte: in questo clima, difficilmente egli avrebbe potuto solo copiare i modelli antichi; ma è ancor più arduo credere che abbia deliberatamente creato un falso, occultando il proprio nome o ancor più nascondendo le proprie doti.

È indubbio, comunque, che la grandezza di questo artista si evidenzia già agli inizi del suo operato: egli crea un'opera che reinventa l'antichità, un'opera così magnifica che, anche se generata da un artista appena ventenne, entrerà immediatamente nel mercato, si imporrà come modello per le realizzazioni successive, passerà tra le più grandi corti della penisola, per finire poi oltremare. E, immediatamente, instaurerà un chiaro dialogo con l'antico, finendo per primeggiare.

²⁵³ P. Ragionieri, *Il volto di Michelangelo*, p. 271.

²⁵⁴ Dal punto di vista della concezione formale è molto forte il collegamento con la statuaria classica nella resa naturalistica del corpo del piccolo satiro ai piedi del dio, nell'espressività ed elasticità delle forme e nella semplificazione dei dettagli iconografici; Parisi Presicce, *Michelangelo a Roma*, pp. 45-46, 73.

CONCLUSIONE

«[...] è bellissimo: chi lo tiene antiquo et chi moderno; qualunque sia, è tenuto et è perfectissimo».

Queste parole di Antonio Maria Pico della Mirandola, scritte per presentare adeguatamente il *Cupido dormiente* di Michelangelo alla possibile acquirente Isabella d'Este, esprimono un chiaro giudizio di valore, in cui la valutazione estetica si sostanzia della relazione tra antico e moderno.

E proprio questo è il contesto in cui l'opera in esame va considerata.

Le esigue testimonianze su di essa rendono difficile stabilirne con sicurezza ed in modo preciso aspetti significativi come le caratteristiche formali o la storia collezionistica, ma nel corso di questo lavoro ho comunque tentato di trarre le mie conclusioni, basandomi su quanto evinto dalla raccolta e dalla analisi delle fonti visive e testuali, messe a confronto con i pochi studi specifici sull'argomento; un contributo sicuramente decisivo alla formazione di un'idea più precisa delle dimensioni reali e delle fattezze della scultura mi è venuto dall'aver compiuto specifici sopralluoghi volti alla visione personale di alcuni esemplari qui studiati – gli *Amori dormienti* conservati a Firenze e a Venezia –: il contatto diretto con l'opera d'arte, infatti, ha infatti aggiunto un quid in più alla comprensione della questione studiata, percepita letteralmente a tutto tondo.

Il lavoro ha preso avvio dall'analisi dello sviluppo dell'iconografia dell'Erote dormiente antico, mettendo in luce le principali differenze tra il tipo prassitelico – un κοῦρος – e quello successivo – un piccolo παῖς – che si è affermato come privilegiato fino all'età moderna. Ho poi esaminato le caratteristiche principali che differenziano le tipologie di Eroti e le loro peculiarità, quali la posizione delle gambe, incrociate – la sinistra che passa sotto il ginocchio destro – o divaricate e leggermente piegate, come anche quella delle braccia, piegate sotto o sopra la testa e abbandonate lungo il corpo o poste in vari modi attraverso il petto.

Se dunque il dio d'Amore di Michelangelo era coerente con le sculture antiche, come sarà stato il suo aspetto?

Per il fatto che sicuramente il giovane artista aveva a disposizione dei possibili modelli – almeno l'esemplare degli Uffizi n. 392 se non il n. 279 – ai quali attingere liberamente senza limitarsi alla mera copia e poiché il dio dorme «in su una sua mano», sono dell'idea

che la posa del piccolo dio possa essere riscontrabile in quella testimoniata dal disegno n. 28 del foglio di Windsor. Entrambi gli esemplari fiorentini, infatti, hanno le gambe divaricate che pendono dall'appoggio piegandosi leggermente, ma uno dei due, il n. 392, ha addirittura le braccia esattamente nella medesima posizione del disegno n. 28, cioè il sinistro piegato in modo che la mano regga il capo e il destro lasciato ricadere davanti al petto; le braccia del n. 279, invece, sono il sinistro abbandonato lungo il corpo e il destro flesso verso l'alto – come, d'altronde, nell'esemplare di Corsham Court –, ma, a mio avviso, in questo caso la mano del bambino non fa certo da appoggio alla testa, è invece solamente posata al di sopra di questa e non corrisponde quindi alla descrizione di Antonio Maria Pico della Mirandola.

Ancora, coerentemente con l'impostazione dei modelli antichi osservati - quali ad esempio quelli degli Uffizi nn. 392, 626, 169, anche se in posizioni diverse - ma anche del n. 279 e secondo l'attestazione del disegno n. 28 di Windsor e la testimonianza di Serafino de' Ciminelli dell'Aquila, *Eros* dormiva su una pietra e non presentava alcun attributo, tranne forse delle pissidi di papavero nella mano destra.

Incrociando i dati è allora forse possibile ritenere plausibile il profilo dell'opera qui proposto, nella consapevolezza, peraltro, che questo non può essere ritenuto inconfutabile, a causa della citata scarsità di testimonianze che rende difficile immaginare le caratteristiche precise del piccolo *Amore*.

A tal proposito, infatti, diverse sono state le ipotesi: se da una parte G. Pinotti è dell'idea che il *Cupido* dovesse essere un ragazzino, A. Parronchi e C. Pidotella concordano sulla giovanissima età del dio. Personalmente, sono d'accordo con questi ultimi: gli esemplari che Michelangelo poteva aver visto, così come quelli che si trovavano numerosi nelle varie collezioni dei grandi signori del tempo, testimoniano tutti il modello del «bambino», più che quello del ragazzino di matrice prassitelica.

Riguardo invece la conservazione e l'ubicazione attuale del *Cupido*, bisogna considerare che esso ha viaggiato ripetutamente tra le illustri corti italiane, passando di volta in volta nelle mani di grandi collezionisti, appassionati di antichità e di arte, interessati all'opera del giovane scultore che era stato in grado di ingannare, seppur solo inizialmente, l'esperto Cardinale Riario; proprio per questo, la fama dell'opera si è accresciuta e ha potuto varcare i confini della penisola italiana, verosimilmente desiderata non solo nelle raccolte italiane ma anche in quelle inglesi.

Se si tiene conto degli inventari seicenteschi dei Gonzaga e del contenuto delle lettere dell'agente al servizio della corona inglese, D. Nys, ritengo verosimile che la scultura si trovi tutt'ora in Inghilterra, magari confluita nella collezione di qualche nobile o anche borghese, forse del tutto ignaro della sua identità o, addirittura, cosciente del suo valore ma impossibilitato a renderne noto il possesso perché frutto di un acquisto nel mercato nero.

Nell'ultima parte del lavoro ho osservato come la fama del *Cupido* michelangiolesco, così come la grande fortuna che gli esemplari antichi e all'antica hanno sempre avuto nel corso del Rinascimento, abbiano portato alla traslazione dell'iconografia degli Eroti dormienti dalla scultura alle altre arti. A tal proposito sono stati citati e analizzati molti esempi pittorici moderni, in cui gli artisti si sono ispirati ai diversi modelli, con citazioni esplicite o implicite e richiami puntuali o rimaneggiati, tratti dalle opere antiche o contemporanee, dagli originali o dalle loro copie, da stampe o anche modellini.

Si è quindi creato un vero e proprio repertorio, un modo di trattare prima Cupido e poi il putto in generale, che è sfociato addirittura nel tipo dell'Ego dormio – anche se con un significato ideologico completamente diverso – che, proprio nello schema iconografico, cita direttamente le pose dei piccoli Eroti.

In conclusione, si può riconoscere che il *Cupido dormiente* di Michelangelo è sicuramente un'opera sospesa tra antico e moderno: esso richiama da vicino l'iconografia classica degli Eroti dormienti, che verosimilmente l'artista aveva potuto studiare a fondo durante l'apprendistato a Firenze, ma si arricchisce della commistione di riferimenti diversi e si presenta quindi non solamente come un'opera all'antica o addirittura una falsificazione, ma come una creazione assolutamente nuova e innovativa che, grazie al dialogo serrato con i modelli sostenuto da eccezionali capacità tecniche e sensibilità interpretative, riesce a mantenere viva e brillante una vera e propria competizione con l'antico stesso.

Un antico che, per tutto il corso di Quattrocento e Cinquecento, viene inneggiato, mantenuto e accreditato come unico valido modello culturale.

È stato fatto cenno, infatti, alla grande 'caccia' da parte dei collezionisti – ecclesiastici, nobili ed anche borghesi, come il cardinale Riario o Isabella d'Este o la famiglia Galli – di manufatti antichi di ogni tipologia e allo sviluppo che il mercato dell'arte ha vissuto proprio in questi anni. Si è visto come, anche nelle opere moderne, si prediligessero quelle

anticheggianti nelle forme e nei richiami, per rispondere ad un gusto e una tradizione figurata ormai comune.

Un antico, quindi, che è fin da subito sinonimo di valore, sia iconografico che economico, e che nella cultura rinascimentale è cifra di inestimabile bellezza, emblema di un mondo ideale a cui ispirarsi.

Il solo fatto che nella Grotta di Isabella d'Este il *Cupido dormiente* affiancasse proprio l'omonimo ritenuto prassitelico è la prova che l'opera sia stata una degna antagonista della predominanza ideologica di quelle antiche.

È quindi chiaro che, al di là del mistero sulla sua attuale ubicazione e delle diverse ipotesi riguardo le forme, il *Cupido* di Michelangelo sia un'opera di grande prestigio e rilevanza, che si inserisce e dialoga perfettamente con la cultura e i gusti del tempo e che mantiene un contatto vivo tra la tradizione classica e la modernità.

APPARATO ICONOGRAFICO

CAPITOLO 2

Fig. 1

Eros che incorda l'arco (da Lisippo), Roma, Musei Capitolini



https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.analisedellopera.it%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F12%2FLisippo_Eros_che_incorda_l_arco.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.analisedellopera.it%2Feros-che-incorda-l-arco-lisippo%2F&tbnid=uXuBLydXJp84nM&vet=12ahUKewjyh_SLmML5AhUNSRoKHSfYAjsQMygAegUIARCMaQ..i&docid=I3WSqKEg4VnwpM&w=475&h=600&q=eros%20lisippo&ved=2ahUKewjyh_SLmML5AhUNSRoKHsfYAjsQMygAegUIARCMaQ

Fig. 2

Statua di Eros tipo Tespie-Centocelle (da Prassitele), Napoli, Museo Archeologico Nazionale



<https://artsandculture.google.com/asset/statua-di-eros-tipo-centocelle/YgGN0dP78BkPBg>

Fig. 3

Moneta di Laodicea, Londra, British Museum, Dipartimento delle Monete.



Corso 2014, p. 74.

Fig. 4

Eros dormiente (da Prassitele?), Torino, Museo di Antichità (inv. n. 286)



<https://museireali.beniculturali.it/catalogo-museo-di-antichita/#/dettaglio/838177> Eros%20adolescente%20addormentato%20su%20una%20pelle%20leonina

Fig. 5

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. n. 169)



Mansuelli 1958, fig. 107.

Fig. 6

Eros dormiente, Cordova, Museo Archeologico Municipale



Loza Azuaga 2011, p. 999

Fig. 7

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. n. 167)



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015450

Fig. 8

Eros addormentato, Lucena (Cordova), Museo Archeologico di Cordova



Loza Azuaga 2011, pag. 995

Fig. 9

Eros dormiente, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. n. 626)



Foto scattata il 16/7/2022

Fig. 10

Eros dormiente, New York, Metropolitan Museum of Art



[DP123903.jpg \(4000×3000\) \(metmuseum.org\)](#)

Fig. 11

Eros dormiente, Venezia, Museo Archeologico (inv. n. 88)



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015165

Fig. 12

Eros dormiente, Firenze, Museo degli Uffizi (inv. n. 392)



<https://images.uffizi.it/production/attachments/1533560617771224-639065.jpg?ixlib=rails-2.1.3&w=1200&h=800&fit=clip&crop=center&fm=pjpg&auto=compress>

Fig. 13

Eros dormiente, Roma, Palazzo dei Conservatori



Hemingway, Stone 2017

Fig. 14

Eros dormiente, Atene, Museo Archeologico Nazionale



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Statue_of_a_sleeping_Eros.jpg

Fig. 15

Eros dormiente, Venezia, Museo Archeologico (inv. n. 197)

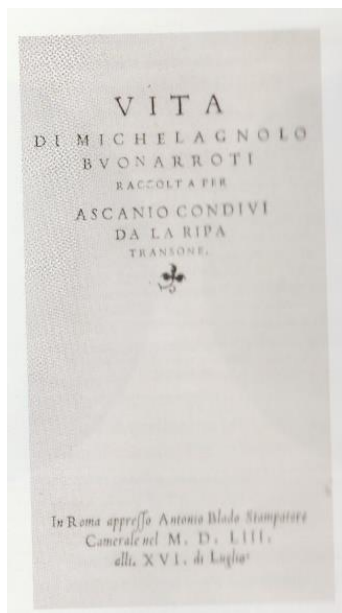


https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015162

CAPITOLO 3

Fig. 16

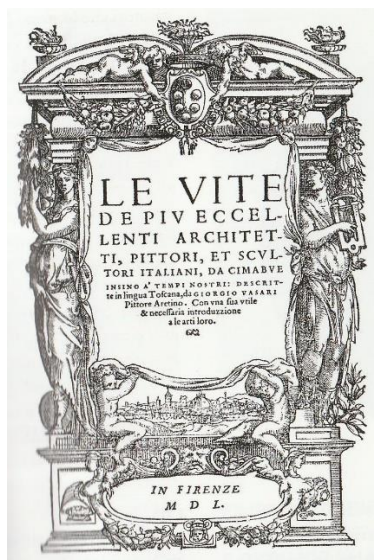
Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma, Blado, 1553
Firenze, Casa Buonarroti, Biblioteca, inv. 737.R



1564-2014. *Michelangelo*, 2014, p. 223

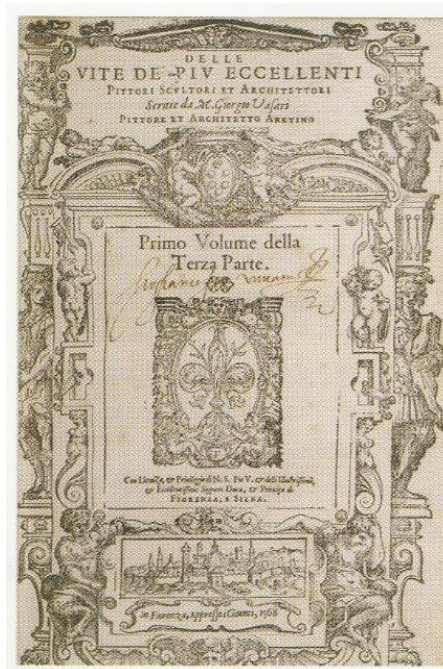
Fig. 17

- a) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550
Firenze, Casa Buonarroti, Biblioteca, inv. 2898.1-2.



1564-2014 *Michelangelo* 2014, p. 223

- b) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, Firenze, Giunti, 1568 Firenze, Casa Buonarroti, Biblioteca, inv. 2901.3.R



1564-2014 Michelangelo 2014, p. 225

Fig. 18

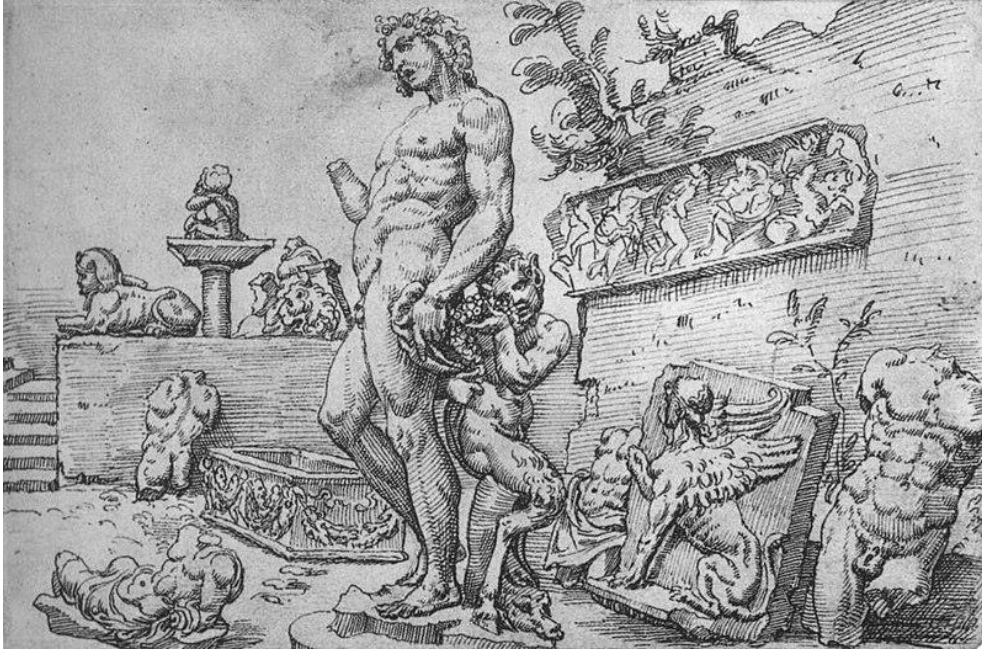
Raffaello, *La Messa di Bolsena* (dettaglio: Raffaele Riario), Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Stanza di Eliodoro.



<https://www.bridgemanimages.com/en/g-cigolini/cardinal-raffaele-riario-with-bystanders-detail-of-the-mass-at-bolsena-1512-1514-by-raphael-1483/nomedium/asset/5650111>

Fig. 19

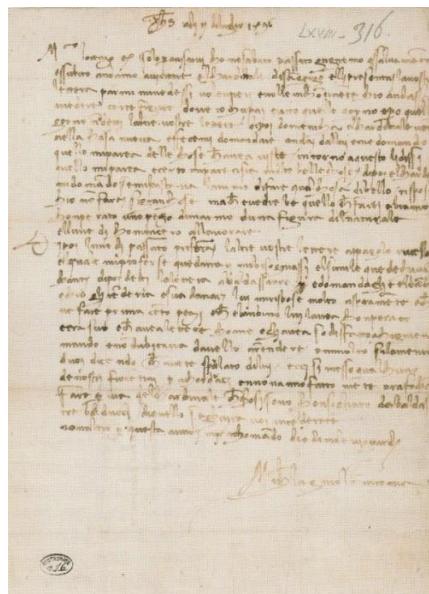
Maarten Van Heesmerck, *Veduta del giardino Galli con la collezione delle statue*, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



1564-2014. Michelangelo, p. 75

Fig. 20

Lettera di Michelangelo a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici in Firenze, Roma, 2 luglio 1496; Firenze, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato, LXVIII, 302



1564/2014. Michelangelo, p. 246.

Fig. 21

Foglio n. 8914, album “Drawings of Statues and Busts that were in the Palace al Whitehall before il was burnt”, Londra, Windsor, Royal Library



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=17475

Fig. 22

Dettaglio Cupido n. 28 da Fig. 21



CAPITOLO 4

Fig. 23

Amore dormiente, Firenze, Museo degli Uffizi (inv. n. 279)



Foto scattata il 16/7/2022

Fig. 24

Michelangelo, *Tondo Taddei*, Londra, Royal Academy of Arts



<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.arteworld.it%2Ftondo-taddei-michelangelo-analisi%2F&psig=AOvVaw3I2XAVp5asnolG-LbLoDiW&ust=1664203897385000&source=images&cd=vfe&ved=0CAwQjRxqFwoTCKi1zamZsPoCFQAAAAAdAAAAABAD>

Fig. 25

Michelangelo, *Madonna di Bruges*, Bruges, Chiesa di Nostra Signora



https://it.wikipedia.org/wiki/File:Madonna_michelangelo1.jpg

Fig. 26

Michelangelo, *Madonna col Bambino*, Firenze, Casa Buonarroti



<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.casabuonarroti.it%2Fmuseo%2Fcollezioni%2Fdisegni-di-michelangelo%2Fmadonna-col-bambino%2F&psig=AOvVaw2xw37u0Tdi547wnGlo2j8H&ust=1664434678842000&source=images&cd=vfe&ved=0CAwQjRxqFwoTCKCtIYT1tvoCFQAAAAAdAAAAABAD>

Fig. 27

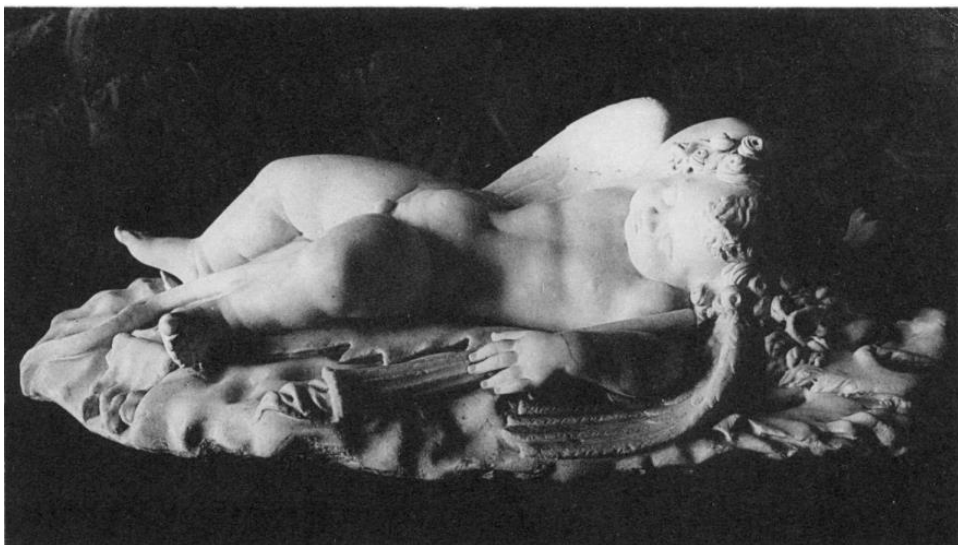
Michelangelo, *Il sogno*, Londra, Courtauld Gallery



https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/D.1978.PG_.424-e1618579391892.jpg

Fig. 28

Michelangelo, *Sleeping Cupid*, Corsham, Corsham Court, Collezione privata



P. Norton 1957, p. 254-25

Fig. 29

Orazio Sammachini, *Amours désarmant Cupidon endormi*, Bruxelles, Musée di Bruxelles



Pierguidi 2011-2012, p. 87

Fig. 30

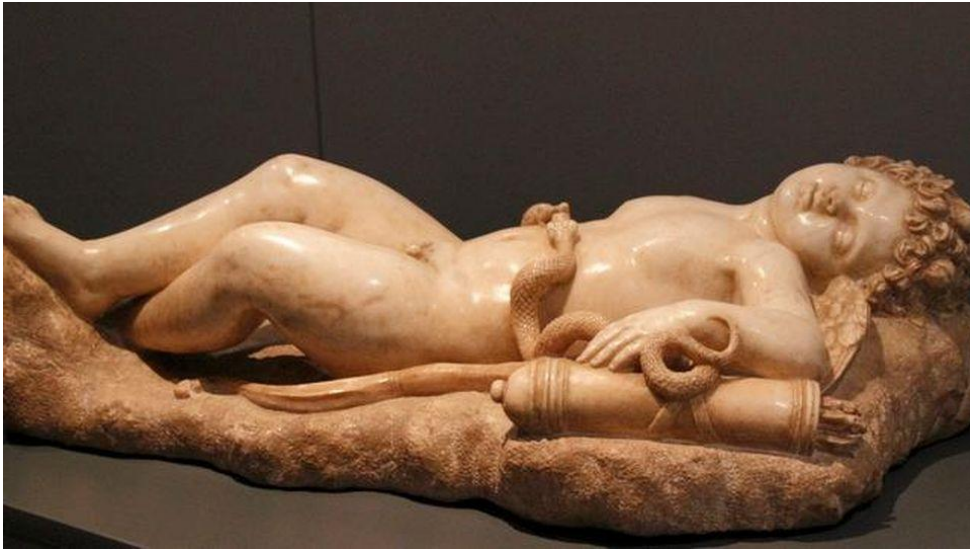
Cupido dormiente, Bologna, collezione privata



Parronchi 1992, Tav. 9

Fig. 31

Michelangelo, *Cupido dormiente*, Mantova, Palazzo di San Sebastiano



<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fgazzettadimantova.gelocal.it%2Fmantova%2Fcronaca%2F2013%2F06%2F01%2Fnews%2Fquel-cupido-dormiente-che-profuma-di-michelangelo-1.7181600&psig=AOvVaw0jyvYttvRkBPg-NK79Hj2n&ust=1664357353710000&source=images&cd=vfe&ved=0CAwQjRxqFwoTCJC-oPVtPoCFQAAAAAdAAAAABAd>

CAPITOLO 5

Fig. 32

Domenico Fetti, *Vertumno e Pomona*, Londra, The Courtauld Gallery



<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/foto/120000/81200/81062.jpg>

Fig. 33

Dettaglio Cupido da Fig. 32



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015142

Fig. 34

Andrea Solario, *Bambino dormiente*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015143

Fig. 35

Bernardino Campi, *Cupido addormentato*, Abano Terme (Padova), Villa Bassi Rathgeb



L'Occaso 2010, p. 6

Fig. 36

Bernardino Campi e collaboratori, *Filira e Saturno*, Sabbioneta, Palazzo Giardino



L'Occaso 2010, p. 69

Fig. 37

Correggio, *Venere, Amore spiati da un satiro*, Parigi, Louvre



<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c4/Correggio - Venus and Cupid with a Satyr - WGA05346.jpg/640px-Correggio - Venus and Cupid with a Satyr - WGA05346.jpg>

Fig. 38

Tintoretto, *Venere, Vulcano e Marte*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek



Fig. 39

Dettaglio Cupido Fig 38.



https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00025184

Fig. 40

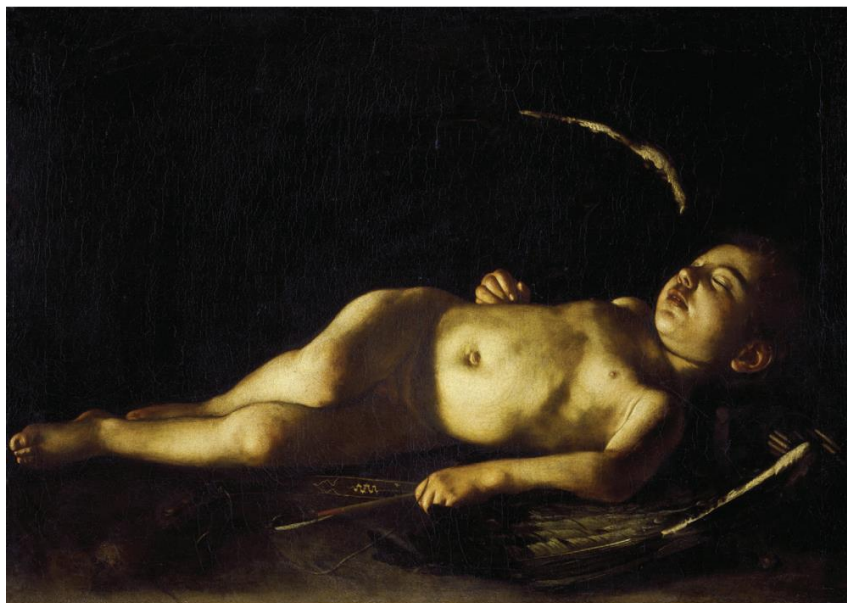
Giulio Romano, *Nascita di Giove*, Londra, National Gallery



<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-giulio-romano-the-infancy-of-jupiter>

Fig. 41

Michelangelo Merisi (Caravaggio), *Amorino dormiente*, Firenze, Palazzo Pitti



Warwick 2017, p.886

Fig. 42

Guido Reni, *Amore dormiente*, Modena, La Galleria Archivio Storico di BPER Banca



https://www.lagalleriabper.it/media/k2/items/cache/8fe3e0f34d3083cba6fe73d62a783d7f_XL.jpg

Fig. 43

Pietro Paolini, *Cupido dormiente*, Lucca, Spazio Cavallerizza



<https://artsupp.com/it/artisti/pietro-paolini/cupido->

Fig. 44

Arianna addormentata, Firenze, Museo degli Uffizi



<https://images.uffizi.it/production/attachments/1537438011114551-Figura-Arianna-2.jpg?ixlib=rails-2.1.3&w=1200&h=800&fit=clip&crop=center&fm=pjpg&auto=compress>

Fig. 45

Arianna addormentata, Roma, Musei Vaticani



https://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/immagini/collezioni/musei/museo_pio_clementino/04_01_arianna.jpg/_jcr_content/renditions/cq5dam.web.1280.1280.jpeg

Fig. 46

Antonio Canova, *Ermafrodito*, Treviso, (mostra temporanea)



Foto scattata il 27/8/2022

Fig. 47

Paris Bordone, *Madonna con Bambino che dorme*, Amsterdam, Rijksmuseum



<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3380>

Fig. 48

Guido Reni, *Gesù Bambino dormiente sulla croce*,



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bd/Ges%C3%B9_Bambino_addormentato_sulla_Croce.JPG/1062px-Ges%C3%B9_Bambino_addormentato_sulla_Croce.JPG

Fig. 49

Annibale Carracci, *Sacra famiglia*, Roma, Galleria Borghese



<https://www.collezione Galleriaborghese.it/uploads/server/files/064.jpg>

Fig. 50

Gesù Bambino dormiente, Ancona, Pinacoteca Civica



http://sirpac.cultura.marche.it/sirpacinraweb/storage/label/1408/Thumbs/00034637_074_mg_2642.jpg

Fig. 51

Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



<https://images.uffizi.it/production/attachments/1588094426452709-4.jpg?ixlib=rails-2.1.3&w=1200&h=800&fit=clip&crop=center&fm=pjpg&auto=compress>

Fig. 52

Gesù Bambino dormiente sulla croce, Pesaro, Palazzo Toschi Mosca



<http://sirpac.cultura.marche.it/sirpacintraweb/storage/label/0672/Thumbs/crbc044683xc.jpg>

CAPITOLO 6

Fig. 53

Michelangelo, *Battaglia dei Centauri*, Firenze, Casa Buonarroti



<https://www.casabuonarroti.it/museo/collezioni/opere-michelangelo/battaglia-dei-centauri/>

Fig. 54

Michelangelo, *Bacco*, Firenze, Museo del Bargello



Foto scattata il 18/7/2022

BIBLIOGRAFIA

1564/2014. *Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014.

V. Abbate, *Caravaggio*, a cura di C. Strinati, Milano, Skira Ed., 2010.

C. Acidini Luchinat, *La "santa antichità", la scuola, il giardino*, in *Per bellezza, per studio, per piacere. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a cura di Franco Borsi, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991, pp. 142, 160.

B. Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, Milano-Firenze, Il Sole 24 ore, Suppl., 2007.

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo, Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, Tomo primo. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi Ed., 1986, pp. 373-444.

U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diuersi luoghi et case si veggono*, in *Le antichità de la città di Roma*, a cura di L. Mauro, Venezia, Ziletti 1562, 2014, pp. 122 e 138

Antologia Palatina, a cura di A. Presta, Roma, Gherardo Casini Ed., 1957.

P. Askew, *The Parable Paintings of Domenico Fetti*, in «The Art Bulletin», Vol. 43, No. 1, 1961, pp. 21-45.

A. Balduino, *Un poeta umanista (G.A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea*, in *La Letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, Atti del Convegno (Castelfranco Veneto – Asolo, 1978), a cura di M. Muraro, Roma 1987, pp. 59-76.

Balduino, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento: il caso di G.A. Augurelli*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto – Hamilton – Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, I, Firenze, 1998, pp. 433-458.

H. Ballet, *Falsari illustri*, Milano, Skira Ed., 2019.

Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 1992.

L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico. Caratteri e vicende*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20 – 24 settembre 1982) a cura di P. Barocchi, G. Ragionieri, Firenze, Olschki Ed., 1983, I, pp. 161-176

L. Beschi, *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9 – 13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki Ed., 1994, pp. 291-317.

P.P. Bober. R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of visual sources*, Londra, Harvey Miller Ed., 1986.

P. Bocci Pacini, *Il gusto delle Anticaglie*, in *Gli Uffizi. Storia e Collezioni*, a cura di L. Berti, G.C. Argan, Firenze, Giunti Ed., 1983, pp. 66-87.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi Ed. 1977 (1 edizione Torino, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963).

Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia, a cura di A.M. Brava, E. Pagella, Genova, Sagep Ed., 2016.

J. Brendel, *A kneeling Persian: Migrations of a Motif*, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, London, Phaidon Ed., 1967.

C.M. Brown, *Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique: new documents for Isabella d'Este's collection of antiquities*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, a cura di C.H. Clough, Manchester, University Press, 1976, pp. 324-353.

C.M. Bown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, Bulzoni Ed., 2002.

Cadogan 1993 = J.K. Cadogan, *Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 30-31.

F. Caglioti, *Il 'San Giovannino' Mediceo Di Michelangelo, Da Firenze a Úbeda*, in «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81.

S. J. Campbell, *The Cupid by Michelangelo and Prassiteles*, in S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella D'Este*, Yale, Yale University Press, 2004.

F. Carinci, *Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», VIII-IX, 1985-1986, pp. 63-109.

N. Charney, *The art of forgery*, New York, Phaidon Press Limited, 2015.

C. Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte: un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, a cura di H. Horn, H. Walter, 1997 (I^a ed., 1992) Wiesbaden, Harrassowitz.

Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, maggio-giugno 1980), a cura di L. Cogliati Arano, Milano, Electa Ed., 1980.

A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Trasone*, a cura di G. Nencioni, Firenze, S.P.E.S. Ed., 1998 (1^a ed., Roma Antonio Blado Stampatore, 1553).

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. I-III*, Roma, De Luca Ed., 1988.

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere. II*, Roma, De Luca Ed., 1990.

A. Corso, *Love as Suffering: The Eros of Thespieae of Praxiteles*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XLII, 1997-1998, pp. 63-77.

A. Corso, *Prassitele: l'arte dell'ideale*, in «Numismatica e antichità classiche: quaderni ticinesi», XXVII, 1998, pp. 389-446.

A. Corso, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Roma, De Luca Ed., 1998.

A. Corso, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider Ed., 2004.

A. Corso, *The Art of Praxiteles V. The last years of the Sculptor (around 340 to 326 BC)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014.

G. Crastone, G.M. Tricaglio, *Dictionum graecarum thesaurus copiosus quantum numquam antea*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi Ed., 1510.

C. Crescentini, *Michelangelo, Andrea Bregno e l'inizio della modernità*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei

Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 66-77.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie Ed., 1991.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze, Ponte alle Grazie Ed., 2010 (1^a ed. 1991).

F. De Nicola, *Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani*, in *IcoxilòpoIi 2. Iconografia delle xilografie del Polifilo*, a cura di A. Bertuzzi, E. Caputo, S. Colonna, F. De Nicola, F. De Santis, A. Dessi, Roma, Bulzoni Ed., 2020, pp. 605-636.

C. Elam, *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI, 1992, pp. 41-83.

S. Fasce. *Eros. La figura e il culto*, Genova, Università di Genova, 1977.

Ferino, Pagden 1994 = S. Ferino Pagden *et alii*, *La prima donna del mondo: Isabella d'Este: furstin und mazenatin der Renaissance*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1994.

F. Ferrari (a cura di), Platone, *Simposio*, a cura di F. Ferrari, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

M. Ferretti, *Il contributo dei falsari nella storia dell'arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 2009, pp. 189-226.

K. Frey, *Michelagnoliolo Buonarroti. Quellen und Forschungen. Band I. Michelagniolos Jugendjahre*, Berlin, Verlag von Karl Curtius, 1907.

W. Fuchs, *Storia della scultura greca*, Milano, Rusconi, 1982.

L.S. Fusco, G. Corti, *Lorenzo de' Medici collector and antiquarian*, Cambridge, Univerisity Press, 2006.

P. Giovio, *Michaelis Angeli vita*, a cura di C. Davis, Heidelberg, 2008.

E.H. Gombrich, *The style «all'antica»: imitation and assimilation*, in *Studies in Western art*. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York, September 7-12, 1961), 1961, pp. 31-41.

M.A. Gonzales, *Michelangelo*, Milano, Mondadori Arte Ed., 2007.

L. Guerrini, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982.

S. Hemingway, R. Stone, *The New York Sleeping Eros: A Hellenistic Statue and Its Ancient Restoration*, in *Bronze grecs et romains*, in «Techne», 45, 2017, pp. 46-63.

M. Hirst, J. Dunkerton, *Michelangelo giovane, scultore e pittore a Roma 1496-1501*, Modena, Panini Ed., 1997.

Il San Giovannino di Úbeda restituito, atti del convegno (Firenze 24-25 giugno 2013), a cura di M.C. Improta, Firenze, Edifir Ed., 2014.

K. Johnson, *Fakes, Forgeries, and other deceptions*, in *Fakes and Forgeries*, catalogo della mostra (Minneapolis, 11 giugno – 29 settembre 1979), Minneapolis, The Institute of University of Minnesota, 1973.

S. Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 52, 1989, pp. 232-235.

O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia, Neri Pozza, 1961.

S. L'Occaso, *Miscellanea dei disegni del Cinquecento tra Roma e Lombardia (Cristoforo Caresana, Giovan Paolo Cavagna, Teodoro Ghisi, Luzio Luzzi, Bernardino Malpizzi, Cesare Nebbia, Enea Salmeggia)*, in «Intrecci d'arte», ottobre 2021, pp. 61- 72.

M.L. Loza Azuaga, *Escultura romana de Eros dormito de Lucena (Cordova)*, in «Mainake», 32, 2010, pp. 991-1006.

A. Luzio, *Isabella d'Este e Giulio II*, in «Rivista d'Italia», XII, 1909, pp. 837-876.

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 - 28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, Cogliati Ed., 1913.

G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, parte I*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958.

A. Mazzotta, 1475-1592. *Nella Firenze di Lorenzo il Magnifico: l'infanzia, il giardino di san Marco*, in *Michelangelo. Una vita*, a cura di P. Aiello, Milano, Officina Libreria, 2014, pp. 1-14.

K. Mazzucco, *L'iconoteca Warburg di Amburgo: documenti per una storia della Photographic Collection del Warburg Institute*, in «Quaderni storici», nuova serie, vol. 47, n. 141.3, 2012, pp. 857-887.

P. Moreno, *Opere di Lisippo*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1983-1984, pp. 13-70.

Moreno 1995 = *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1995), a cura di P. Moreno, Monza, Fabbri Ed., 1995.

M.L. Morricone Martini, *Giorgio Vasari e le 'anticaglie'. Storia del 'putto in pietra nera che dorme' alla Galleria degli uffizi*, in «Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», XLIV, 1989, pp. 259-278.

A. Muscillo, *Il Cupido dormiente n. 392 degli Uffizi, un possibile modello per il giovane Michelangelo*; II.7 arte romana, *Erote dormiente*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 42-43, 245-246.

P.F. Norton, *The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo*, in «The Art Bulletin», vol. 39, 4, 1957, pp. 251-257.

B. Palma, *II, 27. Erote dormiente*, in B. Palma, Lucilla de Lachenal, M.E. Micheli, *Museo Nazionale Romano, Le sculture, I.6. I Marmi Ludovisi dispersi*, Roma, De Luca Ed., 1986, pp. 63-64.

L. Palumbo, *Eros e linguaggio. Appunti su testi antichi*, in *Eros e Pulchritudo. Tra classico e moderno*, a cura di V. Sorge, L. Palumbo, Napoli, La Scuola di Pitagora Ed., 2012, pp. 13-27.

F. Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco e nel Palazzo di via Larga all'età di Lorenzo il Magnifico*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Editore, 2014, pp. 35-41.

C. Parisi Presicce, *Michelangelo a Roma: il dialogo con la scultura antica*, in *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 45-66.

A Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo I*, Firenze, Olschki Ed., 1968.

A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo III: miscellanea michelangiolesca*, Firenze, Olschki Ed., 1981.

A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo, Palinodia Michelangiolesca, IV*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1992.

E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica. Iconografia e iconologia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 2009.

M. Pfrommer, *Ein Eros des Praxiteles*, in «Archaeologischer Anzeiger» 1980, 532-544.

D. Piazza, *L'Enigma Michelangelo. Il genio, il falsario*, Milano, Rizzoli Ed., 2014.

C.A. Picon, S. Hemingway, C. Lighfoot, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art: Greece o Cyprus o Etruria o Rome*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, 2007.

C. Pidotella, *Cupido di marmo, cupido di bronzo. Nota intorno al materiale dell'Errote antico posseduto da Isabella d'Este*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano», vol. LIX, I, 2006, pp. 243-250.

S. Pierguidi, *Orazio Samacchini e il cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in «Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti. Atti e Memorie», Nuova serie, voll. LXXIX – LXXX, 2011-2012, pp. 77-90.

G. Pinotti, “*E se tal serpe ultra la usanza onoro*”. *Il Cupido dormiente di Michelangelo alla corte di Urbino. Nuove dinamiche storico artistiche riguardanti la scultura eseguita da Buonarroti a Firenze nel 1496 e appartenuta al Duca Guidobaldo da Montefeltro sino al 1502*, in «engramma», 150, ottobre 2017.

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, A. Mondadori Ed. (1 edizione Paris, Gallimard ed., 1987).

P. Ragonieri, *Il volto di Michelangelo, in 1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 maggio - 14 settembre 2014), a cura di C. Acidini, Firenze, Giunti Ed., 2014, pp. 100-107.

A. M. Riccomini, *Su una statua di Erote dormiente a Torino: la fortuna dimenticata di un marmo antico*, in «Rivista di Archeologia», XL, 2016, pp. 85- 94.

G. M. A. Richter, *A bronze Eros*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», voll. 2, 3, 1943pp. 118-125.

R. Rubinstein, *Michelangelo's Lost Sleeping Cupid and Fetti's Vertumnus and Pomona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIX, 1986, pp. 257-259.

S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi Ed., 2001.

S. Settis, T. Montanari, *Arte. Una storia naturale e civile*, vol. 3, Milano, Mondadori Ed., 2019.

S. Shuller, *I falsi nell'arte*, Roma, Ed. Mediterranee, 1961 (1 edizione in tedesco 1958).

M. Soeldner, *Untersuchungen zu liegenden Erotten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main, P.Lang, Ed., 1986.

G. Spini, *Storia moderna*, Novara, De Agostini Ed., 2016.

J. Summerson, *Il linguaggio classico nell'architettura*, Torino, Einaudi Ed., 2000 (1 edizione London, Methuen & Co Ltd, 1963).

H. Tetz, *Genuine and False*, London, Chanticleer Press, 1948.

L. Todisco, *Scultura greca di IV secolo. Maestri, scuole di statuaria tra classicismo ed ellenismo*, Milano, Longanesi Ed., 1993.

C. Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi Michelangioleschi*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971.

G. Traversari, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed., 1986.

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di M. Marini, Roma, Newton Ed., 1997 (1[^] ed. Firenze, Giunti Ed., 1568).

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, vol. 2, Torino, Einaudi 2105 (1[^] ed. Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550).

A. Venturi, *Il Cupido dormiente di Michelangelo*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1888, pp. 1-13.

R. Wiess, *Giovanni Aurelio Augurello, Girolamo Avogadro and Isabella d'Este*, in «Italian Studies» 17, 1962, pp. 1-11;

P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz, Von Zabern Ed., 1974.

SITOGRAFIA

<https://courtauld.ac.uk/highlights/il-songo-the-dream/>

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=17766

<https://www.lagalleriabper.it/seicento/44-amore-dormiente>

<https://artsupp.com/it/artisti/pietro-paolini/cupido-dormiente>

<https://www.uffizi.it/opere/arianna>

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3380>

<https://www.collezione-m.it/giudizio-opera->

pittura_Gesu%27+Bambino+addormentato+sulla+Croce_22_ita.html

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100399683>

<https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/sacra-famiglia>

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni->

<culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/1992/Gesu-Bambino-dormiente>

<https://www.uffizi.it/opere/parmigianino-madonna-collo-lungo>

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni->

<culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/16928/Gesu-Bambino-dormiente-sulla-croce>

<https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/>

<https://www.lagalleriabper.it/seicento/44-amore-dormiente>

[Cupido dormiente, opera di Pietro Paolini | Artsupp](#)

<https://www.uffizi.it/opere/arianna>

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3380>

<https://www.collezione-m.it/giudizio-opera->

pittura_Gesu%27+Bambino+addormentato+sulla+Croce_22_ita.html

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100399683>

<https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/sacra-famiglia>

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni->

<culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/1992/Gesu-Bambino-dormiente>

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/16928/Gesu-Bambino-dormiente-sulla-croce>
<https://artenet.it/falso-copia-imitazione-contraffazione-e-manomissione/>

FONTI

Per le fonti greche sono state utilizzate le abbreviazioni di H.G. Liddel – R. Scott – H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996.

Per le fonti latine sono state usate le abbreviazioni del *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae 1900-

Anacr. Fr. 34 P, 379 PMG, 13 P.

Ar. *Av.* vv. 655, 792-793.

Hes. *Th.* 120-121.

Sapph. Fr. 130 L.-P (=130 V.).

Sapph. Fr. 21 L.-P

Sapph. Fr. 54 L.-P.

Ov. *Met.* 14, vv. 609-694.