

UN GRUPPO DI BRONZETTI DI PIERINO DA VINCI DEL 1547

di Peter Meller

Dedicato a Ulrich Middeldorf

L'esistenza di una base di bronzo firmata di Pierino da Vinci nel Museo Archeologico di Venezia — prima nel Palazzo Ducale ed ora nella Ca' d'Oro — è ricordata nella letteratura¹, come pure il fatto che la statuetta di una Venere che si slaccia il sandalo appoggiandosi ad un vaso — bella interpretazione cinquecentesca, forse padovana², di un assai diffuso tipo ellenistico³ — che è stata messa sopra tale base bronzea (fig. 1), non ha nulla a che fare con l'artista fiorentino, della cui mano non conoscevano finora statuette di bronzo sicure.⁴

Volendo appunto documentare quest'incongruità, ho fatto fotografare staccate la base bronzea (figg. 2-4) e la figurina della Venere, la quale ha pure il suo originale zoccolo di legno, ben misurato e di gustosa sagoma (figg. 1, 5).⁵ Questo zoccolo ha una pianta ellittica più corta e più larga del campo ellittico ribassato nel piano terminale della base di bronzo (fig. 4), in modo che, per farvela entrare, una lastrina di legno di fattura più recente è stata appositamente incollata sotto il piedistallo ligneo (fig. 5). Su tale lastrina vennero riportati i numeri di inventario: un 60, della verifica del 1967, che corrisponde alla Venere nell'elenco dei bronzi posteriori all'epoca greco-romana che nel 1926, su iniziativa di Carlo Anti, allora direttore del Museo Archeologico,

¹ *A. Venturi*, Museo del Palazzo Ducale in Venezia, I: Raccolta medioevale e del Rinascimento, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 2, 1896, p. 59; *W. Gramberg*, Beiträge zum Werk und Leben Pierino da Vincis, in: *Jb. der preuss. Kslgn.*, 52, 1931, pp. 222-228 (p. 225, nota 1 [err. "5"]); *Venturi*, X, 2, p. 327. La base non è menzionata nel Thieme-Becker, XXXIV, pp. 384-385, s.v. "Vinci, Pierino da" (*W. Gramberg*). Cf. nota 4.

² *H. R. Weihrauch*, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen (= Bayerisches Nationalmuseum München, Kat. XIII, 5), Monaco di Bav. 1956, p. 75 (a proposito dell'analogo esemplare cat. no 100). Già il *Bode* ha supposto l'origine padovano del modello: Staatliche Museen zu Berlin, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums, II. Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände, 4^a ed., Berlino-Lipsia 1930, p. 49, no. 237.

³ Cf. *S. Reinach*, Répertoire de la statuaire grecque et romaine, Parigi, I (1897), p. 327; II, 1 (1898), pp. 347-349; III (1904), pp. 107, 256; IV (1913), pp. 214, 215, 232. Il modello è noto in ca. 70 esemplari, fra i quali 39 in bronzo, che variano fra loro, specie nei capelli o diadema, nella forma del sostegno (vaso, erma, ecc.); se ne trova una lista in: *E. Pottier e S. Reinach*, La nécropole de Myrtina, Parigi 1887, pp. 285-287 (cf. *M. Bieber*, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York, revised ed., 1961, p. 144 e nota 70, figg. 606, 607). Le imitazioni rinascimentali seguono diversi prototipi antichi e non possono essere riferite ad un singolo maestro o una singola bottega. Al Museo Nazionale di Napoli si trovano varianti antiche abbastanza simili all'esemplare rinascimentale della Ca' d'Oro, ma meno raffinate (cf. p.e. foto Istituto Archeologico Germanico di Roma, no. 59.3635).

⁴ *A. Venturi*, nel 1896 (cf. sopra, nota 1), pensava che la scritta sulla base bronzea sia da riferire alla statuetta, la quale quindi „e le repliche di essa che si trovano a Modena e altrove, devono essere ascritte a Piero“; opinione rifiutata dal *Gramberg*, nel 1931 (loc. cit.), il quale però per errore parla del Museo Correr invece della Ca' d'Oro. *Venturi*, nella Storia (X, 2, p. 327), mette nell'elenco delle opere di Pierino lo zoccolo bronzeo del 1547 (sempre nel Correr), e dice che la statuetta che sta sopra non è di Pierino.

⁵ La figurina ed il sostegno in forma di vaso con il panno sopra, sono separatamente incastonati in questo zoccolo di legno. L'altezza totale del gruppo è stata 23 cm; la Venere misura 6 cm; la base di bronzo 13 cm.



1 Venere che si slaccia il sandalo. Venezia Ca' d'Oro.

vennero depositati nella Ca' d'Oro⁶, e un 59, corrispondente all'inventario del 1887.⁷ Sullo sfondo della base di bronzo (fig. 6), oltre al no. 60 della verifica del 1967, si sono vecchie etichette, una col no. 59, e un'altra col no. 234, con indicazione della provenienza: *S. Gio. di Verd.*

⁶ Ministero di Pubblica Istruzione, Museo Archeologico, Venezia, Registro cronologico delle operazioni inventariali. Bronzi del Museo Archeologico in deposito alla Ca' d'Oro. Manoscritto nel Museo Archeologico e copie dattiloscritte, una delle quali nella Ca' d'Oro.

⁷ Inventario del 1887 (citato anche come del 1870): Direzione Generale delle R.R. Gallerie del Palazzo Ducale ...in Venezia. Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al Palazzo Ducale nel Museo Archeologico. Bronzi. Compilato a termini dell'art. 17 e seguenti del Regolamento Generale per l'amministrazione del Patrimonio dello Stato ... annesso al R. Decreto 4 Sett. 1870, no. 5851.



2 Pierino da Vinci, base bronzea staccata dalla Venere di fig. 1, visto dal lato corto. Venezia, Ca' d'Oro.



3 Pierino da Vinci, base bronzea staccata dalla Venere di fig. 1. Venezia, Ca' d'Oro.



4 Pierino da Vinci, base bronzea, visto da sopra.

che si riferisce al soppresso convento padovano di San Giovanni di Verdara, dal quale il materiale museale è stato trasferito alla Marciana nel 1784. Ma il numero 234 è sempre quello del Museo Archeologico che allora faceva parte della Marciana, e sotto il quale, nel 1838⁸, si trova descritta la stessa Venere che si lava appoggiata ad un vaso, insieme al piedistallo di bronzo. Il primo a riportare anche l'iscrizione di questa base, MDXLVII / OPERA . DI . PIERO . DA . VINCI, è il Valentinelli nel 1872⁹, mentre nell'inventario manoscritto dei bronzi del Museo di S. Giovanni di Verdara al no. 30 (*Venere di Bronzo, che si lava appoggiata ad'un Vaso*; v. fig. 7) la base non è menzionata.¹⁰

Oltre a questa base, portante sui lati corti due scudi con dentro un'ala aperta (fig. 2), finora non avevamo che un'unico bronzetto indubbiamente autentico di Pierino da Vinci: un candeliere in forma di minuscolo tripode, nel British Museum, riconosciuto dal Middeldorf sulla base di un disegno accertato dello scultore.¹¹ Questo lavoro poco impegnativo certo non vale a dare un'idea delle capacità di Pierino bronzista: tuttavia rivela, nei lineamenti slanciati dei profili, lo stesso gusto che si verifica nel disegno degli scudi della base veneziana (fig. 2).

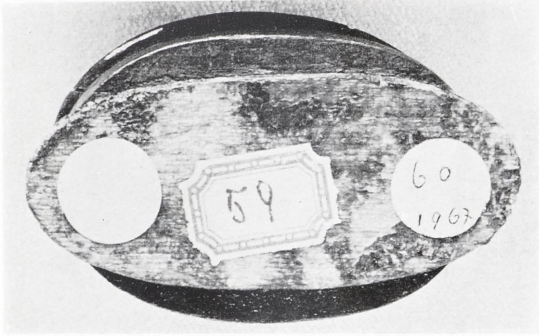
La combinazione della forma ellittica e rettangolare deriva dal prototipo michelangiolesco: la base per la statua equestre di Marco Aurelio, del 1539, che è stata collocata sul Campidoglio fra 1544-47, poco tempo prima, se non durante la sosta di Pierino a Roma. La libera variazione di Pierino mostra quanto egli abbia apprezzato tale novità: il piedistallo michelangiolesco non è solo elegantemente articolato, ma anche di mole ridotta rispetto alla base che lo precedette, che era in forma di semplice blocco rettangolare, e in tal modo stabilisce un nuovo rapporto fra

⁸ Elenco Generale degli oggetti esistenti nel Museo dell'Imperial Regia Biblioteca Marciana (compilato da Gio. Batt. Lorenzi coadiutore di questa), 1838. Classe II. Bronzi.

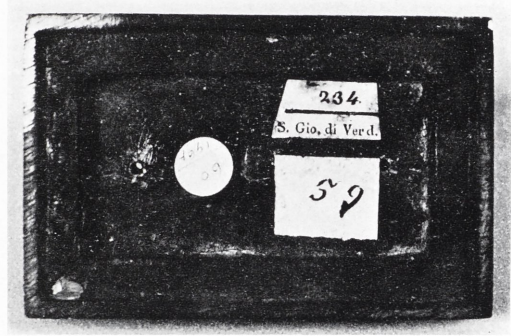
⁹ G. Valentinelli, *Il Museo Archeologico della R. Biblioteca Marciana di Venezia*, Venezia 1872, p. 25 no. 44.

¹⁰ *Bibl. Marciana, It. Cl. XI, cod. 323 = 7107*. - La base del Pierino non si trova nemmeno nella lista addizionale degli oggetti non compresi nei cinque cataloghetti del Museo di S. Giovanni di Verdara, compilata da Jacopo Morelli ed aggiunta al ms. citato della Marciana.

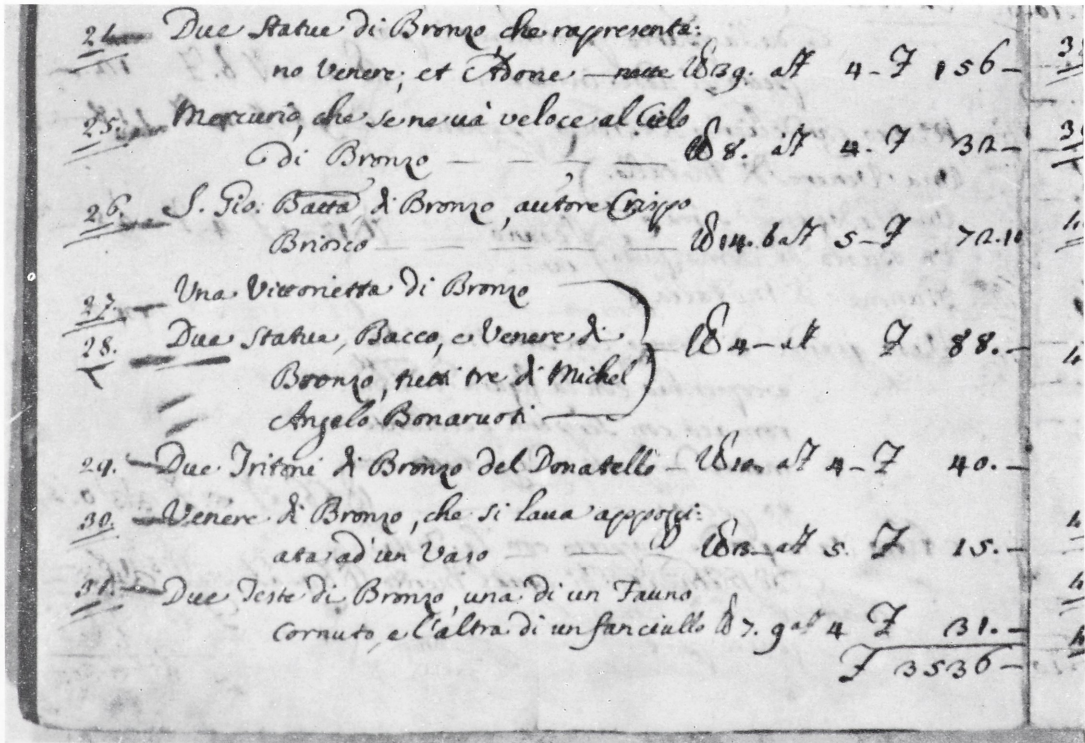
¹¹ U. Middeldorf, *Notes on Italian Bronzes, I. Drawings and a Tripod by Pierino da Vinci*, in: *Burl. Mag.*, 73, 1938, pp. 204-209, tav. I E.



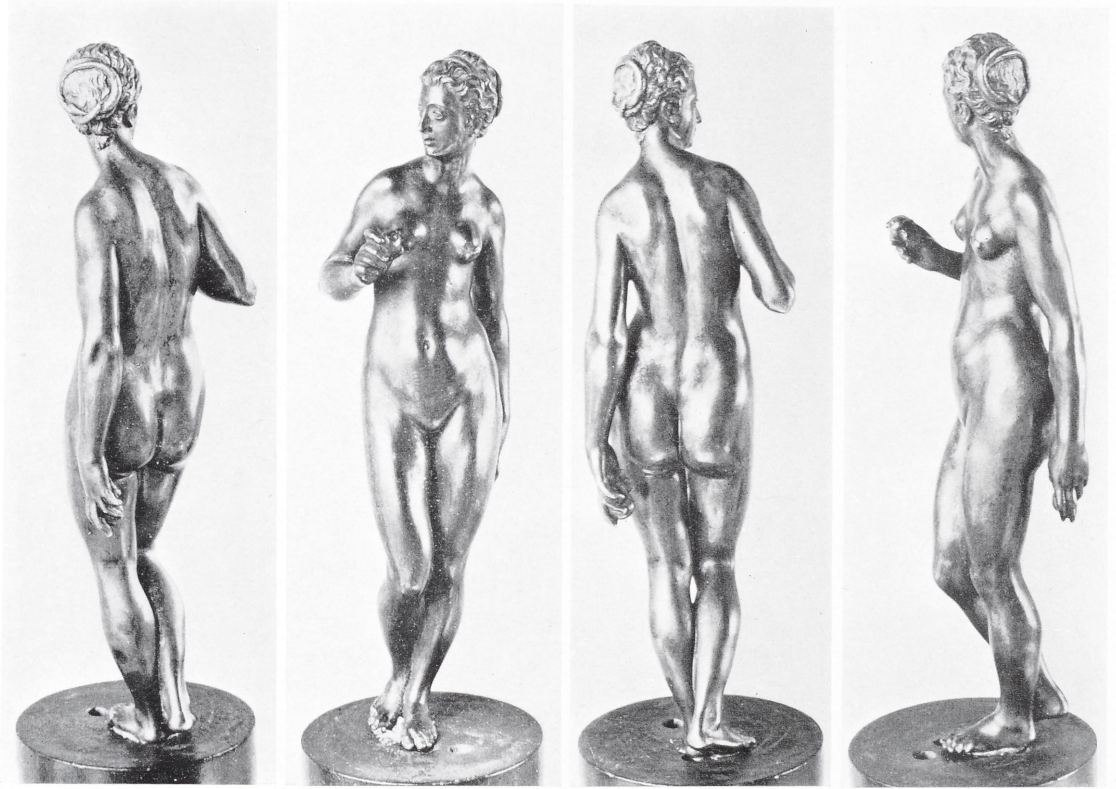
5 Piedistallo ligneo della statuetta di fig. 1, visto da sotto.



6 Pierino da Vinci, base bronzea, visto da sotto.



7 Pagina dell'Inventario di S. Giovanni di Verdara a Padova (particolare). Venezia, Bibl. Marciana.



8-11 Pierino da Vinci, Venere o Pomona. Venezia, Ca' d'Oro.

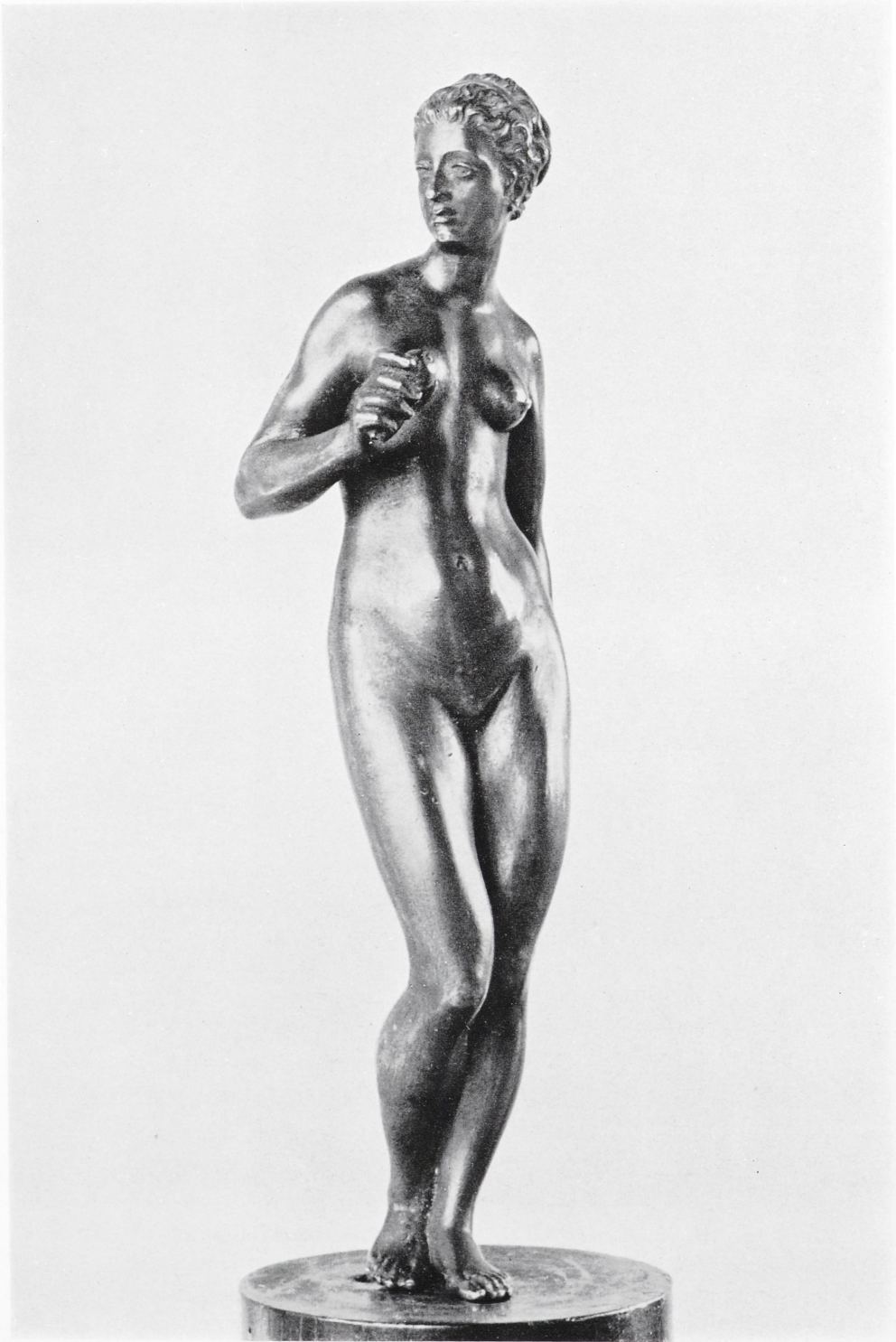
scultura e base, aiutando a mettere in evidenza, in modo tutto moderno, le qualità della statua antica.¹²

In un primo tempo ho pensato che l'opera del 1547 alla quale si riferisce l'ambiziosa iscrizione, poteva essere una statuette equestre di Pierino, se non addirittura un pezzo antico da lui restaurato.¹³ Ma l'ipotesi della statua equestre non trova appoggio nella posizione dei due fori (fig. 4).

Nel 1971 volendo completare la documentazione fotografica della collezione di bronzi nella Ca' d'Oro, ho notato come una delle statuette più squisite e più elusive dal punto di vista attribuzionistico, la Venere (no. 59 dell'inventario di bronzi nella Ca' d'Oro, figg. 8-12), che si trovava sul tavolino accanto alla base (che abbiamo staccato dall'altra Venere, inv. no. 60), non solo sia dello stesso tipo di bronzo, di color chiaro tendente verso l'ottone, ma abbia anche, nel piede sinistro, un foro di diametro di 3 mm (fig. 23), che corrisponde esattamente al foro a destra nella base firmata dal Vinci.

¹² Per il piedistallo dei tempi di Sisto IV, cf. l'incisione di Marco Dente, *Bartsch* XIV, 375, 515, e il dettaglio dello sfondo del Trionfo della Fede di Filippino Lippi in S. Maria sopra Minerva. Per la ricostruzione della base michelangiolesca del 1539, cioè, senza i „quattro membretti“ aggiunti da Michelangelo nel 1561, vedi *G. De Angelis d'Ossat e C. Pietrangeli*, Il Campidoglio di Michelangelo, Milano 1965, fig. 22, pp. 32 sgg. e nota 10, p. 43. Il piedistallo del 1547 di Pierino rappresenta una finora non considerata testimonianza del pristino aspetto di quello sul Campidoglio.

¹³ Il *Vasari* (-*Milanesi* VI, p. 125) parla di *un cavallo antico, al quale molti pezzi mancavano* che Pierino *racconciò ... e lo ridusse intero*; ma senza indicazione di materia e dimensioni.



12 Pierino da Vinci, Venere o Pomona (grandezza naturale). Venezia, Ca' d'Oro.



13 Pierino da Vinci, Venere-Pomona (particolare).

L'altezza della statuetta è 17 cm: le nuove fotografie che pubblichiamo, potranno dare un'idea sia del superbo modellato, come della delicatezza del lavoro del cesello — infatti ogni dettaglio resiste a qualsiasi grado di ingrandimento senza la minima perdita di densità formale (figg. 13, 14).

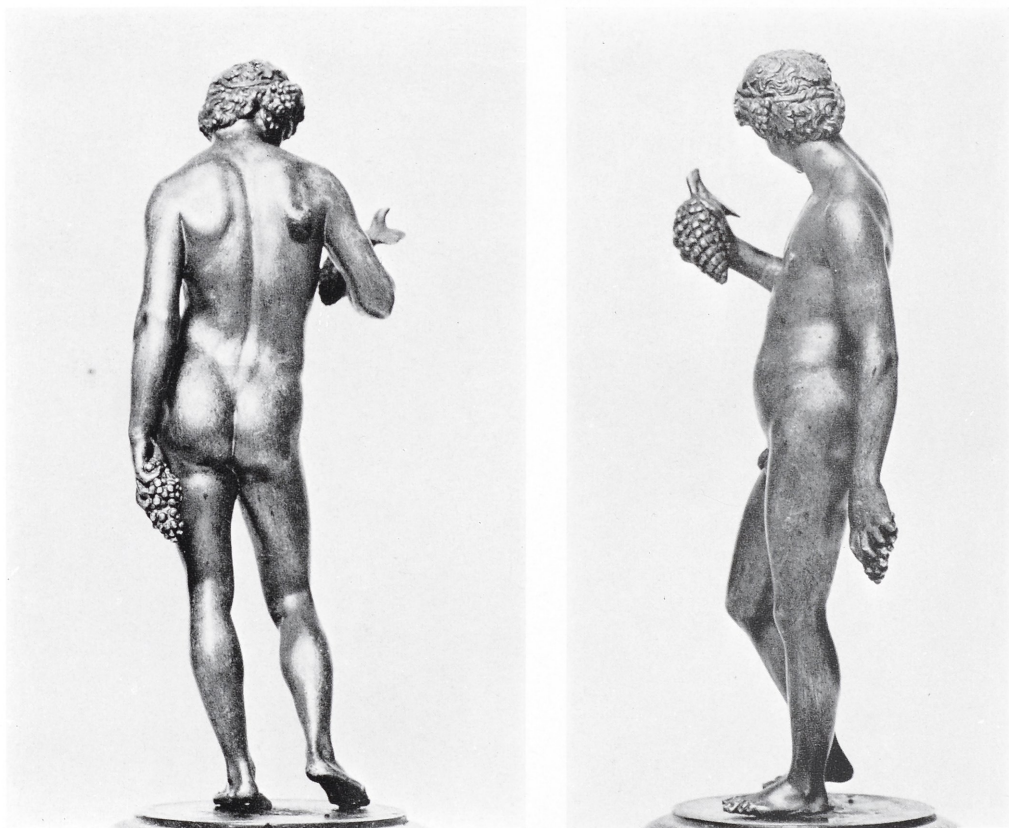


14 Pierino da Vinci, Testa della Venere-Pomona.

Un altro esemplare identico, già nella collezione Benda a Vienna, è stato riprodotto dal Bode con la didascalia „Fiorentino, verso 1550“, e sommariamente menzionato nel capitolo dedicato alle „imitazioni dall'antico“.¹⁴ Intuizione felice, ma enunziata senza alcun riferimento ad analogie di stile, né ad affinità col tipo di questa statuetta, che altrimenti si cercherebbe di collocare nel periodo più maturo dell'ambiente italo-fiammingo di Firenze, se non nel contesto del manierismo veneto, o addirittura, in quello francese.

Nemmeno il riferimento all'antico è privo di equivoci, almeno dal punto di vista iconografico. La rappresentazione non può essere una *Venus Victrix*, perché non tiene in mano una mela soltanto, anzi le frutta, che sono descritte negli inventari come due mele, potrebbero essere piuttosto fichi, in vista della piccola foglia trilobata che si vede nella palma della mano pendente. Allora si potrebbe pensare piuttosto ad un'Eva con due frutta, una per sé, e una per Adamo; e nel contesto dell'arte del manierismo, nemmeno l'acconciatura artificiosissima dovrebbe escludere tale identificazione: basti pensare all'Eva del Bandinelli, al Bargello (fig. 21).

¹⁴ W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, II, Berlino 1906, tav. CL, p. 20. Un altro esemplare identico si trova al Louvre (Donation Thiers 1881,) esposto come opera francese dell'Ottocento (Thiers 87).



15 e 16 Pierino da Vinci, Bacco. Venezia, Ca' d'Oro.

La figura, che porta il numero d'inventario 59 nella Ca' d'Oro, ha però una controparte: il Bacco, no. 58 (figg. 15-17), che ha caratteristiche stilistiche e tecniche uguali: è di fusione piena, della stessa lega chiara, e patina olivastra — per quanto il tipo facciale e l'espressione del volto (figg. 18, 19) lo rendano forse meno attraente, mentre la mano destra tenente un grappolo d'uva è di grossolano restauro. Benché il Bacco, che ha la testa un po' china, è di circa 4 mm più basso della figura femminile, non c'è dubbio, che le due statue furono concepite appaiate come si trova indicato negli inventari del Museo Archeologico.¹⁵ Anche il motivo che in ambedue le figure il corpo posa sul piede sinistro, ritornerà nel gruppo bandinelliano di Adamo ed Eva (del 1549-51), che ambedue posano sul piede destro (fig. 21).¹⁶

Il Bacco della Ca' d'Oro ha due grappoli d'uva nelle mani: contempla con gioia quello nella destra, mentre l'altro egli sostiene nella sinistra pendente sul fianco. Bacco con grappoli di uva in ambedue le mani è tema ricorrente nella scultura cinquecentesca¹⁷ e sembra che sia ripreso

¹⁵ Elenco Generale 1838 (vedi nota 8), p. 94, no. 232 e 233; cf. Inventario 1887, nn. 57-58. Nel *Valentinelli* (1872, vedi sopra), il no. 45 (p. 25) comprende ambedue, "Venere e Bacco nudi, stanti... statue appaiate di altezza di c. 17."

¹⁶ Va notato l'analogo carattere dell'iscrizione di Pierino, 1547, e di Bandinelli, 1550.

¹⁷ Cf. il Bacco del Bandinelli al Pal. Pitti (foto Alinari 48 723); quello sulla Fontana Grande della Piazza Pretoria a Palermo, di Camilliani e Naccherino (foto nel KIF, inv. 273 914); un bronzetto di „Scuola Toscana“, nel Bargello (Inv. bronzi no. 132, foto Soprintendenza 112 981).



17 Pierino da Vinci, Bacco (grandezza naturale). Venezia, Ca' d'Oro.



18 Pierino da Vinci, Testa del Bacco. Venezia, Ca' d'Oro.

dall'antico.¹⁸ È possibile quindi che la „Venere“ tenga insolitamente due frutta, per ragioni di simmetria; se pure non è stata originariamente concepita come una Eva, ben poteva esser intesa come una Pomona.¹⁹

¹⁸ *Reinach*, Répertoire, I, pp. 376, 378, 380, 386, 390; II/1, pp. 119, 8; III, pp. 31, 8. In alcuni di questi casi però, le braccia sono sicuramente di restauro.

¹⁹ Non mi sono noti paralleli per un abbinamento di Bacco e Pomona né nella letteratura ed arte classica, né nella scultura del Rinascimento; ma un tale gruppo ben poteva alludere ai „doni della Natura“, come una versione di carattere privato delle statue della Dovizia fatte per i mercati. Va menzionato il ritratto bronzinesco di Luca Martini, patrono del Vinci, portante frutta e fiori, nella Galleria di Faenza (foto GFN, E 4492); omaggio al Martini come provveditore della fabbrica del Mercato Nuovo? (v. sotto, p. 268). Nel presente caso mi pare sia abbastanza chiaro che la scelta di un Dio e di una Dea era, prima di tutto, un pretesto per l'artista di dar prova della propria abilità, e di come egli abbia inteso il nudo ideale, femminile e maschile. In questo senso, sarebbe plausibile che inizialmente Pierino abbia pensato a un gruppo di Adamo ed Eva (quest'ultima con due frutta, come nella paradigmatica incisione di Dürer), e poi si decise per un soggetto tutto classico.



19 Pierino da Vinci, Testa del Bacco. Venezia, Ca' d'Oro.



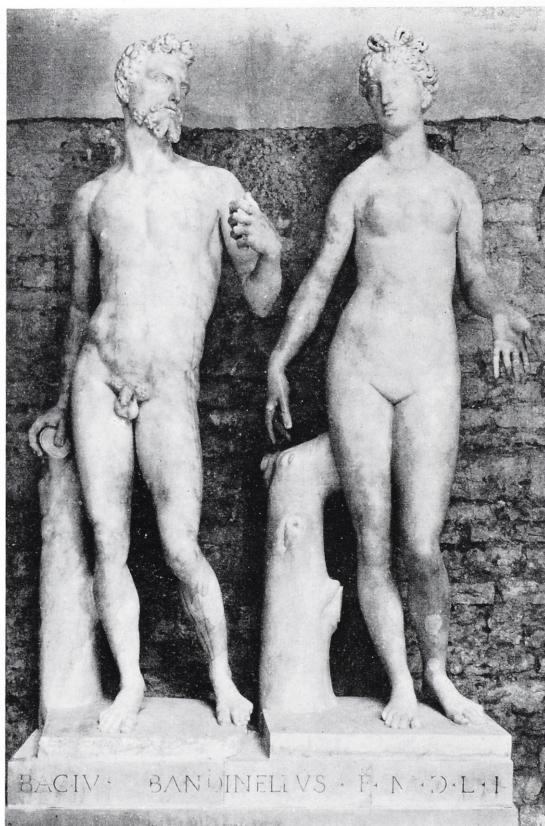
20 Pierino da Vinci, Bacco (particolare). Firenze, Giardino di Boboli.

Anche del Bacco si conosce una replica, ma molto inferiore, già nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino: il Goldschmidt lo ha descritto come imitazione di Michelangelo, mentre il Bode sottilizzò questo giudizio cogliendo nella statuina piuttosto un contrasto col Bacco di Michelangelo.²⁰

È vero che l'esemplare veneziano, ignorato dal Bode, nel modellato affusolato del corpo, dimostra una certa affinità con l'Adamo del Bandinelli (fig. 21), ma anche rivela, specie nella veduta di schiena (memore piuttosto del David che non del Bacco michelangiolesco), un gusto per l'ineccepibile fluidità della linea, mai non raggiunta nei bronzetti del Bandinelli, nei quali è spesso ravvisabile una posizione della testa irrigidita. Infatti, l'Eva del Bandinelli è una protesta contro l'ideale della figura serpentinata, che appare realizzata alla perfezione nella Venere della Ca' d'Oro (fig. 8).

È il caso ora di ricordare come nell'inventario di S. Giovanni di Verdara (fig. 7) le *Due Statue, Bacco e Venere di Bronzo* che si trovano sotto l'unico numero 28 — assieme a una *Vittorietta di Bronzo* (no. 27, ora no. 57 nella Ca' d'Oro), pure bellissimo esemplare di un frequente modello di scultura manieristica, per cui però sarebbe necessario di fare un altro di-

²⁰ Altezza 16,9 cm. La figura, montata su un calamaio del Cinquecento, è stata acquistata a Firenze, da Stefano Bardini, nel 1892: cf. *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, II: Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock* (3^a ed.), Erster Teil: Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände, ed. F. Goldschmidt, Berlino 1914, p. 23, no. 104, tav. 37 (Inv. no. 1949); la 2^a ed., a cura di F. Knapp e W. Bode, Berlino 1904, dà 17,2 cm per l'altezza della figura. V. anche Bode (op. cit. in nota 14), II, tav. CLII e p. 21, e H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen*, I, Berlino 1908, p. 49.



21 Baccio Bandinelli, Adamo ed Eva. Firenze, Museo Nazionale.



22 Pierino da Vinci, Venere-Pomona, ricollocata sulla base adatta. Venezia, Ca' d'Oro.

scorso²¹ — sono indicate come *tutti tre di Michel Angelo Bonaruoti*. A parte la notoria generosità degli inventari settecenteschi in materia di attribuzioni — basti ricordare che sotto il numero susseguente dell'inventario di S. Giovanni di Verdara, cioè il 29, i due tritoni

²¹ Altezza 24 cm. È, in contrasto con il Bacco e con la „Venere“, di fusione vuota, leggerissima, e di bella patina bruna scura, con tracce di parziale doratura. Per le varianti cf. *L. Planiscig*, *Die Bronzeplastiken* etc., Vienna 1924, cat. no. 180 (KHM 5653, come „Fama“ che l'autore assegna alla cerchia di Alessandro Vittoria), e *Goldschmidt*, *Catalogo* cit., 1914, cat. no. 227 e tav. 62 („maestro veneziano, fine XVI secolo“). Un bell'esemplare a Londra (Victoria and Albert Museum, no. 71-1866) è esposto come „Italiano, XVI secolo; libera imitazione dall'antico“. Di speciale interesse sono le versioni nude, esistenti ad Arezzo, Dresden, New York; l'esemplare già nella collezione Heseltine a Londra è stata attribuita dal *Bode* al Cellini, come abbozzo per la Minerva sulla base del Perseo (op. cit., in n. 14, II, tav. CXLVI). Mentre il modello antico della „Vittoretta“ (o „Fama“) è sempre piuttosto frontale (cf. *Reinach*, *Répertoire*, I, pp. 350, 386, 4; III, p. 117, 1), le versioni rinascimentali, specie quella della Ca' d'Oro, esibiscono una violenta torsione, del tipo che si può seguire, nell'arte fiorentina, dal Bacco del 1511 di Jacopo Sansovino fino al Bacco del Giambologna. Stilisticamente il nostro bronzo è da riconnettere con l'arte del Tribolo (cf. movimento, tipo del drappeggio, modellato delle ali dell'Angelo portacandelabro del 1528 al Duomo di Pisa, e della monumentale Vittoria di pietra, ora nell'atrio del Palazzo degli Alessandri a Firenze, in Borgo degli Albizzi, la quale è stata attribuita a Michelangelo, ma invece scolpita dal Tribolo nel 1538 (*W. Aschoff*, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Diss., Francoforte 1967, pp. 66-68). Quest'opera che respira il pathos eroico del S. Matteo michelangiolesco, rappresenta un singolare incrocio di una Nike e del motivo del Menelao-Pasquino, mentre nella statua tutto è rivolto in eleganza, graziosità e splendore, da ricordare i più vibranti disegni di un Parmigianino.



23 Pierino da Vinci, le statuette di Venere-Pomona e Bacco, viste da sotto.

tardo-cinquecenteschi di qualità piuttosto generica (nn. 32 e 33 nella Ca' d'Oro) sono indicati come opere di Donatello — nel caso del Bacco e Venere, il riferimento a Michelangelo non è fuori posto, almeno nel senso dello spiccato michelangiolismo che si palesa in opere certe di Pierino da Vinci. La circostanza che mentre i numeri 27-29 dell'inventario padovano presentano così spettacolari attribuzioni, il no. 30, appunto la *Venere .. che si lava appoggiata ad un Vaso* (fig. 1) la quale poi appare sopra la base firmata di Pierino da Vinci, non sia indicata con nome di autore, potrebbe suggerire che quest'ultima figurina non fosse ancora collocata sulla base bronzea. E forse le statuette del Bacco e della „Venere“ comprese sotto il no. 28, essendo state prima staccate da questa base, quando la mano rotta del Bacco fu riparata, non vi furono ricollocate, proprio per non compromettere l'attribuzione a Michelangelo.

Nella fotografia che presento della Venere-Pomona ricollocata sulla base di bronzo (fig. 22) debbo far notare che la piattaforma ellittica delle figure, ora mancante, e un tempo incastonata nella base, poteva anche sporgere alquanto, aumentando l'altezza della base stessa. Il ricollocamento del Bacco non è stato momentaneamente possibile a causa del grosso pernio saldato al piede destro (fig. 23) che servì per innestarlo nel suo piccolo zoccolo di legno dopo che esso fu separato dalla compagna.²² La traccia di un simile pernio (o comunque un secondo foro otturato da resti di saldatura) si vede anche sulla pianta del piede destro della Venere-Pomona (fig. 23). Dato che le statue sono relativamente pesanti, penso che esse dovessero esser fissate anche originariamente da ambedue i piedi alla base: per mezzo di una lunga asse o vite che attraversava tutta l'altezza della base, e con un pernio più corto che le legava alla piattaforma ellittica, ora mancante, per impedire che girassero.²³

Come si inserisce il nuovo gruppo della Ca' d'Oro nell'opera del Vinci?

²² Non mi era possibile di rintracciare queste basi di legno né al Museo Archeologico, né alla Ca' d'Oro.

²³ L'Apollo Belvedere di Antico, nella Ca' d'Oro, che è pure un pezzo relativamente pesante, è fissato nella base bronzea per mezzo di una vite e di un pernio; ma la base è semplice e non composta.



24 e 25 Pierino da Vinci, Dovizia. Pisa, Piazza Cairolì.

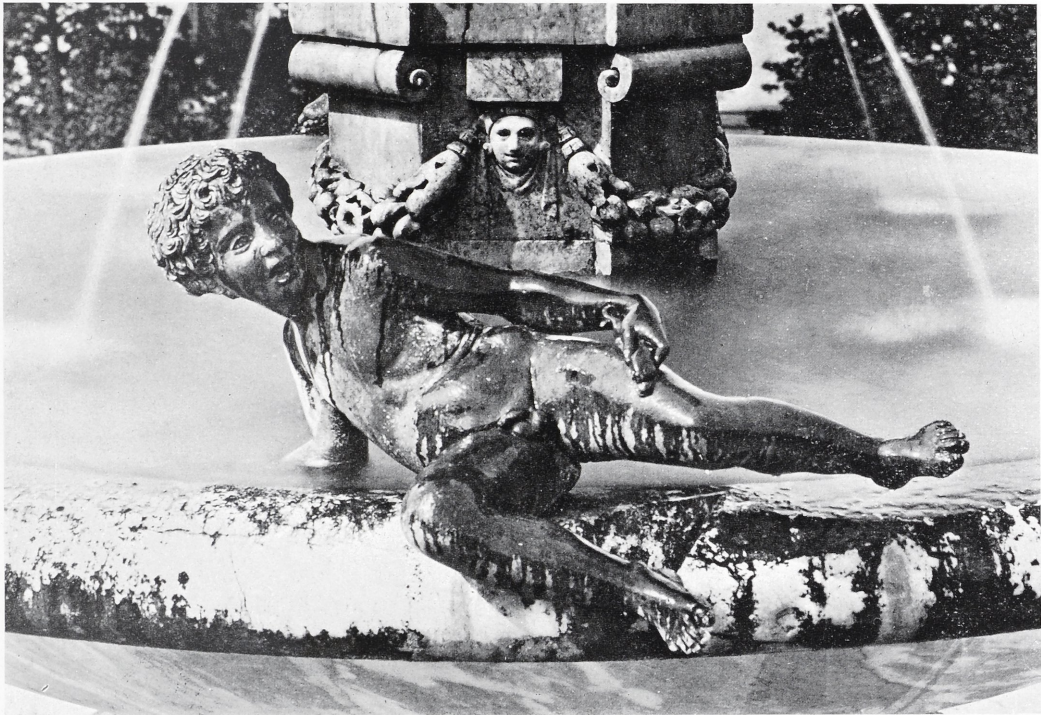
Tenendo conto delle limitazioni imposte ai confronti stilistici quando si tratti di opere in bronzo ed in marmo, mi pare significativa l'unità stilistica ravvisabile nelle figure di Pierino, solite presentare lenti contrapposti, come quello tipico delle mani, l'una spostata in avanti, e l'altra, inerte, indietro, l'insistenza sul canone allungato, il raccorciamento degli stinchi, rispetto all'allungamento delle coscine, visibili nella „Venere“, come pure nella Dovizia di Pisa (figg. 24, 25), o in un dettaglio di uno dei disegni di Pierino nel British Museum.²⁴ Negli unici grandi bronzi di Pierino — i putti che ornano la vasca della fontana di Ercole della Villa di Castello (fig. 26), il modellato delle braccia e dei piedi è come nella „Venere“; e in diverse delle opere attribuite al Pierino ricorrono le formule per la bocca, gli orecchi, i cappelli²⁵, il peculiare sorriso²⁶, la precisa intonazione degli sguardi sotto le sopracciglia classiche. Le qualità della Venere-Pomona ritornano, meglio che in altre opere, nel Dio fluviale del Louvre, riconosciuto dal Middeldorf come quello fatto per Luca Martini verso il 1548 (figg. 27, 28).²⁷ E quanto fossero care al Vinci le vedute

²⁴ Inv. 1948-2-14-288; Foto Gernsheim 45 026; si tratta di una figura nella Discesa della Croce.

²⁵ Cf. il gruppo di terracotta di due putti con un pesce; *J. Pope-Hennessy*, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1964, n.º 471 e fig. 466; o il bassorilievo di marmo rappresentante un fanciullo ed un satiro, nel Bargello, cf. *U. Middeldorf*, *Additions to the Work of Pierino da Vinci*, in: *Burl. Mag.*, 53, 1928, pp. 299-306, tav. II A.

²⁶ Cf. figg. 19 e 20: il volto del Bacco bronzeo e di quello di marmo nel Boboli: *H. Utz* che attribuisce quest'ultima statua a Vincenzo de' Rossi, cita un inedito articolo del *Gramberg*, del 1933, con l'attribuzione a Pierino da Vinci (*H. Utz*, Vincenzo de' Rossi, in: *Paragone*, 17, 1966, no. 197, p. 32).

²⁷ *U. Middeldorf*, op. cit. (v. nota 25); cf. *W. Gramberg*, op. cit. (v. nota 1), p. 225, e *J. Pope-Hennessy*, *Sculpture*, III², p. 362.



26 Tribolo e Pierino da Vinci, Fontana d'Ercole (particolare: putto di Pierino). Castello, Villa Medicea.

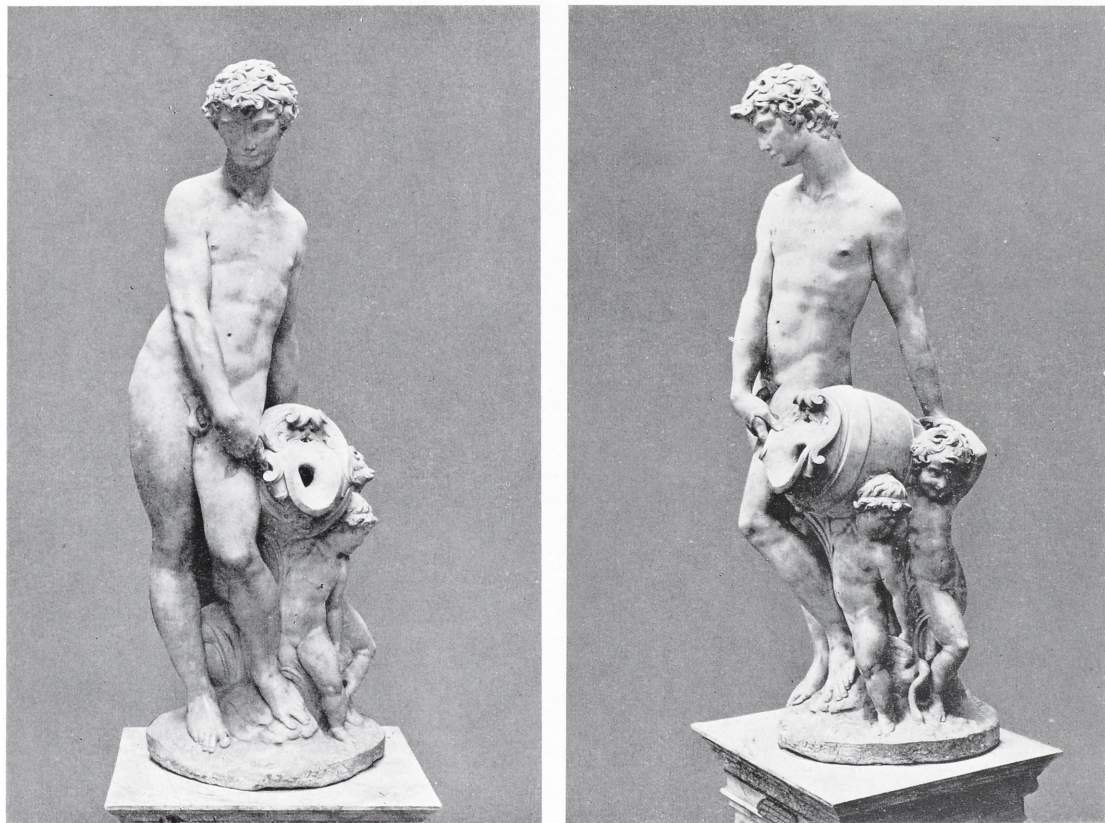
di schiena col grazioso voltarsi della testa sopra le spalle leggermente incurvate si vede pure in dettagli delle sue opere in marmo, come nella versione di Oxford dell'Ugolino, a schiacciato (fig. 29), o nel putto col cigno, sulla fontana di Pitti, attribuitogli dal Gramberg (fig. 30).²⁸ Ed ecco la statuina della Ca' d'Oro (fig. 31) variare il motivo di una Venere antica „come vista da Michelangelo”: c'è tutta una serie di disegni michelangeleschi, cominciando da quello di Chantilly per illustrare come Pierino imparò a vedere l'antico con gli occhi di Michelangelo. Particolarmente illuminante mi sembra il confronto del bronzetto col disegno del Louvre, riprodotto assieme alla veduta di schiena della Venere Capitolina, in un recente studio del Tolnay (fig. 32).²⁹

Rispetto a Michelangelo, Pierino viene a tradurre la lezione classica in un linguaggio di eleganze lussuose in piccolo formato in opere che condensano l'essenza del manierismo fiorentino. Nella rete dei confronti da stabilire, questa coppia di statuette della Ca' d'Oro, in quanto opere firmate e datate, dovrà piuttosto servire come punto di appoggio e di partenza, specialmente che riguarda l'opera di Pierino bronzista.³⁰

²⁸ Cf. Gramberg, op. cit. (v. n. 1). Pope-Hennessy lo ritiene opera di Tribolo, ma non mi pare che su base di quanto dice il Vasari della collaborazione Tribolo-Pierino nella decorazione scultorea della fontana grande di Castello, una netta divisione delle loro mani sia possibile.

²⁹ Ch. de Tolnay, Alcune recenti scoperte e risultati negli studi michelangeleschi, in: Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCLXVIII, 1971, Quaderno n. 153, p. 9 e tav. XVIII (Louvre, inv. no. 725). Cf. id., Sur des Vénus dessinées par Michel-Ange. À propos d'un dessin oublié du Musée du Louvre, in: Gaz. B.-A. 6^e sér., 69, 1967, pp. 193-200 (con datazione nella terza decade del '500).

³⁰ È certamente di Pierino l'Adamo attribuito al Cellini dal Bode (Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, Berlino 1906, vol. III, tav. 257).



27 e 28 Pierino da Vinci, Dio fluviale. Parigi, Louvre.

Forse tra i disegni della scuola e dei seguaci di Michelangelo si troveranno anche disegni di Pierino. Il brano che mi fa pensare a questa possibilità è uno studio per la fusione in bronzo di una figura di nudo femminile, nella Casa Buonarroti (53 F; fig. 33) che è stato già dubitativamente collegato col Tribolo o la sua bottega.³¹ Il modello è assai simile alla Venere-Pomona della Ca' d'Oro (fig. 12).

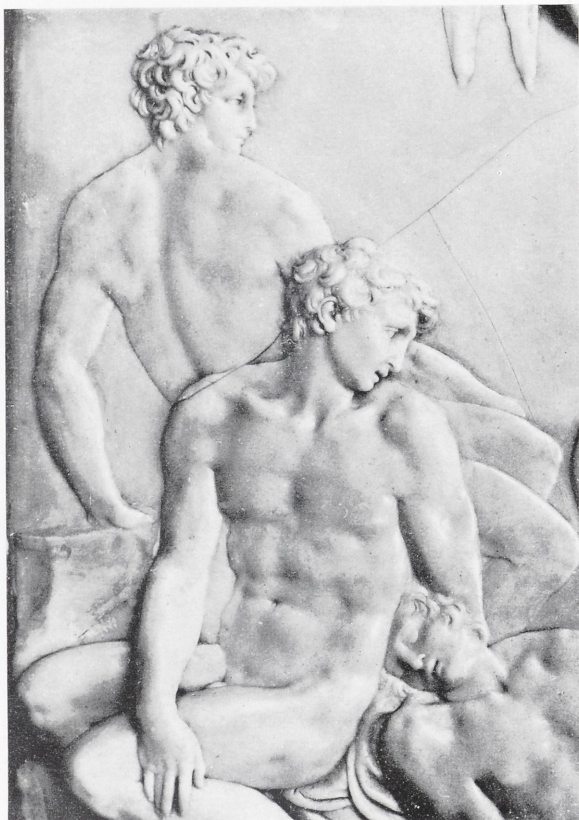
Narra il Vasari³², come Piero, cugino di Leonardo da Vinci, venne mandato prima alla bottega del Bandinelli (scelto come primo maestro proprio per la sua nota venerazione per Leonardo), e come passò da questo maestro poco curante del suo prodigioso nuovo scolaro, alla bottega del Tribolo. Con tale scelta Pierino entrò nell'ambito michelangioloesco.

Il Tribolo lo aiutò in ogni modo, in particolare raccomandandolo ad un potente patrono, Luca Martini, provveditore della fabbrica del Mercato Nuovo, di cui fu incaricato il Tribolo: i lavori cominciarono il 26 agosto 1546.³³

³¹ P. Barocchi, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Firenze 1962, pp. 219-221, no. 174; tav. CCLXXXI. Nell'attribuzione al Mini, la Barocchi segue il Frey (vedi anche Dussler, no. 438). Il Prof. de Tolnay ritiene possibile che si tratti di un disegno di Pierino da Vinci (comunicazione orale).

³² Oltre alla Vita di Pierino da Vinci, ne parla anche in quella, informatissima, del Tribolo.

³³ Per una correzione della cronologia di Pierino nel Milanese e nel Gramberg, su base di nuovi documenti, vedi A. M. Vandelli, Contributo alla cronologia della vita di Pierino da Vinci, in: Riv. d'Arte, 15, 1933, pp. 109-113.



29 Pierino da Vinci, La morte del conte Ugolino (particolare). Oxford, Ashmolean Museum.



30 Pierino da Vinci, Putto con cigno. Firenze, Palazzo Pitti.

Il Vinci che aveva già l'esperienza di una breve visita a Roma, una volta conquistata la simpatia del Martini, usando il suo appoggio, ritornò a Roma, e tramite il Bandini venne introdotto alla cerchia di Michelangelo. Il Vasari menziona almeno una sua opera fatta a Roma e mandata in segno di gratitudine al Martini: una copia di cera del Mosè di Michelangelo.³⁴ Quando il Martini si trasferì a Pisa — diventò Provveditore delle Galee e dell'Ufficio dei Fossi verso la fine del 1547³⁵ — invitò Pierino, che in seguito lavorò al suo servizio fino alla precoce morte, nel 1553.³⁶

Tornando ora al gruppo della Ca' d'Oro: sulla base, oltre al nome dell'artista e la data del 1547 (l'anno in cui Pierino stette in Roma³⁷), c'è anche una indicazione del destinatario: lo stemma con dentro l'ala è della famiglia Martini.³⁸

³⁴ *Vasari-Milanesi*, VI, p. 125.

³⁵ *Vandelli*, op. cit. (invece di 1548, come dice il *Milanesi*).

³⁶ *Ibid.* (invece di 1554, cf. *Vasari-Milanesi*, loc. cit.).

³⁷ Cf. *Vandelli*, op. cit., e *H. Utz*, Pierino da Vinci e Stoldo Lorenzi, in: *Paragone*, 18, 1967, no. 211, pp. 47-48.

³⁸ Vedi l'Indice Araldico di *L. Passerini*, nel KIF. Nelle varianti dello stemma Martini copiate nel *Passerini* potrebbe trattarsi di un'ala chiusa, cioè con la punta verso giù (Martini da San Miniato; Martini dell'Ala).



31 Pierino da Vinci, Venere-Pomona (particolare).
Venezia Ca' d'Oro.



32 Michelangelo, schizzo dalla Venere Capitolina, vista di schiena. Parigi, Louvre.

La rarità delle opere di Pierino e il fatto che nessun suo bronzetto firmato fosse conosciuto finora, rendono il gruppo del Bacco e della Venere-Pomona a cui è stata restituita la base originale, particolarmente prezioso. E se la tradizione vasariana che l'artista non aveva più di ventitre anni quando morì, è attendibile (e siamo propensi a credere che lo sia)³⁹ allora il gruppo veneziano appare un'opera stupendamente precoce, da annoverarsi tra i capolavori del bronzetto cinquecentesco.

Comunque, sembra che questo paio di statuette, fatto per piacere al Martini, pienamente giustifichi le espressioni di ammirazione del Vasari per il giovanissimo artista. Come si legge nella Vita di Pierino, a proposito del suo tirocinio nella bottega del Tribolo, dove, da un marmo procuratogli dal Martini, egli ha fatto una Flagellazione⁴⁰: ... *E certamente egli fece meravigliare ognuno, considerando che egli non era pervenuto ancora a diciassette anni dell'età sua, ed in cinque anni di studio aveva acquistato quello nell'arte che gli altri non acquistano se non con lunghezza di vita e con grande speranza di molte cose.*

³⁹ Cf. Vandelli, op. cit.

⁴⁰ Vasari-Milanesi, VI, p. 124.



33 Studio di figura femminile. Firenze, Casa Buonarroti 53 F.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Bronzebasis mit der Inschrift „MDXLVII opera di Piero da Vinci“ in der Ca' d'Oro (Inv. 60) hat bekanntlich nichts mit der — wohl paduanischen — Statuette einer sandalenbindenden Venus zu tun, die sie heute trägt und anscheinend schon vor 1784 getragen hat. In diesem Jahr hat Jacopo Morelli eine Anzahl wertvoller Renaissancebronzen vom Museum des Paduaner Klosters S. Giovanni di Verdara für die Marciana in Venedig übernommen.

Die von Pierino signierte Basis ist eine geistreiche — und vielleicht die früheste — Abwandlung des Marmorsockels, den Michelangelo 1539 für den Mark Aurel geschaffen hatte und auf dem das Reiterstandbild zwischen 1544 und 1547 auf dem Kapitol aufgestellt worden war.

Bei der Vervollständigung der fotografischen Dokumentation für die Bronzen der Ca' d'Oro stellte sich heraus, dass die zwei symmetrischen Durchbohrungen im Bronzesockel (Inv. 60) für zwei Statuetten bestimmt waren, die noch in derselben Sammlung vorhanden sind (Inv. 58 und 59) und sich in den Inventaren des Museo Archeologico bzw. der Biblioteca Marciana ebenfalls bis zum Museum von S. Giovanni di Verdara zurückverfolgen lassen. Damals galten sie, zusammen mit einer stilistisch und technisch nicht verwandten „Vittorietta“ (Inv. 57) als Werke Michelangelos.

Die beiden Statuetten der Venus (oder Pomona?) und des Bacchus sind relativ schwere Vollgüsse aus heller, messinghaltiger Bronze und haben die gleiche olivbraune Patina wie die Bronzebasis des Pierino da Vinci. Ursprünglich waren sie mittels langer Schrauben an dieser Basis befestigt: unter den Sohlen beider Figuren sind Löcher von entsprechendem Durchmesser (3 mm) vorhanden. Die Figuren waren wohl auch noch durch kurze Zapfen auf der jetzt fehlenden ovalen Platte, die in den Sockel eingelassen war, befestigt. Ob der bei dem arg restaurierten Bacchus vorhandene Zapfen original ist, mag dahingestellt bleiben.

Weitere Exemplare der Statuetten Inv. 58 und 59 sind bekannt: ein minderwertiger Guss des Bacchus in Berlin (dort als Michelangelo-Nachahmung geführt) und zwei gleiche Exemplare der Venus/Pomona: das ehemals der Sammlung Benda in Wien gehörende hat Bode als „Florentinisch um 1550“ bestimmt, während das im Louvre (Thiers 87) als „Französisch, 19. Jahrhundert“ ausgestellt ist.

Stilistische Vergleiche machen die Stellung der Statuetten zwischen Bandinelli, Tribolo und Michelangelo sichtbar und ihre Einordnung in das Oeuvre des Pierino da Vinci eindeutig: in diesem Zusammenhang sind besonders die grossen Bronzeputti am Brunnen der Villa in Castello sowie der marmorne Flussgott des Louvre hervorzuheben. Das letztere Werk wurde von Middeldorf als die für Luca Martini 1548 gemisselte Figur erkannt.

Die Basis von 1547 in der Ca' d'Oro ist mit dem Familienwappen der Martini geschmückt. Auch im Stil ist sie der bisher einzigen gesicherten Kleinbronze des Pierino nahe verwandt: dem dreikantigen Bronzefuss in Britischen Museum, der erst von Middeldorf veröffentlicht worden ist. Gegenüber diesem recht anspruchslosen Werk dekorativer Kunst spricht die Qualität der beiden Figuren in der Ca' d'Oro — besonders die der Venus/Pomona — für sich selbst und rechtfertigt die hohe Wertschätzung bei Vasari.

Die nunmehr mögliche Rekonstruktion der Gruppe mit der datierten und signierten Basis legt es nahe, auch die vielen Zuschreibungen von Kleinbronzen an Pierino neu zu überprüfen.

Provenienza delle fotografie:

Mrs. Howard Burns: figg. 1-5, 8-14, 22, 23, 31. — Soprintendenza alle Gallerie, Venezia (Ghezzi): figg. 6, 15-19. — Bibl. Marciana, Venezia: fig. 7. — Ponziani, Firenze: fig. 20. — Laurati, Firenze: fig. 21. — J. K. Schmidt: figg. 24, 25. — Alinari: fig. 26. — Musées Nationaux, Parigi: figg. 27, 28, 32. — Ashmolean Museum, Oxford: fig. 29. — Brogi: fig. 30. — Soprintendenza alle Gallerie, Firenze: fig. 33.