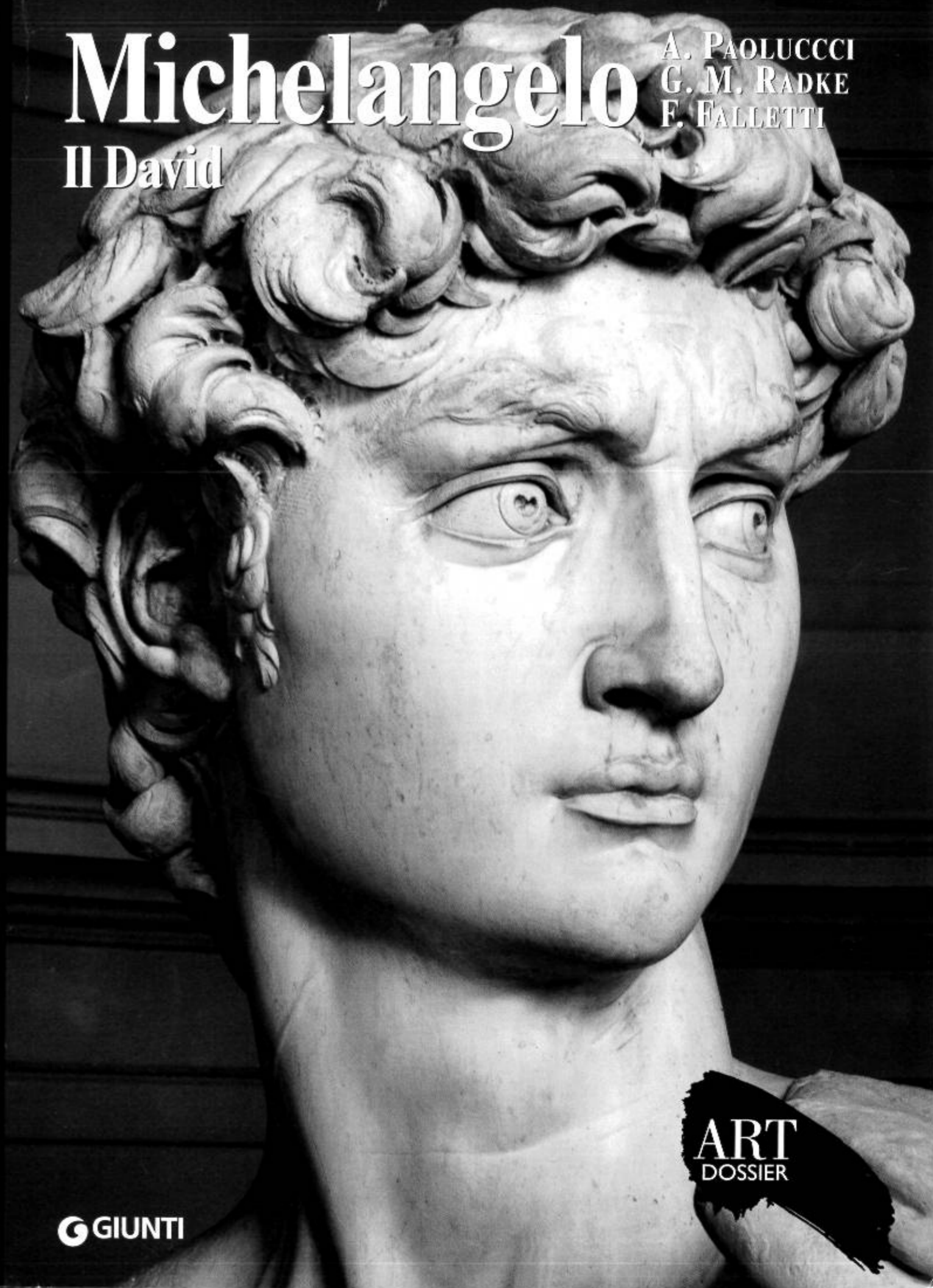


Michelangelo

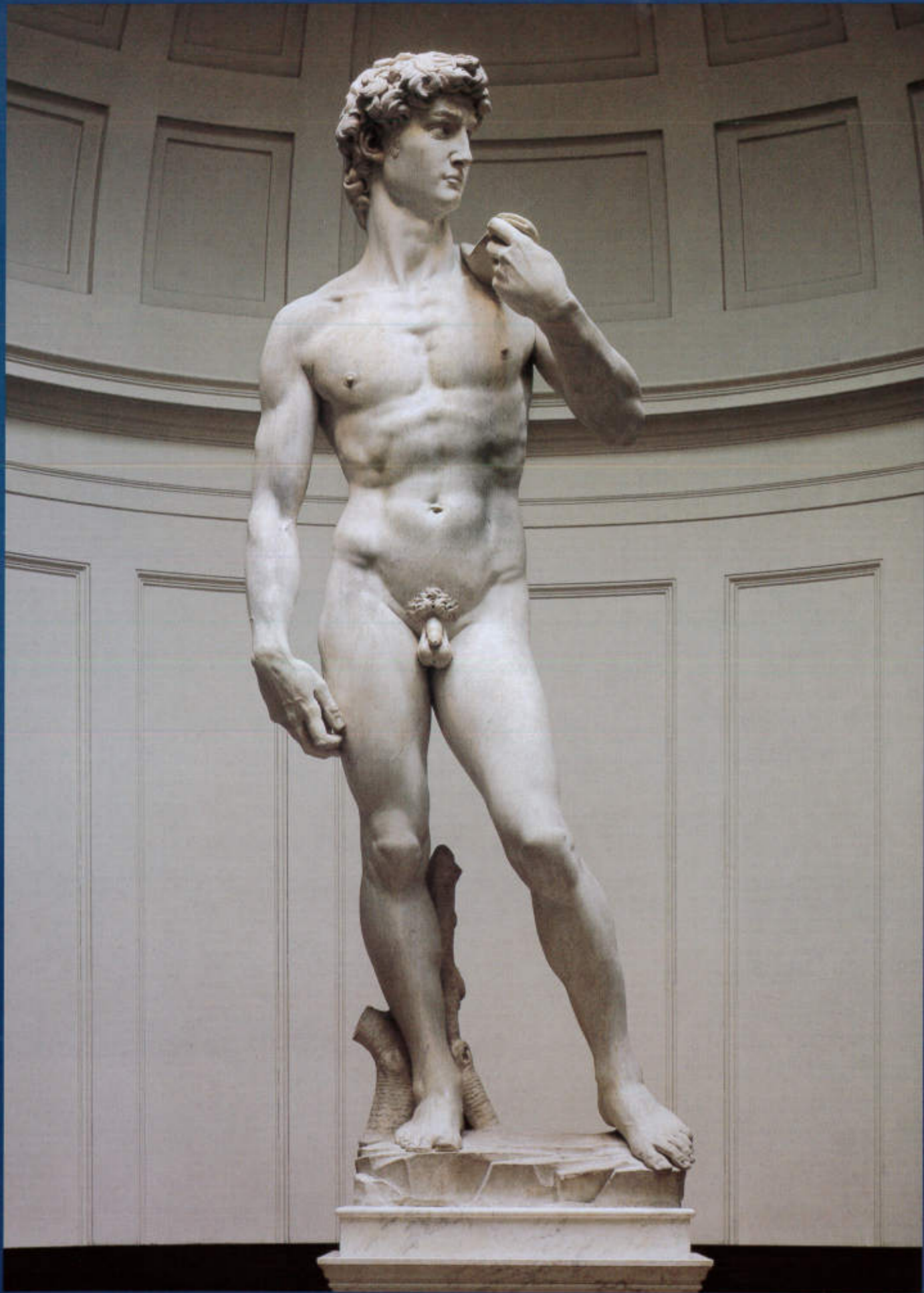
Il David

A. PAOLUCCI
G. M. RADKE
F. FALLETTI



ART
DOSSIER

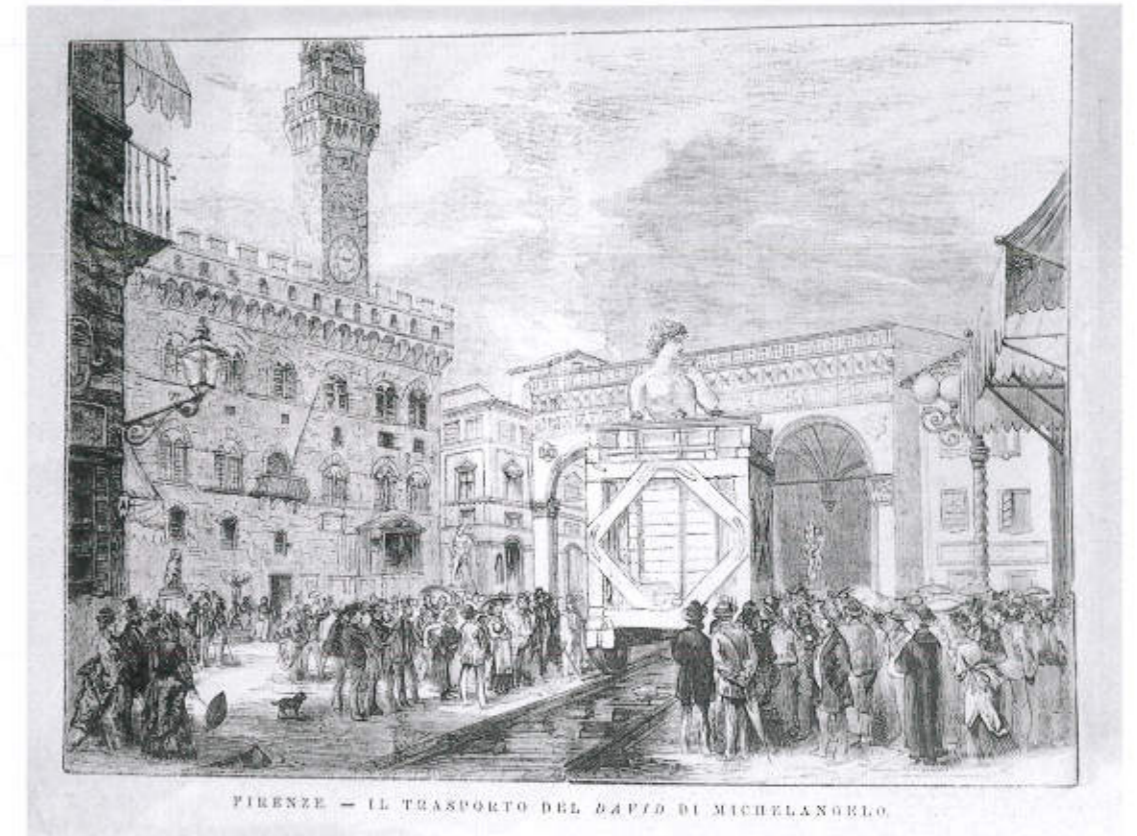
GIUNTI



**Nella pagina a fianco:
il David dopo
il restauro.**

LA NASCITA DI UN MITO

Antonio Paolucci



Quando Michelangelo Buonarroti cominciò a lavorare al *David* (l'incarico ufficiale è del 16 agosto 1501), aveva appena ventisei anni.

Ma era già un artista famoso. A Roma aveva stupito il mondo con la *Pietà* di San Pietro scolpita nel 1499 per il cardinale francese Jean Bilhères de Lagraulas. Fra il 1496 e il 1497 aveva affrontato il tema del nudo viri-

**Qui sopra:
il trasporto del David
da piazza
della Signoria
alla galleria
dell'Accademia,
dalla "Nuova
Illustrazione
Universale",
anno I, numero 6,
18 gennaio 1874, p. 48.**



Michelangelo Buonarroti, *Bacco* (1496-1497); Firenze, Museo nazionale del Bargello.

le stante, argomento principe della grande statuaria classica. Il risultato è il *Bacco* oggi al museo del Bargello, a Firenze, scolpito per il cardinale Raffaele Riario, poi passato in proprietà del banchiere Jacopo Galli: la statua più antichizzante di Michelangelo ma anche il primo nudo "moderno" della storia dell'arte. Se nel *Bacco* del Bargello il Buonarroti aveva dimostrato di sapersi confrontare con l'antico, realizzando il *David* va oltre quel risultato. Supera i modelli. Vince gli antichi. Crea la scultura che «ha tolto il grido a tutte le statue moderne e antiche o greche o latine che si fossero». La sentenza è di Giorgio Vasari, il critico che contribuì più di ogni altro a costruire in vita il mito del grande scultore. Per rafforzare il concetto, Vasari dice che il *David* riassume ed esaurisce l'idea stessa di statua: «E certo chi vede questa, non deve curarsi di vedere altra opera di scultura fatta nei nostri tempi o negli altri da qualsivoglia artefice». Come dire: chi vede il *David* non ha bisogno di vedere niente altro nell'arte della scultura. Questo afferma lo storico aretino. Sono passati secoli e l'iperbole laudativa che Giorgio Vasari utilizzò come espediente retorico per esprimere la sua ammirazione si ha l'impressione che oggi venga presa alla lettera dalla gran parte dei turisti che entrano nel museo dell'Accademia di Firenze dove oggi è custodito il capolavoro michelangiolesco. Ci entrano per vedere il *David* e quasi soltanto quello, convinti che, visto il *David*, ben poco di altro ci sia da vedere.

La storia "fisica" del *David* ha inizio nei magazzini dell'Opera di Santa Maria del Fiore, la cattedrale fiorentina. All'origine c'è un marmo di grandi dimensioni, non però di buona qualità, che si vuole proveniente dalla cava di Fantiscritti, sopra Carrara. Altri scultori prima del Buonarroti (Agostino di Duccio nel 1464, Antonio Rossellino nel 1476) avevano tentato di lavorarlo, lasciandolo sbalzato. È persino possibile (ma si tratta di ipotesi critica assai controversa e non dimostrabile) che la forma attuale della statua sia stata in parte condizionata dai precedenti interventi. Nonostante questi non trascurabili svantaggi (la mediocre qualità del marmo, il blocco già manomesso), il ventiscienne Michelangelo accetta l'incarico e lo porta a termine in appena tre anni.

Le cronache fiorentine descrivono minuziosamente il laborioso transitò del "gigante" dall'Opera del duomo a piazza della Signoria e fin sul sagrato di Palazzo vecchio. L'operazione durò dal 14 maggio all'8 giugno

A destra:
Donatello,
Giuditta e Oloferne
(1455-1460);
Firenze,
Palazzo vecchio.



A destra:
uno dei Dioscuri
(III secolo d. C.);
Roma,
piazza del Quirinale.



del 1504. Per il trasporto fu approntata una complicata attrezzatura studiata da Antonio da Sangallo, dal Cronaca, da Baccio d'Agnolo e da Bernardo del Cecca. Fu necessario rimuovere la *Giuditta* di Donatello perché il *David* era destinato a sostituirla nel sistema simbolico della piazza.

L'11 giugno veniva deliberata l'esecuzione di un basamento marmoreo progettato da Antonio da Sangallo e Simone del Pollaiuolo. I mesi di luglio e di agosto Michelangelo li passò a rifinire la scultura. Si verificò in quel periodo l'episodio famoso riportato da Giorgio Vasari. Riguarda il gonfaloniere Pier Soderini il quale, un giorno, guardando da sotto in su la statua con Michelangelo al lavoro, avanzò qualche critica riguardo il naso del *David*: riuscito «troppo grosso», a suo giudizio. L'artista, per compiacere il suo illustre critico, maneggiando lo scalpello e lasciando cadere un poco di polvere di marmo raccolta dalle tavole del ponteggio e stretta in pugno, fece finta di ritoccare il naso. «Poi guardato a basso il Gonfaloniere, che stava a vedere, disse: guardatelo ora. A me mi piace di più (disse il Gonfaloniere): gli avete dato la vita. Così scese Michelangelo, che se ne rise da sé, avendo compassione a coloro che, per parere d'intendersi, non sanno quel che si dicono». In effetti la conclusione dell'episodio e il sorriso di Michelangelo sono il commento migliore all'incompetenza dei critici d'arte improvvisati e presuntuosi: frequenti purtroppo in tutte le epoche.

L'8 settembre 1504, festa della Madonna, il *David* veniva scoperto e mostrato ai cittadini. Pochi giorni prima l'artista aveva riscosso il saldo del prezzo pattuito: quattrocento scudi, una cifra considerevole non però eccezionale se si pensa alle dimensioni dell'opera e alla dura fatica di tre anni di lavoro. La collocazione del *David* sul sagrato di Palazzo vecchio, al posto della *Giuditta*, fu il risultato di un giudizio tecnico che vide a confronto i principali artisti fiorentini di quegli anni: da Leonardo da Vinci a Botticelli, da Giuliano da Sangallo a Piero di Cosimo, a Filippino Lippi. La commissione si riunì il 25 gennaio 1504, quando la scultura era ormai praticamente finita. A parte l'eccentrica proposta dell'anziano Botticelli, il quale avrebbe voluto per il *David* un posto eminente nei pressi della cattedrale, le ipotesi a confronto furono sostanzialmente due: la messa in opera sul sagrato di Palazzo vecchio al posto della *Giuditta* oppure, in alternativa, una collocazione semicoperta den-

tro la loggia dell'Orcagna (poi dei Lanzi). Vinse la prima anche perché era la preferita da Michelangelo. E anche perché lì, di fronte alla porta d'ingresso del palazzo del potere, il *David* poteva esprimere al meglio il suo messaggio simbolico di emblema della repubblica che è invincibile perché custode del buon diritto e protetta, come l'eroe biblico, dalla mano di Dio.

Il *David*, inaugurato dunque l'8 settembre dell'anno di Cristo 1504, dovette apparire agli occhi dei fiorentini qualcosa di molto simile agli dèi di Fidia e di Prassitele di cui parlano gli autori antichi. Alto sul piedistallo, di misure imponenti, quasi accecante nell'eburneo splendore di una nudità mai fino ad allora rappresentata in scala così grande e con tanto realismo, forse l'eroe biblico portava sulla testa una ghirlanda dorata come si conviene a un atleta vittorioso, mentre erano lusingati d'oro il tronco dietro la gamba destra e la fionda. Nel settembre dell'anno 1504 dovette sembrare a molti che Firenze avesse toccato lo zenit della sua storia artistica gloriosa. Ai piedi del «gigante» la «città del giglio» si riconosceva come «scuola del mondo» ed erede legittima di Atene e di Roma antiche.

Le disavventure del *David* cominciarono molto presto. Nel 1512 venne colpito da un fulmine con conseguenze gravi (e destinate ad accrescersi nel tempo) per la stabilità del basamento. Nel 1527, durante i tumulti popolari che accompagnarono la cacciata dei Medici e l'effimero ripristino della repubblica, il braccio sinistro della statua venne fatto a pezzi. Il restauro, con la ricomposizione dei frammenti per fortuna sopravvissuti alla rottura, venne finanziato dal duca Cosimo nel 1543.

Nel XIX secolo le precarie condizioni conservative del capolavoro michelangiolesco e la conseguente necessità di interventi risolutivi al fine di garantirne la sopravvivenza, appaiono sempre più evidenti. Si susseguono i restauri (quello di Stefano Ricci nel 1813, l'altro di Aristodemo Costoli nel 1843) ma i risultati vengono giudicati insufficienti quando non negativi. Il primo a parlare esplicitamente della necessaria rimozione del *David* fu, nel 1842, il grande scultore Lorenzo Bartolini, preoccupato della «massima conservazione della sublime statua del *David*».

Tra il 1860 e il 1870 (gli anni della fine della dinastia lorenesca, dell'Unità d'Italia, di Firenze capitale) il dibattito sul destino del *David* evolve verso la soluzione definitiva; decisione che sarà presa nel 1872 dall'ultima commissione tecnica presieduta da Luigi



Clemente Papi,
copia in bronzo
del *David*
di Michelangelo
(1866);
Firenze,
piazza
Michelangelo.



Luigi Arrighetti,
copia in marmo
del *David*
di Michelangelo
(1910);
Firenze,
piazza della Signoria.



Menabrea. La sentenza è drastica e irrevocabile: il capolavoro del Buonarroti lascerà per sempre piazza della Signoria e troverà la sua casa coperta nel museo dell'Accademia.

Imbracato in una torre di legno di cui si conserva il modellino nel museo di Casa Buonarroti, la scultura attraverserà la città con un viaggio lentissimo durato dal 30 luglio al 10 agosto del 1873. Purtroppo andò perduto nello smontaggio il basamento cinquecentesco che le relazioni dell'epoca descrivono in pessime condizioni conservative.

Dovranno passare ancora molti anni, fino al 1882, prima che la sistemazione all'interno dell'Accademia sia conclusa. Il risultato, affidato al progetto dell'architetto Emilio De Fabris, è stupefacente e deve essere considerato un capolavoro assoluto della museografia celebrativa ottocentesca. Il De Fabris realizzò infatti una vera e propria divinizzazione della statua più celebre di Michelangelo. Il *David* venne collocato al centro di una esedra voltata ad abside quasi fosse l'altare eucaristico di una chiesa cattolica. Inondato dalla luce che scende dai vetri della cupola, isolato nella sua inquietante bellezza e quasi trasfigurato al di là della storia, il profeta biblico, un tempo simbolo della libertà repubblicana, divenne così il totem dell'immaginario artistico universale: la statua più bella del mondo, l'uomo più bello del mondo.

Il destino del *David* fra XIX e XX secolo era di assurgere al ruolo di massima icona turistica di Firenze. Riprodotto in bronzo (nella copia di Clemente Papi) al centro del piazzale-belvedere che, progettato dal Poggi, di Michelangelo assunse il nome, nel 1910 restituito alla piazza della Signoria nella copia di Luigi Arighetti, la scultura del Buonarroti diventò in tutto il mondo emblema e sinonimo di Firenze.

L'ultimo geniale intervento di mitizzazione del *David* lo realizzò Corrado Ricci nel 1909. La statua, isolata nella tribuna del De Fabris, aveva bisogno di un contesto adeguato. Ci voleva un preludio grandioso che accompagnasse il visitatore alla contemplazione del capolavoro. Per questo motivo il soprintendente Ricci trasse dalla grotta del Buontalenti a Boboli i *Prigioni* destinati alla Tomba di Giulio II che Michelangelo aveva lasciato non finiti e che il gusto manierista aveva trasformato in arredo "rustico" e li dislocò, insieme alla statua del *San Matteo* progettata per Santa Maria del Fiore e anch'essa non finita, a destra e a sinistra della navata che precede la Tribuna. Quasi fossero una

sublime guardia d'onore. Oggi il visitatore attraversa la sala fiancheggiata dai *Prigioni* e dal *San Matteo* (solo più tardi arriverà la *Pietà* detta di Palestrina, opera di attribuzione oggi contestata) ed è come se percorresse un tunnel di compressa energia. La forza spirituale che trasmettono quelle sculture è così grande che si ha l'impressione di avvertirla quasi fisicamente. Ed ecco, laggiù, il *David* dominante sulle sculture dei *Prigioni* come un vessillo che sovrasti le onde di un mare in tempesta. È una scultura che esercita sui turisti di tutto il mondo una specie di attrazione ipnotica. Non è solo uno splendido capolavoro del Rinascimento italiano. Il *David* dell'Accademia è una proiezione metastorica, è un dio dall'ambiguo fascino sessuale, è un'iperbole emotiva astutamente e fruttuosamente governata dall'industria culturale non meno che dalle agenzie turistiche.

È il momento ora di esaminare il *David* da vicino. È una statua imponente (alta 517 cm), la misura dei "giganti" di Montecavallo – i *Dioscuri* del Quirinale – che Michelangelo ben conosceva e che superò nello stile, insieme alle altre statue monumentali di Roma, come afferma giustamente il Vasari.

La collocazione attuale nella tribuna del De Fabris esalta la potenza della concezione e le dimensioni gigantesche di ogni dettaglio, oscurando però almeno in parte quello che il Vasari lodava di più nella statua e cioè l'eleganza e l'esattezza dell'anatomia, la sapienza e la «grazia» del modellato, i «contorni di gambe bellissime ed appicature e sveltezze di fianchi divine», il «portamento sì dolce».

Il *David* è l'eroe vittorioso, è l'atleta della libertà fiorentina, è l'Ercole del mito, è il "gladiatore" d'Israele. Ma il *David* è anche «l'affettuosa fantasia che l'arte mi fece idolo e monarca», come riconoscerà Michelangelo stesso in un sonetto famoso della vecchiaia. Il *David* è la pura bellezza virile che reclama i suoi diritti e che in quel preciso momento della sua vita e del suo stile occupa e signoreggia la mente dell'artista e guida le sue mani. Come un "idolo", come un "monarca" appunto. Il merito principale dell'ultimo intervento di leggerissima pulitura operato sulla pelle della scultura più famosa del mondo, è di averci reso meglio comprensibile la "grazia" intatta e melodiosa che la governa. Non è merito di poco conto se si pensa che il *David* viene quasi sempre ammirato sotto il segno esclusivo della pura forza muscolare e spirituale.



Nella pagina a fianco:
il *David* dopo
il restauro.

Qui sopra:
il *David* dopo
il restauro, particolare
della mano destra.



*Nella pagina a fianco:
il David dopo
il restauro,
particolare del profilo
destro.*

*Traduzione di Laura Melosi
per NTL, Firenze.*

DAVID A FIRENZE PRIMA DI MICHELANGELO

Gary M. Radke

Il *David* di Michelangelo è l'ultima e più monumentale rappresentazione dell'eroe biblico nel Rinascimento fiorentino.

Quando Michelangelo prese a lavorare alla statua, i fiorentini avevano da poco cacciato i Medici e restaurato la repubblica, e pertanto avevano buone ragioni per celebrare convenientemente il ritorno a questa forma di governo. Eppure, l'esito di un conflitto contro nemici tanto potenti non era affatto ovvio. In questo clima lo scultore, con l'estrema sensibilità, l'acume politico e il genio creativo che gli erano propri, realizzò un *David* straordinariamente eroico e vigile. Per apprezzare la sfida che Buonarroti dovette affrontare e la novità del suo approccio, è utile fare ciò che anch'egli molto probabilmente fece, ovvero sia passare in rassegna le immagini di *David* preesistenti nell'arte fiorentina. Esposte come monumenti pubblici, custodite nelle abitazioni private e diffuse in riproduzioni di scarso valore, se ne trovavano dappertutto. Nel corso del primo Rinascimento, i fiorentini avevano riempito la città delle immagini di questo bel giovane per sottolineare i valori repubblicani cui aderivano e la convinzione che anch'essi, al pari di David, erano protetti da Dio. Il giovane David che uccide Golia arma-



Qui sopra:
Taddeo Gaddi,
David
(1330 circa);
Firenze,
Santa Croce,
cappella Baroncelli.



A sinistra:
Donatello,
David
(1408-1409);
Firenze,
Museo nazionale
del Bargello.

In basso:
Donatello,
David
(1450 circa);
Firenze,
Museo nazionale
del Bargello.



to soltanto di una fionda e della fede in Dio era il simbolo appropriato per una città che doveva difendersi da minacce sia interne che esterne. Mentre realizzava il simbolo definitivo, ma tragicamente finale della Firenze repubblicana, Michelangelo aveva senz'altro presente le opere dei suoi predecessori.

IL TRECENTO

Nei cicli di profeti tradizionali, come quello concepito da Andrea Pisano alla fine degli anni Trenta del Trecento per il campanile del duomo di Firenze, David appare come un sovrano dotato di barba e corona, così come era apparso per tutto il Medioevo in statue collocate negli stipiti e in altre importanti rappresentazioni singole sui portali di alcune cattedrali. Intorno al 1330, quasi dieci anni prima che Andrea Pisano scolpisse il suo *David*, Taddeo Gaddi (attivo all'incirca tra il 1328 e il 1366) creò un'immagine nuova del David per gli affreschi della cappella Baroncelli in Santa Croce. Il giovane eroe che calpesta Golia viene ritratto con gli attributi coi quali verrà associato per il resto del Rinascimento. È un adolescente imberbe con una tunica corta, come è spesso raffigurato nell'arte bizantina. I polpacci sono scoperti e indossa dei calzari di pelle. Con aria trionfante, stando sul dorso di un Golia in armatura – il cui corpo decapitato è eccessivamente grosso per essere rappresentato in immagini scultoree isolate – David poggia il piede destro sulla schiena del gigante, che sembra grondare sangue dal collo reciso. Il sangue stilla anche dalla testa di Golia, che David tiene per i capelli nella mano sinistra – formula divenuta comune tra i pittori, ma che gli scultori, di nuovo per ovvie ragioni strutturali, evitarono. Sicuro di sé ma impassibile, il giovane eroe brandisce con la mano destra lo spadone di Golia, mentre una semplice fionda gli pende dal fianco destro.

Quali furono i motivi che portarono Gaddi e i suoi mecenati fiorentini a rompere a tal punto con la tradizione? Nel contesto della cappella dedicata alla Vergine Annunziata – che appartiene alla stirpe davidica in quanto David è progenitore di Maria – non è difficile capire perché David sia posto proprio sotto la figura del padre Jesse, ma il fatto che Gaddi scelga di raffigurare il giovane David invece del maturo re David sottolinea interessi militari e politici piuttosto che genealogici. Gli eventi che coinvolgono la Firenze dell'epoca possono fornire una chiave di lettura per comprendere le intenzioni dell'artista e dei

suoi mecenati. Nel periodo immediatamente precedente la decorazione della cappella Baroncelli, infatti, i fiorentini subirono continui assalti per le ambizioni territoriali di Castruccio Castracani, tirannico signore di Lucca¹¹. La disfatta inflitta da Castruccio all'esercito fiorentino nella ignominiosa battaglia di Altopascio, del 1325, unita alle bancarotte e ai problemi politici, provocò un diffuso senso di smarrimento e disillusione fra i cittadini. Nel dicembre 1325, il Consiglio del Comune si vide costretto ad abbandonare il proprio ideale di rappresentanza popolare e, con una decisione senza precedenti, nominò Carlo, duca di Calabria, signore di Firenze per un periodo di dieci anni¹². Carlo tentò di imporre l'ordine, ma pesanti tassazioni e una linea politica vacillante lo resero in breve tempo assai inviso¹³. Mentre però i fiorentini consideravano l'ipotesi di un'insurrezione armata contro Carlo e contro Castruccio Castracani, loro acerrimi rivali, sia l'uno che l'altro, nell'autunno del 1328, morirono improvvisamente. In ciò si credette di ravvisare l'intervento di Dio, che in un colpo solo aveva liberato Firenze da due tiranni.

Per gli studiosi di arte e di storia rinascimentali, l'episodio ora citato suona estremamente familiare, poiché anticipa di settantacinque anni un analogo episodio avvenuto al tempo delle lotte che Firenze combatté per difendere la propria libertà dalle ambizioni imperialiste del tiranno di Milano, Giangaleazzo Visconti, anch'egli morto improvvisamente mentre stava per impossessarsi di una Firenze ormai soggiogata. Frederick Hart molto opportunamente sostiene che il *David* di marmo di Donatello del 1408-1409 – la prima monumentale rappresentazione scultorea del giovane David che trionfa su Golia – debba essere visto come parte di una risposta visiva agli assalti sferrati contro la libertà di Firenze¹⁴. Come Dio aveva assistito il giovane David, armato solo di una fionda e della fede, allo stesso modo era intervenuto per salvare Firenze in un momento di vulnerabilità. Il giovane David, cui si attribuiva la composizione del salmo trionfale *Benedetto sia il Signore* (salmo 144) subito dopo la sconfitta di Golia, era stato quindi eretto a simbolo universalmente riconosciuto della difesa della patria e dell'aiuto divino contro il nemico¹⁵. La posizione di primo piano che David occupa nella cappella Baroncelli è pertanto quanto mai appropriata e opportuna, soprattutto in relazione alla famiglia Baroncelli, dal momento che uno dei suoi membri, Bartolo Manetti



In alto:
Mariano del Buono,
David
(1466-1469 circa);
Firenze,
Biblioteca medicea
laurenziana.

A destra:
Bartolomeo Bellano,
David
(1490 circa);
Filadelfia,
Philadelphia
Museum of Art.





Baroncelli, sepolto nella cappella, era stato fatto prigioniero nella ricordata battaglia di Altopascio⁶¹. Attraverso David, si poteva così pensare a un riscatto dei fiorentini dall'ignominiosa sconfitta.

Per quanto siano giunte fino a noi non molte altre immagini trecentesche di David, quando le corporazioni fiorentine intorno al 1390 decisero di decorare con alcune figure di santi le volte del granaio comunale e del sacro mariano (poi chiesa) di Orsanmichele, David comparve nuovamente nelle vesti di un giovane eroe militare. Nel programma iconografico realizzato da Francesco Sacchetti, David appare assieme ad altri rappresentanti della legge mosaica veterotestamentaria. Tutti gli altri personaggi presenti nella cam-

pata sono però santi più anziani che indossano un elmo militare. David, invece, ancora una volta porta una tunica corta e un mantello come l'adolescente nel dipinto di Gaddi. Protettore, eroe, difensore e progenitore di Maria, egli occupa la posizione più elevata nel contesto civile, avendo trovato collocazione esattamente davanti al tabernacolo della Madonna.

DONATELLO

Evidentemente il giovane David aveva catturato la fantasia dei fiorentini. E in effetti, quando nel 1408 l'Opera del duomo commissionò delle figure di profeti per i contrafforti della cattedrale, si pensò di nuovo al tema della giovinezza. Il *David* di Donatello, in virtù del suo

Lorenzo Ghiberti, Porta del paradiso (1436), particolare dell'episodio con Davide e Golia; Firenze, museo dell'Opera del duomo.



aspetto giovanile, fu accostato alla statua di *Isaia* di Nanni di Banco, forse l'unica rappresentazione del profeta da giovane nella storia dell'arte fiorentina.

Nonostante la loro eco in ambito civile, le immagini di David nel Trecento e nel primo Quattrocento apparvero, ed è comprensibile, in contesti ecclesiastici. Nel 1416 però la Signoria, in modo quanto mai inatteso, decise di confiscare il *David* di marmo di Donatello all'Opera del duomo. L'artista venne pagato la non modica cifra di cinque fiorini per riadattare il *David* in vista della nuova collocazione nella sala del Consiglio maggiore in Palazzo vecchio. Janson sostiene che Donatello intervenne ampiamente su diverse parti dell'opera, eliminando forse un

rotolo di pergamena che, sebbene appropriato per il ciclo dei profeti della cattedrale per cui era stato originariamente concepito, sarebbe parso inopportuno nel nuovo contesto civile⁷¹. In ogni caso, a partire da questo momento il giovane David non poté più essere considerato soltanto un'immagine religiosa e assurse alla dimensione di icona civile. I "padri" della città chiarirono questo punto con un'iscrizione che vollero aggiungere alla scultura di Donatello: «Dio aiuta chi combatte per il proprio paese anche contro i nemici più terribili»⁸¹.

E quando per il loro palazzo di famiglia i Medici commissionarono a Donatello una statua in bronzo del *David* a grandezza naturale, da un lato furono percepiti come fervidi

Anonimo fiorentino, Davide e Golia (1470 circa); Chicago, Loyola University, The Martin D'Arcy Gallery.



Qui sopra:
Francesco Pesellino,
Davide e Golia
(1450-1460 circa);
Londra,
National Gallery.

Nella pagina a fianco,
in alto:
Francesco Pesellino,
Trionfo di Davide
(1450-1460 circa);
Londra,
National Gallery.

In basso:
Andrea del Castagno,
Il giovane David
con la testa di Golia
(1450 circa);
Washington,
National Gallery
of Art,
Widener collection.

patrioti, dall'altro come arroganti usurpatori della statuaria cittadina. Mai nessun *David* nella storia dell'arte fiorentina ha provocato così tanta letteratura critica contrastante⁽¹⁰⁾. La datazione proposta per quest'opera oggi conservata al museo del Bargello va dagli ultimi anni Venti agli anni Sessanta del Quattrocento⁽¹¹⁾; nel corso del tempo la sua insolita immagine ha suscitato numerose identificazioni e associazioni con personaggi diversi da David, ivi inclusi Mercurio e Ganimede⁽¹²⁾; e certamente il suo carattere sensuale ed erotico non è passato inosservato⁽¹³⁾. Per i fini di questo saggio è però forse meglio tralasciare qui le ipotesi che porterebbero a digressioni troppo lunghe. Se da una parte l'iscrizione identificava ancora una volta David come un importante eroe politico («Vincitore è colui che difende il proprio paese; Dio ha spezzato l'ira di un possente nemico; ecco, un ragazzo ha sconfitto un grande tiranno. Siate vittoriosi, o cittadini!») nella rappresentazione di Donatello vi sono molte stranezze. La cosa più ovvia e che per prima balza all'occhio è il fatto che David sia parzialmente vestito, invece che del tutto nudo come in gran parte delle sculture più antiche e nel più tardo *David* michelangiolesco. Donatello scolpisce un adolescente che, pur senza vesti, indossa un berretto da pastore e degli splendidi calzari. E per di più, David è singolarmente unito a Golia. La barba del gigante sfiora l'alluce di David, mentre una delle piume sul retro dell'elmo percorre in modo suggestivo tutta la parte interna della coscia di David. Meditabondo e assorto nei propri pensieri, piuttosto che vigile e sicuro, il *David* in bronzo di Donatello è un oggetto bello ma inquietante; e non è facile comprendere l'esatto significato dell'opera, né le reali intenzioni dell'artista e dei suoi mecenati. In modo affatto sorprendente, numerose statuette e miniature ispirate al bronzo di Dona-

tello "correggono" alcuni dei suoi aspetti problematici. Per esempio, nelle miniature del testo di alcuni salmi composti da Giovanni di Paolo da Castro per Piero de' Medici tra il 1466 e il 1469, Mariano del Buono raffigurò un David vestito ma senza cappello che se ne sta in piedi sopra un Golia privo di elmo; inoltre aggiunse una fionda per dare senso narrativo all'unica pietra che il *David* di Donatello reggeva nella mano sinistra. Del Buono, in altre parole, modificò proprio quegli aspetti della scultura che a tutt'oggi continuano a sembrarci bizzarri. E tuttavia, il riferimento di Mariano all'opera di Donatello è fuori discussione sia nell'atteggiamento che nelle parole che lo scribe vi ha posto, una ripresa pressoché letterale dell'iscrizione sulla statua di Donatello. Si può cogliere lo stesso tipo di normalizzazione dell'immagine donatelliana nelle statuette dell'allievo e assistente di Donatello, Bartolomeo Bellano, delle quali numerosi esemplari furono disseminati nell'Italia centrale e settentrionale.

GHIBERTI

Un nuovo capitolo della storia dell'iconografia del David si aprì a Firenze nel 1452 con l'inaugurazione della *Porta del paradiso* di Lorenzo Ghiberti. Alla fine toccò a Ghiberti, non a Donatello, divulgare la storia del giovane David nell'arte fiorentina, soprattutto nei dipinti destinati in primo luogo al contesto privato. La formella dedicata a David, l'ultima di dieci scene veterotestamentarie che Ghiberti compose per le porte del battistero di Firenze, si trova sul battente sinistro in basso (oggi gli originali, custoditi nel museo dell'Opera del duomo, sono sostituiti da copie). Nel riquadro in esame, che si vede bene data la collocazione favorevole, un giovane David minuto ma estremamente vigoroso domina il primo pia-



no. Racchiuso da un leggero incavo vicino all'alveo di un torrente sassoso, dal quale probabilmente aveva scelto le pietre per la fionda, si sporge in avanti, facendo forza con tutto il proprio corpo sullo spadone di Golia per decapitare il gigante caduto ai suoi piedi. Ghiberti coglie David nel momento dell'indiscutibile vittoria sul gigante, non nel momento della sua potenziale vulnerabilità, quando si avvicina a Golia munito solo della fionda. Dev'essere stata una scelta del tutto consapevole da parte dell'artista, poiché sia alle spalle che alla sinistra di David vediamo l'inizio del conflitto, quando il re Saul con gesto imperioso solleva il bastone del comando per spronare le truppe all'azione. Nella parte centrale e in quella destra del rilievo, i soldati ingaggiano un terribile combattimento corpo a corpo, riuscendo infine a sbaragliare i filistei. Sullo sfondo, appena fuori dalla porta di Gerusalemme, alcune ragazze danzano per accogliere le truppe vittoriose di Saul, che David guida reggendo la testa di Golia in mano. È da notare come Ghiberti sottolinei la decapitazione del gigante e come dedichi ulteriore spazio a David che regge trionfalmente la testa di Golia. Gli storici del sistema giudiziario del Rinascimento hanno osservato che, come pena capitale⁽¹⁴⁾, l'impiccagione era di gran lunga più frequente e comune della decapitazione. Il taglio della testa era perlopiù una pena con cui venivano puniti gli illeciti commessi da parte di alti ufficiali dello Stato. Giovanni da Salisbury, che scrisse il più influente trattato medievale di teoria politica, sottolineava che essendo chi governa capo dello Stato, la sua testa deve essere recisa dallo Stato nel caso in cui egli abusi impunemente dei propri poteri⁽¹⁵⁾. Pertanto la decapitazione di Golia deve essere intesa come una sorta di tirannicidio, un monito per tutti coloro che





**Bernardo Rossellino (?),
David
(David Martelli)
(1460 circa);
Washington,
National Gallery
of Art,
Widener collection.**



**Maestro delle statuette
di San Giovanni
e del David,
David
(1490 circa);
Washington,
National Gallery
of Art, Kress collection.**

nella Firenze repubblicana pensassero di incentrare nelle loro mani il potere politico. E certo c'era non poca ironia nel fatto che i Medici, spesso accusati di esercitare un dominio tirannico sulla città, custodissero nei loro palazzi effigi di David e Giuditta, entrambi uccisori di tiranni. Come potevano essere accusati di tirannia se in modo così ovvio e plateale si mostravano contro di essa?

Ghiberti fornì ai suoi contemporanei una maniera molto accattivante di narrare la storia della vittoria di David su Golia. Poco dopo l'installazione della formella, cominciarono ad apparire delle varianti del racconto ghibertiano su riproduzioni, cassoni nuziali e deschi da parto. Un'incisione che risale agli anni tra il 1470 e il 1490 contiene gran parte degli elementi salienti del racconto scolpito sulla *Porta del paradiso* e fa concentrare il nostro sguardo soprattutto sulla decapitazione. Con la spada ancora alzata sopra la spalla, David deve vibrare l'ultimo decisivo colpo, ma è questione di attimi: di lì a poco il capo di Golia prenderà a rotolare. Sul primo piano di un desco da parto della stessa epoca, David viene raffigurato in questo stesso momento, ma stavolta in ginocchio. In questo caso si vede inoltre il giovinetto che lancia la pietra contro Golia, ma l'azione stavolta si svolge alle spalle della decapitazione, che l'artista ha voluto porre sull'asse centrale, appena al di sotto della presentazione della testa di Golia a Saul da parte di David, al centro del piatto. L'acceso scontro tra ebrei e filistei serve solo come sfondo per la presentazione del capo mozzato.

Le immagini di David diventano così comuni in questo periodo che è difficile individuare nelle commissioni relative delle palesi ragioni politiche e/o civiche. Al contrario, conformi alla loro funzione, i cassoni nuziali e i deschi da parto celebrano giovani prodi e vittoriosi. E in effetti, le prime imprese di David si conclusero appunto con re Saul che offrì al giovane eroe la mano di sua figlia Micol. In modo quanto mai opportuno, quindi, la storia del giovane David compare tantissime volte sui cassoni nuziali²⁵. Sul pannello anteriore di alcuni dei cassoni più splendidamente conservati, Pesellino riporta gli elementi principali della formula del Ghiberti sviluppando una narrazione ancor più accurata e leggermente più ampia. All'estrema sinistra di un primo cassone, David raccoglie le pietre, poi spostandosi verso destra riceve in dotazione e al contempo rifiuta l'armatura di Saul, dopo di che, ancora più avan-

ti, si prepara a usare la fionda contro un torreggiante Golia. Anche qui comunque la decapitazione ha il ruolo più importante ed è situata in primo piano al centro del dipinto, come nella formella del Ghiberti e nel desco da parto. Pesellino conclude la sua storia sul pannello anteriore di un secondo cassone, che è interamente dedicato all'entrata trionfale di Saul e di David a Gerusalemme. In perfetta consonanza con la funzione dei cassoni nuziali, alcuni giovani elegantemente abbigliati guidano il corteo in direzione di fanciulle dalle vesti ancor più splendide, probabilmente le loro future spose, che avanzano festosamente verso di loro, non verso David. Quest'ultimo, invece, se ne sta come una statua isolata sulla sommità del carro trionfale. Ma, diversamente dalle vere statue o statuette che trattano questo soggetto, David tiene la grande testa di Golia per i capelli come fosse un trofeo, come spesso era accaduto nelle rappresentazioni pittoriche trecentesche (per esempio nell'affresco di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli).

La rappresentazione che Andrea del Castagno offre del personaggio di David più o meno nello stesso periodo in cui furono eseguiti i cassoni appena esaminati è inusuale per il fatto che si concentra su David che brandisce la pietra che è in procinto di scagliare. L'immagine, che Andrea del Castagno raffigura su uno scudo da parata in cuoio, include l'imprescindibile testa sanguinante di Golia, ferito in fronte dalla pietra lanciata dal giovane eroe, nella parte centrale, in basso, della composizione. Ma sopra di lui, David, a piedi nudi, apparentemente colto nell'impeto del suo stesso lancio, volge lo sguardo e la mano sinistra alzata verso Golia, fuori dal campo visivo. È questo il genere di narrazione teatrale sottesa che si pensava non fosse stata concepita fino al XVII secolo, quando Gianlorenzo Bernini creò lo splendido *David* in marmo conservato oggi a Roma, a villa Borghese. In modo simile, scegliendo di enfatizzare lo scontro di David con Golia piuttosto che il momento successivo della decapitazione, l'opera anticipa la famosa formula michelangiolesca. E tuttavia l'atteggiamento del *David* di Andrea del Castagno riflette pienamente l'epoca dell'artista, alludendo al *David* che, nel cassone di Pesellino, scaglia la pietra, azione il cui esito è reso evidente dalla testa che giace ai piedi del giovane. Era infatti la testa di Golia, e non un lancio spettacolare, che l'osservatore si attendeva come prova della vittoria di David.

**A destra:
Mariano del Buono,
David
(1464-1470 circa);
Londra,
Victoria and Albert
Museum.**



**In basso:
Attavante,
Davide e Golia
(1470-1480 circa);
Varsavia,
Zamek Królewski.**





Andrea del Verrocchio,
David
(1465 circa);
Firenze,
Museo nazionale
del Bargello.

L'ULTIMO DONATELLO

Nell'ultimo periodo della sua vita Donatello si riavvicinò al tema del David con un'immagine molto più tradizionale del nudo che aveva creato per palazzo Medici. Il *David Martelli*, oggi a Washington, nel corso del tempo ha subito pesanti interventi, ma riproduce probabilmente il modello che Donatello realizzò per la più importante commissione dell'epoca relativa a una statua del David: il "gigante" commissionato nel 1464 al suo allievo Agostino di Duccio, che in seguito divenne il monumentale *David* michelangiolesco. Il consolidamento, negli anni intorno al 1460, del ciclo dei profeti nel duomo di Firenze iniziato nel 1408, indica quantomeno che all'epoca vi fu un ininterrotto e rinnovato interesse per la figura di David. Sembra che l'esecuzione del *David Martelli* sia stata portata quasi a compimento da uno degli allievi o discepoli più vicini a Donatello: Agostino di Duccio e Bernardo Rossellino sono i candidati più probabili. In origine il giovane eroe teneva le braccia vicine al corpo e doveva essere visto frontalmente su un basamento ottagonale. Poco tempo dopo, comunque, un altro scultore si cimentò in un malriuscito tentativo per liberare le braccia dal corpo e dare una maggiore tridimensionalità alla composizione. A questo punto il mantello fu rimosso, i calzari furono parzialmente trasformati in sandali e un gambale aperto al ginocchio venne creato per la gamba destra del *David*. Ma visto che tali trasformazioni non solo non migliorarono l'opera, ma quasi la rovinarono, la scultura fu sottoposta a un terzo intervento, con il quale una mano esperta agì sapientemente sulla superficie del marmo, in modo da far apparire l'opera incompiuta, intervento che probabilmente fu fatto prima del 1488, quando il *David* per la prima volta è registrato in casa Martelli.

VERROCCHIO

In un *David* in bronzo realizzato per i Medici intorno alla metà degli anni Sessanta del XV secolo, Andrea del Verrocchio conferisce movimento alla scultura¹⁶⁹. Mentre in tutte le opere precedenti David è ritratto come figura stante, coi piedi che si bilanciano sopra la testa di Golia e le dita di uno dei piedi che si intrecciano con la barba del gigante, il *David* del Verrocchio piega elegantemente la gamba sinistra¹⁷⁰. Nel complesso l'atteggiamento è in realtà quello del bronzo nudo di Donatello – con il peso del

corpo sul fianco destro, mentre la mano sinistra è posata sull'altro fianco, al di sopra della gamba piegata – ma Verrocchio rende la sua figura più vivace ed energica. Non avendo nella sua concezione originale la testa di Golia poggiata tra i piedi, la scultura del Verrocchio esige che ci immaginiamo la figura del giovane ritratta nell'atto di muoversi in avanti. L'idea di David in piedi con la testa di Golia di lato probabilmente deriva da alcune immagini di David che se ne sta in piedi sopra il corpo accasciato e senza testa di Golia; ma la posa quasi danzante, l'atteggiamento sicuro e il movimento disinvolto che caratterizzano il bronzo del Verrocchio hanno più il sapore di una reinterpretazione festosa e contemporanea del racconto che quello di una narrazione lineare del testo biblico. Verrocchio sembra immaginare il momento in cui David è già col pensiero oltre l'uccisione del nemico e volge lo sguardo lontano, verso l'idea della propria futura grandezza come re e profeta.

La nuova composizione dinamica e aperta del Verrocchio portò a una trasformazione nell'iconografia del David. Mariano del Buono, per esempio, collocò la figura solitaria di David all'interno di un paesaggio, con la testa recisa del gigante posta in terra alla sua sinistra, appena dietro il piede del giovane. In altre miniature che probabilmente risalgono agli anni intorno al 1470, Attavante aggiunse anche il corpo di Golia. Ma quando nel 1476 Lorenzo e Giuliano de' Medici vendettero la scultura del Verrocchio alla Signoria, l'opera venne collocata su un basamento stretto e la testa di Golia fu spostata tra i piedi di David, restituendone così un'immagine molto più tradizionale. Una serie di statuette in terracotta molto diffuse all'epoca riflette senz'altro l'assetto che la statua assunse dopo il 1476. Risale all'incirca allo stesso periodo un *David* (1480 circa) di Antonio del Pollaiuolo in cui il giovane eroe è ritratto a gambe divaricate sopra la testa di Golia, una scelta chiaramente ispirata alla posizione laterale della testa del gigante nella primitiva scultura del Verrocchio. Gli occhi dolenti di Golia, i denti scoperti e i capelli ondulati suggeriscono che il Pollaiuolo studiò molto da vicino il modello del Verrocchio.

MICHELANGELO

Tutto sommato, l'idea originale del Verrocchio di ritrarre David senza la testa di Golia posata tra i piedi stava a indicare che il tipo

Il *David* del Verrocchio fu inizialmente concepito con una composizione dinamica, con la testa di Golia sul lato destro della figura con le gambe divaricate, agile ed energica, leggermente

sbilanciata in avanti. Ma quando nel 1476 il *David* venne acquistato dalla Signoria per essere collocato in Palazzo vecchio, Verrocchio lo adattò a un basamento stretto, posizionando la testa di Golia tra i piedi

del giovinetto. Di questa nuova sistemazione troviamo traccia in alcune opere coeve sullo stesso tema, come un *David* di Antonio del Pollaiuolo oggi a Berlino.



Antonio del Pollaiuolo,
David
(1480 circa);
Berlino,
Staatliche Museen,
Gemäldegalerie.

**Nella pagina a fianco:
il David
di Michelangelo
dopo il restauro.**

di rappresentazione in cui ancora aveva indugiato il Pollaiuolo era ormai in declino. Al contrario, Verrocchio, facendo da apripista, dette la possibilità di raffigurare finalmente David senza la testa di Golia. Nel suo famoso "gigante" del 1501-1504, Michelangelo creò proprio un'immagine di questo tipo, ritraendo David, vigile come sempre, che scruta con sguardo serio e deciso il nemico prima di scagliare la pietra fatale. Alludendo alla vittoria che deve ancora seguire, Michelangelo recuperò ed eroicizzò la nudità del David in bronzo di Donatello, eliminando però l'ambiguità dell'adolescente parzialmente vestito del suo predecessore. Allo stesso tempo Buonarroti rese un omaggio più che fugace all'esperimento di Verrocchio. I David di Verrocchio e di Michelangelo alludono infatti entrambi al futuro. In entrambi, il sangue pulsa vigorosamente nelle vene del braccio destro. In entrambi l'equilibrio della figura è spostato in avanti. E in ognuno di essi percepiamo che David sta raggiungendo l'età adulta: nella composizione del Verrocchio è un adolescente sicuro di sé, mentre in Michelangelo è un uomo nel pieno della maturità. Per quanto inaccurata da un punto di vista testuale – il David di Michelangelo non è affatto un pastorello –, la figura scolpita da Buonarroti rispecchia molto bene l'instabilità politica dell'epoca in cui venne creata: è quella di un eroe guardingo, costantemente all'erta e pronto a uccidere chiunque attenti alla repubblica fiorentina. Purtroppo l'immagine creata da Michelangelo incarnava più un desiderio che la realtà effettiva dei tempi. Il suo è l'ultimo David fiorentino, un simbolo di cui i Medici, in virtù delle loro ambizioni autocratiche, tentarono di appropriarsi, ma di cui non poterono mai reclamare pienamente il possesso. In fin dei conti, David e le sue numerose immagini sparse per la città appartenevano ai fiorentini, come testamento perenne dei giorni più gloriosi della repubblica.

(1) R. J. H. Janson-La Palme, Taddeo Gaddi's Baroncelli Chapel, Ph. D. Dissertation, Princeton 1975, vol. I, pp. 339-345, vede la relazione dell'opera con Castruccio Castracani, erroneamente affermando però che Castruccio era già morto quando fu creata la cappella. La sua a tutt'oggi rimane l'unica trattazione esauriente del David della cappella Baroncelli e in una nota (vol. I, p. 511, n. 7) accenna al David del Verrocchio come a una versione più tarda dell'opera di Gaddi. Curiosamente, il personaggio di David in un primo momento può essere stato inserito nel programma iconografico semplicemente per motivi di carattere genealogico. In un'iscrizione della cappella si legge che la struttura fu cominciata nel febbraio 1328, sei mesi prima della morte di Carlo d'Angiò, duca di Calabria, e di Castruccio Castracani. Prima che Taddeo Gaddi raggiungesse il livello inferiore dei suoi affreschi, dove avrebbe dipinto la figura di David, i signori fuori della città erano sta-

ti sconfitti, la repubblica era stata restaurata e Firenze stava per entrare in quelli che uno storico ha definito «gli anni alcionici» del secolo (M. B. Becker, Florence in Transition, The Decline of the Commune, Baltimore 1967, vol. I, p. 89). Senza alterare lo schema di base, Gaddi gli dette una nuova interpretazione e allo stesso tempo formulò una tipologia di David fiorentino che sarebbe diventato il modello per il resto del Rinascimento e anche oltre. (2) M. B. Becker, op. cit., p. 84, nota che vi fu una debolissima opposizione per la sua elezione. I consiglieri del Comune mantenevano il loro mandato per non più di sei mesi. (3) Vedi G. Villani, Cronica, Firenze 1823 (ristampa Roma 1980), vol. V, pp. 144-145: «Se l'educa non fosse morto, non potea guari durare, che i Fiorentini avrebbero fatta novità contra la sua signoria, e ribellati da lui». (4) Questa interpretazione fu formulata per la prima volta da F. Hartl, Art and Freedom in Quattrocento Florence, in Essays in Memory of Karl Lehman, a cura di L. Sandler, Locust Valley (New York) 1964, pp. 114-131. Molgado A. Butterfield, New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence, in "I Tatti Studies", 6, 1995, p. 117, sminuisce l'importanza di questa interpretazione perché si fonda sull'analogia piuttosto che su argomenti specifici, la diffusione della rappresentazione del giovane David nell'arte pubblica fiorentina, la sua comparsa in momenti cruciali della storia della città e l'appropriazione documentata da parte della Signoria di svariate sculture del David sia dall'Opera del duomo che dai Medici mette in chiaro che David non era un soggetto di scarsa rilevanza per il governo fiorentino. (5) Butterfield, op. cit. (6) Janson-La Palme, op. cit., vol. I, p. 343. È interessante notare che le decorazioni dell'intradosso sull'arco d'ingresso alla cappella Baroncelli includono due eroine del Vecchio testamento, Giaele e Giuditta, che, al pari di David, mostrano le teste dei loro nemici. Giuditta è stata largamente riconosciuta come uno dei simboli del trionfo della Firenze rinascimentale (vedi F. Caglioti, Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta, 2 voll., Firenze 2000). (7) H. W. Janson, The Sculpture of Donatello, Princeton 1963, pp. 3-7. (8) «Pro patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes Deus praestat auxilium», come è riportato da M. M. Donato, Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 54, 1991, pp. 90-91. Precedenti riferimenti all'iscrizione erroneamente indicavano "dei" invece di "Deus". (9) F. Caglioti, op. cit., fornisce a tutt'oggi il più esauriente esame della letteratura critica sull'argomento. Vedi anche S. Blake McHam, Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence, in "Art Bulletin", 83, 2001, pp. 32-47. (10) C. M. Sperling, Donatello's Bronze David and the Demands of Medici Politics, in "The Burlington Magazine", 134, 1992, pp. 218-224; e H. W. Janson, La Signification politique du David en bronze de Donatello, in "Revue de l'Art", 39, 1978, pp. 33-38, associano la statua ai primi conflitti del secondo decennio del Quattrocento contro i Visconti di Milano. Dalla parte opposta della linea cronologica, J. T. Paoletti, The Bargello David and Public Sculpture in Fifteenth-Century Florence, in Collaboration in Renaissance Art, In Memoriam Charles Seymour Jr., a cura di W. Stedman Sheard e J. T. Paoletti, New Haven, pp. 99-108 ci ricorda che la statua viene per la prima volta registrata nel cortile di palazzo Medici grazie a delle descrizioni delle nozze tra Lorenzo de' Medici e Clarice Orsini nel 1469, e che quindi l'opera potrebbe essere stata gettata in bronzo dopo la sua morte. (11) A. Parronchi, Mercurio e non David, in David e il potere, Bologna 1980, pp. 101-126; e A. Czogalla, David und Ganymedes, Beobachtungen und Fragen zu Donatello Bronzplastik "David und Goliath", in Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, 1975, pp. 119-127. (12) Vedi A. W. B. Randolph, Homosocial Desire and Donatello's Bronze David, in Engaging Symbols, Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence, New Haven e Londra 2002, pp. 138-192. (13) Per esempio, S. Y. Edgerton Jr., Images of Public Execution, in Pictures and Punishment, Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance, Ithaca e Londra 1985, pp. 126-164. (14) Riassunto magnificamente in S. Blake McHam, op. cit., pp. 40-41. (15) E. Callmann, Apollonio di Giovanni, Oxford 1974, p. 39, n. 4, ne offre un elenco impressionante. (16) Vedi B. Paolozzi Strozzi, M. Vaccari, Il bronzo e l'oro, Il David del Verrocchio restaurato, Firenze 2003. (17) Butterfield, op. cit., pp. 20-27 è stato il primo a cogliere queste implicazioni. La sua analisi rimane tuttavia incompleta poiché non ha potuto esaminare la scultura con la testa di Golia spostata e ricollocata nella posizione originaria.

