

Il movimento neoplatonico e Michelangelo

Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, 1939; Einaudi 1975, pp. 236-273

Erwin Panofsky

Michelangelo era uomo "di tenace e profonda memoria — dice Vasari — che nel vedere le cose altrui una sol volta, l'ha ritenute sì fattamente, e servitosene in una maniera, che nessuno se n'è mai quasi accorto"

Che "nessuno se n'è mai quasi accorto"¹, è ben comprensibile. Poiché Michelangelo, nel valersi delle "cose altrui", classiche o moderne, le assoggettava ad una trasformazione così radicale, che il risultato appare non meno "michelangiotesco" delle sue creazioni autonome. In realtà un confronto tra i "prestiti" di Michelangelo e i rispettivi prototipi ci fa comprendere particolarmente certi principi compositivi che sono interamente suoi, rimasti essenzialmente inalterati finché il suo stile non subì la svolta fondamentale che si scorge nelle ultimissime sue opere.²

Possiamo assumere come esempio i motivi ispirati da Piero di Cosimo; si può confrontare l'Ignudo a sinistra di Geremia o la statua di Giuliano de' Medici col Torso del Belvedere; la Sibilla Eritrea con la figura centrale della Gioventù di Mosè del Signorelli; il gruppo di lottatori nel disegno Fr. 157 con una scena tratta dall'"Inferno" del Signorelli; la Madonna della Scala con i rilievi funerari neoattici; o la figura in torsione del disegno Fr. 103 con la Creusa in fiamme che si vede nei Sarcofaghi di Medea³; e si possono sempre osservare le alterazioni seguenti:

1) colmando le lacune ed eliminando le proiezioni, unità, figure o gruppi si condensano in una massa compatta che si isola nettamente rispetto allo spazio circostante. La pretesa affermazione di Michelangelo, secondo la quale una buona scultura si dovrebbe poter far rotolare da una collina senza rompersi, per quanto apocrifa, è una descrizione piuttosto esatta del suo ideale artistico.

2) Sia che ci si concentri sullo schema bidimensionale, cioè sull'aspetto che si offre direttamente all'occhio in un dipinto, in un rilievo, o in una statua quando è considerata da un singolo punto di vista fisso, sia che si focalizzi l'attenzione sul volume tridimensionale, le figure di Michelangelo differiscono sempre dai prototipi per la netta accentuazione di quelle che potrebbero definirsi le "direzioni fondamentali dello spazio". Le linee oblique tendono ad essere sostituite o da orizzontali o da verticali; e i volumi di scorcio tendono a frontalizzarsi o a ortogonalizzarsi (vale a dire, si fa che incontrino il piano frontale ad un angolo di 90°). Le linee orizzontali e verticali, e anche i piani frontali e ortogonali, sono ulteriormente accentuati dal fatto che frequentemente servono da *loci* per due o più punti significativi della figura. Ne risulta che l'intera disposizione, tanto sul piano pittorico che nello spazio tridimensionale, sembra determinata da un sistema interno di coordinate.

3) La rigidità di questo sistema rettangolare opera, tuttavia, non come principio statico, ma come principio dinamico. Mentre vengono eliminati alcuni motivi obliqui, altri sono invece mantenuti, e risultano esaltati dal netto contrasto con le direzioni fondamentali. Inoltre la simmetria spesso consente un'antitesi fra due metà, la prima "chiusa" e rigida, l'altra "aperta" e mobile; e sono assai frequenti gli angoli di 45°. E ancora, le linee diritte e le superfici piane sono per così dire neutralizzate da gonfie convessità.

Nei disegni e nelle sculture non finite tali contrasti divengono ancor più netti per il fatto che il modellato interno non è raggiunto mediante i tratti prolungati curvilinei che, in un disegno di Dürer o di Raffaello, sembrano seguire il movimento ondulato

delle forme organiche, ma mediante brevi, rettilinei tratteggi incrociati, contraddicenti la rotondità che hanno lo scopo di indicare.

È interessante, come controllo, confrontare la trasformazione delle opere di Michelangelo nelle mani dei suoi seguaci o copisti con la trasformazione dei prototipi nelle mani di Michelangelo stesso. E si scopre che gli imitatori eliminano, coerentemente, precisamente quelle figure che noi abbiamo considerato specificatamente michelangiolesche, testimoniando così del fatto che lo stile di Michelangelo non è né tardorinascimentale, né "manieristico"⁴, per non parlare del barocco⁵.

Nel tardo Rinascimento le figure, di norma, sono costruite intorno ad un asse centrale che fa da perno per un movimento libero, eppure equilibrato, del capo, delle spalle, della pelvi e delle membra. La loro libertà è, peraltro, disciplinata secondo quello che Adolf Hildebrand ha chiamato principio della *Reliefanschauung*, da lui peraltro frainteso come legge generale dell'arte, mentre si tratta semplicemente di una norma specifica che si applica agli stili classico e classicistico: il volume è purificato della sua "qualità torturante"⁶, così che all'osservatore, anche se si trova davanti ad una statua a tutto tondo, può risparmiarsi la sensazione di "essere tratto intorno ad un oggetto tridimensionale". Ciò si attinge perfezionando quanto ho chiamato "schema bidimensionale". È organizzato in primo luogo, in modo da offrire in se stesso un'apparenza armoniosa (approssimativa simmetria, preferenza per gli angoli moderati in contrapposizione alle rigide orizzontali, verticali e diagonali; e accentuazione dei contorni ondulanti, sempre tenuti ad essere particolarmente "armoniosi"); in secondo luogo, in modo da chiarire la struttura dei corpi tridimensionali: non ci si attende che l'osservatore rimedi alle "deficienze" impiegando la propria immaginazione; gli si presenta un quadro libero da eccessivi scorci, da sovrapposizioni ostruttive, ecc. Pertanto, esteticamente, una statua del pieno Rinascimento è più un rilievo che un oggetto "rotondo", e possiamo comprendere come Leonardo da Vinci negasse l'idea stessa della scultura tridimensionale sostenendo che una statua non era in realtà altro che la combinazione fra due rilievi: il primo che mostrava la figura di fronte, l'altro da dietro.⁷

La *figura serpentinata*⁸ manieristica, all'opposto, non soltanto non evita, ma in realtà gode di quanto Hildebrand ha chiamato *das Quälende des Kubischen* ("la qualità torturante del tridimensionale"). Le contorsioni e gli scorci delle figure manieristiche non potrebbero comprendersi se non venissero integrate dall'immaginazione dello spettatore. Di conseguenza una statua manieristica ben lungi dal consentire all'occhio dell'osservatore di riposare su una veduta predominante e soddisfacente, "s'incomincia a volgere poco a poco... e così gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più", per citare Benvenuto Cellini, uno dei principali rappresentanti di questo stile⁹. Ciascuna di queste vedute essendo ugualmente interessante e, d'altro lato, parimenti "incompleta" rispetto alle altre, lo spettatore si sente in realtà costretto ad aggirarsi intorno alla statua, e non è per caso che l'epoca manieristica abbonda di statue liberamente immerse nello spazio, come fontane e monumenti, mentre le statue del pieno Rinascimento preferibilmente erano situate in nicchie o addossate al muro.

In contrasto col principio manieristico della "veduta molteplice" o, come preferirei chiamarlo, della scultura a "vedute aggiranti"¹⁰, l'arte barocca tende a riaffermare il principio della veduta singola, ma su base interamente diversa rispetto alla *Reliefanschauung* che prevale nel tardo Rinascimento. Il barocco abbandona il gusto manieristico della composizione aggrovigliata e delle posture contorte, ma non a favore della disciplina e dell'equilibrio classici, bensì a favore di una libertà apparentemente illimitata nella disposizione, nella luce e nell'espressione; e le statue barocche non ci inducono più a girar loro attorno, non perché le unità plastiche si siano appiattite, come per conformarsi ad un piano concreto del rilievo, ma perché si fondono con lo spazio circostante in un quadro visuale coerente che è bidimensionale soltanto nel medesimo senso, e nella stessa misura, dell'immagine sulla nostra retina. Così la

composizione è *flächenhaft* soltanto in quanto si conforma alla nostra esperienza visiva soggettiva; ma non è *flächenhaft* come disegno obiettivo. Il suo aspetto è confrontabile a quello di una scena teatrale, piuttosto che a quello di un rilievo. Anche monumenti liberi, come la Fontana dei Quattro Fiumi del Bernini a Piazza Navona, o le innumerevoli statue secentesche nei giardini, offrono una pluralità di aspetti a veduta singola (ciascuno di essi appare infatti "soddisfacente" in rapporto all'ambiente architettonico o para-architettonico), piuttosto che una infinità di aspetti rivolgenti, come nel caso delle opere manieristiche dello stesso tipo.

Lo stile maturo di Michelangelo, che avversava le statue liberamente situate, differisce dal manierismo in quanto le sue figure, con poche e ben giustificate eccezioni¹¹, costringono l'osservatore a concentrarsi su una veduta predominante che lo colpisce come completa e definitiva¹². Ciò differisce dal barocco in quanto questa veduta predominante non si fonda su un'esperienza visiva soggettiva, ma sulla frontalizzazione obbiettiva. E differisce dal tardo Rinascimento, in quanto l'effetto estetico e psicologico di tale frontalizzazione è diametralmente opposto a quello che si ottiene dall'applicazione del principio del rilievo di Hildebrand. Michelangelo rifiuta di sacrificare la potenza del volume all'armonia dello schema bidimensionale; in certi casi la profondità delle sue figure ne supera persino la larghezza. Egli "tortura" l'osservatore, non conducendolo intorno alla figura ma, con assai maggiore efficacia, bloccandolo di fronte a volumi che sembrano incatenati a una parete, o semi-imprigionati in una nicchia poco profonda, e le cui forme esprimono una muta e mortale battaglia di forze incatenate fra loro per sempre.

La *figura serpentinata* dei manieristi, presentando quanto ho chiamato una "veduta avvolgente", sembra consistere di una sostanza molle che può stirarsi in qualsiasi lunghezza e torcersi in ogni direzione. Essa trasmette l'impressione di una situazione insicura ed instabile, che comunque potrebbe trasformarsi in equilibrio classico se la versatilità senza scopo delle figure fosse guidata da una forza stabilizzante e di controllo. In Michelangelo, tale forza di controllo non manca. All'opposto, ciascuna delle sue figure è assoggettata, come abbiamo veduto, a un sistema volumetrico di rigidità pressoché egizia. Ma il fatto che questo sistema volumetrico sia stato imposto ad organismi di una vitalità assolutamente lontana dagli schemi egizi, crea l'impressione di un conflitto interiore senza fine. Ed è appunto tale conflitto interiore, e non la mancanza di una direzione e di una disciplina esteriore, che si esprime nelle "distorsioni brutali, proporzioni incongrue e composizione discorde" delle figure michelangiolesche¹³. La loro infelicità è essenziale ed inevitabile, mentre quella dei loro corrispondenti manieristici è casuale e condizionata.

Era senza dubbio nell'aria dell'epoca un *malaise* culturale, in ragione della recente presa di coscienza dell'incompatibilità fra cristianesimo medievale e classicismo. Ma non è soltanto questo sconcerto derivante da una situazione storica transitoria a riflettersi nelle figure michelangiolesche: esse soffrono dell'esperienza umana in se stessa. Inesorabilmente in ceppi, non possono sfuggire a una servitù allo stesso tempo invisibile e inevitabile¹⁴. La loro rivolta cresce quanto più il conflitto si acuisce; talvolta si raggiunge un punto di rottura, tanto che la loro energia vitale si spezza. Anche dove non sono raffigurati impedimenti fisici concreti, come nei Prigioni o nei soldati della Battaglia di Cascina, i loro movimenti sembrano irrigiditi sin dall'inizio, o paralizzati prima di completarsi, e le più terrificanti contorsioni e tensioni muscolari non sembrano mai sfociare in azione effettiva, per non parlare di locomozione. La completa quiete, d'altronde, manca nel mondo michelangiolesco quanto la completata azione. Mentre il movimento trionfante del giovane conquistatore nel gruppo della Vittoria, e persino il gesto di condanna del Cristo nel Giudizio Universale sembrano frenati da una riflessiva tristezza, gli atteggiamenti di riposo non connotano la tranquillità pacifica ma l'assoluto esaurimento, il torpore mortale, o un sonno spasmodico.

Così le figure di Michelangelo non sono concepite in relazione ad un asse organico, ma

in relazione alle superfici di un blocco rettangolare, emergendo le forme dalla pietra come dall'acqua in una "conca" che lentamente si svuota¹⁵. Sono modellate dai caratteristici tratteggi incrociati che, persino nei disegni, sembrano colpi di scalpello; sono confinate ai limiti del proprio volume plastico anziché fondersi con lo spazio; e le loro energie si consumano in un conflitto interno di forze che mutuamente si stimolano e si paralizzano l'un l'altra. Tutti questi principi stilistici e consuetudini tecniche possiedono un significato più che formale: sono sintomatici dell'essenza stessa della personalità di Michelangelo.

Rivelano il senso quasi totemistico del cavatore di pietre nato, che rifiutava il titolo di scultura a qualsiasi opera prodotta "per via di porre" (cioè modellandola in argilla o cera), anziché "per forza di levare" (cioè tagliandola direttamente nella "pietra alpestra e dura")¹⁶, e si sentiva colpito al cuore quando un pezzo cavato di marmo fosse andato distrutto o minacciasse di esserlo¹⁷. Offrono l'espressione visuale dell'isolamento di un uomo che aborrisce i contatti con i suoi simili, e la cui inclinazione per le persone del suo stesso sesso era abbastanza forte da rendere inattive, ma non forte abbastanza da sostituire, le forme ordinarie dell'amore¹⁸. E riflettono pure le convinzioni di un platonico.

Che la poesia di Michelangelo sia colma di concetti "platonici" venne già osservato dai contemporanei¹⁹, ed è quasi unanimemente riconosciuto dagli specialisti moderni²⁰. È vero, persino lui, un fiorentino il cui culto e conoscenza dotta di Dante era proverbiale²¹, e i cui scritti sono irti di reminiscenze petrarchesche²², non poté impedire al proprio pensiero ed al proprio linguaggio di tingersi di elementi preficiniani. Ma questa mescolanza è trascurabile a confronto dell'importanza del neoplatonismo genuino, col quale l'allievo del Poliziano era venuto in contatto fin da ragazzo. E appunto lo studio serio della *Divina Commedia* non poteva mancare di approfondirne l'interesse per le dottrine dell'"Accademia Platonica". Nessuno leggeva Dante senza commento. E delle dieci o undici edizioni di Dante stampate prima del 1500, nove sono provviste del commento di Cristoforo Landino, nel quale ogni verso del poeta è interpretato su basi neoplatoniche, ed è posto in rapporto con le teorie avanzate negli altri scritti di Landino. Sappiamo che Michelangelo non aveva minor familiarità con questo commento che con lo stesso testo di Dante²³; ed è più che probabile che conoscesse pure, se non le opere latine di Ficino, il commento italiano di Pico sulla *Canzona d'Amore* del Benivieni²⁴.

Tutto ciò non è eccezionale. In un artista italiano del Cinquecento la presenza di influenze neoplatoniche è spiegabile più facilmente di quanto sarebbe la loro assenza. Ma tra i suoi contemporanei Michelangelo fu l'unico che adottò il neoplatonismo non per alcuni aspetti, bensì nella sua totalità, e non come sistema filosofico convincente, e tanto meno come moda del giorno, ma come giustificazione metafisica di se stesso. Le sue proprie esperienze emotive, che avevano raggiunto il primo culmine nell'amore per Tommaso Cavalieri, e il secondo culmine nell'amicizia per Vittoria Colonna, si accostavano all'idea dell'amore platonico nel suo senso più puro. Mentre la credenza neoplatonica nella "presenza dello spirituale nel materiale" offriva uno sfondo filosofico al suo entusiasmo estetico ed amoroso per la bellezza, l'opposto aspetto del neoplatonismo, l'interpretazione della vita umana come forma irreali, deviata e tormentosa di esistenza, paragonabile alla vita nell'Ade, era in armonia con l'incommensurabile scontento di se stesso e dell'universo, nel quale consiste la firma stessa del genio di Michelangelo. Come Piero di Cosimo potrebbe chiamarsi l'unico epicureo genuino tra i tanti artisti influenzati da Lucrezio, Michelangelo potrebbe definirsi l'unico platonico genuino tra i molti artisti che il neoplatonismo influenzò.

Così i versi di Michelangelo che colpiscono il sensibile orecchio italiano come duri e ruvidi, differiscono dalle produzioni più eufoniche dei suoi contemporanei in quanto hanno il suono stesso della verità. In essi le familiari nozioni neoplatoniche esprimono le medesime realtà psicologiche che si manifestano nelle sue opere d'arte.

La tenace preferenza per la faticosissima "scultura per forza di levare", e la sua pre-occupazione per la forma del blocco, conferisce un significato psicologico — nello stesso tempo in cui lo riceve — alle poesie in cui egli riafferma l'interpretazione allegorica di Plotino circa il processo mediante il quale la forma di una statua viene districata dalla pietra recalcitrante²⁵. La bellezza preter-individuale e persino preter-naturale delle sue figure, non qualificate da pensieri consapevoli o da emozioni precise²⁶, ma offuscate come in trance, oppure splendenti dell'eccitazione di un "furor divinus", riflette — e ne è riflessa — la neoplatonica fede che quanto la mente rapita ammira nello "specchio" delle singole forme e delle qualità spirituali²⁷ non è che un riflesso dell'unico, ineffabile splendore della luce divina di cui l'anima si è compiaciuta prima della sua discesa alla terra²⁸, che poi sempre ricorda anelando²⁹, e che può temporaneamente riguadagnare "della carne ancor vestita"³⁰. E quando Michelangelo parla, come tanti altri avevano fatto e continuavano a fare, del corpo umano come del "carcer terreno" dell'anima immortale³¹, egli insieme trasmette questa stessa abusata metafora nelle torturate posture della lotta o della disfatta. Le sue figure simbolizzano la battaglia ingaggiata dall'anima per sfuggire al carcere della materia. Ma il loro isolamento plastico denota l'impenetrabilità di quel carcere.

È significativo che Leonardo da Vinci, avversario di Michelangelo sia nella vita che nell'arte, professasse una filosofia diametralmente opposta al neoplatonismo. In Leonardo, le cui figure sono altrettanto libere da ogni impaccio quanto quelle di Michelangelo sono "inibite"³², e il cui principio dello sfumato riconcilia il volume plastico con lo spazio, l'anima non è imprigionata mediante il corpo, ma il corpo — o, per maggiore precisione, la "quintessenza" dei suoi elementi materiali — è imprigionato per mezzo dell'anima. Per Leonardo la morte non significa liberazione e rimpatrio dell'anima che, secondo la credenza neoplatonica, poteva ritornare donde era venuta quando il corpo avesse cessato di incarcerarla; significava l'opposto, la liberazione e il rimpatrio degli elementi che son lasciati liberi quando l'anima ha cessato di legarli assieme: "Or vedi — dice Leonardo — la speranza e 'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e' uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni... E' non s'avvede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito degli elementi, che, trovandosi rinchiusa per l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandato-rio"³³.

L'opera di Michelangelo riflette questo atteggiamento neoplatonico non soltanto nella forma e nei motivi, ma anche nell'iconografia e nel contenuto, sebbene non ci si possa attendere che queste costituiscano pure illustrazioni del sistema ficiniano come il Combattimento tra la Ragione e la Sensualità del Bandinelli³⁴. Mentre Bandinelli inventa personificazioni per interpretare i punti più sottili della teorica neoplatonica, Michelangelo ricorre al neoplatonismo nella sua ricerca di simboli visuali della vita e del destino umano, quali egli stesso li sperimentava.

Tale simbolismo neoplatonico è particolarmente evidente nella Tomba di Giulio II e nella Cappella Medicea³⁵. Infatti, fin dai tempi più antichi della storia umana, l'arte funeraria ha manifestato le credenze metafisiche dell'uomo in modo più diretto e più inequivocabile di qualsiasi altra forma di espressione artistica³⁶.

Gli antichi egizi desideravano provvedere al futuro del morto, anziché glorificarne la vita passata. Le statue ed i rilievi funerari, celati ad ogni occhio umano, avevano lo scopo di provvedere l'estinto di tutto quanto gli fosse necessario nell'oltretomba: grandi quantità di cibo e di bevanda, schiavi, i piaceri della caccia e della pesca, e, soprattutto, un corpo indistruttibile. Il Ka, il vagabondo spirito del morto, sarebbe entrato nella camera funeraria da una porta simulata, sarebbe scivolato dentro la statua funeraria e l'avrebbe usata, come le anime degli uomini viventi impiegano i propri corpi, mentre le immagini sulle pareti sarebbero entrate in vita magicamente

per servire i desideri del padrone. L'immobilità stessa delle statue egizie testimonia del fatto che non avevano lo scopo di ritrarre un essere umano dotato di vita vera e propria, ma di ricostruire per sempre un corpo umano che attendeva di essere rimesso in vita da una potenza magica.

I greci, più preoccupati della vita sulla terra che della vita nell'al di là, e avvezzi a bruciare i loro morti anziché mummificarli, rovesciarono questa concezione.

L'espressione greca per tomba è *mnēma*, vale a dire: monumento commemorativo; e l'arte sepolcrale classica divenne, conseguentemente, *retrospettiva* e *rappresentativa*, mentre l'arte sepolcrale egizia era stata *pro-spettiva* e *magica*. Le stelai attiche mostrano eroi che battono il nemico, guerrieri che muoiono in battaglia, vedove che prendono commiato dai mariti mentre li preparano all'ultimo viaggio; e un uomo di stato o un mercante romano poteva, nei rilievi del suo sarcofago, rivivere le varie fasi della sua carriera³⁷.

Col declino della civiltà classica e la concomitante invasione di credenze orientali può osservarsi una reazione interessante. L'arte funeraria tornò a focalizzarsi sul futuro anziché sul passato. Ma il futuro veniva ora concepito come transizione ad un piano di esistenza del tutto diverso, e non come pura continuazione della vita sulla terra di cui si sancisse la prosecuzione. Mentre l'arte funeraria egizia ha costituito un espediente magico per offrire al morto le sue capacità fisiche ed i suoi beni materiali, l'arte funeraria tardoantica e paleocristiana produsse simboli che anticipano la salvezza spirituale dei defunti. La vita eterna era garantita dalla fede e dalla speranza, anziché dalla magia, e veniva concepita non come perpetuazione della personalità nella sua completezza, ma come ascensione dell'anima immortale.

Negli esempi pagani quest'idea si esprimeva direttamente in monumenti come i *sarcofagi clipeati*, ove le immagini degli estinti, cinte da un tondo o da una conchiglia, sono levate in alto da Vittorie; e veniva indirettamente suggerita dalla rappresentazione di scene bacchiche, o di opportuni miti quali quelli di Ganimede, Endimione, Meleagro o Prometeo. L'arte paleocristiana poté facilmente adottare ambedue questi espedienti, con l'unica differenza che alle Vittorie si sostituirono gli Angeli e che le scene e i simboli cristiani presero il posto di quelli pagani. Persino i ritratti a tutta figura che si presentano nelle stelai africane anticipano il futuro anziché commemorare il passato: gli estinti sono presentati orantes, frequentemente fiancheggiati da simboli di salvezza come uccelli, pesci, agnelli o candelabri.

Per diversi secoli l'arte funeraria cristiana si astenne dal dipingere l'esistenza trascorsa del morto, eccettuati ovviamente i fatti dei santi, le cui tombe erano templi più che sepolcri, e le allusioni simboliche a qualità ed azioni memorabili da un punto di vista strettamente ecclesiastico. I benefattori venivano rappresentati sulle tombe con un modellino della chiesa che avevano fatto costruire³⁸; i vescovi virtuosi venivano ritratti mentre col pastorale colpivano un simbolo del vizio o di una religione infedele³⁹. Rappresentare un prete caritatevole pianto dai mendicanti che aveva soccorso durante la sua vita era pressoché il massimo di glorificazione concessa secondo i canoni validi intorno al 1200.

La modesta lastra funeraria del presbitero Bruno "qui sua pauperibus tribuit" (morto nel 1194)⁴⁰ presenta gran parte degli elementi caratteristici delle tombe monumentali gotiche a parete, note comunemente come *enfeus*⁴¹. Tali *enfeus*, che derivavano in ultima analisi dalle tombe a nicchia ugualmente frequenti in epoca pagana e paleocristiana, avevano lo scopo di conferire forma visibile alla teoria della salvezza elaborata dalla teologia tardomedievale. Il sarcofago, posto in un recesso ad arco nella parete, serve come *lit de parade* su cui riposa l'effigie giacente (*gisant*) dell'estinto, pianto da *pleureurs*, e fiancheggiato da preti che celebrano i riti del servizio funebre. Questa scena terrena è sormontata dall'immagine protettiva della Vergine Maria, frequentemente accompagnata da specifici santi, mentre il sommo dell'archivolto che circonda il recesso mostra l'ascensione dell'anima nella forma di una figurina umana

sollevata dagli angeli. L'intera struttura è coronata dall'immagine del Cristo o di Dio Padre.

Quando l'ondata gotica invase l'Italia, questo schema dell'enfeu venne adottato su larga scala, e fu Giovanni Pisano a segnare la strada per un suo ulteriore sviluppo. Gli Angeli, ad esempio, frequentemente tirano le cortine dall'effigie sdraiata, anziché sollevare l'immagine dell'anima, sostituendo così i preti officianti mentre i pleureurs e l'immagine di coronamento del Cristo o di Dio Padre sono spesso eliminati negli esempi più tardi⁴². La disposizione generale, comunque, rimase sensibilmente la stessa, anche quando le forme gotiche furono sostituite da quelle classicheggianti, e resta tuttora riconoscibile nelle tombe a parete rappresentative in tutto il Rinascimento. L'unico mutamento fondamentale, indice di un nuovo senso "umanistico", fu costituito dall'intrusione graduale dell'elemento biografico ed encomiastico, osservabile nel XIV secolo. Statue a grandezza naturale, che ritraevano l'estinto come personalità vivente, venivano poste sopra la sua immagine adagiata, e persino la sostituivano⁴³. Le virtù e, più tardi, le Arti Liberali vennero aggiunte per glorificarne il carattere e le imprese. Nei rilievi che adornano i sarcofaghi si vedono principi in trono tra i propri consiglieri spirituali e secolari⁴⁴, e persino prima che i principi fossero così stati onorati, i professori dell'università di Bologna avevano continuato a dare le proprie lezioni, almeno in effigie, di là dalla tomba⁴⁵.

Non fu, comunque, prima del secondo o terzo decennio del XIV secolo, che le immagini allegoriche e le rappresentazioni schematizzate di carattere simbolico vennero integrate dalla rappresentazione di singoli episodi o incidenti, quali le scene della vita del vescovo Simone Saltarelli sulla sua tomba in Santa Caterina a Pisa⁴⁶, o le gesta militari degli Scaligeri sui loro sepolcri in Verona⁴⁷.

Nel complesso questo ritorno di un atteggiamento retrospettivo, frequentemente confinato a pure aggiunte alla veneranda disposizione *ad enfeu*, rientrava perfettamente entro i limiti delle tradizioni cristiane. Casi come i monumenti dominanti degli Scaligeri o del Colleoni, le cui statue equestri sormontano scene sia religiose che laiche, sono relativamente rari; e ancor più rari sono i casi di paganesimo vero e proprio quali i rilievi di Andrea Riccio sulla tomba del grande anatomista Marcantonio della Torre, nei quali non può scoprirsi alcun simbolo cristiano, mentre l'intera esistenza dello scienziato, compresa la celebrazione di un vero e proprio sacrificio *Suovetaurilia*, viene rimessa in scena in costume e disposizione puramente classica⁴⁸. Il Quattrocento, particolarmente a Firenze, tendeva persino a ridurre l'iconografia complessa dei sepolcri trecenteschi più sontuosi, in favore di una dignitosa semplicità e purezza di disegno, atteggiamento che raggiunge il culmine nella tomba di Leonardo Bruni dovuta a Bernardo Rossellino (1444)⁴⁹; e non fu che nell'ultimo terzo del XV secolo che i soggetti classici, scelti in modo da consentirne un'interpretazione cristiana, cominciarono a intervenire, in un primo tempo in collocazioni alquanto modeste⁵⁰. Verso la stessa epoca, i sepolcri di personalità secolari mostrarono i primi sintomi di vanità. Tuttavia, la figura della Fama non fece la sua comparsa nell'arte funeraria prima del termine stesso del Rinascimento⁵¹. In realtà i monumenti più distinti del "periodo migliore", quali le tombe dei Della Rovere di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo (1505-507), avevano lo scopo di impressionare l'osservatore più per la contenutezza che per l'ostentazione, almeno per quanto riguarda l'iconografia.

Per definire il posto della Tomba di Giulio II di Michelangelo nell'itinerario di questo sviluppo, dobbiamo considerarne l'elaborazione iniziale — "che di bellezza e di superbia e di grande ornamento e ricchezza di statue passava ogni antica ed imperiale sepoltura"⁵² — più che la tetra struttura eretta infine in San Pietro in Vincoli⁵³.

Secondo il primo progetto (1505) la tomba era un monumento isolato di dimensioni impressionanti (cubiti 12 X 18, ovvero m 7,20 x 10,80), con all'interno una camera funeraria ovale. Il piano inferiore dell'esterno era adorno da una sequenza continua di

nicchie, ciascuna delle quali ospitava un gruppo con Vittorie, ed era fiancheggiata da due erme cui erano avvinti i Prigioni, in diversi atteggiamenti. Sugli angoli della piattaforma si trovavano quattro grandi statue, precisamente Mosè e — secondo Vasari — san Paolo, la *Vita Activa* e la *Vita Contemplativa*. Una piramide gradonata conduceva ad una seconda piattaforma, base di due Angeli che recavano quanto è variamente definito come arca (bara vera e propria) o bara (cataletto o lettiga), e che forse era una *sella gestatoria* con l'immagine seduta del pontefice⁵⁴. Uno degli Angeli "pareva che ridesse, che l'anima [del pontefice] era passata alla gloria celeste", l'altro piangeva come se "si dolesse, che ella rimanesse al mondo priva d'ogni virtù per la morte di questo uomo"⁵⁵. Oltre alle "più di quaranta" statue di marmo (il loro numero era probabilmente di quarantasette) la tomba era adorna di numerose sculture decorative e di diversi (probabilmente sette) rilievi in bronzo che rappresentavano "le imprese di un così grande Pontefice".

Nel 1513, dopo la morte del papa, si decise di trasformare il monumento in un ibrido curioso tra mausoleo e sepolcro addossato, sporgente dalla parete di 7,70 m. Il programma iconografico divenne ancor più complesso. Mentre la zona inferiore rimase praticamente inalterata, salvo che per il mutamento nelle proporzioni e le sue conseguenze, il numero delle statue sulla piattaforma crebbe fino a sei, poste ora ad angoli retti l'una rispetto all'altra anziché diagonalmente⁵⁶. Su un vasto catafalco si vedeva l'effigie del pontefice sostenuta da quattro angeli, due al capo e due al piede, e tale gruppo era sormontato da una alta abside (*capelletta*) che aggettava dal muro. Essa ospitava cinque statue enormi, precisamente una Madonna e, probabilmente, quattro Santi. Il numero dei rilievi era invece ridotto a tre, uno al centro di ciascuna facciata. In connessione con questo secondo progetto, il Mosè (destinato all'angolo destro di fronte della piattaforma) e i due Schiavi del Louvre (destinati all'angolo di sinistra, di fronte, al piano inferiore) vennero eseguiti durante gli anni seguenti, e le parti architettoniche che tuttora costituiscono il piano inferiore della tomba in San Pietro in Vincoli vennero completate da un abile scalpellino.

L'anno 1516 segna l'inizio di un tormentoso processo di riduzione. Quella che era stata una struttura tridimensionale si accostò ora alla forma di una tomba a parete, aggettante di meno di tre metri. La zona inferiore sul fronte rimase, ovviamente, immutata, ma la complessa struttura superiore progettata nel 1513 venne abbandonata in favore di un secondo piano parallelo a quello inferiore. L'elemento centrale era una nicchia con il pontefice sollevato dagli angeli, ma il loro numero tornava a ridursi a due; le parti laterali recavano nicchie minori con statue sedute sormontate da rilievi quadrati.

Nel 1526 questo progetto intermedio si ridusse ad una tomba a parete pura e semplice, e in un contratto del 1532 le parti concordarono su una disposizione simile a quella immaginata nel 1516 ma non più sporgente dal muro e, apparentemente, non molto diversa dalla struttura attuale. A parte l'effigie del pontefice, ora distesa nel suo sarcofago, il numero di statue che Michelangelo doveva eseguire si riduceva a sei: una Sibilla, un Profeta, una Madonna, il Mosè — ora trasferito al centro della zona inferiore — e i due Schiavi del Louvre. L'inclusione di questi ultimi costituiva, ovviamente, un peggioramento; li si inseriva soltanto perché capitava che fossero pronti, e perché non vi era altro per riempire le nicchie sull'uno e sull'altro lato del Mosè. Ma non si adattavano più al programma, e si può ben comprendere che, dieci anni dopo, Michelangelo stesso proponesse di toglierli del tutto e di sostituirli con le figure di Rachele e di Lia, personificanti la vita attiva e quella contemplativa. Appunto in questa forma la tomba venne costruita negli anni fra il 1542 e il 1545.

Tuttavia, proprio quando si era dimostrata inevitabile la riduzione ad una semplice tomba a parete, vale a dire intorno al 1532, Michelangelo fece un ultimo sforzo disperato per compensare con la potenza plastica la perdita subita nella magnificenza architettonica. Decise di scartare completamente l'architettura finita nel 1513-14, in

modo da lasciare spazio a quattro Prigioni considerevolmente più grandi, che per violenza di movimento e potenza di volume (lo spessore è maggiore della larghezza) non sono mai stati eguagliati da alcuna altra scultura né classica né moderna, e a nuovi gruppi con Vittorie di simile dimensione. Questo progetto era irragionevole a livello sublime, come gli ultimi progetti di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini, dove pure egli aveva pensato di scartare tutto quanto fosse già stato costruito, in favore di una visione utopistica⁵⁷. Doveva pertanto fallire. Soltanto i quattro Prigioni non finiti "di Boboli", ora conservati presso l'Accademia di Firenze, e il gruppo del Genio della Vittoria in Palazzo Vecchio testimoniano l'episodio più eroico di quella che il Condivi chiama la *tragedia della sepoltura*⁵⁸.

Se la Tomba di Giulio II, quale è descritta dal Vasari e dal Condivi, fosse stata eseguita secondo il progetto del 1505, il papa sarebbe entrato nell'aldilà come un *triumphator*, annunciato dalla Gioia e seguito dal Lamento. I rilievi ne avrebbero immortalato le imprese; i Prigioni avrebbero personificato o "le provincie soggiogate da questo pontefice, e fatte obbedienti alla chiesa apostolica"⁵⁹, o le arti liberali e tecniche, quali la pittura, la scultura e l'architettura ("denotando per queste, insieme con Papa Giulio, essere prigionieri della morte tutte le virtù, come quelle che non fossero mai per trovare da chi cotanto fossero favorite e nutrite, quanto da lui")⁶⁰ o, eventualmente ambedue le cose⁶¹; e i gruppi nelle nicchie sarebbero stati Vittorie nel senso letterale, e non figurato.

Pure, sarebbe un errore interpretare la tomba, anche nella sua prima versione, come un puro monumento trionfale *all'antica*⁶². È vero, l'idea stessa di un vero e proprio mausoleo con una camera funeraria accessibile all'interno aveva qualche cosa di "pagano". La decorazione plastica avrebbe potuto essere influenzata dagli archi di Costantino e di Settimio Severo, e da strutture fantasticamente classicheggianti quali quelle dell'affresco di Filippino Lippi di san Filippo che esorcizza il drago, appena finito quando Michelangelo abbandonò Firenze per Roma, e le notizie contraddittorie ed esitanti dei biografi possono ben riflettere l'opinione popolare dell'epoca. Nondimeno, che la Tomba di Giulio II non avrebbe mai potuto concepirsi come monumento della pura gloria ed orgoglio umano, è provato: in primo luogo, dagli angeli che recano il pontefice morto al suo eterno destino, sviluppo ovvio di un motivo che si ritrova costantemente nell'arte funeraria del medioevo; e in secondo luogo, dalle quattro statue sulla piattaforma che rappresentavano Mosè e, probabilmente, san Paolo unitamente alle personificazioni della Vita Attiva e Contemplativa⁶³. Tali motivi hanno certamente lo scopo di spalancare la visione di un regno posto al di là delle pure lotte e trionfi politici e militari. Ma tale regno non è del tutto identico al paradiso cristiano, speranzosamente raffigurato nei monumenti funerari di epoca precedente.

In essi, si rivela un netto contrasto tra la sfera terrestre e quella celeste, tanto più che negli *enfeus* medievali, e persino nei monumenti trecenteschi come la tomba del vescovo Saltarelli, l'effigie che ritrae l'estinto come persona fisica soleva venir distinta dalla piccola immagine della sua anima. Nella Tomba di Giulio, invece, cielo e terra non sono più separati. Le quattro gigantesche figure sulla piattaforma, poste come sono tra la zona inferiore con i Prigioni e le Vittorie, e il gruppo di coronamento con i due Angeli che recano la *bara* col pontefice, servono da intermediari tra la sfera celeste e quella terrestre. Grazie ad essi l'apoteosi del pontefice appare non una trasformazione subitanea e miracolosa, ma un'ascensione graduale e quasi naturale; in altre parole, non una resurrezione nel senso del dogma cristiano ortodosso, ma un'ascensione nel senso della filosofia neoplatonica⁶⁴.

Secondo la dottrina dell'Accademia Fiorentina qual è formulata dal Landino, la *Vita activa* come la *Vita contemplativa* sono, ricordiamolo, le due strade che conducono a Dio, sebbene la rettitudine attiva non sia che il requisito preliminare della contemplazione illuminata. E quando il Landino assimila la *iustitia* e la *religio* alle "due ali mediante le quali l'anima si eleva al cielo", tale metafora potrebbe bene applicarsi ai

due Angeli, l'uno che deplora la fine di una vita giusta e feconda di azione, l'altro che gioisce per l'inizio di una vita dedicata alla contemplazione eterna della divinità. Mosè e san Paolo erano accostati costantemente dai neoplatonici fiorentini, come esempi supremi di chi, attraverso una sintesi perfetta di azione e di visione, avesse attinto l'immortalità spirituale anche durante la propria esistenza terrena. Poiché, sebbene Mosè vivesse nella memoria dell'umanità come legislatore e condottiero più che come veggente, anch'egli "vedeva con l'occhio interiore"⁶⁵; e appunto nella sua qualità nello stesso tempo di condottiero e di profeta ispirato è stato ritratto da Michelangelo. Dato il fatto che nel XVI secolo il termine "contemplativo" aveva finito per essere impiegato come termine neoplatonico, la descrizione ingenua che dà il Condivi del Mosè come "duce e capitano degli Ebrei, il quale se ne sta a sedere in atto di pensoso e savio... È la faccia piena di vivacità e di spirito, accomodata ad indurre insieme amore e terrore"⁶⁶, fa infinitamente più giustizia alla famosa scultura di Michelangelo della concezione tuttora diffusa secondo la quale Mosè, dopo essersi seduto per incomprensibili ragioni, si era infuriato per la danza intorno al Vitello d'Oro, ed era giusto sul punto di balzare in piedi e di spaccare le tavole: interpretazione che non sarebbe mai stata inventata se la statua non fosse stata rimossa dal luogo ad essa destinato. Il Mosè di Michelangelo non vede nulla se non quanto i neoplatonici chiamavano lo "splendore della luce divina". Come le Sibille ed i Profeti del soffitto della Sistina, e come gli Evangelisti medievali, predecessori di ambedue⁶⁷, egli rivela, nel movimento subitaneamente arrestato e nell'espressione imponente, non furiosa sorpresa, ma quel brivido soprannaturale che, per citare Ficino, "pietrifica e quasi uccide il corpo mentre cattura l'anima"⁶⁸.

Così le quattro figure sulla piattaforma simboleggiano le potenze che assicurano l'immortalità agendo da intermediari tra il mondo terrestre e quello translunare. Di conseguenza la decorazione del piano inferiore, mentre glorifica le imprese personali del pontefice, simboleggia nel medesimo tempo la Vita sulla Terra in quanto tale. Il significato delle Vittorie e dei Prigioni non era affatto limitato ad un simbolismo trionfalistico nel senso più ristretto, salvo che essi venissero destinati a ravvivare un ambiente definitivamente pagano, come nel caso dell'affresco di Filippino Lippi già menzionato. Per un osservatore cinquecentesco, familiare con la tradizione della *Psychomachia*, se non con le concezioni neoplatoniche, un gruppo di "Vittoria" avrebbe anzitutto suggerito una lotta mortale tra il bene e il male, anziché un trionfo bellico. Il successivo gruppo di "Vittoria" di Michelangelo, in realtà, è stato sempre interpretato in senso simbolico: Vincenzo Danti se ne servì per rappresentare l'Onore che vince la Disonestà; Giovanni Bologna l'ha trasformato in un Combattimento tra il Vizio e la Virtù; e il Caravaggio, con una distorsione ironica caratteristica dell'ammiratore più riluttante di Michelangelo, l'ha tramutato in un'illustrazione dell'adagio "*Amor vincit omnia*".

Anche i prigionieri incatenati erano familiari al Rinascimento sotto l'aspetto di allegorie morali. Venivano impiegati come simboli dell'anima umana non rigenerata, imprigionata nei propri desideri naturali. Molto probabilmente è in questa qualità che appaiono nell'Acquasantiera di Antonio Federighi nel Duomo di Siena, lavoro noto a Michelangelo, e giustamente considerato un modesto precursore della Tomba di Giulio⁶⁹. Non diversamente dai candelabri medievali⁷⁰, esso simboleggia un universo cristiano che, fondato sui quattro angoli del mondo e poggiato sulla terra (le testuggini), si eleva alla condizione di grazia (l'Acqua Santa) attraverso la condizione di natura (i Prigioni) e il paganesimo (i Bucrani). Inoltre, in un'incisione di Cristoforo Robetta (B. 17) è raffigurato un contrasto tra la libera mente umana e la natura umana imprigionata: la prima è rappresentata da un giovane composto, sublimemente insensibile alle potenze seduttrici del "*Wein, Weib und Gesang*", personificate da un satiro che beve in un corno, da una fanciulla nuda che suona l'arpa e da un'altra fanciulla nuda che offre il seno; la seconda è un giovane legato che si torce nell'agonia.

I Prigioni di Michelangelo trasmettono, peraltro, un significato più specifico. Da lungo tempo è noto che lo "Schiavo morente" del Louvre è accompagnato dall'immagine di una scimmia, che emerge dall'informe massa di pietra, e si è pensato che la scimmia possa costituire un attributo che designa questa figura come personificazione della "Pittura"⁷¹. Tale spiegazione concorderebbe con le tradizioni iconografiche, nonché con l'asserzione dei Condivi, che i Prigioni impersonassero le arti; ma non è compatibile col fatto che una scimmia, schizzata più leggermente ma non meno inequivocabilmente, è pure connessa con lo Schiavo ribelle: il cranio rotondo, la bassa fronte quadra e il muso prognato sono chiaramente riconoscibili dietro il ginocchio sinistro del Prigione. La scimmia non può pertanto interpretarsi come simbolo specifico volto a distinguere un singolo prigioniero dall'altro, ma deve essere un simbolo generale, che ha lo scopo di illustrare il significato dei prigionieri intesi come classe.

Ora, il significato più comune della scimmia — assai più comune della sua associazione con la pittura, per non parlare delle altre arti e mestieri — era morale: più strettamente simile all'uomo per l'aspetto e il portamento di qualsiasi altro animale, eppure priva di ragione e proverbialmente lasciva (*turpissima bestia, simillima nostri*) la scimmia veniva impiegata come simbolo di qualsiasi cosa che, dell'uomo fosse subumana, della libidine, dell'invidia, della ghiottoneria e della svergognatezza nel più vasto senso possibile⁷². Così il "denominatore comune" dei Prigioni, qual è indicato dalla scimmia, sarebbe natura animale. E ciò richiama alla mente il fatto che i neoplatonici avevano definito l'"Anima Inferiore" *commune cum brutis*: quanto, cioè, l'uomo ha in comune con le bestie brute. Da questo punto di vista le scimmie, che designano l'Anima Inferiore, sono attributi perfettamente logici dei prigionieri incatenati. Legati come sono ad erme nelle quali la materia stessa mostra, per così dire, il proprio volto, i Prigioni simboleggiano l'anima umana in quanto è priva di libertà. Possiamo rammentare sia le vetuste similitudini del *carcer terreno* e della *prigion oscura*⁷³, sia l'espressione platonica per il principio che lega l'anima incorporea al corpo materiale: esso era chiamato *vinculum*, che significa tanto "legame di connessione" quanto "ceppi"⁷⁴.

Alcune frasi, nelle quali Ficino descrive l'infelice condizione dell'anima in seguito alla discesa nel mondo materiale, potrebbero servire come parafrasi dei Prigioni di Michelangelo, che originariamente avrebbero dovuto essere in numero di venti, ed in infiniti atteggiamenti di rivolta e di esaurimento⁷⁵ (non occorre dire che lo "Schiavo morente" del Louvre non sta in realtà affatto morendo): "se un piccolo vapore — Ficino parla degli effetti dell'*humor melancholicus* sulla salute della mente — può farci questo, quanto più dovrà mutare l'anima celestiale dalla sua condizione originaria quando decade, all'inizio delle nostre vite, dalla purezza con la quale era stata creata, e viene imprigionata nel carcere di un corpo oscuro, terreno e mortale?... I pitagorici ed i platonici dicono che la mente, finché la nostra anima sublime è costretta ad operare in un basso corpo, è agitata ininterrottamente dall'inquietudine e che spesso *dormicchia e sempre delira*; così che i nostri movimenti, azioni e passioni, altro non sono che *vertigini di malati, sogni di dormienti e deliri di pazzi*"⁷⁶.

Se i Prigioni impersonano l'anima umana ridotta in schiavitù dalla materia, e pertanto paragonabile all'anima degli animali bruti, i gruppi di Vittoria personificano l'*anima propria humana*, vale a dire l'anima nella sua condizione di libertà, capace di vincere le basse emozioni mediante la ragione. I Prigioni e le Vittorie si integrano l'un l'altro, in modo da fornire un'immagine della vita umana sulla terra, con le sue disfatte e le sue vittorie di Pirro.

Poiché le mere vittorie della ragione, per quanto degne siano di lode e gloria nei rilievi scenici con le "imprese" del pontefice, non bastano ad assicurargli l'immortalità. La vita terrestre, per quanto meritoria, resta, ricordiamolo, una vita nell'Ade. Si può attingere la vittoria eterna attraverso quella potenza suprema dell'anima umana che non partecipa alle lotte terrestri e che illumina più che conquistare: la *mens* o *intel-*

lectus angelicus, il cui duplice aspetto è simboleggiato dalle figure della Vita Attiva e Contemplativa, ed è personificato da Mosè e da san Paolo.

Così il contenuto della Tomba di Giulio II è un trionfo non tanto in senso politico e militare, quanto in senso spirituale⁷⁷. Il pontefice è "immortalato" non soltanto mediante la fama temporale, ma anche attraverso l'eterna salvezza⁷⁸, e non soltanto in quanto individuo, ma anche come rappresentante dell'umanità. Nel vero spirito di una filosofia che investiva ogni cosa visibile di un significato trascendente, le rappresentazioni sceniche, le allegorie e le personificazioni sono state asservite a un programma che potrebbe definirsi il parallelo artistico della *Theologia platonica* e della *Consonantia Mosis et Platonis*; sfidano l'antica alternativa tra la glorificazione dell'esistenza terrena e l'anticipazione d'una vita oltre la tomba.

Significativamente, l'equilibrio perfetto tra l'elemento pagano e quello cristiano era già considerato alquanto poco ortodosso, all'epoca in cui il pontefice morì. Nel progetto del 1513 l'elemento cristiano veniva rafforzato enormemente dall'aggiunta della *capelletta* con la Madonna e i santi, evidente ritorno al tipo *enfeu*. Nel 1542, scartati parimenti i Prigioni e le Vittorie, venne totalmente eliminata la simbolizzazione della sfera terrestre. Il risultato finale non soltanto testimonia di una frustrazione individuale dell'artista, ma simboleggia pure il fallimento del sistema platonico nel suo sforzo di pervenire ad una durevole armonia tra le tendenze divergenti della cultura postmedievale: un monumento alla "concordanza tra Mosè e Platone" si era trasformato fino a diventare un monumento controriformistico.

¹ Vasari [372], vol. VII, p. 277 ([373], vol. III, p. 513); K. Frey [106], p. 251.

² Cfr. p. 318.

³ I disegni di Michelangelo, o a lui riferibili, sono citati come "Fr.", in quanto illustrati da K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti* [105], e come "Th" in quanto non illustrati in tale pubblicazione, ma elencati in H. Thode, *Michelangelo; Kritische Untersuchungen über seine Werke* [346], vol. III, 1913. Per Michelangelo in generale cfr. E. Steinmann e R. Wittkower [328] (con supplemento in E. Steinmann [329]), e l'eccellente articolo *Michelangelo* di C. de Tolnay nell'*Allgemeines Künstlerlexikon* del Thieme-Becker [355]. Per l'influenza dell'arte classica su Michelangelo cfr. particolarmente F. Wickhoff [405]; A. Grünwald [128] e [129]; J. Wilde [410]; C. de Tolnay [357], specialmente pp. 103 sgg.; A. Hekler [141] (cfr., però, E. Panofsky [251]). Per gli esempi addotti nel testo cfr. più sotto, e sopra (Piero di Cosimo); C. de Tolnay [357], p. 112 (Madonna della Scala; un parallelo significativo si trova in una stele proveniente da Syra, illustrata, ad es., in Springer-Michaelis [325], fig. 655); ed E. Panofsky [251]. Il motivo del disegno Fr. 103, tratto evidentemente da un modello vivente nella posa di Creusa, non venne solo impiegato nella Battaglia di Cascina ma anche, in forma più sviluppata, nell'affresco del Diluvio e nella *Sibilla Libica*. L'influenza dei sarcofaghi di Medea (C. Robert [292], vol. II, tavv. LXII-LXIV) è pure evidente nel *tondo* in marmo della Royal Academy di Londra, ove la positura del Bambino Gesù deriva dal bambino che sale sul frammento di una colonna. Si deve pure notare che una figura lamentante del Bandinelli, che si pretende impostata sul modello di una Menade danzante, e che si descrive, in modo non troppo convincente, come "pietrificata nell'atto di correre" (F. Antal [8], p. 71 e tav. 9D) è in realtà un altro adattamento della Creusa, solo col braccio destro riplasmato in base a un secondo prototipo che può o meno essere stato una Menade.

⁴ Per la definizione di manierismo, descritto ancora in *Die klassische Kunst* del Wölfflin come "der Verfall", cfr. W. Friedländer [108] e [109]; inoltre F. Antal [9].

⁵ Il numero di esempi è infinito. È istruttivo confrontare i ben noti "prestiti" di Raffaello da Michelangelo, come i disegni O. Fischel [96], tavv. 81 (Battaglia di Cascina), 82 e 85 (David),

172 (San Matteo), la donna accoccolata nella Deposizione alla Galleria Borghese (Madonna Doni), le figure di bambini derivanti dal Bambin Gesù nel medesimo quadro (G. Gronau [126]) o la Fortezza nella Stanza della Segnatura (che combina Ezechiele con Isaia), con i rispettivi originali (figg. 129-31).

⁶ A. Hildebrand [148], p. 71 (*e passim*).

⁷ Leonardo da Vinci [384], vol. I, p. 95: "dice lo scultore che non può fare una figura, che non faccia infinite, per l'infiniti termini, che hanno le quantità continue. Rispondesi che l'infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioè una mezza del mezzo indietro, e l'altra mezza del mezzo inanti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda".

⁸ L'espressione, che si pretende coniata dallo stesso Michelangelo, si trova in G. P. Lomazzo, VI, 4 [202], p. 296.

⁹ Benvenuto Cellini [64], p. 231: "La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incomincia a volgere poco a poco... e così gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più alle quali egli è necessitato a levare di quel bellissimo modo, in che ella si dimostrava per quella prima veduta". Nella sua lettera a Benedetto Varchi, Cellini un po' più modestamente reclama "otto vedute" di uguale perfezione per ciascuna opera di scultura (G. G. Bottari e S. Ticozzi [48], vol. I, 1822, p. 37).

¹⁰ Di conseguenza i rilievi manieristici mostrano netti contrasti tra un *rilievo schiacciato* e motivi violentemente aggettanti. La Liberazione di Andromeda di Cellini è illustrata in A. Hildebrand [148], fig. 12, come esempio significativo.

¹¹ Cfr. ad esempio, nota 56, p. 257 e p. 324.

¹² Cfr. recentemente C. Aru [15].

¹³ C. R. Morey [227], p. 62. Le asserzioni di Morey meritano citazione completa: "Le figure di Michelangelo, potentemente inibite, riflettono la disparità tra l'emozione cristiana e l'ideale antico, tra il libero arbitrio umano e la volontà di Dio: le forme razionali della scultura classica non sono fatte per l'estasi di un mistico cristiano, si torcono possedute da uno spirito straniero e tradiscono, per le brutali torsioni, le proporzioni incongrue e la composizione discorde l'intensità dello scontro tra il Cristianesimo medievale e il Rinascimento".

¹⁴ Cfr. p. 270.

¹⁵ Vedi la famosa descrizione vasariana dei Prigioni dei "Boboli" [372], vol. VII, pp. 272 sgg. ([373], vol. III, p. 509) (Frey [106], p. 247). Si deve tener presente che Vasari parla di un modello "in una conca d'acqua" solo metaforicamente, allo scopo di sottolineare il fatto importantissimo che le forme "si scoprono" da una superficie piana, frontale o ortogonale che sia.

¹⁶ Per la distinzione tra scultura "per forza di levare" e "per via di porre" vedi la lettera di Michelangelo a Benedetto Varchi, G. Milanese [219], p. 522 (cfr. pure E. Löwy [201], e K. Borinski vo[49], vol. II, pp. 169 sg. La frase "pietra alpestra e dura" ricorre insistentemente nella poesia di Michelangelo; cfr. ad es., K. Frey [104]), n. LXXXIX; CIX, 50; CIX, 92.

¹⁷ Cfr. il racconto del Condivi sull'ira di Michelangelo per il trascurato trattamento (la parte di Bramante delle colonne dell'antico San Pietro (Frey [106], pp. 110 sgg.), o sulla sua profonda preoccupazione per l'"imbasamento" nel suo vestibolo, troppo a lungo dimenticato, della Biblioteca Laurenziana in Firenze (E. Panofsky [254], specialmente p. 272).

¹⁸ In relazione col "movimento senza moto", tanto caratteristico dello stile michelangiolesco, si può notare che, secondo gli psicoanalisti, una situazione emotiva del tipo sopra menzionato può condurre, nelle persone ordinarie, all'agorafobia, poiché ogni impulso a muoversi in una certa direzione è contestato da una reazione in senso opposto.

¹⁹ Cfr. Francesco Berni, citato, ad es., in Frey [104], n. CLXXII, e Condivi, Frey [106], p. 204.

²⁰ Cfr. particolarmente K. Borinski [47]; inoltre: L. von Scheffler [306]; V. Kaiser [164]; J. Oeri [238]; E. Panufsky [249], p. 64 (con una certa accentuazione degli elementi aristotelici nella teoria artistica di Michelangelo). Recentemente: G. G. Ferrero [92]; C. de Tolnay [363] e [361]; O. G. von Simson [324], pp. 106 sgg.

²¹ Cfr. particolarmente K. Borinski [47], pp. 2 sgg. e passim.

²² Cfr. particolarmente G. G. Ferrero [92], e K. Borinski [47] pp. 19 sgg. È interessante che si ritrovino citazioni da Petrarca anche tra le note casuali scoperte su qualcuno dei disegni di Michelangelo, come "*Rott'è l'alta colonna*" su Fr. 27, o "*La morte el fin d'una prigione scura*" su un foglio di schizzi nella Casa Buonarroti, scoperto e identificato come il *Trionfo della Morte*, II, 34, da C. de Tolnay [353], p. 424. Ma ancor più interessante, in quanto dimostra la familiarità di Michelangelo con gli scritti latini del Petrarca, che il verso ("etwas zweideutige") "*Valle lochus chlausa toto michi nullus in orbe*" sul disegno Fr. 54, sia pur esso una citazione petrarchesca: è il primo verso di una breve elegia su Valchiusa che si trova in una lettera a Philippe de Cabasole, vescovo di Cavaillon: "*Valle locus clausa toto mihi nullus in orbe / Gravior aut studii aptior ora meis*" (Petrarca [269], vol. II, 1934, p. 330).

²³ Cfr. il passo dai Dialoghi di Donato Giannotti, citato in K. Borinski [47] p. 3.

²⁴ Vi è una somiglianza tra il vocabolario di Michelangelo e quello del Benivieni, che ben difficilmente può essere accidentale. Basti citare qualche verso dalla *Canzona* del Benivieni (Pico [272] p. 41v) che può confrontarsi col sonetto di Michelangelo in Frey [104], XCI: "quanto el lume / Del suo uiuo splendor fia al cor mio scorta" (st. I); "Ma perche al pigro ingegno amor quell'ale / Promesso ha..." (st. I); "Rafrena el uan disio..." (st. 9); "... quinc'eleuando / Di grado in grado se nell' increato / Sol torna, ond'e formato" (st. 7); "Quest'al ciel volga, et quella ad terra hor pieghi" (st. 2); "Quel lume in noi, che sopr'aciel ci tira" (st. 4).

²⁵ Cfr. Frey [104], LXXXIII, LXXXIV, CI, CXXXIV; cfr. sopra e E. Panofsky [249], p. 65 e note 59, 157, 281 sgg., con ulteriori riferimenti.

²⁶ Sotto questo rispetto l'idea michelangiolesca di "espressione" è diametralmente opposta alla concezione classica, secondo la quale una figura è espressiva soltanto se l'osservatore può percepire distintamente non soltanto di che persona si tratti, ma anche che cosa lui o lei "pensi" (H.-A. Jouin [161], p. 56, conferenza di Charles Lebrun). Non vi è da meravigliarsi che, nel *Balance des peintres* di Roger de Piles, Michelangelo abbia solo il punteggio di 8 per l'"espressione", contro 18 di Raffaello e 16 di Lebrun (cfr. J. von Schlosser [310], p. 605).

²⁷ Cfr., ad es., Frey [104], CIX, 99, 104, 105.

²⁸ *Ibid.* 96, 105.

²⁹ *Ibid.* LXXV.

³⁰ *Ibid.*, LXIV.

³¹ *Ibid.*, CXI, 503, 105. Per le fonti platoniche del ripetutissimo paragone tra il corpo umano e un carcere vedi le note di W. Scott al trattato *Hermes de castigatione animae* [318], vol. IV, 1936, pp. 277 sgg., specialmente p. 335). Nel *Fedone* platonico, 62B, la parola impiegata è *froua*; in *Assioco*, 377D, *eirkth*. Il *Corpus Hermeticum* reca "*h en tv swmati egkekleismenh yuch*". Per l'espressione "*salma*" (che ricorre in Frey [104], CLII) cfr. ad es. la definizione data da Marco Aurelio, dell'uomo come "*yucarion bastzwn nekron*", "una piccola anima che porta un cadavere".

³² C. R. Morey [227], loc. cit.

³³ J. P. Richter [286], vol. II, n. 1162.

³⁴ Cfr. pp. 202 sgg.

³⁵ Per il simbolismo neoplatonico nella volta della Sistina cfr. C. de Tolnay [363]. Per i disegni fatti per Tommaso Cavalieri e soggetti relativi cfr. pp. 298 sgg.

³⁶ Cfr. A. della Seta [321].

³⁷ Cfr. K. Lehmann-Hartleben [191], pp. 235-37.

³⁸ È caratteristico dell'alta posizione sociale degli architetti duecenteschi francesi che il privilegio del donatore di tenere il modello di una chiesa venisse talvolta esteso al *magister operis* (cfr. la tomba di Hugues Libergier, costruttore di Saint-Nicaise a Reims, illustrata in E. Moreau-Nélaton [225], p. 33).

³⁹ L'esempio più noto è la lastra tombale di Friedrich von Wettin nel Duomo di Magdeburgo, che col pastorale trafigge una piccola immagine dello Spinario. Nel XIII secolo i personaggi importanti venivano pure rappresentati sul leone e sul drago (secondo il salmo XCI), tipologia questa originariamente riservata al Cristo, ma già trasferita nel XII secolo alla Vergine. L'arcivescovo Philipp von Heinsberg (1164-91; sua tomba nel Duomo di Colonia, eretta quasi duecent'anni dopo la sua morte) trafigge col pastorale un leone, e la lastra è bordata da un muro merlato che ricorda le mura della città, da lui costruite.

⁴⁰ Hildesheim, Chiostro della Cattedrale, ill. ad es. in H. Beenken [22], p. 247. Cfr. pure la tomba di Martin Fernández nel Chiostro della Cattedrale di Leon con un'elaborata scena di carità sul sarcofago, ill. in F. B. Deknatel [73] figg. 91-93. L'incoronazione dei re germanici sulle tombe di due arcivescovi di Magonza (Siegfried von Eppstein e Peter Aspelt o Aichspalt) rivela un privilegio alquanto contestato del loro ufficio, più che illustrarne le imprese personali.

⁴¹ Cfr. L. Pillion [273]; e D. Jalabert [156].

⁴² *Pleureurs* sono ancora presenti nella tomba di Tino di Camaino in Santa Chiara a Napoli; cfr. W. R. Valentiner [369] fig. 4 e tavv. 60, 67, 70, 71.

⁴³ Cfr. W. R. Valentiner [369], *passim*. Nella tomba del vescovo Antonio d'Orso di Tino di Camaino (*ibid.*, p. 63, tavv. 27, 34), troviamo un compromesso interessante: il vescovo è rappresentato seduto, ma con gli occhi chiusi e le mani incrociate propri di un *gisant*.

⁴⁴ Cfr. W. R. Valentiner [369], tavv. 60, 62, 63, 72 sgg.

⁴⁵ Cfr. Corrado Ricci [283]. Sporadicamente la scena della scuola si trova anche fuori di Bologna, come nella tomba di Cino dei Sinibaldi a Pistoia, oggi attribuita ad Agnolo di Ventura, cfr. W. R. Valentiner [369], p. 84 e p. 11, fig. 1.

⁴⁶ Cfr. M. Weinberger [400]. In questa bella tomba i motivi degli angeli che tirano le cortine e portano l'immagine dell'anima appaiono combinati.

⁴⁷ La tomba di Can Grande della Scala (morto nel 1329) mostra le personificazioni delle città di Belluno, Feltre, Padova e Vicenza, nonché eventi verificatisi alla conquista di esse. Per il simbolismo trionfale nelle tombe rinascimentali cfr. W. Weisbach [402], pp. 98 sgg.

⁴⁸ Cfr. L. Planiscig [274], pp. 371 sgg.; la scena *Suovetaurilia* è illustrata nella fig. 487.

⁴⁹ Qui, come nella tomba di Carlo Marsuppini nella stessa chiesa, dovuta a Desiderio da Settignano, la posizione e le imprese del defunto vengono esaltate unicamente mediante i

libri in grembo.

⁵⁰ Cfr. A. Warburg [395] vol. I, pp. 154 sgg. e F. Saxl [303], pp. 108 sgg.

⁵¹ La figura della Fama nel progetto di Michelangelo per la tomba dei *Magnifici* nella Cappella Medicea (Fr. 9a) sembra uno dei primi esempi; ma l'idea era già stata abbandonata nel progetto seguente Fr. 9b.

⁵² Vasari [372], vol. VII, p. 164 vol. III, p. 418); Frey [106], p. 63.

⁵³ Per la storia della tomba, riassunta in modo eccellente da C. de Tolnay [355], cfr. H. Thode [346], vol. I, pp. 527 sgg.; C. de Tolnay [353], [354], [359]; J. Wilde [409] e [411]; E. Panofsky [255].

⁵⁴ Cfr. E. Panofsky [255]

⁵⁵ Perciò Vasari chiama la prima figura "Cielo", il dio del cielo, e la seconda "Cibale", (recte Cibele), dea della terra. Ciò facendo può darsi abbia pensato al progetto di Michelangelo per la Cappella Medicea (cfr. p. 280; [373], vol. III, pp. 419-20).

⁵⁶ Questa disposizione era pienamente in armonia con i principî stilistici di Michelangelo. La statua di Mosè, essendo una figura d'angolo connessa a quella vicina, doveva ovviamente presentare più di una veduta accettabile; pure, la veduta di fronte è definitivamente prevalente. Lo stesso vale per lo Schiavo ribelle del Louvre e per due dei Prigioni di "Boboli" (H. Thode [346], vol. I, pp. 213 sgg., nn. I e IV), ove la veduta di profilo è quella dominante.

⁵⁷ Cfr. E. Panofsky [242]; C. de Tolnay [352], con ulteriori riferimenti.

⁵⁸ Frey [106], p. 152. Il fatto che le dimensioni dei Prigioni dei Boboli e il gruppo della Vittoria non siano conciliabili con l'architettura eseguita nel 1513-14, che abbiamo in San Pietro in Vincoli, nonché la data tarda di queste opere (C. de Tolnay [355] le data addirittura tra il 1532 e il 1534) è stato dimostrato da J. Wilde [411]. La brillante ipotesi di Wilde circa il modello in creta nella Casa Buonarroti (Thode [346], vol. III, n. 582) non è, però, ugualmente conclusiva, e verrà discussa in *Appendice*, pp. 321 sgg.

⁵⁹ Vasari, 15501 [373], vol. III, p. 419; Frey [106], p. 66.

⁶⁰ Condivi (1553) ([69] p. 37); Frey [106], p. 66.

⁶¹ Vasari, 15682 [372], vol. VII, p. 164; [373] *ibid.*; Frey [106], p. 66.

⁶² Quest'interpretazione è stata sostenuta da C. Justi [163], e W. Weisbach [402], pp. 109 sgg. Weisbach giunge a negare il rapporto del gruppo della Vittoria con la Tomba di Giulio II, perché iconograficamente non sarebbe compatibile con un simbolismo trionfale nel senso ristretto del termine.

⁶³ Vasari, 2a ed., *ibid.* L'identificazione vasariana della seconda figura maschile con san Paolo è ineccepibile, in quanto la giustapposizione di san Paolo a Mosè si conforma alla tradizione, da un punto di vista sia biblico che neoplatonico. La sua interpretazione delle due figure femminili come *Vita Activa* e *Vita Contemplativa* può essere discutibile, in quanto non vi è prova documentaria dell'inclusione di queste figure prima del 1542, quando le figure di Rachele e di Lia vennero introdotte a sostituire gli scartati Schiavi del Louvre, mentre sappiamo che il programma del 1532 comprendeva già una Sibilla e un Profeta. Così, teoricamente, sarebbe possibile che le due figure femminili progettate nel 1505 fossero Sibille, non personificazioni della Vita Attiva e Contemplativa, e che le sei figure sedute progettate nel 1513, consistenti con ogni probabilità di figure maschili e femminili alternate, rappresentassero Mosè, san Paolo, un profeta e tre Sibille, anziché Mosè, san Paolo una Sibilla, un Profeta e le due personificazioni. D'altro

lato non vi sono concreti motivi per preferire questa congettura, o qualsiasi altra, all'asserzione di Vasari.

(Per la Tomba di Giulio II di Michelangelo, cfr. C. de Tolnay, *Michelangelo*, IV: *The Tomb of Julius II*, Princeton 1954, con bibliografia completa fino a quella data; H. von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart 1959, pp. 40 sgg., 71 sgg., 97 sgg., 135 sgg.; A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurence le Magnifique*, Paris 1959, pp. 459 sgg. Circa le scimmie annesse ai due *Schiavi* del Louvre, la discrepanza tra l'interpretazione neoplatonica mia e di de Tolnay (pp. 98 sg.) e l'accettazione, da parte di H. W. Janson, dell'attestazione del Condivi, secondo la quale le scimmie simboleggiano la Pittura e la Scultura (*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, in "Studies of the Warburg Institute", XX, London 1952, pp. 295 sgg.) può forse risolversi assumendo che il significato dei *Prigioni* (cui mai si fa riferimento nei documenti originali) abbia subito un mutamento nella mente stessa di Michelangelo e che tale mutamento si rifletta nella descrizione del Condivi.

Quanto a me, tuttavia, resto fermamente persuaso che il primo progetto della tomba (1505) esigesse un'effigie del papa seduto e non supino (figg. 134 e 135 di questo libro, in quanto opposte alla ricostruzione data dal de Tolnay, *op. cit.*, fig. 203, e riprodotte, con o senza modificazioni, da Chastel, *op. cit.*, p. 463, fig. 9, e da von Einem, *op. cit.*, p. 40, fig. 6): solo che, nella mia ricostruzione, l'effigie ed i due angeli che la sostengono sono troppo grandi; sono stati ora ridotti approssimativamente alla medesima scala delle altre figure. La dimostrazione di ambedue questi punti — cioè, il fatto che l'effigie mostrasse il pontefice in trono, ma che fosse considerevolmente più piccola di quanto avessi ritenuto, è contenuta in una scoperta compiuta quattro anni dopo la pubblicazione di *Studi d'iconologia*: è stato comprovato che la figura sborzata del papa, inviata da Carrara a Roma nel 1508 e ritrovata nella bottega romana di Michelangelo dopo la sua morte nel 1564, venne utilizzata da Nicolas Cordier per un *San Gregorio in Trono* che può ancora vedersi in san Gregorio al Celio (J Hess, *Michelangelo and Cordier*, in "Burlington Magazine", LXXXI, 1943, pp. 55 sgg.). Quando il de Tolnay, *op. cit.*, p. 15, asserisce che la figura trovata nella bottega di Michelangelo dopo la sua morte (e, pertanto, quella del San Gregorio di Cordier) "dev'essere stata" una delle due statue papali (rappresentanti Leone X e Clemente VII) destinate alla Cappella Medicea e note per essere state cavate e sborzate nel 1524, quest'asserzione non concorda con i dati tecnici e legali: i blocchi di marmo destinati alle tombe medicee vennero naturalmente lasciati nella bottega fiorentina di Michelangelo quando egli abbandonò per sempre Firenze nel 1534 e vennero più tardi impiegati per scopi diversi; mentre l'abbozzo completato da Cordier fu rinvenuto nella bottega romana di Michelangelo.

Per quanto attiene all'impegno della parola *bara* nel senso di "lettiga" (*una sorta di lettiga*) anziché di feretro, sono lieto di informare chi non sia in grado di rinvenire la documentazione di quest'uso nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (de Tolnay, *op. cit.*, p. 84, nota 7), che i passi pertinenti, compreso uno di Machiavelli, possono ritrovarsi nell'edizione dedicata al principe Eugenio in vol. I, Venezia 1806, p. 312, e nell'edizione corrente (la famosa "Quinta Edizione"), in vol. II, Firenze 1866, p. 57). [Passi in tal senso sono riportati, sotto la voce *bara* e nel senso di "barella, lettiga, portantina" (ant.) nel *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, vol. II, 1967. N. d. T.].

⁶⁴ Cfr. particolarmente K. Borinski [47], PP. 96 sgg. e O. G. von Simson [324], che in generale segue Borinski, ma formula un bel confronto tra la Tomba di Giulio II e i monumenti più antichi che non presentano alcuna zona intermedia o di transizione tra le sfere terrestre e celeste (pp. 48, 108).

⁶⁵ Cfr. p. 194.

⁶⁶ Condivi, Frey [106], p. 66 ([69], pp. 74-75).

⁶⁷ I motivi dei Profeti e delle Sibille sono derivanti in parte dalla precedente tradizione italiana (la Sibilla Eritrea da Signorelli, come abbiamo accennato più sopra; la Delfica dal Quercia — Fonte Gaia — e da Giovanni Pisano; Geremia dal San Giovanni di Ghiberti sulla prima porta del Battistero di Firenze), e in parte dall'arte classica, com'è il caso per Isaia e la Sibilla Libica. Zaccaria e la Sibilla Persica sono, però, connessi al tipo dell'Evangelista preferibilmente usato per san Matteo, e Gioele presenta una somiglianza sorprendente con il tipo di Evangelista rapp-

resentato, ad esempio, dal san Giovanni dei Vangeli di Reims, Morgan, ms 728, fol. 141, illustrato in [233], tav. 3. Per la possibile influenza dei ritratti medievali di Evangelisti sui grandi artisti del Rinascimento, cfr. H. Kauffmann [165], p. 89, tav. 19.

⁶⁸ L'erronea interpretazione dell'azione del Mosè sembra sia nata in epoca tardobarocca, quando l'interesse popolare si concentrava sul drammatico, e la tradizione neoplatonica era caduta nell'oblio (cfr. il sonetto di G. B. Zappi, 1706, pubblicato in H. Thode [346], vol. I, p. 197); è già stata corretta da K. Borinski [47], pp. 122 sgg. C. de Tolnay ha giustamente notato che la statua di Mosè è una "Weiterbildung der Propheten der Sixtinischen Decke" [355].

⁶⁹ P. Schubring [316], p. 66, tav. II.

⁷⁰ Cfr. A. Goldschmidt [118], *passim*.

⁷¹ Thode [346], vol. I, pp. 181 sgg. Thode si riferisce al fatto che il pittore era spesso chiamato "scimmia della natura" (per la storia di questa metafora cfr. E. Panofsky [249], p. 89, nota 95); ma potrebbe anche aver citato Cesare Ripa, s. v. "Pittura".

⁷² Cfr. per es. Ripa, s. v. "Sensi" (Gula) e "Sfacciataggine"; inoltre E. Mâle [210], pp. 334 sg. Nell'arte medievale la scimmia *incatenata* simboleggia così frequentemente la condizione del mondo prima della Rivelazione (Annunciazione ad Aix, Sainte-Madeleine; pezzo d'altare di Lucas Moser a Tiefenbronn, ove una scimmia incatenata ed un idolo rotto, denotante paganesimo, servono a sostenere la statua della Vergine; Hubert van Eyck, Annunciazione, al Metropolitan Museum di New York). Nell'arte rinascimentale, questo motivo è stato spesso usato per designare in generale il soggiogamento delle passioni basse, come nel caso dell'incisione di Dürer B. 42 o della divertente illustrazione in Jacobus Typotius [367], pp. 55 sg., col *motto* "Exacuerunt dentes suos" a indicare la soppressione del "genius Luxuriae". Se le Scimmie legate di Pieter Brueghel al Museo di Berlino sono rettamente interpretate come immagini dell'anima umana cieca e infelice (cfr. C. de Tolnay [351], p. 45), quest'interpretazione si adatterebbe all'idea espressa da Michelangelo.

⁷³ Cfr. p. 249.

⁷⁴ Cfr. p. 191. Pico, *Heptaplus*, IV, I [271], fol. 5v, reca la definizione seguente: "Verum inter terrenum corpus et coelestem animi substantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes naturas invicem copularet. Hinc munere delegatum tenue illud et spiritale corpusculum quod et medici et philosophi spiritum vocant".

⁷⁵ Oltre ai due Schiavi del Louvre e ai quattro Prigioni di Boboli abbiamo i sei che compaiono nel disegno Th. 5 (ove il piano inferiore segue ancora il progetto del 1505), i sei nel disegno Fr. 3 (1513), e diversi disegni e copie di singoli Prigioni, o Schiavi (cfr. C. de Tolnay [359]).

⁷⁶ Ficino, Lettera a Locterus Neronius [93], p. 837; vi abbiamo fatto riferimento a p. 192 del testo. La lettera ha il titolo "Anima in corpore dormit, somniat, delirat, aegrotat". Il passo qui tradotto suona: "Si fumus qui dam exiguuus tantam i in nobis vim habet, ... quanto magis censendum est coelestem immortalemque animum quando ab initio ab ea puritate, qua creatur, delabatur, id est, quando obscuri terreni moribundique corporis carcere includitur, tunc, ut est apud Platonicos, e suo illo statu mutari?... Quamobrem totum id tempus quod sublimis animus in infimo agit corpore, mentem nostram velut aegram perpetua quadam inquietudine hac et illac sursum deorsumve iactari necnon dormire semperque delirare Pythagorici et Platonici arbitrantur, singulasque mortalium motiones, actiones, passiones nihil esse aliud quam vertigines aegro tantum, dormientium somnia, insanorum deliramenta".

⁷⁷ Il che può pure valere per le infrequenti rappresentazioni trionfali su altre tombe rinascimentali, raccolte da W. Weisbach [402], pp. 102 sgg. Come ha dimostrato K. Lehmann-Hartleben, persino in epoca romana la rappresentazione dei riti trionfali era già stata trasferita all'arte funeraria, e la si era collegata all'idea di un'apoteosi in senso religioso [192].

⁷⁸ Il prototipo classico del piano inferiore della Tomba di Giulio II, un sarcofago in Vaticano (illustrato in E. Panofsky [255], con ulteriori riferimenti), sembra esprimere concezioni relativamente simili per quanto attiene alla vita sulla terra e all'immortalità: secondo il professor K. Lehmann-Hartleben, la rappresentazione di marito e moglie portati alla soglia della Morte, adorna delle figurazioni delle Quattro Stagioni (simbolo del tempo) e fiancheggiata da *genii* nudi sormontati da Vittorie, annuncerebbe la riunione dopo la morte e l'attribuzione della "corona della vita".