

PONTIFICIA UNIVERSITÀ GREGORIANA

FACOLTÀ DI STORIA ECCLESIASTICA

DISSERTAZIONE PER LA LICENZA

HE2000

**Gli Ignudi e i Medaglioni
della Volta della Cappella Sistina**

Docente: P. Heinrich W. Pfeiffer, S.J.

Valerija Macan

Matr. 154172

Roma 2005

Indice

Indice	2
Introduzione.....	3
1. Due personaggi per la Volta della Cappella Sistina	8
1.1. Michelangelo Buonarroti	8
1.2. Papa Giulio II, Giuliano della Rovere	13
2. Storia dell'edificio della Cappella Sistina	19
2.1. La Cappella Sistina prima di Michelangelo.....	19
2.2. La Cappella Sistina sotto il Papa Giulio II	26
2.3. I garzoni di Michelangelo	28
3. I venti Ignudi della Volta della Cappella Sistina.....	32
3.1. Il corpo umano come decorazione della Cappella Sistina	32
3.2. La Volta della Cappella Sistina. Gli Ignudi.....	34
3.3. Gli Ignudi della Prima campata	40
3.4. Gli Ignudi della Terza campata.....	43
3.5. Gli Ignudi della Quinta campata.....	45
3.6. Gli Ignudi della Settima campata	46
3.7. Gli Ignudi della Nona campata	48
4. I dieci Medaglioni.....	50
della Volta della Cappella Sistina.....	50
4.1. Prima campata. Medaglione sopra il Profeta <i>Ioel</i>	58
4.2. Prima campata. Medaglione sopra la Sibilla <i>Delphica</i>	60
4.3. Terza campata. Medaglione sopra la Sibilla <i>Erithraea</i>	62
4.4. Terza campata. Medaglione sopra il Profeta <i>Esaias</i>	64
4.5. Quinta campata. Medaglione sopra il Profeta <i>Ezechiel</i>	66
6. Quinta campata. Medaglione sopra la Sibilla <i>Cumaea</i>	68
4.7. Settima campata. Medaglione sopra la Sibilla <i>Persicha</i>	70
4.8. Settima campata. Medaglione sopra il Profeta <i>Daniel</i>	71
4.9. Nona campata. Medaglione sopra il Profeta <i>Hieremias</i>	73
4.10. Nona campata. Medaglione sopra la Sibilla <i>Libica</i>	75
5. Lettura allegorica e simbolica	77
degli Ignudi e dei Medaglioni.....	77
5.1. Prima campata.....	90
5.2. Terza campata	95
5.3. Quinta campata	100
5.4. Settima campata	106
5.5. Nona campata	110
Conclusione	115
Appendice.....	120
Elenco delle figure con l'indicazione della loro provenienza	123
Bibliografia.....	127

Introduzione

Dal punto di vista funzionale la Cappella Sistina è il luogo di raduno di una comunità chiamato *Cappella papalis* oppure *Cappella Pontificia*. Questo nome indica infatti due concetti diversi che hanno spesso creato dei dubbi. Il termine identifica da un lato una comunità permanente di persone, che poteva cambiare nel numero e col tempo e che si radunava in occasioni prescritte per celebrare le cerimonie liturgiche presiedute dal Pontefice, alcune volte all'interno del Palazzo Pontificio, a volte nella basilica di San Pietro o in altri luoghi se non fuori la città di Roma. Questo gruppo di persone cambiava di numero, visto che comprendeva la corte Pontificia, i cardinali, i generali degli ordini religiosi, gli arcivescovi e i patriarchi, oltre ai laici accreditati, i familiari del Pontefice, i diplomatici come anche i principi e gli eventuali ospiti del Pontefice. Oltre questa comunità ecclesiale la Cappella Pontificia identifica anche il luogo fisico di raduno di questa comunità, che è la funzione della Cappella Sistina.

È sbagliato pensare che la Cappella Sistina fosse la cappella nella quale il Pontefice celebrava la messa ogni giorno, perché questa fu la funzione di un oratorio più piccolo che era vicino alle stanze private del Pontefice conosciuto come *cappella quotidiana* o *cappella secreta*. I Papi Sisto IV e Giulio II per le messe quotidiane usavano la Cappella di Niccolò V, decorata dal Beato Angelico con storie dei santi Stefano e Lorenzo. La *Cappella papalis* secondo il calendario della corte papale doveva riunirsi 50 volte all'anno tra le quali 42 volte era richiesta una grande cappella papale, tra queste la Cappella Sistina. Per un edificio del genere gli affreschi delle pareti servivano come un strumento di meditazione che attraverso un linguaggio comprensibile alla maggioranza della comunità presente dell'epoca comunicava idee teologiche, essendo così molto di più che una decorazione. Nella Cappella Sistina gli affreschi che vediamo oggi sono il risultato di diverse fasi decorative eseguite in diversi momenti storici.

L'argomento del presente lavoro tratterà in particolare una di queste opere d'arte, gli affreschi della Volta della Cappella eseguiti da Michelangelo Buonarroti sotto il Pontificato di Giulio II nel periodo tra il 1508 e il 1512. Si cercherà di unire l'analisi storica, stilistica, iconografica e teologica dell'argomento cercando, nello specifico, di dare una risposta al significato di venti giovani ignudi che reggono in coppia dieci Medaglioni bronzei che contengono rappresentazioni di scene dell'Antico Testamento. Si ritiene che non si tratti di pittura soltanto decorativa, ma che soprattutto sia presente un

linguaggio proprio dell'arte per esprimere i concetti teologici determinati dal periodo storico e dai personaggi coinvolti nel processo dell'esecuzione dell'opera artistica. Sull'argomento degli Ignudi e dei Medaglioni esiste una vasta storiografia che è stata consultata. Però l'elaborato cercherà di proporre una lettura particolare che, condividendo in alcuni punti o interamente le interpretazioni di altri studiosi, arriva indipendentemente a proprie conclusioni. Si propongono anche alcune ipotesi oltre quanto già proposto.

Il presente elaborato espone l'argomento in cinque capitoli. Il primo capitolo «Due personaggi per la Volta della Cappella Sistina» tratta alcuni fatti della vita dei due personaggi che sono più determinanti per l'esecuzione degli affreschi della Volta della Cappella Sistina: l'artista Michelangelo Buonarroti e il Pontefice Giulio II sotto il cui pontificato e per ordine del quale l'opera è stata eseguita. Non sarà esposta la loro vita nei dettagli, invece si toccheranno alcuni punti valutati significativi per l'argomento. Si presentano, per la vita di Michelangelo Buonarroti, i suoi primi incontri con la pittura e con la scultura. Soprattutto sarà sottolineata la sua continua attrazione artistica, durante tutta la sua vita, per il corpo umano e per la sua struttura, in particolare per il corpo nudo il quale può nel migliore modo esporre la bellezza della creazione, tanto ammirata nell'arte del Rinascimento. I suoi rapporti con il Pontefice Giulio II hanno mostrato un confronto-scontro tra i due caratteri, molto simili nell'ardore e nel forte spirito, da far risultare a volte il loro rapporto quasi tra due pari. Il Papa ha avuto nell'artista ancora giovane tanta fiducia affidandogli alcune delle sue più grandi opere finanziate nella vita, tra cui la sua statua di bronzo a Bologna, la tomba sepolcrale che si conclude in tutt'altro modo rispetto ai desideri di entrambi, e la Volta della Cappella Sistina, grandiosa opera “a fresco”. Sarà presentata brevemente la corrente filosofica del Neo-Platonismo, i cui concetti sono rintracciabili nell'iconografia della Volta della Cappella, come quella che ha potuto eventualmente lasciare alcune tracce su Michelangelo mentre ancora si formava come giovane artista a Firenze. Comunque, colui per mezzo del quale questi concetti sono entrati nel programma iconografico è stato Egidio da Viterbo.

Nel secondo capitolo «Storia dell'edificio della Cappella Sistina» si presenta la storia della Cappella Sistina fino alla conclusione dei lavori di Michelangelo nella Volta. Sarà trattata in particolare la costruzione della Cappella da parte del Pontefice Sisto IV, la storia dell'esecuzione degli affreschi Quattrocenteschi, i problemi statici dell'edificio che esigevano continui interventi sia architettonici sia decorativi e infine l'esecuzione degli affreschi della Volta da parte di Michelangelo. Sarà descritta la originale decorazione della Cappella, come anche una breve esposizione cronologica dei lavori. Sarà trattato l'argomento

della dedicazione della Cappella in collegamento al precedente affresco Quattrocentesco d'altare. Poiché il problema del suolo instabile riappare nonostante i consolidamenti di Papa Sisto IV, il Pontefice Giulio II fece costruire il tetto più solido e ordinò la decorazione della Volta a Michelangelo. Si presenta la storia dei lavori eseguiti in due fasi distinte con l'accento ai garzoni di Michelangelo, il loro frequente cambio ed i loro eventuali interventi negli affreschi. Si indicano i punti dove i loro interventi sono identificabili con certezza dopo i restauri della Cappella, come anche le continue difficoltà che l'artista ha dovuto di volta in volta affrontare.

Il terzo capitolo «Gli Ignudi» prima porta una breve descrizione visiva dell'intera Volta, ed espone una breve analisi stilistica e conoscitiva del rapporto tra Michelangelo e il corpo umano prima di entrare nell'argomento degli Ignudi. Si descrivono gli Ignudi come un gruppo di venti giovani ragazzi nelle loro linee fondamentali che fanno come un gruppo d'insieme. Si presenta la loro funzione e le loro diversità. Sarà fatta una esposizione storiografica delle diverse letture allegoriche con una più dettagliata presentazione di quelle che sono ritenute le più significative. Segue l'analisi dei cinque gruppi di quattro Ignudi seguendo l'ordine delle campate, dalla Prima che è sopra l'entrata principale della Cappella, verso l'ultima, Nona campata, sopra l'altare. L'analisi porta la descrizione visiva con la presentazione storiografica degli eventuali modelli iconografici e delle eventuali relazioni con altre opere.

Nel quarto capitolo «I dieci Medaglioni della Volta della Cappella Sistina», seguendo lo stesso metodo come nel capitolo precedente, si presenta per prima una introduzione all'argomento, descrivendoli come un insieme. Segue la parte storiografica delle interpretazioni e identificazioni proposte soffermandosi su quelle più determinanti. L'analisi dettagliata segue anche qui l'ordine delle campate dove per ogni Medaglione si presentano l'identificazione della scena, si riporta il testo quale fonte per la scena rappresentata e si fa il confronto, descrivendo la scena.

L'ultimo quinto capitolo «Lettura allegorica e simbolica dei Medaglioni e degli Ignudi» tratta la lettura simbolica Medaglioni e quella allegorica degli Ignudi fatta sulla base dell'analisi storica, stilistica, iconografica e teologica dell'argomento. Si è cercato di capire l'idea d'insieme dei Medaglioni e il significato particolare per ognuno. Nello stesso modo per gli Ignudi si è cercato di presentare l'ipotesi dei loro significati allegorici nei gruppi di quattro sulla base di alcuni concetti sviluppati dal pensiero del teologo Egidio da Viterbo ed espressi con il linguaggio del corpo e dei colori. Per i significati allegorici sono stati consultati alcuni testi dell'epoca che hanno aiutato ad entrare nel linguaggio artistico e teologico-iconografico del periodo, linguaggio ancora oggi soltanto rintracciabile e raggiungibile in questo modo perché purtroppo perso. Sono state

consultate alcune opere dell'epoca come il libro delle allegorie della Sacra Scrittura, *Sylva Allegoariarum* 1583 di HIERONYMUS LAURETUS e *Concordia Novi ac Veteris Testamenti* 1519 di GIOACCHINO DA FIORE. Per i paragoni con il testo biblico è stata consultata l'edizione della Bibbia Vulgata di San Girolamo del 1495 commentata da Nicolaus de Lyra (*Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495) dalla quale sono state analizzate le Glosse Ordinarie e le Postille che accompagnano il testo biblico per la lettura allegorica di brani. È stata scelta questa edizione della Bibbia perché una delle più frequenti Bibbie dell'epoca contenenti le Glosse Ordinarie.¹ In particolare è stata consultata l'omelia pubblicata di Egidio da Viterbo che il teologo tenne nel 1507 a Roma nella basilica di San Pietro su esplicito invito del Papa Giulio II come uno dei preferiti predicatori del Pontefice (AEGIDIUS VITERBIENSIS, 1507). Poiché si ritiene che Egidio da Viterbo sia stato uno dei teologi della corte pontificia che abbia avuto una influenza determinante nel programma iconografico della Volta della Cappella Sistina è stata analizzata questa omelia perché più di altre sue opere risulta come la fonte più probabile per alcuni concetti rappresentati nella Volta. È stata poi fatta un'analisi storico-biografica sul Papa Giulio II, committente dell'opera. Sono apparse alcune linee del suo Pontificato più forti e più evidenti, che sono state analizzate un po' di più e sulla base di alcuni eventi legati al suo carattere sono stati proposti alcuni collegamenti con l'opera della Volta. Come nella maggioranza delle opere dell'epoca i committenti in qualche modo entravano nell'iconografia dell'opera, anche qui si mostra un certo collegamento tra il Papa Giulio II e l'iconografia della Volta della Cappella Sistina. A questo scopo sono stati consultati alcuni dei manoscritti del Diario del Papa Giulio II dalla penna del suo biografo Paris de Grassis (PARIS DE GRASSIS 1510-1513; PARIS DE GRASSIS 1504). Alla fine, e di non minore importanza, è il tentativo di capire l'artista e la sua arte, la sua mente che è alla fine quella che crea oltre fisicamente, anche intellettualmente. Il dipinto è una firma dell'artista che ci può dire qualcosa sull'artista stesso. Si è cercato di mostrare il collegamento tra l'opera d'arte e l'epoca nella quale questa è stata creata. Questo collegamento si mostra in più di un aspetto. Si tratta del pensiero filosofico e teologico dell'epoca che, in un momento tanto distintivo come è il Rinascimento, modifica la composizione dell'opera in alcuni punti fino ai suoi dettagli. Oltre il pensiero, si mostra come i fatti storici che di più segnano l'epoca o colui che è in modo più forte legato all'opera stessa, entrano e determinano la stessa opera per rimanere così nell'opera artistica fermati e ricordati finché l'opera stessa esisterà. Oltre ad essere l'espressione del pensiero dell'epoca e del momento storico e così una testimonianza del suo tempo, l'opera d'arte ha sempre il suo valore stilistico e artistico nel senso stretto della parola. Oltre il pensiero che ha determinato la sua essenza, come la vediamo oggi, essa è anche bellezza per

¹ Per l'influsso delle Postille di Nicolaus de Lyra della detta Bibbia sugli affreschi di Michelangelo si rimanda a: GUTMAN 1944; GUTMAN 1953 e GUTMAN 1957.

l'occhio che può anche vedere e capire solo in parte e superficialmente, ma in ogni caso l'opera ha il suo valore come tale. Il presente lavoro cercherà di trovare per gli Ignudi e i medaglioni una lettura composta anche da elementi nuovi: Alcune ipotesi proprie che lontane da un'esaustiva e completa dimostrazione, possano essere prese come base per ulteriori analisi, valutazioni ed approfondimenti.

Chiude il lavoro una Conclusione che cerca di esporre una visione d'insieme di quanto analizzato nei dettagli nei capitoli precedenti, tentando di seguire quei fili che collegano le diverse parti della decorazione della Volta.

1. Due personaggi per la Volta della Cappella Sistina

1.1. Michelangelo Buonarroti

Tra gli artisti, come in tutti i mestieri del mondo ci sono persone che hanno lasciato una traccia più o meno forte nella storia. Per ogni periodo della storia dell'arte ci sono alcuni artisti che l'hanno segnato di più e tra questi si potrebbe dire che ci sono due tipi di grandi artisti: quelli che hanno introdotto delle novità e così hanno segnato l'inizio di un nuovo periodo artistico nella storia, e quelli che hanno portato al culmine il periodo in cui hanno vissuto e operato. Nel Rinascimento in Masaccio possiamo trovare le prime introduzioni di quello che staccherà la pittura occidentale dal gotico e la porterà sempre di più verso il Rinascimento. Invece, in Michelangelo Buonarroti troviamo il culmine di ciò che ha iniziato Masaccio. E non per caso Michelangelo ha studiato Masaccio, come ci mostrano i suoi disegni degli affreschi masacceschi di Firenze. La semplicità della forma liberata dall'oro e dai troppi dettagli dei vestiti ricchi fu introdotta da Masaccio, come già nella sua *Adorazione dei Magi*, e questa semplicità culmina in Michelangelo che non rappresenta come altri Quattrocenteschi, anche nelle pareti della Cappella Sistina, la splendida ricchezza delle vesti dorate, ma abbandona le scene affollate e si dedica fino al massimo allo studio del corpo umano e alla sua bellezza estranea dai superflui elementi decorativi. E quando il Papa Giulio II chiese a Michelangelo perchè mettesse tanto poco d'oro e dei colori negli affreschi da farli sembrare una cosa povera, Michelangelo rispose:

Padre Santo, in quel tempo gli uomini non portavano addosso oro, e quegli che son dipinti non furon mai troppo ricchi, ma santi uomini, perchè eglino sprezzaron le ricchezze.²

Era la verità che voleva dipingere l'artista. La nuda verità. Questa bellezza della forma del corpo umano nella sua semplicità e nudità abbandonata non solo dai vestiti ma da tutte le superflue aggiunte e decorazioni, il corpo visto nelle posizioni come mai prima e mostrata la forza e bellezza del corpo, per nominare solo alcuni punti rivoluzionari raggiunti, porteranno la pittura verso una nuova irriversibile strada. Non è nostra intenzione in questo capitolo raccontare tutta la vita di Michelangelo, ma vorremmo fare un percorso particolare attraverso la

² VASARI, p. 368 dell'edizione 1930.

sua vita con alcuni accenni che si intrecciano sempre di nuovo e che sono in qualche modo tanto straordinario visibili nella Volta della Cappella Sistina. Comunque, saranno dati alcuni cenni sul suo carattere e sulla sua vita privata.

Michelangelo Buonarroti nacque il 6 marzo del 1475 da una famiglia fiorentina con radici vecchie più di 300 anni che cominciò il suo declino economico sotto il nonno dell'artista. La famiglia era cosciente della passata tradizione e del suo livello sociale, ma di fatto viveva in condizioni molto modeste. La coscienza dell'appartenenza ad una famiglia di classe non era condivisa da Michelangelo, perciò lui frequentava artigiani, scalpellini, umili artisti, il «popolo minuto» non di tanto grande prestigio, inoltre voleva lavorare come artista che, secondo suo padre e lo zio, era un mestiere di poca dignità.

Dall'altro lato però l'artista ha sempre cercato di aiutare la sua famiglia, soprattutto da quando il maggiore dei suoi fratelli entrò nei domenicani. Michelangelo con particolare cura segue la vita della sua famiglia, anche se lontano da Firenze.³ Come artista ha iniziato da ragazzo a disegnare guardando e copiando le opere dei grandi artisti e osservando dal vero. Questa attrazione del vero sarà testimoniata soprattutto dal suo studio del corpo vivo e dei muscoli studiati anche dai cadaveri, cosa che è testimoniata sia dalle sue opere perfette rispetto alla costruzione del corpo dell'uomo, sia dai suoi disegni pervenutici nei quali ha disegnato le sezioni dei muscoli. Nell'aprile del 1488 Michelangelo entra nella bottega di Ghirlandaio all'età di tredici anni e già due anni dopo per desiderio di Lorenzo il Magnifico entra nella scuola del Giardino della Chiesa di San Marco a Firenze sotto la guida di Bertoldo di Giovanni. Qui rimane un anno circondato da numerose statue antiche le quali aveva tanto ammirato durante la sua vita, ma di questo periodo comunque non è rimasta nessuna sua opera. Invece, dai due anni successivi, quando viveva come ospite di Lorenzo il Magnifico nel suo palazzo, è pervenuto il bassorilievo della *Madonna della Scala*. Già in questo periodo della gioventù si trova la sua grande attrazione per il corpo umano nudo, visibile in un bassorilievo eseguito in questo periodo, *La Battaglia dei Centauri*, copia di Michelangelo da una stampa di Antonio Pollaiuolo, chiamata *La Battaglia dei Nudi*, oggi al Museo di Casa Buonarroti a Firenze. È una rappresentazione del movimento del corpo umano, un "compendio del nudo", il tema che sarà trattato in modo simile di nuovo nella *Battaglia di Cascina*, l'affresco che Michelangelo doveva eseguire nella parete della sala del palazzo del Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze con Leonardo da Vinci che faceva sull'altra parete la *Battaglia d'Anghiari*. Questi affreschi non ci sono pervenuti e probabilmente non furono conclusi, ma l'idea di come doveva essere fatta la *Battaglia di Cascina* la troviamo nel disegno del cartone attribuito ad Aristotile da Sangallo. (Fig. 1)

Michelangelo viveva da solo senza o con pochi amici, isolato come lo rappresentò Raffaello nella *Scuola d'Atene* nelle Stanze del Vaticano. Era

³ DE TOLNAY 1965, p. 7.

l'estremo opposto di Donato Bramante e Raffaello, due artisti che nella stessa epoca vivevano a Roma e lavoravano per il Pontefice. Si dedicava in tutto alla sua passione per il marmo nella quale creava le sue straordinarie opere. In tutto era fiorentino anche quando stava a Roma così tanto che voleva intorno a se gli uomini fiorentini, perciò i suoi garzoni erano di Firenze perché non aveva fiducia nei romani. Pure il vino della sua tavola lo faceva portare da Firenze. È stato sempre legato alla sua città di nascita. La sua prima grande opera fu dedicata a Firenze, la statua di *Ercole*, un simbolo di Firenze (uno dei patroni della città dal Duecento in poi) eseguita quando aveva soli 17 anni (aprile 1492), perduta nel 1713.⁴ Era una statua dell'eroe giovane con aspetto classico ma aggressivo, con i muscoli che evidenziavano la sua forza potenziale ispirata alle statue di Donatello. Una simile statua sarà il *David* eseguito nove anni più tardi, un altro eroe nudo con lo sguardo teso e coraggioso di un giovane che combatte il nemico molto più grande di lui. L'incarico del *David* viene preso dal Buonarroti il 16 agosto del 1501, dodici giorni dopo l'applicazione della nuova costituzione repubblicana con un nuovo prototipo morale e fisico.

Michelangelo sembra aver cercato così di stabilire un prototipo morale e fisico che doveva ispirare i cittadini alla difesa della repubblica e del suo "giusto governo". Era una novità quella di raffigurare David come un nudo giovanile e senza gli attributi tradizionali: la spada e la testa di Golia: munito solo di fionda, e anche quella, nascosta dietro il dorso. La statua non rappresenta il momento del trionfo, come le anteriori statue fiorentine sullo stesso soggetto, ma le permanenti virtù del David: la "vigilanza", la "fortezza" e "l'ira", che venivano considerate dagli umanisti fiorentini come massime virtù civiche.⁵

Questa lettura già attribuisce a Michelangelo, oltre alla bellezza estetica del rappresentato, anche la raffinatezza nella capacità di rappresentare e incorporare un'idea politica nell'arte perché richiesta dal committente. Come vedremo nella Cappella Sistina, il committente cambia e i concetti da essere rappresentati diventano teologici, ma la sua rappresentazione dell'idea rimane straordinaria, anche se aiutata dai teologi.

All'inizio del 1505, poco dopo il completamento del *David* il Papa Giulio II invitò Michelangelo a venire a Roma. Affascinato dalla *Pietà* già in una cappella di San Pietro, il Papa voleva che l'artista gli facesse l'opera più grandiosa che si fosse mai vista: il sepolcro di Papa Giulio II. Michelangelo ha subito iniziato a lavorare con molto entusiasmo perché la scultura era ciò che soltanto desiderava. Si recò per otto mesi a Carrara dove supervisionava la cava e il trasporto del marmo bianco, il più bel marmo di tutti e quello con il quale l'artista amava

⁴ DE TOLNAY 1965, p. 15. Come era la statua lo possiamo dedurre dal disegno eseguito da giovane Peter Paul Rubens ora conservato a Parigi, Musée du Louvre.

⁵ DE TOLNAY 1965, p.16.

lavorare. In questo periodo papa Giulio II decise anche di demolire la vecchia basilica di San Pietro, già da tempo in cattive condizioni a causa delle fondamenta poco solide. Quando Michelangelo tornò da Carrara la basilica di San Pietro era già tutta in pezzi di pietre e di marmo. Il problema in più che ha spinto il Papa a questa grande sfida della costruzione della nuova basilica era l'idea di fare il suo sepolcro monumentale nella basilica stessa, cambiando la principale idea della sepoltura in San Pietro in Vicoli, la sua chiesa titolare cardinalizia. Ma poiché la basilica di San Pietro non era nelle condizioni da reggere un monumento del genere, Giulio II decise di fare una nuova basilica. La conseguenza ovvia, alla cui conoscenza Michelangelo arriva nel modo peggiore, era che la costruzione della tomba doveva essere posposta. Perciò Michelangelo non ricevette neanche altri soldi e decise di chiederli al Papa. Non essendo ricevuto per due volte dal papa, Michelangelo in quello stesso giorno ha venduto tutto il contenuto della sua casa agli ebrei ed è partito arrabbiatissimo per Firenze. Era il giorno della vigilia della posa della prima pietra per la nuova basilica di San Pietro. L'ira di Michelangelo durò per più di sette mesi quando sarà calmata dopo che i due grandi si troveranno a Bologna, per riconciliarsi. L'incontro avvenne durante una spedizione militare del Papa a capo del suo esercito. La conciliazione ha portato un'altra richiesta del Papa a Michelangelo: di fargli la statua di bronzo che doveva essere situata presso la chiesa di San Petronio a Bologna. Questa statua sarà distrutta più tardi nel 1511 quando Bologna sarà di nuovo ripresa dai Bentivoglio e dai suoi resti emergerà un grosso cannone nominato *La Giulia*.⁶

Secondo una lettera di Piero Rosselli, e lo stesso scrisse Vasari, sarebbe stato Bramante a dire che Michelangelo non era in grado di eseguire il lavoro sulla Volta della Cappella Sistina perché non aveva mai fatto cose del genere, premendo nello stesso momento presso il Papa affinché l'opera stessa fosse affidata a Michelangelo, così l'artista si avrebbe mostrato incapace agli occhi del Papa⁷. Bramante aveva ragione dicendo che Michelangelo non aveva l'esperienza, perché lo stesso Michelangelo lo diceva. Ma gli affreschi della Volta della Cappella Sistina finiti nel 1512 non lasceranno a nessuno pensare che li avesse eseguiti qualcuno che aveva tanto poca esperienza nell'affresco. La Cappella Sistina contiene, potremo dire, le due più grandi opere di pittura di Michelangelo nella quale lui operò in due momenti distinti della sua vita ad una distanza di più di vent'anni. Tutte le sue opere, da quelle fatte da giovane fino a quelle fatte in piena maturità, mostrano una particolare attenzione per il corpo umano. Tante cose sono cambiate nella sua vita però questa era una costante tanto forte alla quale non ha rinunciato mai, anche se criticato più volte per il "poco decoro" delle sue figure nude. Nella serie delle statue della Cappella de' Medici nella chiesa di San Lorenzo a Firenze dove lavora tra il 1520 e il

⁶ PASTOR 1932, p. 931.

⁷ PASTOR 1932, p. 927. 928; VASARI p. 1215.

1534, che poi rimase incompiuta, glorifica il corpo umano nelle allegorie del giorno o del tempo al quale il corpo umano è assoggettato. Negli *Schiavi* del Museo del Louvre esprime con il corpo un altro concetto, di nuovo incompiuto (Fig. 2. 3).

L'arte e la poesia di Michelangelo sono state messe in relazione ad alcune correnti spirituali e filosofiche del periodo, soprattutto il Neo-Platonismo nel contatto con il quale l'artista è venuto già nella sua gioventù nella corte medicea a Firenze dove abitava e lavorava nella scultura. Molti studiosi nel corso dei secoli, in modo più o meno soddisfacente, hanno cercato di dimostrare l'influsso di questa corrente filosofica nelle sue opere, anche negli affreschi della Cappella Sistina.⁸ L'altra corrente sarebbe la "Riforma Cattolica" dalla quale le prime forti impressioni come giovane poteva ascoltare a Firenze nelle prediche di Savonarola.⁹ Negli anni Quaranta del Cinquecento Michelangelo si trova nella cerchia di Vittoria Colonna e del cardinale Reginald Pole. Nella poesia di Michelangelo si può osservare una grande preoccupazione per il peccato e per la grande necessità dell'infinita misericordia di Dio per diventare purificato. È un'anima molto religiosa quella dell'artista e molto preoccupata dalla concezione del peccato, dove alcuni come Campi vedono un forte influsso da parte di Vittoria Colonna che già era "imbevuta" della spiritualità valdesiana-ochiana, la quale metteva una nuova luce sui gravi problemi del peccato e della salvezza che angosciavano Michelangelo sempre di più.¹⁰

Si è cercato di mostrare l'adesione di Michelangelo alla dottrina della giustificazione per sola fede nel senso luterano, ma:

L'unica cosa certa è che quei pensieri sono l'espressione di una coscienza che ha orrore del peccato e ricerca una visione di Dio, capace di risolvere o quanto meno mitigare il proprio travaglio spirituale.¹¹

Sarebbero il *Crocifisso per Vittoria Colonna* e la *Pietà per Vittoria Colonna* quelle opere che, oltre alcune poesie di Michelangelo, mostrerebbero una nuova concezione della fede cristiana e soprattutto della persona e dell'opera di Cristo e della Vergine Maria, che sarebbe cambiata presso l'artista negli anni Quaranta del Cinquecento.¹² Lasciando da parte (perché non riguardano il presente elaborato) altre correnti del periodo, ci fermiamo a quegli influssi filosofici che erano presenti nella vita dell'artista prima e durante l'esecuzione dell'opera in argomento: il neo-platonismo ed eventualmente la

⁸ WILDE 1978, p.60.

⁹ DE TOLNAY 1965, p.8.

¹⁰ CAMPI 1994, p. 58

¹¹ CAMPI 1994, p. 57.

¹² Per l'analisi sulla *Pietà per Vittoria Colonna* vedi: CAMPI 1994, p. 73. L'autore fa un'analisi della *Pietà* che, secondo lui, è il risultato di concetti valdesiani sul collegamento della creazione e redenzione, in quanto mostra soltanto Cristo come il centro della fede e Maria come sola creatura umana e non la mediatrice per i fedeli, fino al «l'esclusione di Maria dall'orizzonte della fede». (CAMPI 1994, p. 74)

riforma cattolica. Quanto abbiano potuto influenzare il pensiero artistico di Michelangelo, i vari sconvolgimenti teologici ed ecclesiastici del Cinquecento, è difficile da dimostrare.

Michelangelo già quattordicenne era nella vicinanza della scuola Neo-Platonica a Firenze dove poteva sentire alcune delle idee della corrente filosofica che si è risvegliava nell'umanesimo rinascimentale. Forse non ne era tanto interessato visto quanto ardore invece aveva al momento per la scultura nella quale in più non poteva ancora lavorare quanto voleva. Quella corrente filosofica però ritornerà nella sua vita e nella sua opera di nuovo almeno nel momento dell'esecuzione pittorica della Volta della Cappella Sistina attraverso la persona del teologo Egidio da Viterbo, il grande rappresentante della scuola Neo-Platonica a Roma. Egidio da Viterbo probabilmente è stato, come sarà mostrato più avanti nel lavoro, uno dei teologi che hanno contribuito a creare il programma iconografico della Volta e probabilmente in stretta collaborazione con Michelangelo. Attraverso le sue idee e il suo programma iconografico nell'opera della Volta sono entrati alcuni concetti della corrente che fortemente espressa dalla congiunzione della filosofia neoplatonica con la teologia.

1.2. Papa Giulio II, Giuliano della Rovere

Giuliano della Rovere (Albissola, 5 dicembre 1445- Roma, 21 febbraio 1513) divenne papa dopo uno dei più brevi conclavi della storia, il 1 novembre del 1503. Prese il nome di Giulio II (1503-1513). Come nipote di Papa Sisto IV (1471-1484, Francesco della Rovere), Giuliano era stato nominato cardinale da suo zio insieme con un altro nipote, Pietro Riario, diventati cardinali entrambi giovanissimi. Come suo zio Francesco anche Giuliano della Rovere era nato ad Albissola, un paese della costiera ligure presso Savona, da una famiglia né nobile né ricca e che forse soltanto era lontana parente della famiglia nobile della Rovere dalla quale, grazie alla sua intelligenza e alla cultura, Sisto IV prenderà il nobile nome dopo che salirà al vertice della gerarchia cattolica. Entrambi i papi Della Rovere erano dell'ordine Francescano. Entrambi hanno mostrato una particolare attenzione per far diventare la città di Roma il centro e il punto d'attrazione dell'alto Rinascimento, al posto che teneva nel Quattrocento Firenze. Papa Sisto IV fu chiamato *instaurator urbis* perché trasformò la Roma medioevale nella grande città del Rinascimento costruendo le nuove strade, ancora oggi visibile Ponte Sisto costruito nell'anno giubilare del 1475, iniziando i grandi lavori architettonici e artistici come quelli per la

Cappella Sistina. Suo nipote Giulio II continua in questa strada anche se non si tratta di niente di nuovo per lui, visto che già come cardinale aveva commissionato numerose opere architettoniche e artistiche sia a Roma sia in diverse altre città. Il pontificato di Giulio II durò dieci anni che furono segnati di più in due punti principali i quali ci interessano in particolare: l'arte e la politica alla quale si legano le guerre e battaglie a cui prese parte.

Tra le committenze artistiche di Giuliano della Rovere già come cardinale della basilica di San Pietro in Vincoli entravano i corpi principali di tre palazzi a Roma. Aveva restaurato due antiche basiliche e aveva pagato massicci lavori di intervento in una terza; nel giardino di uno dei suoi palazzi romani aveva una collezione di sculture antiche, nella cappella funeraria di Sisto IV aveva posto la tomba bronzea fatta da Antonio Pollaiuolo. Due di tre palazzi furono adiacenti alle due antiche basiliche (San Pietro in Vincoli e Santi Apostoli¹³, la sua principale residenza cardinalizia). Per il terzo palazzo è incerto quale fosse. Oltre a Roma, il Cardinale deteneva la commenda dell'abbazia di Grottaferrata dal 1473 e dal 1483 il vescovado di Ostia. L'abbazia fu salvata dalla rovina, e preferiva tanto Ostia da costruirvi una «delle fortezze più avanzate del suo tempo dal punto di vista tecnico»¹⁴. Ha anche commissionato tante opere nella sua città nativa di Savona.¹⁵

Dopo che diventa Pontefice, anche se doveva affrontare una «disastrosa condizione economica ed una debolissima situazione politico-territoriale, a causa dello strapotere di Venezia e della Francia in Romagna, delle manovre di Cesare Borgia, [...]»¹⁶ continua il finanziamento delle grandi opere artistiche e architettoniche, a questo punto in maggioranza limitate al territorio della città di Roma, ma le più grandi che abbia mai finanziato.¹⁷ Uno dei suoi primi grandi progetti artistici da quando divenne Papa fu la sua tomba, immaginata come il più grande monumento sepolcrale mai visto. Proprio questa sarà la più grande delusione della vita di Michelangelo, perché non eseguita mai come era voluta all'inizio. In più perché questa era l'opera che Michelangelo desiderava tanto di fare, mentre tutte le altre opere che portavano la dilazione del lavoro sulla tomba erano più o meno fatte per forza e per volere d'altri. Giulio II aveva la fortuna

¹³ Presso la basilica dei Santi Apostoli si trova anche la tomba del padre di Giulio II, Raffaele (†1477), il fratello di Sisto IV.

¹⁴ SHAW 1995, p. 219.

¹⁵ Ricostruì il presbiterio della cattedrale che è stata poi demolita a metà del Cinquecento; commissionò un grande polittico (Madonna in maestà, Vincenzo Foppa e Lodovico Brea); nel 1501/1502 pagò decorazione dell'abside e l'esecuzione di porte degli stalli del coro; donò diversi oggetti d'argento, di oro e cristallo alla cattedrale; nel 1493 donò il suo ritratto al palazzo vescovile savonese, ora perduto; nel convento francescano finì i lavori nella cappella funeraria iniziati da Sisto IV e pagò gli affreschi e il polittico della Natività (smembrate parti oggi ad Avignone); commissionò da Giuliano da Sangallo un palazzo a Savona, mai finito. (SHAW 1995, p. 215.ss)

¹⁶ «Giulio II» (s.v.), in: DEL RE 1995, p. 554.

¹⁷ Per le costruzioni urbanistiche del Pontefice Giulio II, oltre già citata SHAW 1995, si invia ad *Atti e Memoria* 1989, in particolare: PARTNER Peter, «Sisto IV, Giulio II e Roma Rinascimentale: la politica sociale di una grande iniziativa urbanistica», in: Atti del Convegno 1989, p. 80ss; MIGLIO Massimo, «Sisto IV e Giulio II: Pontefici della Rovere. Il tema della Roma moderna», in: Atti del Convegno 1989, p. 9ss.

che sotto il suo mecenatismo si unirono a lavorare in Vaticano i più grandi artisti dell'epoca: Bramante, Raffaello, Michelangelo. Tocca a lui la commissione della costruzione della nuova basilica di San Pietro, la decorazione della Volta della Cappella Sistina e delle Stanze di Vaticano, la costruzione della nuova strada di Roma (Via Giulia), per elencare soltanto le più grandi. Alla città di Bologna, dopo aver cacciato i Bentivoglio nel 1506, lascia una sua colossale statua eseguita da Michelangelo lodata tanto negli scritti del periodo, purtroppo distrutta pochi anni dopo la sua costruzione. Questa statua non era stata messa in qualche luogo nascosto, ma sulla facciata della chiesa di San Petronio dove era ben visibile per tutti i cittadini.¹⁸ Era un gesto con il quale il Papa lasciò ai Bolognesi (perché temeva del ritorno dei Bentivoglio) il ricordo di se stesso che ha portato la libertà dalla tirannia, come è stato lodato nel momento della trionfale entrata nella città e più tardi nel momento del ritorno a Roma.¹⁹ Era l'arte intrecciata con uno scopo politico. Papa Giulio II non dimenticherà mai che i Bolognesi che gli hanno distrutto la sua grandiosa statua e che dal bronzo della stessa avevano costruito un cannone chiamandolo *Giulia*²⁰.

Oltre per l'arte, il Pontefice ha mostrato un forte zelo nelle imprese militari. Poiché per difendere il territorio dello Stato Pontificio non aveva altra difesa che dagli stati dei quali si poteva in questo momento fidare, Giulio II costituì l'esercito proprio dello Stato Pontificio sulla base dell'accordo con la Confederazione Svizzera, l'unica disposta a farlo al momento, perché così poteva da solo combattere le battaglie sue. È il merito di Giuliano della Rovere l'istituzione dell'ancora oggi esistente Guardia Svizzera. Era solo uno degli atti motivati dal suo desiderio di far sempre più forte e indipendente lo Stato Pontificio. «Il modo con cui questo Papa creava le alleanze, per poi sottrarsene – metteva le potenze l'una contro l'altra per potersi servire di loro – lascia apparire un genio politico [...]».²¹ Questo è solo un giudizio del genere della politica di Giulio II. Si è mostrato molto abile nella politica, persistente e fedele al suo scopo politico fino al fondo. Si potrebbe giudicare poco morale per un Papa, però sicuramente era un buon politico.

Sia con la Francia sia con la Repubblica Venezia Giuliano della Rovere aveva vere amicizie prima che le cose cambiassero con la sua scesa al trono Pontificio. L'amicizia con la Repubblica Venezia si interrompe quando Giulio II, adesso al capo dello Stato Pontificio, capisce quanto grande è diventato il potere di Venezia nel Nord dell'Italia dove Pontefice voleva recuperare le città dello Stato Pontificio. E questo non poteva fare se non con l'appoggio e l'aiuto della forte

¹⁸ Dove precisamente fosse posta la statua non è tanto chiaro. Di solito si dice “sulla facciata”, ma tenuto conto delle misure e il peso che aveva questa enorme statua di bronzo, ci si pone la domanda: “sopra la facciata”, “nella facciata”, “sul” o “nel frontespizio”, oppure “sopra la porta grande/maggiore”, come bene analizzato in: PODESTÀ 1868.

¹⁹ Per la trionfale entrata nella città di Bologna e a Roma vedi: PASTOR 1932, p. 718.ss; 722.ss; SHAW, p. 235.

²⁰ Vedi: PODESTÀ 1868, soprattutto: p. 14; PASTOR 1932, p. 931.

²¹ KOHLER Alfred, «L'influenza della politica dei Papi Della Rovere», in: Atti del Convegno 1989, p. 196.

potenza militare della Francia presente anche nel Nord d'Italia. Perciò il Papa chiama in aiuto re Luigi XII sia per la cacciata dei Bentivoglio da Bologna sia per l'attacco contro Venezia. La ripresa di Bologna nel 1506 si conclude gloriosamente senza troppa fatica, ma già nell'anno successivo (1507) il Pontefice cambia il suo atteggiamento anche verso il re di Francia e ha sempre "più paura"²² di lui perché credeva che lo voleva condurre alla rovina. Evita di incontrare Luigi XII e sempre di più i rapporti passano dalla ex-amicizia verso la vera inimicizia fino alla così detta "cacciata dei Francesi" dall'Italia. Quanto personalmente tendeva a liberare il territorio Italiano dai Francesi lo mostra anche il fatto che nel momento di maggiore crisi politica, quando Giulio II non poteva né dormire né mangiare, ripeteva di voler morire piuttosto che cadere in mano ai Francesi. E nello stesso modo, dopo che le truppe francesi lasciarono Italia, la sua salute migliorò improvvisamente, gli tornò il vigore, l'appetito e il sonno, benché non fosse affatto guarito dalla febbre terzana e dalle emorroidi.²³ Ferdinando d'Aragona, Massimiliano d'Asburgo e Luigi XII concludono la Lega di Cambrai nella quale il Pontefice non era presente né personalmente né attraverso i legati pontifici. Papa Giulio II comunque entrò nella Lega il 23 marzo del 1509, anche se offeso, perché soltanto così poteva avere l'aiuto delle potenze della Lega per riprendere i territori dello Stato Pontificio dalla Repubblica di Venezia e forse con il loro aiuto organizzare la tanto desiderata crociata contro i Turchi.²⁴ Con quest'alleanza il Papa riprenderà i territori occupati dalla Repubblica di Venezia e così il 24 febbraio del 1510 avrà luogo la solenne e umiliante cerimonia di assoluzione e del perdono degli ambasciatori veneziani sugli scalini della vecchia basilica di San Pietro.²⁵ Era un rito di assoluzione che mostrava nel suo svolgimento la forza e il potere del Papa e l'umiliazione degli ambasciatori inginocchiati tutto il tempo davanti al Pontefice. Si trattava di uno degli spettacoli della città nel giorno di carnevale. Però con questa assoluzione il Papa aveva già violato gli accordi di Cambrai. Cambia di nuovo l'atteggiamento verso le potenze con le quali il Papa ha fatto precedentemente l'alleanza e non rispetta gli accorgi della Lega.²⁶ Inizia la "cacciata dei Francesi" dall'Italia. Seguiranno i grandi insuccessi militari ed inizierà la malattia del Pontefice. Ma nella malattia più che mai uscirà fuori il suo carattere e lo zelo nell'ottenere ciò che desiderava. Ammalato, debole e anche depresso per gli insuccessi delle sue truppe, per non dire vecchio e facendo ciò che nessun Pontefice abbia mai fatto, decide nei primi di settembre

²² SHAW 1995, p. 265.

²³ SHAW 1995, p.311.

²⁴ Vedi: PASTOR 1932, p.733; SHAW, p. 268.269.

²⁵ Vedi: PARIS DE GRASSIS 1510-1513, f. 13^v-18^r. in particolare f. 16^r.; PASTOR 1932, p. 748; SHAW 1995, p. 280.

²⁶ Nessuno degli Stati doveva smettere di partecipare alle battaglie finché non si fosse restituito: al Pontefice le città di Ravenna, Cervia, Faenza, Rimini, Cesena e Imola; per il re dei romani: parti del Veneto e del Trentino, appartenenti alcune all'Impero e altre alla casa d'Austria; per il re di Francia: le zone della Lombardia già facenti parte del ducato di Milano (Cremona e la Chiara d'Adda, Bergamo, Brescia); per il re d'Aragona: le città portuali della costa pugliese. (SHAW 1995, p. 268.)

del 1510 di partire personalmente alla guida delle sue truppe verso il campo di battaglia, come l'aveva fatto nel 1506. Soltanto che questa volta la spedizione militare era molto più dura e faticosa e molto meno pomposa. Il 17 gennaio del 1511 era malato al campo dell'assedio della città di Mirandola, tanto vicino alla prima linea di combattimento che alcuni proiettili hanno raggiunto pure i suoi alloggiamenti e hanno colpito nella sua cucina, dove il Papa stava dormendo, due dei suoi staffieri. Sotto il vento, sotto la neve e sotto il fuoco dell'artiglieria nemica, malato, Giulio II stava in piedi all'aperto dirigendo di persona le manovre finché il 19 gennaio 1511 la città di Mirandola non offrì la capitolazione.²⁷ Nell'ottobre del 1511 sarà costituita la Lega Santa da parte del Papato, Venezia, la Spagna e dal re inglese Enrico VIII e dalla Confederazione Svizzera, accompagnata dalla solenne messa nella chiesa di Santa Maria del Popolo. Per mezzo di questa alleanza il Papa riuscirà nel giro di pochi mesi a recuperare il territorio della Romagna da parte dei Francesi.

Oltre a non rispettare alcune delle regole del protocollo riguardanti il comportamento del Pontefice, che non gli piacevano (si fece crescere la barba dopo che Michelangelo fece il suo ritratto con la barba nel Profeta *Zacharias* anche se era vietato sia per i sacerdoti sia per il Papa; andava a caccia di fagiani non nascondendo il piacere che questo gli provocava anche se la caccia era vietata ai ecclesiastici), la sua forza di spirito era quella che ha determinato tutte le sue azioni. Il suo vero nemico contro cui la sua salute doveva combattere era il suo stesso carattere. Aveva tutt'altro che spirito di collaborazione verso i medici. Non rispettava le prescrizioni per il cibo ma, dietro le loro spalle minacciando ai suoi inservienti di impiccarli se avessero riferito la cosa, mangiava ciò e come piaceva a lui.

Giulio II è stato criticato spesso per il nepotismo perché aveva affidato ai suoi familiari tanti ruoli importanti. Però è anche vero che aveva pochi amici che ascoltava e pochi familiari dei quali si poteva fidare. L'unica persona che poteva convincerlo a mangiare, quando malato non lo voleva, era il giovane Gonzaga, figlio del suo parente Federico Gonzaga. La fedeltà del nipote di Giulio II era tanto dubbia per il Pontefice che durante il periodo del suo servizio il papa pretese che il suo figlio maggiore Federico risiedesse come ostaggio alla corte pontificia, dall'agosto del 1510 in poi.²⁸ «Piccolo [sic] Gonzaga gli [sic] faceva mangiare con le proprie mani per riguardo a lui e per amore della Madonna di Loreto. L'affetto nutrito verso il ragazzo spinse il papa ad accettare il brodo offertogli.»²⁹ Il Papa non fu servito molto meglio neanche da un'altro suo nipote, Francesco Maria della Rovere. Quando, forse per tradimento o per causa

²⁷ Vedi: PASTOR 1932, p. 766-769; SHAW 1995, p. 314; SANUTO Marino, *I Diarii*, FULIN, R. et al. (ed.), 15 voll, Venezia, 1879-1886 citato da: SHAW 1995, p. 315; PARIDE DE' GRASSI, *Le due spedizioni militari di Giulio II*, L. Frati (ed.), Bologna 1886(= Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna. Documenti e Studi, I), citato da: SHAW 1995.

²⁸ SHAW 1995, p. 305.

²⁹ SHAW 1995, p. 334.

della sua incompetenza e di quella del suo favorito cardinal Alidosi, cade Bologna, Francesco Maria in seguito uccise in mezzo alla strada lo stesso cardinale Alidosi. E mentre i cardinali che facevano il processo contro Francesco Maria della Rovere si mostrarono molto più comprensivi e favorevoli verso il nipote del Papa tanto da difenderlo fino al scioglimento d'ogni accusa, il Papa non volle né vedere il nipote né sentire parlare di lui, né voleva più i suoi servizi, oltre ad insistere sul processo contro nipote.³⁰ Si rimprovera spesso ai Pontefici il nepotismo e perciò sembra interessante notare quanto poca fedeltà alla fine aveva il Papa verso i suoi familiari che spesso alla fine soltanto sfruttavano il vantaggio della parentela con il Pontefice.

Una delle ultime grandi decisioni di Giulio II e importante da nominare fu la convocazione del Concilio Lateranense V. La convocazione probabilmente era suscitata dal concilio convocato dal re francese a Pisa (più volte in seguito spostato) al quale parteciparono 24 cardinali francesi insieme ad alcuni prelati. All'apertura del detto Concilio Lateranense l'omelia della solenne messa nella basilica di San Giovanni in Laterano del 3 maggio del 1512 fu tenuta da Egidio da Viterbo.³¹ Di fatto il Papa partecipa soltanto per un breve periodo al Concilio da lui convocato perché l'anno seguente morì. Poiché uno dei problemi del periodo era la tanto desiderata riforma, questa era uno degli argomenti del Concilio e già nell'inizio, per mostrare simbolicamente la buona volontà per la riforma che deve iniziare dal vertice, il Pontefice si era tagliato la barba.

³⁰ SHAW 1995, p.336.

³¹ Sei mesi dopo, il 25 novembre 1512 nella chiesa di Santa Maria del Popolo Egidio da Viterbo farà un'altra omelia solenne nell'occasione del ricevimento dell'imperatore Massimiliano da parte di Papa Giulio II. Per l'omelia: O'REILLY 1972.

2. Storia dell'edificio della Cappella Sistina

2.1. La Cappella Sistina prima di Michelangelo

Il palazzo pontificio accanto alla basilica di San Pietro esiste dal pontificato di papa Leone III (795-816), probabilmente situato sotto la collina vaticana verso il Nord dell'atrio della basilica, cioè nel luogo dove troviamo oggi la Cappella Sistina. È probabile che già questo primo palazzo contenesse una cappella vicino oppure forse anche sul luogo stesso dove troviamo la Sistina oggi.³² Il palazzo vaticano abitato da Sisto IV e Giulio II, che è il nucleo del complesso attuale, era una costruzione del XIII secolo dove le più importanti costruzioni furono fatte sotto il Pontificato di papa Niccolò III Orsini (1277-1280). Un'iscrizione del 1278 parla della costruzione della cappella, ma non è da intendere, come dice la scritta, che lui abbia costruito una grande cappella.³³

*SS.P.D.Nicolaus P III fieri fecit palatia et aulam maiorem et capellam et alias domos antiquas amplificavit pontificatus sui anno primo.*³⁴

La cappella costruita sotto Niccolò III era una cappella delle dimensioni molto più piccole (m 16,7x8,2) e dedicata a San Nicola nel 1278 o nel 1279. Questa cappella sopravvisse fino al 1538, quando fu sostituita dal Papa Paolo III con la Cappella Paolina, ma non nello stesso luogo, successivamente conosciuta come *Cappella parva*.³⁵ La *Cappella magna* si trova citata per la prima volta nel 1368, ma non è certo se sia stata costruita immediatamente prima del lungo esilio dei papi ad Avignone (1305-1367) o nel momento del loro ritorno. È molto probabile che fu fondata sotto il pontificato di papa Urbano V.³⁶

Diventato papa, Sisto IV quasi subito incominciò un periodo di grande attività architettonica a Roma: Aqua Virgo fu iniziata nel 1472, il Ponte Sisto nell'anno seguente, i restauri nella chiesa dei Santi Apostoli, quelli a San Pietro e nel Palazzo Vaticano furono iniziati tutti prima del grande Giubileo del 1475. Durante il 1477 Sisto IV iniziò la costruzione di una nuova grande cappella. Lo fece nello stesso luogo e parzialmente all'interno della struttura di una grande cappella più antica, che aveva già usato per sei anni del suo pontificato, per

³² ETLINGER 1965, p. 13.

³³ SHEARMAN 1990, p.21.

³⁴ ETLINGER 1965, p.13.

³⁵ SHEARMAN 1990, p.21.

³⁶ MANCINELLI 2001, p. 111.

avere le stesse funzioni. Fino alle ultime analisi non era certo che la Cappella Sistina fosse stata costruita nello stesso luogo della *Cappella Magna*.

Recenti e accurati studi archeologici e l'esame delle pareti al livello della Cappella hanno chiarito il problema: le pareti almeno fino a questo livello, cioè il terzo dell'intera struttura, appartengono a un edificio più antico e contengono delle aperture (porte o finestre sotto i finti arazzi della Sistina) che vennero murate dagli operai di Sisto.³⁷

Così è certo che fino all'altezza della base delle attuali finestre della Cappella Sistina sono i muri dell'edificio precedente, mentre la cappella precedente aveva le finestre al livello degli odierni finti arazzi, scoperte durante il recente restauro. In favore del fatto che questo muro fino alle finestre appartiene all'edificio precedente alla Cappella Sistina è anche il fatto che i muri fino a questo punto sono al di fuori inclinati verso l'interno sopra il quale Sisto alzò il muro, ed è qui che iniziava il tetto ligneo della *Cappella Magna*.³⁸ Il Papa Sisto IV fece rialzare i muri del palazzo, fece costruire il nuovo pavimento della nuova Cappella e il nuovo tetto a volta a botte lunettata, come anche fece costruire le stanze sopra la volta, che servivano per l'alloggio dei soldati.

La Cappella fu costruita da Giovannino de'Dolci su disegno di Baccio Pontelli, per ordine di papa Sisto IV.³⁹ Tra i documenti che ci riferiscono su di questo periodo sono quelli del cronista Jacopo Gherardi da Volterra che annota che il 11 marzo del 1481 la costruzione è in progresso e che nel 24 dicembre 1481 la cappella non è ancora finita.⁴⁰ Il contratto del 27 ottobre del 1481 con i quattro pittori degli affreschi per la decorazione delle pareti laterali della Cappella fa pensare che probabilmente la decorazione della Volta era già terminata a questo punto, visto che doveva essere finita per prima per dare lo spazio per l'impalcatura e possibilità di lavorare sulle pareti. Il segretario di Sisto IV, Andrea da Trebisonda annota verso il maggio del 1482 che il Papa fa in fretta di erigere la Cappella, durante la guerra contro Firenze, e nomina già gli arazzi, le dorature e la transenna scolpita che significa che queste sarebbero già esistenti.⁴¹ Il problema principale esistente anche dopo la costruzione di Sisto IV fu sempre lo stesso che metteva in pericolo anche la Basilica di San Pietro: il problema del suolo. Già Niccolò V aveva un progetto fra l'altro di drenare l'area tra la Basilica e la *Cappella Magna* e poiché ciò non fu fatto, la struttura medioevale e quella del Sisto IV con la grande volta comincerà a muoversi all'inizio del pontificato di Giulio II, ma neanche in questo periodo il problema sarà risolto definitivamente.

³⁷ SHEARMAN 1990, p. 21

³⁸ SHEARMAN 1990, p. 23.

³⁹ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 299; REDIG DE CAMPOS 1965.

⁴⁰ SHEARMAN 1990, p.24.

⁴¹ SHEARMAN 1990, p.24.

Il più antico disegno sulla decorazione della Cappella è il disegno acquerellato di Pier Matteo d'Amelia, oggi a Uffizi, sottoscritto con: «per la cappella di Sisto di mano di Piermatteo d'Amelia. Non si fece così. La fatta Michelangelo poi a finire come si vede in opera.»⁴² (fig. 4) Si crede che la Volta fosse dipinta in questo modo, anche se oltre questo disegno «*we have no firm evidence that it was ever executed, [...]*».⁴³ Le parole “*non si fece così*” lasciavano il dubbio se il cielo stellato fosse mai stato dipinto.

L'incertezza sembra possa essere sciolta da un'annotazione di Giovanni Michi in una lettera a Michelangelo, datata 22 luglio 1508, dove si legge che un certo Raffaellino si era offerto di unirsi all'equipe dei pittori impegnati ad affrescare la volta, a condizione che il suo salario fosse superiore a quello ricevuto in precedenza da Pier Matteo.⁴⁴

La Volta secondo il disegno pervenutoci era dipinta con il colore azzurro intenso come il cielo e con le stelle dorate. La Volta doveva essere dipinta per prima, rispetto a tutta l'altra decorazione della Cappella e, concordemente con le date documentate dei lavori di Pier Matteo d'Amelia a Orvieto e a Spoleto, si può presupporre che i lavori della dipintura dovevano essere avvenuti tra il luglio del 1481 e il febbraio del 1482.⁴⁵ Ci sono due documenti che riguardano i lavori nella decorazione sotto Sisto IV. Il primo documento è la commissione per dieci dipinti del 27 ottobre 1481, e il secondo è del 17 gennaio del 1482. Il primo documento riguarda la commissione per i dieci affreschi nella Cappella Sistina ai quattro pittori Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli e Pietro Perugino ed è stipulato tra Giovanni de' Dolci, come supervisore dei Palazzi Vaticani, e i quattro artisti. Secondo ETTLINGER⁴⁶, Giovannino de' Dolci non fu necessariamente l'architetto della Cappella perchè nel documento non è stato nominato come tale ma come il supervisore dei lavori sugli affreschi, anche se oggi è maggiormente considerato come l'architetto.⁴⁷ I quattro pittori si impegnano ad eseguire le dieci scene dell'Antico e Nuovo Testamento con i finti arazzi in basso dei muri e inclusi i papi martiri sopra le scene, ed è precisato che le scene devono scorrere sui muri “*a capite altaris inferius*”. L'analisi del testo fa capire che i lavori sono già iniziati all'interno della Cappella nel momento della firma del contratto, visto che non si parla della decorazione della parete d'altare, dove a questo punto già erano dipinti gli affreschi da Perugino.⁴⁸ Il contratto del 17 gennaio del 1482 si riferisce al pagamento per i primi quattro affreschi già eseguiti dal primo contratto, che fa pensare che ognuno degli artisti

⁴² ETTLINGER 1965, p.15.

⁴³ ETTLINGER 1965, p.15.

⁴⁴ SHEARMAN 1990, p. 26.

⁴⁵ Vedi: ETTLINGER 1965, p. 16.

⁴⁶ ETTLINGER 1965, p.19.20.

⁴⁷ MANCINELLI 2001, p. 5.

⁴⁸ ETTLINGER 1965, p. 20.

ha eseguito un affresco. Nell'autunno del 1482 tutti i quattro pittori lasciano Roma non concludendo il lavoro secondo quanto previsto nel contratto. Secondo REDIG DE CAMPOS, il lavoro fu portato al termine nell'estate del 1483, e comunque prima del 9 agosto di quell'anno quando Sisto IV celebrerà nella Cappella la prima messa per l'anniversario del suo Pontificato.⁴⁹ Non è chiaro perché gli artisti lasciano il lavoro non compiuto.⁵⁰

Il programma originario comprendeva diciassette affreschi, dove il diciassettesimo affresco era situato al posto della pala d'altare, in mezzo ai due affreschi con i quali iniziavano i cicli della vita di Mosè e della vita di Cristo. (fig. 5) Nel momento della firma del contratto del 1481 gli affreschi sulla parete d'altare erano già dipinti da parte di Perugino: *Mosè salvato dalle acque del Nilo* e la *Natività di Nostro Signore*, con in mezzo, secondo alcuni l'*Immacolata Vergine*⁵¹, o secondo altri l'*Assunzione della Vergine*⁵². Possiamo ricostruire l'affresco d'altare distrutto per il *Giudizio Universale* sulla base del disegno custodito a Vienna nella Biblioteca Albertina. (fig. 6) Il disegno non è sicuramente dalla mano di Perugino ma di uno dei suoi discepoli, anche se non ci sono dubbi che si tratta della vera copia del dipinto murale.⁵³

Sull'identificazione del soggetto mariano della pala d'altare di Perugino ci sono due scuole di pensiero. Uno è stato identificato come l'Immacolata Concezione (nello schema dell'Assunta)⁵⁴ che qui si ritiene la più corretta. La seconda interpretazione è invece quella dell'Assunzione della Beata Vergine Maria. Si tiene a ricordare che l'iconografia dell'Assunta prevede sia la presenza degli Apostoli sia della tomba aperta dalla quale Maria viene assunta in cielo. Nel disegno non c'è la tomba anche se ci sono gli Apostoli intorno. Non ci sta neanche la luna sotto i piedi di Maria come di solito nella rappresentazione dell'Immacolata, ma la Vergine Maria è rappresentata giovane, come nell'iconografia dell'Immacolata. Si ritiene che, vista la fortissima devozione del papa francescano Sisto IV all'Immacolata, vista la corrispondente scena nel centro della Volta che rappresenta la *Creazione di Eva* che è il "tipo" di Maria e i particolari iconografici come pervenuti dal disegno che fa possibile la ricostruzione dell'originale, si crede che il desiderio del papa Sisto IV fosse quello di dedicare la cappella all'Immacolata Concezione e in seguito rappresentare l'affresco dell'Immacolata sulla parete d'altare, ma che a seguito dell'opposizione dei teologi domenicani è stato cambiato.⁵⁵ Poiché l'affresco era

⁴⁹ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 299.

⁵⁰ ETLINGER propone come la possibilità il proteste verso papa, visto che papa Sisto IV non pagava che in ritardo-Perugino fu pagato fino a fondo per il suo lavoro nella Cappella soltanto nel tardo 1490, sei anni dopo la morte di papa Sisto IV (ETLINGER 1965, p. 30.)

⁵¹ PFEIFFER 1995, p. 384; PFEIFFER 1990, p. 110; PFEIFFER 1997, p. 72; CORTESE 1985, p. 76.

⁵² MANCINELLI 2001, p. 5.

⁵³ ETLINGER 1965, p.24.25.

⁵⁴ Vedi nota: 51.

⁵⁵ Si ricorda che il *Maestro del Sacro Palazzo* (il teologo residente) era sempre un domenicano (SHEARMAN 1990, p. 20).

già iniziato (cominciando l'esecuzione dell'affresco sempre dall'alto verso basso) sono rimasti alcuni attributi iconografici dell'Immacolata come quelli appena spiegati. Cambiata l'idea si fece una rappresentazione a metà strada tra i due modelli iconografici, e perciò la dedicazione della cappella poi viene al giorno dell'Assunta. Ciò che probabilmente qua non era raggiunto secondo il desiderio personale di papa Sisto IV, è stato ottenuto più tardi nella sua cappella sepolcrale nella basilica di San Pietro, Cappella dell'Immacolata. Si osserva che anche Edgar WIND⁵⁶, analizzando il programma iconografico della Volta della Cappella Sistina, parla di probabile collegamento con l'iconografia di Immacolata Concezione della Vergine Maria, visto che nell'arte religiosa del XV secolo la rappresentazione della Genealogia di Cristo era regolarmente collegata al nuovo culto dell'Immacolata. Parlando di frequente confusione dei due culti, dell'Immacolata e dell'Assunta, e del loro stretto collegamento, come pure di stretto collegamento iconografico con la Genealogia di Cristo rappresentata anche da Michelangelo nella Volta, e soprattutto del personale interesse di Papa Giulio II per l'Immacolata, anche WIND sembra considerare l'ipotesi dell'eventuale dedicazione della Cappella alla Vergine Immacolata.

Non ci sono rimasti neanche due affreschi originali che stavano nella controfacciata, la *Contesa intorno al corpo di Mosè* e la *Risurrezione di Cristo*, per il crollo dell'architrave della porta d'ingresso della Cappella nel 1522 quando rimasero uccise due guardie svizzere del seguito di papa Adriano VI. Questi affreschi furono rifatti «*ex novo* dai manieristi Matteo da Lecce e Arrigo Paludano (van den Broeck), sotto Gregorio XIII, in seguito ad un danno della muratura»⁵⁷.

Per gli affreschi quattrocenteschi portiamo l'elenco dei titoli di solito dati alle storie con i nomi dei loro autori principali (che hanno firmato il contratto non entrando nell'analisi degli aiuti). Partendo dall'altare nella parete Sud verso l'entrata ad Est troviamo le scene della vita di Mosè:

Il Ritrovamento di Mosè (Perugino); *Il Viaggio di Mosè* (Perugino); *I Fatti della vita di Mosè* (Botticelli); *Il Passaggio del Mar Rosso* (Rosselli?); *La Consegn delle Tavole della Legge* (Rosselli); *Il Castigo di Core, Datan e Abiron* (Botticelli); *Il Testamento di Mosè* (Signorelli); *La Contesa intorno al corpo di Mosè* (Signorelli).⁵⁸

Il ciclo della vita di Cristo, disposto sulla parete Nord, procede dall'altare verso la controfacciata nel seguente ordine:

La Natività di Nostro Signore (Perugino); *Il Battesimo di Cristo* (Perugino); *Le Tentazioni di Cristo* (Botticelli); *La Vocazione dei primi Apostoli*

⁵⁶ WIND 1944, p. 220-222.

⁵⁷ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p.300. Cfr. STEINMANN 1905, p.166, nota 2.

⁵⁸ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 300.

(Ghirlandaio); *Il Discorso della Montagna* (Rosselli); *La Consegna delle Chiavi* (Perugino); *L'Ultima cena* (Rosselli); *La Risurrezione di Cristo* (Ghirlandaio).

Questi sono i titoli che in maggioranza dei casi non indicano tutto il contenuto degli affreschi, ma soltanto portano il titolo di una delle scene rappresentate nell'affresco, visto che le scene Quattrocentesche nella Cappella hanno quasi tutte la composizione fatta sulla base dell'usanza rinascimentale che faceva la composizione del dipinto dai diversi racconti degli eventi successi cronologicamente in diversi momenti. Così un dipinto narrava una storia con suo inizio e la sua fine. Nel corso dei restauri iniziati nel 1965 è stata riscoperta una fascia alta 22 cm con le «deboli tracce di elegantissime maiuscole latine, alte circa 15 cm, sbiaditi resti di epigrafi poste sopra ciascuna delle 'storie'». ⁵⁹

Si tratta delle lettere non incise, ma dipinte sulla pietra che ha assorbito il colore e l'ha fatto pian-piano del tutto sparire in alcuni tratti. La scoperta del prof. John SHEARMAN di un opuscolo a stampa del 1513 nella Biblioteca del British Museum (697 d.27) contenente le epigrafi di ambedue i cicli ha dato la possibilità di riportare la verità sui *tituli* originari. ⁶⁰ Successivamente REDIG DE CAMPOS ha trovato un altro documento nella Biblioteca Apostolica Vaticana (fondo R.G. Storia, IV, 3491, int.2) con stesso elenco dei titoli dello stesso anno 1513, sotto il papa Leone X. ⁶¹ È da notare che si tratta del elenco composto dopo la morte di papa Giulio II, nel momento del conclave successivo. Questi due elenchi hanno portato i *tituli* dei sei affreschi del ciclo di Cristo, '*Latus dextrum introitus Capelle Pontificie*' con sotto indicati i nomi dei quattordici cardinali che vi avevano i loro scranni del conclave, mentre sul retto del secondo foglio sta il '*Latus sinister introitus Capelle Pontificie*' con i titoli del ciclo di Mosè e altri quindici cardinali. Sul foglio è anche riassunta la storia del conclave seguito alla morte di Giulio II. ⁶²

Qui riportiamo la trascrizione dei titoli come sono restaurati oggi nella Cappella. Si nota che l'ultimo titolo che era scritto sopra la *Risurrezione di Cristo*, affresco perduto del Ghirlandaio, non è portato nei documenti ritrovati del 1513, ma è stato riportato alla luce e reintegrato nel seguito dei restauri nel 1969. Per l'affresco corrispondente nel ciclo di Mosè non è stata rintracciata nessuna scritta. ⁶³

⁵⁹ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 301.

⁶⁰ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p.304.

⁶¹ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p.304.

⁶² REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 304.

⁶³ REDIG DE CAMPOS 1969-1970, p. 308.

Parete sud (vita di Mosè)	Parete nord (vita di Cristo)
-----	-----
OBSERVATIO ANTIQVE REGENERATIONIS A MOISE PER CIRCONCISIONEM	INSTITVTIO NOVAE REGENERATIONIS A CHRISTO IN BAPTISMO
TEMPTATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS	TEMPTATIO IESV CHRISTI LATORIS EVANGELICAE LEGIS
CONGREGATIO POPVLI A MOISE LEGEM SCRIPTAM ACCEPTVRI	CONGREGATIO POPVLI LEGEM EVANGELICAM RECEPTURI
PROMVLGATIO LEGIS SCRIPTAE PER MOISEM	PROMVLGATIO EVANGELICE LEGIS PER CHRISTUM
CONTVRBATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS	CONTVRBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS
REPLICATIO LEGIS SCRIPTAE A MOISE	REPLICATIO LEGIS EVANGELICE A CHRISTO
-----	RESURRECTIO ET ASCENSIO CHRISTI EVANGELICAE LEGIS LATORIS

Sono i titoli che non si riferiscono sempre alla scena centrale dell'affresco, anzi a volte riguardano una delle scene minori come nel caso di *Circoncisione del figlio di Mosè* – OBSERVATIO ANTIQVE REGENERATIONIS A MOISE PER CIRCONCISIONEM – che è una scena marginale situata nell'angolo destro dell'affresco. In corrispondenza i titoli dell'uno e dell'altro muro della Cappella sono collegati in tale modo da mostrare le parole di San Agostino: «*Quid est enim quod dicitur Testamentum Vetus, nisi Novi occultatio? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio?*»⁶⁴

Purtroppo, secondo ETTLINGER, non si sa a chi fu originariamente dedicata la *cappella magna*, però Papa Sisto IV la dedicò il 15 agosto 1483 all'Assunta. È da notare che pure Papa Sisto IV ha introdotto nel calendario liturgico la festa dell'Immacolata Concezione della Vergine d'8 dicembre e che la sua cappella della sepoltura nella basilica di San Pietro fu dedicata alla Vergine Immacolata.⁶⁵

⁶⁴ AURELIUS AUGUSTINUS, *De Civitate Dei* XVI, 26.

⁶⁵ AURIGEMMA 2000, p. 458-474; ETTLINGER, p. 14.

2.2. La Cappella Sistina sotto il Papa Giulio II

Il Papa Giulio II, appena salito al trono Pontificio, doveva affrontare il problema della costruzione dei due importanti edifici del Vaticano a causa dello stesso motivo: il cedimento progressivo del terreno sottostante creava le gravi inclinazioni dei muri della Cappella Sistina e simili danni nella basilica di San Pietro che in seguito avrà l'inizio della sua completa ricostruzione. Vent'anni dopo la fine dei lavori finanziati dal Papa Sisto IV nella Cappella sono apparse le nuove crepe. La parete meridionale aveva cominciato ad inclinarsi verso l'esterno, minacciando così di mandare in pezzi il soffitto. Il continuo sprofondamento delle fondamenta dell'edificio farà i danni fino a quando verso il 1570 il Vignola e Pirro Ligorio risolsero il problema erigendo dei massicci contrafforti esterni, visibili ancora oggi.⁶⁶ Il punto più debole della Volta era il tratto centrale dove la struttura della Volta è molto sottile, tanto da essere in pericolo al minimo movimento delle pareti verso l'esterno.⁶⁷ Nella primavera del 1504 si formò una grande crepa che rese inutilizzabile la Cappella per metà dell'anno. Il papa Giulio II fece mettere le catene sotto la Cappella per stabilizzare le fondamenta per opera dell'architetto Giuliano da Sangallo (queste oggi non sono visibili) e le altre sbarre di ferro poste sulla volta per tenere uniti i muri, che si possono vedere ancora oggi.

Sono dodici grosse sbarre che corrono lateralmente ancorate alle pareti lunghe, ad un livello tale da attraversare anche la curva convessa della volta come gli spiedi di un arrosto. Questo intervento riparatorio non si poté realizzare senza distruggere il pavimento e i muri divisorii degli appartamenti sovrastanti, e certamente non senza scavare profondamente nelle opere murarie della volta stessa.⁶⁸

Durante questi lavori di restauro furono distrutte le stanze usate per l'alloggio dei soldati. La Volta era molto rovinata e sarà lei il principale argomento della discussione tra il Pontefice e Bramante, suo architetto di Palazzo, nella cena quando appare il nome di Michelangelo per affrescare la Volta. A due anni dal restauro il papa Giulio II rifletteva di affidare a Michelangelo la decorazione della Volta. Inizialmente si trattava, probabilmente, di affrescare la Volta nei confini di quella dipinta da Pier Matteo d'Amelia, che si estendeva dalla Volta vera e propria alle vele, ma non alle lunette come fu fatto alla fine.⁶⁹ Quando il Papa Giulio II chiese a Michelangelo di eseguire il dipinto sulla volta della Cappella Sistina, il Pontefice già conosceva l'artista e il suo lavoro. Per prima affascinato dalla statua della *Pietà*

⁶⁶ SHEARMAN 1990, p. 27.

⁶⁷ SHEARMAN 1990, p. 26.

⁶⁸ SHEARMAN 1990, p. 26.

⁶⁹ SHEARMAN 1990, p. 26.

gli aveva concesso il lavoro della sua tomba nella basilica di San Pietro. Michelangelo non aveva lavorato molto nella pittura fin a quel punto. Oltre il dipinto *Tondo Doni* che rappresenta la Sacra Famiglia e l'iniziato affresco della *Battaglia di Cascina*, non aveva altre esperienze nella pittura, soprattutto non nella pittura a fresco. Conosceva almeno in teoria la tecnica, visto che negli anni che trascorse nella bottega di Ghirlandaio a Firenze non è conosciuto quanto abbia di fatto messo ciò in pratica, e sapendo che Michelangelo impegnava tutto se stesso per lavorare nella scultura. Comunque, nonostante ciò il Pontefice gli affida l'esecuzione delle pitture sulla Volta della Sistina.

L'incarico della decorazione della Volta fu affidato a Michelangelo il 10 maggio 1508. La costruzione del ponteggio, la rimozione della decorazione precedente e la stesura dell'arriccio continuarono fino alla fine di luglio del 1508. Nel 1510 alla fine di agosto la prima metà della Volta era completata, dalla figura del Profeta Zaccaria sopra la porta di ingresso alla Creazione di Eva inclusa. A questo punto il Pontefice partì per Bologna e Michelangelo doveva interrompere i lavori finché il Papa non fosse ritornato e avesse visto la prima metà finita. Il ponteggio fu smontato e così si aspettava il giudizio di Papa. L'interruzione dei lavori durò un anno e il 14 e il 15 agosto del 1511 il papa Giulio II finalmente vide la parte della volta finita dando finalmente l'avvio alla seconda parte del lavoro. Il 31 ottobre del 1512 alla definitiva conclusione dei lavori fu smontato il secondo ponteggio.

Uno dei primi problemi che si dovevano affrontare era la costruzione del ponteggio.⁷⁰ Questo doveva lasciare agibile la Cappella per le quotidiane funzioni religiose. Inizialmente l'incarico fu affidato dal Papa al Bramante, Architetto di Palazzo. Secondo i biografi Vasari e Condivi, il ponteggio di Bramante, che non si sa se fu mai eseguito, doveva essere una piattaforma pensile sostenuta da funi che, attraverso dei fori aperti nella Volta, andavano presumibilmente ad agganciarsi alle travi del tetto. Questo era un tipo di ponteggio usato nel periodo, come già ad esempio da Pietro da Cortona per dipingere la volta del salone di Palazzo Barberini. Michelangelo non era contento e non si fidava del progetto oltre che non dava tutte le risposte alle sue esigenze. Si decide così anche l'esecuzione del ponteggio da parte di Michelangelo. Secondo il suo progetto questo doveva essere appoggiato

su una serie di 'sorgozzoni', cioè su corti travi sporgenti dal muro, alloggiati nei fori venuti alla luce in occasione del restauro a lato delle finestre, immediatamente al di sopra della cornice sottostante le lunette, e aperti probabilmente allargando le buche pontate quattrocentesche preesistenti.⁷¹

⁷⁰ Sul ponteggio: SILVAN 1994; MANCINELLI 1994; HARTT 1994.

⁷¹ MANCINELLI 1990, p. 61.

Un rapido schizzo dello stesso Michelangelo ci conferma l'aspetto del ponteggio. (fig. 7) È probabile che il sistema di sostegno fosse costituito da coppie di capriate che poggiavano sui sorgozzoni ai lati delle finestre, anche se ciò non è rappresentato in dettaglio nel disegno. Le tavole che costituivano le gradinate tra finestra e finestra erano mobili: muovendole si arrivava ad una piattaforma situata al livello degli sorgozzoni, su di esse l'artista dipingeva gli *Antenati di Cristo* delle lunette. Si trattava di fatto di una serie di elementi fissi posti in corrispondenza delle finestre e da parti mobili che ne costituivano il collegamento. La luce che arrivava al ponteggio era pochissima, visto che il ponteggio iniziava sopra le finestre, perciò è da presupporre che per dipingere Michelangelo aveva usato le luci artificiali, probabilmente lanterne chiuse piuttosto che lumi a fuoco libero, per motivi di sicurezza. Il modello del ponteggio usato per il recente restauro della Volta è stato ricostruito, sulla base degli studi del ponteggio di Michelangelo, come lo aveva costruito l'artista. A differenza del ponteggio di Michelangelo, che si estendeva su metà della Cappella ed era fisso, quello impiegato per l'ultimo restauro copriva una campata e mezzo per volta ed era mobile per mezzo delle ruote laterali che scorrevano su due rotaie di ferro appoggiate sulle mensole-sorgozzone. (fig. 8)

2.3. I garzoni di Michelangelo

Vasari scrisse che c'erano diversi garzoni che aiutavano Michelangelo nella Cappella, ma che il maestro li ha mandati via perchè non era contento del loro lavoro e che ha continuato da solo. Già la *Vita* scritta da Condivi non è d'accordo con Vasari, ma dice che Michelangelo «finì tutta quest'opera in mesi venti, senza avere aiuto nessuno, nè d'un pure che gli macinasse i colori».⁷²

Comunque, l'analisi di diversi documenti evidenzia la presenza di alcuni garzoni d'aiuto. In una delle lettere scritte poco prima della firma del contratto per la Cappella, Michelangelo determina che per i cinque garzoni che verranno da Firenze il pagamento sarà «ducati venti d'oro di camera per uno».⁷³ In un'altra lettera scritta da Granacci a Michelangelo si spiega che i garzoni Giuliano Bugiardini, Iacopo di Sandro non possono venire a Roma prima della Pasqua. Granacci nomina pure Agnolo di Donnino e Bastiano (Bastiano da Sangallo detto Artistotile).⁷⁴ Accanto questi quattro e Granacci, Vasari nomina anche un sesto nome di Indaco Vecchio (Iacopo di Lazaro di Pietro Torni). Si

⁷² CONDIVI, p. 114.

⁷³ «Pe' garzoni della pittura, che s'anno a far venire da Fiorenza, che saranno garzoni cinque, ducati venti d'oro di camera per uno, con questa condizione; [...]». (*Regesten und Dokument zur Deckenmalerei 1508-1512*; n.12., in: STEINMANN 1905, p. 700)

⁷⁴ MANCINELLI 1992, p. 47.

presuppone come la spiegazione, se si tiene vero ciò che dice Vasari, che Indaco Vecchio entrò nel gruppo dei garzoni dopo che Iacopo di Sandro se n'è andato via, visto che questo non andava d'accordo con Michelangelo.⁷⁵

Tutti i pittori erano più o meno coetanei con Michelangelo, così che il più giovane era Bastiano che aveva sei anni di meno. Nella letterea di Giovanni Michi del 28 settembre 1510 scritta da Roma a Michelangelo che si trovava a Firenze l'autore nomina altri due garzoni che erano «dietro a ritrarre».⁷⁶ Si tratta di Giovanni Trignoli e Bernardino Zacchetti, ma quale era il loro ruolo e quando hanno iniziato a lavorare non è chiaro.

Oltre ai garzoni pittori c'era il «maestro di murare» Piero di Jacopo Rosselli che preparava la superficie per i dipinti sul muro. Era lui che ha tolto il cielo stellato dalla Volta e l'ha preparato per essere affrescata. Il suo lavoro finisce probabilmente con l'ultimo pagamento che fu il 27 luglio del 1508, e per eventuali lavori successivi nella Cappella non ci sono i documenti.⁷⁷ Poi ci fu Piero Basso che parte da Roma perchè era malato e il suo lavoro è continuato da Giovanni Michi, come si vede nella lettera di Michelangelo del 25 luglio dove, oltre a parlare di Basso, chiede a suo fratello di mandargli il sostituto Michi, che verrà a Roma verso la metà di agosto dello stesso anno.⁷⁸

Granacci fu amico di Michelangelo fin da quando erano giovani, prima d'iniziare a lavorare insieme nella bottega di Ghirlandaio ed era il capo di fiducia nei lavori preparatori della Cappella Sistina, faceva l'acquisto dei campioni di colore da Firenze per la Sistina, dove viaggiava quasi ogni mese prima che iniziassero i lavori esecutivi⁷⁹. Se Granacci continua a lavorare nella Cappella, anche nella parte esecutiva, non è noto.⁸⁰

Soltanto la pulitura fatta dai restauri finiti nel 1986 ci ha consentito di capire con certezza quali furono le parti precise dei garzoni eseguite nella Volta e quali quelle di Michelangelo.⁸¹ Il lavoro dei garzoni fu estremamente controllato da Michelangelo tanto che lui faceva a volte alcuni brani di elementi decorativi secondari personalmente, per mostrare loro come andasse fatto il lavoro.⁸² Per

⁷⁵ MANCINELLI 1992, p. 47.

⁷⁶ «[...] Parmi mille anni torniate chon buon frutto, che chosj addio piaccia. Questa si ua drieto al nostro ordine; e chontinuo Giovanni e Bernardino sono drieto a ritrarre e per questo fe vi fanno honore e uoglionuj bene e a uoj si rachomandano. [...]» (*Regesten und Dokument zur Deckenmalerei 1508-1512*; n.62, STEINMANN 1905, p. 718.).

⁷⁷ MANCINELLI 1992, p. 49.

⁷⁸ «[...] Avisoti chome Piero Basso si parti di qua martedì mattina ammalato, o volessi io o no: emene saputo male, perchè sono restato solo e anche perchè o paura non si muoia per la via: [...] In questa sarà una lettera che va auno che si chiama Giovanni Michi, elquale volse già stare mecho qua e anchora mi schrive che starebbe: e io per questa lettera gli rispondo quello che glia a fare se evole. Pero ti prego che tu vada in sanlorenzo dove lui mi schrive che sta, [...], perche io non posso star solo: e anche non si trova a chi fidarsi. [...]» (*Regesten und Dokumente zur Deckenmalerei 1508-1512*; n.25, in: STEINMANN 1905, p. 703)

⁷⁹ MANCINELLI 1992, p.49.

⁸⁰ Si veda DE TOLNAY 1945. che crede che non ha partecipato nella parte esecutiva dei lavori.

⁸¹ Per le ipotesi precedenti ai restauri sugli interventi dei garzoni si veda: STEINMANN 1905; BIAGETTI 1936; DE TOLNAY 1945, WALLACE 1987.

⁸² MANCINELLI 1992, p. 51.

questo motivo faceva i cartoni per trasferimento dei disegni sull'intonaco tanto dettagliati che non lasciavano spazio per eventuali iniziative dei garzoni.

La presenza degli aiuti è chiaramente avvertibile in tutto il primo terzo della volta e dove appare più evidente è nei tondi e nei finti rilievi dei troni nei quali Michelangelo impiegò i garzoni meno abili.⁸³

Le figure dove Michelangelo non faceva fare niente ai garzoni e faceva tutto da solo sono i Veggenti e gli Ignudi come pure gli Antenati di Cristo che furono eseguiti senza cartoni. Invece, l'intervento dei garzoni è presente nei Medaglioni, nei troni dei Veggenti dove Michelangelo intervenne forse solo per quello del profeta Zaccaria in finto rilievo di destra.⁸⁴ È la prima scena dipinta sulla Volta, il *Diluvio Universale*, che fu dipinta in due diversi momenti dove dal primo tentativo di pittura è rimasta soltanto una parte (il gruppo dei personaggi sulla roccia alla destra guardando) e nella quale sono identificabili le mani non di Michelangelo. Oltre in questa scena, non si trovano le mani degli aiuti nelle scene della Genesi.

Dalla scena della *Creazione di Eva* tutto cambia. Questo è il punto dove è stata smontata l'impalcatura ed è montata di nuovo sotto la seconda (e ultima) parte della volta. La possibilità di vedere dal pavimento ciò che era stato fatto ha permesso a Michelangelo di studiare e perfezionare ancora di più il suo lavoro. Qui muta il ritmo operativo e le giornate si riducono progressivamente dalle 13 e 12 nella *Creazione di Eva* (che, dopo la *Cacciata*, è l'ultima scena eseguita dal primo ponteggio) fino a 4 giornate; le misure dei personaggi sono ingrandite, tanto negli Ignudi e Veggenti che sono più grandi rispetto a quelli della prima parte della Volta, quanto le misure dei personaggi all'interno delle scene della Genesi dove, rispetto al *Diluvio* con tante figure presenti, il numero si riduce al solo personaggio di Dio Creatore nella scena della *Separazione della luce dalle tenebre*. Nella seconda parte anche è mutato l'ordine di dipingere le figure rispetto alle scene centrali:

mentre infatti in quelle con l'Ebbrezza e il Sacrificio, la scena risulta dipinta per prima e gli Ignudi per ultimi, nella campata con la Creazione di Eva la sequenza venne rovesciata e la scena fu eseguita dopo gli Ignudi.⁸⁵

È pure a partire dalla scena centrale che diventa drasticamente limitato l'intervento dei garzoni. I pittori aiutanti tornano a Firenze. Pure i colori usati nella seconda metà della Volta cambiano modificandosi nei colori più freddi, talvolta lividi, gli accostamenti più sobri, si nota l'uso dei colori inconsueti

⁸³ MANCINELLI 1992, p. 54.

⁸⁴ MANCINELLI 1992, p. 54.

⁸⁵ MANCINELLI 1992, p. 55.

come è quel colore rosa-violaceo delle tuniche di Dio Padre.⁸⁶ Una ricchezza particolare del colore si mostra nelle vesti dei Veggenti come anche in alcuni nastri degli Ignudi. Si tratta spesso come la rappresentazione della seta cangiante, seta usata nel periodo, che cambiava il colore a seconda dal punto di vista da cui si osservava l'articolo. Si tratta di una seta d'Oriente importata forse attraverso i saraceni, e che Michelangelo probabilmente conosceva molto bene, visto che la sua famiglia a Firenze lavorava con i tessuti.⁸⁷ Oltre il colore, un grande strumento usato da Michelangelo per arrivare ai particolari effetti non visibili coll'occhio normale erano le diverse pennellate.

Giocando con la stesura cromatica e con le differenze del corpo del pigmento, con la larghezza dei pennelli e con la maggiore o minore larghezza della trama del tessuto cromatico, egli riesce a conferire un sensibile effetto tridimensionale alle singole figure o a gruppi di figure.⁸⁸

Le figure della Volta sono disposte nei diversi piani successivi così che ognuno ha una sua particolare focalità dove, quelli in primo piano sono "messi in fuoco" e gli altri pian piano si stanno sfocando, distinti con diversi modi di fare le pennellate. Così le figure più vicine, come situate all'interno dell'aula della Cappella (i Veggenti e gli Ignudi) sono dipinte con pennellate fitte e fuse da dare una superficie 'polita', mentre le figure delle scene centrali che appartengono a un'altro spazio oltre la Volta, danno l'impressione di una superficie più ruvida. In questo modo è stata creata una distanza ottica tra le figure che dà una profondità alla pittura dipinta, l'effetto che va oltre la capacità di dipingere e mostra il massimo della tecnica dell'affresco. Come tanti altri aspetti nel lavoro pure questo era il modo di dipingere sviluppato col progredire del lavoro, visto che questi effetti sono assenti nella zona iniziale (escluse le lunette), e appaiono nella *Cacciata dei Progenitori* e nel primo gruppo di lunette, per diventare costanti in tutta la seconda metà della Volta.⁸⁹ Anche se all'inizio Michelangelo aveva problemi con l'umidità e la muffa, tanto che dovette rifare la parte del lavoro fatto, in seguito questi problemi furono risolti in modo più che buono.⁹⁰

In occasione della festa dell'Assunta del 1511, dopo un anno circa di interruzione di lavori già smontato il primo ponteggio, Giulio II poteva finalmente vedere il lavoro eseguito. Fu poi montato il secondo ponteggio per i lavori della seconda parte della Volta terminati un anno dopo, nell'ottobre del 1512.⁹¹

⁸⁶ COLALUCCI 1992, p. 28.

⁸⁷ MAEDER 1992, p. 201.

⁸⁸ COLALUCCI 1992, p. 28.

⁸⁹ COLALUCCI 1992, p. 29.

⁹⁰ Per analisi dettagliata vedi: COLALUCCI 1992, p. 30.

⁹¹ MANCINELLI 1992, p. 57.

3. I venti Ignudi della Volta della Cappella Sistina

3.1. Il corpo umano come decorazione della Cappella Sistina

Nella Cappella Sistina Michelangelo ha lavorato in due distinti momenti. La prima volta come giovane artista sotto il Pontefice Giulio II dipingendo la Volta della Cappella Sistina (fig. 9), e la seconda volta con i suoi sessantasei anni ha dipinto il *Giudizio Universale* sulla parete dell'altare sotto il Papa Paolo III, Alessandro Farnese (1534-1549). Mentre nella Volta l'organizzazione dello spazio è stata fatta creando una finta architettura, nel *Giudizio Universale* sono i corpi umani che creano e organizzano lo spazio vuoto: il cielo aperto sullo sfondo con in basso una piccola parte della terra da dove avviene la resurrezione dei corpi e l'inferno con il regno dei diavoli. Ma si tratta della stessa attrazione dell'artista verso il corpo umano come ha mostrato sia nelle figure della Volta sia nel *Giudizio Universale*, sia in tante altre opere artistiche durante la sua vita. Quasi tutte le sue opere mostrano un particolare interesse per il corpo nudo. Lui lo rappresenta in ogni occasione quando ciò è possibile. Per Michelangelo il corpo nudo è la pura bellezza della creazione di Dio, è quella bellezza originaria ancora intatta dal peccato perchè solo il peccato ci ha fatto vestire per coprire non tanto la nostra nudità quanto il nostro peccato. Prima del peccato la nudità era naturale e normale e solo dopo il peccato che questa armonia perfetta è stata disturbata. Dio vede dentro di noi in ogni momento della nostra vita. Davanti a Lui siamo nudi nella verità. Non si può nascondere niente davanti a Dio, e così si arriverà davanti a Lui nel momento dell'Ultimo Giudizio - nudi come nudi siamo nati. Forse è questo il ragionamento che fa Michelangelo per rappresentare i personaggi nudi nel momento dell'Ultimo Giudizio e nel momento della risurrezione. La statua di *Cristo Risorto* nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma rappresenta Cristo nudo e ha avuto molte critiche, finché non è stato deciso di coprire con un pezzo d'oro la sua nudità. Ma potrebbe essere probabile che sia così? Cristo è risorto vestito? Come è stato posto il corpo morto nella tomba? Il corpo nudo si avvolge nelle stoffe di lino dopo che è stato profumato. Ma questi lini non sono forse rimasti nella tomba, i stessi che oggi veneriamo come sante reliquie a Torino e a Manoppello?

Giunse intanto anche Simon Pietro che lo seguiva ed entrò nel sepolcro e vide le bende per terra, e il sudario, che gli era stato posto sul capo, non per terra

con le bende, ma piegato in un luogo a parte. Allora entrò anche l'altro discepolo, che era giunto per primo al sepolcro, e vide e credette. (*Gv 20,6-8*)

Se i lini sono rimasti nella tomba, non doveva forse Cristo risorgere nudo? È da supporre a questo punto che pure l'unico modo naturale per la nostra risurrezione sarà di essere: nudi. Siamo noi che abbiamo la vergogna per i nostri peccati. Questo interesse di Michelangelo è la convinzione del pieno Rinascimento «più interessato alla bellezza della creazione di Dio e alla misericordia del Creatore verso le sue creature che alla paura del peccato e alla necessità della pena.»⁹² Questa convinzione Michelangelo la rappresenta ovunque possibile. E per quanto attratto dal corpo nudo, rappresenta in maggioranza il corpo maschile, idealizzato, forte e giovane, bello e ideale come lo rappresentavano le antiche statue greco-romane. Michelangelo ha studiato il corpo umano in maniera così intensa al meno in due periodi durante la sua vita, negli anni novanta del Quattrocento mentre ancora stava a Firenze e di nuovo negli anni quaranta del Cinquecento a Roma.⁹³ Sia Condivi sia Vasari hanno parlato dello studio di anatomia dei cadaveri umani, in più degli animali e soprattutto dei cavalli perché si credeva che era necessario per ogni pittore o scultore conoscere bene la disposizione delle ossa, muscoli e della carne per poter creare fedelmente il corpo umano. Oltre l'anatomia, esistevano i manuali che trattavano le proporzioni del corpo come per esempio il “canone Vitruviano” che diceva che il corpo ideale deve essere dieci volte la grandezza della testa. Probabilmente, lo stesso Michelangelo aveva intenzione di scrivere un manuale sull'argomento dell'anatomia umana e sul movimento del corpo.⁹⁴ Lui ha studiato le forme anatomiche in tre modi: osservando modelli dal vivo, sezionando i cadaveri e studiando dalle statue antiche. Il suo metodo di dipingere osservando dal vivo lo ha praticato durante tutta la sua vita. Questo è il metodo che più tardi sarà ripreso, e rimasto fino ad oggi, come il metodo di base per imparare il disegno e la pittura, come non è mai stato prima. Una volta imparato il modo di funzionare dei muscoli e la loro disposizione l'artista poteva dipingere il corpo in qualunque posizione. Sia lo studio dell'anatomia sia lo studio delle proporzioni del corpo ideale erano già studiate da tempo e non sono invenzioni di Michelangelo. Ma quello che ha stupito tutti i suoi contemporanei è il suo mettere in pratica questa teoria che è apparsa splendida in tutte le sue opere. Perché, oltre a conoscere l'anatomia del corpo e le ideali proporzioni, riesce a mostrare il corpo in ogni forma di movimento, anche le più difficili e quasi impossibili per la stessa persona umana. E mostrare il corpo nel movimento

⁹² HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 11.

⁹³ SUMMERS 1981, p. 397.

⁹⁴ SUMMERS 1981, p. 380.381.

*was a question of great practical and critical importance in Italian Renaissance art. [...] Not only was the representation of movement the department in which the painter might most readily show “lo stile suo”, but, considering the matter from the side of nature rather than art, movement was complex and potentially infinitely so.*⁹⁵

In Michelangelo la trasformazione della teoria dell'anatomia nella pratica e nelle opere ha raggiunto un tale livello che ha lasciato stupefatti tutti i contemporanei sia artisti sia i profani d'arte e lascia stupefatti ancora oggi⁹⁶.

3.2. La Volta della Cappella Sistina. Gli Ignudi

Nella Volta della Cappella Sistina il tema del corpo umano nudo si trova in modo più fortemente espresso si trova nella rappresentazione degli Ignudi. Queste figure di giovani nudi li troviamo pure nel *Tondo Doni* (fig. 9), nella *Battaglia di Cascina* (fig. 1), nei *Prigioni* (fig. 2.3.10) progettati e non finiti per la tomba di Giulio II e altre opere di scultura, oltre che l'artista rappresentava in ogni occasione possibile la figura del nudo.

La composizione della Volta è determinata da un'architettura dipinta che organizza lo spazio illusionistico creato su due livelli principali: da un lato l'architettura è stata usata per dare il posto alle figure rappresentate come presenti dentro l'aula della Cappella (Profeti, Sibille, Ignudi), e l'altro livello è lo spazio che si trova oltre l'architettura la quale fa come delle finestre che portano lo sguardo in alto nel cielo fuori dalla Cappella e indietro nella storia, mostrando alcuni momenti dell'inizio della storia della Creazione e dell'umanità, tratti dal libro della Genesi. (fig. 11) Nella Volta dominano dodici grandi figure di Veggenti seduti sui loro troni di 'pietra' tra i quali sette Profeti e cinque Sibille. La Volta è divisa in nove campate⁹⁷ dove sono rappresentate nove scene dell'Antico Testamento. Quattro sono di dimensioni più grandi e hanno ai loro lati le vele con gli Antenati di Cristo. Cinque, alternate alle precedenti, sono di dimensioni più piccole e sono circondate da gruppi di quattro Ignudi, le giovani figure maschili che a coppie tengono i Medaglioni di bronzo.

⁹⁵ SUMMERS 1981, p. 406.

⁹⁶ ELKINS analizza in dettagli anatomia di Michelangelo nelle sue opere (disegno, pittura, scultura) e mostra quanto l'artista conosceva bene l'anatomia umana e quanto fedele alla realtà la rappresentava, tanto che alcune forme che rappresentava non avevano neanche o non hanno ancora oggi il suo nome. Questa conoscenza era tale che poteva rappresentare la figura alla base della memoria inventando le posizioni (ELKINS 1984, p. 182). L'analisi di ELKINS è tale che trova alcuni rari casi nelle opere di Michelangelo dove l'artista aveva inventato alcuni muscoli per i scopi artistici, come per esempio un piccolo muscolo sopra il Mignolo della mano destra della statua di *David* all'Accademia di Firenze. (ELKINS 1984, p. 178)

⁹⁷ La divisione della Volta in nove campate, che segue l'ordine dell'esecuzione delle scene, è secondo: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989.

Gli Ignudi sono seduti sopra le colonne dipinte che sono le stesse colonne dei troni di dieci Veggenti. Due figure di Profeti sono rappresentate verso la parete d'ingresso a Est e verso la parete d'altare a Ovest, rispettivamente il Profeta *Zacharias* e il Profeta *Ionas*. Sono venti giovani Ignudi che tengono in diversi modi un nastro e le piante del rovere. Mostrano i diversi movimenti del corpo, che è la loro grande forza artistica, come anche diverse espressioni dei loro visi. La loro altezza è circa da 150 a 180 cm e ingrandiscono proseguendo verso l'altare, come pure le figure dei Profeti e delle Sibille. Le loro ombre dipendono dalla sorgente di luce che sembra dentro l'aula, forse proveniente dalla direzione dell'altare, più precisamente dove precedentemente era rappresentata l'Immacolata di Perugino.⁹⁸ Sembra che le loro ombre diventano sempre più scure allontanandosi dalla sorgente, e così il gruppo di quattro Ignudi sopra l'entrata principale è il più scuro di tutti gli altri sedici Ignudi. Questi personaggi sono stati chiamati in diversi modi: Atlanti⁹⁹, Cherubini¹⁰⁰, Atleti¹⁰¹, Geni¹⁰², Schiavi¹⁰³; la «successiva schiavitù umana: schiavitù della forza e dell'errore»¹⁰⁴ etc. In realtà non si nota nessun attributo della schiavitù sulla base del quale si potrebbe concludere che si tratti di schiavi; per essere atlanti (o telamoni) non sembra che sorreggono nulla; per essere atleti forse non basta il corpo muscoloso. In questo studio saranno chiamati Ignudi, come li già chiamavano i biografi di Michelangelo. Già VASARI parlava di Ignudi che stanno

sedendo e girando e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande messe per l'arme e per l'impresa di papa Giulio, denotando che a quel tempo et al governo suo era l'età dell'oro, per non essere allora la Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi. Così in mezzo di loro tengono alcune medaglie drentovi storie in bozza e contraffatte in bronzo d'oro, cavate dal Libro de'Re.¹⁰⁵

CONDIVI, invece, scriveva di

certi ignudi, che sopra la già detta cornice in alcuni zoccoli sedendo, un di qua e un di là, sostengono i medaglioni che si son detti, finti di metallo, ne' quali a uso di rovesci son fatte varie storie, tutte a proposito però della principale¹⁰⁶

⁹⁸ Cfr. DOTSON 1979 p. 247. la quale crede che la sorgente della luce sarebbe in uno dei due punti della Volta dove è stato dipinto un pezzo di cielo blu, precisamente quello sulla Volta sopra la parete d'altare.

⁹⁹ STEINMANN 1905, p. 241.

¹⁰⁰ KUHN 1960.

¹⁰¹ THODE 1908.

¹⁰² DE TOLNAY 1945.

¹⁰³ JUSTI 1900. Per le altre identificazioni possibili e la bibliografia precedente il 1965 vedi: SALVINI 1965, p. 198.

¹⁰⁴ FORATTI 1918, p. 15.

¹⁰⁵ VASARI, p. 1218.

¹⁰⁶ CONDIVI, p. 111.112.

È stato a volte detto che la loro unica funzione, oltre ad essere decorativa, fosse quella di reggere i Medaglioni per mezzo di nastri. Si osserva che per ogni Medaglione ci sono due nastri, uno che passa in alto attraverso i tre buchi del Medaglione e che reggono e con il quale giocano gli Ignudi. Invece il nastro che attraversa i due buchi in basso del Medaglione è fissato per mezzo i due anelli che sono attaccati all'interno della colonna sopra la quale sono seduti gli Ignudi. In alcuni casi è difficile dire che Ignudi proprio tengano questi nastri, però in tutti i casi gli Ignudi sono in contatto con loro in qualche modo. Gli Ignudi, oltre che a giocare con i nastri e reggere le piante del rovere (anche se a volte non le reggono, come nel caso dell'Ignudo alla destra guardando il Profeta *Daniel*), sono coinvolti in tutto ciò che succede rappresentato nella Volta. La loro posizione è particolare in quanto collega l'occhio dell'osservatore che passa dal muro (livello verticale) alla Volta (livello orizzontale). Nella Volta, dove le scene della Genesi sono rappresentate per essere guardate durante il cammino verso l'altare, gli Ignudi e i Medaglioni sono rappresentati avendo un'altro asse verticale: devono essere guardati dall'osservatore girato verso le pareti (come anche i Veggenti). Loro inviano l'occhio, mentre osserva le scene della Genesi in una posizione, da doversi girare intorno per altre tre volte per osservare i Veggenti e poi sotto loro tutta la rappresentazione delle quattro pareti.

I primi quattro Ignudi della Prima campata (fig. 12), in coppia simmetrici al massimo, sono quasi uguali, distinti soltanto in alcuni particolari. Come se si trattasse di veri ragazzi che in coppia hanno il compito di stare in una certa posizione, ma poi, visto che sono giovani irrequieti e vivaci, loro sempre di meno osservano questo compito e così divergono sempre di più man mano che si procede verso l'altare. Con ogni nuovo Ignudo dipinto l'artista libera sempre un po' di più il movimento dei giovani. Ognuno mostra uno slancio di più del movimento rispetto ai precedenti. L'espressione del cambiamento del loro corpo cambia passo per passo verso l'altare sempre di più, come un "crescendo" musicale. Come tutto il lavoro di Michelangelo nella Cappella progredisce avvicinandosi all'altare, così si osserva pure nelle figure degli Ignudi il forte cambiamento, sia nella parte tecnico-stilistica sia nel ritmo dei loro corpi, nel movimento rappresentato. La simmetria iniziale nelle coppie diventa sempre meno visibile finché non sparisce del tutto fino a rendere ogni Ignudo completamente diverso dagli altri. Con questo "crescendo" nei movimenti diventa sempre più facile da riconoscere il messaggio e l'idea che viene comunicata attraverso queste figure.

I loro unici attributi esterni sono i nastri e le piante del rovere. I nastri cambiano il colore e si avvolgono in modo sempre nuovo intorno ai Medaglioni, agli Ignudi, intorno le piante del rovere e intorno alle colonne. Il colore dei nastri ha la funzione di comunicare un significato, come il colore in tutti gli altri affreschi della Cappella Sistina, sia quelli Quattrocenteschi sia tutti gli affreschi di Michelangelo, usato secondo il significato teologico dei colori, che sarà

analizzato più avanti. Oltre ai nastri, l'attributo con un forte significato è la pianta del rovere. Questa pianta con le ghiande era lo stemma della famiglia della Rovere, lo stemma che il papa Sisto IV, Francesco della Rovere prese per la sua famiglia quando divenne il Pontefice. L'albero con due rami intrecciati e con le ghiande del rovere sui rami, come lo possiamo vedere sotto il trono del Profeta *Zacharias*, era lo stemma «*whose two intertwined branches, heavy acorns and spreading roots formed the arms of the noble Della Rovere family of Turin*»¹⁰⁷. Così le piante con le ghiande appese che sono portate da tutti gli Ignudi fanno sempre il riferimento al Pontefice Giulio II, oltre che alla famiglia della Rovere.¹⁰⁸

Tra le letture proposte è DE TOLNAY che indica una lettura secondo la dottrina Neo-Platonica Rinascimentale del microcosmo dell'uomo secondo il quale questo consiste in tre gradi: la natura corporale, l'anima razionale e la natura intellettuale e intellettiva, dove ognuno di questi tre gradi ha il suo proprio principio della vita e che sarebbero rappresentati nella Volta di Michelangelo.¹⁰⁹ Secondo questa ipotesi di lettura, DE TOLNAY propone tre diversi tipi di *Geni* all'interno della Volta della Sistina: la natura intellettuale dei Veggenti sarebbe rappresentata nei piccoli *Geni* che in coppia giocano accanto, facendo il ruolo della colonna di marmo. Nei putti sotto i Veggenti che tengono i loro nomi sarebbero incorporati i *Geni* della loro natura corporale, e alla fine negli Ignudi sopra i Veggenti sarebbero rappresentati i *Geni* della loro anima razionale che esprimono il sentimento del desiderio che, secondo il Neo-Platonismo rinascimentale, alza l'uomo verso Dio. «*Each one [dei Veggenti] composes a kind of solar system surrounded by his satellites [Geni]*»¹¹⁰. Nel Rinascimento questi *Geni*, quali intermediari tra divino e umano, furono considerati equivalenti ai angeli cristiani, ma, secondo DE TOLNAY, sono diversi in quanto esistono individualmente anche se sono comunque la proiezione della natura tripartita dei Veggenti.

*Placed on the architectural framework between the histories and the seers, they serve as intermediary beings between the divine and the human; [...] they also have the function of framing them [le storie della Genesi] diagonally and finally of emphasizing the alternating rhythm of the architectural framework.*¹¹¹

¹⁰⁷ HARTT 1950, p. 129-130.

¹⁰⁸ HARTT in seguito era convinto che per Giulio II il rovere fosse il simbolo dell'albero della vita. «*This identification, more than any other factor, seems to motivate his [di Giulio II] extraordinary devotion to the Eucharist, the fruit of the Tree of Life, and provides the metaphoric embodiment for his conviction of a divine mission.*» (HARTT 1950, p.132).

¹⁰⁹ DE TOLNAY 1945, p.63.

¹¹⁰ DE TOLNAY 1945, p.63.

¹¹¹ DE TOLNAY 1945, p. 63.

Iconograficamente sembra molto probabile che gli Ignudi derivino dall'idea delle coppie dei putti che tengono i Medaglioni sopra le teste degli Apostoli, come si può vedere nei due disegni di Michelangelo, uno custodito a Londra (fig. 13. 15) e l'altro custodito a Detroit (fig. 14. 16) che mostrano i primi progetti per la Volta in seguito cambiati. In questo caso gli Ignudi corrisponderebbero ai putti che tengono i Medaglioni che erano previsti anche in questo primo progetto. Il motivo dei putti in coppia che tengono la pianta del rovere sono già stati rappresentati nella transenna della Cappella dai seguaci di Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata. Michelangelo avrebbe cambiato l'idea originaria secondo la quale doveva rappresentare i piccoli putti, e li avrebbe cambiati in adolescenti del corpo forte ed atletico, senza le ali nell'accordo con tutte le rappresentazioni degli angeli di Michelangelo che non hanno mai le ali (ad esempio nel *Giudizio Universale* gli angeli che portano gli strumenti della Passione; nella scena della Volta di *Cacciata di Progenitori* l'angelo anche non ha le ali). DE TOLNAY spiega questo cambiamento come modificato dalla filosofia Neo-Platonica:

*For the actual ceiling Michelangelo paganized these angels, representing them as nude athletic epebes without wings and with the victor's fillet of Olympia around their curly and long hair, a symbol, from the time of antiquity, of youth. They belong to the race of nude epebes in the background of the Doni Madonna, who also have a pagan significance.[..] Their supple bodies [..] appear as a reflection of the idea of beauty in the Platonic sense. Their contemplation leads back to the divine from which they originated. [..] Intermediary beings between the spheres of the divine and the human, these paganized angels have the aspect of Eroles, expressing the spiritual desio, i.e. the amor divinus.*¹¹²

KUHN li chiamava i Cherubini, perché li collegava, alla base del brano biblico che descrive il Tempio di Salomone, con i Cherubini coi quali il re Salomone ha decorato l'interno del Tempio di Gerusalemme che erano «*schmückenden Schmuck*»¹¹³ della decorazione.¹¹⁴ (*III Regum 6,29*) L'autore con ragione crede che si tratti degli Angeli, e in seguito porta alcune giuste ragioni in questo favore, come: gli Angeli dell'Antico Testamento non volano («*sind flügellos*»¹¹⁵) e hanno la forma degli uomini («*von Menschengestalt*»). Nell'inizio (come ad Abramo) Dio si rivela agli uomini nella forma degli Angeli: precisamente Due Angeli. Anche, gli Angeli dell'Antico Testamento sono forti: Giacobbe combatte a lungo con l'Angelo (*Gn 32, 24 ss*). Oltre a non

¹¹² DE TOLNAY 1945, p. 64.

¹¹³ KUHN 1960, p. 56.

¹¹⁴ KUHN 1960, p. 52ss. Non porta niente di nuovo, oltre che fa un buon riassunto di più importante analisi complete sugli Ignudi e sui Medaglioni fatte precedentemente.

¹¹⁵ KUHN 1960, p. 53.

volare, rappresentati come uomini forti, sono anche giovani e belli, anche se non sono in nessuna occasione nudi.¹¹⁶ Parlando anche lui delle coppie degli Ignudi e non dei gruppi di quattro, legate ai due cherubini del Tempio che stavano sopra l'Arca dell'Alleanza, questi con le grandi ali, KUHN:

*Gott spricht seine Aufträge zwischen den beiden Keruben; und bei Michelangelo sitzen zwischen den Keruben auf ihren Thronen Propheten und Sibyllen, ihrem Berufe nach Wortkunder Gottes.*¹¹⁷

HARTT propone una lettura degli Ignudi molto particolare, legata sia alle scene centrali sia ai Medaglioni sia ai Veggenti, parlando di un'allegoria dei Medaglioni come le Ostie – il Corpo di Cristo che sono tenute dagli Accoliti (= Ignudi) attraverso i nastri (=il Corporale).¹¹⁸ Sulla base del modello iconografico, per alcuni di loro, fa il confronto con alcune delle antiche gemme della collezione Medici, eseguite dagli allievi di Donatello che decoravano il cortile del Palazzo Medici a Firenze, HARTT sostiene che, come i giovani di queste gemme, così anche gli Ignudi tengono una cosa sacra. La cosa sacra nel caso degli Ignudi sarebbe la pianta del rovere con le ghiande e i Medaglioni, un simbolo di Eucaristia.

*In the Sistine Ceiling that sacred object is the garland of 'rovere' leavers and acorns, the mystical leaves and fruit of the Tree of Life. [...] If the oak garlands refer to the blood of Christ as fruit of the vine, it is probable that the gilded bronze medallions allude to his body in the consecrated host. Their Shape is indeed that of the host.*¹¹⁹

Sono Angeli, come si può vedere anche dalla loro derivazione iconografica dai putti che dovevano letteralmente reggere ai due lati i Medaglioni, come si vede nei due progetti iniziali di Michelangelo (fig. 13.14.15.16), cosa che dimostra che l'artista ha modificato i progetti originali per fare «come piaceva a lui»:

[...] Dipoi, tornando a Roma non volse anchora che io seguissi la sepoltura, e volse che io dipignessi la volta di Sisto, di che fumo d'achordo di tre mila ducati a ctucte mie spese, chon poche figure senplicemente. Poi che io ebi fatto certi disegni mi parve che riuscissi chosa povera, onde lui mi rifece un'altra allogagione insino alle storie di socto, e che io facessi nella volta quello che io volevo, che montava circha altrettanto.[...] ¹²⁰

¹¹⁶ KUHN 1960, p.54.

¹¹⁷ KUHN 1960, p.57.

¹¹⁸ HARTT 1950, p. 135.ss.

¹¹⁹ HARTT 1950, p. 136.

¹²⁰ «Michelangelo (in Firenze) a (Giovan Francesco Fattucci in Roma)(Fine di dicembre 1523)», in: *Il Carteggio di Michelangelo* 1973, vol. III, p. 10.11.n.DXCV.

Mentre alcuni li collegano con i Profeti e le Sibille e dicono che non c'entrano con le scene centrali della Volta, altri invece sono del pensiero che questi sono collegati con le scene in qualche modo. Così per esempio FORATTI riteneva che «l'espressione e l'attitudine loro è indipendente dagli episodi biblici di cui adornano gli angoli»¹²¹, DE TOLNAY anche ipotizza che la loro funzione di reggere i Medaglioni è secondaria rispetto a loro meditazione e partecipazione alle scene e figure rappresentate nella Volta, riconoscibile dalla loro espressione del volto e dai movimenti;¹²² DOTSON condivide il pensiero che si tratti di angeli che, secondo lei, è pure confermato dalla loro posizione. Loro contemplan l'Incarnazione, Crocifissione e l'Ultimo Giudizio che sono rappresentati nella Cappella.¹²³ ARGAN parlava delle rappresentazioni dei pagani come nel caso del dipinto *Tondo Doni* di Michelangelo dove i nudi rappresentati nello sfondo sono l'allegoria del mondo pagano nel tempo *Ante legem*¹²⁴, mentre DE TOLNAY li collega fortemente e ritiene come più probabile che gli Ignudi abbiano il loro significato allegorico legato fortemente sia alle scene centrali, sia ai Medaglioni, come anche richiamano spesso il collegamento con tutto il resto della decorazione della Cappella Sistina, sia la decorazione Quattrocentesca sia il futuro *Giudizio Universale* di Michelangelo. Secondo questa lettura allegorica si tratta di diversi livelli sovrapposti che rappresentano gli Ignudi, ciò sarà dettagliatamente esposto in uno dei seguenti capitoli.

3.3. Gli Ignudi della Prima campata¹²⁵

Nella Prima campata è rappresentata nel centro la scena dell'*Ebbrezza di Noè* con i quattro Ignudi sugli angoli della scena, due Medaglioni ai due lati della scena e la Sibilla *Delphica* da un lato e il Profeta *Ioel* dall'altro lato della campata. La Prima campata è preceduta, come dopo l'ultima Nona campata, da un pezzo del cielo blu. I quattro Ignudi della prima campata, sopra l'entrata principale nella Cappella, sono gli Ignudi eseguiti per primi e si distinguono moltissimo da tutti i gruppi seguenti. I loro visi hanno l'espressione particolarmente triste, gli occhi sono quasi chiusi con gli sguardi verso basso. (fig. 12)

I due Ignudi sopra il Profeta *Ioel* sono molto simili tra loro, tanto che quasi sicuramente derivano dallo stesso cartone, impiegato al rovescio.¹²⁶ Tutti e

¹²¹ FORATTI 1918, p.

¹²² DE TOLNAY 1945, p. 64.

¹²³ DOTSON 1979, p. 230.

¹²⁴ Vedi: ARGAN, p. 55.

¹²⁵ Nel presente lavoro la posizione degli Ignudi (la sinistra o la destra) sarà determinata dal punto di vista di chi guarda.

due sono girati verso il Medaglione, con un piede appoggiato sul nastro in basso che passa il bordo del Medaglione, e l'altro appoggiato davanti il trono sul quale sono seduti. Pure le mani sono simmetriche fino al massimo. I loro visi sembrano uguali, con la stessa triste espressione. I capelli sono molto ricci a tutti e due, e mentre uno li ha legati con un nastro chiaro, l'altro gli ha sciolti. Il colore dei loro corpi è molto scuro, come anche nell'altra coppia dall'altro lato della stessa campata. Sono gli Ignudi più scuri di tutti gli altri nella Volta, più in buio con le ombre più lunghe. Se si tiene come presupposto che la luce che proviene dall'altare e illumina le figure che stanno all'interno dell'aula, illumina pure questi Ignudi, sembra a questo punto logico che gli ultimi (più lontani dalla sorgente della luce) sono quelli nel buio più profondo rispetto a tutti gli altri Ignudi. Il nastro che tengono tutti e due avvolge la pianta del rovere e attraversa il Medaglione in cinque fori, che è lo stesso nastro che, come il rovere, avvolge da dietro il Medaglione. Secondo i studiosi, sarebbe possibile che Luca Signorelli aveva usato per l'Ignudo nella scena della *Morte di Mosè*, nella stessa Cappella, lo stesso modello antico, oggi perduto, come Michelangelo. (fig. 17) Si tratterebbe del giovane seduto in profilo appoggiato sulla mano con la testa girata indietro, come si rappresentava «*on ancient funeral stones*». ¹²⁷

STEINMANN ha collegato la coppia sopra *Ioel* con un rilievo eseguito da un allievo di Donatello che rappresentava Diomede, figlio di Tideo, re di Argo che rubò insieme ad Ulisse il Palladio dalla città di Troia e del quale si trova oggi ancora uno schizzo fatto da Michelangelo e custodito a Museo di Casa Buonarroti. Lo studioso vedeva in questo Diomede, oltre il modello per la coppia sopra *Ioel*, il primo motivo per l'idea come tale di rappresentare i giovani portanti le ghiande, *Guirlandenträger*. (fig. 18)

Im Hof des Palazzo Riccardi hatte ein Schüler Donatellos eine Reihe antiker Gemmen aus dem Besitz der Medici in Marmor nachgebildet und unter diesen auch einen Diomed dargestellt, der nach dem Raub des Palladion aus Troja von der Maur auf den bekränzten Altar Apolls hinabgesprungen ist. Diesem Rundrelief, nach dem sich in der Casa Buonarroti noch eine flüchtige Bleistiftskizze Michelangelos erhalten hat, verdankt er auch die erste Anregung für einen Guirlandenträger. Man vergleiche den ersten Knaben links über dem Propheten Joel mit dem Diomed Donatellos, wo man wird erkennen, dass sich in dem einen einfach das Bewegungsmotiv des anderen fortsetzt. ¹²⁸

Osservando il modello proposto si vede una posizione del giovane che, seduto su una pietra, ha la gamba distesa in avanti ed è seduto sopra l'altra gamba piegata. La mano destra è messa indietro, mentre la sinistra in avanti, tutte e due

¹²⁶ SALVINI 1965, p. 198.

¹²⁷ DE TOLNAY 1945, p. 65.

¹²⁸ STEINMANN 1905, p. 244-245.

tengono gli oggetti e il nastro. Se si paragona questo modello con gli Ignudi sopra il Profeta *Ioel* si nota che la posizione del torso è molto simile come anche la posizione della testa, ma la gamba degli Ignudi sopra il Profeta non è distesa in avanti, come neanche l'altra non è piegata da essere seduto sopra. L'Ignudo della gemma non si appoggia alla mano, mentre tutti e due Ignudi sopra il Profeta sono appoggiati fortemente con una mano sul trono. Per quanto riguarda i due Ignudi sopra la Sibilla *Erithraea* con i quali è stato collegato lo stesso modello, questi hanno la gamba interna verso il Medaglione piegata ad essere seduti sopra, ma l'altra gamba non è distesa in avanti come nel modello presentato della Collezione Medici. (fig. 20) In più, i due Ignudi sopra la Sibilla *Erithraea* sono inclinati indietro, e non in avanti come il modello della gemma. DE TOLNAY presenta un'altra coppia degli Ignudi fatta nel bordo di un codice miniato della seconda metà del Quattrocento dove la posizione dell'Ignudo è la stessa della gemma della Collezione Medici.¹²⁹ La somiglianza con la gemma della Collezione Medici è molto evidente, ma le discordanze rispetto agli Ignudi della Cappella Sistina sia sopra il Profeta *Ioel* sia sopra la Sibilla *Erithraea* rimangono le stesse come già sopra nominate.

Due Ignudi dell'altro lato sopra la Sibilla *Delphica*, di nuovo molto simmetrici, assomigliano già al primo sguardo alla coppia appena descritta. (fig. 12) L'espressione dei loro visi è sempre molto addolorata ed è anche in questa coppia presente la massima simmetria dei corpi. Mentre la simmetria già tra la coppia sopra il Profeta *Ioel* divergeva pochissimo, qua è presente ancora di meno. Anche se l'Ignudo sinistro guardando è quasi per intero cancellato dall'esplosione del 1798¹³⁰, la sua posizione precedente può essere ricostruita, oltre che dalle varie copie della Volta, da un disegno conservato a Windsor Castle dell'Ignudo distrutto che è dello stesso Ignoto che riproduse gran parte della Volta nei fogli di quella raccolta.¹³¹ (fig. 19) Uno con la mano sinistra, l'altro con la destra prendono leggermente il nastro tra le gambe mentre con l'altra mano abbracciano la pianta del rovere: quello attualmente intatto in basso sul trono, l'altro (come si vede dal disegno sopra indicato) in alto sulla propria spalla destra. Anche qui il nastro che avvolge sia la pianta sia il Medaglione è di colore blu. Tutti e due hanno i capelli legati con il nastro, che è sempre lo stesso modo di legargli in tutti gli Ignudi così che i capelli ricci rimangono un po' sciolti intorno la testa. Non si presenta nessun modello iconografico, oltre che si può presupporre il modello proposto per la coppia precedente, viste le grande somiglianze tra questi quattro Ignudi.

¹²⁹ Codice Ciceroniano della Biblioteca Mediceo-Laurenziana. Plut. 48, Cod. 8, fol. 2^r.

¹³⁰ STEINMANN 1905, p. 245.

¹³¹ Vedi anche: STEINMANN 1905, p. 245. nota 3: «*Sein zerstörtes Gegenüber war in ähnlicher Weise beschäftigt, wie die Kopien der ganzen Decke in Windsor und Oxford und die Stiche von Adam Ghisi (Bartsch XV, 426)[Abb.94] und Cherubino Alberti (Bartsch XVII, 77) deutlich lassen.*»

3.4. Gli Ignudi della Terza campata

La terza campata include: la scena storica centrale del *Sacrificio di Noè*, la Sibilla *Erithraea* e il Profeta *Esaias* con quattro Ignudi e due Medaglioni. Rispetto al gruppo appena descritto il principio della simmetria tra due Ignudi in coppia pure qua rimane fortemente espressa, anche se i movimenti del corpo sono un po' più liberi. (fig. 20) Sembra che la posizione fondamentale del torso sia la stessa – con le spalle poco inclinate verso le scene grandi della Volta, come si è visto già nella Prima campata (fig. 12), com'è nella Terza e come si vedrà nella Quinta campata, e che cambierà sempre di più nella posizione delle mani, delle gambe e della testa. Il colore dei loro corpi è già molto più chiaro rispetto alla Prima campata. L'espressione dei loro visi è un po' cambiata anche se rimane sempre quella tristezza dolorosa.

I due Ignudi sopra la Sibilla *Erithraea* sono seduti entrambi nello stesso modo: la gamba interna (interna, cioè vicina al Medaglione) è fortemente piegata e nascosta nel cuscino, mentre la gamba esterna è appoggiata davanti il trono e inclinata nello stesso modo in tutti e due Ignudi. I loro corpi sono inclinati nella direzione opposta al Medaglione e perciò sono appoggiati con la mano sinistra al bordo esterno della colonna. La posizione dei loro corpi cambia visto che entrambi tengono il nastro con la mano destra che fa la divergenza nel movimento del corpo, ma oltre questo sono molto simmetrici. Il loro sguardo è indirizzato in punti diversi: mentre l'Ignudo destro guarda in giù verso il Medaglione, l'Ignudo sinistro guarda in qualche altra direzione. Il nastro con il quale è legato il Medaglione e la pianta del rovere è sempre uno e legato nello stesso modo, qui di colore verde. Il modo del nastro di avvolgere la pianta è cambiato cosicché nella coppia sopra la Sibilla *Erithraea* la pianta quasi non si vede, se non sotto la gamba destra dell'Ignudo alla sinistra sopra la Sibilla *Erithraea*, perché, avvolta nel nastro, diventa come un cuscino per l'Ignudo.

La posizione di questi due Ignudi fu messa in relazione con quella di Diomede nell'antica gemma che originariamente si trovava nella collezione della famiglia Medici e fu copiata nella metà del Quattrocento dalla bottega di Donatello su un rilievo Tondo del cortile del Palazzo dei Medici, come già detto per la coppia degli Ignudi della Prima campata.¹³² (fig. 18) La somiglianza con il modello proposto combacia nella posizione della gamba piegata e sopra la quale l'Ignudo è seduto, ma la posizione della gamba messa davanti la colonna nel caso degli Ignudi sopra la Sibilla *Erithraea* non è la stessa del modello sopra indicato. Diverge anche l'inclinazione del torso.

¹³² SALVINI 1965, p. 198; DE TOLNAY 1945, p. 65.

Dall'espressione del viso degli Ignudi nella Prima campata che era triste, si passa all'espressione del viso un po' stupita e distratta dell'Ignudo sinistro sopra la Sibilla *Erithraea*, arrivando alla coppia sopra il Profeta *Esaias* dove il nudo alla destra sopra il Profeta sorride, anche se sembra che il suo compagno lo guardi seriamente e con rimprovero sotto la mano sinistra che tiene alzata. La posizione dei loro corpi sembra abbastanza simmetrica, in fondo, anche se divergono le posizioni delle mani e la direzione dei loro sguardi. Sembra che è la stessa idea ancora presente per le posizioni degli Ignudi: il torso del corpo simmetrico con sempre più movimento nelle mani, nelle gambe e nella posizione della testa. La gamba interna è appoggiata sul nastro basso del Medaglione, mentre l'altra è messa davanti al trono. I loro corpi sono entrambi inclinati verso le scene grandi della Genesi, portando il peso della pianta del rovere sulle spalle avvolta col nastro. Una parte del rovere anche qui è avvolta nel nastro e fa da cuscino per gli Ignudi.

Per l'Ignudo alla sinistra guardando sopra *Esaias* STEINMANN propone una variante del motivo di *Laocoonte*.¹³³ (fig. 21) Oltre le mani che sono diverse nell'Ignudo alla destra sopra il Profeta, la posizione del resto del corpo dei due compagni sarebbe più o meno la stessa, e come anche nella statua del *Gruppo del Laocoonte*. Si può notare una somiglianza dei corpi vista nella posizione che non è né in piedi né seduta. Sia *Laocoonte* sia l'Ignudo alla sinistra sopra il Profeta *Esaias* sono appoggiati con il piede sinistro leggermente ad un livello più in basso (nel caso dell'Ignudo il piede sta sopra il nastro) rispetto al piede destro che sta davanti la pietra sopra la quale tutte le due figure sono sedute. Il torso del corpo si stende verso l'esterno in alto. La posizione della testa sarebbe diversa visto che *Laocoonte* l'ha inclinata in dietro e l'Ignudo la gira soltanto verso il suo compagno. La testa di questo Ignudo, secondo DE TOLNAY, è trattata da un modello vivo, visto che è quasi identica al disegno di Michelangelo custodito al Museo del Louvre.¹³⁴ (fig. 23) Oltre alla posizione del corpo, già STEINMANN aveva notato la forma dei muscoli che sarebbe ripresa dalla statua del *Laocoonte*.¹³⁵

Mentre l'Ignudo alla sinistra sopra il Profeta *Esaias* potrebbe avere come eventuale modello la statua di *Laocoonte*, l'Ignudo alla destra sopra lo stesso Profeta potrebbe richiamare il figlio alla sinistra di *Laocoonte*¹³⁶, o una variazione di *Laocoonte*, come nota STEINMANN.¹³⁷ Un genio come Michelangelo non doveva per forza in ogni dettaglio copiare il modello, ma sarebbero logiche variazioni del motivo usandolo quanto possibile per diverse occorrenze. Eccetto la divergenza tra i due Ignudi che è nella posizione della

¹³³ STEINMANN 1905, p. 249.

¹³⁴ DE TOLNAY, p. 110.

¹³⁵ Da recentemente Lynn CATTERSON, la storica dell'arte della Columbia University, suggerisce l'ipotesi che la scultura del Gruppo di Laocoonte sarebbe «a forgery perpetrated by Michelangelo». (SHATTUCK 2005.)

¹³⁶ FORATTI 1918, p. 118.

¹³⁷ STEINMANN 1905, p. 251.

mano alzata, tutto il resto del corpo è quasi identico. Una variazione del genere troviamo anche in uno degli Ignudi del *Tondo Doni*, dove la posizione del corpo si mostra molto simile alla posizione dell'Ignudo alla sinistra sopra il Profeta *Esaias*, perciò, secondo DE TOLNAY, l'Ignudo alla sinistra sopra *Esaias* è uno sviluppo dell'Ignudo del *Tondo Doni*, sempre presupposto che l'idea originaria sia stata presa dalla statua di Laocoonte.¹³⁸ (fig. 9)

Secondo PANOFSKY, l'Ignudo alla sinistra della Sibilla *Erithraea* potrebbe essere una ricostruzione del *Torso del Belvedere*, come lo si pensa per l'Ignudo della Nona campata alla sinistra sopra il Profeta *Hieremias*.¹³⁹ (fig. 22)

3.5. Gli Ignudi della Quinta campata

Nella quinta campata sono rappresentati, ai lati della scena centrale della *Creazione di Eva*, due Medaglioni, quattro Ignudi e due Veggenti nei loro troni, il Profeta *Ezechiel* e la Sibilla *Cumaea*. Come nelle due campate precedentemente descritte, anche qui troviamo il nastro presso ognuno dei quattro Ignudi di un solo colore, in questo caso d'oro. (fig. 24) È nella Settima e nella Nona campata che il colore del nastro diventerà cangiante. Qui colore giallo dorato è il più splendente dei colori nella Volta ed è una delle poche volte che Michelangelo usa questo colore, tanto amato dal Pontefice che si lamenterà alla fine dei lavori per il troppo poco uso di oro nella Volta. Ignudi di questa campata hanno la pelle chiarissima, quasi bianca a volte sembra come la pelle del corpo morto, come nel caso dell'Ignudo alla sinistra guardando la Sibilla *Cumaea*. Mentre i due Ignudi sopra la Sibilla *Cumaea* sono seduti su cuscini e avvolti da un manto come nelle conchiglie, quelli sopra il Profeta *Ezechiel* giocano di più con i nastri. La posizione dei torsi dei due Ignudi sopra la Sibilla è la stessa: questa volta loro sono inclinati in modo molto simile verso il Medaglione e verso la scena della *Creazione di Eva*. Mentre l'Ignudo alla destra della Sibilla sembra impaurito e per questa paura stringe fortemente la pianta di rovere, l'altro sembra come nei pensieri che si sono persi nelle profondità sconosciute. Forse sta pensando alla *Creazione dell'uomo*, la scena che osserva oppure il suo sguardo va molto più lontano verso l'altare. Entrambi gli Ignudi hanno, oltre la stessa posizione del torso, la gamba esterna appoggiata davanti alla colonna mentre l'interna è piegata e come tale appoggia sopra il cuscino dorato.

Nel caso dei due Ignudi sopra il Profeta *Ezechiel* troviamo la posizione del loro torso piegato in avanti con una mano che prende il nastro in basso davanti alla colonna. È un caso particolare dove troviamo il nastro che avvolge

¹³⁸ DE TOLNAY 1945, p. 65.

¹³⁹ Citazione di PANOFSKY secondo DE TOLNAY, p. 66.

l'intera colonna, sopra la quale è seduto l'Ignudo. Si tratta di due posizioni del corpo molto difficili da fare per l'uomo. Mentre l'Ignudo alla sinistra guardando sopra il Profeta *Ezechiel* ha le ginocchia messe insieme e i piedi incrociati, l'Ignudo alla destra sopra il Profeta ha le gambe spalancate e il nastro lo prende in basso in mezzo ai piedi, mentre il piede destro è anch'esso sopra il nastro. L'Ignudo con le gambe messe insieme e incrociate sembra di poter perdere ogni momento l'equilibrio e cadere, tanto insicura sembra la sua posizione. Si osserva che il punto nel quale entrambi tengono il nastro è identico, cambia la disposizione delle gambe, fortemente incrociate oppure largamente spalancate. DE TOLNAY collega l'Ignudo destro sopra il Profeta *Ezechiel* al disegno fatto per l'Ignudo a destra sopra la Sibilla *Delphica*, nel British Museum di Londra.¹⁴⁰

3.6. Gli Ignudi della Settima campata

Nella Settima campata sono rappresentati: la scena della *Creazione del firmamento*, due Medaglioni tra i quali uno vuoto, quattro Ignudi e il Profeta *Daniel* e la Sibilla *Persicha*. I due Ignudi sopra la Sibilla *Persicha* sono avvolti con un grande nastro svolazzante del colore azzurro. (fig. 25) La loro posizione del corpo è contrapposta: mentre uno è girato con le spalle verso lo spettatore l'altro invece è girato con il petto verso lo spettatore. Sembra che uno guardi l'altro. E mentre l'Ignudo alla sinistra, guardando la Sibilla, è tranquillo, con i capelli molto lunghi fino alle spalle, il suo compagno li ha fortemente sciolti dal vento e molto corti. Mentre il sinistro sopra la Sibilla è avvolto dal manto nello stesso modo come Dio è avvolto dal velo nella scena centrale, l'Ignudo alla destra sopra la Sibilla sembra sconvolto dalla forza del vento quasi a scivolare dalla sua colonna. L'Ignudo alla sinistra della Sibilla sembra che nasconda le sue ghiande mentre le prende con le mani avvolte nel nastro, invece il suo compagno prende con la mano la sua pianta di rovere ma nella quale questa volta non ci sono ghiande, nemmeno una, soltanto sembra un cuscino di colore verde. La pianta dell'Ignudo che combatte col vento è avvolta molto di meno nel nastro azzurro che la pianta dell'altro Ignudo.

Tra i due Ignudi sopra la Sibilla *Persicha* quello alla sinistra DE TOLNAY lo ha messo in relazione con uno studio di testa al British Museum di Londra.¹⁴¹

L'Ignudo alla destra sopra la *Persicha*,

mosso dal forte vento è forse il più esaminato e ammirato della serie per il dinamico vigore della posa. Solitamente lo si è scorto urlare nel vento; ciò che

¹⁴⁰ DE TOLNAY 1945, p. 65. fig. 239a. Studio per l'Ignudo a destra della *Delphica*. London, British Museum, Inv.n. 1 859-6-25-568r; Misure: mm 257x205.

¹⁴¹ DE TOLNAY 1975, p. 105. Testa dell'Ignudo a sinistra sopra la Sibilla *Persicha*, cm 19x25,7, London, British Museum. N. 1926-10-9-1v.

ha indotto a identificarvi un marinaio in manovra cui sia sfuggito il cavo, cioè i nastri del Medaglione: e sarebbe ciò a farlo gridare nel timore di una rovinosa caduta propria e del disco.¹⁴²

La posa di questo Ignudo così fortemente dinamica venne collegata a quella di Arianna, «*in a Hellenistic relief representing Bacchus and Ariadne, preserved in the Vatican*».¹⁴³ Nei due Ignudi sopra il Profeta *Daniel* il ritmo dei movimenti oramai si è slanciato fino al massimo, soprattutto nell'Ignudo alla destra che sembra che balli con il nastro del colore rosa. L'Ignudo alla sinistra è rappresentato nella posizione di uno che si avvicina al suo compagno e silenziosamente cerca di bisbigliargli qualcosa. La gamba destra è appoggiata sulla colonna mentre sinistra scende dalla colonna accanto al Medaglione. Lui prende con tutte le due mani dietro le spalle sia il nastro sia la pianta del rovere e si piega sotto il loro peso.

L'Ignudo alla sinistra sopra il Profeta *Daniel*

*seems to go back to the figure of the vanquished in the original conception of the Vittoria Group of the Julius Tomb: Michelangelo used the motif again in the fettered slave in the Louvre and in the figure of the vanquished in the Vittoria Group in the Palazzo della Signoria.*¹⁴⁴

Questo giovane che mostra il massimo dell'energia di tutti gli Ignudi della Volta, è rappresentato con «l'aspetto di satiro scatenato nella danza e nel canto».¹⁴⁵ Il nastro dell'altro Ignudo è del colore delle foglie in autunno che varia dal giallo fino al marrone, e passa nel colore rosa soltanto alla fine toccando il Medaglione. È la prima volta che il nastro in gioco tra la coppia cambia il colore tanto fortemente dall'uno fino all'altro Ignudo. E mentre l'Ignudo alla sinistra ancora tiene la pianta del rovere sulle spalle, l'Ignudo alla destra non tiene più la pianta, ma questa invece gli è caduta per terra tra la colonna e il Medaglione. Le sue ghiande sono appese in basso, dietro il nastro basso. Tanto occupato dalla gioia e dalla danza non tiene più la pianta ma soltanto gioca con il nastro, con lo sguardo che va verso la scena del Medaglione. Sembra quasi che con la sua posizione cerca ad imitare la posizione dell'uomo appeso sull'albero nella scena del Medaglione.

¹⁴² SALVINI 1965, p. 200-201.

¹⁴³ DE TOLNAY 1945, p. 65.

¹⁴⁴ DE TOLNAY, p. 66, non porta la fotografia.

¹⁴⁵ SALVINI 1965, p.198-201.

3.7. Gli Ignudi della Nona campata

Nell'ultima Nona campata sono rappresentati la Sibilla *Libica*, il Profeta *Hieremias*, la scena della *Separazione della luce dalle tenebre* e i quattro Ignudi agli angoli di questa scena che in coppia tengono due Medaglioni. (fig. 26) Due Ignudi sopra il Profeta *Hieremias* non mostrano tra di loro somiglianze nell'atteggiamento, anzi sono assolutamente in posizioni diverse. Quello alla sinistra guardando mostra un'eleganza dell'atteggiamento. Le sue mani sono fini e quasi in una posizione femminile, il suo sguardo è serio, dignitoso e indirizzato dritto di fronte verso il suo compagno che, invece, fa una gran fatica nel tenere sulle spalle la pianta del rovere. L'Ignudo sinistro è con il petto girato verso lo spettatore, mentre la testa come pure le gambe sono girate verso il Medaglione e verso il suo compagno. Le gambe sono incrociate in modo particolare che non è una posizione da usare per sedersi perché molto instabile. La funzione della pianta e del nastro è soltanto quella di appoggio all'Ignudo che vi è seduto sopra, mostrando un totale disinteresse per questi oggetti. I capelli sono avvolti quasi interamente da un nastro viola.

L'altro Ignudo, destro sopra il Profeta, è stancato sotto il peso dell'enorme pianta del rovere avvolta con il nastro verde-giallo. Lo stesso nastro sotto l'Ignudo sinistro ancora è in colore verde scuro, mentre qui è fortemente illuminato così che diventa giallo dorato. Rispetto al colore della pelle dell'Ignudo sinistro, che è un rosso-marone come se fossi appena ben abbronzato, l'Ignudo destro ha il colore che penetra molto più vicino alle ombre nere che marroni. Sono le ombre il risultato dell'immaginata fortissima luce, come diventerà più tardi lo stile di Caravaggio. Il suo viso non è tanto visibile perché ha abbassato lo sguardo piegandosi sotto il peso della pianta. Entrambi gli Ignudi con una delle gambe toccano il Medaglione posato tra di loro, come anche oltrepassano la cornice toccando uno con il piede il pezzo del cielo lasciato all'inizio della Volta e l'altro con il braccio la scena della *Creazione del sole e della luna*.

Nell'ambito dell'interpretazione sacrificale della Volta, la ghirlanda sorretta dall'Ignudo alla sinistra sopra il Profeta simboleggerebbe il carico dei peccati umani accollatosi da Cristo.¹⁴⁶ PANOFSKY ha proposto un'altra derivazione dal *Torso* del Belvedere, che sarebbe un restauro ideale di stesso. (fig. 22)

Nei due Ignudi sopra la Sibilla *Libica* non si trova un particolare collegamento nella simmetria o nella posizione dei corpi. L'Ignudo sinistro sopra la Sibilla è seduto con tutto il suo peso sulla colonna così che le sue *'posteriora dorsis'* entrano nel pezzo del cielo anche se avvolte lungo il bordo con il verde della pianta. La posizione nella quale è seduto mostra la forte inclinazione del suo

¹⁴⁶ HARTT 1964.

corpo verso il basso – verso il Medaglione e verso il suo compagno. È la testa che cambia l'orientamento rispetto al tutto il resto del corpo e guarda dietro di sé in basso, verso il pennacchio con la scena del *Serpente di bronzo*. L'inclinazione del corpo è parallela con la linea della gamba destra, mentre la sinistra pende accanto al Medaglione. Il suo braccio destro abbraccia fortemente la pianta del rovere, avvolta nel nastro blu che è lo stesso colore del nastro che gli avvolge i capelli. Il colore del suo corpo è molto chiaro, ma il viso è in una forte ombra scura. Il nastro blu improvvisamente cambia nell'Ignudo destro guardando sopra Libica. Il rovere verde vicino al Medaglione ancora lo vediamo avvolto con il nastro blu mentre subito con il tocco dell'Ignudo diventa rosa-viola, il colore che è lo stesso del vestito di Dio Padre Creatore nelle scene centrali della Volta. L'atteggiamento di quest'Ignudo è uno dei più particolari tra tutti gli Ignudi. Lui non è seduto ma è soltanto appoggiato sulla gamba destra piegata e posta sulla colonna, mentre il peso del corpo sembra che sta sulla gamba sinistra che sta davanti la colonna. Il dorso è piegato in modo molto particolare: da un lato si piega verso la sua destra e in più la testa lancia lo sguardo dietro di sé. Pure le mani sono entrambe piegate mentre tengono il nastro viola per non farlo cadere dietro le spalle. È l'atteggiamento di un corpo che sembra che si stia svegliando. Si potrebbe vedere una somiglianza tra le braccia dell'Ignudo alla destra sopra la Sibilla con la posizione delle braccia del *Schiavo morente* al Louvre, come pure nella posizione della testa. (fig. 2) Il viso e la testa dell'Ignudo alla sinistra della *Libica*, come anche l'inclinazione del torso si potrebbero forse collegare con l'Ignudo seduto alla sinistra guardando sopra la Sibilla *Cumaea*.

The one at the right above the Lybica was inspired by an ancient gem in Naples representing a faun with the Child Bacchus (STEINMANN). This gem was also copied in a Tondo by a pupil of Donatello, in the courtyard of the Palazzo Medici, and a second time, in the ceiling of the antesacristy of S.Spirito in Florence, by Cronaca and Giuliano da Sangallo (1493).¹⁴⁷

¹⁴⁷ DE TOLNAY 1945, p. 66.

4. I dieci Medaglioni della Volta della Cappella Sistina

Sulla Volta della Cappella Sistina ogni coppia di Ignudi che abbiamo prima analizzato reggono un Medaglione in finto bronzo, dieci in tutta la Volta. (fig. 11) Ogni Medaglione ha un bordo del colore viola, ed è attraversato da due nastri in cinque buchi. I Medaglioni sono, attraverso un nastro in basso legati ad un anello metallico fissato alla colonna sulla quale è seduto ogni Ignudo, mentre l'altro nastro che attraversa il Medaglione in tre punti in alto è tenuto dagli Ignudi. Il buco in alto in mezzo al Medaglione sembra che faccia passare il nastro tra gli altri due buchi laterali. I Medaglioni hanno un diametro variabile da 130 cm a 140 cm circa.¹⁴⁸ Lo sfondo dei Medaglioni è di colore bronzeo. Le scene rappresentate sono fatte a secco con due tipi di colore: un colore è scuro che traccia le ombre delle scene, mentre l'altro è colore dorato che mostra le parti più illuminate di tutta la scena rappresentata. Così fatti i Medaglioni sembrano come bassorilievi tondi. Si osserva che, ecetto i Medaglioni della Prima campata, tutti i Medaglioni hanno una forte ombra fino a quasi metà del Medaglione. Quest'ombra è fatta con il colore più scuro rispetto all'altra metà del Medaglione. Mentre la parte del Medaglione che non risulta in ombra ha sempre le dorature che rappresentano come le parti illuminate del rilievo, nella parte del Medaglione che è rappresentato più scuro non ci sono mai le dorature della scena. La parte del Medaglione che sta in ombra è sempre la parte verso l'altare e risulta pensata come l'ombra fatta dall'Ignudo che gli è accanto e il quale impedisce al raggio di luce proveniente dalla direzione dall'altare di illuminare l'intero Medaglione. Le ombre sui Medaglioni sono analoghe a tutte le altre ombre pensate come create dalla presenza degli Ignudi come presenti all'interno dell'aula. Precedentemente a Michelangelo non si trovano tante scene del genere come Medaglioni, mentre dopo di lui si. Già negli anni successivi possiamo trovare nelle Stanze Vaticane nelle opere fatte da Raffaello e dalla sua bottega un simile modo di rappresentare diverse scene. Così nella *Stanza di Eliodoro* nella decorazione dei sottarchi ci sono scene rappresentate nei rettangoli dello stesso colore e rappresentato nello stesso modo, come pure nei tondi della Volta e nei rettangoli dello zoccolo della stessa *Stanza*. Anche nella volta delle *Logge di Raffaello* ci sono rappresentate le scene dell'Antico Testamento nei diversi rettangoli, nello stesso modo. Si tratta delle opere fatte all'interno del Palazzo Vaticano in maggioranza poco dopo i lavori nella Volta della Cappella Sistina.

¹⁴⁸ SALVINI 1965, p. 201.

Si mostra così una frequenza dell'uso delle rappresentazioni del genere, con la forma che inquadra le scene che varia tra il tondo e rettangolo. Si mostra anche una grande somiglianza di alcune composizioni tra le scene delle nominate opere con le scene di Michelangelo nella Volta: *Sacrificio di Noè* e la *Costruzione dell'Arca di Noè* nelle *Logge di Raffaello*. In seguito le rappresentazioni dei finti bassorilievi bronzei saranno sempre più frequentemente usate nell'arte.

Sapendo che Michelangelo, dopo la sua venuta a Roma, aveva visitato spesso i Fori Romani, le statue antiche e alcune delle più grandi opere antiche romane, gli archi trionfali di Roma, viene logico il collegamento con le antiche opere come eventuali modelli. Perciò si crede che sarebbe probabile che i Medaglioni di Michelangelo della Volta della Cappella Sistina richiama, come già citato da STEINMAN in poi, i Medaglioni dell'*Arco di Costantino* a Roma.¹⁴⁹ (fig. 27) Guardando i primi due progetti di Michelangelo, i due studi per la Volta della Sistina oggi conservati uno a Londra (fig. 13) e l'altro a Detroit (fig. 14), si nota che l'idea dei Medaglioni era sin dall'inizio presente nel programma della Volta. Mentre in questi due disegni i Medaglioni sono già, come poi furono eseguiti, rotondi e tenuti dai due putti con le ali, si nota invece che la forma delle scene centrali è stata cambiata rispettivamente due volte, per diventare alla fine nella loro forma definitiva. (fig. 15. 16) E mentre l'idea di due putti, come quelli nella transenna della Cappella Sistina, è cambiata in due ragazzi giovani, i Medaglioni sembra che sin dall'inizio fino alla conclusione definitiva del programma che è stato poi eseguito, non abbiano cambiato la loro forma esterna nè la loro posizione, che è sopra i troni. Anche il disegno di un Ignudo seduto sopra un blocco di marmo custodito a Casa Buonarroti potrebbe parlare in favore che sin dall'inizio le figure degli Ignudi erano previste di essere rappresentate nella vicinanza dei Medaglioni. (fig. 55) Questo disegno rappresenta dietro la figura dell'Ignudo il bordo di un tondo, molto probabilmente Medaglione.¹⁵⁰

I Medaglioni, come pure gli Ignudi, hanno avuto diverse interpretazioni sia per quanto riguarda le scene che sono rappresentate al loro interno sia per quanto riguarda la loro relazione soprattutto con gli Ignudi che stanno ai loro due lati, sia nella loro relazione con i Profeti e le Sibille. Vasari scriveva che erano rappresentate scene dei libri di Re: «Così in mezzo di loro tengono alcune medaglie drentovi storie in bozza e contraffatte in bronzo e d'oro, cavate dal Libro de'Re.»¹⁵¹ Mentre Condivi scrisse che si trattava di varie storie, ma tutte legate alla principale, rappresentate nei medaglioni “detti finti di metallo”¹⁵². La parola “principale” fu poi capita in riferimento alle scene della Genesi, ma come

¹⁴⁹ Vedi: STEINMANN 1905, p. 261.

¹⁵⁰ MICHELANGELO BUONARROTI, Studio per due Ignudi della Volta della Sistina, disegno a carboncino nero ed a lapis nero, cm 30,1x21,2 in basso e 21,3 in alto. Firenze, Casa Buonarroti 33 F r. (DE TOLNAY 1975, p. 112).

¹⁵¹ VASARI, p. 1218.

¹⁵² CONDIVI, p. 111.112.

si parlerà nel seguente capitolo, forse si potrebbe trattare di qualche altra “storia principale”.

Il presente lavoro prenderà in analisi alcune opere e letture più significative per la storiografia sull’argomento in analisi.¹⁵³

La prima analisi completa su tutti i Medaglioni (anche su tutta la Cappella Sistina) fu fatta da Ernst STEINMANN che per la prima volta li ha identificati tutti come scene provenienti dai quattro libri dei Re, eccetto uno che è stato preso dal libro della Genesi, il *Sacrificio di Isacco*.¹⁵⁴ STEINMANN li identificò come segue.

Medaglione sopra la Sibilla *Delfica*: La morte di Abner (II Regum 3,27)¹⁵⁵

Medaglione sopra il Profeta *Esaias*: La morte di Uria (II Regum 11,16 anche 17)

Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*: Davide davanti Natan (II Regum 12,10-14)

Medaglione sopra il Profeta *Daniel*: La morte di Assalonne (II Regum 18,14)

Medaglione sopra la Sibilla *Libica*: Il Sacrificio di Abramo (Genesis 22,9)

Medaglione sopra il Profeta *Joel*: L’Uccisione di Ioram (IV Regum 9,26)

Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea*: Distruzione del tempio di Baal (IV Regum 10,25-27)

Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel*: Distruzione della famiglia di Acab (IV Regum 10,11)

Medaglione sopra la Sibilla *Persicha*: Vuoto

Medaglione sopra il Profeta *Hieremias*: Elia nel carro di fuoco (IV Regum 2,1-11)

Sessant’anni più tardi Edgar WIND dimostrerà che per tre Medaglioni la fonte non è presa dai libri dei Re, ma è presa dai libri dei Maccabei.¹⁵⁶ Durante il Novecento sono state proposte alcune letture come per esempio da BORINSKI¹⁵⁷ e PARRONI¹⁵⁸, che non saranno analizzate in presente elaborato. Una analisi

¹⁵³ Per l’identificazione degli episodi dei Medaglioni sono state consultate le seguenti versioni della Bibbia: Vulgata di San Girolamo, Vulgata Sisto-Clementina 1592 e Bibbia ed. CEI 1972. Si elenca di seguito la concordanza dei quattro libri dei Re: Vulgata di San Girolamo: I Regum, II Regum, III Regum, IV Regum; Vulgata 1592: I Samuelis, II Samuelis, III Regum, IV Regum; Bibbia CEI: 1 Samuele, 2 Samuele, 1 Re, 2 Re. Poiché al tempo di Michelangelo era in vigore la Vulgata di San Girolamo, le citazioni bibliche per le scene dei Medaglioni saranno indicate sulla base della stessa, anche quando citate d’altri autori con metodi diversi.

¹⁵⁴ STEINMANN 1905, p. 241.ss.

¹⁵⁵ Per le identificazioni vedi: STEINMANN 1905, p. 262-270. STEINMANN indica le citazioni secondo il modo oggi in vigore (1 Samuele, 2 Samuele, 1 Re, 2 Re).

¹⁵⁶ Il Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel*: *Il castigo di Nicanore*; il Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*: *Alessandro davanti al Gran Sacerdote*; il Medaglione sopra il Profeta *Esaias*: *La Cacciata di Eliodoro*. Come possibile quarta scena propone la scena dei due amanti per il Medaglione sopra la Sibilla *Persicha* (Medaglione vuoto), non indicando il brano biblico preciso (WIND 1960).

¹⁵⁷ BORINSKI 1908.

¹⁵⁸ Per dettagli vedi: PARRONI 1934.

completa dei Medaglioni, come anche lo studio completo sull'intera Cappella Sistina, fu fatta da Charles DE TOLNAY che riprende l'identificazione dei Medaglioni di STEINMANN, e che li considera come una rappresentazione della conversione verso Dio procedendo verso l'altare.

*It seems clear that the historical scenes represented in the medallions manifest from the entrance toward the altar a progressive conversion to God, thus accompanying the gradual ascension represented in the series of histories.*¹⁵⁹

Ancora DE TOLNAY riteneva che tutti i Medaglioni della parete Sud rappresentano i soggetti presi dal Secondo libro dei Re (IV Regum), mentre tutte le scene dei Medaglioni della parete Nord, eccetto l'ultimo, fossero presi dal Secondo libro di Samuele (II Regum). Queste scene sarebbero in stretta relazione con i personaggi rappresentati nelle lunette e le vele sottostanti.¹⁶⁰ Frederick HARTT proponeva una lettura allegorica che collegava i corrispondenti Medaglioni sia con le Sibille e i Profeti, sia con gli Ignudi soprastanti. Secondo questa lettura, i Veggenti sarebbero i sacerdoti che presentano il sacrificio. I Medaglioni rappresenterebbero le Ostie consacrate, il Corpo di Cristo elevato sopra l'altare a cui presiedono i Veggenti e con gli accoliti (gli Ignudi) che tengono l'Ostia consacrata posta sul Corporale (i nastri che tengono gli Ignudi). I nastri rappresenterebbero anche le fasce del Bambino Gesù, come pure i lini nei quali fu posto il Corpo di Cristo morto. Questi stessi nastri alluderebbero anche, sempre secondo HARTT, alla reliquia del corporale che sta nella cattedrale di Orvieto, venerata dal papa Giulio II.¹⁶¹

*On each throne the medallion is displayed upright like the host in its monstrance upon the altar. The prophets and sibyls preside over the sacrifices, the nudes are the acolytes. The marble architecture, the bronze medallions, the rich garlands, the ram's skull, maintain the atmosphere of a solemn sacrifice.*¹⁶²

Nella sua lettura l'autore continua sostenendo che poiché Cristo aveva cinque piaghe nel suo Corpo dopo la Crocifissione così ogni Medaglione nella Volta ha cinque buchi nei quali passano i nastri. Le scene rappresentate nei Medaglioni alluderebbero all'Ostia consacrata sopra la quale nel Medioevo ad entrambi i lati si facevano i rilievi. A questo punto emerge in particolare una riflessione, come quella già di Edgar WIND, che riferendosi al fatto che ci sono

¹⁵⁹ DE TOLNAY 1945, p. 72.

¹⁶⁰ DE TOLNAY 1945, p. 72.

¹⁶¹ HARTT 1950, p. 137. Di particolare importanza fu la sosta del Papa presso Orvieto prima di andare a conquistare le città nel 1506. In seguito alla reliquia di Orvieto sarà attribuita il miracolo delle vittorie dell'anno 1506.

¹⁶² HARTT 1950, p. 138.

dieci Medaglioni così sarebbero dieci Corpi di Cristo rappresentati nella Volta con 5 ferite per ogni Corpo, in tutto 50 ferite di Cristo.¹⁶³ Oltre questa lettura generale, HARTT cerca di dare una lettura allegorica di ogni scena sulla base dei diversi testi teologici medievali, come il *De Trinitate et operibus eius* di Rupertus of Deutz, *Bible moraliste*, come *Speculum vitae*, *Biblia Pauperum*, *Opera Nova Contemplativa*. Sia HARTT sia DE TOLNAY, oltre a fare una lettura allegorica e simbolica, non sono entrati in ulteriori modifiche per quanto riguarda l'identificazione delle scene ed accettano l'identificazione proposte già da STEINMANN.

Le successive novità che hanno determinato una nuova strada nella storiografia per la lettura dei Medaglioni sono state proposte da Edgar WIND nel 1960.¹⁶⁴ Il significato allegorico che lui ha proposto per i Medaglioni è legato soprattutto al fatto che ci sono dieci Medaglioni. WIND ha cercato per primo di tracciare un collegamento tra i Medaglioni e i Dieci comandamenti. Così ogni Medaglione è collegato con uno dei comandamenti dove alcune volte la scena del Medaglione rappresenta l'obbedienza al comandamento (*Alessandro davanti al Gran Sacerdote*, secondo WIND); altre volte invece rappresenta la violazione del comandamento (*Ioab uccide Abner*) oppure l'accusa della violazione del comandamento (*Elia nel carro di fuoco*); la punizione della non disobbedienza al comandamento (la *L'Uccisione di Ioram*, *La Morte di Assalonne*). WIND ha cercato di spiegare il loro strano ordine nel quale appaiono come in relazione ai comandamenti nella Volta, collegando le scene dei Medaglioni con i Profeti e le Sibille e con le scene centrali della Volta della Genesi.¹⁶⁵

Entrata (Est) Altare (Ovest)		Scene della vita di Mosè (parete Sud)						
Medaglione	1	2	3	4	5			
Comandamento ordine secondo Origene	10		2		3		7	9
Comandamento ordine secondo Origene	6		8		4		5	1
Medaglione	10	9	8	7	6			
Entrata Altare		Scene della vita di Cristo (parete Nord)						

¹⁶³ WIND 1951, p.42.

¹⁶⁴ WIND 1960.

¹⁶⁵ WIND 1960, p. 322.

Mostrando l'esempio dell'ipotesi nella campata centrale, suggerì che in questo caso i due Medaglioni si riferissero al contrasto tra la *Ecclesia Gentilium* e *Ecclesia Iudaeorum*, rappresentata da i sottostanti Profeti e le Sibille:

*And it appears, in fact, that each medallion, as it is placet over a prophet or a sibyl, refers to the propensities of that particular church, the former pagans being admonished against polytheism, lust and idolatry, the former Jews against swearing, envy and pride.*¹⁶⁶

E mentre WIND segue i comandamenti secondo Origene,¹⁶⁷ KUHN è del pensiero che si dovrebbero usare i comandamenti della Chiesa Cattolica Romana, come da Sant'Agostino e San Tommaso d'Acquino.¹⁶⁸ WIND ha proposto anche dei cambiamenti nell'identificazione di alcune scene. Così per il Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel* (dove STEINMANN propone la distruzione della famiglia di Acab, IV Regum 10,11) crede, e si è qui d'accordo con questa ipotesi, che si tratta della rappresentazione dell'uccisione e la punizione di Nicanore. Per il successivo Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*, al posto del brano biblico *David davanti il Profeta Natan*, come già da STEINMANN, WIND ha proposto che si tratti di *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote di Gerusalemme*. Nella scena del Medaglione sopra il Profeta *Esaias* da WIND è stata proposta un'altra identificazione rispetto a STEINMANN dove, al posto della *Morte di Uria* WIND propone che si tratti della *Cacciata di Eliodoro* (anche qui si segue l'ipotesi di WIND). Oltre queste, è stata proposta la scena che originariamente doveva essere dipinta nel Medaglione oggi vuoto, *La Coppia in amore*, cancellata durante i secoli perchè faceva scandalo, non essendo più capito il suo significato. L'identificazione dei Medaglioni di WIND porta un confronto con i modelli iconografici, perchè per identificarli l'autore ha usato le illustrazioni della *Biblia vulgar historiata* di Niccolò Malermi pubblicata nel 1493 con illustrazioni.¹⁶⁹ Nel periodo tra 1471 e 1478 questa Bibbia fu edita sei volte senza le illustrazioni. Nel 1490 fu edita la prima edizione con illustrazioni e fino a 1508 furono edite cinque versioni: in 1492, 1493, 1494, 1502 e 1507.

¹⁶⁶ WIND 1960, p. 323.

¹⁶⁷ WIND 1960, p. 324.ss. Secondo Origene i dieci comandamenti sono: 1. non avere altro Dio; 2. non creare nessun Immagine di Dio; 3. non dire il nome di Dio invano; 4. ricordati di festeggiare il sabato; 5. onora Padre e Madre; 6. non uccidere; 7. non fare l'adulterio; 8. non rubare; 9. non dire false testimonianze; 10. non desiderare la roba d'altri. La discordanza sta nel fatto che secondo Origene ci sono due diversi comandamenti che riguardano Dio unico: "Non avere altri dei eccetto a Me" e "Non creare nessun Immagine di Dio", e un comandamento che vieta l'adulterio, mentre l'usanza difesa da San Agostino e San Tommaso d'Acquino era che i due comandamenti proposti da Origene devono essere un solo comandamento: "Non avere altro Dio eccetto Me", e al posto di un solo comandamento che riguarda l'adulterio (come da Origene) ci sono due: "Non commettere i atti impuri" e "Non desiderare la donna d'altri". Vedi: SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Summa Teologia*, Pars II, Q. 100. art. IV, p. 209.210. (=SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Opera omnia*, vol. 6-7)

¹⁶⁸ KUHN 1975, p. 151.

¹⁶⁹ Vedi: HOPE 1987, p. 201; WIND 1960, p.313. Per il presente lavoro è stato consultato l'incunabolo della Biblioteca Casanatense di Roma: *Biblia vulgar historiata 1493*.

Tutte furono nelle illustrazioni molto fedeli alla prima edizione del 1490 esclusa l'edizione del 1493 la quale, secondo HOPE, unica assomiglia alle scene dei Medaglioni della Volta.¹⁷⁰

KUHN ha anche pubblicato un'analisi dettagliata di tutti i Medaglioni dove accetta l'ipotesi di base di WIND, ma ha proposto alcune modifiche per quanto riguarda la lettura dei Dieci Comandamenti, proponendo i comandamenti usati dalla Chiesa Cattolica Romana d'oggi, e non quelli di Origene, come da WIND.¹⁷¹

Entrata (Est)		Scene della vita di Mosè (parete Sud)				
Altare (Ovest)						
Medaglione	1	2	3	4	5	
Comandamento	1	2	3	(4)		Chiesa
Cattolica Romana						
Tipo di Cristo					Ascensione	
Tipo di Cristo					Sacrificio	
Comandamento	8	7/10	6/9	5		Chiesa
Cattolica Romana						
Medaglione	10	9	8	7	6	
Entrata		Scene della vita di Cristo (parete Nord)				
Altare						

Per rafforzare la teoria che si tratti dei dieci comandamenti KUHN tratta il paragone tra il tempio di Salomone dove le tavole della Legge sono state poste tra i due cherubini, e così nella Cappella Sistina i 10 Medaglioni con dieci comandamenti sono stati messi in mezzo a due cherubini-Ignudi¹⁷², ma anche crede che nei Medaglioni della Nona campata (*Sacrificio di Isacco* ed *Elia nel carro di fuoco*) non ci sono da vedere i due comandamenti, ma si tratta di due Medaglioni che rappresentano due tipi di Cristo: *Il Sacrificio di Isacco* è "tipo" del Sacrificio di Cristo e *Elia nel carro di fuoco* è "tipo" dell'Ascensione di Cristo.¹⁷³ Crede che i rimanenti due comandamenti siano rappresentati insieme con altri due comandamenti nei Medaglioni sopra la Sibilla *Cumaea* e Sopra il Profeta *Esaias*. Così ha proposto che i dieci comandamenti siano rappresentati negli otto Medaglioni. KUHN, oltre a non condividere l'idea che la numerazione dei comandamenti dovrebbe essere fatta secondo Origene, non è d'accordo con WIND neanche nell'identificazione del Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*, ma

¹⁷⁰ HOPE 1987, p. 201.

¹⁷¹ KUHN 1975, p.58-69.149-151.

¹⁷² KUHN 1975, p. 57.

¹⁷³ KUHN 1975, p. 149.

accetta l'identificazione proposta da STEINMANN: *David davanti il Profeta Natan*, perché

[..]; *es wäre die Schwierigkeit beseitigt, daß Michelangelo ausgerechnet eine interpolierte Begebenheit dargestellt und, anders als Malermi, in den gleichen Rang mit kanonischen Begebenheiten angehoben hätte, eine Gleichgültigkeit, bei der wir Michelangelo sonst nicht betreffen und nach unserer Untersuchung über sein Verhältnis zur Bibel auch nicht vermuten können.*¹⁷⁴

Nel 1987 Charles HOPE in un articolo del *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes* nella prima parte del testo dava una essenziale e chiara presentazione dello *status quo* sull'argomento dei Medaglioni, e nella seconda parte alcune proposte sulla lettura dei Medaglioni. Propone che i Medaglioni siano letti come *exempla*, come mostrato nel *Sacrificio di Isacco* che sarebbe l'esempio dell'obbedienza alla divina autorità; e *Elia nel carro di fuoco* rappresenta l'esempio della secessione spirituale che è passata da Elia a Eliseo, simbolicamente rappresentata per mezzo del manto che prende Eliseo. Questo sarebbe l'esempio della trasmissione della divina autorità.¹⁷⁵ Per altri Medaglioni l'autore cerca un simile collegamento concludendo: Assalonne è morto perché si è ribellato contro il re; Alessandro Magno si umilia davanti al Gran Sacerdote; Eliodoro è punito dopo che ha cercato di saccheggiare le ricchezze del Tempio, dopo la preghiera esaudita del Gran Sacerdote e del popolo; Abner è stato ucciso da Ioab senza essere punito da Davide; Nicanore voleva distruggere il Tempio ed è stato distrutto lui; Mattatia (secondo sua identificazione del Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea*) ha distrutto l'altare in Modin perché non voleva disobbedire la Legge; Antioco IV voleva distruggere gli Ebrei e finisce miseramente.¹⁷⁶ HOPE propone per il Medaglione vuoto una scena, sulla base del paragone di ciò che si ancora riesce a vedere, secondo lui, nel Medaglione e con le scene della Bibbia Malermi, presupposto che, come tutte le altre scene dei Medaglioni hanno per modello le illustrazioni della nominata Bibbia, anche questa dovrebbe provenire dalla stessa. Così propone che nel Medaglione vuoto stava la rappresentazione della scena della *Guarigione di Naaman, capo dell'esercito di re Aram da parte di Profeta Eliseo* (IV Regum 5, 9-14).¹⁷⁷

It is hard to imagine that such an iconographic adviser, asked for subjects for the medallions, would have leafed through a handy illustrated Italian translation of the Bible looking for ideas, and even harder to believe that he

¹⁷⁴ KUHN 1975, p. 151.

¹⁷⁵ HOPE 1987, p. 202.

¹⁷⁶ Vedi: HOPE 1987, p. 202. HOPE indica anche che per più vasta analisi della lettura proposta si veda: André CHASTEL, *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered*, London 1986.

¹⁷⁷ HOPE 1987, p. 203.

would have selected the episode of Alexander before the High Priest, which is an interpolation by Malermi not mentioned in the Vulgate at all.¹⁷⁸

HOPE crede che è molto più probabile che l'intero programma sia stato fatto dallo stesso Michelangelo senza l'aiuto dei teologi, sia nel programma d'intera cappella sia nei Medaglioni.¹⁷⁹ I Medaglioni, secondo HOPE, sarebbero «*the strongest available evidence that Michelangelo's claim* [“che io facessi nella volta quello che io volevo”¹⁸⁰] *was justified*»¹⁸¹. L'analisi di HOPE è rimasta forse un po' isolata nella letteratura dell'argomento, forse perché negli ultimi anni non abbiamo pubblicazioni che si occupano in particolare dei Medaglioni. Comunque, questa sarà in seguito analizzata in alcuni punti perché alcune sue ipotesi sembrano molto probabili.

Gli studiosi d'oggi nelle identificazioni delle scene rappresentate prendono di solito alcune parti proposte da WIND altre da STEINMANN, entrambe in maggioranza accettate. Così troviamo DE VECCHI che non accetta la lettura del Medaglione sopra il Profeta *Esaias* secondo WIND (*La cacciata di Eliodoro*), ma crede che si tratta della *Morte di Uria*, come proposto da STEINMANN, mentre per il Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea* non prende posizione né dall'uno né dall'altro studioso lasciando l'identificazione aperta tra i due.¹⁸²

Per le interpretazioni seguite dal presente lavoro si veda la tabella alla fig. 28.

4.1. Prima campata. Medaglione sopra il Profeta *Ioel*

Il Medaglione sopra il Profeta *Ioel* rappresenta una biga, un auriga che la conduce e un'altro uomo che cade dal carro con la testa in giù e con le braccia spalancate e un altro soldato che cerca di tenerlo per le gambe. Dietro sullo sfondo sono visibili dei soldati identificabili dagli elmi e dalle lance. (fig. 29) Questa scena è interpretata come la rappresentazione del brano biblico IV Regum 9, 24-25.¹⁸³

Porro Iehu tetendit arcum manu, et percussit Ioram inter scapulas: et egressa est sagitta per cor eius, statimque corruit in curro suo. Dixitque Iehu ad

¹⁷⁸ HOPE 1987, p. 203.

¹⁷⁹ HOPE 1987, p. 203.204.

¹⁸⁰ «Michelangelo (in Firenze) a (Giovan Francesco Fattucci in Roma)(Fine di dicembre 1523)», in: *Il Carteggio di Michelangelo* 1973, vol. III, p. 10.11.n.DXCV.

¹⁸¹ HOPE 1987, p. 204.

¹⁸² DE VECCHI 1996, p.

¹⁸³ Visto che nel momento della decorazione della Volta il testo ufficiale della Bibbia era la Vulgata di San Girolamo, per l'interpretazione delle scene dei Medaglioni nel presente lavoro si è fatto ricorso anche alla: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495. Per avere le citazioni numerate dei brani si è fatto il riferimento a: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, vol. I/II, Stuttgart 1969.

Baddacer ducem:tolle proiice eum in agro Naboth Iezrahelitae [...] ¹⁸⁴ (IV Liber Regum 9,24-25)

Si tratta dell'uccisione di Ioram, figlio di Acab, re di Giuda da parte di Iehu che prende il suo posto unto dal profeta Eliseo.¹⁸⁵ La scena è rappresentata nel momento in cui Ioram è stato buttato nella vigna di Nabot seguendo l'ordine di Iehu, a opera di Bidquar, scudiero del suo vincitore Jehu. Non si vede chiaramente se il personaggio che sta cadendo dal carro è buttato da qualcuno. Sembra di vedere un uomo che tenta di trattenerlo per le gambe. Così non è chiara l'identificazione del personaggio che guida il carro: si tratta di Iehu o di Bidquar. Secondo DE TOLNAY¹⁸⁶ nel Medaglione è rappresentato il re Iehu sul carro (il personaggio che guida il carro con la mano tesa in avanti) e Ioram che cade dal carro, e lo stesso autore riconosce Iehu anche nel Medaglione seguente nello stesso muro andando verso l'altare (il Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea*: fig. 35) nel personaggio che si vede nel primo piano davanti alla statua, che sta per distruggere. Tornando al Medaglione sopra il Profeta *Ioel*, sarebbe possibile che si tratti della rappresentazione dell'uccisione di Ioram, ma secondo il brano biblico non è chiaro se Ioram e Iehu stavano nello stesso carro quando Ioram è stato buttato da Bidquar fuori dal carro nella vigna di Nabot.

Secondo WIND questa scena rappresenta il castigo dell'avidità perchè, come nel III Regum 21, Ioram ha lasciato uccidere Nabot per opera di sua moglie Gezabele perchè non gli voleva vendere la vigna. KUHN, invece, crede che in questa scena si tratti della disobbedienza al primo comandamento come descritto nel IV Regum 3.2, avendo in più la colpa del peccato di idolatria di Geroboam (III Regum 12, 28ss.).

Secondo HOPE¹⁸⁷, qui è rappresentato un episodio del secondo libro di Maccabei. L'autore ritiene che iconograficamente è da prendere come modello un'illustrazione da Bibbia Malermi del 1493, molto simile al Medaglione in oggetto. Si tratterebbe della caduta di Antioco IV dal suo carro che, sentendo ciò che era accaduto a Nicanore (rappresentato nel Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel*), voleva fare "di Gerusalemme un cimitero di Giudei", ma Dio d'Israele lo colpì con un dolore insopportabile alle viscere e con terribili spasimi intestinali, e Antioco cadde dal carro durante una corsa tumultuosa (II Maccabeorum 9, 5-8). (fig. 30)

Sed qui universa co[n]spicit D[om]in[u]s Deus Isr[ae]l p[er]cussit eum insanabili et i[n]visibili plaga. Ut eni[m] finivit hu[n]c ip[su]m sermo[n]em apprehen[d]it eu[m] dolor dir[us] visce[rum] et amara i[n]terno[rum] tormen[ta]. Et q[ui]de[m] satis iuste: q[ui] i[pp]e qui m[u]ltis et novis

¹⁸⁴ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 359^r.

¹⁸⁵ STEINMANN 1905, p. 267; DE TOLNAY 1945, p. 72.73; WIND 1960, p. 320; KUHN 1975, p. 58ss.

¹⁸⁶ DE TOLNAY 1945, p. 73.

¹⁸⁷ HOPE 1987, p. 202.

*cruciatib[us] alio[rum] torserat viscera: licet ille nullo mo[do] a sua malitia cessaret. Sup[er] hoc a[ute]m replet[us] sup[er]bia igne[m] spira[n]s a[n]i[m]o i[n] Iudaeos. et pr[ae]cipiens accelerare negociu[m]: contigit illu[m] i[m]petu eunte[m] de curru cadere. Et gravi conlision[e] corp[or]is me[m]bra vexari. Vsque que sibi vibedat[ur] et[iam] fluctib[us] maris i[m]perare supra humanu[m] modu[m] sup[er]bia repet[us]: et mo[n]tium altitudi[n]es i[n] statera appe[n]dere nu[n]c hu[m]iliatur usque ad terra[m] in gestatorio portabat[ur] manifesta[m] Dei virtute[m] in semet ip[s]o co[n]testa[n]s [...]*¹⁸⁸ (II Maccabeorum 9, 5-8)

Come modello STEINMANN propone un antico cammeo conservato a Berlino, raffigurante un genio alato su una biga. (fig. 31) La scena è simile a quella rappresentata nel Medaglione in quanto si nota una grande somiglianza nei cavalli agitati e con le prime zampe anteriori alzate nella corsa. Un'altra somiglianza sta nella figura della mano destra dell'auriga. Però nel rilievo di Berlino si tratta di un personaggio alato, forse un angelo che non ha niente a che fare con l'ambiente militare del Medaglione riconoscibile dagli elmi dei personaggi e dalle armi che si intravedono nello sfondo della scena. La scena nel suo significato con questo modello non ha niente a che vedere, anche se la posizione dei cavalli e dell'auriga è molto somigliante. DE TOLNAY ha notato che questo tipo di cavallo è diverso da quello dei cavalli della gioventù michelangiolesca, mentre il cavallo del Medaglione è «*classic' type of horse*» ispirato ai cavalli di Leonardo da Vinci.¹⁸⁹ Secondo lui, il disegno per la composizione della scena probabilmente fu fatto da Michelangelo, anche se la figura di Ioram fu probabilmente dipinta da un garzone. Quella invece molto simile iconograficamente è l'illustrazione della Bibbia Malermi come proposto da HOPE, che mostra sia una grande somiglianza delle composizioni delle due scene, sia la lettura iconografica che ha un simile significato allegorico, come sarà esposto più avanti. La scena ha la stessa composizione: due cavalli che tirano la biga nella direzione alla sinistra di chi guarda; un personaggio che cade dal carro rappresentato nel primo piano della scena, mentre sullo sfondo ci sono i militari con le armi che spiccano in alto.

4.2. Prima campata. Medaglione sopra la Sibilla *Delphica*

Nel Medaglione sopra la Sibilla *Delphica* troviamo rappresentata una scena con due uomini messi ai lati di una porta, quello alla destra tiene nella mano un coltello e guarda al di là della porta. (fig. 32) Mentre di questo

¹⁸⁸ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1007^r.

¹⁸⁹ DE TOLNAY 1945, p.73.

personaggio si vede l'intera figura, del personaggio alla sinistra della porta è stata distrutta metà della figura in alto. Il Medaglione è stato danneggiato dall'esplosione avvenuta nel 1798 in Castel Sant Angelo.¹⁹⁰ Ma la ricostruzione dell'intero Medaglione è possibile sulla base del disegno di Cherubino Alberti. (fig. 34) Secondo questo disegno, il personaggio danneggiato rappresentava un anziano con la barba nell'atteggiamento di parlare con la mano alzata. Questa scena fu identificata da STEINMANN in poi come la rappresentazione del momento in cui Ioab, nipote di Davide, uccide Abner per vendicare l'omicidio di suo fratello da parte di Abner.¹⁹¹

*cumque rediisset Abner in Hebron, seorsum adduxit eum Ioab ad medium portae, ut loqueretur ei, in dolo: Et percussit illum ibi in inguine, et mortuus est in ultionem sanguinis Asahel fratris eius. [...]*¹⁹² (II Liber Regum 3, 27)

Secondo KUHN, la scena rappresenta la punizione di colui che ha peccato contro l'ottavo comandamento ('Non dire false testimonianze'), mentre secondo WIND si tratta della violazione del comandamento 'Non uccidere' (sesto comandamento secondo Origene). Nel caso di comandamento 'Non uccidere' WIND si riferisce a Ioab e al suo peccato, secondo il comandamento 'Non dire falsa testimonianza' KUHN si riferisce a Abner e alla sua colpa, dove la sua morte diventa la punizione per il suo peccato.¹⁹³ Come già osservato per il Medaglione precedente, si ricorda che si tratta di una scena che rappresenta il momento in cui ci si prepara ad uccidere con il coltello, come anche si vedrà più avanti nell'ultima scena del Medaglione su questo lato della Volta che rappresenta un momento prima dell'uccisione con il coltello (*Il Sacrificio di Isacco*, fig. 51). Nel seguente capitolo si tratterà della somiglianza iconografica e dell'estrema divergenza nel significato nel quale sono rappresentano queste due scene.

Qui, come modello iconografico si pone di nuovo l'illustrazione del corrispondente brano biblico della Bibbia Malermi che, anche se non è identica, rappresenta una grande porta nella forma di arco mentre nella Volta troviamo la porta che divide il Medaglione a metà diagonalmente dove in ogni metà si trova uno dei personaggi. (fig. 33) Mentre nella Bibbia Malermi l'uccisione è già in atto, nella Volta troviamo rappresentato il momento in cui l'omicidio è ancora in attesa di essere compiuto. Il cartone di questa scena probabilmente fu fatto da Michelangelo, anche se nella figura di Ioab si notano le debolezze di qualche

¹⁹⁰ STEINMANN 1905, p.245.

¹⁹¹ STEINMANN 1905, p. 262; DE TOLNAY 1945, p. 73; WIND 1960, p. 320, KUHN 1975, p. 66.67. HOPE 1987, p. 202.

¹⁹² *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 309.

¹⁹³ La sua colpa sarebbe quella descritta in II Regum 3, 6ss. dove Abner fu accusato di essersi preso la concubina di Saul.

garzone, come anche il modo dell'esecuzione è diverso da quello dell'altro Medaglione della campata.¹⁹⁴

4.3. Terza campata. Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea*

Sopra la Sibilla *Erithraea* è situato il Medaglione che rappresenta in primo piano sulla destra una statua posta su un basamento che viene colpita con un bastone da un soldato, mentre dietro si vede la gente mossa che cerca di scappare. (fig. 35) La scena è per la maggior parte dei casi identificata come la distruzione del tempio di Baal da parte del re di Israel Ieu, secondo il brano IV Liber Regum 10, 18-27¹⁹⁵.

Congregavit ergo Iehu omnem populum, et dixit ad eos: Achab coluit Baal parum: ego autem colam eum amplius. Nunc igitur omnes prophetas Baal, et universos servos eius, et cunctos sacerdotes ipsius vocate ad me: nullus sit qui non veniat, sacrificium enim grande est mihi Baal: [...] factum est ergo cum completum esset [autem] holocaustum praecepit Iehu militibus et decibus suis: Ingredimini, et percutite eos, nullus evadat. Percusseruntque eos ore gladii et proiecerunt milite set duces. Et ierunt in civitatem templi Baal [..]¹⁹⁶ (IV Liber Regum 10, 18-19.25)

Si osserva che il brano biblico parla di una strage dei seguaci di Baal all'interno del loro Tempio e dopo questo racconta la distruzione della "stele di Baal" e del Tempio stesso. Nel momento in cui fu distrutta la statua di Baal, l'uccisione è già avvenuta, invece nel Medaglione si vede rappresentata la gente che tenta di scappare. Per l'identificazione della scena come la *Distruzione del Tempio di Baal* non ci sono esempi iconografici simili, oltre al fatto che gli autori osservano che la statua rappresentata derivi forse da un tondo col *Sacrificio d'Apollo* nell'arco di Costantino.¹⁹⁷ (fig. 27)

Invece, da HOPE questa scena è stata recentemente identificata come la rappresentazione di un brano del Primo Libro dei Maccabei, che racconta come il sacerdote Mattatia, padre di Giuda Maccabeo, distrusse l'altare in Modin non volendo seguire l'ordine del re di abbandonare la religione dei suoi padri e di

¹⁹⁴ DE TOLNAY 1945, p.73.

¹⁹⁵ STEINMANN 1905, p. 269.270; DE TOLNAY 1945, p. 73; WIND 1960, p. 320; KUHN 1975 p.60-61.

¹⁹⁶ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 360^r.

¹⁹⁷ SALVINI 1965, p. 202.

fare il sacrificio pagano.¹⁹⁸ HOPE identifica questa scena sulla base di un'altra somiglianza iconografica con la corrispondente scena della Bibbia Malermi, seguendo la strada già segnalata da WIND che in questo caso era d'accordo che si trattasse della *Distruzione del Tempio di Baal*. (fig. 36)

*Non audiemus verba regis Antiochi: nec sacrificabimus transgredientes legis nostrae mandata: ut eamus altera via. Et ut cessavit loqui verba hec: accessit quidam Iudeus in omnium oculis sacrificare idolis: super aram in civitate Modin: secundum iussum regis. Et vidit Mathathias et doluit: et contremuerunt renes eius. Et accensus est furor eius: secundum iudicium legis: et insiliens trucidavit eum super aram. Sed et virum quem miserat rex Antiochus qui cogebat i[m]molare occidit in ipso tempore: et aram destruxit [...]*¹⁹⁹ (*I Maccabeorum* 2, 22-25.)

La statua rappresentata, posta sopra un basamento, è molto simile a quella rappresentata nella Volta. Una figura dell'uomo nudo che alza la mano nell'atteggiamento dell'oratore, ha l'altra mano all'altezza della vita. Altri soldati sono intenti a distruggere la statua. Il resto della composizione rappresentato nel secondo piano è divergente in quanto nella Volta manca l'architettura nello sfondo come anche i cavalli e i personaggi morti per terra. Invece, nel Medaglione sono rappresentati sia i soldati che stanno distruggendo la statua, sia un personaggio all'estrema destra con il rotolo nella mano che sta scappando, questo sulla base del brano biblico si potrebbe identificare come il messaggero di re che costringeva a sacrificare. Questo messaggero sarebbe anche stato ucciso da Mattatia in quest'occasione (*I Maccabeorum* 2.25). Se valida questa interpretazione, Michelangelo avrebbe preferito mettere nel Medaglione il personaggio del messaggero che scappa, mentre nella Bibbia Malermi questo è stato rappresentato già ucciso come anche gli altri morti in quest'occasione. Come si vedrà in seguente capitolo, entrambe le ipotesi si adattano con la nostra lettura allegorica nel prossimo capitolo.

Secondo DE TOLNAY

*the cartoon was probably made by Michelangelo but again the outlines of Joab show the weakness of a garzone. The manner of execution differs from that of the first medallion.*²⁰⁰

Le due persone all'estrema destra che tentano di scappare sono state aggiunto a secco alla composizione originaria del resto del Medaglione.²⁰¹

¹⁹⁸ HOPE 1987, p. 202.

¹⁹⁹ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 977^v.

²⁰⁰ DE TOLNAY 1945, p.73.

²⁰¹ DE TOLNAY 1945, p.73.

Seguendo l'interpretazione dei Medaglioni in rapporto ai dieci comandamenti, secondo WIND si tratta della disobbedienza del popolo eletto al divieto divino di non crearsi l'immagine di Dio (secondo comandamento secondo Origene), e nei comandamenti come di solito usati invece si tratterebbe del peccato: "Non nominare il nome di Dio invano" (secondo comandamento della Chiesa Cattolica Romana), visto che la setta di Baal ha peccato contro il nome di Dio (Geremia 23,27).²⁰²

4.4. Terza campata. Medaglione sopra il Profeta *Esaias*

Il Medaglione sopra il Profeta *Esaias* della Terza campata raffigura due giovani in piedi con due bastoni e un terzo su un cavallo che bastonano un personaggio che sta per terra. (fig. 37) Un'altro personaggio, rappresentato senza doratura e nell'ombra del Medaglione, sta all'estrema sinistra in ginocchio con le mani giunte in preghiera e sta guardando in alto. La scena fu per prima identificata da STEINMANN come *La morte di Uria* (II Regum 11,15.16), il personaggio che fu mandato in guerra nella prima linea del combattimento da parte del re Davide che si era invaghito di sua moglie.²⁰³ Secondo questa interpretazione l'uomo inginocchiato nell'estrema sinistra sarebbe Davide nel momento del pentimento avvenuto più tardi davanti al profeta Nathan. In questo caso il Medaglione rappresenterebbe due scene cronologicamente successe una dopo l'altra. Questa lettura fu corretta da WIND che identifica la scena come *La cacciata di Eliodoro* (II Macchabeorum 3, 24-27).²⁰⁴ Poiché Uria fu ucciso in battaglia, non sembra che si tratti della rappresentazione di questo episodio, visto che l'uomo colpito e sta per terra nel Medaglione non ha nessun'arma, come neanche i personaggi che lo percuotono. Invece si tratterebbe di Eliodoro che, secondo il brano biblico, aveva l'ordine del re di Siria Seleuco IV, di prelevare le ricchezze del tesoro del tempio di Gerusalemme. Poiché il Sommo Sacerdote Onia non permetteva in nessun modo questo prelevamento, visto che le ricchezze erano depositate dai fedeli che si «sono fidati della santità del luogo e del carattere sacro e inviolabile di un tempio venerato in tutto il mondo» (II Maccabeorum 3, 12) per essere custodite in sicuro luogo, Eliodoro decide di prelevare le ricchezze colla forza. L'uomo in ginocchio a questo punto rappresenta o uno dei tanti fedeli che si sono messi in preghiera in quel momento del dissacrazione del Tempio oppure come probabile il Sommo Sacerdote Onia in preghiera, la quale preghiera è stata esaudita da Dio.

²⁰² KUHN 1975, p.60.

²⁰³ STEINMANN 1905, p. 263.

²⁰⁴ WIND 1960, p. 317.

*sed spiritus Omnipotentis Dei magnam fecit suae ostensionis evidentiam ita ut omnes qui ausi fuerant parere ei ruentes Dei virtute in dissolutionem et formidinem converterentur. Apparuit enim illis quidam equus terribilem d[omi]n[u]s sessorem optimis operimentis adornatus isque cum impetu Heliodoro priores calces elisit. Qui autem ei sedebat videbatur arma habere aurea Alii etiam apparuerunt duo iuvenes virtute decori optimi gloria speciosique amictu. qui circusteterunt eum: et ex utraque parte flagellabant eum sine intermissione multis plagis verberantes. Subito autem Heliodorus concidit in terram: eumque multa caligine circumfusum rapuerunt: atque in sella gestatoria positum eiecerunt [...]*²⁰⁵ (II Liber Macchabeorum 3, 24-27)

Secondo KUHN, sempre seguendo il rapporto con i dieci comandamenti, Elidoro avrebbe peccato contro il settimo e il decimo comandamento: non rubare e non desiderare la roba d'altri,²⁰⁶ mentre secondo WIND, che segue si i comandamenti secondo Origene, si tratterebbe solo dell'ottavo comandamento però con lo stesso contenuto: non rubare²⁰⁷.

Sarebbe possibile paragonare la scena della cacciata di Eliodoro dal Tempio come la cacciata dei Francesi dall'Italia, come pure l'analoga scena rappresentata più tardi da Raffaello in Vaticano, nella *Stanza d'Eliodoro*, fu letta nel modo allegorico? Si noti il particolare interesse del papa Giulio II per il brano di Eliodoro che WIND spiega con la concordanza nel calendario liturgico del periodo: la festa di San Pietro in Carcere, che per il papa Giulio II era di particolare interesse visto che lui era stato il cardinale titolare della chiesa di San Pietro in Vincoli, coincide con la commemorazione dei martiri Maccabei. Le loro reliquie sono custodite nella cripta di San Pietro in Vincoli, sotto le catene di San Pietro. Questo rapporto, secondo WIND, ha influenzato la composizione nella *Stanza d'Eliodoro* che contrappone alle due pareti il miracolo della liberazione di San Pietro con il miracolo dei Maccabei (*La Cacciata d'Eliodoro*).²⁰⁸

Come modello iconografico WIND ha proposto anche qui un'illustrazione della *Bibbia Malermi* relativa all'episodio della Cacciata di Eliodoro dal tempio che rafforza l'identificazione del Medaglione come la rappresentazione di questo episodio biblico.²⁰⁹ (fig. 38) Paragonando le due scene si nota una somiglianza nella composizione che in entrambi casi nel primo piano rappresenta un uomo per terra, due in piedi alla destra con i bastoni e il terzo sul cavallo alla sinistra. La scena del Medaglione si mostra più dinamica e più centrata e le figure sono molto più vicine una all'altra che nell'illustrazione della Bibbia Malermi. La stessa scena è trasferita nel Medaglione in uno spazio più

²⁰⁵ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1001^v.

²⁰⁶ KUHN 1975, p. 65.

²⁰⁷ WIND 1960, p. 320.

²⁰⁸ WIND 1960, p. 318, che cita anche per il calendario liturgico: *Missale Romanum Mediolani 1474*, in: LIPPE 1907.

²⁰⁹ WIND 1960, p. 317.fig. 21.

piccolo non essendo rappresentati i personaggi in piedi dello sfondo dell'illustrazione della Bibbia Malermi. Il Medaglione della Volta aggiunge in più il personaggio all'estrema sinistra che sta in ginocchio in preghiera.

4.5. Quinta campata. Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel*

Il Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel* rappresenta una scena di battaglia dove nel centro della composizione sono rappresentati due soldati che combattono. Davanti a loro un altro soldato sta cadendo da cavallo mentre un terzo è inginocchiato. Sopra la scena in alto si vede una testa mozzata, appesa insieme con le due mani su un bastone che esce da una feritoia del castello. Nell'ombra della scena alla destra guardando si osserva almeno ancora un personaggio in piedi. Dietro il primo piano (sotto la testa e le mani appese) si trovano rappresentate alcune persone che rendono la scena ancora più affollata. (fig. 39)

STEINMANN per primo aveva interpretato questa scena come la rappresentazione del brano biblico che racconta come Ieu espose le teste ricevute dei settanta figli di re Acab dopodichè fece uccidere tutti i supersiti della famiglia di Acab in Israele, amici e sacerdoti (IV Regum 10, 8), suggerendo che Michelangelo rappresentò soltanto una testa mozzata perchè non aveva lo spazio per tutte. In questa chiave di lettura si tratterebbe della distruzione dei seguaci di Baal (IV Regum 10, 17 ss).

*Die nächste Folge seines Todes aber war die Ausrottung des Geschlechtes Ahabs, seiner Grosen, seiner Verwandten und seiner Priester, bis dass ihm nich einer überblieb.*²¹⁰

Così, secondo STEINAMNN, tutti i tre Medaglioni (quelli sopra il Profeta *Ioel*, sopra la Sibilla *Erithraea* e sopra il Profeta *Ezechiel*) rappresenterebbero di seguito la distruzione di seguaci di Baal e della famiglia di Acab da parte del re Iehu. Ma il Medaglione mostra due mani, e il brano biblico non nomina le mani esposte sul bastone.

Oggi, invece, la scena è maggiormente accettata come la rappresentazione della *Morte di Nicanore* del brano biblico II Macc 15, 30-35 che è anche trattata sinteticamente in I Macc 7, 47. Questa interpretazione per prima è stata fatta da WIND solamente sulla base del brano I Macc 7,47.²¹¹

²¹⁰ STEINMANN 1905, p. 270. Questa identificazione accettò anche DE TOLNAY 1945, p. 74.

²¹¹ WIND 1960, p. 316.

[...]caput Nicanoris et manum cum humero abscisam Hierosolymam per ferri. Quo cum convenisset convocatis contribulibus et sacerdotibus ad altare arcesit ad eos qui in arce erant: et ostenso capite Nicanoris et manu nefaria quam extenderat contra domum sanctam omnipotentis Dei magnifice gloriatus est. Linguam etiam impii Nicanoris praecisam iussit particulatim avibus dari manum autem dementis contra templum suspendi. Omnes igitur caeli Dominum benedixerunt dicentes: Benedictus qui locum suum incontaminatum conservavit. Suspendit autem Nicanoris caput in summa arce ut evidens esset et manifestum signum sit auxilii Dei²¹² (II Liber Macchabeorum 15, 30-35)

et acceperunt spolia eorum in praedam et caput Nicanoris amputaverunt: et dexteram eius quam extenderat superbe et adtulerunt et suspenderunt contra Hierusalem²¹³ (I Liber Macchabeorum 7, 47)

Si tratta della rappresentazione del brano biblico che racconta la punizione di Nicanore, il capo dell'esercito romano che invaso la Giudea (I Maccabeorum 7, 47). Questa punizione era praticata dai romani e in questo caso fu eseguita dal popolo eletto contro il capo dell'esercito romano che è stato ucciso. I romani in questo contesto si sono mostrati come coloro che non hanno rispettato le loro alleanze e le promesse volendo sterminare il popolo di Giuda. La vittoria su di Nicanore portò la pace nella Giudea e fu celebrata come un grande successo. Comunque nella scena del Medaglione rimane una discordanza con il brano, visto che sono rappresentate le due mani e la testa, mentre il testo biblico racconta che è stata appesa solo la mano destra e la testa. Si osserva che la Bibbia ricorda altri episodi di tagli di teste: Davide e Golia, Giuditta e Oloferne e di Saul, tra i quali altri due rappresentati in due pennacchi della Volta.

L'identificazione fu rafforzata con il paragone con l'illustrazione proposta da WIND come modello presa dalla *Bibbia Malermi* del 1493. Qui troviamo dal lato sinistro l'esercito in combattimento e dal lato destro il castello da una finestra del quale esce un bastone dove è appesa una testa, ma senza le mani.²¹⁴ (fig. 40) La scena del Medaglione è diversa nella composizione e assomiglia molto di più nella sovrapposizione dei corpi in movimento che saltano uno sopra l'altro alla composizione di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*, il progetto non finito di Michelangelo e al bassorilievo della *Battaglia dei Centauri*. (fig. 1)

Si osserva che la detta edizione della *Bibbia Malermi* del 1493 ha per il secondo racconto dello stesso evento un'altra illustrazione, che non è stata segnalata dagli autori fin ora indicati. (fig. 41) Questa illustrazione può risolvere il dubbio che avevano gli studiosi che non riuscivano a motivare iconograficamente la presenza delle due mani di Nicanore, visto che nel testo Biblico si parla soltanto della presenza della mano destra e visto che la già citata illustrazione non

²¹² *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1012^v.

²¹³ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 986^r.

²¹⁴ WIND 1960, p. 316.

rappresenta nessuna mano. Invece l'illustrazione del II Libro dei Maccabei (della *Bibbia Malermi* del 1493) rappresenta le due mani e la testa, anche se il resto della rappresentazione non corrisponde alla composizione del Medaglione di Michelangelo. Come abbiamo visto WIND segnala per l'episodio solo il brano del I Libro dei Maccabei e per spiegare la presenza delle due mani appese ricorre alla corrispondente illustrazione dell'edizione della Bibbia Malermi del 1490 dove sono presenti sia le due mani sia la testa mozzata, però in tutt'altra composizione rispetto al Medaglione.

Per quanto riguarda l'interpretazione dell'episodio, WIND per la scena ha citato soltanto I Liber Macchabeorum 7,47, ed ha proposto che si trattasse del terzo comandamento secondo Origene, perché Nicanore avrebbe peccato contro il Nome di Dio.²¹⁵

KUHN invece considera anche l'altro brano dello stesso evento nel II Liber Macchabeorum 15,30-35 dove si legge il peccato di Nicanore che non rispetta la festa del Sabato. Perciò, secondo i comandamenti della Chiesa Cattolica Romana aveva peccato contro il terzo comandamento, "Ricordati di santificare le feste".²¹⁶

Secondo DE TOLNAY, la composizione deriva da sarcofagi antichi raffiguranti soldati romani in lotta coi barbari; in particolare risulta assai simile a uno nel Museo delle Terme a Roma, anche se nell'articolo l'autore non indica quale. Ancora DE TOLNAY, inizialmente furono eseguite le figure dei due cavalieri e dei due fanti in primo piano, fatti "a fresco"; il resto fu successivamente aggiunto a secco.²¹⁷

6. Quinta campata. Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*

La scena rappresenta un personaggio vestito in abiti pontificali che stende la mano sulla spalla di un altro personaggio inginocchiato davanti a lui con la corona sulla testa. Dietro il personaggio identificato come re (per la corona) c'è un cavallo dipinto frontalmente ai lati del quale vediamo due persone, mentre un terzo personaggio sta dietro le spalle del personaggio nelle vesti pontificali. (fig. 42)

Questo Medaglione fu riconosciuto da STEINMANN come la rappresentazione del re Davide davanti al profeta Natan, nel momento in cui il Profeta rimprovera il re per il suo adulterio con Betsabea e per la responsabilità della morte del marito Uria (II Regum 12,10-14).²¹⁸ Il brano biblico non descrive in particolare com'è successo l'evento, ma porta invece a lungo il discorso del Profeta.

²¹⁵ WIND 1960, p. 320.

²¹⁶ KUHN 1975, p. 62. È dello stesso parere anche: DOTSON 1979, p. 421.

²¹⁷ DE TOLNAY 1945, p.74.

²¹⁸ STEINMANN 1905, p. 261-72.

Con questa identificazione Edgar WIND non era d'accordo spiegando in questo favore che non era Davide, secondo il brano biblico, che è venuto da Natan, ma fu Natan che fu mandato da Dio a Davide; neanche Natan non ha ricevuto Davide nelle vesti pontificali, e che è difficile presupporre che questi due hanno parlato davanti ad altri personaggi, visto che si tratta di un peccato personale che ha compiuto re Davide, e visto che neanche il testo biblico non nomina altri personaggi presenti.²¹⁹ WIND, invece, sulla base dell'illustrazione della *Biblia vulgare* di Niccolò Malermi del 1493, identifica la scena come rappresentazione di Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote che incontrò avvicinandosi a Gerusalemme.²²⁰ (fig. 43) Questo episodio raccontato in un'interpolazione messa all'inizio del Libro dei Maccabei, e non fa parte del testo canonico della Bibbia (il libro dei Maccabei inizia soltanto con un breve riferimento generale ad Alessandro Magno). L'illustrazione corrispondente è stata presa come modello per la scena del Medaglione.

*Malermi had read that story in Petrus Comestor's Historia Scholastica, where it is borrowed from Josephus, and Malermi took the liberty, as he explains in the Preface, of inserting it into the first chapter of Maccabees, for the purpose of edifying the nations: [..]*²²¹

L'interpolazione parla di Alessandro Magno al quale, mentre si avvicinava alla città di Gerusalemme, apparve il Gran Sacerdote nelle vesti pontificali e, turbato da questa apparizione, Alessandro discese dal cavallo e si mise in ginocchio davanti al Gran Sacerdote.²²² Nella *Bibbia Malermi* del 1493 l'illustrazione relativa a questo brano mostra una composizione molto simile a quella del Medaglione di Michelangelo. Nel primo piano di entrambe le scene sono rappresentati, alla sinistra guardando, il re con la corona sulla testa inginocchiato davanti al Gran Sacerdote. Si osserva che il copricapo dell'illustrazione della *Bibbia Malermi* del 1493 mostra due strisce pendenti fino al petto del personaggio che la porta, mentre quello della scena di Michelangelo non mostra questo particolare. Il personaggio del Gran Sacerdote della *Bibbia Malermi* porta la sopravveste corta e sembra anche che porti anche una specie di stola, mentre la sottoveste è lunga fino a terra. Il Gran Sacerdote di Michelangelo ha un altro abito che è caratterizzato da un grande manto che arriva fino a terra legato al petto con un grande fermaglio. Anche la sua veste arriva fino a terra ed è legata in vita. Il Gran Sacerdote del Medaglione si potrebbe dire al primo sguardo che assomigli molto di più alla rappresentazione di un Pontefice più di quanto lo sia il Gran Sacerdote della *Bibbia Malermi* dove le sue vesti richiamano forse di più a quelle di un sacerdote qualunque, escluso il

²¹⁹ WIND 1960, p. 312.

²²⁰ WIND 1960, p. 313.

²²¹ WIND 1960, p. 313.

²²² Per il testo completo dell'interpolazione sull'episodio di Alessandro Magno si veda in Appendice.

copricapo. Mentre nel Medaglione il Gran Sacerdote chinandosi leggermente verso il re inginocchiato gli tocca la spalla, nella *Bibbia Malermi* il re e Gran Sacerdote non sono in nessun contatto fisico. I due personaggi e un cavallo nell'illustrazione della *Bibbia Malermi* sono all'estrema sinistra, mentre nella scena di Michelangelo ci sono tre personaggi e un cavallo posti sullo sfondo dietro il re e il Gran Sacerdote. Michelangelo non porta nessuna traccia di paesaggio, invece presente nell'illustrazione della *Bibbia Malermi*.

DE TOLNAY ed altri hanno osservato che il profeta Natan (seguendo l'interpretazione di STEINMANN) ha vestito con i paramenti pontifici simili a quelli di *San Gregorio* sull'altare Piccolomini di Siena, per il quale Michelangelo eseguì i progetti tra il 1501 e il 1504 e che fu infine eseguito alla fine da Baccio da Montelupo. Per il gesto della mano sinistra poi vi è quasi un'identità con quello di San Pietro sullo stesso altare.²²³

Tornando al collegamento con i comandamenti, secondo WIND (che segue la numerazione di Origene) si tratta (accettata la scena come la rappresentazione di Alessandro Magno davanti il Gran Sacerdote) dell'obbedienza di Alessandro Magno al giorno del Sabato il quale, nel Rinascimento era interpretato come il segno dell'obbedienza alla Chiesa.²²⁴

Secondo KUHN invece, Davide ha fatto l'adulterio e per ciò fu rimproverato dal Profeta, pertanto ha peccato contro il sesto e il nono comandamento (secondo i comandamenti cattolici usati).²²⁵

4.7. Settima campata. Medaglione sopra la Sibilla *Persicha*

Secondo quanto indicato nelle relazioni degli ultimi restauri della Volta questo Medaglione è stato sempre vuoto, ciò fa cadere tutte le ipotesi su un'eventuale scena rappresentata da Michelangelo e più tardivamente tolta. (fig. 44) È stata posta più volte la domanda perchè sia vuoto questo Medaglione. Per la fretta di finire il lavoro oppure per sbaglio, oppure è stata perduta nei secoli la scena originariamente presente? Oppure faceva parte del programma iconografico principale che un Medaglione rimanesse vuoto? Si osserva che, anche se vuoto, cioè senza nessuna scena rappresentata, il Medaglione ha la superficie preparata come la troviamo in tutti gli altri nove Medaglioni: bronzea con la grande ombra dipinta dalla parte destra guardando. Si osserva anche che in questo Medaglione i nastri e le gambe degli Ignudi coprono la superficie del Medaglione più che in ognuno degli altri nove Medaglioni.

²²³ DE TOLNAY 1945, p. 74.75; SALVINI 1965, p. 202.

²²⁴ WIND 1960, p. 320.

²²⁵ KUHN 1975, p. 65.

Edgar WIND proponeva che in questo Medaglione fosse stato rappresentato un paio di amanti che significavano il divieto dell'adulterio (settimo comandamento secondo Origene) e poiché in seguito non si capiva più il loro significato, sarebbero stati cancellati perchè non adatti al luogo sacro. (fig. 45) La scena è stata proposta da WIND sulla base di una copia della Volta quando il Medaglione forse non era ancora cancellato: la cosiddetta «Cunego's copy» del XVIII secolo.²²⁶ KUHN presuppone che questo Medaglione avrebbe dovuto rappresentare il settimo comandamento: onora tuo padre e tua madre, ma non propone nessuna ipotesi di quale scena si potrebbe trattare. In seguito, DOTSON ha suggerito che, anche se WIND non proponeva nessuna identificazione sulla base della Sacra Scrittura, si potrebbe trattare di un'altra scena del Secondo Liber Maccabeorum 6,4, l'introduzione delle prostitute nel Tempio da parte di Antioco.²²⁷ In ultimo HOPE ha proposto un'altra scena sulla base dell'illustrazione della *Bibbia Malermi* relativa alla *Guarigione di Naaman*, capo dell'esercito del re Aram da parte di Profeta Eliseo (IV Regum 5,9-14).²²⁸ HOPE parla di alcune tracce del disegno di Michelangelo ancora esistenti (prima dell'ultimo restauro) che non corrispondono alla copia di Cunego proposta da WIND, ma potrebbero corrispondere ad un'altra illustrazione della *Bibbia Malermi* relativa all'episodio di *Guarigione di Naaman*. (fig. 46) Così HOPE, approfondendo sempre di più la teoria di WIND, porta per tutte le scene dei Medaglioni come modello le illustrazioni della *Bibbia Malermi*, cambiando in seguito alcuni dei soggetti rappresentati, anche escludendo un programma iconografico per l'intera Volta fatto dai teologi, ma presuppone che Michelangelo avesse da solo preso queste illustrazioni e le abbia, cambiandole un po', usate per quasi tutti i Medaglioni.

4.8. Settima campata. Medaglione sopra il Profeta *Daniel*

Nel Medaglione sopra il Profeta *Daniel* troviamo rappresentati due personaggi, un cavaliere che si avvicina in corsa verso l'altro che è appeso su un ramo di un albero. Quest'ultimo sembra che voglia sfuggire davanti al cavaliere, è mosso e si tira verso il ramo con le mani, mentre le gambe sono appese e spalancate. L'intero corpo è appeso sul ramo solo per mezzo dei capelli. (fig. 47) La scena è stata identificata come la rappresentazione del brano biblico II Regum 18,9.²²⁹ Si tratta della *Morte di Assalonne*, il figlio ribelle del re Davide

²²⁶ WIND 1960, p. 321.

²²⁷ DOTSON 1979, p. 421.

²²⁸ HOPE 1987, p.202.203.

²²⁹ STEINMANN 1905, p. 265-267; DE TOLNAY 1945, p. 75; WIND 1960, p. 321; KUHN 1975, p. 63.64; HOPE 1987, p. 201.

che, fuggendo dalla battaglia, rimane impigliato con i capelli nei rami d'una quercia, cosicché Ioab lo può raggiungere e ucciderlo.

*Accidit autem ut occurreret Absalon servis David sedens mulo Cumque ingressus fuisset et mulus subter condensam quercum et magnam adhesit caput eius quercui. Et illo suspenso inter caelum et terram: mulus cui sederat pertransivit [...] Et ait Ioab: Non sicut tu vis. sed adgrediar eum coram te. Tulit ergo tres lanceas in manu sua. et infixit eas in corde Absalon. Cumque adhuc palpitaret herens in quercu [...]*²³⁰ (II Liber Regum 18, 9.14)

Questo è il brano che descrive che cosa sia accaduto al figlio di Davide, Assalonne, che vediamo rappresentato nella parte destra del Medaglione. Nell'altra parte del Medaglione si vede il cavaliere Ioab che corre incontro ad Assalonne. Si osserva che il testo latino parla di 'quercus', la quercia sulla quale è rimasto appeso Assalonne. Il testo ufficiale della CEI traduce con *terebinto*. A questo punto è interessante ricordare lo stemma del Papa che è il rovere con le ghiande.

Secondo DE TOLNAY questo Medaglione non fu eseguito da Michelangelo ma probabilmente da Aristotile da Sangallo ed anche lo considera non finito.²³¹

Secondo la teoria di dieci comandamenti, KUHN (seguendo il decalogo della Chiesa Cattolica Romana) prende in considerazione in primo piano il peccato di Assalonne che ha ucciso il suo fratellastro: «*Der Frevel Absaloms, für den ihn Vergeltung erreicht, ist ein Mord, ein Mord an Amnon, seinem Halbbruder von David und einer anderen Mutter [...]*»²³² Così Assalonne avrebbe peccato contro il quinto comandamento ("non uccidere"). WIND, invece, propone, , che si tratti della disobbedienza del quinto comandamento "onora tuo padre e madre (seguendo l'ordine dei comandamenti di Origene).²³³ Si osserva che a questo punto, come da KUHN, si tratta di una punizione di colui che ha ucciso, dove la punizione per il peccato è un'altra uccisione.

Secondo HARTT, la morte di Assalonne trovatosi con i capelli tra i rami della quercia e ucciso da tre frecce da Ioab, prefigura la Crocifissione sia nella *Biblia Pauperum* sia in *Speculum vitae*.²³⁴ Simile lettura alla base dei testi teologici del periodo sarà esposta più avanti. Come in altri Medaglioni, il significato a volte cambia tanto che dal personaggio positivo si passa al personaggio negativo e a viceversa, perché è spesso difficile determinare il giusto punto di vista per la lettura.

Anche per questa rappresentazione si potrebbe fare il paragone con l'illustrazione del brano corrispondente della Bibbia Malermi del 1493. (fig. 48)

²³⁰ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 320^v.

²³¹ DE TOLNAY 1945, p. 75.

²³² KUHN 1975, p.63.

²³³ WIND 1960, p. 320.

²³⁴ HARTT 1950, p. 201.

La composizione si mostra simile in quanto un cavaliere arriva dalla sinistra attaccando con pugnale l'uomo appeso sui rami dell'albero. La scena del Medaglione mostra più movimento, forse prendendo in considerazione che il brano biblico racconta che Assalonne era ancora vivo sui rami dell'albero, perciò rappresentato come se volesse scappare davanti al pugnale che gli porterà la morte. Come le altre volte, neanche qui troviamo le tracce né di panorama né di qualche struttura architettonica, come nella presente illustrazione della *Bibbia Malermi* dove la scena rappresenta nello sfondo un castello sul colle.

4.9. Nona campata. Medaglione sopra il Profeta *Hieremias*

Nel Medaglione portato dagli Ignudi che stanno sopra il Profeta *Hieremias* vediamo rappresentato una biga guidata da un uomo che, secondo la posizione inclinata e la barba lunga, sembra anziano. La composizione della scena è orientata verso un punto in alto, i cavalli hanno alzato le zampe e sono rivolti verso l'alto in corrispondenza dello sguardo dell'uomo. Anche l'asse del carro è inclinato. (fig. 49) Si tratta della rappresentazione del episodio biblico che si riferisce al rapimento d'Elia nel carro di fuoco dal IV Liber Regum 2,11.²³⁵

*Cumque pergerent et incedentes sermocinarentur ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque et ascendit Helias per turbinem in caelum.*²³⁶ (IV Liber Regum 2,11)

In questa scena è maggiormente accettato il collegamento con la figura di Cristo, visto che nel rapimento di Elia nel cielo si riconosce il "tipo" di Cristo e della sua Ascensione. Il collegamento teologico tra gli ultimi due Medaglioni della Volta (*Il Sacrificio di Isacco* e *Elia nel carro di fuoco*) e le altre parti degli affreschi della Volta situate nella parte Ovest della Cappella (Giona, Serpente di bronzo, Punizione di Haman) nelle quali si trovano gli "tipi" della morte e della Resurrezione di Cristo fu notato già da THODE.²³⁷ Questa è anche la lettura ancora maggiormente accettata. *Elia nel carro di fuoco* e *Il Sacrificio di Isacco* per la loro peculiarità hanno un collegamento molto forte con la morte e la Risurrezione di Cristo e come tali queste due scene sono molto diverse dalle altre rappresentazioni dei Medaglioni, visto che negli altri sono rappresentate scene con riferimenti alla morte, violenza, battaglie, eccetto la scena del

²³⁵ STEINMANN 1905, p. 271.272; DE TOLNAY 1945, p. 75; WIND 1960, p. 321; KUHN 1975, p. 63; HOPE 1987, p. 202.

²³⁶ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 143.

²³⁷ THODE 1908, vol. I, p.336.

Medaglione nella campata centrale che rappresenta *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote*. Come tali, queste due scene si oppongono e creano qualche difficoltà alla dimostrazione delle ipotesi che collegano i dieci Medaglioni ai dieci comandamenti.

WIND propone che in questo Medaglione si tratti dell'obbedienza al nono comandamento (numerazione di Origene), "Non dire false testimonianze", perché Elia e Eliseo sono visti come due testimoni della Rivelazione di Dio, avvenuta davanti ai loro occhi.²³⁸ KUHN, invece, non crede che in questo Medaglione, come anche nell'altro della stessa campata, ci siano dei rapporti con i dieci comandamenti, perché considera troppo forte e ovvio il concetto di "tipo" di Cristo sia in Elia, sia in Isacco. Ma poiché comunque condivide l'ipotesi del collegamento coi dieci comandamenti, in seguito trova negli altri otto Medaglioni tutti i dieci comandamenti: secondo quest'ipotesi nel Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea* che rappresenta la scena di re *Davide davanti al Profeta Natan* (secondo la sua interpretazione) è da vedere sia peccato contro il sesto comandamento (Non commettere gli atti impuri) sia il peccato contro il nono (Non desiderare la donna d'altri), secondo la numerazione dei comandamenti della Chiesa Cattolica Romana.

HOPE, secondo la convinzione che ci siano da vedere degli *exempla* nei dieci Medaglioni, nel Medaglione che rappresenta *Elia nel carro di fuoco* trova l'esempio della trasmissione della divina autorità agli uomini che avviene per mezzo del suo manto che rimane al Eliseo.²³⁹ Praticamente il significato del brano biblico che racconta il rapimento nel cielo di Elia è chiaro a tutti, soltanto che varia il modo con il quale i diversi studiosi mettono questa scena in accordo con altri nove Medaglioni nel cercare quella idea comune che dovrebbe spiegare nell'insieme che cosa rappresentano tutti i dieci Medaglioni. Elia è il "tipo" di Cristo, e anche si tratta in questo evento di una rivelazione di Dio. Visto che nel Medaglione non è rappresentato Eliseo, discepolo di Elia al quale è stato trasmesso il manto, neanche il manto, sembra difficile a dire che si voleva rappresentare la trasmissione dell'autorità. Quello che varia tra gli autori è per quale di questo significato decidono e in quale modo lo collegano con altri Medaglioni così che corrisponda all'idea principale comune a tutti i Medaglioni.

Se paragoniamo la scena con l'illustrazione del brano corrispondente della *Bibbia Malermi* troviamo tutt'un'altra composizione. (fig. 50) Elia rappresentato nel carro è un piccolo disegno in alto nella scena, mentre nel primo piano sono altri personaggi dell'episodio biblico. In questo caso si potrebbe difficilmente parlare di un modello iconografico.

²³⁸ WIND 1960, p. 321.

²³⁹ HOPE 1987, p. 202.

4.10. Nona campata. Medaglione sopra la Sibilla *Libica*

I due Ignudi seduti sopra la Sibilla *Libica* tra loro tengono il Medaglione che rappresenta un uomo vecchio con il coltello nella mano destra, mentre davanti a lui su un ara è situato un altro personaggio piegato che dovrebbe essere colpito dal coltello del vecchio. (fig. 51) È la scena biblica del libro della Genesi: il momento in cui Abramo alza la mano per uccidere suo figlio Isacco.²⁴⁰

*Veneruntque ad locum quem ostenderat ei Deus. In quo aedificavit altare: et desuper ligna conposuit cumque conligasset Isaac filium suum posuit eum in altari super struem lignorum extenditque manum et arripuit gladium ut immolaret filium.*²⁴¹ (Liber Genesis 22, 9.10)

Abramo tiene la mano in alto mentre davanti a lui, guardando a destra, si vedono le ombre di una lastra di pietra sopra la quale sembra che sia seduto Isacco al quale Abramo tiene la testa. Si osserva che non è rappresentato l'Angelo che ferma la mano di Abramo, come di solito si usa. «*This meaning of the medallions strengthens the interpretation given above of the histories as representations of the ascension of the human soul to God.*»²⁴²

Nel Medaglione abbiamo la composizione simile a quella di Brunelleschi in bronzo del concorso per la Porta del Paradiso del Battistero di Firenze del 1400. Il Sacrificio di Isacco è una scena che si trova rappresentata molto spesso, e dunque è più facile da capire il suo significato e riconoscerla con più certezza. Sono pochi quelli che potrebbero dubitare su questa interpretazione, così come per il rapimento di Elia nel cielo. Perciò, a differenza di tutti gli altri Medaglioni dove per le scene rappresentate, raramente o mai, sono stati trovati dei modelli iconografici, questo brano biblico è spesso rappresentato sia prima sia dopo la Volta della Cappella Sistina. Quello che è cambiato nel modello iconografico nel 1400 con Brunelleschi rispetto a come di solito era in uso, qui si trova accettato da Michelangelo: rappresentazione di Abramo in movimento con la mano alzata. Nel Museo della Casa Buonarroti a Firenze è custodito un disegno di Michelangelo che rappresenta *Il Sacrificio di Isacco* che però mostra poche somiglianze e le grandi divergenze con il Medaglione. (fig. 52) Oltre a cambiare la composizione Abramo è rappresentato accanto invece che dietro l'ara. Nel Medaglione la scena è molto semplificata con Abramo che sembra fatto da mano molto meno capace che quella di Michelangelo. La posizione della mano destra che dovrebbe colpire Isacco si mostra come storta, oltre che il torso di Abramo sembra corto rispetto alla sua gamba destra. Isacco nel Medaglione sembra

²⁴⁰ STEINMANN 1905, p. 267; DE TOLNAY 1945, p. 75; WIND 1960, 321; KUHN 1975, p. 63.

²⁴¹ *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 60.

²⁴² DE TOLNAY 1945, p. 72.

rappresentato più al bordo dell'ara, questo provoca un forte allontanamento della figura di Abramo da suo figlio. Tutto potrebbe sembrare debole perché fatto in fretta, essendo nota l'urgenza di finire la Volta della Cappella Sistina, oppure perché non eseguita dalla mano di Michelangelo ma da qualche garzone che, come già noto, dipingevano i Medaglioni. Si potrebbe anche per questo Medaglione fare il paragone con la scena corrispondente della *Bibbia Malermi*, soltanto che anche qui c'è poca somiglianza. (fig. 53) Oltre che la scena del *Sacrificio* della *Bibbia Malermi* è rappresentata più piccola rispetto a quella principale, che è il viaggio di Abramo e suo figlio verso l'ara, Isacco nella detta illustrazione è posto per terra e non sull'ara. La posizione della mano di Abramo è simile come nel Medaglione, invece diverge la lunghezza della veste che ha Abramo indossa.

5. Lettura allegorica e simbolica degli Ignudi e dei Medaglioni

Sulla base dell'analisi degli Ignudi e dei Medaglioni fatta nei precedenti due capitoli qui sarà esposta una lettura allegorica degli Ignudi fondata su alcune fonti teologico-filosofiche di EGIDIO DA VITERBO.²⁴³ Seguirà una lettura simbolica dei Medaglioni, fatta sulla base delle Glosse Ordinarie della *Biblia Vulgata* di San Girolamo (*Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495), usando anche alcuni altri testi del periodo come la *Sylva Allegoriarum* 1583 di F. HIERONYMUS LAURETUS; la *Concordia Novi ac Veteris Testamenti 1519* di GIOACCHINO DA FIORE, seguendo anche il pensiero teologico e filosofico del tempo. In alcuni punti la lettura dei Medaglioni sarà messa in relazione con alcuni eventi storici come probabile motivo per la scelta della scena illustrata.

Per quanto riguarda gli Ignudi si tratta della rappresentazione michelangiolesca degli Angeli, come già analizzato nel precedente capitolo. Sono Angeli che corrispondono all'immagine come presentata nella Bibbia, giovani e belli, nei corpi degli uomini quando appaiono davanti ai loro occhi (Abramo), forti (Giacobbe che lotta con l'Angelo-Dio). Il disegno del primo progetto per la Volta mostra i Medaglioni previsti sopra i Veggenti, in modo simile alla composizione realizzata alla della Volta. (fig. 13. 14. 15. 16) Mentre nel disegno i Medaglioni sono tenuti da due putti con le ali, oggi abbiamo i Medaglioni tenuti da due giovani ragazzi, credo comunque pensati come Angeli ma senza ali, così come è l'Arcangelo Michele che caccia Adamo ed Eva dall'Eden nella scena della Genesi rappresentata nella Quarta campata della Volta, e come lo sono anche gli Angeli che portano gli strumenti della Passione di Cristo nel Giudizio Universale della stessa Cappella.

[..] mit den herrlichen, nackten Jünglingen geistige Mächte, also Engel gemeint sing. So ist anzunehmen, daß mit den dunkelfarbigen und

²⁴³ Egidio Antonini, nato nel 1469 a Viterbo. A 19 anni entrò nell'ordine degli Eremiti Agostiniani. Durante i suoi studi filosofici e teologici a Padova segue un indirizzo aristotelico. Durante un soggiorno a Firenze, quando si mette in contatto con l'Accademia platonica di Marsilio Ficino si fa convertire pienamente verso il platonismo. Diventa il famoso predicatore, conosciuto e stimato in tutta l'Italia centrale fino a Napoli. Viene chiamato da Giulio II e nominato prima vicario generale, poi generale dell'Ordine (1507-1523). Il papa Leone X lo crea cardinale nel 1518 e Clemente VII gli affida cinque anni più tardi la diocesi di Viterbo; li muore nel 1532. La sua tomba si trova nella chiesa di Sant'Agostino a Roma. (ERNST G. - FOA S. (s.v.) «Egidio da Viterbo», in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1993, p. 341-353; PFEIFFER 1985; PFEIFFER 1997; O'MALLEY 1968.)

*eingezwängten Gestalten gefallene Engel, also Dämonen wiedergegeben sind.*²⁴⁴

Gli antipodi iconografici rispetto agli Ignudi-Angeli sono i Demoni, le figure di colore bronzeo situate nei triangoli ai due lati delle grandi scene della Genesi. La loro identificazione come Demoni si comprende anche dalle teste di ariete poste tra ogni coppia, nel punto dove i due triangoli si collegano.

Accanto all'identificazione degli Ignudi come Angeli, quest'elaborato propone un'altra lettura allegorica sulla base della quale ognuno degli Ignudi nel gruppo di quattro Angeli ha un significato allegorico, rappresentato dai movimenti del suo corpo, dalle espressioni del suo viso e dal rapporto coi nastri che tengono i Medaglioni. Le allegorie sono proposte sulla base del rapporto con il pensiero filosofico-teologico come espresso nell'omelia di Egidio da Viterbo tenuta alla richiesta del Papa Giulio II nella Basilica di San Pietro a Roma nel 1507.²⁴⁵ Questa lettura allegorica per alcuni gruppi di quattro Ignudi sarà dimostrabile più fortemente, per altri gruppi meno.

Per quanto riguarda i Medaglioni nella seguente tabella si indicano le proposte accettate sulla base delle identificazioni proposte dagli studiosi nel capitolo quarto «I dieci Medaglioni della Volta della Cappella Sistina». (fig. 28) Si è cercato di fare una lettura simbolica che li mette in relazione sia con gli Ignudi e le loro interpretazioni allegoriche, sia con le scene della Genesi rappresentate nella Volta. Per la lettura dei Medaglioni si propone la loro identificazione come segue.

Prima campata:

sopra il Profeta *Ioel* – *L'Uccisione di Ioram*: IV Regum 9, 24-26 / oppure *Antioco IV cade dal carro*: II Maccabeorum 9, 4-7.

sopra la Sibilla *Delphica* – *Ioab uccide Abner*: II Regum 3,27.

Terza campata:

sopra la Sibilla *Erithraea* – *Distruzione del tempio di Baal*: IV Regum 10, 18-27 / oppure *Il sacerdote Mattatia distrugge l'altare in Modin*: I Maccabeorum 2.25.

sopra il Profeta *Esaias* – *La cacciata di Eliodoro*: II Maccabeoru 3, 24-27.

Quinta campata:

sopra il Profeta *Ezechiel* – *La Morte di Nicanore*: I Maccabeorum 7,47-II Maccabeorum 15,30.

sopra la Sibilla *Cumaea* - *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote*: Interpolazione nel I Maccabeorum in: *Biblia vulgar historiata 1493* di Niccolò Malermi.

²⁴⁴ PFEIFFER 1997, p. 87; anche p. 81.

²⁴⁵ Il manoscritto di Egidio da Viterbo dell'omelia è conservato nella Biblioteca Pubblica e Arquivo Distrital di Évora a Portogallo, sign. CXVI/1-30. È stata consultata l'edizione critica di O'MALLEY (EGIDIO DA VITERBO 1507).

Settima campata:

sopra la Sibilla *Persicha* - Medaglione vuoto.

Sopra il Profeta *Daniel* – *La Morte di Assalonne*: II Regum 18,9.

Nona campata:

sopra il Profeta *Hieremias* – *Elia nel carro di fuoco*: IV Regum 2,11.

Sopra la Sibilla *Libica* – *Il Sacrificio di Isacco*: Liber Genesis 22,9.

L'idea che tutta la decorazione della Volta sia stata opera del solo genio di Michelangelo è ormai largamente superata. «Nessuno oggi sostiene più che sia stato l'artista stesso a inventare il programma.»²⁴⁶ Oggi sappiamo che il programma iconografico della Cappella è stato il frutto del lavoro comune di diversi teologi della corte Pontificia tra cui soprattutto Egidio da Viterbo, Petrus Colonna (Petrus Galatinus) e Giorgio Benigno (Juraj Dragišić, Georgius Benignus de Salviatis).²⁴⁷ Si nota anche WIND proponeva come uno dei preferiti teologi di Giulio II e come possibile programmatore della Volta, se non personalmente presente almeno sulla base dei suoi scritti, Sante Pagnini, il successore di Savonarola nel convento di San Marco a Venezia.²⁴⁸ Alla base degli studi del pensiero teologico del tempo e dell'ambito culturale in cui lavora e vive Michelangelo gli storici cercano di entrare nel programma iconografico e in più nel significato non solo dell'intero complesso degli affreschi ma in ogni dettaglio come tale, nel tentativo di capire quel linguaggio artistico del tempo che noi oggi oramai abbiamo perso. Nel presente capitolo proponiamo una lettura allegorica e simbolica degli Ignudi e dei Medaglioni che fa parte di una lettura molto più vasta che comprende gli interi affreschi della Cappella Sistina, come già pubblicati più volte.²⁴⁹

Sia la struttura architettonica pensata simbolicamente (le misure della Cappella che corrispondono alle misure del Tempio di Salomone), sia gli affreschi Quattrocenteschi, erano fatti secondo un programma teologico, che in parte è stato cambiato nel corso del secolo seguente, in parte continuato, e in parte approfondito. Era naturale che il programma iconografico per una cappella fosse determinato dal committente (in caso di piccole costruzioni), oppure di qualche teologo incaricato dal committente. Come in qualunque altro programma, così anche nel programma per la decorazione della Cappella, è logico che ci sia uno scheletro di base con il quale si determina la posizione delle scene principali, e poi intorno le quali si costruisce tutto il resto della costruzione. Questo scheletro

²⁴⁶ HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 11.

²⁴⁷ PFEIFFER 1990, p. 100.101; Come probabile programmatore iconografico della Volta, Egidio da Viterbo è accettato anche da tanti altri studiosi. Così DOTSON Gordon Esther (1979) oltre a credere che Egidio sta dietro il programma, propone una lettura di intera Volta alla base di *Civitate Dei* di Sant'Agostino. Si vedano soprattutto i testi di John O'MALLEY quali risultato di uno profondo studio sulla persona e sul pensiero di Egidio da Viterbo; SQUARZINA Silvia Danesi (1996); SHEARMAN.

²⁴⁸ WIND 1944.

²⁴⁹ PFEIFFER 1990/1993/1995/1997/1999.

consiste nelle posizioni principali affidate alle scene fondamentali per ogni lettura simbolica del particolare edificio, che è determinata di solito dalla dedicazione della chiesa. Un altro elemento importante è l'appartenenza della chiesa (o cappella) per esempio ad un determinato ordine religioso. Alla fine si doveva tener conto della comunità a cui è riservata la liturgia. Non era lo stesso se la chiesa era una chiesa cattedrale oppure una parrocchia oppure un monastero, oppure si trattava di una Cappella Pontificia.

Nel caso della Cappella Sistina si tratta della Cappella Pontificia dedicata all'Assunta dal papa Sisto IV della Rovere, teologo francescano molto devoto alla Vergine Maria. Questa sua devozione si è mostrata sia nella dedicazione della Cappella Sistina all'Assunta, sia nell'introduzione della festa dell'Immacolata nel calendario liturgico, sia nella dedicazione della sua cappella sepolcrale nella basilica di San Pietro all'Immacolata Concezione della Vergine Maria, oltre che è noto che l'ordine dei francescani era devotissimo alla Vergine. La sua devozione per l'Immacolata è fortemente espressa anche nell'omelia tenuta a Padova dal vescovo di Padova Fantino Dandolo l'8 dicembre del 1448, nella festa dell'Immacolata concezione della Vergine Maria.²⁵⁰ Si nota che questa predica mostra una forte coincidenza con l'iconografia della Cappella Sistina, tanto che si crede che sia stata una delle fonti per il progetto iconografico della stessa Cappella già per gli affreschi Quattrocenteschi.²⁵¹ L'omelia mostra l'alto livello teologico di Papa Sisto IV e la sua probabile partecipazione nell'organizzazione del programma iconografico per la Cappella Sistina, visto che la maggior parte dei temi esposti nell'omelia la possiamo trovare rappresentata nella Cappella Sistina. Sotto la sua direzione fu iniziata la decorazione della Cappella, e le modifiche successive furono eseguite sotto Papa Giulio II, nipote di Sisto IV, anche lui francescano. Il Papa Giulio II dovendo risolvere il problema delle crepe della Volta, decide anche la sua nuova decorazione. Non modifica il programma originale di suo zio, ma lo continua con un linguaggio simile. Il cielo stellato, dove le stelle notturne secondo la lettura allegorica simboleggiano la schiera dei santi, viene sostituito con un altro cielo dove Dio si rivela e ci parla dell'inizio della Creazione del mondo e della nostra Creazione. È il cielo unico che ci può parlare di questi eventi perché non può essere raggiunto dalla nostra mente, se non essendoci prima rivelato da Colui che ha compiuto queste cose. E come tali ci sono noti i fatti della Creazione, come rivelati dal cielo, 'luogo' dove abita Dio nella gloria degli Angeli e dei Santi. Il cielo allegoricamente rappresenta la Sacra Scrittura.

²⁵⁰ Pubblicata in: CORTESE 1985.

²⁵¹ PFEIFFER 1995, p. 384.

*Caelum, ex quo loquitur Dominus, dici potest sacra scriptura: de qua nobis et Sol sapientiae, et Luna scientiae, et ex antiquis patribus stellae exemplorum atque virtutum, lucét. Gen.21.c.22.b.*²⁵²

Questo concetto allegorico come esposto da Hieronymus Lauretus corrisponde alla rappresentazione delle scene della Genesi rappresentate al posto del cielo stellato, precedentemente esistente. Oltre al concetto di Hieronymus Lauretus, esiste il concetto del terzo cielo, che è *spiritus intellectus*, di Gioacchino da Fiore.

*Restat ergo ut in tertio caelo finem perfectionis nostrae positum esse intelligamus; caelo utique spiritualis intelligentiae quae de utroque testamento procedit, de quo non esse loci huius disserere. Ipsamet de qua et loquimus auctoritate apostolica edocemur [..].*²⁵³

Mentre il Papa Sisto IV sulle due pareti laterali ha fatto scorrere le scene che rappresentano la rivelazione di Dio sotto Mosè (*sub legem*), la rivelazione della Nuova Legge eterna attraverso il Suo Figlio Prediletto (*sub gratiam*), mancava ancora il periodo della rivelazione di Dio sin dall'inizio (*ante legem*), come secondo Gioacchino da Fiore. Sulla Volta il nipote di Sisto IV aveva compiuto fino alla fine il progetto di suo zio. Come era già determinato con le scene della vita di Cristo e della vita di Mosè, anche le scene della Volta portano il fedele che entra dalla entrata principale verso l'altare sempre più indietro nella storia. Gli affreschi nelle pareti e nella Volta portano il fedele indietro verso l'inizio di tutta la storia che era rappresentato nella parete d'altare per i periodi *sub gratiam* e *sub legem* in due scene: *Ritrovamento di Mosè* e *Il Battesimo di Cristo* (poi distrutti da Michelangelo per dipingere il Giudizio Universale.), e che è rappresentato per il periodo *ante legem* sopra l'altare stesso (per le scene della Volta la prima scena della Creazione, *Separazione della luce dalle tenebre*). È questo l'unico modo nel quale Michelangelo permette di leggere le scene della Volta: solo camminando verso l'altare si possono osservare le scene, altrimenti viste a rovescio. E guardandole così loro ci portano verso l'inizio, dove Dio separò la luce dalle tenebre. Questo è anche il rapporto con il percorso della storia nel tempo: ogni giorno siamo un giorno più lontani dal momento della Creazione del mondo, un giorno più vecchi noi e un giorno di più che invecchia il mondo. E solo nell'Eucaristia ritorniamo a questo inizio datoci da Dio. Ogni celebrazione dell'Eucaristia è una celebrazione e memoria delle grandi opere di Dio compiute nella storia della salvezza, un continuo ritorno e una celebrazione e partecipazione nostra attraverso a queste opere compiute da Dio attraverso il suo popolo eletto, come rappresentate negli affreschi. In questa

²⁵² (s.v.)«Caelum, Caelestis», in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 147^v.

²⁵³ GIOACCHINO DI FIORE, *Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, f. 6^v.coll.b; PFEIFFER 1990, p. 105.

fila della storia noi siamo gli ultimi che, come tutti prima di noi sotto la guida da altri Pontefici, percorrevano sempre andando verso lo stesso inizio per celebrare e partecipare il ricordo delle opere salvifiche di Dio.

Le cinque delle nove scene centrali della Volta sono accompagnate dai gruppi di quattro Ignudi, quattro Angeli che presentano all'uomo la visione delle scene della Genesi. Sono intermediatori tra le scene e Dio rappresentato in alcune delle scene e l'uomo che le guarda. La loro lettura allegorica è stata fatta in seguito ad un'analisi di una lettera di Egidio da Viterbo, fatta sulla base della sua omelia tenuta nella basilica di San Pietro a Roma il 21 dicembre del 1507 su esplicita richiesta del papa Giulio II. Era un'occasione di particolare importanza che celebrava una grande impresa coloniale avvenuta nell'Estremo Oriente sotto il comando di Lourenço de Almeida (?-1508), comandante del re Emanuele I d'Aviz di Portogallo (1495-1521).²⁵⁴ Quanto importanti fossero questi eventi per la Chiesa mostra il fatto che il papa Giulio II ordinò in quest'occasione a Roma tre giorni di festa che culminavano con la solenne celebrazione a San Pietro, il 21 dicembre, nella festa di San Tommaso Apostolo. In questa solenne messa l'onore di fare un'omelia toccò ad Egidio da Viterbo, *solemnis praedicator*. L'omelia, su richiesta dello stesso Papa, fu poi scritta da Egidio (*libellus*) a lui consegnata, mentre un'altra copia dell'omelia con la lettera d'introduzione fu mandata al re di Portogallo, Emanuele d'Aviz. La copia trovata alla Biblioteca Pubblica e Arquivo Distral di Évora²⁵⁵ (Portogallo) e pubblicata da O'MALLEY fu probabilmente quella mandata al re, e in questa sede è discussa.²⁵⁶ È possibile che ci siano alcune divergenze nella lettera rispetto all'omelia tenuta nella basilica, visto che la lettera è stata scritta in un momento successivo, ma si ritiene fedele in ogni caso ai concetti di base e al pensiero filosofico-teologico di Egidio, perché è stata scritta di sua propria mano.

Nell'omelia principale l'argomento trattato dal teologo è l'età d'oro, in particolare con riferimento al Pontificato di Papa Giulio II e al regno di Emanuele di Portogallo. Mentre la prima metà dell'omelia parla dei concetti astratti teologici e filosofici indipendentemente dal momento storico e dagli

²⁵⁴ Lourenço de Almeida è sbarcato a Ceylon ed ha ottenuto dal più potente governatore del paese il pagamento dell'annuale tributo alla corona portoghese. Anche nel 18 marzo del 1506 de Almeida ebbe un'importante vittoria navale sul Zamorin di Calicut, come anche nello stesso anno i Portoghesi hanno scoperto l'isola di Madagascar. O'MALLEY 1969, p. 266-267.

²⁵⁵ Secondo O'MALLEY 1969, non è certo come il codice è arrivato a Évora. È presente lì nel 1850, secondo il catalogo della Biblioteca. O'MALLEY presuppone che è arrivato come l'acquisto dell'arcivescovo di Évora, D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas (1724-1814), che fondò la Biblioteca nel 1811. L'autore crede che nell'epoca esistevano almeno tre copie del discorso scritto da Egidio. Secondo due indipendenti testimoni del XVII secolo una copia del discorso esisteva nella Biblioteca Angelica di Roma, purtroppo perduta, e presente probabilmente fino a 1833-1836. Ci sono indicazioni che la copia di Giulio II fu regalata al cardinale di Portogallo, Jorge da Costa (1406-1508) che morì nel 1508, questa non è stata rintracciata. Forse fu questa vista nella Biblioteca Angelica di Roma.

²⁵⁶ Per gli argomenti per quali O'MALLEY crede che si tratta della copia mandata al re di Portogallo vedi: O'MALLEY 1969., p. 276. Tra questi sta il fatto che questa copia è preceduta da una lettera introduttiva al re di Portogallo.

eventi successi, la seconda parte si riferisce soltanto al Pontificato di Giulio II, al re e ad alcuni altri personaggi ed eventi storici. Questa è la divisione anche fatta da O'MALLEY, che in seguito la divide in capitoli anche se il testo originale non ha nessuna divisione. La seconda parte dell'omelia sviluppa l'idea che un'età d'oro fosse quella del Pontificato di Papa Giulio II, come un commento religioso sugli eventi occorsi nell'epoca per merito di Giulio II e Emanuele di Portogallo.²⁵⁷ Questi sono visti come compimento delle profezie della Scrittura, perché Egidio da Viterbo legava gli eventi della Sacra Scrittura agli eventi della sua epoca spiegandoli così e dando loro un senso legato alla provvidenza di Dio.²⁵⁸ Così i viaggi e le vittorie dei Portoghesi furono visti come compimento del piano divino dell'espansione del «*Christian 'empire'*»²⁵⁹ fino ai confini del mondo, per portare la vita d'oro a coloro che non la conoscevano ancora. Il fatto che Egidio considera l'età d'oro quella del Pontificato di Giulio II si trova rappresentata nella campata centrale della Volta dove è rappresentata la *Creazione di Eva*, dove il colore giallo splendente del nastro degli Ignudi trasmette lo splendore della detta età.

Ci riguarda in particolare la prima metà dell'omelia in quanto tratta i concetti applicabili alla lettura allegorica dei gruppi dei quattro Ignudi. Nella prima parte dell'omelia si parla delle quattro età d'oro: età di Lucifero che sarebbe durata fino alla caduta degli Angeli ribelli; la seconda età d'oro che coincide con il Paradiso Terrestre (età di Adamo), la terza è l'età iniziata con Noè che Egidio identifica con Giano ed la quarta che è iniziata con la nascita di Cristo.²⁶⁰ L'identificazione di Giano con Noè si trova nelle opere di Annio da Viterbo, concittadino di Egidio, probabilmente motivata dal fatto che entrambi sono provenuti da Viterbo che è il centro della regione Etrusca.²⁶¹ Mentre, come osserva O'MALLEY, prima Egidio parla dell'età d'oro come in quattro parti, più tardi cambia la terminologia parlando di quattro parti come delle quattro distinte età. Questo mostra due concetti diversi dell'età di oro dove nel primo si tratta di “*aurea vita*”, in altre parole la vita vissuta in accordo con le richieste della ragione e della religione, mentre nell'altra concezione il termine appare in riferimento a tutte le quattro parti distinte che in particolare meritano di essere chiamate così, perché in queste si è compiuta un'armonia particolare sia sociale sia religiosa.²⁶²

²⁵⁷ Aurelio Lippo Brandolini nello stesso modo ha parlato di età d'oro per quella compiuta sotto il Pontificato di Papa Sisto IV della Rovere (vedi: MIGLIO 1989, p. 13.14.) L'autore dell'articolo espone che il testo è stato recuperato sotto il Pontificato di Giulio II da FRANCESCO ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*.

²⁵⁸ O'MALLEY 1969., p.273.

²⁵⁹ O'MALLEY 1969., p.273.

²⁶⁰ O'MALLEY 1969., p. 271. EGIDIO DA VITERBO 1507 f.11^r,16^r, 21^r, 23^v, 28^r, 28^v, etc (O'MALLEY 1969, p. 285.289.293.295.298)

²⁶¹ Si veda l'articolo di PFEIFFER 1985 con le indicazioni alle fonti riguardo l'identificazione di Noè con Giano. Lo stesso ritiene: WIND Edgar, «*The Ark of Noah*», in: WIND 2002, p. 48-57: in particolare: p. 52.

²⁶² Vedi: O'MALLEY, p. 271.

È indicata la distinzione nella qualità dell'oro dei quattro periodi, come per esempio il terzo è inferiore al secondo in giustizia.²⁶³ La più perfetta è la quarta età di Cristo, unica che merita questo nome veramente. Sulla prima età di Lucifero Egidio parla poco, mentre sulla seconda d'Adamo nel Giardino dell'Eden si parla un po' di più. Egidio introduce i concetti sviluppati sulla base di quattro elementi e così crea il punto di partenza per elaborare diverse serie di gruppi di quattro. I concetti di ogni gruppo di quattro sono organizzati così che loro lettere iniziali (in latino) corrispondono sempre alle seguenti: F A V L. Così: «*Gignit fundamentum terrae formidinem, aqua aegritudinem, uentus atque aer uoluptatem, libidinem obscura lux mortalis ignis.*»²⁶⁴ Egidio mostra un particolare interesse per la terza età di Giano e degli Etruschi, e si dedica in particolare alle discipline degli Etruschi.²⁶⁵

Il tema che sarà pure trattato nella sua *Historia XX saeculorum* scritta per il Papa Leone X, è il piano divino provvidenziale che ha scelto il colle etrusco del Vaticano come centro la religione cristiana. Infatti, lui vede una linea di continuità tra gli Etruschi e i Cristiani, tra Giano/Noè e Pietro.

Tra l'omelia di Egidio da Viterbo e l'iconografia della Volta della Cappella Sistina si notano tanti punti di contatto, come le Sibille e i Profeti, un forte simbolismo sul numero dodici, il discorso sulle dodici ghiande del rovere, il discorso sui quattro elementi dai quali è composta tutta la materia; il discorso sull'età d'oro; il concetto della sottomissione del potere secolare a quello ecclesiastico, oltre che tutta l'omelia è scritta in lode del Pontefice Giulio II.

Egidio era un forte e autorevole rappresentante del pensiero neoplatonico a Roma. Dalle sue *Sententiae ad mentem Platonis* emerge da un lato la tendenza a conciliare il pensiero di Aristotele con quello di Platone, e dall'altro un'applicazione delle «favole della mitologia greca e latina ai temi della teologia scolastica di Pietro Lombardo.»²⁶⁶ Lui considerava le mitologie come esempi della teologia poetica dove è stata annunciata come nascosta la rivelazione cristiana. C'è un continuo confronto tra il pensiero dogmatico cristiano e le mitologie pagane che *in nuce* contenevano la verità teologica. Ancora più fortemente si legge l'influsso delle mitologie elaborate nel contesto teologico da Egidio nell'omelia del 1507. Secondo O'MALLEY, le sue fonti principali sono state: la Sacra Scrittura, i testi di Virgilio e Platone, anche se il suo pensiero sottintende letture molto più vaste.²⁶⁷ Il suo discorso sulle età d'oro, ma anche sulle età del ferro, del piombo e d'argento (anche se non elaborate profondamente) inviano verso le età delle quali si parlava nel Rinascimento, prese dagli antichi.

²⁶³ O'MALLEY 1969, p. 271; EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 11^r (O'MALLEY 1969, p. 285).

²⁶⁴ EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 11(a)^v, 51-53 (O'MALLEY 1969, p. 286)

²⁶⁵ O'MALLEY 1969, p. 272; EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 11^v.12^v (O'MALLEY 1969, p. 287.285).

²⁶⁶ PFEIFFER 1985, p. 34.

²⁶⁷ O'MALLEY 1969, p. 275.

Raccontare la storia della salvezza, la storia della Creazione dell'uomo e della sua caduta nel peccato è raccontare in ogni caso la storia, anche se questa come scopo non ha la storia come tale ma la fede. Nella Cappella Sistina gli affreschi ci raccontano la storia della salvezza divisa in tre diversi periodi rispettivamente sulle due pareti laterali e sulla Volta. Perciò si indica in parte la concezione della storia nel Rinascimento, come una delle tappe nello sviluppo e cambiamento dello stesso concetto attraverso i diversi periodi. Nel Rinascimento si risveglia la lettura degli antichi scrittori e si formano due scuole, una Aristotelica con il centro a Padova e l'altra Neo-Platonica con il centro a Firenze. Egidio da Viterbo che riteniamo essere uno dei programmatori iconografici della Volta aveva lasciato la filosofia aristotelica ed aveva aderito al Neo-Platonismo dopo l'incontro con il suo massimo esponente dell'epoca, Marsilio Ficino, ed aveva cercato di conciliare la filosofia Neo-Platonica con la teologia volendo mostrare che anche nella prima si trovano i semi della verità divina rivelata.²⁶⁸

Esisteva tra gli antichi filosofi, che furono in particolare riletti nel Rinascimento, una concezione della storia e del tempo legati ai movimenti degli astri tanto che si credeva che il tempo e la storia imitassero questo movimento, unico perfetto, che è il moto circolare degli astri. In questo movimento circolare tutto prima o poi si dovrebbe ripetere. Si parlava di un Grande Anno pitagorico dopo il quale tutto ritorna di nuovo al suo posto. Si parla così di una *apocatastasis* dove tutto si ripeterà ciclicamente fino all'eternità. In questa concezione ciclica del tempo Pitagora parlava anche di una ciclica ripetizione dell'età dell'oro, come quella migliore tra tutte le età. Secondo CARCOPINO è possibile riconoscere nei testi di Virgilio un riflesso di queste dottrine del Pitagorismo riguardanti il ciclo del tempo sopra descritto.²⁶⁹ Virgilio nella sua *Egloga IV* parla di una prossima età d'oro, che è stata annunciata dalla nascita di un bambino dal cielo, il quale sarà il testimone e l'iniziatore di quell'era nuova e felice sulla terra.²⁷⁰ In più Virgilio annuncia l'età d'oro come l'aveva prefigurata la sibilla Cumana che aveva suddiviso la storia dell'Universo in una sequenza di epoche distinte o *saecula*, ciascuna delle quali era indicata col nome di un metallo e posta sotto il segno del dio celeste che presiedeva al suo svolgimento: *et saecula per metalla divisit, dixit etiam quis quo saeculo imperaret.*²⁷¹

Sia i presocratici sia gli stoici, ai quali apparteneva Virgilio, letto da Egidio da Viterbo, ritenevano che il mondo (come tutte le cose che sono in esso) avesse una nascita, uno sviluppo e anche una morte. Colui che ha creato può anche distruggere. Al compimento del tempo stabilito sarebbe avvenuta una

²⁶⁸ CARBONARA 1964.

²⁶⁹ CARCOPINO 2001, p. 33.ss.

²⁷⁰ Qua sarà letta più tardi un'annunciazione della nascita di Cristo ai pagani, oltre l'annuncio fatto agli Ebrei.

²⁷¹ CARCOPINO 2001, p. 34. Si ricorda che a un lato della centrale Quinta campata dove è rappresentata l'età d'oro è seduta la Sibilla *Cumaea*.

“conflagrazione universale” (εκπύρρωσις) ossia una combustione cosmica, alla quale farà seguito una παλιγγενετία ossia una “rinascita del mondo” e tutto ritornerà ad essere esattamente come prima. E questo continuerà a ripetersi ciclicamente, per tutta l’eternità. Si parla di una morale umana che aveva una decadenza e di conseguenza una distruzione della materia corrotta e dell’uomo immorale da parte di colui che nell’inizio l’ha creato (Logos/ fuoco etc.). Ma in questo momento della distruzione il mondo non finisce, ma continua a crescere di nuovo da una piccola parte della gente che è rimasta buona e dalla quale sorge di nuovo il mondo (Vedi: *Diluvio Universale* sulla Volta). Così ciclicamente tutto di nuovo rinasce per decadere di nuovo. Si fa un paragone con la concezione delle periodiche catastrofi cosmiche, presenti in Platone e in metafora si porta l’esempio di Atlantide, secondo il quale si ripeterebbero nel corso della storia le diverse catastrofi che distruggerebbero la parte corrotta dell’umanità e lascerebbero nella vita la parte buona del popolo. Qui potremo richiamare anche una delle prediche di Savonarola che annunciavano una punizione del popolo fiorentino attraverso un “diluvio politico” dopo il quale è avvenuta l’invasione di Francesi.²⁷² In questa predica Savonarola parlava anche di Arca di Noè che sopravvivrà al diluvio, parlando di pochi giusti che si dovevano salvare. Michelangelo come da giovane aveva potuto ascoltare questa predica a Firenze nell’autunno del 1494, oltre che lo stesso Egidio da Viterbo in questi anni passa da Firenze dove incontra Marsilio Ficino. Qui forse potremo trovare, oltre ad una radice per la lettura allegorica, il motivo per la rappresentazione proprio delle scene riguardanti la vita di Noè e il Diluvio Universale.

Accanto alla ciclica concezione della storia, Egidio da Viterbo usa l’allegoria dei metalli come già espressa dalla Sibilla *Cumaea* e come nel simile modo già trattata nel mito greco che parla dalle diverse età nominate secondo i diversi metalli. Un esempio di come gli antichi parlavano di queste età chiamate secondo metalli lo troviamo in Esiodo, il poeta greco vissuto prima della fine del VII secolo a. C, che scrisse *Le Opere e i Giorni*, una specie di manuale per i contadini dove si trova anche un “mito delle razze”. Secondo questo mito gli dei hanno creato prima una razza d’oro, che viveva felicemente e divinamente. Poi è venuta una razza d’argento, che fu di qualità minore e già esposta alle miserie. In seguito Zeus ha creato una razza orribile di bronzo che perì sotto il peso di lavori estenuanti. Poi venne la razza degli eroi, che fu divisa in due gruppi: il primo gruppo morì nelle guerre, mentre il secondo condusse una vita felice. Alla fine è arrivata una razza di ferro, sottomessa dagli dei a varie tribolazioni, ma

²⁷² WIND 1944, p. 212. 213. Nell’articolo «*The Ark of Noah*» pubblicato in WIND 2002, p. 49ss.soprattutto p. 54 Wind diceva che al mistero della creazione d’Arca di Noè Savonarola dedicò 42 omelie. Si veda anche l’articolo di WIND “*The Renaissance Belief in Prophecy*” (pubblicato postumo in: WIND 2002, p. 23-33) nel quale l’autore dimostra la forte presenza delle profezie rinascimentali e della loro credenza da parte del popolo perché si riteneva che ogni grande evento sarebbe stato comunicato a qualcuno da parte degli angeli, se non direttamente da Dio o in qualche altro modo (WIND 2002, p. 27).

anche dotata di qualche cosa buona. Quest'ultima razza viene distrutta da Zeus e sostituita dalla razza degli uomini, che non possono in alcun modo opporsi alla sofferenza.²⁷³ Qui si tratta di un inizio della concezione della storia come decadenza, espressa in forma di mito. Da Esiodo in poi i Greci parlavano spesso della successione di epoche, caratterizzate da metalli di decrescente pregio. Si tratta di un modo di presentare in forma mitologica una decadenza umana morale che potrebbe essere una delle opere dalle quali Egidio da Viterbo prendeva i concetti che troviamo nella sua omelia del 1507. Si nota una grande somiglianza tra queste idee e lo scritto di Egidio da Viterbo. In più, si nota una somiglianza possibile anche nella Volta della Cappella Sistina.

Per quanto riguarda la prima metà della Volta, dalla scena dell'*Ebbrezza di Noè* alla *Creazione di Eva* inclusa, secondo PFEIFFER, si trovano le rappresentazioni allegoriche di alcune età come sopra spiegate che esprimono il concetto della decadenza umana, decadenza della storia, iniziata subito dopo il periodo della perfetta armonia (Paradiso Terrestre) e continuata sempre più in profondo.²⁷⁴ La degradazione morale peggiora sempre di più finché Dio Creatore non distrugge la parte corrotta che si è allontanata da Lui (Diluvio Universale), ma lasciando continuare l'esistenza dell'umanità per mezzo di un piccolo gruppo di giusti sopravvissuti – Noè, la moglie, i tre figli Sem, Cam e Iafet con le mogli dai quali discenderà tutta la popolazione della terra (Genesi 9,19). Ma anche qui si nota la continuazione della decadenza morale rappresentata nel peccato di Cam nell'*Ebbrezza di Noè*, che porterà la maledizione del Cam e della sua discendenza e la benedizione di Sem e Iafet e della loro discendenza. Questa decadenza sarebbe rappresentata in modo allegorico sia attraverso gli Ignudi sia nei Medaglioni come sarà spiegato.

Oltre all'allegoria presentata attraverso i metalli, si trovano nella Volta le rappresentazioni allegoriche nei gruppi dei quattro Ignudi, secondo il testo di Egidio da Viterbo. Egidio parla di diversi gruppi di quattro concetti dei quali alcuni sarebbero rappresentati allegoricamente nei giovani ragazzi nudi intorno le scene centrali della Genesi, e a volte in collegamento con le stesse. Così introno alla scena della *Creazione del firmamento* ci sono i quattro Ignudi come personificazione allegorica dei quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco, dai quali è stata creata tutta la materia, secondo il pensiero degli antichi filosofi ripreso da Egidio da Viterbo nella sua omelia dove indica che da questi quattro elementi provengono le diverse perturbazioni dell'anima, le quattro virtù cardinali, le quattro tappe o gradi della disciplina etrusca, le quattro discipline superstiziose e così avanti.

Oltre i gruppi di quattro presi dal discorso di Egidio, Michelangelo nell'ultima campata situata sopra l'altare rappresenta la sua idea che sarà di nuovo

²⁷³ DIANO 1954, p. 330ss.

²⁷⁴ PFEIFFER 1997.

rappresentata dopo tanti anni nelle Tombe Medicee: le quattro parti del giorno. Nella Nona e ultima campata queste hanno un forte collegamento con la scena della Genesi che la circondano: *Separazione della luce dalle tenebre*.

Per quanto riguarda i Medaglioni e ciò che loro rappresentano, già la loro forma potrebbe forse parlarci di ciò che rappresentano. Scudi o medaglioni, oppure ducati di bronzo, cioè soldi del Cinquecento. Forse simili a quelli ducati d'oro e d'argento conati per la trionfale entrata a Bologna di papa Giulio II nel 1506 dopo la gloriosa ripresa della città che portavano la scritta "*Bon[onia] p[er] Jul[ium] a tirano liberat[a]*", per essere poi lanciati al popolo che felicemente gridava il suo nome.²⁷⁵ Oppure come la medaglia commemorativa conata nella stessa occasione, sulla quale stava scritto "*Iulius Caesar Pont. II*" la quale SHAW nomina come una delle due uniche dirette testimonianze per il tanto diffuso paragone del papa Giulio II con Giulio Cesare, essendo nominato più volte con il suo nome.²⁷⁶ Le medaglie sono furono fatte per celebrare la gloria del Pontefice, per celebrare la sua gloriosa vittoria e il suo pontificato tanto fortemente segnato dalle sue battaglie e la sua forza mostrata, perciò fu spesso chiamato "il papa guerriero". I ducati sono l'oggetto terreno che nulla ha a che fare con la vita spirituale ma invece con il potere terreno, al quale fortemente sono stati legati i Pontefici durante i secoli, come anche Giulio II. E come oggetto temporale che simboleggia il potere temporale forse vuole dirci qualcosa sulla vita temporale in particolare legata al Pontificato di Giulio II che viene lodato nella Volta come colui che ha portato un'altra età d'oro. La sua età d'oro, oltre a culminare nel centro della Volta, forse ha in qualche modo motivato la scelta delle scene dei Medaglioni sulla parte della Volta che sta sopra la parte della Cappella tra l'entrata principale e la transenna? Si ricorda che la Cappella era originariamente divisa in due parti dalla transenna che era nel mezzo della Cappella sotto la scena centrale della Volta, la *Creazione di Eva*.²⁷⁷ (fig. 11) La prima parte della Cappella che stava sotto la parte della Volta occupata dalle prime quattro campate, era riservata per la comunità che partecipava le celebrazioni presiedute dal Pontefice, mentre la seconda parte della Cappella, oltre la transenna, era il presbiterio. Così possiamo parlare dei Medaglioni della prima parte della Volta (Prima e Terza campata), che corrispondeva alla zona precedente alla transenna, dove troviamo gli esempi di due uccisioni, una cacciata dal Tempio Sacro e una distruzione della statua di un idolo; e la seconda parte della Volta che con le scene dei Medaglioni fa il

²⁷⁵ PASTOR 1932, p. 719; SHAW 1995, p. 239.

²⁷⁶ SHAW 1995, p. 233. SHAW non nega che Papa Giulio II fu chiamato "Papa Giulio Cesare", ma mostra che questa usanza era usata anche altre volte per l'entrate trionfali a Roma di altri personaggi. Invece, non ci sono le testimonianze storiche che Giulio II neanche una volta chiamava se stesso così e che neanche ha mostrato una volta che preferiva questo modo di essere chiamato. Se il popolo lo chiamava così non è a priori che il Papa di se aveva questa immagine.

²⁷⁷ La transenna fu poi spostata nella posizione dove la vediamo oggi.

riferimento a Cristo (Settima e Nona campata). Nel centro sopra la transenna (Quinta campata) troviamo due Medaglioni dei quali uno rappresenta il potere spirituale (Gran Sacerdote) in rapporto elevato rispetto al potere temporale (Alessandro Magno, il re inginocchiato davanti Gran Sacerdote). È questa la scena che collega due parti della Cappella. È il Pontefice che sta in mezzo al popolo e Dio. Lui è il rappresentante di Cristo sulla terra e colui che rappresenta la volontà di Dio agli uomini. È colui che sta tra il potere terrestre dei re e la volontà di Dio.

Si propone di vedere nelle scene della Prima, Terza e un Medaglione della Quinta campata gli esempi dell'intervento divino per salvare il suo popolo, come rappresentano le scene dei quattro pennacchi della Volta. Sono alcuni esempi della volontà di Dio compiuta o attraverso i prescelti del popolo oppure direttamente mandati da Lui. Alcuni sono interventi di Dio avvenuti in seguito alla preghiera di colui che guidava il popolo e del popolo stesso, alcune sono le punizioni di Dio per non disobbedienza alla sua Parola, all'allontanamento da Lui. Così come nell'Antico Testamento Dio aveva scelto diversi personaggi attraverso i quali guidava il suo popolo, così è stato scelto da Dio anche il Papa Giulio II per operare in Suo Nome alla salvezza del popolo eletto. E ogni opera del Papa è vista come volontà di Dio, anche se si tratta di guerre oppure di uccisioni, giustificate perché volute da Dio, come anche nell'Antico Testamento le uccisioni e le guerre erano giustificate perché volute da Dio.²⁷⁸ Forse per questo motivo la maggioranza delle scene rappresentate nei Medaglioni sono tratte dai Libri dei Re, perché il loro messaggio è legato fortemente ai personaggi che sono o re oppure figli di re oppure i mandati da qualche re. Dio mette il popolo sotto la guida del potere temporale (i re) che sono scelti perché voluti da Dio, ma poi sopra questo potere sta comunque il potere spirituale, rappresentato nella Quinta campata con il Pontefice e il re inginocchiato davanti lui.

Quest'ipotesi potrebbe trovare un appoggio nel fatto che in uno dei disegni di Michelangelo per l'episodio biblico del *Serpente di bronzo* (*Torso di un nudo maschile con accanto il progetto di una composizione in un tondo*) conservato al Gabinetto delle Stampe della Galleria di Uffizi a Firenze. La scena rappresentata nel tondo del disegno, nella Volta è rappresentata in un pennacchio. (fig. 54) In un primo momento, pensata per essere rappresentata nel Medaglione, la scena del *Serpente di bronzo* è poi stata dipinta sulla superficie

²⁷⁸ Si veda soprattutto l'articolo di VASOLI 1996 che tratta di un testo scritto dal teologo della Corte Pontificia Giorgio Benigno Salviati (Juraj Dragišić) per la difesa di Francesco Maria Della Rovere, Duca di Urbino che aveva ucciso il cardinale Francesco Alidosi il 24 maggio del 1511. La difesa è basata sulla giustificazione dell'omicidio perché voluto da Dio, perché il colpevole era il familiare del papa Giulio II. Il Pontefice si mostra tutt'altro che favorevole verso Francesco Maria Della Rovere, oltre a scomunicarlo lo destituisce da ogni carica di potere. (SHAW 1995, p. 323) Il presente caso potrebbe essere l'esempio del pensiero del periodo, forse influenzato anche nella scelta delle scene per i Medaglioni sulla Volta, visto che il Papa era a ragione anche detto "guerriero".

del pennacchio. Forse tale spostamento era possibile perchè il concetto iconografico prevedeva un simile programma per i pennacchi e i Medaglioni?

Se sei Medaglioni possono rappresentare esempi che fanno riferimento all'età d'oro di papa Giulio II e ai re terreni sottomessi a lui, gli ultimi quattro Medaglioni della Settima e della Nona campata, situati al di sopra del Presbiterio, sono in riferimento alla prossima ed ultima Età d'Oro che verrà con il ritorno di Cristo. Il percorso va dalle scene che rappresentano la vita terrena guerriera guidata dai re prescelti da Dio verso le scene che annunciano la futura venuta di Cristo, dove nel centro troviamo il Pontefice.

5.1. Prima campata

La Prima campata è quella che nelle scene rappresentate nella Volta della Cappella è la più lontana dall'altare, più lontana dall'inizio della Creazione e quella che da un lato simbolicamente lascia aperta alle spalle la continuazione della storia e dall'altro trasmette a colui che è entrato che è l'ultimo nella decadenza della storia, il più lontano dall'inizio. La scena centrale, *L'Ebbrezza di Noè*, i tre figli di Noè intorno loro padre nudo addormentato dall'ebbrezza, i futuri tre padri di tutta la futura umanità. (fig. 12) Michelangelo li rappresenta in un momento decisivo del loro agire che produce poi la maledizione della discendenza di Cam che aveva deriso le nudità del padre, e la benedizione della discendenza degli altri due figli che avevano sgridato il fratello e coperto la nudità padre dormente. Troviamo già presente il peccato in atto che segnala la nuova decadenza dell'uomo nella sua morale, anche se l'umanità è stata appena divisa in due parti essendo stata distrutta la parte corrotta e lasciando salva quella giusta (Arca di Noè). Michelangelo ha dipinto Noè nella veste rossa (che significa l'amore) mentre lavora nella terra impiantando la vigna che è la Casa d'Israele (Isaia 5,7), l'annuncio del futuro. L'Ebbrezza di Noè invece è il tipo della Passione di Cristo sulla Croce che subirà per i nostri peccati. La coppa posta accanto a Noè addormentato è il calice che dovrà bere Cristo per noi, calice della Passione dal quale nascerà la Chiesa.²⁷⁹ Si osserva che la posizione di Noè addormentato è simile alla posizione di Adamo nella scena della *Creazione di Adamo* nella Volta. Questa è l'ultima tappa della decadenza morale rappresentata del libro della Genesi nella Volta dalla quale deriva tutto il resto dell'umanità successiva, anche noi oggi. In questo contesto è proposta per questa campata la rappresentazione dell'età del piombo, «*die Wiedergabe des*

²⁷⁹ Per la lettura dettagliata della scena d'*Ebbrezza di Noè*: PFEIFFER 1997, 50-55, soprattutto p. 52.

*bleiern Zeitalters»*²⁸⁰, l'età che rappresenta l'inizio del nuovo peccato e la nuova decadenza del popolo eletto, come mostrata nella scena centrale della Prima campata e come appena descritto. Oltre al riferimento della scena dell'*Ebbrezza di Noè*, gli Ignudi con i loro atteggiamenti tristi, dolorosi e quasi piangenti partecipano al dolore di questa età, al peccato che segnala la continuazione del Peccato che non è stato definitivamente eliminato dal Diluvio Universale. Il piombo, nell'allegoria Rinascimentale, simboleggiava proprio questo, gli uomini che hanno peccato gravemente, come rappresentato nei due Medaglioni e nella scena centrale della campata. «*Plumbum etiam dicuntur homines, non habentes firmitatem in bono, et graues per peccata.*»²⁸¹ Gli Ignudi portano il nastro del colore blu che è la contemplazione che gli Ignudi hanno della scena rappresentata, sul peccato commesso nell'*Ebbrezza di Noè* e come commesso da Ioab che uccise Abner (Medaglione sopra la Sibilla *Persicha*) e sulla punizione del peccato di Antioco IV dell'altro Medaglione sopra il Profeta *Ioel*. Vi è anche la tristezza per la futura Passione e morte di Cristo simbolicamente rappresentata in Noè nudo e ubriaco. Per gli stessi peccati piange Profeta *Ioel* nel suo lamento al popolo che si allontana da Dio (*Gioele 1*) e richiama al pentimento annunciando il Giorno del Signore e il giudizio nella "valle di Giosafat" (*Gioele 4, 12*). Tutti e quattro gli Ignudi sono molto simili tra loro, praticamente sembra che siano fatti sulla base dello stesso cartone. È visibile la forte differenza nel colore della pelle dei due Ignudi sopra la Sibilla *Delphica* rispetto ai altri due sopra il Profeta *Ioel*. È una differenza come nel colore più chiaro di Noè e di Jafet rispetto al colore di Sem e Cam nella scena della Genesi della campata.

Forse Michelangelo all'inizio rappresentando la Prima campata non voleva dipinger Ignudi diversi tra loro con la rappresentazione di diverse allegorie, ma forse in seguito ha cambiato l'idea? Oppure qui voleva rappresentare soltanto la contemplazione degli Ignudi che quasi piangono dal dolore del peccato e della annunciata Passione di Cristo? Visto che tutto il ritmo cambierà in seguito, forse anche con il ritmo è cambiata l'idea di come rappresentare gli Ignudi allegoricamente e più vivacemente invece che uguali?

E mentre Profeta *Ioel* richiama alla conversione, il Profeta *Zacharias* annuncia l'arrivo del re messianico, giusto e vittorioso (*Zaccaria 9,9*), annuncia la restaurazione di Israele e la ricostruzione del Tempio di Gerusalemme da parte dell'uomo coronato che siederà da sovrano sul suo trono, mentre un sacerdote sarà alla sua destra e fra i due regnerà una pace perfetta (*Zaccaria 6, 12.13*). È noto che la Cappella ha le misure del Tempio di Gerusalemme. In più questo annuncio della pace perfetta tra il re coronato e il sacerdote accanto che vivranno in pace potrebbe anche essere un annuncio dell'età d'oro che è tanto

²⁸⁰ PFEIFFER 1997, p. 84.

²⁸¹ (s.v.)«*Plumbum*», in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 479^r.

proclamata da Egidio da Viterbo come apparsa sotto il Papa Giulio II e come rappresentata nella Volta. Anche la Sibilla *Delphica* ha la speranza (la veste verde) nell'annunciata futura età d'oro, «*der Verheißung auf die göttliche, goldene Zukunft*»²⁸², concetto che non comprende se non per mezzo del discernimento spirituale (colore zafferano del manto) e la fede (il nastro bianco intorno alla testa).²⁸³

Il Medaglione sopra la Sibilla *Delphica* rappresenta come Ioab uccise Abner (II Regum 3,27). (fig. 32) Mentre durava la lotta tra Davide e Saul, Abner che era il capo dell'esercito di Saul fece la pace con il re Davide. Dopo che Abner lasciò Davide, ritornò il figlio di Davide, Ioab, che non credeva nella buona fede di Abner e non approvava ciò che aveva fatto Davide. Perciò fa richiamare Abner e lo uccide dietro la porta. Davide in seguito maledisse la discendenza del suo figlio Ioab, non approvando il peccato di suo figlio (II Regum 3, 28.29), nello stesso modo in cui Noè fece per la discendenza del suo figlio Cam rappresentato nella scena della Genesi della Prima campata. Il brano biblico parla di un omicidio non approvato da nessuno, a differenza di altri casi presenti nell'Antico Testamento che invece erano volute e approvate da Dio e perciò giustificate davanti a Dio per il bene del suo popolo. Abner, secondo la *Sylva Allegoriarum* 1583, come *patris lucerna* può essere figura dei predicatori che portano la luce della Sacra Scrittura che in allegoria sono il capo delle *militiae christianae*, come lui fu il capo dell'esercito di Saul.

*Vt autem reducere voluit populum Israel ad David, reductus ipse prius in gratiam: et occisus est ab Ioab percussus in inguine. 2.Reg.3. typus est peccatoris conuersi ad Christum, qui postmodum efficitur praedicator, aliòsque reducit ad Christum. Verùm nisi caueat insidias diaboli, per insidias occiditur percussus in inguine, nempe cadens in peccatum libidinis. Aut certè patitur Iudaeorum persequutiones.*²⁸⁴

La Glossa corrispondente al brano biblico fa anche riferimento alla vendetta che era il motivo dell'omicidio, legando il significato al rapporto tra i Giudei e gli eretici.²⁸⁵ Ioab sarebbe come l'antico nemico mandato dal Diavolo paragonato con il popolo degli Ebrei che erano i nemici dei predicatori mandati da Dio, anche se quest'allegoria non sarebbe tanto probabile, vista la tendenza dell'avvicinamento mostrato con la rappresentazione delle Sibille accanto i Profeti.

²⁸² PFEIFFER 1995, p. 100.

²⁸³ Sulla Sibilla *Delphica*: PFEIFFER 1995, p. 98-100; su Profeta *Ioel*: PFEIFFER 1995, p. 100.101; su Profeta *Zacharias*: PFEIFFER 1995, p. 96-98.

²⁸⁴ (s.v.)«Abner», in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 9^r.

²⁸⁵ «[...] Potest Ioab persona et no[m]ine p[o]p[u]l[u]m iudeo[rum] significare: q[ue] semper inimici fueru[n]t p[re]dicato[rum]: Et fidem Christi ubiq[ue] persecuti sunt. [...]» (Glossa «*Sermone[m] quoq[ue]*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 309^r.)

[...]Na[m] et Ioab quo Abner i[n] dolo loque[n]s p[er]cutiens i[n] inguine i[n]terfecit: hoste[m] antiquu[m] significat: q[uo] fideles frandulenter subvertit: et p[er] libidinis contagionem i[n]terficit Ioab enim inimicus vel idem pater interpretatur omnium enim iniquo[rum] diabolus caput est. Vnde vos ex patre diabolo estis. ab hac interfectione David immunis est: quia Deus nemine[m] tentat qui omnes homines vult saluos fieri: vel esse. Per invidia[m] a[u]t[em] diaboli mors intravit in orbem.[...] ²⁸⁶

Dall'altro lato della campata sopra il Profeta *Ioel* troviamo il Medaglione identificato dalla maggioranza degli studiosi come la *L'Uccisione di Ioram*, re di Israele (IV Regum 9, 24.25). (fig. 29) Appena unto da un discepolo mandato dal Profeta Eliseo come nuovo re di Israele, Iehu si mette in azione per uccidere il re Ioram, dopo ciò si parla delle seguenti uccisioni fatte da Iehu: Iehu uccise i settanta figli di Acab e tutta la sua famiglia con i suoi sacerdoti, come anche distrusse il tempio di Baal con tutti i seguaci di questa setta, come forse troviamo rappresentato nel successivo Medaglione della Terza campata, situato sopra la Sibilla *Erithraea*. La Bibbia sottolinea la superstizione della casa di Acab per la quale è stata sterminata questa casa ed intera famiglia. (IV Regum 9, 22.10) Iehu in questo contesto, anche se in seguito pure lui si è allontanato da Dio perché "non abbandonò i vitelli d'oro che erano a Betel e in Dan", è visto come colui che compie la volontà di Dio. La Bibbia riporta le parole di Dio che lo benedice per aver fatto la sua volontà.²⁸⁷ Oltre ad essere il "tipo" di Apostolo, in particolare caso di uccisione di Ioram, Iehu sarebbe la figura del Principe Romano il quale distrusse Gerusalemme.²⁸⁸

*Iehu designat gentium principatum quem dominus destinavit: ut sacrilegam civitatem que prophetas et dominum prophetarum occidi: et apostolos eius persecuta e[st] ultione iusta p[er]jimeret: et sacerdotium quod post Christum inaniter habuerat destrue[re]: te[m]plu[m]q[ue] subuerteret: necno[n] et ip[s]ia[m] synagoga[m]: q[ua] sa[n]guine[m] s[an]c[t]o[rum] s[u]p[er] sitiebat: de regni culmine p[er]cipitaret: ac rectores illi[us] i[n]terficeret.*²⁸⁹

Iehu è rappresentato come colui che uccide Ioram secondo la volontà di Dio per estirpare la superstizione e le idolatrie che erano entrate nella casa di re Acab soprattutto attraverso la madre di Ioram, Gezabele.²⁹⁰ Era la idolatria per colpa

²⁸⁶ Glossa «*Sermone[m] quoq[ue]*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 309^f.

²⁸⁷ «*Dixit autem Dominus ad Iehu: Quia studiose egisti quod rectum erat, et placebat in oculis meis, et omnia quae erant in corde meo feristi contra domum Achab: filii tui usque ad quartam generationem sedebunt super thronum Israel.*» (IV Regum 10, 30)

²⁸⁸ «[...]designat Apostolos, qui perpetuò viuunt fortes in praedicatione, qui dicuntur filii Na[m]si, hoc est, attractantis: quia tractauerunt de verbo vitae. Designat etiam principe[m] Romanu[m], qui destruxit Hierusale[m]. 4.Reg.9.a.» («*Iehu*»(s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 319^v.)

²⁸⁹ Glossa «*Videbis Iehu filium Iosaphat filii namsi*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolai de Lyra 1495, f.359^f.

²⁹⁰ «*Et i[de]o n[on] p[otes]t e[ss]e bona pax i[n] p[ro]p[ro]lo israel q[ui]a diu istavige[n]t. cetera pate[n]t ex dict[i].*» (Postilla «*Et v[eneficia] e[ius] m[ulta] vi[gent]*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolai de Lyra 1495, f.359^f.)

della quale non poteva esserci la pace nel popolo d'Israele. Perciò Iehu riporta la vera religione nel popolo, nel regno d'Israele. Era la volontà di Dio che il corpo di Ioram fosse buttato nel campo di Naboth, che Ioram aveva preso contra la volontà del proprietario Naboth.²⁹¹

Nel precedente capitolo è stata presentata un'identificazione di HOPE del Medaglione appena descritto come la caduta del re Antioco IV che cadde dal carro perché, volendo distruggere Gerusalemme e i Giudei, Dio gli fece venire un gran dolore per il quale lui cadde dal suo carro (II Maccabeorum 9, 4-7). È stato notato che anche questa interpretazione potrebbe essere giusta, soprattutto per il fatto che nella lettura allegorica, secondo la *Sylva Allegoriarum* 1583 non cambia nulla nel significato generale perché la caduta dal carro di Ioram ha lo stesso significato come della caduta dal carro di Antioco, e sono proprio questi due episodi che la *Sylva* porta come esempi della caduta dei superbi che si fidavano delle proprie virtù, proprio al contrario di colui che si fida invece in Dio e che viene portato nel carro (che simbolizza Cristo) verso il cielo.²⁹² Antioco, sempre secondo la *Sylva Allegoriarum*, è stato il grande peccatore che voleva distruggere il popolo dei Giudei dopo che sentì ciò che era accaduto a Nicanore che troviamo rappresentato nella Quinta campata della Volta. Antioco è il tipo del diavolo punito da Dio con il grande dolore per il quale cade dal suo carro.²⁹³

Così si osserva che i ultimi due Medaglioni appena descritti della Prima campata e gli ultimi due Medaglioni rappresentati nella Volta (Nona campata) mostrano un parallelo tra loro: *Il Sacrificio di Isacco* e *L'Uccisione di Abner* che si trovano nello stesso lato della Volta rappresentano il coltello nelle mani pronto per l'uccisione in due contesti contrari (Abner viene poi ucciso invece Isacco sarà salvato). *Elia nel carro di fuoco* e *L'Uccisione di Ioram* analogamente rappresentano due scene con significati opposti ma con le persone in atto rappresentate nel carro: Elia viene rapito nel cielo nel carro che simboleggia Cristo, invece Antioco/Ioram puniti per mezzo della caduta dal carro.

A questo punto sono stati osservati diversi significati allegorici del carro. La *Sylva Allegoriarum* 1583 per questo concetto offre diverse possibilità, ma per quanto riguarda l'allegoria per il concetto "currus" che porta Elia verso il cielo, è proprio l'opposto del significato di "cadere dal carro", come rappresentato nel lato opposto della Volta, Ioram che cade dal carro. Mentre nel caso del rapimento di Elia il carro è allegoria di Cristo che pazientemente ci porta

²⁹¹ Postilla «*Et egressus e[st] iora[m]*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 35^r.

²⁹² «*Et corruens Ioram in curru suo. 4 Reg 9f. designant superbos cadere, qui confidunt in virtute sua. 2 Mach 9. b*» («*Cadere. Incidere. Decidere. Ruere. Corruere. Labi...*») (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f.116^f sbagliato numerato con 118; Vedi anche: «*Currus, Quadriga...*» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 179-180)

²⁹³ «*Antiochus rex Syriae: cuius nomine multi fuerunt. Is qui fuit aduersarius Iudaeorum, typus est diaboli. I Mach 1.b.6.a.15.b. 2 Mach 5.a. Est etiam typus praelati superbi.*» («*Antiochus*») (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f.65^v). Anche: *Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, f. 4vb.

togliendo i nostri peccati nel cielo, nel caso dell' *Uccisione di Abner* il carro simboleggia la fine della fiducia umana in sé stessi che contrasta la fiducia in Dio.

*Currus etiam Achab, in quo interiit, fiduciam humanam designat: in qua perit superbus. 3. Reg.22. Idem de curru Ioram. 4. Reg.9.f.*²⁹⁴

A questo punto diventa quasi irrilevante quale brano biblico precisamente sia stato rappresentato nel Medaglione sopra il Profeta *Ioel*, perché solo il fatto dal cadere dal carro rappresenta la punizione di chi ha posto la fiducia solo in se stesso e non in Dio. Chi si fida invece e compie la volontà di Dio come Elia che è “tipo” di Cristo nella sua Ascensione, sarà portato in cielo.

5.2. Terza campata

Nella Terza campata è rappresentata simbolicamente un'età intermedia tra la precedente età di piombo della Prima campata e la successiva l'età d'oro della Quinta campata. L'età del ferro. In questa campata i quattro Ignudi rappresentano le allegorie dei quattro temperamenti dell'uomo. Il temperamento flemmatico che deriva dall'acqua, il temperamento sanguigno che deriva dall'aria, il temperamento collerico che deriva dal fuoco e il temperamento melanconico che deriva dalla terra.²⁹⁵ (fig. 20)

L'Ignudo seduto alla destra guardando sopra la Sibilla *Erithraea* rappresenta il melanconico che ci mostra il suo viso triste e disperato, ancora come gli Ignudi della campata precedente. Invece l'Ignudo seduto alla sinistra guardando sopra la Sibilla *Erithraea*, attento a guardare qualcos'altro oltre il suo compagno e il Medaglione, è il flemmatico. Dall'altro lato della scena centrale della Genesi, alla destra guardando il Profeta *Esaias*, sta l'Ignudo che osserva il suo compagno e con la mano destra si copre gli occhi con sguardo arrabbiato, il collerico. L'Ignudo sinistro sopra il Profeta *Esaias* è un sanguigno pieno d'energia e gioia, felice e sveglio negli occhi. Il loro nastro è del colore che sembra, vicino agli Ignudi sopra la Sibilla *Erithraea*, di colore verde; mentre dall'altro lato della campata questo colore passa dal grigio verde verso il marrone. Si tratta di un solo colore o di più colori mischiati? È un colore molto particolare che è difficile da trovare usato in altri posti sulla Volta, e sembra che Michelangelo abbia voluto rappresentarlo proprio senza chiarezza e splendore, come per esempio in altri nastri e nelle bellissime vesti dei Veggenti, del classico tipo di colore cangiante usato spesso da Michelangelo. Lui amava i

²⁹⁴ «*Currus, Quadriga, Palustrum, Carpentum, Carruca, Rheda*» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 179^v.

²⁹⁵ PFEIFFER 1997, p. 83-84.

colori e ha mostrato una particolare capacità nel rappresentare tutta la loro bellezza. Così sembra che in tutta questa campata abbia voluto i colori come appannati, senza splendore e lucidità. Potrebbe essere il colore del metallo del ferro che cambia nella sua ruggine?

Entrambi i Medaglioni della Terza campata si riferiscono all'obbedienza e al rispetto per il culto di Dio. (fig. 35. 37) Nel Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea* che rappresenta, secondo la più accettata identificazione, la *Distruzione del tempio di Baal*, si tratterebbe della rappresentazione di un momento che faceva parte della distruzione di una setta di Baal creatasi nel regno di Giuda che re Iehu fece scomparire, usando nel contesto dell'Antico Testamento un duro rimedio: uccidendo tutti i seguaci di Baal dopo averli fatti radunare nel loro tempio. Si tratta dello stesso re Iehu che nel Medaglione descritto nella precedente campata avrebbe ucciso il re Ioram e in seguito avrebbe continuato, secondo la volontà di Dio, a sterminare la casa di Acab che si è allontanata da Dio venerando Baal. Sarebbero questi due momenti cronologicamente successivi rappresentati in due Medaglioni successivi uno all'altro sullo stesso lato della Volta pur appartenenti a campate diverse.²⁹⁶ La scena identificata come la *Distruzione del tempio di Baal* di fatto è l'esempio della punizione di coloro che si sono allontanati da Dio, la distruzione e lo sterminio voluti da Dio che fa la punizione con una particolare attenzione ai giusti che eseguono la volontà di Dio.

Se prendiamo in considerazione l'interpretazione di HOPE, *Il Sacerdote Mattatia distrugge l'altare in Modin* (I Maccabeorum 2.25), anche qui, come nella precedente campata il significato simbolico non cambia per le due interpretazioni. Il concetto fondamentale rappresentato da Michelangelo è lo stesso: i giusti di Dio puniscono quelli che lo hanno offeso. Dio, attraverso i suoi uomini prescelti, difende il suo culto e il suo Tempio e in più è presente, come nell'altro Medaglione della stessa campata, il sacerdote che interviene nel nome di Dio. Come nell'altro Medaglione dove dopo la preghiera del Gran Sacerdote Onania, Dio manda il cavaliere e i due giovani per cacciare Eliodoro dal Tempio, così qui il sacerdote Mattatia e i suoi figli hanno distrutto l'altare fatto costruire dal re per onorare falsi dei. Si ricorda qui la grande somiglianza della scena del Medaglione con l'illustrazione del brano del *Sacerdote Mattatia che distrugge l'altare in Modin* della Bibbia Malermi del 1493, soprattutto la posizione della statua nel Medaglione che è identica. L'atteggiamento della statua richiama l'atteggiamento delle statue imperiali dei Romani, come la statua di Augusto ai Fori Imperiali a Roma e come tante altre del genere. È noto che gli imperatori romani mettevano le proprie statue nelle città per rappresentare la loro presenza nel luogo. Era il culto imperiale al quale poteva aver pensato Michelangelo, mettendo l'idolo della statua nella stessa posizione dell'oratore.

²⁹⁶ Vedi lo schema della fig. 28.

Secondo I Macc 2, l'idolatria era ordinata dal re, e si nota che tutte le scene dei Medaglioni della Prima, Terza e Quinta campata si riferiscono in un modo o nell'altro a un re.

La scena centrale della Terza campata rappresenta Noè con la sua famiglia che fa un sacrificio a Dio, l'unico vero culto. Noè è il giusto che obbedisce alla volontà di Dio, anche nei Medaglioni adiacenti sono rappresentati i giusti mandati da Dio che puniscono i re che hanno peccato contro Dio, creando idoli e cercando di rubare dal Tempio facendo, allontanandosi dalla sua Legge. Nel centro della lettura è Dio che difende il suo popolo fedele e il suo culto contro la volontà dei re infedeli.

La Sibilla *Erithraea* era la sposa di uno dei figli di Noè quale si è salvata dal Diluvio Universale,²⁹⁷ mentre il Profeta *Esaias* grida contro l'idolatria: «Il fabbro fonde l'idolo, l'orafo lo riveste di oro e fonde catenelle d'argento. Si aiutano l'un altro; uno dice al compagno: "Coraggio!"» (Isaia 40, 19).²⁹⁸ Il Profeta annuncia la catastrofe per i peccati (Isaia 24, 1ss) e canta l'inno dei salvati (Isaia 25, 1ss). Canta ancora la satira contro il re di Babilonia e contro il re di Assiria, canta su come sia finita l'arroganza dei re che non sono stati giusti davanti agli occhi di Dio, nello stesso modo in cui non lo sono stati quelli che vengono puniti nel Medaglione sopra il Profeta *Esaias* e sopra la Sibilla *Erithraea*. Il Profeta sembra che stia ascoltando i suggerimenti che gli sussurra la piccola figura alle sue spalle che indica col dito gli episodi dei Medaglioni. Ma oltre a ciò, sia il Profeta sia la Sibilla hanno profetizzato la nascita dalla Vergine. Il Profeta, guardando dove una volta stava l'Immacolata nella parete dell'altare, annuncia: "La vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele" (Isaia 7, 14).

Nel Medaglione sopra il Profeta *Esaias*, dove è rappresentata la scena di *La cacciata di Eliodoro*, sono rappresentati l'Angelo nella persona di un cavaliere e due giovani mandati da Dio per cacciare dal Suo Tempio Sacro colui che lo voleva dissacrare derubando il Tesoro. (fig. 37) La Glossa Ordinaria della Bibbia parla di Eliodoro come l'invasore e spogliatore del Tempio di Dio che rappresenta simbolicamente sia i pagani sia i Giudei sia gli eretici, colui che ha voluto senza il rispetto di Dio rubare i doni e le ricchezze che il popolo in fiducia ha depositato nel tesoro del Tempio.²⁹⁹ Eliodoro rappresenta il pagano, l'eretico e giudeo.³⁰⁰ Come lui, anche i pagani hanno tentato di rubare il tesoro del Tempio di Dio, tentando di distruggere la fede e il culto di Dio. Come anche gli eretici, dice la Glossa Ordinaria, hanno tentato di corrompere e distruggere la verità del Vangelo e della legge con delle leggi false. Il cavaliere terribile che è

²⁹⁷ Per Sibilla *Erithraea*: PFEIFFER 1995, p. 101-103; anche: WIND 2002, p. 51.52ss; DOTSON 1979, p. 407.

²⁹⁸ Per Profeta *Esaias*: PFEIFFER 1995, p. 103-104.

²⁹⁹ Glossa «*Ditur cum sancta*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1001^r.

³⁰⁰ I Giudei in senso negativo e anticristiano sono inseriti nella Glossa Ordinaria del 1495 che ovviamente riflette la posizione che a quel tempo aveva la Chiesa contro il popolo di Giuda considerato deicida.

sceso ad esaudire la preghiera dei fedeli attaccando Eliodoro, rappresenta la Chiesa e le sue armi auree sono la giustizia, la salvezza, lo spirito che è Parola di Dio, ed è paragonato al cavaliere dell'Apocalisse di Giovanni. Le armi del cavaliere sono anche le membra della Chiesa con le quali lei combatte i suoi nemici.³⁰¹ È la Chiesa che si difende con l'aiuto di Dio davanti i suoi avversari.

[...] Heliodorus aut[em] inuasor et spoliator erarij domini: paganos siue iudeos siue etiam hereticos significat: qu[am] sine reverentia Dei donis abuti et nefarium actu[m] ea co[n]vertere volu[n]t. Invadu[n]t eni[m] pagani thesauru[m] te[m]pli Dei cu[m] fidem ac cultu[m] Christi destruere conant[er]. Invadu[n]t et Iudei cu[m] religione[m] C[h]ri[sti]ana[m] veteris legis cerimonijs confu[n]dere cupiunt. Invadunt etia[m] heretici q[ua]n[do] v[er]itatem evangelii et sinceritatem legis dei falsis dogmatibus corru[m]pere gestiu[n]t. S[ed] Onia ora[n]te [de]sce[n]dit eques terribilis: arma haben[te]s aurea. Ille videlicet de quo Ioh[ann]es in apocalypsi sua scripsit dicens: Vidi celu[m] apertu[m]: et ecce equ[us] albus: et qu[am] sedebat super eum vocabat[ur] fidelis et verax: et cum iusticia iudicat. Oculi ei[us] sic[ut] flam[m]a ignis in capite ei[us] dyodemata multa d[omi]n[is] nomen scriptu[m] quid nemo nonit nisi ipse: et vestitus erat veste aspersa sanguine: et vocatur nomen eius verbus dei: orantibus quidem membris Christi succurrit ipse eis in auxilium. Qui est via veritas et vita: et ad debella[n]dos inimicos: et terre[n]das pranoru[m] presumptio[n]es. cuius equus erat albus; qua nativitas eius erat incorrupta: et vestis sanguinole[m]ta: quia mors carnis eius erat innoxia: ipseque terribilis quia valde mirabilis atque iudex iustissimus est. Hic erat optimis operime[n]tis adornatus: que o[mn]inum virtute decore splendet clarissimus: cui arma erant aurea: que opera eius mirifica. Ipsius enim dono habet ecclesia sua scutum fidei: loricam iusticie: galeam salutis: gladium spiritus: quod est verbum Dei: quibus armis ipse quotidie in membris suis pugnat contra hostes suos.[...]»³⁰²

Questi due Medaglioni sono da vedere anche in rapporto ai due affreschi Quattrocenteschi sottostanti dove, da un lato troviamo *Cristo che caccia dal Tempio i mercanti*, e dall'altro *Castigo di Core, Datan e Abiron*. Sono episodi che descrivono in qualche modo la cura per il Tempio e per il culto di Dio, rappresentate nella massima vicinanza all'interno della Cappella Sistina anche se eseguite in periodi diversi. Questo è uno degli elementi che ci potrebbe confermare l'ipotesi di un unico programma iconografico conosciuto e continuato da Michelangelo. Gli episodi dei Medaglioni ci raccontano di un allontanamento da Dio da parte della setta che si è creata all'interno del popolo di Dio e nel mancato rispetto da parte del re per il Tempio, che ordina di rubarne il tesoro. In questo modo, secondo la chiave di lettura della simbologia delle

³⁰¹ «[...] Ipsius enim dono habet ecclesia sua tantum fidei: loricam iusticie: galeam salutis: gladium spiritus: quod est verbum Dei: quibus armis ipse quotidie in membris suis pugnat contra hostes suos.[...]» (Glossa «Ditur cum sancta», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1001^r)

³⁰² Glossa «Ditur cum sancta», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1001^r.

varie età dell'umanità, si potrebbe leggere, come una decadenza nella fede giusta, un'età di valore intermedio tra quella di piombo rappresentata nella Prima campata e quella d'oro presente nella prossima Quinta campata.

Per quanto riguarda la scena della *La cacciata di Eliodoro*, la Glossa Ordinaria porta all'inizio un lungo elenco dei *Pontifices* del Tempio di Gerusalemme, prima di fare riferimento all'evento come tale. Si osserva che il Grande Sacerdote del Tempio era chiamato in latino *Pontifex*.³⁰³ Nel caso dell'identificazione della scena del Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea* nella Quinta campata seguendo l'interpolazione del Primo libro dei Maccabei della Bibbia Malermi, il Gran Sacerdote raffigurerebbe il Pontefice Romano e Alessandro Magno il re (tutti i re) che si inginocchiano davanti il Vicario di Cristo.

Nella scena della *La cacciata di Eliodoro* possiamo trovare un parallelo con un evento storico della vita di Papa Giulio II come scritto dal suo biografo Paride de Grassis. Si tratta di un evento avvenuto al seguito dell'entrata delle truppe del Papa nella città di Mirandola il 19 gennaio del 1511, dopo due giorni di assedio e bombardamento della città guidati dallo stesso Pontefice. Come racconta de Grassis, in seguito all'entrata delle truppe in Mirandola non era possibile evitare i saccheggi della città da parte delle truppe del Pontefice. Ma quando i soldati hanno cominciato ad avvicinarsi ad un convento volendo scheggiare gli oggetti più preziosi che i cittadini avevano depositato all'interno, il Papa si fa condurre sul posto e arrabbiato sgridò tutti i soldati, il cardinale Alidosi e il nipote Francesco Maria della Rovere, capo dell'esercito. Il Papa quindi si è fatto portare nel luogo stesso per salvare un luogo ecclesiastico e le ricchezze depositate lì dal popolo della città.³⁰⁴ Questo episodio si può mettere in rapporto con *La cacciata di Eliodoro* dove il Gran Sacerdote (*Pontifex* in latino) ha salvato le ricchezze e la profanazione del Tempio. Non sappiamo con certezza il periodo esatto in cui Michelangelo ha eseguito il Medaglione. Potrebbe essere possibile che questo fu il motivo per il quale nel 1512 Raffaello dà tanta importanza a questo evento biblico tanto da rappresentarlo nella Stanza di Eliodoro in Vaticano dando lo stesso nome alla Stanza. Si osserva che nell'affresco di Raffaello il Pontefice Giulio II è rappresentato come portato dai suoi cortigiani sul luogo dove accade la scena della *La cacciata di Eliodoro*. Si può vedere un paragone tra il Papa Giulio II e il Gran Sacerdote Onia: come il Gran Sacerdote Onia ha salvato il Tempio così Papa Giulio II ha salvato il convento e le ricchezze lì conservate del popolo di Mirandola.

³⁰³ «*Pontifex*» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 484^v: Glossa «*Ditur cum sancta*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1000^v.

³⁰⁴ SHAW 1995, p. 315; Per la bibliografia dell'evento: PASTOR 1932, p. 769.

5.3. Quinta campata

Intorno alla scena centrale della Volta troviamo i quattro Ignudi tutti con i nastri dello stesso colore dorato. (fig. 24) Ai due lati della scena centrale vediamo i due Medaglioni dove su quello sopra la Sibilla *Cumaea* è rappresentata la scena di *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote* secondo l'interpolazione posta prima dell'inizio del Primo Libro dei Maccabei nella Bibbia Malermi del 1493. (fig. 42) Dall'altro lato della scena centrale è rappresentato il Medaglione con la scena del *La Morte di Nicanore*. (fig. 39) La scena centrale della Volta mostra uno dei concetti di fondamentale importanza per la Cappella Sistina che è la *Creazione di Eva* in quanto figura della Creazione della Chiesa e in quanto Eva è figura di Maria, che è la Nuova Eva. Come Eva è stata creata da Dio dalla costola di Adamo, così la Chiesa è stata creata dal sangue uscito dal costato di Cristo. Eva è la figura di Maria che sarà la Nuova Eva, come Cristo sarà il Nuovo Adamo. Eva è la sposa di Adamo, e Maria, come figura della Chiesa, è la Sposa di Cristo. E poiché Eva ha peccato, la Nuova Eva invece è Immacolata da ogni peccato. Perché, se Maria non fosse nata Immacolata, non potrebbe essere la Donna sopra tutte le donne – Madre di Dio, perché in caso contrario Eva, dal momento della sua creazione al momento del primo peccato avrebbe una supremazia su tutti i suoi discendenti, compresa Maria. Perciò Maria doveva essere nata senza Peccato, Immacolata, come dirà il dogma dell'Immacolata alcuni secoli più tardi.

[..] Da un uomo venne la morte e da un uomo la salvezza. Il primo cadde nel peccato, il secondo fece rialzare chi era caduto. La donna è difesa dalla donna; la prima aprì la porta al peccato, questa invece si fece serva per aprire la porta alla giustificazione. Quella seguì il consiglio del serpente, questa presentò colui che avrebbe ucciso il serpente e partorì l'autore della luce. Quella fece entrare il peccato mediante il legno, questa mediante il legno introdusse il bene. Con legno intendo la croce, e il frutto di questo legno è sempre verde e diventa vita eterna per quelli che ne guastano.³⁰⁵

La *Creazione di Eva* nel centro della Volta è da mettere in stretto rapporto all'affresco di particolare importanza eseguito da Perugino sulla parete d'altare dov'era rappresentata l'Immacolata nello schema dell'Assunta, come già spiegato sopra.³⁰⁶ Pertanto, la creazione di Eva ha la sua chiave di lettura in collegamento con l'Immacolata, ma non tanto con l'Assunta. E dall'altro lato la creazione di Eva viene vista come la Creazione della Chiesa. A questa Chiesa è legato il significato dei due adiacenti Medaglioni, *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote* e *La Morte di Nicanore*. La Chiesa creata da Cristo vede la Sua

³⁰⁵ GREGORIUS NYSSENUS, *Oration diem natalem Christi*, PG 46, 1133C-1136C, 1137D-1140A, 1148A-B, in: *Maria: Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, Milano, Mondadori, 2000, p. 103.

³⁰⁶ Vedi Capitolo: *Storia dell'edificio della Cappella Sistina*, p. 23.

continua presenza sulla terra nella figura di Pontefice Romano che trasmette la volontà di Cristo tra gli uomini e espande la sua Chiesa per tutto il mondo attraverso l'aiuto dei poteri secolari che lo accettano come tale. Questa sottomissione non è fine a se stessa, ma ha lo scopo di trasmettere la volontà di Cristo e portare la pace e la fede in tutto il mondo. In particolare modo questa missione è stata vista come compiuta sotto il Pontificato di Giulio II. Nella già nominata omelia di Egidio da Viterbo si legge l'identificazione del Pontificato di Papa Giulio II con l'età d'oro, come l'età nella quale questa pace e l'armonia nella ragione e nella religione è stata ottenuta. È tutta la seconda parte di detta omelia che parla in questo tono del Pontificato di Giulio II in relazione con il re del Portogallo Emanuele d'Aviz. Oltre il fatto che il periodo dell'epoca sia chiamato l'età d'oro, esisteva una prima e ideale età d'oro, anche trattata nella predica, che corrispondeva al periodo in cui Adamo ed Eva erano nel Giardino dell'Eden prima del Peccato. Queste due età d'oro, la prima d'Adamo nel Giardino e quella dell'epoca di Giulio II, combaciano nella Quinta centrale campata. Il riferimento al tema dell'età d'oro si trova nel forte colore giallo del nastro presente nelle mani di tutti e quattro gli Ignudi che circondano la scena della *Creazione di Eva*, oltre al fatto che nel Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea* possiamo vedere simboleggiato nella figura del Gran Sacerdote il Pontefice Giulio II che ha portato al compimento quest'età d'oro. Sotto il Medaglione che rappresenta *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote* troviamo seduta sul trono la Sibilla *Cumaea* che, come già detto, parlava dell'età d'oro richiamata dallo stesso Virgilio nella sua *Quarta Egloga* e ricordata nell'Eneide come colei che ha profetizzato il futuro della città di Roma. Oltre al tema dell'età d'oro possiamo notare le allegorie nel gruppo dei quattro Ignudi seduti sui cuscini dorati, distinti oramai fortemente tra loro nei loro atteggiamenti e nelle loro posizioni. Si propone che essi rappresentino le quattro virtù cardinali: prudenza, giustizia, forza e temperanza.³⁰⁷

Colligamus tandem omnia aureae aetatis iam tertiae, illam in quattuor nostrae quercus ramis effigiatam intueamur. Ac primo quidam illis elementorum nomina scribantur, ut primo in ramo fundamenta terra/ aqua in secundo, uentus atque aer in tertio, lux ignea in quarto aspiciatur. Deinceps ab eisdem incipientes litteris suo ordine pingantur quattuor affectuum omnium parentes: formido primo, deinde aegritudo, deinde uoluptas, denique libido. Post haec duo genera malorum bella mortalibus excitantium, tertium picturarum genus accedat, quo quattuor uictoriarum triumphorumque describantur insignia, litterarum eorum ordinem obseruantia: fortitudo, armonia moderantiae, ueritas prudentiae, iustitiae lucifer.³⁰⁸

³⁰⁷ PFEIFFER 1997, p. 83.

³⁰⁸ EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 2^{1r},309-21^v,319 (O'MALLEY 1969, p. 293).

Egidio da Viterbo partendo dai quattro elementi che sono la terra, acqua, aria e il fuoco (che saranno rappresentati allegoricamente nella Settima campata e sono anche presenti nella scena centrale della *Creazione di Eva*), sviluppa le quattro virtù cardinali: *fortitudo*, *armonia moderantiae*, *veritas prudentiae*, *iustitiae lucifer*. Si tratta del pensiero che, come tutta la materia, anche l'uomo deriva dai quattro elementi, con tutti i suoi temperamenti, gli umori e i caratteri. Infatti, sempre secondo questo pensiero, le malattie di ogni uomo dipendono dal modo nel quale sono mischiati nel corpo gli umori che derivano dai quattro elementi. Erano ancora i filosofi greci che sostenevano che tutto proviene dalla terra, acqua, aria e fuoco e nel Rinascimento attraverso il Neo-Platonismo ed Egidio da Viterbo praticamente ogni rappresentazione nella Volta della Cappella Sistina contiene in qualche modo rappresentati anche questi elementi. Così, l'Ignudo alla destra del Medaglione guardando la Sibilla *Cumaea*, che fortemente abbraccia la pianta del rovere, è l'allegoria della *fortitudo*, che porta il simbolo del Pontificato (la pianta del rovere). Sarebbe la pianta del rovere portata dalla forza terrestre allegoricamente vista come il potere del Pontefice aiutato dal potere secolare, però questa forza terrestre mostra comunque un po' di paura davanti al potere spirituale, indicato dal suo piede destro nella figura del Gran Sacerdote – Giulio II. Il suo compagno invece, che con la sua sinistra tocca leggermente il Medaglione, è l'allegoria della giustizia. La giustizia non si ritira davanti a nessuno e con lo sguardo fiero non ha paura di nessuno, e tranquilla e seduta sul cuscino quasi accarezza il Medaglione. Lei ha il braccio appoggiato alla pianta del rovere, simbolo di Giulio II per mezzo del quale la giustizia si diffonde nel mondo intero. Lei proviene da Dio che nella scena della Creazione di Eva quasi le tocca la testa coi piedi e il Pontefice il Vicario di Cristo, unico veramente giusto sulla terra. È la giustizia terrena che ha un nastro verde intorno alla testa perché in lei ogni uomo terreno può sperare almeno finché arriverà alla fine, nell'Ultimo Giudizio di fronte alla giustizia divina.

L'Ignudo alla sinistra guardando il Profeta *Ezechiel* con le ginocchia unite timidamente insieme e con i piedi incrociati e con lo sguardo abbassato verso il Medaglione, è l'allegoria della temperanza. Quest'Ignudo, nella posizione del corpo che farebbe perdere l'equilibrio e l'appoggio affidabile, comunque sembra stabile e sicuro perché chi riesce ad avere l'armonia e l'equilibrio giusto in ogni cosa che si faccia davvero può fare qualunque cosa, come anche colui che modera sempre bene il suo corpo può ottenere ogni posizione del corpo, per quanto sembri impossibile. In fatti, la temperanza modera i piaceri, rende capaci di equilibrio nell'uso dei beni creati, frena gli istinti e i desideri nei limiti dell'onestà ed è discreta nel non seguire le passioni. L'Ignudo alla destra di quest'ultimo è quello che rappresenta l'allegoria della prudenza, *veritas prudentiae*. È la virtù che guida tutte le altre virtù e chiamata *auriga virtutum* dirigendo le altre virtù, come l'Ignudo rappresentato tenendo nelle mani

fortemente i nastri. Lui indica la sua testa perché in essa è la sede della virtù che è «retta norma dell'azione».³⁰⁹

La scena della *Morte di Nicanore*, secondo la *Sylva Allegoriarum* rappresenta la sconfitta del diavolo, come è spiegato anche nella *Cacciata di Eliodoro*.³¹⁰ Il significato simbolico dell'atto di decapitare il nemico corrisponde ancora nel Rinascimento alla sconfitta del diavolo, come è rappresentato anche negli episodi di Giuditta e Holoferne, di Davide e Golia rappresentate nei due pennacchi e nell'episodio di Nicanore tutti caratterizzati dal taglio della testa.

*Et capita inimicorum Dei dicuntur daemones. [...] Caput autem Goliath, hoc est, Gentilitatis aut diaboli est ablatum, vt Christus esset caput Gentium. I Regum 17.f. 29.b. Ad idem referuntur caput Sifarae, et Abimelech, et Holphernis.*³¹¹

In riferimento all'altro Medaglione della campata sopra la Sibilla *Cumaea* e al tema dell'età d'oro si può ipotizzare che ciò che è rappresentato nella scena di *Morte di Nicanore* è ciò che accade se manca la pace tra il potere spirituale e il potere temporale, quale sottintende la primazia del potere spirituale perché intercessore tra Cristo e il suo popolo (*Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote*). La pace e l'armonia ci sono tra i popoli affinché i re riconoscono il Pontefice, gli affidano la loro forza terrestre, mentre il Pontefice dona loro la benedizione e intercessione presso Cristo. Invece coloro che non lo riconoscono, anzi prendono la parte del nemico, finiscono come Nicanore, colui che combatteva contro il popolo di Dio e finisce male. Sarebbe come il Medaglione con la rappresentazione di ciò che accadrà per volontà di Dio nel caso che non si obbedisca alla sua volontà di Dio. Ed il Profeta *Ezechiel* ascolta la parola di Dio la quale grida: "Tu, o figlio dell'uomo, predici e batti le mani: la spada si raddoppi e si triplichi, è la spada dei massacri; [...] Volgiti a destra, volgiti a sinistra, ovunque si diriga la tua lama. Anch'io batterò le mani e sazierò la mia ira" (Ezechiel 21,19-21).

Le Glosse Ordinarie della Bibbia parlano del mandato Nicanore dal re soprattutto in riferimento al fatto che si mostrava pacifico quando in verità preparava lo sterminio del popolo Giudeo. Nella sua falsità lui simbolicamente rappresenta i falsi apostoli e gli pseudoprofeti che entrarono nella Chiesa presentandosi portatori della pace, mentre in verità furono superbi e falsi, veri

³⁰⁹ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae* II-II,46,2.

³¹⁰ « *Et ruens Nicanor cum armis suis, est diabolus victus. 2.Mach.15.f. Et Heliodorus. 2.Mach.3.e.*» («*Cadere, Incidere, Decidere, Ruere, Corruere, Labi, Procidere...*» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 116^f sbagliato numerato 118)

³¹¹ «*Caput, Capitellum, Epistilla, Biceps*» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f.127^v; vedi anche: Postilla «*Caput nichanoris et manu[m] cu[m] humero abscisam h[ie]rosolyma[m] p[er]ferri*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.1012^v.

nemici nascosti dietro false parole.³¹² È lo stesso Satana, dice la Glossa, che si traveste nell'angelo della luce e i suoi servitori come i servitori della giustizia. Perciò la mano di Nicanore è stata tagliata perché con la mano ha minacciato contro il Tempio di Dio³¹³ e gli hanno tagliato la testa e la lingua³¹⁴ per la superbia e l'arroganza mostrate. Si ricorda che i significati simbolici nel caso della *Cacciata di Eliodoro*, nel caso di *Distruzione del Tempio di Baal* oppure nel caso di *Sacerdote Mattatia distrugge l'altare in Modin*, come anche nel caso del Medaglione che rappresenta *L'Uccisione di Ioram o Antioco IV cade dal carro*, è sottolineata la superbia di coloro che sono puniti dalla volontà di Dio. È l'arroganza dei re che credevano di essere più potenti e sopra di tutti, mentre sopra di loro non accettavano nessuno, neanche Dio stesso. Sarebbero come un ammonimento a coloro che hanno il potere nel mondo per ricordare loro che c'è Colui che sta sopra di tutti, Colui che ci ha creati tutti.

Glossa ordinaria che accompagna il racconto dello stesso evento di Nicanore nel II Macc 15,12 ricorda che i sacerdoti del Tempio nell'Antico Testamento non pregavano soltanto per il popolo e facevano i riti prescritti, ma annunciavano anche l'Incarnazione futura di Colui che prenderà su di sé tutti i peccati di tutto il mondo. Lui ha donato la spada d'oro al popolo di Giuda, la Sacra Scrittura che è la splendente difesa e protezione contro tutti i nemici del popolo della Chiesa.

[...] Sacerdotalis igitur ordo p[er] ho[m]i[ne]s q[ui] in te[m]plo Dei sub vet[er]i test[amento] divino officio rite fungebant[er]: no[n] solum p[ro] p[o]p[o]li delict[i] exorabat. [sed] etia[m] incarnatione[m] mediatoris nostri futura[m] demo[n]strabat: cui[us] ope mu[n]dus salvand[us] erat. De quo] Iohannes Ap[osto]l[us] in ep[isto]la sua ait: Aduocatu[m] habem[us] apud patre[m] Iesu[m] Christu[m] iustu[m]: et ipse est p[ro]pitiatio pro peccatis nostris: et non t[antum] pro peccatis n[ost]ris, [sed] et[iam] pro toti[us] mundi. Hic ergo dedit gladiu[m] aureu[m] Iude. cu[m] divinam scripturam sensu spiritali fulgentem ad munimen toti[us] eccl[es]ie defensionemq[ue] p[o]p[u]li sui sanct[is] concessit doctoribus q[ua]tenus [contra] hostes universos armatura uterent[ur] celesti et hostiu[m] prosternere[n]t multitudinem.³¹⁵

Nel Medaglione che rappresenta *Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote di Gerusalemme* abbiamo l'unica rappresentazione che non è stata presa da un brano biblico canonico, perché si tratta di un'interpolazione. Di fatto anche qui

³¹² «Per Nicanore[m] istu[m] que[m] in alio loco p[ro]positu[m] elepha[n]toru[m] fuisse legimus: falsos ap[osto]los sive pseudop[ro]phet[as], quo] ex Iudeis sup[er]biae sue functioni intende[n]tes ad ecclesia[m] gentiu[m] venieba[n]t. possumus intelligere: Hi p[er] simulatione[m] in ecclesia[m] Ch[rist]i errore[m] introducere molie[n]tes fingeba[n]t se esse pacificos: sed ut i[n] fine apparebit hostes seuissimi[...].» (Glossa: «Et misit rex Nicanorem», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 986^r)

³¹³ Postilla «*Et dextera[m] eius*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 986^v.

³¹⁴ Postilla «*Lingua[m] etia[m] i[m]p[er]ii nicanoris i[n] particulas p[re]scisam iussit et[c].*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1012^v.

³¹⁵ Glossa «*Erat autem huius modi*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 1012^f.

si potrebbe trattare di un esempio non necessariamente legato ad un brano in particolare, con la composizione iconografica presa dal modello già proposto nel capitolo precedente.

La composizione assomiglia molto all'illustrazione del brano interpolato che racconta l'incontro di *Alessandro Magno e il Gran Sacerdote* tanto che è molto probabile che è stata il modello per il Medaglione. In ogni caso l'immagine potrebbe parlare da sola alla base della simbologia dei gesti che sono ben visibili. Perché non ci sono dubbi che sia rappresentato un re inginocchiato davanti a un "*Pontifex*", visto che si tratta della Cappella Pontificia. Il gesto dell'inginocchiarsi indica da sempre una sottomissione a colui davanti al quale si compie questo gesto. È senza dubbio un gesto di riconoscimento dell'autorità di colui che sta in piedi, se non anche la richiesta di perdono che è spiegata dalle mani giunte in preghiera e lo sguardo indirizzato verso il "*Pontifex*", che con il gesto della mano destra che tocca la spalla del re sembra concedergli il perdono ed accettare il gesto di sottomissione.

Anche questa scena si può collegare ad un evento relativo alla vita di Giulio II avvenuto a Roma nel giorno del carnevale del 1510 quando si tenne la solenne cerimonia della richiesta di perdono da parte degli ambasciatori veneziani concesso poi dal Papa Giulio II.³¹⁶ Il 24 febbraio del 1510 che è la data della riconciliazione della Repubblica Venezia con lo Stato Pontificio, si è tenuta sotto il portico della vecchia basilica di San Pietro la cerimonia di assoluzione dove gli ambasciatori veneti comparvero davanti al Pontefice e i cardinali seduti su una tribuna eretta, inginocchiati baciaron il piede del Papa. Tutta la cerimonia durò circa un'ora con gli ambasciatori costretti a stare tutto il tempo in ginocchio «posizione ancor più scomoda dal fatto che tutt'intorno a loro facevano ressa gli astanti, e alcuni addirittura si appoggiavano alle loro spalle.»³¹⁷ Dopo il giuramento con le mani sul messale e la benedizione del Pontefice, dopo che ebbero baciato il piede e le guancia del Pontefice, le porta della basilica vennero aperte e loro furono condotti all'altare maggiore sotto il quale si inginocchiarono e in seguito furono condotti nella Cappella di Sisto IV per assistere a una messa solenne.³¹⁸ Credo che sia proprio questo Medaglione che si riferisce di più all'età d'oro della quale parlava Egidio da Viterbo nella sua omelia nel 1507. Questo Medaglione sta sopra la Sibilla *Cumaea* che dal libro coperto di colore verde (la speranza) che tiene tra le mani annuncia l'età d'oro che Michelangelo rappresenta nel Medaglione. Era frequente nel Rinascimento idealizzare il periodo come l'età d'oro. Virgilio probabilmente è

³¹⁶ PASTOR 1932, p. 748.749; SHAW 1995, p. 280.281; PARIS DE GRASSIS 1510-1513, f. 13^v-18^f.

³¹⁷ SHAW 1995, p. 281.

³¹⁸ «[...] *Oratores ex gratia petunt osculum Padrum, et Papa ex gratiam concedit, et postea redeunt ab locum suum; id est in supremo gradu sugesti. Omnes genuflexi, ex quibus primus, aut quisuis ex eis; Unus digit altè quiequid placet, venia petendo, et misericordiam, et absolutionem, atento quod parati sunt satisfacere, eb jurare. [...] Pontifice manum apponenta, et oratores ofrendunt, et singuli ambabus manibus, tactis scripturis iurant, promittunt, et obligant, de quibus Procurator fiscalis requirit notarium, ut stipules, et Instrumentim agat [...]*» (PARIS DE GRASSIS 1510-1513, f. 16^f. 16^v.)

stato la fonte per tale formula, quando tratta questo argomento nella *Quarta Egloga* e nell'*Eneide* dove lega questa caratterizzazione del periodo sotto l'imperatore Cesare Augusto. Dello stesso carattere fu detta anche l'età dei Medici e così fu spesso chiamato tutto il Rinascimento.³¹⁹ Non sorprende dunque che Egidio da Viterbo lodi il pontificato di Giulio II caratterizzandolo come aureo nell'intera omelia, e seguendo questa strada sembra molto più che probabile che questa caratterizzazione è espressa iconograficamente nella Volta, volendo Michelangelo lasciare il segno di Colui per il quale l'opera fu eseguita. È noto come hanno raccontato i biografi di Michelangelo, che alla conclusione dei lavori nella Cappella il Pontefice non era contento perché: «Bisognerebbe pur ritoccarla d'oro»³²⁰ cosa che Michelangelo non approvava affatto tanto da non voler ritoccare più nulla. Michelangelo non amava tanto l'oro, che invece è presente fortemente negli affreschi Quattrocenteschi della Cappella, l'ha messo soltanto lì dove l'oro doveva comunicare simbolicamente qualche cosa: nella Quinta campata, la centrale della Volta, e nei Medaglioni dorati, oltre alle colonnine nei troni dei Veggenti.

5.4. Settima campata

Nella Settima campata troviamo i quattro Ignudi rappresentati intorno alla scena della Genesi della *Creazione del firmamento* con una forte dinamica del movimento dei loro corpi. Dei due Medaglioni uno vuoto e l'altro rappresenta la *Morte di Assalonne* (II Regum 18,9). (fig. 25)

Questi quattro giovani Ignudi sono la personificazione allegorica dei quattro elementi del cosmo: Aqua, Aria Terra e Fuoco.

Accanto al Medaglione che rappresenta la *Morte di Assalonne* troviamo (alla destra guardando) il giovane in forte movimento, con entrambe le mani in alto e una gamba alzata. Il suo sguardo è diretto verso il Medaglione dove troviamo Assalonne appeso sul ramo dell'albero in una posizione simile. È il fuoco dell'anima che crea nel corpo umano il capriccio e la sfrenatezza. Il capriccio che imita il movimento della fiamma del fuoco che non si ferma se non davanti l'acqua, che gli sta dall'altro lato della scena della *Creazione del firmamento*, nell'Ignudo alla sinistra accanto al Medaglione. Il fuoco dell'anima che dà la vita, dal momento in cui il Dio Creatore la pone nel corpo creato dalla terra, dove rimane fino alla sua morte. Perciò il colore del suo nastro è dello stesso colore del manto di Dio Padre da dove proviene la vita dell'anima.

³¹⁹ Sull'età d'oro nel Rinascimento: GOMBRICH 1961; FRATINI 2005.

³²⁰ CONDIVI, p. 115.

*Ardenti demum igni ardentem libidinem consentire nemo est qui non uideat.*³²¹

Il suo compagno alla sinistra del Medaglione è l'Ignudo piegato e impaurito con lo sguardo confuso e spaventato che porta il nastro del colore della terra e delle foglie degli alberi nell'autunno che cambia dal giallo al marrone scuro. È la terra creata da Dio che produce *formidinem* o *metus*, lo spavento dell'anima che si mostra attraverso il corpo umano, come indicato da Egidio da Viterbo. È la terra alla quale necessariamente siamo legati come le creature di Dio per necessità di sopravvivere, curandola, così che ci produce i doni che saranno la fonte della nostra vita, il cibo che è il frutto di questa terra coltivata e curata. È la terra sulla quale camminiamo non potendo allontanarci da lei, la terra dalla quale il nostro corpo è stato creato e nella quale tornerà dopo la morte.

*Frigens enim contractumque telluris ingenium formidini gelidae atque animum contrahenti non inconcinne congruit.*³²²

Dall'altro lato della *Creazione del firmamento* troviamo due Ignudi accanto al Medaglione vuoto. Sono due Ignudi posti sopra un grande nastro di colore azzurro, il colore del cielo e dell'acqua nel profondo del mare. L'Ignudo alla sinistra del Medaglione si presenta come appena girato per prendere di nascosto le sue ghiande avvolte nel nastro azzurro. Questo Ignudo rappresenta l'acqua che, secondo Egidio, crea la tristezza, davvero rintracciabile nel suo viso che rispetto ai visi degli altri tre Ignudi intorno, si mostra molto diverso; come nella delusione e stanchezza, tristezza e mestizia.

*Aegritudo uero atque tristitia, quae aduersarum rerum casu nascitur, aquarum tempestati comparatur. Aquarum enim nomine in Canticis aduersa significantur, ubi sponsa fortitudinem suam commendans ait, Aquae multae non potuerunt exlinguere charitatem.*³²³

L'Ignudo alla destra del Medaglione guardando è come l'uomo davanti il forte vento, come il marinaio che combatte contro il vento e il mare nella forte burrasca. Il suo sguardo spaventato è indirizzato verso il suo compagno tranquillo, mentre la bocca aperta sembra che lanci un grido spaventato e tormentato. È il vento "coniugato" con la gioia, il piacere per mezzo del quale il seme della natura è posto nella terra da dove nascerà il nuovo frutto.

*At uentoso aeri iccirco uoluptatem coniungimus, quod semen ingentissimam naturae uoluptatem sequens aeream substantiam quam maxime obtineat.*³²⁴

³²¹ EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 12^r,60-61 (O'MALLEY 1969, 286).

³²² EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 11(a)^v,53-55 (O'MALLEY 1969, p. 286).

³²³ EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 11(a)^v,56-12^r,58 (O'MALLEY 1969, p. 286).

³²⁴ EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 12^r,58-60 (O'MALLEY 1969, p. 286).

Il Medaglione sopra il Profeta *Daniel* rappresenta la *Morte di Assalonne*. (fig. 47) Oltre al racconto biblico che ci parla della rivolta fatta da Assalonne per riprendere il regno nelle sue mani, la Sacra Scrittura parla anche di Assalonne come colui che uccise il suo fratello per vendicare la sua violenza contro la loro sorella, dopodichè Assalonne scappa dalla città. Al ritorno dopo tanti anni fece il detto complotto contro suo padre dopo di che venne ucciso da Ioab con tre dardi infitti nel cuore, mentre ancora vivo era rimasto appeso durante la fuga impigliato nei rami di una quercia, come è rappresentato nel Medaglione, sospeso “tra cielo e la terra”. Come abbiamo visto questo Medaglione è spesso stato spiegato dagli studiosi come la punizione di colui che non aveva il rispetto per il Padre, ma se si legge con attenzione il brano biblico si può notare anche il grande dolore del Padre dopo la morte di Assalonne, morte che non era stata da lui ordinata. Davide piange per suo figlio.

Secondo le Glosse Ordinarie della Bibbia e anche secondo l’allegoria di *Sylva Allegoriarum* Assalonne appeso sui rami dell’albero è il “tipo” di Cristo crocifisso ucciso con tre lance che significano l’avarizia, la superbia e l’invidia. Per la colpa della superbia il popolo Giudeo ha creato gli idoli; per la colpa della cupidigia hanno preferito le cose terrene davanti alle virtù; per la colpa della perfidia e l’invidia hanno disprezzato sia la legge e le parole dei Profeti, sia la presenza del Salvatore Cristo.

[...]Ioab v[ero] i[n] cor Absalon tres la[n]ceas figit: cu[m] diabol[us] avaritia[m], superbia[m], et invidia[m]: vel p[er]fidia[m] in cor Iudaici p[ro]p[ul]i mittit: q[uae] illis maxi[m]e su[n]t ca[usa] p[er]ditio[n]is. Ex sup[er]bia [e]ni[m] i[n] [con]te[m]ptum Dei idola fabricaveru[n]t. Ex cupiditate res tra[n]sitorias [vir]tutib[us] p[re]posuerunt. Ex perfidia et i[n]vidia no[n] solu[m] dicta legis et propheta[rum]: [sed] et[iam] ipsi[us] salvatoris pr[ae]sentia[m] sprever[unt] un[de]: [...]³²⁵

Absalon traditore[m] accipiu[n]t que[m] christus p[er]tulit. Ta[m]que[m] eius cogitatio[n]es ignoraverit et co[m]muniu[m] p[ar]ticipavit ei in quo corporis et sanguinis figura[m] discipulis co[m]mendavit. In ipsa v[er]o traditione ab ip[s]o osculu[m] accepit: i[de]o absalon pax pri[n]cipis dicit[ur]: q[uam] pacem pater habuit. Quam ille non habuit.³²⁶

Come Davide ha pianto per la morte del suo figlio amato, così Cristo piangeva vedendo l’umanità nella miseria e nel peccato.³²⁷ Il Profeta *Daniel* annuncia il

³²⁵ Glossa «Accidit autem ut occurreret Absalom», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.320^v; anche: «Absalom» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 11^v.

³²⁶ Glossa «Absalon», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 319^v.

³²⁷ «[...] David extinctu[m] Absalo[n] ploravit: et p[ro]pter i[n]teritu[m] Iudaici p[ro]p[ul]i Ch[ristu]s vide[n]s civitate[m] flevit cui[us] miserie co[m]patie[n]s i[n] eruditio[n]em: et cura[m] salutis eius usq[ue] ad

regno celeste e il Cristo sul trono che regnerà su tutti i re terreni e che avrà il potere su tutti i popoli, anche quelli pagani. Daniele scrive uno dei primi scritti apocalittici che preparano il rinnovamento del mondo non avendo nell'obbiettivo dei suoi scritti, tanto come altri profeti, la conversione morale del popolo, quanto la predizione del futuro e la conoscenza del regno di Dio e il suo sviluppo anche in terra pagana.³²⁸ Nel presente Medaglione possiamo trovare il collegamento con la Crocifissione di Cristo, mentre nei due Medaglioni della Nona campata sono simboleggiati il sacrificio e la Passione di Cristo e la sua Ascensione.

(fig. 43)

Nel Medaglione vuoto, come già è stato detto sopra, ci sono alcune indicazioni che fanno pensare con più probabilità che Michelangelo abbia volutamente scelto di non dipingerlo. È molto meno probabile che sia rimasto tale per caso o per mancanza del tempo disponibile di concluderlo. È molto interessante quanto in questo Medaglione i bellissimi nastri azzurri degli Ignudi coprano il Medaglione, come in nessun altro. E quanto sia coperto in tanta misura dalle gambe di entrambi gli Ignudi. Sembra quasi che l'allegoria dell'acqua e dell'aria vogliano proteggere questo luogo verso il quale il piccolo Angelo, che nella scena della *Separazione delle acque* abbraccia da dietro il manto e le gambe di Dio Creatore, rivolge con attenzione il suo sguardo.

Se guardiamo la scena centrale della Campata, dove troviamo la *Separazione delle acque*, viene l'idea che l'azzurro dei nastri potrebbe avere qualche significato per questo Medaglione. Nel Medaglione dell'altro lato della campata abbiamo la scena che rappresenta il "tipo" della crocifissione di Cristo e nella Nona ed ultima campata nei Medaglioni troveremo due scene che rappresentano il "tipo" del sacrificio di Cristo e il "tipo" della sua Ascensione. Il Medaglione vuoto potrebbe essere lasciato tale perché non è avvenuto ancora nella storia ciò a cui si voleva fare il riferimento: la seconda venuta di Cristo? Potrebbe essere stato pensato come cielo creato nella scena della *Separazione delle acque*, cielo aperto dal quale dovrà venire Cristo, visto che nel Medaglione successivo nello stesso lato è stato rappresentato il tipo della sua Ascensione? L'allegoria dell'acqua tocca con entrambi i piedi e indirizza il suo sguardo verso il Profeta *Ionas*, il Profeta che è risorto il terzo giorno dalla bocca della balena, dall'acqua. La posizione delle braccia e del torso di questo Ignudo è simile a quelle del Profeta *Ionas*.

morte[m] crucis permansit.» (Glossa: «Accidit autem ut occurreret Absalom», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.320^v.)

³²⁸ Per la lettura allegorica del Profeta *Daniel*: PFEIFFER 1995, p. 110.

5.5. Nona campata

I quattro Ignudi dell'ultima campata prima dell'altare circondano la scena della *Separazione della luce dalle tenebre*, l'ultima nel percorso d'avvicinamento all'altare, scena alla quale è legato il loro significato allegorico. (fig. 26)

Poiché le quattro parti del giorno dipendono dalla più o meno presenza o assenza della luce, questi Ignudi rappresentano allegoricamente le conseguenze della scena biblica: il Giorno e la Notte, la Sera, e il Mattino.³²⁹

Nel principio Dio creoe el cielo: et la terra. Et la terra era i[n]fructuosa: et uacua et le tenebre erano sopra la faccia de labisso: Et el spirito del signore era menato sopra le aque. Disse Dio: Sia facta la luce. Et facta e la luce. Et vide dio la luce esser bona Et divise la luce da le tenebre: et appello la luce di: et le tenebre nocte. Et facta e la sera et matina un di [...]³³⁰

L'Ignudo alla destra guardando il Medaglione sopra il Profeta *Hieremias* è affaticato sotto il peso della pianta di rovere. È tanto piegato che il suo viso si perde nella sua ombra. Mentre con la mano sinistra si appoggia sulla colonna, con la destra prende il nastro e la pianta del rovere che gli pesa sulle spalle. Il suo nastro prosegue, nel colore giallo-verdo, fino al suo compagno. Queste sono le fatiche del Giorno. Il colore verde che fa il passaggio verso il colore giallo del colore del nastro della coppia sopra il Profeta *Hieremias* simboleggia il peccato nel quale cade l'uomo durante il Giorno 77 per 7 volte. È il Giorno dove l'uomo fa le sue più grandi fatiche; è il periodo quando l'uomo fa i peccati. Il suo compagno mostra un atteggiamento elegante e tranquillo, indifferente e serio, con le mani e le gambe elegantemente disposte. Mentre guarda seriamente il suo compagno, è appoggiato con il gomito destro dietro di sé sulle undici appese ghiande. I capelli sono legati con il nastro di colore viola. Questa è la Sera la quale alla fine del Giorno con il nastro viola intorno la testa parla della penitenza.

Sopra la Sibilla *Libica* l'Ignudo alla destra guardando il Medaglione è la Mattina che si sta svegliando dal sonno, mentre si sta scoprendo dal nastro del colore rosa, che è lo stesso colore della veste di Dio Creatore. È la mescolanza del rosso e del bianco; mescolanza dell'amore e della fede. È il colore divino riservato alla veste di Dio, ma che lo ha anche la Mattina, il momento in cui ci arrivano la fede e l'amore. È la Risurrezione di Cristo che è puro amore e la fede nella nostra risurrezione nella fine dei tempi che arriva con la Mattina. È la Mattina che, dopo la lunga notte, porta la nuova giornata donata da Dio. La posizione di Dio che è nella diagonale mentre separa la luce dalle tenebre che

³²⁹ PFEIFFER 1997, p. 81.

³³⁰ *Biblia vulgar historiata 1493*, f.1^r.

può dirci che è soltanto Lui che porta dalle fatiche di un Giorno alla seguente Mattina. Lui ci porta dalle nostre fatiche e dai nostri peccati verso la nuova Mattina, verso la salvezza e la risurrezione. È Lui che ci porterà verso la nostra santità e ci vestirà nei colori della fede e dell'amore. Il colore azzurro celeste del nastro della Notte, personificata allegoricamente nell'Ignudo alla sinistra sopra la Sibilla *Libica*, significa la contemplazione, mentre il nastro verde parla della speranza nel giorno seguente, nel futuro che arriva, nella salvezza. Quest'Ignudo è seduto con il corpo girato verso il suo compagno, ma con la testa che guarda in un'altra direzione, verso il pennacchio con la scena del *Serpente di bronzo*. Anche la Notte porta il peso della pianta del rovere sulle spalle e l'abbraccia forte con la mano destra, mentre la sinistra non si vede. Il suo corpo pallido sembra come il corpo che ha freddo durante la notte, mentre con gli occhi chiusi quasi dorme.

Nel Quarto Libro dei Re si racconta di come Dio volesse rapire Elia in cielo in un turbine e perciò Elia partì da Galgala con Eliseo. (fig. 49) Tre volte Elia disse a Eliseo "Rimani qui, perché il Signore mi manda fino a Betel/Gerico/Giordano" e per tre volte Eliseo non si fece convincere, invece rispose "Per la vita del Signore e per la tua stessa vita, non ti lascerò". Elia prese il mantello e lo avvolse e percosse con esso le acque che si divisero e loro passarono sull'asciutto. E disse Elia ad Eliseo "Domanda che cosa io debba fare per te prima che sia rapito lontano da te?" Eliseo rispose "*Ut fiat in me duplex spiritus tuus*", che secondo la traduzione italiana sarebbe: "Due terzi del tuo spirito diventino miei" (IV Regum 2,9). Secondo la *Glossa ordinaria* questa richiesta è stata interpretata così che la Chiesa domandò a Cristo il "*doppelten Geist*" che sarebbe quello della remissione dei peccati e quello delle opere miracolose.

*Helyas spiritu p[ro]phetali et op[er]atio[n]e miraculo[rum] excele[n]ter p[o]llebat. gemina[m] [er]g[o] gr[at]iam qua[m] heliseus i[n] magistro vige[re] cognoscebat: sibi tribui rogavit. [...]*³³¹

Elia gli rispose: «Se mi vedrai quando sarò rapito lontano da te, ciò ti sarà concesso; in caso contrario non ti sarà concesso» (IV Regum 2,10). La domanda di Elia fatta tre volte al suo discepolo potrebbe corrispondere a Mc 14,66-72, cioè alla tre volte negata conoscenza di Gesù da parte di Pietro e alla domanda posta tre volte da Gesù: "Simone di Giovanni, mi ami?" nell'apparizione presso il lago (*Gv 21,15-17*). In Elia si trova il "tipo" di Cristo e sono anche le *Glosse* che lo spiegano. Poiché Elia è salito in cielo e si aspettava il suo ritorno, anche noi aspettiamo il ritorno di Cristo. Il rapimento d'Elia secondo la *Glossa ordinaria* corrisponde all'Ascensione del Signore. Elia è stato rapito nel cielo

³³¹Glossa «*Fiat in me duplex spiritus*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.354^f.

nel carro di fuoco che corrisponde alle virtù angeliche ³³² perché l'uomo è bisognoso nell'ascensione dell'aiuto altrui.

Sublevatio Hely[a]e asce[n]sione[m] d[omi]ni significat. Helias i[n] curru asce[n]dit: q[ui]a ho[mo] purus adiutorio agebat alieno. Rede[n]ptor noster no[n] curru. q[ui]a q[ui] om[n]ia fecerat: sup[er] o[mn]ia sua virtute ferebat[ur]. In [de]signat[i]o[n]e[m] ase[n]sio[n]is su[ae] d[omi]n[u]s pr[ae]nuncios et testes habuit. Unu[m] ante legem. alteru[m] sub lege: ut qua[n]do[que] veniret ipse q[ui] veraciter penetraret c[e]los. Qui crede[n]tib[us] quoq[ue] carnis mu[n]diciam largiret[ur] [et] sub eo p[er] incrementa te[m]poru[m] virt[us] castitat[is] excresceret. Tra[n]slatus nanq[ue] est Enoch q[ui] coitu[m] genera[n]s et genitus. Rapt[us] Helias t[a]m[en] q[ui] coitum genitus. Assumptus est d[omi]n[u]s per coitum nec generans nec generatus.³³³

E come Eliseo poteva le acque dividere solo invocando il nome d'Elia, così la Chiesa non può possedere le virtù sé non invocando il nome di Cristo.

[...] S[ed] sicut Helis[e]us n[on] nisi i[n]vocato nomi[n]e Heli[e] aq[ua]s divisit: ita eccl[es]ia nisi p[er] invoca[i]o[n]em nomi[n]is C[h]r[ist]i virtutes ullas fac[er]e no[n] potest. Ip[s]e e[st] eni[m] q[ui] op[er]at[ur] i[n] nobis et velle [et] perficere.³³⁴

È lo stesso Gesù che fa il riferimento al ritorno d'Elia in *Mt 17,10-13* dicendo che è già tornato, solo che non è stato riconosciuto e «l'hanno trattato come hanno voluto», pensando a Giovanni Battista. «Così anche il Figlio dell'uomo dovrà soffrire per opera loro.» (*Mt 17,12*)

Inoltre, questo Medaglione sta sopra il Profeta *Hieremias* che è triste e appoggiato sulla mano destra. Triste per i fatti drammatici del popolo di Dio ai quali ha partecipato negli ultimi decenni del regno. È il Profeta che mostra maggiormente la sua fede nella bianca sottoveste nei tempi difficili e l'amore (rosso-cangiante del suo abito) al quale il Profeta chiama il suo popolo. Qui Michelangelo crea il suo autoritratto nella figura del *Profeta* calzando anche gli stivali di cuoio tipici degli scultori del Cinquecento. È l'artista melanconico, l'ultimo della Volta stanco e triste alla fine dell'esecuzione della sua opera per il fatto che il Papa non gli permise di essere ciò che davvero lui si sentiva di

³³² Glossa «Per turbinem»: «Curru igneus quo raptus dicitur angelice sunt virtutes quarum operat omne sublevatus est.», in: *Biblia cum glossis*, Nicolai de Lyra 1495, f. 354^f.

³³³ Glossa «Sublevatio Helye», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.354^f; anche: «Et vt raptus est in curru igneo, Christi ascensum in caelum adumbravit.» («Elias» (s.v.), in: *Sylva Allegoriarum* 1583, f. 230^v.)

³³⁴ Glossa «Palliu[m] Helye», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f. 354^v.

essere: uno scultore e non un pittore. La tomba di Papa Giulio a lui commissionata ancora non era stata finita.³³⁵

Isacco, secondo la tipologia tra il Vecchio e Nuovo Testamento, è stato interpretato come il “tipo” di Cristo sacrificato per noi che, in obbedienza verso il Padre, per la remissione di tutti i nostri peccati, è morto sulla Croce. (fig. 51) Anzi, l’episodio d’Isacco è avvenuto, secondo le profezie, nella montagna sopra la quale più tardi è stato costruito il Tempio di Gerusalemme. Ed abbiamo già detto all’inizio che la Cappella Sistina è costruita nelle misure proprio del Tempio di Gerusalemme.³³⁶ *La Glossa Ordinaria* dice:

*Abraha[m] unicu[m] filiu[m] duce[n]s ad im[m]ola[n]du[m]:
Deu[m] P[at]rem significat. Abraha[m] senex filiu[m] suscepit:
Deus a[ut]em non senescit. sed p[ro]missio de C[h]r[ist]o
q[uo]da[m]modo senverat. q[ua]n[do] natus est. Inchoavit ab
Ada[m] quan[do] dictu[m] e[st]. [...] Sicut e[ni]m Abraha[m]
unicu[m] et dilectu[m] filiu[m]: victima[m] Deo obtulit: sic
D[eu]s P[ate]r unigenitu[m] filiu[m] p[ro] nobis tradidit. Et
sicut Isaac ligna portabat: q[ui]b[us] impone[n]dus erat: sic
Ch[ristu]s cruce[m]: i[n] qua fige[n]dus erat.³³⁷*

Come Dio Padre ha sacrificato il suo Figlio per togliere i nostri peccati, così Abramo era pronto per sacrificare il suo figlio. Come Isacco aveva portato il legno sul quale si doveva effettuare il sacrificio così Cristo ha portato la sua croce sul Calvario per essere sopra brutalmente crocifisso. Nella composizione del Medaglione, come un momento prima dell’uccisione col coltello, la scena rappresentata corrisponde alla scena del Medaglione dell’altro lato della Cappella, *Ioab uccide Abner*, con Ioab rappresentato con il coltello nella mano alzata. Mentre la morte di Abner era veramente un peccato umano, la morte di Isacco che era per succedere era dovuta al profondo amore e alla solida fede e al “*timor Dei*” di Abramo, due significati opposti.

La scena del sacrificio di Isacco che è il tipo di Cristo è rappresentata sopra la Sibilla *Libica* che rappresenta la Sposa di Cristo - la Chiesa. La Sibilla *Libica* è quella che ha “*posteriora dorsi in pallore auri*” (Sal 67,14) rappresentato dal colore dorato che le copre il dorso.³³⁸

[...] Est enim pallor animi patientis, et mortificatae carnis innatus color. Posteriora igitur columbae deargentatae in pallore auri erunt, dum puritas mentis mortificatio carnis finem cujuslibet morientis obtinebunt. Sed et ideo color aureus in posterioribus dorsi columbae colori sapphirino jungitur, quia

³³⁵ Per la lettura allegorica del Profeta *Hieremias*: PFEIFFER 1995, p. 112-114.

³³⁶ Vedi: III Regum 6,1 sa; PFEIFFER 1990, p. 86.

³³⁷ Glossa «*Dixit aut[em] Abraham*», in: *Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495, f.32^v .

³³⁸ Per la lettura allegorica della Sibilla *Libica*: PFEIFFER 1995, p. 110-112.

*contemplantis animum futurae beatitudinis gloria subsequetur. Color igitur aurens in posterioribus designat aeternae retributionis munus. [...]*³³⁹

Anche nell'affresco del *Testamento e Morte di Mosè* di Luca Signorelli nella Cappella Sistina, la sposa di Levi è coperta sul dorso con il mantello dorato con sempre stesso riferimento alla Sposa di Cristo, Colomba come la commenta San Agostino. Ed è bellissima la posizione della Sibilla *Libica*, trattata con tanta cura da parte di Michelangelo nei suoi disegni preparatori, fatta secondo il gesto di una vera colomba che apre le sue braccia girata con la testa dietro, mentre sta tenendo il libro aperto sopra di sé con le pagine bianche che sembrano le due ali di colomba "*Pennae columbae deargentate*" (Sal 67,14) .

I due Medaglioni della Nona campata sono anche in relazione con due scene rappresentate nei due vicini pennacchi, *Il Serpente di bronzo* e *La Punizione di Aman*, due tipi della Crocifissione di Cristo. L'ultimo Profeta *Ionas* è il tipo di Cristo Risorto. Così letti i quattro Medaglioni della Settima e Nona campata insieme con i due pennacchi e il Profeta *Ionas*, fanno tutti il riferimento a Cristo, tutti situati sopra il presbiterio della Cappella Sistina, che si potrebbe vedere come un'idea logica per il programma iconografico.

³³⁹ HUGO DE S.VICTORE, *De bestiis et aliis rebus*, col. 19.

Conclusione

Nei capitoli precedenti si è cercato di analizzare nei dettagli e da diversi punti di vista i dieci Medaglioni sorretti in coppia da venti giovani Ignudi. Sono stati indicati gli episodi biblici rappresentati, che, come si è visto, per alcuni Medaglioni possono avere più di una interpretazione. Ma come indicato nel Quinto Capitolo, le diverse interpretazioni delle scene, sono comunque compatibili con la lettura simbolica legata alla Sacra Scrittura.

Per gli Ignudi si è cercato di proporre una lettura allegorica considerandoli non singolarmente, neanche come coppie che reggono i Medaglioni ma come gruppi di quattro che circondano le cinque scene più piccole, tra le nove della Volta.

Dal punto di vista esecutivo – stilistico sono stati poi proposti e paragonati alcuni modelli dai quali, probabilmente e secondo alcuni degli studiosi consultati, Michelangelo abbia potuto prendere spunto per le sue definitive scelte esecutive.

Di sicuro ed accertato si hanno alcuni dati che oltre all'analisi visiva, aiutano a comprendere l'operato dell'artista in azione.

Sappiamo che Michelangelo ha iniziato a dipingere dalla scena del Diluvio. Comincia quindi ad affrescare un tipo di scena per così dire più “semplice” delle altre, con la quale ha più dimestichezza. È ben fermo nella sua memoria, il ricordo della sua *Battaglia di Cascina*³⁴⁰ e il successo unanime che aveva riscosso in tutti gli ambienti. E, come lì i soldati vengono sorpresi dal richiamo alla battaglia mentre nudi fanno il bagno nel fiume e si affrettano l'uno aiutando l'altro ad uscire dall'acqua per indossare gli armamenti, così nel *Diluvio* vediamo molte analogie. Uomini donne e bambini che non si salveranno cercano riparo dall'acqua su lembi di terra non ancora sommersi, mentre la famiglia di Noè è già tutta sull'Arca. Un personaggio è addirittura ripetuto in entrambe le scene: l'uomo che sulla zattera al centro della scena del *Diluvio* è seduto piegato, quasi a cavallo del bordo, è nella stessa posizione di un soldato già uscito dal fiume, in secondo piano, sulla riva, quasi al centro della scena della Battaglia di Cascina. (Fig. 1.11)

Per non sbagliare e prendere la mano per il grandioso impegno, temendo anche l'invidia e le critiche che avevano accompagnato il suo incarico, già prima ancora che gli venisse affidato, Michelangelo mette la sua prima firma sul muro della Volta. Scende poi verso i due lati e completa la campata con i demoni bronzei e le Vele con gli antenati di Cristo.

³⁴⁰ Dalle cronache si sa del famoso cartone, visto e ammirato, più volte copiato; dell'affresco oggi non abbiamo traccia e si dice che non fu concluso, quindi non è da escludere che Michelangelo ne eseguì almeno una parte.

Da qui in poi la Volta sarà sua e più andrà avanti nel lavoro, più darà libertà al suo genio creativo. In quel poco spazio lasciato libero dal rigido programma iconografico, del quale, come è noto, non fu lui l'artefice. Ma cosa contiene questo programma, oltre a quello che si vede da una prima superficiale lettura?

Gli ordini sono che l'affresco deve avere dei forti riferimenti al suo committente: il Papa Giulio II della Rovere, e non bastano le "Armi e gli Emblemi" della sua famiglia. Quasi tutte le opere da lui commissionate devono riferirsi in qualche modo a lui, il Papa sotto il cui pontificato lo Stato della Chiesa raggiunse la sua massima estensione, in soli dieci anni furono annessi al *Patrimonium Petri*. Il Ducato di Urbino (1503-1508); la Romagna (1504); la Repubblica di Bologna (1506); il Ducato di Parma (1512); il Ducato di Modena (1512). Il Ducato di Ferrara era già dal 1471 sotto il diretto controllo del Pontefice.

La Cappella Sistina, che dal punto di vista ecclesiale, politico e teologico rappresentava nel Cinquecento forse il luogo più importante del pontificato di Giulio II, doveva rappresentare un monito ed un esempio e oltre al resto, doveva avere forti riferimenti per la gloria del "Papa Guerriero". Egidio da Viterbo era la persona giusta per questo compito. Il quasi quarantenne Generale degli Agostiniani, uno degli uomini più colti del suo tempo, noto per le sue trascinanti ed infuocate prediche, era anche il rappresentante più importante di quella corrente filosofica neoplatonica che aveva il suo centro più importante alla corte dei Medici a Firenze. Roma e Firenze, le due città di Michelangelo. E il nostro artista era certamente molto legato a questa corrente filosofica. Ma Michelangelo è un pragmatico, poco speculatore, e parla e si esprime per mezzo delle mani, anche se forse solo in uno dei suoi scritti (Rime ed Epistolario) possiamo trovare come una sintesi del suo pensiero neoplatonico:

Per fido esempio alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza,
che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
S'e' giudizi temerari e sciocchi
al senso tiran la beltà, che muove
e porta al cielo ogni intelletto sano,
dal mortale al divin non vanno gli occhi
infermi, e fermi sempre pur là d'ove
ascender senza grazia è pensier vano.³⁴¹

³⁴¹ Michelangelo Buonarroti, Rima 164 in: <www.liberliber.it/biblioteca/b/buonarroti/rime/html/testo03.htm>

Oltre questo Madrigale, nelle sue opere, e tra queste, forse più di ogni altra, nella Volta della Sistina, si è cercato di individuare gli influssi del Neo-Platonismo rinascimentale: quelli diretti in possesso dell'artista e quelli mediati da Egidio da Viterbo.

I rapporti tra la sua citata omelia del 1507 e gli affreschi della Volta sono molti di più di quanto possa apparire ad un primo confronto, e più se ne cercano, più se ne trovano. Si elencano di seguito quelli individuati.

Il concetto dello svolgersi delle vicende umane secondo un ciclico susseguirsi di diverse età legate ai metalli (età di piombo, età del ferro, età dell'oro) è quasi il motivo conduttore dell'omelia di Egidio da Viterbo. E fa come da sfondo anche alle scene bibliche raccontate sulla Volta: nove in tutto (se si escludono i dieci Medaglioni) divise in tre gruppi di tre. Le scene di Noè (anche se Michelangelo non segue cronologicamente gli eventi) ci parlano del peccato di una parte dell'umanità che offende deride e si allontana da Dio, rappresentata nella scena dell'Ebbrezza di Noè. Segue il castigo Divino del Diluvio, da cui Dio però salva pochi eletti che poi nella terza scena offrono, fedeli, sacrifici a Dio e la loro discendenza sarà benedetta.

Un tempo circolare, ciclico, ripetitivo, dove periodicamente avviene una "Rivoluzione": peccato, salvazione di pochi eletti, discendenza benedetta che vivrà un'età d'oro, caratterizzata da pace e prosperità, fino alla prossima caduta e all'inizio di un nuovo ciclo. Seguono le tre scene dei Progenitori: libertà, peccato, punizione nella Quarta Campata, la *Creazione di Eva* nella Quinta Campata e la *Creazione di Adamo* nella Sesta Campata. Nelle ultime tre Campate l'uomo non c'è. La Creatura più amata dal Signore è assente e il Dio Creatore è protagonista assoluto.

Ma la scena centrale, quella della Quinta Campata con la *Creazione di Eva*, è la più affollata di significati. L'oro è presente solamente qui, nel colore dei nastri dei Medaglioni.

Qui è rappresentata la prefigurazione della più grande età dell'oro dell'umanità vivente in attesa della futura e definitiva età dell'oro della seconda venuta del Signore.

Qui nasce la Chiesa, simbolicamente rappresentata dalla Prima Eva. E qui è anche l'età dell'oro sotto il pontificato di Giulio II rappresentato idealmente nel Medaglione, nelle fattezze del Sommo Sacerdote che poggia la mano su tutti i re della terra personificati da Alessandro Magno inginocchiato davanti al Gran Sacerdote.

Un altro elemento dell'Omelia del 1507 presente nella Volta, è, per così dire, di tipo numerologico e riguarda in particolare il numero "quattro".

Egidio da Viterbo richiama più volte le quattro perturbazioni presenti nei corpi umani. «*corporea vero, ex quibus constamus sunt quattuor*»³⁴², e le fa derivare dai quattro elementi cosmici: Acqua, Aria, Terra, Fuoco, secondo il pensiero

³⁴² EGIDIO DA VITERBO 1507, f. 7^v.29-30 (O'MALLEY 1969, p.282).

neoplatonico rinascimentale che, da Plotino, Agostino, lo Pseudo Dionigi giunge fino a Marsilio Ficino, il quale riprende in chiave cristiana concetti della filosofia greca.

Michelangelo nella Volta segue questi concetti nella rappresentazione degli Ignudi. In particolare in quattro gruppi di quattro Ignudi, come analizzato nel Quinto Capitolo.

I due gruppi di Ignudi che accompagnano le scene della Settima e della Nona Campata, sono le personificazioni allegoriche, rispettivamente dei quattro elementi e delle quattro parti del giorno, in stretto legame con le vicine tre scene della Creazione dove l'uomo è ancora nei Pensieri Divini.

Quelli della Terza e della Quinta Campata, essendo già stati creati i *Progenitori*, rappresentano rispettivamente i quattro temperamenti dell'uomo e le quattro Virtù Cardinali (o Morali, secondo la moderna dizione): Queste ultime, quindi circondano la scena della *Creazione di Eva*, che, oltre ai significati prima indicati, si arricchisce così di un altro elemento positivo e virtuoso dell'umanità, nell'età dell'oro simbolicamente rappresentata in tutta la Campata.

Restano fuori da questa interpretazione allegorica i quattro Ignudi della Prima Campata. Come abbiamo visto, stilisticamente sono diversi da gli altri sedici Ignudi. Le posizioni dei loro corpi sono le più "ferme" rispetto a tutti gli altri, uno dei quattro è praticamente illeggibile. Questi sembrano essere concentrati con gli sguardi tristi sulle scene dei Medaglioni. Questi ultimi si collegano idealmente con quelli della Nona Campata, come già analiticamente descritto.

Ed è su questa ultima Campata alla fine del percorso di purificazione che a ritroso nel tempo ci porta verso Dio Creatore ed il Profeta *Ionas*, Tipo di Cristo Risorto, che Michelangelo ci stupisce ancora una volta.

L'artista si ritrae nelle vesti del Profeta *Hieremias*. È un artista *melanconico* e stanco delle fatiche, con indosso ancora gli stivali da scultore, dopo l'esplosione del *divino furore* che lo ha portato al compimento dell'opera. Un creatore ad immagine di Dio Creatore, che riflette forse anche sulle sue personali vicende umane ripensando nella mente ai versi del Profeta di cui ha preso il posto.

Me infelice! O madre mia, perché mi hai fatto nascere uomo di lite e di contesa per tutto il paese! Io non do né prendo in prestito, eppure tutti mi maledicono. Il Signore dice: «Per certo, io ti riservo un avvenire felice; io farò in modo che il nemico ti rivolga suppliche nel tempo dell'avversità, nel tempo dell'angoscia.... ».Tu sai tutto, Signore; ricordati di me, visitami, e vendicami dei miei persecutori; nella tua benevolenza non portarmi via! Riconosci che per amor tuo io porto l'infamia. Appena ho trovato le tue parole, io le ho divorate; le tue parole sono state la mia gioia, la delizia del mio cuore, perché il tuo nome è invocato su di me, Signore, Dio degli eserciti. Io non mi sono seduto assieme a quelli che ridono, e non mi sono rallegrato; ma per causa della tua mano mi sono seduto solitario, perché tu mi riempivi di sdegno. Perché il mio dolore è perenne, e

la mia piaga, incurabile, rifiuta di guarire? Vuoi tu essere per me come una sorgente illusoria, come un'acqua che non dura? Perciò, così parla il Signore: «Se torni a me, io ti farò ritornare, e rimarrai davanti a me; e se tu separi ciò che è prezioso da ciò che è vile, tu sarai come la mia bocca; ritorneranno essi a te, ma tu non tornerai a loro. Io ti farò essere per questo popolo un forte muro di bronzo; essi combatteranno contro di te, ma non potranno vincerti, perché io sarò con te per salvarti e per liberarti», dice il Signore. «Ti libererò dalla mano dei malvagi, ti salverò dalla mano dei violenti». (Ger 15,10-21).

Appendice

Biblia vulgar historiata 1493

Roma, Biblioteca Casantense, Vol. Inc. 257.

Si tratta di un incunabulo che consiste in 413 fogli. Ci sono 3 numerazioni nel libro: una è in alto a destra con numerazione romana e fa parte del libro stampato; una seconda è una numerazione a caratteri arabi posta a mano a matita in basso a sinistra e numera i primi nove fogli³⁴³, una terza sempre con numeri arabi a matita è scritta mano in basso al centro e ricomincia dal numero 1 all'inizio del libro della Genesi.

Le illustrazioni segnalano l'inizio del capitolo. Non sono illustrati tutti i capitoli. Alcune illustrazioni si ripetono più volte. Ci sono alcune iniziali ingrandite e decorate alcune con motivi fitomorfi, altre con rappresentazioni del mondo animale. Le illustrazioni e le decorazioni sono xilografie in bianco/nero.

All'inizio, dopo le prime pagine introduttive, prima del prologo di San Girolamo al Libro della Genesi è scritto:

Comincia il prologo veramente epistola del beato Hieronimo sopra di la biblia dignamente vulgarizata per il clarissimo religioso duon nicolo de malermi venetiano et del monasterio di sancto michele di lemo abbate dignissimo.³⁴⁴

Alla fine del Nuovo Testamento, prima della vita di San Giuseppe, sta scritto:

A laude et gloria del omnipotente Idio et dela gloriosissima uergine Maria: et di sancto Ioa[n]ne Baptista Qui finisse la Biblia uulgare hystoriata stampata nelalma citta de Venetia per maestro Guiglielmo da trino de Monferato nominato Anima mia. Sotto gli anni de la nostra rede[m]ptio[n]e.MCCCCLXXXIII.A di.xxiii.de Aprile. Sotto el pontificato Maximo Alexandro quarto Regnante Augustino Barbadico Inclito Principe de Venetia.
Finis.³⁴⁵

³⁴³ Questa prima numerazione sarà indicata tra parentesi tonde. Qui saranno seguite le due numerazioni in numeri arabi.

³⁴⁴ *Biblia vulgar historiata 1493*, f.(7)^v.

³⁴⁵ *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 408^f.

Trascrizione dell'interpolazione al primo libro dei Machabei del f. 306^r della *Biblia vulgar historiata 1493*. Il testo trascritto segue subito dopo il prologo di San Girolamo al libro dei Maccabei. (Fig. 56)

«Et facendole adunque mentione de Alexa[n]dro figliolo de Philippo Re de Macedonia nel principio del libro primo di Machabei noi a consolatione de le genti piu diffusamente che in esso texto non se extende raconteremo non perho presumendo de innouar cosa alcuna che non sia gia stata per auctentici auctori hystoriographi referita come ne gli altri lochi tale ordine e stato tenuto Ilche refere[n]doci al maestro de le hystorie quel succie[n]te et breuemente nel canone e descripto noi co[n] poca piu auctentica additione procederemo no[n] contradice[n]do al sentimento litterale ne da essa littera partendose. Incomincia el libro di Machabei.

Cap.I

Et poscia che Alexa[n]dro Re de Macedonia che fu figliolo de Philippo elqual Alexandro primo fu ch[e] regno in grecia uscito de la terra d[i] cethim hebbe percosso Dario Re de p[er]sia et de media: Egli fece molte battaglie: et ottenne tutte le munitione de tutti et occise li re de la terra: et passo i[n]sino a le ultime parte de la terra: et tolse le spoglia de molte gente et stette quieta la terra nel suo conspecto.

Et raunose uno molto forte exercito: et gran uirtu: et fu leuato et exaltato el suo cuore. Et conquistoe la regione de le gente: et tyranni et foronli facti tributarii. Morto adunque Philippo macedo. Come dice el maestro de le hystorie successe Alexandro suo figliolo essendo egli de uinti anni: aspirando a la monarchia de Oriente: et intrato ne la Syria piglio Damasco: et subiugato Sydonia assediaua Tyro. Alhora Saraballa elegendo octa millia di suoi uc[n]ne in alexandria per aiuto dicendo uoler piu presto seruire ad Alexandro che a Dario: et che a lui darebbe i luochi costituiti sotto la sua potentia: elqual gratissimamente fu receuto da Alexandro. Et oltra de cio gli disse come gli haueua per genero Manases fratello del principe di sacerdoti de la gente iudea et molti altri con lui presente per uoler edificar el tempio. Ilche Alexandro el concedete: et egli con ogni studio edifico el te[m]pio elqual permanse infino a la destructione facta p[er] romani. Et ordino Manases pontifice in quello. Ilche mentre che Alexandro era in assedio de Tyro mando al principe di sacerdoti in hierusalem: inuita[n]dolo che gli mandasse aiuto et preparasse le uictualie al exercito per el suo precio et che a lui restituisse li tributi liqual prima li conueniua. Et egli respose come haueua iurato a Dario: et uiuendo lui non poteua tra[n]sgredere le ordinatione. Alhora Alexandro minacia[n]do la gente de iudei et pigliata gaza: doppo la morte de Saraballa affretauasi de uenire a Hierusalem. Vnde li iudei temendo cridorono al signor et sacrificorno le hostie et Iadus oraua per la gente giudaica: elqual essendo adormentato doppo el sacrificio commandoli dio che se confidasse et che ornasse la citta con panni ornati: et lui uestito de uestimente pontificale: et li altri sacerdoti uestiti con lor ueste sacerdotale uscirono in contra Alexandro: et leuato dal dormire manifesto raccontando a ogniuno la uisione. Et uedendo come Alexandro non era molto lontano da la citta andosene con li sacerdoti et con la moltitudine sacra de cittadini ad un luoco chiamato Saphui che in latino sona altecia translata dal qual luoco poteuase ueder hyerosolyma et el tempio. Et facto e contra la speranza de tutti che seguitauano el re: uedendo adunque Alexandro el pontifice uestito con le uestimenta pontificale et gloriosa et nobelmente: et etiam uedendo egli sopra la mitra la lami[n]a nelaqual era scripto el nome del signor ismonto da cauallo et solo ando al pontifice: et adoro el nome de Dio tetragramaton: et fece grande reuerentia al pontifice. Ilche questo uedendo tutti li principi del exercito

stupefacti molti se mataueglirono et pe[n]sauano che fusse abagliata la me[n]te del re. Solo parthemio el diam[n]do el p[er]che egli havesse»³⁴⁶

«adorato el sacerdote de la gente de iudea. Egli response io no[n] ho adorato costui: ma dio d[e]l cui sacerdotio egli porta el principato. Vnde gia io uide in somnio essendo in licia ne la citta de macedonia: et questo mentre chio fra me stesso pe[n]saua de poter co[n]quistar lasia egli appare[n]do me coma[n]do chio me douesse fidare et egli producerrebe lexercito mio et a me sarebe dato el regno de persia. Al presente adunque io ho ueduto q[ue]lla propria effigie. Et confidome subsequir le cose ch[e] egli ha me promesso. Et perho ho adorato dio et honorato lhuomo. Ilche Alexandro entro ne la citta et nel te[m]pio et offerite el sacrificio secondo la co[n]suetudine del sacerdote. Et lor gli produssero el libro de danielle nel qual erano scripture alcune cose de greci et per perdere la potentia de persii. Vnde iudicando questo esser dicto d[e] se fu molto relegato et possa laltro giorno chiamando a se el populo comando che lor domandassero quello che uolessero et quelli domandanti co[n]cesse che li iudei douunque uoessero usassero le paterne et patrie lege. Et esser senza tributi el sexto anno oltra el sabbato de la terra. Vnde breueme[n]te quoda[m]modo sotto silentio se tra[n]score come uinse Dario et Porro. Et come egli doma[n]do consiglio a li arbori del sole et dela luna: et con digna admiratione lequalcose significo Aristotile suo preceptore. Erano de tale conditio[n]e li arbori del sole et de la luna che quando leuaua el sole et el splendore si spargeua tocandoli da la cima insino a la radice dauasi risposta a li adimandanti: doue hebbe risposta Alexandro de la moglie et de soi: et de la sua morte: et etiam li sacerdoti che quiui erano usando li fructi de li arbori del sole et de la luna uiueuano senza offensione.cccc.anni. Il che poscia che alexandro uenne a li monti capsì a lui mandorono li figlioli che erano captiui de diece tribu co[n]cio sia che no[n] poteuano uscire de quelli luochi et questo per statuo facto domandauano ad Alexandro licentia de poter uscire. Et egli adimandando la cagione dela captiuita: intese apertamente loresser partiti dal dio de israel sacrificando a gli uitelli doro et esser stato dicto per li propheti de dio de lor no[n] retornar giamai da quel loco de captiuita. Alhora Alexa[n]dro response ch[e] egli piu stretame[n]te gli i[n]cluderebe et chiude[n]do le porte a[n]guste de leuie co[n]gra[n]dissimi et fortissimi saxi uede[n]do n[on] esser basteuole la humana fatica ad perficere quel op[er]a prego il dio de israel che egli rechasse a perfectione quel opera. Vnde li grandi saxi del monte aiungesse da sestessi et fece el loco impossibile a poter andare ne de li uscire. Ritornati adunq[ue] Alexandro in Babylonia tolto et preso el ueneno incontine[n]te perdeto luso de la li[n]gua et in scriptura expresse lultima sua uolu[n]ta. Ora ritorniamo a le cose contenute nel libro de Machabei ».³⁴⁷

³⁴⁶ *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 306^f.

³⁴⁷ *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 306^v.

Elenco delle figure con l'indicazione della loro provenienza

1. ARISTOTILE DA SANGALLO (?), *La Battaglia di Cascina*, copia del cartone di Michelangelo, parte centrale, (1542 ca.), olio su tela, 76,5x 130 cm, Holkham Hall, Norfolk (foto in: NÈRET, p. 21).
2. MICHELANGELO BUONARROTI, *Schiavo morente* (1513), marmo, altezza 215 cm, Parigi, Musée du Louvre (foto in: NÈRET 2001, p. 52).
3. MICHELANGELO BUONARROTI, *Schiavo detto Atlante*, marmo, altezza 277 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia (foto in: NÈRET 2001, p. 52).
4. PIER MATTEO D'AMELIA, Bozzetto per la decorazione quattrocentesca della Volta, disegno acquerellato, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 711. (foto in: MANCINELLI 2001, p. 4).
5. STEINMANN Ernst, Ricostruzione dell'asetto quattrocentesco della Cappella Sistina (foto in: MANCINELLI 2001, p. 4).
6. *L'Immacolata Concezione della Vergine/ Assunzione della Vergine* (?), Copia dell'affresco di Perugino della parete d'altare della Cappella Sistina, disegno, Vienna, Biblioteca Albertina, Inv.no. 4861 (foto in: SALVINI 1965, p. 177. fig. 174)
7. Schizzo di Michelangelo per il ponteggio della Volta, Uffizi, cat. n. 12 (foto in: Catalogo della mostra 1990).
8. Il ponteggio costruito per i restauri della Volta (foto in: MANCINELLI 2001, p.110)
9. MICHELANGELO BUONARROTI, *Tondo Doni, Sacra Famiglia con San Giovanni Battista*, tempera su tavola rotonda, 120x120 cm, particolare di un'ignudo, Firenze, Galleria degli Uffizi (foto in: NÈRET, p. 11).
10. Disegno per il progetto della Tomba di Giulio II del 1513 (copia da Michelangelo), Berlino, Kupferstichkabinett. (foto in: WILDE 1978, p. 93. fig. 82).
11. MICHELANGELO BUONARROTI, La Volta della Cappella Sistina, (1508-1512), affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina (foto in: MANCINELLI 2001, p. 24. 25).
12. MICHELANGELO BUONARROTI, I quattro Ignudi della Prima campata con due Medaglioni adiacenti e la scena dell'*Ebrezza di Noè*, Città del Vaticano, Volta della Cappella Sistina (foto in: Poster della Volta della Cappella Sistina, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani).
13. MICHELANGELO BUONARROTI, Studio per la Cappella Sistina (particolare), disegno, cm 27,5x38,6, London, British Museum, Inv. n. 1859-6-25-567^r (foto in: MANCINELLI 2001, p. 22).

14. MICHELANGELO BUONARROTI, Studio per la Cappella Sistina (particolare), disegno, cm 25x36, Detroit, Institute of Arts, Inv.n.27.2^r. (foto in: MANCINELLI 2001, p. 22).
15. PANOFSKY Erwin, Ricostruzione ipotetica del progetto della Volta in base al disegno della fig. 12 (foto in: PANOFSKY 1921).
16. PANOFSKY Erwin, Ricostruzione ipotetica del progetto della Volta in base al disegno della fig. 13 (foto in PANOFSKY 1921).
17. LUCA SIGNORELLI, *Testamento e Morte di Mosè*, (tra 1481-1483ca), affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina, parete Sud (foto in: MANCINELLI 2001, p. 15).
18. SCUOLA DI DONATELLO, Diomede con il Palladio rubato da Troia, rilievo in cornice rotonda, marmo, Firenze, Palazzo Riccardi, cortile (foto in: STEINMANN 1905, p. 246, fig. 92).
19. IGNOTO, Copia dell'ignudo alla destra sopra la Sibilla *Delphica* prima del danneggiamento del 1798, Windsor Castle (foto in: SALVINI 1965, p. 215. fig. 200).
20. MICHELANGELO BUONARROTI, I quattro Ignudi della Terza campata, due Medaglioni adiacenti e la scena del *Sacrificio di Noè*, Città del Vaticano, Volta della Cappella Sistina (foto in: Poster della Volta della Cappella Sistina, Edizioni Musei Vaticani).
21. *Gruppo del Laocoonte* (metà del I secolo a.C.ca), marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani (foto in: NÈRET 2001, p. 8).
22. *Torso di Belvedere* (ca.50. a.C.), marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani (foto in: NÈRET 2001, p.13).
23. MICHELANGELO BUONARROTI, Disegno della testa e mano dell'ignudo a sinistra sopra il Profeta *Esaias*, Paris, Louvre, Inv.n.860^r (foto in: DE TOLNAY 1975, fig. 143^r).
24. MICHELANGELO BUONARROTI, I quattro Ignudi della Quinta campata, i due Medaglioni adiacenti e la scena della *Creazione di Eva*, Città del Vaticano, Volta della Cappella Sistina (foto in: Poster della Volta della Cappella Sistina, Edizioni Musei Vaticani).
25. MICHELANGELO BUONARROTI, I quattro Ignudi della Settima campata, i due Medaglioni adiacenti e la scena della *Separazione delle acque*, Città del Vaticano, Volta della Cappella Sistina (foto in: Poster della Volta della Cappella Sistina, Edizioni Musei Vaticani).
26. MICHELANGELO BUONARROTI, I quattro Ignudi della Nona campata, i due Medaglioni adiacenti e la scena della *Separazione della luce dalle tenebre*, Città del Vaticano, Volta della Cappella Sistina (foto in: Poster della Volta della Cappella Sistina, Edizioni Musei Vaticani).
27. Medaglione dell'Arco di Costantino, rilievo in marmo, Roma (foto in: DE TOLNAY 1945, fig. 226)

28. Lo schema dei Medaglioni sulla Volta visto dal basso verso l'alto con le identificazioni accettate nel presente lavoro.
29. MICHELANGELO BUONARROTI (aiuti), Medaglione sopra il Profeta *Ioel*, Prima campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 77).
30. Antioco IV cade dal carro, xilografia, illustrazione dell'inizio del capitolo IX del II Liber Maccabeorum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 320^v (fotografato dall'autore).
31. Amore sulla biga, plachetta in bronzo, Berlino, Kaiser Friedrich-Museum (foto in: STEINMANN 1905, p. 268. fig. 111).
32. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra la Sibilla *Delphica*, Prima campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 96).
33. L'ucisione di Abner, xilografia, illustrazione dell'inizio del capitolo III del II Liber Regum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 90^v (foto in: HOPE 1987, fig. 53d).
34. CHERUBINO ALBERTI, Copia del Medaglione sopra la Sibilla *Delphica*, disegno prima del danneggiamento del 1798 (foto in: DE TOLNAY 1945, fig. 219).
35. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra la Sibilla *Erithraea*, Terza campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 159).
36. Il sacerdote Mattatia distrugge l'altare in Modin, xilografia, illustrazione dell'inizio del II capitolo del I Liber Maccabeorum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 307^r (foto in: HOPE 1987, fig. 54e).
37. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra il Profeta *Esaias*, Terza campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. I, p. 183).
38. La cacciata di Eliodoro, xilografia, illustrazione dell'inizio del capitolo III del II Liber Maccabeorum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 317^v (foto in: WIND 1960, fig. 21).
39. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra il Profeta *Ezechiel*, Quinta campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 44).
40. La Morte di Nicanore, xilografia, illustrazione dell'inizio del capitolo VII del I Liber Maccabeorum, *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 310^v (fotografato dall'autore).
41. La Morte di Nicanore, xilografia, illustrazione dell'inizio del capitolo XV del II Liber Maccabeorum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 323^v (foto in: WIND 1960, fig. 19).
42. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra la Sibilla *Cumaea*, Quinta campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 45).

43. Alessandro Magno davanti al Gran Sacerdote, xilografia, illustrazione dell'inizio di capitolo I del I Liber Maccabeorum (prima dell'interpolazione), in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 306^f (foto in: WIND 1960, fig. 17).
44. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra la Sibilla *Persicha*, Settima campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 110).
45. CUNEGO (?), Copia del Medaglione sopra la Sibilla *Persicha* (foto in: WIND 1960, fig. 28).
46. Eliseo guarisce Naaman, xilografia, illustrazione dell'inizio di capitolo V del IV Regum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 109^v (fotografato dall'autore).
47. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra il Profeta *Daniel*, Settima campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 111).
48. Morte di Assalone, xilografia, illustrazione dell'inizio di capitolo XVIII del II Liber Regum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 95^v (foto in: HOPE 1987, fig. 52d).
49. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra il Profeta *Hieremias*, Nona campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 182).
50. Elia nel carro di fuoco, xilografia, illustrazione dell'inizio di capitolo II del III Liber Regum, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 108^v (fotografato dall'autore).
51. MICHELANGELO BUONARROTI, Medaglione sopra la Sibilla *Libica*, Nona campata (foto in: HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989, vol. II, p. 183).
52. MICHELANGELO BUONARROTI, Il Sacrificio di Isacco, Disegno, Firenze, Museo di Casa Buonarroti, 70 F (foto in: *Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti*, Firenze 1964, fig. XCI).
53. Il Sacrificio di Isacco, xilografia, illustrazione dell'inizio di capitolo XXII del Liber Genesis, in: *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 6^v (fotografato dall'autore).
54. MICHELANGELO BUONARROTI, Torso di un nudo maschile con accanto il progetto di una composizione in un tondo, probabile *Serpente di bronzo*, disegno, cm 25,5 a sinistra e 25,7 a destra x 21,8 in basso e 21,4 in alto. Firenze, Uffizi 18721 F^f (foto in: DE TONAY 1975, fig. 149^f).
55. MICHELANGELO BUONARROTI, Studio per due Ignudi della Volta della Sistina, disegno a carboncino nero ed a lapis nero, cm 30,1x21,2 in basso e 21,3 in alto. Firenze, Casa Buonarroti 33 F^f (foto in: DE TOLNAY 1975, fig. 146^f).
56. *Biblia vulgar historiata 1493*, f. 306^f (particolare) (fotografato dall'autore).

Bibliografia

- Atti del Convegno 1966. *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi* (Firenze-Roma 1964), Roma 1966.
- Atti del Convegno 1989. Atti e Memorie. Società Savonese di Storia patria, Nuova Serie, vol. XXV (1989) (V. Convegno storico savonese, *L'età dei Della Rovere*, Savona, 7-10 novembre 1985, Parte 2°).
- Atti del Convegno 1994. *Michelangelo. La Cappella Sistina. III: Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Roma, marzo 1990), Kathleen WEIL-Garris BRANDT (ed.), Novara 1994.
- Atti del Convegno 2000. *Sisto IV. Le Arti a Roma nel primo Rinascimento*, Fabio BENZI (ed.), Roma 2000. (Atti del Convegno internazionale di studi)
- AURELIUS AUGUSTINUS, *De Civitate Dei*, Pragae-Vindobonae-Lipsiae 1900 (=CSEL, XXXX/1-2).
- AURIGEMMA 2000. AURIGEMMA Giulia M., «Osservazione sulla Cappella dell'Immacolata Concezione in San Pietro», in: Atti del Convegno 2000, p. 458-474.
- BIAGETTI 1925. BIAGETTI Biagio, «I Musei e le Gallerie Pontificie nell'anno 1924-25. IV. Relazione», Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, vol.III (1924-1925) p. 479-497.
- BIAGETTI 1936. BIAGETTI Biagio, «La volta della Cappella Sistina. Primo saggio di indagine sulla cronologia e la tecnica delle pitture di Michelangelo», Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XII (1936) p. 199-220.
- Biblia vulgar historiata 1493. Biblia vulgar historiata*, trad. it. MALERMI (MALERBI) Nicolò, Venezia, Guiglielmo Anima mia, 1493. Roma, Biblioteca Casanatense, Vol.Inc.257.
- Biblia cum glossis*, Nicolaus de Lyra 1495. DE LYRA Nicolaus, *Liber vite. Biblia cum glossis ordinariis: et interlinearibus: excerptis ex omnibus ferme Ecclesie sante doctoribus: simulque cum expositione Nicolai de lyra: et cum concordantiis in margine*, voll. 3, Venetiis, Paganinum de Paganinis 1495. Roma, Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana, Coll: Ris.11 G 2-4.

- Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, vol. I/II, Stuttgart 1969 (Bibbia Vulgata, versione riedita di San Girolamo).
- Bibbia (La)*, (testo ufficiale della Conferenza Episcopale Italiana) Genova 1980.
- BORINSKI 1908. BORINSKI Karl, *Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante*, München-Leipzig 1908.
- BULL 1988. BULL Malcolm, «The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling», *The Burlington Magazine* 130 (1988) p. 597-605.
- CAMPI 1994. CAMPI Emidio, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico – teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino-Claudiana 1994.
- Cappella Sistina (La). I primi restauri: la scoperta del colore*, De Agostini, Novara 1986.
- Cappella Sistina (La). La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992.
- CARBONARA 1964. CARBONARA Cleto, «Il platonismo nel Rinascimento», in: *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma (Protestantesimo e Riforma Cattolica)*, SCIACCA Michele Federico, coordinata da A.M. MOSCHETTI - M. SCHIAVONE, Milano 1964, p. 527-543. (= Grande Antologia Filosofica VI)
- CARCOPINO 2001. CARCOPINO Jérôme, *Virgilio e il mistero della IV Egloga*, Edizioni dell'Altana, Roma 2001.(tit.orig: *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, Paris 1930)
- Carteggio di Michelangelo* BUONARROTI MICHELANGELO, *Il Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, BAROCCHI Paola-RISTORI Renzo (ed.), 5 vol, Firenze 1973-1983.
- CICERCHIA-DE STROBEL 1986. CICERCHIA Edith -DE STROBEL Anna Maria, «Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle stanze e della Cappella Sistina nel Settecento», *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie Bollettino*, VI (1986) p. 148-152.
- CLARK 1959. CLARK Kenneth, *Il nudo: uno studio della forma ideale*, Roma (?) 1959. (tit.orig. *The Nude*, Harmondsworth 1956³)
- COLALUCCI 1992. COLALUCCI Gianluigi, «Gli affreschi della volta sistina. La tecnica di esecuzione», in: *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992, p. 26-35.
- COLALUCCI-DE VECCHI 1989. *La Cappella Sistina*, COLALUCCI Gianluigi, DE VECCHI Pierluigi (ed.), Milano 1989¹(1990³).

- Concordia Novi ac Veteris Testamenti 1519.* JOACHIM DE FLORE, *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, Venetiis, per Simonem de Luere, 1519.
- Concordia Novi ac Veteris Testamenti 1964.* JOACHIM VON FIORE, *Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, Venetiis, per Simonem de Luere, 1519 (stampa anastatica: Frankfurt a.M. 1964).
- Concordia Novi ac Veteris Testamenti 1983.* RANDOLPH Daniel E. (trascriz. e introd.), *Abbot Joachim of Fiore. Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti*, Philadelphia 1983. (=Transactions of the American Philosophical Society, vol. 73 (1983) part.8.)
- CONDIVI CONDIVI Ascanio, *Michelangelo*. La vita raccolta dal suo discepolo Ascanio Condivi, D'ANCONA Paolo (ed.), edizione consultata: Milano 1928.
- CORTESE 1985. FRANCESCO DELLA ROVERE, *L'Orazione della Immacolata*, CORTESE Dino (ed.), Padova 1985.
- DEL RE 1995. *Mondo Vaticano. Passato e presente*, DEL RE Niccolò (ed.), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 1995.
- DE MAIO 1978. DE MAIO Romeo, *Michelangelo e la controriforma*, Bari 1978.
- DE TOLNAY 1945. DE TOLNAY Charles, *Michelangelo*, 5 voll, Princeton 1943-60.
- DE TOLNAY 1965. DE TOLNAY Charles, «Personalità storica ed artistica di Michelangelo», in: AA.VV, *Michelangelo. Artista. Pensatore. Scrittore*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1965, p. 7-71.
- DE TOLNAY 1975. DE TOLNAY Charles, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1975.
- DE VECCHI 1992. DE VECCHI Pierluigi, «Sintassi dei corpi e modi delle attitudini dalla volta al Giudizio», in: *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992, p. 224-235.
- DE VECCHI 1996 DE VECCHI Pierluigi, *La Cappella Sistina. Il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Rizzoli, Milano 1996.
- DIANO 1954. DIANO Carlo, «Il concetto della storia nella filosofia dei Greci», in: *Il pensiero classico*, PADOVANI Umberto Antonio (ed.), coordinata da MOSCHETTI Andrea Mario, Milano 1954, p. 247-404 (= Grande Antologia Filosofica, vol. II)

- Dizionario biografico degli Italiani 1993. Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani 1993.
- DOTSON 1979. DOTSON Gordon Esther, «An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling», *The Art Bulletin*, LXI (1979) p. 223-56. 405-29.
- EGIDIO DA VITERBO 1507. AEGIDIUS VITERBIENSIS, *Regi Emanuelli Frater Egidius Viterbiensis Augustinianus salutem in Cristo Jesu*, Portogallo, Évora, Biblioteca Publica e Arquivo Distrital, sign. CXVI/1-30, edizione critica consultata in: O'MALLEY 1969.
- ELKINS 1984. ELKINS James, «Michelangelo and the human form: his knowledge and use of anatomy», *Art History*, 7 (1984 June) n. 2, p. 176-186.
- ETTLINGER 1965. ETTlinger L., *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford 1965.
- FABRIS 2001. FABRIS Adriano, *Il tempo dell'uomo e il tempo di Dio: Filosofie del tempo in una prospettiva interdisciplinare*, Bari-Roma, Laterza, 2001. (=Percorsi 23)
- FORATTI 1918. FORATTI Aldo, «Gli Ignudi della volta Sistina», *L'Arte* 21 (1918) 2-3, p. 109-126.
- FRATINI 2005. «MARSILIO FICINO: Questa è la nuova età dell'oro», trad.it. Giovanna FRATINI, [accesso: 22.05.2005], <http://www.italica.rai.it/rinascimento/testimoni/rinascita/testo13.htm>. (estratto da: MARSILIO FICINO, *Opera*, I, Basilea, ex officina Henricpetrina, 1576, c. 944)
- FREY 1923. FREY Dagobert, *Michelangelo Buonarroti*, Roma 1923.
- GOMBRICH 1961. GOMBRICH Ernst H., «Renaissance and Golden Age», *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, 24 (1961) p. 306-309.
- GUTMAN 1944. GUTMAN Harry B, «Nicholas of Lyra and Michelangelo's Ancestors of Christ», *Franciscan Studies* (1944) 4, p. 223-228.
- GUTMAN 1953. GUTMAN Harry B, «Jonah and Zachariah on the Sistine Ceiling», *Franciscan Studies* (1953) 13, p. 159-177.
- GUTMAN 1957. GUTMAN Harry B, «In Re: Iconological Problems of Michelangelo's Last Judgment», *Franciscan Studies* (1957) 17, p. 43-57.
- HARTT 1950. HARTT Frederick, «Lignum vitae in Medio Paradisi», *The Art Bulletin* 32 (1950) p. 115-145. 181-218.
- HARTT 1951. HARTT Frederick, «Pagnini, Vigerio and the Sistine Ceiling: A Replay», *The Art Bulletin*, 33 (1951) p. 262-273.

- HARTT 1964. HARTT Frederick, *Michelangelo pittore*, Milano 1964.
- HARTT 1972. HARTT Frederick, *Michelangelo: I disegni – la scultura – la pittura*, 3 vol, Milano 1972.
- HARTT 1982. HARTT Frederick, «The Evidence for the Scaffolding of the Sistine Ceiling», *Art History*, 5 settembre 1982, p. 273-86.
- HARTT-COLALUCCI-OKAMURA 1989. *La Cappella Sistina*, HARTT Frederick (introduzione), COLALUCCI Gianluigi (commenti), OKAMURA Takashi (fotografie), voll.I/II, Rizzoli, Milano – Nippol Television Network, Tokyo, 1989. (tit.orig. *New light on Michelangelo in The Sistine Chapel*).
- HARTT 1994. HARTT Frederick, «Lo schizzo degli Uffizi, il suo significato per il ponteggio e la cronologia», in: *Atti del Convegno 1994*, p. 51-55.
- HIRST 1992. HIRST Michael, «I disegni preparatori», in: *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992, p. 8-25.
- HOPE 1987. HOPE Charles, «The medallions on the Sistine ceiling», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, L (1987) p. 200-204.
- HUGO DE S.VICTORE, *Posteriorum Excerptio Libri Tredecim, continentes Utriusque Testamenti Allegorias*, in: MIGNE J.P., *PL* 175, c.633-924.
- HUGO DE S.VICTORE, *De bestiis et aliis rebus. Libri Quatuor*, in: MIGNE J.P., *PL* 177, c. 13-154.
- JEDIN 1947. JEDIN Hubert, «Il cardinale Pole e Vittoria Colonna», *Italia francescana* 22 (1947) p. 13-30 (riedito in: JEDIN, *Chiesa della fede Chiesa della storia*, Brescia, Morcelliana 1972, p. 513-530).
- JUSTI 1900. JUSTI, Carl, *Michelangelo*, Leipzig 1900.
- JUSTI 1909. JUSTI, Carl, *Michelangelo. Neue Beitrage*, Berlin 1909.
- KING 2003. KING Ross, *Il papa e il suo pittore. Michelangelo e la nascita avventurosa della Cappella Sistina*, Rizzoli, Milano 2003 (tit.orig. *Michelangelo and the pope's ceiling*, 2002).
- KLACZKO 1903. KLACZKO Julian, *Rome and the Renaissance the Pontificat of Julius II from the french of Julian Klaczko* (trad. it. DENNIE John), New York-London 1903.
- KLEINHANS 1926. KLEINHANS, A., «De Vita et Operibus Petri Galatini, O.F.M.», *Antonianum*, I (1926), p. 145-179. 327-356.

- KUHN 1975. KUHN Rudolf, *Michelangelo: Die sixtinische Decke*, Berlin and New York 1975.
- LIPPE 1907. LIPPE R., «Missale Romanum Mediolani 1474», in: *A Collation with other Editions printed before 1570*, ii (1907), f. 218; cf. i, 359 f.
- MAEDER 1992. MAEDER Edward, «I costumi degli antenati di Cristo», in: *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992, p. 194-201.
- MANCINELLI 1990. MANCINELLI Fabrizio, «Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro», in: *Mostra 1990*, p. 55-67.
- MANCINELLI 1992. MANCINELLI Fabrizio, «Michelangelo. Il problema degli aiuti», in: *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992, p. 46-57.
- MANCINELLI 1992. MANCINELLI Fabrizio-BELLINI Rolando, *Michelangiolo*, Firenze, Il Fiorino, 1992.
- MANCINELLI 1994. MANCINELLI, Fabrizio, «Il ponteggio di Michelangelo per la Cappella Sistina e i problemi cronologici della volta», in: *Atti del Convegno 1994*, p. 43-49.
- MANCINELLI 2001. MANCINELLI Fabrizio, *La Cappella Sistina*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2001.
- Michelangelo, Artista, Pensatore, Scrittore*, Novara 1965.
- MIGLIO 1989. MIGLIO Massimo, «Sisto IV e Giulio II: Pontefici Della Rovere. Il tema della Roma moderna», in: *Atti del Convegno 1989*.
- Mostra 1990. *Michelangelo e la Sistina. La tecnica - il restauro - il mito*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1990. (catalogo della mostra)
- Mostra 1997/1998. JOANNIDES Paul, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle, National Gallery of Art, Washington-London 1997* (catalogo della mostra 1997/1998).
- NÉRET 2001. NÉRET Gilles, *Michelangelo 1475-1564*, Taschen, Köln 2001.
- O'MALLEY 1968. O'MALLEY John W., S.J., *Giles of Viterbo on Church and reform: a study in renaissance thought*, Leiden 1968.
- Opera (L') completa di Michelangelo pittore*, presentazione Salvatore QUASIMODO, apparati critici e filologici Ettore CAMESASCA, (=Classici dell'Arte Rizzoli), Milano 1970.
- O'REILLY 1972. O'REILLY Clare (trascriz. e introd.), «"Maximus Caesar et Pontifex Maximus"». Giles of Viterbo proclaims the

- alliance between Emperor Maximilian I and Pope Julius II», *Augustiniana* 22 (1972) vol.1, p. 80-117.
- O'MALLEY 1969. O'MALLEY John W, S.J., «Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a discourse of Giles of Viterbo, 1507», *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, XXV (1969) p. 265-338.
- PANOFSKY 1921. PANOFSKY Ervin, *Die Sixtinische Decke*, Leipzig 1921.
- PARIS DE GRASSIS 1510-1513. PAR[IS] DE GRASSII, *Julij II. Diaria a principio anni 1510. usque ad eius obitum, idest usque ad tertiam die martij 1513. a Par de Grassij scripta*, Roma, Biblioteca Casanatense, MSS.2143 [AF microfilm 2045].
- PARIS DE GRASSIS 1504. PARIS DE GRASSIS Bononien[is] sit Magister Ceremoniar[um], *Iulij II. Primus*, Annus Christi MDIV, Roma, Biblioteca Casanatense, MSS. 2141 [AF microfilm 2043]
- PARRONI 1934. PARRONI G, *Il vero volto di Michelangelo*, Roma 1934.
- PASTOR 1932. PASTOR Ludvig von, *Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II*, trad. it. MERCATI Angelo, Roma 1932. (= *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol.III)(tit.orig.ted: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Mit Benutzung des Päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeitet von Ludwig Freiherrn von Pastor. Dritter Band: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz VIII. Bis zum Tode Julius' II(1484-1513)*. Achte und neunte, unveränderte Auflage, Freiburg im Breisgau 1926).
- PFEIFFER 1985. PFEIFFER Heinrich W. S.J., «Le *Sententiae ad mentem Platonis* e due prediche di Egidio da Viterbo in riferimento agli affreschi della Segnatura e della Cappella Sistina», in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, FAGIOLO Marcello (ed.), Treccani, Roma 1985, p. 33-40.
- PFEIFFER 1990/1993/1995/1997/1999. PFEIFFER, Heinrich S.I., «Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle», *Archivum Historiae Pontificiae* 28 (1990), p. 99-159; 31 (1993), p. 69-107; 33 (1995), p. 91-116; 35 (1997), p. 49-88; 37 (1999), p. 85-127.

- PFEIFFER 1995. PFEIFFER Heinrich, «Un Michelangelo nuovo: I restauri degli affreschi della Cappella Sistina», *La Civiltà Cattolica* 146 (1995) n. 3478, p. 375-387.
- PODESTÀ 1868. PODESTÀ B. [sic], *Notizie intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II, distrutte nei tumulti del 1511. Relazione letta alla regia deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna nella tornata dell'8 dicembre 1867*, Bologna, Regia Tipografia 1868. (Estratto dagli Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria nelle Provincie di Romagna, Anno VI, 1868)
- REDIG DE CAMPOS 1965. REDIG DE CAMPOS Deoclecio, «L'architetto e il costruttore della Cappella Sistina», *Palatino* IX (1965) p. 90-93.
- REDIG DE CAMPOS 1969-1970. REDIG DE CAMPOS Deoclecio, «I titutli' degli affreschi del Quattrocento nella Cappella Sistina», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Rendiconti* XLII (1969-1970) p. 299-314.
- Ricordi di Michelangelo*. BUONARROTI MICHELANGELO, *I Ricordi di Michelangelo*, BARDESCHI Ciulich Lucilla-BAROCCHI Paola (ed.), Firenze 1970.
- SALVINI 1965. SALVINI Roberto, *La Cappella Sistina in Vaticano*, Voll. I/II, Rizzoli, Milano 1965.
- SALVINI 1977. SALVINI Roberto, *Michelangelo*, Mondadori, Milano 1977. (trad.ingl. *The hidden Michelangelo*, Oxford, Phaidon; Chicago, Rand McNally, 1978)
- SHATTUCK 2005. SHATTUCK Kathryn, «An Ancient Masterpiece or a Master's Forgery?», <http://www.nytimes.com/2005/04/18/arts/design/18laoc.html?ex=1114488000&en=o...> (pubblicato in: *The New York Times* del 18 aprile 2005.)
- SHAW 1995. SHAW Christine, *Giulio II*, PELLEGRINI Marco (trad.it.), Società editrice internazionale, Torino 1995 (tit. orig. *Julius II. The Warrior Pope*, Oxford 1993)
- SHEARMAN 1990. SHEARMAN John, «La storia della Cappella Sistina», in: *Mostra* 1990, p. 19-28.
- SILVAN 1994. SILVAN Pierluigi, «Il ponteggio di Michelangelo per la decorazione della volta della Cappella Sistina», in: *Atti del Convegno* 1994, p. 37-41.
- STEINMANN 1905. STEINMANN Ernst, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 vol, Monaco, Verlagsanstalt F. Breuckmann A-G, 1901-1905.

- SUMMERS 1981. SUMMERS David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University, New Jersey 1981.
- Sylva Allegoriarum* 1583. HIERONYMUS LAURETUS, *Sylva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae. Mysticos eius sensus, et magna etiam ex parte literales complectens, sinceræ Theologiæ candidatis perutilis, ac necessaria*, Parisiis 1583, Apud Sebastianvm Nivellivm. Roma, Biblioteca Casanatense, Coll. CC.IV. 37.
- THODE 1908. THODE Henry, *Michelangelo. Kritische Untersuchung über seine Werke*, 3 vol, Berlin 1908-1913.
- VASARI VASARI Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione consultata: Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1991.
- VASOLI 1996. VASOLI Cesare, *Civitas Mundi. Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma 1996. (= Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, n. 194)
- VENTURI 1943. VENTURI Adolfo, *Michelangelo*, Milano 1943.
- WALLACE 1987. WALLACE William E, «Michelangelo's assistants in the Sistine Chapel», *Gazette des Beaux-Arts*, (1987) p. 203-216.
- WILDE 1932. WILDE Johannes, «Eine Studie Michelangelos nach der Antike», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, (Juli 1932) Band 4/1, p. 41-64.
- WILDE 1978. WILDE Johannes, *Michelangelo. Six lectures*, Oxford 1978.
- WIND 1944. WIND Edgar, «Sante Pagnini and Michelangelo: A study of the Succession of Savonarola», *Gazette des Beaux-Arts* (july-december 1944) 26, p. 211-246. (riedito in: WIND 2002, p. 1-22)
- WIND 1950. WIND Edgar, «The arc of Noah: a study in the symbolism of Michelangelo», *Measure I* (1950) p. 411-421. (riedito in: WIND 2002, p. 49-57)
- WIND 1951. WIND Edgar, «Typology in the Sistine Ceiling: A critical Statement», *The Art Bulletin* 33(1951) p. 41-47.
- WIND 1960. WIND Edgar, «Maccabean Histories in the Sistine Ceiling», in: *Italian Renaissance Studies*, (ed.) E.F. JACOB, London 1960, p. 312-27.
- WIND 1960BIS. WIND Edgar, «Michelangelo's Prophets and Sibyls», *Proceedings of the British Academy* LI (1960) p. 47-84. (riedito in: WIND 2002, p. 124ss.)
- WIND 2002. WIND Edgar, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, SEARS Elizabeth (ed.), Oxford 2002.