



Carla Mancosu

# La Cappella Sistina

Vol. II - Il Giudizio Universale



Carla Mancosu

# La Cappella Sistina

## Vol. II – Il Giudizio Universale

eBook per l'arte

un'iniziativa

 Associazione  
Culturale  
Finestre sull'Arte

© 2011 eBook per l'Arte – Carla Mancosu  
Prima Edizione 2011

**Licenza**

Creative Commons 3.0 – Attribuzione - Non commerciale – No opere derivate

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

**In copertina**

Michelangelo Buonarroti, *Il Giudizio Universale*  
Roma, Città del Vaticano, Cappella Sistina

I titoli di opere d'arte sottolineati e colorati in blu sono cliccabili: si aprirà l'immagine dell'opera (necessaria connessione a internet).

## Introduzione

Questa mia ricerca nasce da un interrogativo che mi son posta nel corso dei miei studi specialistici, e cioè: e se tutto lo scalpore destato dal *Giudizio* fosse dovuto al fatto che Michelangelo, nel realizzarlo, ha toccato particolari tasti della società a lui contemporanea, mettendo a nudo angosce e turbamenti di chi viveva ormai in un'ombra di quello che fu il pieno Rinascimento?

Per avere una chiara idea della risposta a questo mio interrogativo, è necessario partire dal primo di questi due volumi dedicati alla Cappella Sistina: è infatti più che necessario comprendere il luogo in cui è sito questo capolavoro, la Cappella Sistina, analizzarne la struttura e il "significato simbolico", cioè la sua vicinanza al mitico Tempio di Re Salomone, e comprendere quindi i due cicli di affreschi presenti: quello commissionato da Sisto IV sul finire del 1400, realizzato dai più grandi maestri dell'area umbro-toscana, e quello commissionato a inizio del 1500 da Giulio II a Michelangelo.

Nel presente volume mi sono concentrata a trattare specificatamente il *Giudizio*: esordendo brevemente parlando delle vicissitudini della committenza, ho affrontato la trattazione del contesto storico, ossia la particolare situazione della Chiesa, lacerata in quegli anni dalla riforma Protestante e dalla progressiva perdita di controllo sulle coscienze; inoltre ho scelto di non tralasciare anche il Sacco di Roma del 1527, dal momento che fu un avvenimento che scosse parecchio tutti coloro i quali ebbero modo di viverlo.

Successivamente mi sono soffermata su questioni più strettamente artistiche, necessarie, a mio avviso, a comprendere l'impatto che ebbe l'opera. Innanzitutto ho trattato i precedenti iconografici del *Giudizio*, come Buffalmacco, Giotto, Beato Angelico e Signorelli: poi, dopo aver parlato del *corpus* di disegni preparatori pervenutici e aver diviso in fasce l'affresco per una più agevole trattazione, ho proseguito tracciando le linee generali dell'opera illustrandone anche i richiami più verosimili a fonti letterarie, come ad esempio la *Divina Commedia*.

Nello sviluppare il lavoro ho trovato molto utile anche parlare del Michelangelo artista e uomo: sulla base delle sue lettere, ho parlato del rapporto con Sebastiano del Piombo, Tommaso de' Cavalieri, Vittoria Colonna e la cerchia viterbese degli "spirituali" (che ho modo di sfiorare anche nell'ambito del contesto storico). Uno spazio più che particolare, oserei dire di rilievo, ha meritato la sezione della trattatistica cinquecentesca: mi riferisco al Vasari, al Condivi, preziose fonti per la conoscenza della vita dell'artista, e inoltre a tutti coloro i quali hanno alimentato quella che da De Maio viene chiamata "la disputa del Giudizio": parlo, solo per citarne alcuni, di Aretino, Biondo, Giovio, Dolce, e tutti coloro che hanno levato la loro voce in difesa o in accusa di quella che è una delle opere più rappresentative della seconda metà del Cinquecento.

Nelle conclusioni, chiaramente, ho poi tirato le fila di tutto il materiale accumulato in questo studio, cercando una connessione tra tutti gli elementi messi in gioco per rispondere a quello che era il mio interrogativo di partenza.

## *Indice*

<b>I. Da Clemente VII a Paolo III: storia di una commissione</b>	<b>7</b>
Il contesto dell'opera	9
<b>II. I richiami iconografici</b>	<b>15</b>
Buonamico Buffalmacco e l'influsso nordeuropeo	15
Giotto e Beato Angelico: i grandi modelli italiani	17
Luca Signorelli e il ciclo apocalittico di Orvieto	21
<b>III. Il Giudizio Universale</b>	<b>23</b>
I disegni preparatori	23
Linee compositive generali	26
Le altre fonti del Giudizio: la Divina Commedia, Ovidio e il Dies Irae	32
<b>IV. L'artista</b>	<b>35</b>
<b>V. Cenni sui colori e sui restauri</b>	<b>41</b>
<b>Conclusioni</b>	<b>48</b>
<b>Appendice documentaria</b>	<b>56</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>79</b>

## I. Da Clemente VII a Paolo III: storia di una commissione

*“...per che volendo Michelagnolo far porre in opera le statue, in questo tempo al Papa venne in animo di volerlo appresso di sé, avendo desiderio di fare le facciate della cappella di Sisto, dove egli aveva dipinto la volta a Giulio II, suo nipote; nelle quali facciate voleva Clemente che nella principale dove è l'altare vi si dipingessi il Giudizio Universale, acciò potessi mostrare in quella storia tutto quello che l'arte del disegno poteva fare; e nell'altra dirimpetto sopra la porta principale gli aveva ordinato che vi facessi quando per la sua superbia Lucifero fu dal Cielo cacciato e precipitati insieme nel centro dello inferno tutti quegli Angeli che peccarono con lui.”<sup>1</sup>*

Inizia così, nelle *Vite* di Giorgio Vasari, la narrazione relativa al Giudizio Universale: l'artista, fino a quel momento, stava attendendo agli incarichi medicei della Libreria e della Sagrestia Nuova, e, verosimilmente nel 1533, era di ritorno a Roma per far porre in opera le statue del monumento funebre di Giulio II, a San Pietro in Vincoli. Nello stesso anno, Sebastiano del Piombo lo avvertiva di un grandissimo incarico conferito da Clemente VII, con cui sicuramente intendeva la decorazione della parete d'altare della Cappella Sistina<sup>2</sup>. Fondamentale fu l'incontro tra pontefice e artista, a San Miniato al Tedesco, nel 1533.

L'artista tornò definitivamente a Roma nel 1534, appena due giorni prima della morte di Clemente VII: il lavoro si fermò solo apparentemente, perché il nuovo pontefice, Paolo III Farnese, confermò l'incarico all'artista, liberandolo dagli obblighi contrattuali contratti con gli eredi di Giulio II.

<sup>1</sup>G. Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 451.

<sup>2</sup>Sebastiano del Piombo a Michelangelo, 17 Luglio 1533: *“Nostro signore...ha deliberato inanti che tornate a Roma, lavorar tanto per vui quanto havete facto et farete per Sua Sanctità, et farvi il contracto de tal cossa che non ve lo sognassi mai”*. In P. Barocchi, vol. IV., pag. 18.

*“Son già trent’anni ch’io ho questa voglia, e ora che son papa non me la posso cavare? Dov’è questo contratto? Io lo voglio stracciare”.*

Il pontefice si recò allora alla casa dell’artista a Macel dè Corvi, dove ebbe modo di prendere in visione le statue della sepoltura e il cartone del Giudizio ( che era stato mostrato anche a Clemente VII, prima che morisse ), e fece in modo che gli eredi di Giulio II accettassero un nuovo accordo<sup>3</sup>.

Nonostante si tenda a considerare i lavori iniziati già nel 1534<sup>4</sup>, la prima notizia relativa è un pagamento datato 16 Aprile 1535<sup>5</sup>: Michelangelo operò in modo che il muro pendesse in avanti di circa ventotto centimetri, per scongiurare il depositarsi della polvere<sup>6</sup>; l’artista fu costretto a eliminare dei brani di decorazione quattrocentesca: delle figure di papi, due riquadri e la pala d’altare del Perugino<sup>7</sup>, senza escludere le due lunette al di sotto del profeta Giona. Nel frattempo, il primo settembre del 1535, Michelangelo viene nominato da Paolo III supremo architetto, scultore e pittore dei sacri palazzi (il che gli permise di fruire dei proventi del passo del Po) e aggiunto alla lista dei familiari del pontefice.

All’inizio dell’anno successivo, l’artista decise di smontare l’intonaco: pare che a monte di questa scelta vi fu un dissidio con Sebastiano del Piombo, il quale aveva fatto predisporre la parete per una pittura

<sup>3</sup>Cfr. Ascanio Condivi, *La Vita di Michelagnolo Buonarroti*.

<sup>4</sup>Marco Bussagli, nel suo libro intitolato *“Michelangelo, il volto nascosto nel “Giudizio”*. *Nuove ipotesi sull’affresco della Cappella Sistina*” (Medusa edizioni, 2004) cita una notizia del Sernini (“...tanto operato che ha disposto Michelangelo a dipinger la cappella et che sopra l’altare si farà la resurrectione, si che già s’era fatto il tavolo”)che farebbe retrocedere al febbraio 1534 l’inizio dei lavori, che furono interrotti dalla morte di Clemente VII alla creazione a pontefice di Paolo III.

<sup>5</sup>Il pagamento a cui mi riferisco è citato in Redig de Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma, 1944, p.8, nota 3.

<sup>6</sup>Cfr. Vasari, *op.cit.*, pag. 455:“...Fece dunque Michelagnolo fare, che non vi era prima, una scarpa di mattoni, ben murati e scelti e ben cotti, alla facciata di detta cappella, e volse che pendesse dalla sommità di sopra un mezzo braccio, perché ne polvere ne altra bruttura si potesse fermare sopra”.

<sup>7</sup>Pala d’altare che tuttavia l’artista vuole salvare, come dimostrato da alcuni schizzi preparatori (cfr. infra, cap. 2, § 4, “L’opera”).

ad olio<sup>8</sup> ; i lavori si protrassero fino al mese di aprile del 1536, e al mese dopo si data un pagamento per dell' "oltramarino", cioè i lapislazzuli occorrenti per lo sfondo, acquistati una prima volta a Venezia e successivamente a Ferrara.

Alla fine del 1536, la questione col duca d'Urbino ancora non era del tutto risolta, tant'è che Paolo III intervenne con un *motu proprio* in cui Michelangelo veniva giustificato da ogni inadempienza verso gli eredi di Giulio II, e lo stesso pontefice dichiarava che il Buonarroti fu forzato a trascurare quel lavoro per ordine suo e del suo predecessore, obbligandolo ad attendere alle pitture sistine fino alla totale perfezione, pena la scomunica e l'ira del pontefice stesso.

### ***Il contesto dell'opera***

Quando Michelangelo iniziò a lavorare all'opera, era il 1533. L'istituzione ecclesiastica, in quel periodo, stava vivendo un momento molto travagliato della sua storia, in quanto le ambizioni temporali dei papi del pieno Rinascimento come Giulio II, i cui atteggiamenti altalenanti non avevano causato altro che conflitti, erano state messe in luce ed aspramente criticate da umanisti come Erasmo da Rotterdam; tuttavia questa insofferenza verso il vicario di Cristo era un sentire comune a molte classi e certe attese apocalittiche di matrice savonaroliana non si erano mai spente del tutto.

Nel 1517, appena 5 anni dopo la conclusione della decorazione della Volta sistina, scoppiò la protesta luterana: il soglio pontificio era

<sup>8</sup>"Sebastiano aveva persuaso il papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, la dove esso non la voleva fare se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no e acconciandosi la faccia a mo di fra' Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all'opera alcuni mesi: ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non valeva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate, et infingarde, come fra' Bastiano; e così gettata in terra l'incrostatura fatta con ordine del frate, e fatto arricciare oni cosa in modo da poter lavorare a fresco, Michelagnolo mise mano all'opera". In Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *Michelangelo: il Giudizio Universale*, Art Dossier n. 88, Firenze, Giunti, pag. 6.

occupato dalla famiglia Medici<sup>9</sup>, per la precisione da Leone X. In quello stesso anno si era concluso (16 Marzo) il concilio Laterano V, iniziato il 3 Maggio del 1512; la tanto vagheggiata riforma ecclesiastica, però, non aveva preso ancora piede, visto che i membri del concilio furono costretti a pensare anche all'assemblea ecclesiastica tenuta, prima a Pisa e poi a Milano, per conto del re di Francia Luigi XII, il quale voleva garantirsi i suoi domini italiani.

Le riflessioni e gli sforzi volti all'attuazione di questa riforma non erano mai mancati: infatti i vescovi spagnoli si riunirono in sinodo a Burgos nel 1511, arrivando a pianificare misure da proporre in sede conciliare volte soprattutto a riattivare il diritto. A Leone X fu rivolto un *libellus* da parte di Paolo Giustiniani e Vincenzo Quirini che denunciava l'avarizia dei principi e l'ignoranza, in fatto di liturgia, dei laici: il suggerimento era di tradurre dal latino le Epistole, gli atti di fede e il Vangelo; si proponeva anche di migliorare l'osservanza della vita religiosa, con mezzi come la clausura rigorosa e un'osservanza migliore; inoltre, come si suggerì anche in ambito spagnolo, si prese anche in esame l'esigenza di intensificare le assemblee e regolarizzare gli organi di governo.

L'esigenza fondamentale, quindi, era di tornare a ciò che si era perduto, come anche sostenne Egidio da Viterbo, generale degli Agostiniani, nel suo discorso di apertura del Concilio. Il frate agostiniano tracciò un quadro della situazione in cui la Chiesa versava che risentiva parecchio delle riflessioni di Gioacchino da Fiore: il Cristianesimo aveva perso la sua grazia nel momento in cui Costantino lo aveva reso religione ufficiale; dopodiché viene prospettata una divisione della storia in nove età; ai membri del concilio spettava il compito di risvegliare la Chiesa dal suo stato di torpore.

Tutte le soluzioni in merito ai problemi più importanti rimasero purtroppo nell'ambito delle intenzioni, in quanto il concilio prima di tutto cercò soluzione ai problemi più immediati, ratificando ad esempio un concordato con Francesco I di Francia, che si rivelò essere un

<sup>9</sup>Famiglia condannata da Martin Lutero nel *Ciceronianus*, uscito nel 1528; cfr. E. Bonora, *La Controriforma*, Bari, Laterza, 2003, pag. 5.

mezzo sufficientemente solido da garantire alla Chiesa l'appoggio della Francia anche in momenti decisivi.

Un'ulteriore spinta alla riforma, nel contesto del concilio, venne data da Giovan Francesco Pico della Mirandola, che fece pervenire al concilio un suo programma di riforma, il *De reformandis moribus* : in questo documento è presente come non mai l'esigenza di tornare alle antiche leggi, con il valore aggiunto di come altrettanto necessario sia il buon esempio che deve provenire dalle alte sfere: si deve tornare alla *pietas*, ma si deve anche essere istruiti secondo la *paideia*.

Tuttavia, per attuare le tanto sperate riforme, doveva essere presente anche un mutato sentimento religioso, che però mancò; la *reformatio* di cui andava parlando Lutero stava proprio in questo. Si doveva scavalcare la savonaroliana riforma morale per andare verso la luterana riforma teologica, cioè doveva essere corretto il modo di credere<sup>10</sup>. Il papa rispose agli scritti di Lutero condannandoli con la bolla *Exurge Domine* del 1520<sup>11</sup>; nel 1521 l'editto di Worms metteva Lutero al bando dell'impero. La chiesa, con Leone X, si limitò a condannare, ma con l'elezione di Adriano IV di Utrecht a pontefice ci fu un barlume di speranza in chi credeva che la riforma fosse possibile. Speranza vana, perché Adriano IV morì nel settembre del 1523. È importante però ricordare che nelle intenzioni questo pontefice fu un riformatore, dal momento che nel discorso fatto pronunciare al suo legato alla dieta di Norimberga del 1523 veniva detto a chiare lettere che, per quanto gli scritti di Lutero fossero da punire, il peccato veniva in primo luogo dal papato; sarebbe stato quindi da riformare il papato stesso, affinché “provenissero salvezza e riforma”.

<sup>10</sup>“I papisti vogliono riformare la Chiesa mutando le cerimonie esteriori ed emendando i costumi. Senza una riforma della dottrina, tuttavia, il risanamento dei costumi è vano poiché l'idolatria e la falsa santità possono essere riconosciute solo dalla parola e dalla fede”, in Guy Bedouelle, *La riforma del Cattolicesimo*, Milano, Jaca Book, 2003, pag.38.

<sup>11</sup>Bolla in cui si ingiungeva a Martin Lutero di ritrattare 41 delle 95 tesi, vietando nei paesi cattolici la pubblicazione a stampa di tali scritti e chiedendo ai sovrani cattolici di far rispettare la bolla nei loro domini.

Ad Adriano successe Clemente VII Medici, il cui pontificato fu segnato dal Sacco di Roma, avvenuto nel 1527: i lanzichenecchi di Carlo V marciarono su Roma abbandonandosi alla devastazione e alla carneficina. Per il papa, per la sua corte, per gli artisti<sup>12</sup>, per tutti quanti gli abitanti fu un trauma, e per il papato un'umiliazione: la supremazia culturale di Roma iniziava seriamente a vacillare.

Clemente VII morì il 25 settembre 1534 e a succedergli fu Paolo III Farnese, nel quale si vide la seria motivazione a riformare la Chiesa: i suoi cardinali furono tutti dei riformatori; chiamò presso di sé persone del calibro di Gian Pietro Carafa, Reginald Pole, Gasparo Contarini e il Bembo, solo per citarne alcuni, e in vista della convocazione del concilio di Mantova istituì una commissione incaricata di tracciare le linee guida del concilio, presieduta dal Contarini e composta da Gian Pietro Carafa, Reginald Pole, Giacomo Sadoletto, Giovanni Matteo Giberti, Federico Fragoso, Tommaso Badia, Girolamo Aleandro e Gregorio Cortese. La commissione, nel 1537 consegnò al pontefice un rapporto, intitolato *Consilium de emendanda ecclesia*. Nel documento si pose in luce, ancora una volta, come il male più grande della chiesa sia la simonia di cui si furono macchiati i pontefici predecessori e il potere assoluto di cui la chiesa stessa si era rivestita.<sup>13</sup>

Si attaccarono quindi i costumi della Chiesa e, per quanto riguarda tutto il resto, tutti quegli abusi dati dalla mancanza di un controllo forte<sup>14</sup>. Il pontefice, dal canto suo, cercò di riorganizzare l'istituzione

<sup>12</sup>“Io mi son ridotto a tanto che potria ruinar l'universo che non me ne curo e me ne rido d'ogni cossa[...]Ancora non mi par essere quel Bastiano c'era inanti al sacco: non posso tornar in cervello ancora” Sebastiano del Piombo a Michelangelo Buonarroti, 24 Febbraio 1531.

<sup>13</sup>“Alcuni papi, tuoi predecessori [...] hanno trovato dei dottori che li assecondavano, [...]i quali insegnavano che il papa è padrone di tutti i benefici e, siccome a buon diritto un padrone vende ciò che gli appartiene, egli non può che incorrere nella colpa di simonia.[...] la volontà del papa, qualunque essa sia, è la regola direttrice delle sue operazioni e delle sue azioni. Il risultato certo è che gli è consentito tutto ciò che a lui piace.” In G. Bedouelle, *op. cit.*, pag.53.

<sup>14</sup>Cfr. G. Bedouelle, *op. cit.*, pag. 55.

della Dataria, che era l'istituzione che si occupava di beni ecclesiastici e grazie<sup>15</sup>.

L'accordo ai vertici, però, non durò a lungo, in quanto ci fu una divisione tra chi capì che gli appunti mossi dai protestanti al papato in fondo non erano sprovvisti di fondamento e che era quindi necessaria una riforma in senso spirituale e profondo, e tra chi reagì molto più duramente e cercò lo scontro diretto con il mondo luterano. Alla fine fu dato maggior spazio a chi faceva parte della seconda fazione, alla cui testa era il Carafa, e ci fu una maggiore intransigenza verso tutte le forme di dissenso religioso, che ormai aveva riplasmato le sue forme sulla base del messaggio luterano.

Nel 1541 si tenne la dieta di Ratisbona, una serie di colloqui volti a comprendere e trattare i disaccordi in materia di fede tra luterani e cattolici; il Contarini fu inviato in qualità di legato, ma la riconciliazione tra le parti fu impossibile, anzi ci fu una frattura in materia sacramentale, in quanto i luterani non tollerarono né il termine transustanziazione<sup>16</sup>, né tantomeno l'autorità ecclesiastica in materia di scritture.

Tuttavia un accordo fu raggiunto, in merito però alla giustificazione, che secondo quanto avallato a Ratisbona, si verificava in due tappe, cercando quindi di conciliare sia il fronte protestante che quello cattolico. Proprio su questo punto fu contestato il Contarini, che fino alla fine aveva cercato di ricomporre la frattura, ma a Roma il livello di intransigenza si fece sempre più alto, fino ad esaurire ogni tipo di compromesso nel 1542, quando con la bolla *Licet ab Initio* venne istituito il Sant'Uffizio, istituzione governata dal Carafa. Nello stesso anno fu convocato il Concilio di Trento: si potrebbe pensare a una lenta moria dell'evangelismo italiano legato al Contarini, ma gli ambienti riformatori restarono sempre molto vivaci anche grazie alla protezione dello stesso Paolo III: la sua protezione è dimostrata an-

<sup>15</sup>Cfr. G. Bedouelle, *op. cit.* pag. 56.

<sup>16</sup>Termine indicante la trasformazione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo, che avviene durante la celebrazione eucaristica.

che dal fatto che mise a presiedere all'assemblea conciliare i cardinali Pole e Morone.

Lo stesso Pole era membro di uno dei gruppi del dissenso religioso più noti, cioè quello degli spirituali. Gruppo che ruotava intorno alla figura di Juan de Valdés, il quale aveva unito la spiritualità tardo medievale al misticismo degli *alumbrados* e all'erasmismo, al fine di cercare di costruire un'esperienza religiosa individuale, senza la mediazione di dogmi e gerarchie di alcun genere. La presenza, al concilio, di Pole e Morone non fu una scelta casuale: essa era improntata a una ben precisa politica propagandistica che intendeva favorire determinate scelte conciliari, ma i fautori della mediazione uscirono anche questa volta sconfitti, e insieme a loro i trattati valdesiani che furono condannati. Le possibilità di elezione a pontefice del Pole furono infrante dal Carafa, che lo accusò esplicitamente di eresia, visto che, una volta a capo dell'istituto dell'Inquisizione aveva avuto modo di stanare la rete di rapporti "eretici" intorno al cardinale. Fu Giulio III del Monte a "salvare" Pole, ingiungendo a Carafa di interrompere una volta per tutte le inchieste. L'ingiunzione del pontefice era indicativa delle divergenze che intercorrevano tra Papato e Inquisizione, uno per la mediazione e l'altra per la repressione dura; divergenze che terminarono una volta per tutte quando fu eletto a pontefice lo stesso Gian Pietro Carafa, che nel 1555 salì al soglio pontificio col nome di Paolo IV.

Questi, quindi, i fatti intorno a cui fu realizzato e accolto il Giudizio Universale.

## II. I richiami iconografici

A prima vista si potrebbe pensare che il Giudizio sia frutto, come scrisse Hauser, di una sorta di *furor* estatico misto a un'ansia da *horror vacui*<sup>17</sup>. Come si vedrà successivamente<sup>18</sup>, l'opera è frutto di un continuo lavoro dell'artista, il quale, come sappiamo, non ha potuto iniziare subito l'affresco visti i lavori ordinati per smantellare la base per l'olio chiesta da Sebastiano del Piombo.

Michelangelo sicuramente conosceva perfettamente i precedenti a cui relazionarsi: parliamo dell'opera al Camposanto di Pisa di Buffalmacco, di Nardo di Cione a Santa Maria Novella, di Beato Angelico (molto vicino, nell'impostazione spaziale, al Giotto della Cappella degli Scrovegni), e al Signorelli del San Brizio.

Questi precedenti saranno trattati singolarmente al fine di analizzare il contesto in cui il maestro si relaziona a loro e le eventuali analogie e differenze rispetto all'opera oggetto di studio.

### ***Buonamico Buffalmacco e l'influsso nordeuropeo***

Gli affreschi del Camposanto di Pisa vengono datati al 1336 ed assegnati al pittore Buonamico Buffamacco. Racconta Vasari:

<sup>17</sup>Cfr. M. Bussagli, *op. cit.*, pag. 19: “ *Il Giudizio di Michelangelo..Non è un monumento di beltà e giovinezza, ma un'immagine di scompiglio e disperazione, un grido invocante la liberazione dal caos, che minaccia di inghiottire l'uomo e il mondo... L'affresco è quasi privo di colori, e lo era, in certo modo, sin dall'inizio... Allo spettatore non concede un'esposizione logica e coerente del suo soggetto. La scena è piena non soltanto di particolari senza grazia, ma anche di lacune e contraddizioni. L'insieme è costituito da gruppi mollemente connessi e da episodi più o meno isolati, che sembrano i frammenti dispersi di una visione, la cui forza eruttiva rappresenta nello stesso tempo l'elemento di congiunzione tra le varie parti dell'opera. L'artista era evidentemente così occupato dal suo soggetto, e questo era per lui tanto più importante dell'unità formale, che gli sembra improvvisare, come, da vecchi, improvvisarono Beethoven o Goethe.*”

<sup>18</sup>Cfr. *infra*, cap. 2, §4: l'opera, i disegni preparatori.

“Dipinse, nel medesimo Camposanto, Buonamico, in testa dove è oggi di marmo la sepoltura del Corte, tutta la Passione di Cristo con gran numero di figure a piedi et a cavallo, e tutte in varie e belle attitudini; e seguitando la storia, fece la resurrezzione e l'apparire di Cristo agl'Apostoli assai acconciamente.”<sup>19</sup>

Personalità definita “irregolare”<sup>20</sup> rispetto ai contemporanei, il Buffalmacco è appunto l'autore di uno dei più vasti cicli di affreschi del Trecento: insieme al [Giudizio Universale](#), che Vasari chiama Resurrezzione, vi sono [L'Inferno](#) e [Il Trionfo della Morte](#). Il Giudizio è impostato su tre fasce orizzontali, che si dividono in più riquadri delimitati dai vari gruppi di personaggi. In alto, al centro, vediamo due mandorle, di chiaro retaggio medievale, contenenti Cristo e la Vergine; ai lati di queste mandorle gli angeli recanti i simboli della Passione. Subito sotto alle due mandorle, vediamo gli angeli tubicini, che segnano l'inizio del Giudizio; sotto ancora abbiamo i risorti. Questa impostazione della scena è molto vicina, come nota Bussagli, a quella adottata dal maestro quasi duecento anni dopo; lo stesso autore, inoltre, non fa a meno di notare come lo schema della scena somigli da vicino a [quello adottato](#) in ambito nordeuropeo identificato come “*schema de Brailles*”, che prende il nome dal salterio composto da William de Brailles<sup>21</sup>.

Quest'opera vede un'organizzazione delle scene e dei personaggi che supera l'antico prospetto a fasce parallele, in quanto permette un'impostazione più dinamica delle unità narrative. Vista la novità, questo schema fu utilizzato anche successivamente: per quanto riguarda le opere miniate possiamo citare la “*Somme le Roi*”, una sorta di *speculum principis* risalente al 1229 e realizzata per Filippo III di Francia: in questa miniatura, questo nuovo schema si combina al quello a fasce parallele; per quanto riguarda invece le opere pittoriche

<sup>19</sup>Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1997, pag. 98.

<sup>20</sup>Cfr. Briganti, Bertelli, *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, pag. 55, Mondadori 1990.

<sup>21</sup>Salterio composto ad Oxford tra il 1230 ed il 1240 e ora conservato al Fitzwilliam Museum, Cambridge.

citerei il [Giudizio Universale](#) realizzato da Rogier van der Weyden<sup>22</sup> per il cancelliere Rolin tra il 1443 ed il 1451 e conservato a Beaune, presso il Musée de l'Hôtel de Dieu. Qui vediamo come gli angeli con gli strumenti della Passione siano come isolati in piccoli riquadri collocati ai lati dell'asse centrale, occupato dalle figure delle figure dell'arcangelo Michele e di Cristo. Anche un allievo del van der Weyden aveva realizzato un'opera simile: parliamo del [Giudizio](#) di Breisach di Martin Schongauer, collocato tra 1488 e 1491. Quest'opera, o meglio l'autore di quest'opera, viene citato dal Vasari, il quale dice che Michelangelo, da ragazzo, realizzò “*d'una carta di Martino tedesco stampata che gli diede nome grandissimo*”<sup>23</sup>, in riferimento alla [copia](#) delle [Tentazioni di Sant'Antonio](#). Potrebbe quindi anche essere ipotizzato un certo interesse del maestro per la cultura nordeuropea, anche vista l'iconografia della *Pietà* vaticana.

Tornando però al discorso del Giudizio e dei richiami con l'opera pisana di Buffalmacco, Michelangelo ebbe modo di vederlo nel 1529, anno in cui è a Pisa: l'artista deve aver avuto modo di assimilare a fondo lo schema iconografico: le differenze sono la presenza, nell'opera di Buffalmacco, degli Apostoli e dell'arcangelo Michele. Elemento di vicinanza è invece la presenza della Vergine, che svolge la funzione di mediatrice tra Dio e l'uomo, e la somiglianza, tra le due opere, del gesto compiuto da Cristo Giudice, analogo a quello del soggetto centrale della [Centauromachia](#).

### ***Giotto e Beato Angelico: i grandi modelli italiani***

Lo schema utilizzato da Buffalmacco, come si è detto, non era tanto frequente in area italiana, area nella quale andava per la maggiore l'impostazione a fasce parallele, più statica ed ordinata. Grande esempio dell'applicazione di questo schema fu la Cappella degli Scrovegni, che fu realizzata da Giotto tra il 1303 ed il 1305: in soli due

<sup>22</sup>Il quale è attestato in Italia intorno al 1450, in occasione del Giubileo.

<sup>23</sup>Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 403.

anni l'artista la rivestì completamente di affreschi, che comprendono il *Giudizio Universale*, le *Storie della Vergine e di Cristo* e le raffigurazioni di *Vizi e Virtù*.

Il *Giudizio* è situato nella parete d'ingresso: diviso in più registri paralleli, vediamo come la scena sia dominata dalla mandorla, posta subito sotto la finestra, con dentro Cristo assiso in trono, che, con le braccia aperte, divide i beati (alla sua destra), dai dannati (alla sua sinistra). La sua figura è circondata da due ali di folla, divise in due fasce: quella superiore è composta da angeli, quella inferiore invece dai dodici apostoli, anch'essi assisi su troni. Al centro, subito sotto la mandorla, vediamo due angeli che sorreggono la Croce, ai cui piedi vediamo il committente, Enrico Scrovegni, che dona un modellino dell'edificio a degli angeli; subito dietro di lui, una folla di persone, divise in due registri, che ascendono al cielo. Alla sinistra di Cristo, la raffigurazione dell'Inferno: i colori, da aerei e luminosi, si fanno scuri e terrei; una folla di dannati circonda la figura spaventosa del diavolo.

L'impostazione giottesca viene mutuata, in Italia centrale, dal fratello dell'Orcagna, Nardo di Cione, il quale eseguì nella Cappella Strozzi a Santa Maria Novella, un *Giudizio* che Michelangelo sicuramente aveva avuto modo di conoscere e tenere a mente, visti i richiami alla *Commedia* dantesca.

Altro esempio dell'applicazione dello schema giottesco è rintracciabile nei *Giudizi*<sup>24</sup> realizzati dall'Angelico<sup>25</sup>. Il *primo* dei tre, conservato alla Galleria Corsini di Roma, fa parte di un trittichetto nelle cui ali presenta una *Pentecoste* e un'Ascensione; quasi unanime la critica<sup>26</sup> nell'assegnarlo all'ultimo decennio dell'artista, il quale pare che abbia visto, prima di realizzare quest'opera, il *Giudizio* del Signorelli

<sup>24</sup>Si veda in A. Zuccari, *Angelicus pictor*, M.G. Aurigemma, *Con bellissima osservanza. Giudizi dell'Angelico*, pag. 199. Milano, Skira, 2009.

<sup>25</sup>Roma, Galleria Nazionale Corsini; Berlino, Staatliche Museen; Firenze da Santa Maria degli Angeli a Firenze, Museo di San Marco.

<sup>26</sup>Bonsanti, Spike, Argan, Hennessy.

a Orvieto<sup>27</sup>. In quest'opera possiamo notare come sia evidente l'assenza della Vergine (presente però negli scomparti laterali). Vediamo, inoltre, come il gesto di Cristo, col braccio destro alzato, sia simile a quello del *Giudizio* sistino e come siano presenti anche i santi Pietro e Paolo, la cui spada è posta sui dannati; accanto a lui san Giovanni Evangelista, con il libro dell'Apocalisse, e dietro di loro san Francesco. Accanto a san Pietro, un personaggio raffigurato in età avanzata e contraddistinto da una barba molto lunga, forse un profeta. Dietro di loro, san Domenico, sant'Agostino e un santo della chiesa delle origini, forse san Lorenzo o santo Stefano. Sotto la mandorla con Cristo, vediamo degli angeli, di cui quello al centro, con la veste rosa, regge la Croce, quello alla sua sinistra regge la corona di spine e quello alla sua destra suona la tromba del giorno del giudizio. Subito sotto di loro, nel registro inferiore, una sola fila di tombe terragne separa gli eletti dai reprobri, ancora una volta distinguibili in base al colore: la zona degli eletti è caratterizzata da toni molto luminosi come l'azzurro o il rosa e da un senso generale di ordine; invece la zona dei dannati si distingue per le tinte, più scure e tetre, e da un senso di disordine dato dalle diverse posizioni assunte dai corpi che, spinti da un diavolo nero, stanno accingendosi a varcare la soglia dell'Inferno, non raffigurato.

Vi sono delle differenze tra questo Giudizio e gli altri due, di [Firenze](#) e [Berlino](#): per quanto riguarda il primo, realizzato nel secondo decennio del 1400 e conservato al Museo di San Marco, possiamo innanzitutto notare come sia presente la Vergine, appena a destra di Cristo; vediamo poi come sotto la mandorla centrale vi sia un solo angelo con i simboli della passione e due, accanto a lui, a suonare le trombe del giudizio; le zone di eletti e dannati sono distinte più nettamente dalla doppia fila di tombe terragne: a destra gli eletti, alcuni inginocchiati, altri stretti in un abbraccio, altri ancora improvvisanti un girotondo prima di entrare dalla porta principale della Gerusalem-

<sup>27</sup>Cfr. Creighton Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, Penn state press, 2003.

me Celeste, dalla quale filtrano veri raggi di luce dorata. A sinistra, invece, i dannati, come nel trittico Corsini spinti da un diavolo nero verso l'Inferno, raffigurato all'estrema sinistra tagliando la parete di una grotta in modo da rendere anche i vari gironi posti al suo interno. Sotto i gironi, nell'angolo più in basso, vediamo Lucifero, raffigurato come descritto nella *Divina Commedia*<sup>28</sup>. Il *Giudizio* conservato ora allo Staatliche Museen di Berlino, invece, è caratterizzato da una minore schematicità: a dominare la scena è ancora la mandorla di luce entro la quale siede Cristo, circondato da due ali di santi; subito sotto di lui l'angelo con la croce, anch'esso circondato da due gruppi di angeli tubicini. Il registro inferiore, rispetto alla sostanziale simmetria degli altri, si caratterizza per il generale clima di confusione: la fila di tombe terragne, utilizzata generalmente per dividere i dannati dai beati, è quasi del tutto coperta da figure che vengono o salvate da angeli o spinte da diavoli all'inferno. Nell'ala destra del trittico, mentre alcuni improvvisano una danza, dei beati camminano su un prato, guidati da angeli a una passerella di nuvole che li porterà al Cielo. Nell'ala sinistra, invece, una folla disordinata, connotata dalle più svariate espressioni di terrore, viene raffigurata distribuita nei vari gironi infernali, al centro dei quali siede un gigantesco Lucifero di colore blu-nero.

Questi tre lavori presentano delle affinità, ma anche delle differenze, con il *Giudizio* sistino: per esempio, anche le figure del trittico di San Marco si piazzano dietro un luminoso cielo blu in modo prospettico però, diversamente da Michelangelo, il quale, come sappiamo elimina il dato prospettico. Il Cristo michelangiolesco, inoltre, compie lo stesso gesto di quello Corsini, anche se quest'ultimo risente dell'iconografia medievale, in quanto appare barbuto e coperto da una lunga tunica il cui colore oscilla tra il bianco e l'azzurro. Per quanto poi le figure di Michelangelo paiano affastellarsi senza nessun tipo d'ordine apparente, anche nella sua opera possiamo vedere come l'Inferno sia posto in basso, alla sinistra del Cristo. Nei lavori di Fra'

<sup>28</sup>Cfr. *Divina Commedia, Inf. XXXIV*, vv. 16-56.

Angelico notiamo come i nudi siano quasi del tutto assenti, se si fa eccezione per i dannati del trittico di Berlino e di Firenze.

### ***Luca Signorelli e il ciclo apocalittico di Orvieto***

Luca Signorelli affresca la Cappella di San Brizio, presso il Duomo di Orvieto, tra il 1499 ed il 1502, sotto richiesta dei canonici, i quali volevano si terminasse l'opera compiuta dall'Angelico. Nei sei lunettoni egli affrescò [\*La predicazione dell'Anticristo\*](#), [\*La fine del mondo\*](#), [\*La resurrezione dei morti\*](#), [\*Il Giudizio Universale\*](#), gli [\*Eletti\*](#) e i [\*Dannati\*](#). Esse sono immagini di una straordinaria forza: tranne *La predicazione dell'Anticristo* e *La fine del mondo*, sono concepite come grovigli di nudi il cui destino è in totale balia di altri. Questo è stato associato a un generale messaggio antisavonaroliano<sup>29</sup>, per cui la Chiesa Romana doveva riconquistarsi i fedeli smarriti tramite armi tipicamente medievali, come il terrore.

Michelangelo sicuramente conobbe quest'opera ed ebbe modo di studiarla, come riporta anche Vasari: *“Onde io non mi maraviglia se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, né se in alcune cose del suo divino Giudizio, che fece nella Cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dalle invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine de' cieli e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo imitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno”*<sup>30</sup>.

Il nostro artista, infatti, mutuò dall'opera del Signorelli l'uso del nudo in pose dinamiche, però associandolo a un diverso significato: se in Michelangelo il nudo viene legato alla sostanziale uguaglianza degli uomini di fronte a Cristo, in Signorelli appunto vediamo come [l'uso del nudo](#)<sup>31</sup> si ricollegli a un'esigenza di rinnovamento religioso

<sup>29</sup>Cfr. Briganti, Bertelli, op.cit., pp.308-309.

<sup>30</sup>Cfr. Vasari, op. cit., 1997, pag. 313.

<sup>31</sup>Cfr. Fabio Massimo del Sole, *Mirabilia. I luoghi dell'Apocalisse. L'epico combattimento tra bene e male*, in Bta- Bollettino telematico dell'Arte, 20 Maggio 2001, n.265.

che si faceva strada nel primo '500, ponendo una Chiesa spoglia da corruzione e politicizzazione come unica ancora di salvezza per il genere umano ormai disorientato.

### III. Il Giudizio Universale

#### *I disegni preparatori*

Le sole eccezioni allo schema tradizionale del Giudizio Universale sono il posizionamento dei risorgenti (i beati ascendono al cielo, quasi passivamente, da sinistra, mentre i dannati vengono sprofondati all'inferno da destra) e il passaggio da un'iniziale situazione di staticità a un vortice il cui centro è la figura di Cristo Giudice, rappresentato imberbe e somigliante molto da vicino allo Zeus che lancia le sue saette contro l'arrogante Fetonte<sup>32</sup> in [uno dei suoi disegni](#) per Tommaso de' Cavalieri e alla figura centrale della *Centauromachia*<sup>33</sup>.

Il Cristo diventava modello, nell'opera, di come dovesse essere l'aspetto di un corpo risorto: in effetti, la grande sfida del Michelangelo del Giudizio era ricerca di una forma adatta a ogni tipo umano, a prescindere dal sesso o dall'età. Indipendentemente dalla loro condizione da vivi, o dal loro destino da morti, queste figure sono connotate da una forte fisicità, che diviene ancora più potente vista la loro nudità, chiaro retaggio del Signorelli di San Brizio.

I soli disegni d'insieme giunti fino a noi sono conservati al Musée Bonnat, a Bayonne, e a Casa Buonarroti. [Il primo](#) rappresenta solo il registro superiore della composizione, ma risulta evidente come già l'artista abbia chiaro il modo in cui rappresentare Cristo, collocato tra due semicerchi di figure nude e assise su nuvole nelle più svariate posizioni, figura che già da principio risulta essere il centro tematico e compositivo dell'opera; il [secondo](#), invece, doveva essere verosimilmente uno dei disegni preparatori del modello da mostrare a Clemente VII: qui la figura della Vergine ha un ruolo preminente rispetto a come poi verrà raffigurata nell'affresco, infatti è posta quasi totalmente di spalle mentre intercede verso il Figlio con le braccia

<sup>32</sup>Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-517.

<sup>33</sup>Firenze, Casa Buonarroti.

aperte<sup>34</sup>. L'importanza del ruolo salvifico della Vergine è sottolineato anche dal fatto che, in basso al centro, viene isolato uno spazio vuoto probabilmente adibito alla preservazione della pala del Perugino, dedicata appunto all'Assunta.

Oltre a questi due disegni, abbiamo schizzi per particolari zone dell'affresco conservate al British Museum, ad Haarlem, al Teyler Museum, e alla Royal Library of Windsor Castle: l'artista continuò a produrre cartoni fino all'inizio effettivo dei lavori.

*Studio per figura maschile seduta (British Museum, Londra)*

Questo foglio è disegnato sia sul recto che sul verso: sul recto abbiamo una serie di studi, realizzati con una mina morbida nera; al centro, in basso, abbiamo una figura maschile seduta, mentre un poco più in alto, verso destra, abbiamo una variante della stessa posa disegnata però con il foglio capovolto. Sopra la figura più grande, una serie di figurine più piccole, verosimilmente realizzate con una mina, sempre nera, un po' più dura e sottile.

Sul verso, degli schizzi di teste maschili: qui abbiamo la presenza, oltre che della mina nera, anche di quella rossa, utilizzata per la figurina più piccola di angelo strangolatore accanto alle teste. Alcune di queste pose sono vengono ricalcate: ciò offre una molteplicità di punti di vista, utili a stimolare nuove idee; l'artista verosimilmente si servì di un modello vivente che gli offrisse la possibilità di studiare dal vero vari dettagli anatomici da più punti di vista.

*Studio per angelo e per dannato (British Museum, Londra)*

Questo foglio reca un doppio studio: quello di un angelo e quello di un dannato. Sul recto abbiamo la raffigurazione, appena abbozzata, di un angelo che picchia un dannato, e poco più sotto un braccio, probabilmente del dannato, che tenta di allontanarsi dall'angelo.

<sup>34</sup>Nell'affresco, la Vergine è una figura molto più isolata: il momento dell'intercessione è appena passato e lei, braccia incrociate sul petto, guarda semplicemente il Figlio agire.

Sul verso, invece, abbiamo l'abbozzo di un peccatore che viene tirato all'inferno dallo scroto, che nell'affresco è posizionata poco lontano dal gruppo raffigurato sul recto.

Si potrà notare come sia persistente la tendenza, nell'artista, a ignorare la testa di questi soggetti: ciò è dovuto al fatto che gli studi specifici per le teste venivano eseguiti separatamente da quelli per il corpo.

*Studio per san Lorenzo (The Teyler Museum, Haarlem)*

Per la figura di questo santo e per quello del suo *pendant* San Bartolomeo, vengono avanzate varie ipotesi, tra cui quella della volontà dell'artista di porre l'accento sulla dottrina paolina della resurrezione della carne, in quanto i corpi di questi due martiri vennero distrutti durante il loro martirio (san Lorenzo venne bruciato, san Bartolomeo, invece, scuoiato). Anche la fisicità del san Lorenzo è molto forte, la linea di contorno ha un'importanza maggiore rispetto al dettaglio anatomico: questo perché la posizione del santo nell'affresco avrebbe reso molto più visibile allo spettatore il contorno della figura più che il dettaglio anatomico, quasi invisibile vista la vicinanza del santo alla rifulgente figura del Cristo; gli effetti chiaroscurali necessari, nel disegno, vengono ottenuti inumidendo la punta della mina.

*Studio per Angelo aptero recante la corona di spine (British Museum, Londra)*

L'angelo in picchiata, in questo foglio, viene studiato sia sul recto che sul verso: sul recto abbiamo una trattazione quasi esclusiva di questa figura, che nell'affresco viene mantenuta grosso modo uguale, mentre sul verso abbiamo due studi minori di figure angeliche: una è quella del recto, questa volta recante la corona di spine (figura che però nell'affresco risulta essere nell'altra lunetta), e un'altra figura che però non compare nell'affresco.

*Studio per nudo maschile visto da dietro (British Museum, Londra)*

Nel recto di questo foglio abbiamo una figura nuda, vista da dietro, che cerca di spingersi con la forza delle proprie braccia verso il cielo;

sul verso, invece, abbiamo un nudo sempre seduto ma questa volta di profilo che corrisponderebbe alla prima figura da sinistra, in basso, nell'affresco: le braccia lievemente abbozzate poco sopra, nel foglio, sarebbero quelle del monaco raffigurato nell'affresco appena sopra di lui.

### ***Linee compositive generali***

Per comodità possiamo dividere l'[affresco](#) in quattro macro-aree: abbiamo il registro delle lunette, nel quale vi sono angeli apteri con gli strumenti della Passione; subito sotto abbiamo la fascia occupata dalle figure della Vergine e del Cristo Giudice circondate da due ali di santi; ancora più sotto, il terzo registro, occupato, al centro, dagli angeli tubicini, dagli eletti, compienti un movimento ascendente, e da alcuni dannati, che tentano l'ascesa e che o si azzuffano con gli angeli o vengono trascinati giù da demoni. Nel registro inferiore, invece, abbiamo altri corpi risorgenti a destra di Cristo, e a sinistra l'Inferno, col traghettino di Caronte.

#### [Gli angeli con i simboli della Passione di Cristo](#)

*“...Superò se medesimo, avendosi egli imaginato il terrore di que' giorni, dove egli fa rappresentare, per più pena di chi non è ben visuto, tutta la sua Passione; facendo portare in aria da diverse figure ignude, la croce, la colonna, la lancia, la spugna, i chiodi e la corona con diverse e varie attitudini molto difficilmente condotte a fine nella facilità loro...”<sup>35</sup>.*

Così Vasari descrive le due lunette raffiguranti gli Angeli con i simboli della Passione; il trattatista, in questo breve stralcio riportato, pone l'accento sul carattere di quest'opera, atto a suscitare sentimenti di terrore in chi ha avuto una condotta biasimevole, e sulla maestria dell'artista a rappresentare il corpo umano in una grande varietà di pose tutt'altro che semplici.

<sup>35</sup>Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1943, pagg. 457 - 458

Davanti allo sfondo di un cielo cobalto si stagliano degli angeli apertori, giganti, possenti, che in due gruppi sorreggono quelli che sono i simboli della Passione: a [destra \(della figura di Cristo\)](#) abbiamo una pesante croce lignea, portata dal gruppo più interno, che si accompagna alla corona di spine, portata dal gruppo più esterno; [a sinistra](#), invece, un altro gruppo sorregge una candida colonna (simbolo della Flagellazione); in lontananza vediamo la scala della Deposizione, appena riconoscibile, e più all'interno, un angelo vestito con un solo drappo arancione regge la canna alla quale è attorcigliata la spugna con cui si diede da bere l'aceto a Cristo.

#### [La Vergine, Cristo e i Santi](#)

*“Evvi Cristo il quale sedendo con faccia orribile e fiera ai dannati si rivolge maladicendogli, non senza gran timore della Nostra Donna che ristrettasi nel manto ode e vede tanta rovina. Sonvi infinitissime figure che gli fanno da cerchio di Profeti, di Apostoli e particolarmente Adamo e Santo Pietro, i quali si stimano che vi sien messi l'uno per l'origine prima delle genti al giudizio, l'altro per essere stato il primo fondamento della cristiana religione. A'piedi gli è un San Bartolomeo bellissimo, il qual mostra la pelle scorticata. Evvi similmente uno ignudo di San Lorenzo, oltra che senza numero sono infinitissimi Santi e Sante et altre figure maschi e femine intorno, appresso e discosto, i quali si abbracciano e fannosi festa avendo per grazia di Dio e per guiderdone delle opere loro la beatitudine eterna.”*<sup>36</sup>

Veniamo a descrivere in queste righe il cuore pulsante dell'affresco: vediamo come il gruppo “Cristo-Vergine-Santi” sia circondato, a destra e sinistra, da due ali folla, quelli che vengono definiti da Vasari “*beati*”: queste son figure di difficile, se non impossibile, identificazione, in quanto non sono connotate da particolari attributi; alcuni sono molto giovani, altri vecchi, le donne hanno tratti forti, quasi mascholini, e alcuni uomini hanno volti dolci e delicati, come fanciulle; come tutti gli altri personaggi sono o totalmente nudi o coperti da

<sup>36</sup>Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 458.

drappi, o veli, ma la varietà dei loro atteggiamenti indica come questo sia un affresco connotato dal rumore: questo è il rumore del Giudizio universale, è il rumore della felicità di chi sa di trascorrere in Grazia l'eternità, è il rumore degli abbracci e dei saluti festosi, ma è anche il rumore di chi chiede silenzio agli altri, al fine di ascoltare l'inizio dell'eternità, rappresentato dal gesto di Cristo.

Questo gruppo è delimitato, a destra e sinistra, da due figure a dir poco monumentali: abbiamo a destra di Cristo una [figura femminile](#), che tiene stretta al suo grembo un'altra figura femminile più giovane; a sinistra, invece, abbiamo una [figura maschile](#) che porta sulle spalle una croce, un po' Atlante e un po' Cristo: costui è identificato come Simone di Cirene<sup>37</sup>, che aiutò Gesù a portare la croce sul Golgota<sup>38</sup>.

Subito dentro questa cornice fatta di anime salve abbiamo il gruppo dei santi e dei martiri, che già è più facile identificare vista la presenza di numerosi attributi. Abbiamo, partendo dal gruppo a destra di Cristo, [san Giovanni Battista](#), contraddistinto dalla pelle intorno ai fianchi, per dirla con Marco *“zona pelliccea circa lumbos suos”*<sup>39</sup>. Questa figura, come leggiamo dal brano di Vasari sopra riportato, viene scambiata per Adamo, mentre il Condivi la identifica correttamente, con il Battista: *“...Dopo di lei il Battista e li dodici Apostoli...”*<sup>40</sup>.

Sebbene molti ancora seguano quanto indicato da Vasari, Redig de Campos<sup>41</sup> pone l'accento sui fattori che attestano la veridicità di quanto detto da Condivi: intanto la maggiore affidabilità del resoconto

<sup>37</sup>Mc 15, 21-22; Mt 27,32; Lc 23,26.

<sup>38</sup>È interessante il paragone istituito da Redig de Campos, il quale accoppia la figura femminile a quella di Simone di Cirene associandola alla coppia Adamo-Eva: *“...Forse questa figura, come l'altra della donna, sta per simbolo di tutto l'anonimo gruppo: è l'Uomo con la sua croce, segno della quotidiana fatica e dell'antica condanna: in sudore vultus tui vesceris pane (Gen III,19). Come la figliuola nascosta nel grembo materno adombra la sentenza detta ad Eva: in dolore paries filios.”* Cfr. D. Redig de Campos, B. Biagetti, *Il Giudizio Universale*, l'Erma, Roma, 1944, pag. 26.

<sup>39</sup>Mc 1,6

<sup>40</sup>Cfr. A. Condivi, *op. cit.*, pag.50.

<sup>41</sup>Cfr. D.Redig de Campos, B. Biagetti, *op. cit.*, pag 31.

scritto, inoltre difficilmente l'artista avrebbe raffigurato Adamo senza Eva; infine è raro che il Battista manchi nelle rappresentazioni del Giudizio, in cui, quando è raffigurato vicino alla Vergine e a Cristo, viene proposto lo schema iconografico della *Deesis*<sup>42</sup>. Tra il Battista e la Vergine, abbiamo un personaggio di spalle: questi è [sant'Andrea](#), che riconosciamo per la croce.

A sinistra di Cristo, abbiamo, enorme, [san Pietro](#), riconoscibile grazie alle chiavi che ha in mano; subito dietro di lui, avvolto in un drappo rosso, san Paolo. Subito sotto san Pietro, abbiamo [san Bartolomeo](#), che regge con la mano sinistra la sua pelle; a fargli da *pendant*, di fronte a lui, [san Lorenzo](#), che porta la sua graticola. Sotto la figura di Simone di Cirene, un altro gruppo di Santi: il più vicino alla pelle di san Bartolomeo è [san Simone](#), con la sega; subito dopo di lui un'altra figura con la croce, identificata come Disma<sup>43</sup>. Accanto, il gruppo di [santa Caterina d'Alessandria e san Biagio](#), sul quale è intervenuto Daniele da Volterra, il quale ha modificato la testa del santo, volgendola verso Cristo, e ha vestito la santa, rimasta nuda nelle versioni del [Venusti](#) (1549, Museo di Capodimonte, Napoli) e del Clovio (XVI secolo, Casa Buonarroti, Firenze) con una veste verde, lasciando però della figura originaria il capo, le braccia e la ruota. Subito accanto a loro, [san Sebastiano](#), che tiene in mano delle frecce.

Al centro di tutta questa cornice, stanno [Cristo Giudice e la Madonna](#): il primo è raffigurato nell'atto di levarsi dal suo trono: sembra quasi che stia risorgendo dalla tomba una seconda volta, ed è proprio la sua resurrezione a rendere possibile la nostra<sup>44</sup>. Il braccio sinistro è piegato vicino al petto, quello destro è alzato e fa vedere la piaga del costato; coperto da solo un drappo, il suo volto imberbe, visibile di tre quarti, ricorda quasi quello di Apollo; sui piedi sono ancora visibili i segni lasciati dai chiodi. Accanto a lui, la Madonna, vestita con una

<sup>42</sup>La *Deesis* (dal greco δέσις, "supplica") è un particolare schema iconografico che vede Cristo benedicente attorniato dalle figure della Madonna e del Battista nell'atto di chiedere una supplica per i peccatori. Utilizzato in particolar modo in ambito bizantino, questa raffigurazione è molto frequente nelle iconostasi.

<sup>43</sup>Cfr. D. Redig de Campos, B. Biagetti, op. cit., pag. 27.

<sup>44</sup>I Cor 15, 22.

tunica rossa, una gonna blu, un mantello verde e un velo bianco. Non è più raffigurata, come negli schizzi preparatori, nell'atto di chiedere clemenza al Figlio; il tempo della misericordia è finito ormai, e lei non può fare altro che stringersi nelle spalle, avvicinarsi a Cristo, e osservare, turbata, ciò che sta per accadere.

*[Gli angeli tubicini, i risorgenti e i dannati](#)*

*“Egli manderà i suoi angeli con una grande tromba e raduneranno tutti i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli.”<sup>45</sup>*

*“Sono sotto i piedi di Cristo i sette angeli scritti da San Giovanni Evangelista con le sette trombe, che suonando a sentenza, fanno arricciare i capelli a chi gli guarda per la terribilità che essi mostrano nel viso, e fra gl'altri vi son due Angeli che ciascuno ha il libro delle vite in mano; et appresso non senza bellissima considerazione si veggono i sette peccati mortali da una banda combattere in forma di diavoli e tirar giù allo inferno l'anime che volano al cielo, con attitudini bellissimi e scorti molto mirabili.”<sup>46</sup>*

Nel terzo registro, al centro, abbiamo un gruppo di [undici angeli apteri](#), di cui sei stanno dando fiato alle trombe del giorno del Giudizio, due hanno la tromba ma non la suonano e tre reggono i libri della Vita e della Morte: quello della vita, un libello, viene tenuto da un solo angelo che lo sta mostrando ai risorgenti, quello della morte, invece, è grande e pesante, ed è retto da due angeli che lo stanno mostrando ai dannati.

Anche qui vediamo come in questo affresco sia forte il dato uditivo: vedendolo pare di immaginare, con sottofondo lo squillo di trombe, le urla e gli strepiti di chi lotta per la propria ascesa. Attorniano gli angeli delle catene di nudi che tentano l'ascesa al cielo: alla destra del gruppo degli angeli vediamo che [alcuni risorgenti](#), appesi a un roscario, vengono tirati su da un muscoloso angelo; altri si fanno aiutare, nella risalita, da altre persone, che li tirano per le braccia. Alla sini-

<sup>45</sup>Mt 24, 31.

<sup>46</sup>Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 458.

stra del gruppo degli angeli, abbiamo invece [i dannati](#) che tentano di ascendere al cielo: essi sono rappresentati in modo assolutamente identico agli eletti, non ci sono tratti che possano distinguere le due categorie se non le espressioni di terrore di questi ultimi, che vengono ostacolati, nel loro tentativo di scampare all'eterna dannazione, da angeli, o da demoni che li afferrano, come dice Condivi<sup>47</sup>, per le parti del corpo con cui hanno peccato. Figura simbolo della disperazione data dalla dannazione è il [nudo colossale](#), accanto al gruppo degli angeli tubicini, rannicchiato e avvolto da serpenti; con il volto coperto dalla mano viene trascinato giù, senza speranza d'opposizione. Il suo pendant è il gruppo degli ascendenti tirati su da un angelo tramite un rosario, allegoria, secondo il De Campos, della forza della preghiera<sup>48</sup>

#### [La resurrezione dei morti e l'Inferno](#)

*“Né ha restato nella resurrezione de' morti mostrare al mondo come essi nella medesima terra ripiglian l'ossa e la carne, e come da altri vivi aiutati vanno volando al cielo, che da alcune anime già beate è lor porto aiuto, non senza vedersi tutte quelle parti di considerazioni che a una tanta opera come quella possa stimare che si convenga. Per che per lui si è fatto studii e fatiche di ogni sorte, apparendo egualmente per tutta l'opera, come chiaramente e particolarmente ancora nella barca di Caronte si dimostra, il quale con attitudine disperata l'anime tirate giù dai diavoli giù nella barca batte col remo, ad imitazione di quello che espresse il suo famigliarissimo Dante quando disse: Caron demonio, con gli occhi di bragia,/loro accennando, tutte le raccoglie:/ batte col remo qualunque si adagia.”*<sup>49</sup>

Eccoci, dunque, al registro più basso: a destra di Cristo abbiamo la scena della [resurrezione della carne](#); vediamo come una serie di nudi

<sup>47</sup>Cfr. Condivi, *op. cit.*: “... i quali però reprobî da' maligni spiriti sono in giù ritirati, i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti più vergognose, e conseguentemente ogni vizioso per quella parte in che peccò”, pag. 50.

<sup>48</sup>Cfr. D.Redig De Campos, B. Biagetti, *op.cit.*, pag. 24.

<sup>49</sup>Cfr. Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 459.

si riappropri a poco a poco del proprio corpo spirituale osservando con aria attonita ciò che sta succedendo. C'è chi si sta svegliando, chi addosso ha ancora solo le ossa, chi si sta alzando e chi viene passivamente tirato su da un angelo: tutti vogliono salvarsi. Accanto, invece, si aprono [le porte dell'Inferno](#): abbiamo Caronte, ritratto esattamente secondo le parole di Dante<sup>50</sup>; i corpi, illuminati da un bagliore rosso che viene dalla grotta infernale, vengono scagliati via dalla barca a forza. Nell'angolo estremo si staglia la figura di Minosse, che attende i dannati: pare che nelle vesti di questo personaggio l'artista abbia ritratto Biagio Martinelli da Cesena, il quale, dopo che ebbe modo di vedere l'affresco e ritenere i nudi disdicevoli, si rivolse subito a papa Paolo III, il quale gli rispose di avere potere in cielo, ma non all'inferno.

#### ***Le altre fonti del Giudizio: la Divina Commedia, Ovidio e il Dies Irae***

Oltre a quelle iconografiche già citate è importante sottolineare come il Maestro si sia appoggiato anche a fonti letterarie, come per esempio la Divina Commedia o la Bibbia: la citazione della Divina Commedia è nota anche ai suoi contemporanei; possiamo citare in merito il Varchi.

*“...et io per me non dubito punto che Michelangelo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, [...] o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole.[...] chi vede quel suo Carone, che non gli venga subito nella mente quel terzetto di Dante?[...] chi non si ricorda, quando vede Minosse, chi quell'altro nel V canto dell'Inferno?”<sup>51</sup>.*

<sup>50</sup>Cfr. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inf. III, 109-111.

<sup>51</sup>P. Armour, *A ciascun artista l'ultimo suo*, in *Lectura Dantis*, n. 22 – 23, 1998, pagg. 144 -145.

Michelangelo conosceva bene l'opera di Dante: lo testimoniano due suoi sonetti<sup>52</sup> e le testimonianze di Giannotti<sup>53</sup> e del Giambullari, il quale sostiene, in una lettera a Michelangelo, di voler dedicargli un'edizione da lui curata della *Difesa della lingua fiorentina e di Dante* in quanto entrambi fiorentini, nobili ed eccellenti.

Tornando al nostro *Giudizio*, le figure che ci portano a parlare di Dante sono quelle di Caronte e Minosse, in basso a destra, che però presentano qualche differenza rispetto a come Dante le descrive: [Caronte](#), anziché imbarcare dannati, sembra che li stia gettando dalla sua barca; inoltre non è “bianco per antico pelo” e non ha “lanose gote”<sup>54</sup>; [Minosse](#) invece non ha la coda che gira a seconda della pena inflitta ai dannati, ma ha un serpente che lo morde e le orecchie d'asino. Questa divergenza con la narrazione dantesca ha portato la critica di questo secolo a formulare le più svariate ipotesi: Redig de Campos ha sostenuto che i dannati che vengono buttati giù dal tragheto infernale rendano la scena ancora più umana e drammatica<sup>55</sup>, mentre Steinberg, nel 1975, sostenne che l'inferno dipinto dall'artista fosse una sorta di artificio dimostrante la sua incredulità in un inferno materiale<sup>56</sup>.

La Barnes, nel suo saggio, sostiene che l'uso dell'inferno dantesco in tale affresco sia legato alla maggior comprensione del significato dell'opera da parte dei fruitori. Per la critica, l'opinione corrente è che siano da ricercare altre figure associate a Dante, sia nella Volta ma in particolare nel Giudizio: a questo proposito io citerei il pennacchio con la Punizione di Amman<sup>57</sup>, che diversamente dal libro di Ester, che lo vuole impiccato, presenta Amman crocifisso come invece descritto

<sup>52</sup>*Rime* 248, 250

<sup>53</sup>Il quale afferma che Michelangelo fosse un gran dantista; cfr. G.D. Folliero Metz, *Michelangelo e Dante*, in *L'Alighieri*, vol.29, 2007, pag. 34.

<sup>54</sup>D. Alighieri, *Divina Commedia*, Inf. III, vv. 83-97

<sup>55</sup>Cfr. D. Redig de Campos, *op. cit.*, pag. 47

<sup>56</sup>Cfr. Bernardine Barnes, *Metaphorical painting: Michelangelo, Dante and the Last judgement*, in *The Art Bulletin*, vol. 77, n.1, 1995, College Art Association, pag. 68.

<sup>57</sup>D. Alighieri, *Divina Commedia*, Purg. XVII, 25-27

da Dante. La Barnes, invece, aggiunge all'elenco di personaggi presi da Dante il gruppo appena sotto la barca di Caronte che sarebbe da identificare come il demone citato in Inf. XXI, 25-36 ; le due teste<sup>58</sup> accanto alla figura di Minosse, invece, sarebbero da identificare come quelle del Conte Ugolino e del Vescovo Ruggeri<sup>59</sup>.

In questo affresco sono presenti anche espliciti richiami alla tradizione classica: vediamo, ad esempio, come la figura di [Cristo](#) sia somigliante a quella dell'[Apollo del Belvedere](#), e quella di [san Bartolomeo](#) sia invece ripresa dal [Torso del Belvedere](#). L'associazione Cristo-Apollo è ancora una volta da connettere a Dante, in quanto anche il sommo poeta chiama a se Apollo una volta giunto in Paradiso<sup>60</sup>. A questo punto, se si associa la figura di Cristo a quella di Apollo, si potrebbe associare la figura di san Bartolomeo con la sua pelle a quella di Marsia, raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*; il satiro era figura di tutte quelle ambizioni marcatamente terrene di cui era necessario liberarsi per accogliere la divina ispirazione. Barnes<sup>61</sup> arriva a concludere che la raffigurazione dell'artista come pelle vuota potrebbe essere un simbolo di come il pittore fosse incerto se la sua audacia sarebbe stata ricompensata con un lavoro dignitoso o come una inutile gara con Dio Padre in materia di potere creativo.

Altra importante fonte per il giudizio è il Dies Irae, un componimento duecentesco attribuito a Tommaso da Celano facente parte della liturgia funebre: alcune strofe del componimento, riguardanti il tema dell'insufficienza dell'uomo in confronto alla Grazia divina, sono molto vicine a una delle sue rime<sup>62</sup> e gli angeli con i libri della vita e della morte sono molto vicini ai versi 15-18<sup>63</sup>.

<sup>58</sup>Cfr. B.Barnes, *op.cit.*, pagg. 73-74

<sup>59</sup>D. Alighieri, *Divina Commedia*, Inf. XXXI, 124-129

<sup>60</sup>D. Alighieri, *Divina Commedia*, Par. I, 19-21

<sup>61</sup>B.Barnes, *op. cit.*, pagg. 68-69

<sup>62</sup>*Dies Irae*, vv. 42-45, e M. Buonarroti, *Rime*, n. 292

<sup>63</sup>Per una spiegazione più approfondita si veda D. Redig de Campos, *op. cit.*, pag. 49.

## IV. L'artista

Michelangelo decise di stabilirsi definitivamente a Roma e accettare l'incarico del Giudizio nel 1534, dopo la morte del padre. In questo periodo ebbe modo di legarsi con molti esuli fiorentini, come il cardinale Ridolfi o come Luigi del Riccio, che nell'ultimo periodo della sua vita non lo abbandonò, anzi lo sostenne nei periodi di malattia. Il maestro è chiaramente segnato dagli avvenimenti che travagliarono la prima metà del Cinquecento, come il Sacco di Roma (1527) o come la Caduta di Firenze (1530), evento, questo in particolare, che minò a fondo le sue aspettative repubblicane costringendolo ad allontanarsi dalla città fino a che non ottenne il perdono di Clemente VII.

Un incontro su tutti lasciò però una traccia profonda nell'animo dell'artista, e cioè quello con Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, vedova di Ferrante d'Avalos e vicina alla cerchia degli spirituali viterbesi. Il loro rapporto è narrato da Vasari in questi termini: *“Ma infiniti [sonetti] ne mandò di suo e ricevè risposta di rime e di prose della illustrissima marchesana di Pescara, delle virtù della quale Michelagnolo era innamorato et ella parimente di quelle di lui, e molte volte andò ella a Roma da Viterbo a visitarlo, e le disegnò Michelagnolo una Pietà in grembo alla Nostra Donna con dua Angioletti mirabilissima, et un Cristo confitto in croce, che alzato la testa raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina, oltre a un Cristo con la Samaritana al pozzo”*<sup>64</sup>.

Anche Condivi parla dello scambio di creazioni artistiche che avviene tra i due: *“In particolare amò grandemente la marchesana di Pescara, del cui divino spirito era innamorato, essendo al incontro da lei amato svisceratamente, della quale anchor tiene molte lettere, d'honesto et dolcissimo amor ripiene, et quali di tal petto uscir solevano, havendo agli altresì scritto a lei più e più sonetti, pieni d'inge-*

<sup>64</sup>Vedi P. Barocchi, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Milano-Napoli, Ricciardi 1962, Vol.1.

*gno et dolce desiderio*<sup>65</sup>. La Colonna si iniziò a relazionare all'artista, sebbene indirettamente, già dal 1531, quando suo nipote Alfonso d'Avolos chiese e ottenne, mediatore l'arcivescovo di Capua, un cartone preparatorio di "Cristo che appare alla Maddalena nell'orto", tradotto poi in pittura, su suggerimento dell'artista stesso, da [Pontormo](#)<sup>66</sup>. I due si conobbero verosimilmente nel 1536, e intorno a quegli anni condivisero la consuetudine di ascoltare, nel chiostro di San Silvestro al Quirinale, le letture delle Lettere di San Paolo tenute da Frate Ambrogio Politi.

Una testimonianza di queste riunioni è lasciata dal miniatore portoghese Francisco de Hollanda, il quale soggiornò a Roma in quegli stessi anni e conobbe Michelangelo tramite Lattanzio Tolomei, che pure soleva ascoltare le letture del Politi; in questi suoi dialoghi romani, il portoghese parla del tipo di discussioni tenute all'epoca, che andavano dalla più stringente attualità religiosa al senso più profondo della creazione artistica, sia sul calibro dei personaggi partecipanti a queste discussioni, ponendo la Colonna come ideale presentatrice di spunti di confronto e opere pittoriche romane: a lei, infatti, spetterà far conoscere al giovane portoghese le pitture sistine, a cui Michelangelo all'epoca lavorava ancora.

Tuttavia, il rapporto tra Michelangelo e la Colonna non si esauriva nei comuni interessi artistici, ma fu anche un'occasione di crescita e maturazione della propria esperienza religiosa; la profondità di questo loro rapporto si esplicita nella loro corrispondenza: nelle prime lettere, risalenti agli anni tra il 1538 ed il 1539, si parla del disegno di un Crocifisso che la marchesa desidera vedere nonostante non sia terminato: "*Ve prego me mandiate un poco el Crucifisso, se ben non è fornito, perché il vorria mostrare a gentilhuomini del R.mo Cardinale de Mantua...*"<sup>67</sup>. Una volta volta giunto, questo disegno colpirà

<sup>65</sup>Cfr. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze, 1998, pag. 60.

<sup>66</sup>Per una trattazione approfondita si rimanda a M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2005

<sup>67</sup>*Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze S.P.E.S., 1965-1983, vol. IV, pag. 101

molto positivamente la Colonna, la quale dichiarerà : “*ho hauta la vostra et visto il Crucifixo, il quale certamente ha crucifige nella memoria mia quante altre picture viddi mai. Non se po vedere più ben fatta, più viva et finta imagine; et certo io non potrei mai esplica quanto sottilmente et mirabilmente è fatta, per il che son risoluta di non volerlo per man d'altri. [...]Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio,et non viddi mai la più finita cosa.*”<sup>68</sup>, dicendosi, nella missiva successiva, più che soddisfatta: “[...] poi, fatta animosa dalli miraculi vostri, desisderai quello che hora meravigliosamente vedo adempito, cioè che sta da ogni parte in summa perfectione, et non se potria desiderar più, ne gionger a desiderar tanto.”<sup>69</sup>

Nelle sue lettere Michelangelo ammette che il dono salvifico della Colonna è difficilmente ricambiabile, che l'affetto che li lega, per la Colonna “*una stabile amicitia et ligata in cristiano nodo sicurissima affectione*”<sup>70</sup> supera quello di ogni altra relazione dell'artista, che cerca di sdebitarsi con i disegni d'omaggio: “*e massimo avendo io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mondo...*”<sup>71</sup>. Questi disegni erano di natura molto intima e privata; l'artista si era misurato col genere dei fogli d'omaggio già nel periodo dell'amicizia con Tommaso de' Cavalieri, ma i disegni realizzati precedentemente, come la [Punizione di Tizio](#) o [La Caduta di Fetonte](#), si differenziano da questi dal momento che i primi ebbero una grande tradizione di copie e riprese, mentre l'intimità che contraddistingueva questi, a soggetto religioso, invece era ben più confacente al tipo di incontri che avvenivano nella cerchia degli spirituali, poco sistematici e molto ricchi di spunti di interiorizzazione e maturazione del proprio percorso salvifico.

Ebbero carattere marcatamente privato anche le rime che la Colonna fece avere all'artista intorno agli anni Quaranta: la marchesa

<sup>68</sup>P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pag. 104.

<sup>69</sup>P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pag. 105.

<sup>70</sup>Cfr. la lettera di Vittoria Colonna in Viterbo a Michelangelo in Roma datata 20 Luglio 1543, in P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pag.169.

<sup>71</sup>P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pag. 102.

era infatti molto restia a una circolazione incontrollata dei suoi testi, che Michelangelo cercò di proteggere strenuamente, tant'è che quando, nel 1550, Giovan Francesco Fattucci gli chiese di fargli avere quanto fosse in suo possesso degli scritti della marchesa, all'inizio lui negò di avere alcunché, ma poi disse :”*Io ò un libretto in carta pecora, che mi donò circa 10 anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina, che son quaranta, i quali feci rilegare nel medesimo librecto*”<sup>72</sup>. La risposta di Michelangelo al dono della marchesa è del 1541 ed è la seguente: “*Voleva, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra Signioria m' più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente che io potevo, far qualche cosa a quella di mia mano; di poi riconosciuto e visto che la Gratia d'Iddio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e volentieri decte cose accecto. E quando l'arò, non per avele in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere im paradiso: di che ne resterò più obligato, se più poso essere di quel ch'ì sono, a Vostra Signioria. L'aportatore di questa sarà Urbino che sta meco, al quale Vostra Signioria potrà dire quando vuole ch'ì venga a vedere la testa ch'a promesso mostràmi. E a quella mi raccomando.*”<sup>73</sup> A questa lettera è allegato anche un sonetto:

*Per esser manco almen, alta signiora, indegno,  
Del don di vostra immensa cortesia,  
Prima, a l'incontro a quella, usar la mia  
con tutto il cor volse il mio basso ingegno.  
Ma visto poi, ch'ascendere a quel segno  
Proprio valor non è ch'apra la via,  
Perdon domanda la mia colpa ria,  
e del fallir più saggio ognhor divegno.  
E veggio ben com'erra s'alcun crede  
La gratia, che da voi divina piove,*

<sup>72</sup>Cfr. P.Ragionieri, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze, Mandragora, 2005.

<sup>73</sup>P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pp. 120-121.

*Pareggi l'opra mia caduca e frale.  
L'ingegno e l'arte e la memoria cede:  
Ch'un don celeste né con mille prove  
Paghar può sol del suo chi è mortale.*

Il tema di questo sonetto è chiaramente il senso di inadeguatezza avvertito dall'artista nei confronti del Creatore, è un tema non nuovo, che permea anche una sestina datata al periodo 1524-28 (*“Amore, i' sento già di me far nulla”*); insieme al senso della salvezza e del peccato caratterizza tutto il periodo della produzione che va dal 1538 al 1542; l'artista visse un periodo di forte tormento per una colpa e cerca, vista anche l'età avanzata, di purificarsi e liberarsi da quanto esiste di materiale tramite l'influenza della marchesa: in effetti, la Colonna era la sola persona in grado di vincere la proverbiale tendenza di Michelangelo all'isolamento e trasformare tutti i suoi stati d'animo in stati di grazia creativa. In altre parole, possiamo riproporre per la marchesa il ruolo che Beatrice ebbe per Dante: una mediatrice tra Uomo e Dio, una figura che per la sua portata salvifica rendeva la redenzione dell'artista, passo dopo passo, più vicina, assurgendo ad artista dell'anima dell'artista, che opera su di lui come lui opera sulla materia scultorea:

*Ora in sul destro ora in sul manco piede  
Variando, cerco della mia salute.  
Fra 'l vitio e la virtute  
Il cor confuso mi travaglia e stanca,  
Come chi'l ciel non vede,  
Che per ogni sentier si perde e manca.  
Porgo la carta bianca  
A vostri sacri inchiostri  
C'amor mi sganni, e pietà 'l ver ne scriva,  
Che l'alma franca, da se franca  
Non pieghi agli error nostri  
Mie breve resto, e men che cieco viva.  
Chieggio a voi, alta e diva  
Donna, saper se'n ciel men grado tiene*

*l'humil peccato che'l superchio bene.*

La metafora della carta bianca, a sua volta è ripresa da Geremia<sup>74</sup> e Ochino<sup>75</sup>, è utilizzata dalla stessa Colonna, la quale è consapevole di essere “l'amore maieutico dell'artista”, che, incontro dopo incontro estrae le forme pure dal maestro, in un continuo, intimo, dialogo:

*I santi chiodi omai siano le mie penne  
E puro inchiostro il prezioso sangue,  
Vergata carta il sacro corpo exangue,  
Si ch'io scriva per me quel, ch'ei sostenne.*

Con Vittoria Colonna Michelangelo trova la strada per la sua purificazione, conforto ai suoi tormenti spirituali; è proprio lei, una donna, la protagonista di questa ascesa, come chiarito in questo madrigale:

*Un uomo in una donna, anzi uno dio  
Per la sua bocca parla,  
Ond'io per ascoltarla  
Son fatto tal, che ma' più sarò mio.  
I' credo ben, po' ch'io  
A me da lei fu' tolto,  
Fuor di me stesso aver di me pietate;  
Sì sopra 'l van desio  
Mi sprona il suo bel volto,  
Ch'ï' veggio morte in ogni altra beltate.  
O donna, che passate  
Per acqua e foco l'alme a' lieti giorni,  
Deh, fate c'a me stesso più non torni.*

<sup>74</sup>Cfr. Ier. 31-33

<sup>75</sup>Cfr. B. Ochino, *Per chè Christo non scrisse alcuna cosa*, pred. IX, 1543, in P. Ragonieri, *op. cit.*

Il rapporto tra Vittoria Colonna e Michelangelo fu fondamentale per entrambi: non a caso l'artista, nella lettera a Giovan Francesco Fattucci datata 1 Agosto 1550, ebbe a dire: *“Morte mi tolse un grande amico. Altro no mi acade. Stomi a lo usato, soportando con pazienza e' difetti della vechiezza; così credo faciate voi”*.

### **V. Cenni sui colori e sui restauri**

I restauri compiuti tra il 1980 e il 1994 hanno mostrato una differenza netta tra i colori usati sulla Volta e quelli utilizzati, invece, sul

Giudizio. Per l'esecuzione della Volta l'artista si serve di colori saturi, giustapposti per conferire tridimensionalità alle figure<sup>76</sup>; colori che per quasi quattro secoli sono stati coperti da effluorescenze saline, fumo e colle animali. I colori utilizzati sul Giudizio sono invece molto differenti<sup>77</sup>, sia dal punto di vista dei pigmenti usati che dal tipo di pennellata, che diventa veloce e graffiante: compaiono, infatti, pigmenti come ad esempio la lacca rossa o il giallolino, il bianco usato è il bianco San Giovanni, e, tra gli azzurri, scompaiono lo smalto e lo smaltino per lasciar posto ai lapislazzuli e all'azzurrite.

La tecnica di esecuzione è sempre quella del "buon fresco", ma con qualche variante rispetto alla volta: cambiano sia la preparazione dell'intonaco che le modalità delle correzioni; inoltre l'artista fa delle aggiunte a secco in fase operativa. L'intonaco, realizzato con calce e pozzolana, usato sulla Volta si poggia su uno strato di arriccio, di spessore variabile, costituito anch'esso da calce e pozzolana<sup>78</sup>. Come sappiamo, invece, l'artista per il Giudizio fece realizzare una fodera di mattoni "*ben murati, scelti e ben cotti*"<sup>79</sup>, quindi ebbe a relazionarsi con una superficie ben diversa dai blocchi di tufo con cui era realizzata la Cappella. Come consuetudine, allo strato dell'arriccio segue l'intonaco, ma non l'intonachino, che viene sostituito da un colore preparatorio bianco o, nel caso del cielo, rosato<sup>80</sup>. Lo strato dell'arriccio è sottilissimo, addirittura assente nella zona delle lunette. La malta utilizzata è costituita da calce e pozzolana, ma nella zona delle figure viene usata la polvere di marmo.

<sup>76</sup>Si veda K. W. Garris- Brandt, *Cangianti e cambiamenti nei colori di Michelangelo sulla Volta della Cappella Sistina*, in *Michelangelo e la Cappella Sistina*, atti del convegno internazionale di studi: Roma, Marzo 1990; Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1994, pagg 167 – 185.

<sup>77</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *Michelangelo: il Giudizio Universale*, Art Dossier n. 88, Firenze, Giunti, 1994, pag. 10 - 14.

<sup>78</sup>G. Colalucci, *L'esecuzione pittorica, in Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi editore, 1990, pag. 69.

<sup>79</sup>G. Vasari, *op. cit.*, pag.455.

<sup>80</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 8.

Per quanto riguarda i metodi di trasposizione su intonaco, Michelangelo utilizza sia lo spolvero che l'incisione indiretta: nella volta l'artista si serve dello spolvero<sup>81</sup> per i veggenti, alcune parti dei pennacchi, per le vele e per alcune parti delle scene centrali. Altre parti delle scene centrali, come l'Adamo della *Creazione* o il riquadro della *Separazione della Luce dalle Tenebre*, e dei pennacchi, vengono invece trasposte con l'incisione indiretta, cioè ripassando con una punta metallica i contorni del disegno in modo che si imprimano sull'intonaco<sup>82</sup>. Nel Giudizio, invece, possiamo dire che la parte alta è realizzata col metodo dello spolvero, mentre quella bassa con il metodo dell'incisione indiretta. Come si è detto in precedenza, i colori della Volta, che si stendono su una preparazione che cambia a seconda della condizione di luminosità che si vuole rendere nella figura<sup>83</sup>, sono saturi e stesi con una pennellata liquida; Michelangelo li abbina dando l'illusione di tridimensionalità, usando quindi quell'effetto che dal Cennini viene definito "cangiante"<sup>84</sup>; esempi di questo effetto il Profeta Daniele e la lunetta Achim – Eliud. Nel Giudizio, invece, la preparazione della figura è realizzata totalmente in bruno che poi viene modellato a seconda delle esigenze<sup>85</sup>.

Per quanto riguarda le aggiunte a secco, Michelangelo usa nel Giudizio un *modus operandi* diverso rispetto alla Volta: in quest'ultima le aggiunte a secco son ridotte al minimo, salvando così le pitture da un rapido deterioramento; alcuni colori, come lo smaltino<sup>86</sup>, devono essere usati, nell'affresco, con molta cautela, e nelle zone dove au-

<sup>81</sup>"Lo spolvero viene eseguito forando con una punta metallica le linee del disegno eseguito a grandezza definitiva su carta. I fogli vengono quindi appoggiati all'intonaco fresco e battuti con un sacchetto di tela contenente polvere di carbone. La polvere nera che fuoriesce dal sacchetto passa attraverso i fori della carta e lascia sull'intonaco la traccia puntinata del disegno che servirà da guida al lavoro del pittore." Definizione tratta da G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 70.

<sup>82</sup>G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 72.

<sup>83</sup>Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 8.

<sup>84</sup>C. Cennini, *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, cap. LXXVIII.

<sup>85</sup>Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 8.

<sup>86</sup>G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 74

menta la concentrazione di questo pigmento Michelangelo usa un collante. Questi ritocchi sono generalmente riconducibili a interventi su proporzioni e pose, dove la modifica era più estesa, ad esempio il piede destro delle Sibille Libica ed Eritrea e il braccio dell'Ignudo sopra il profeta Gioele<sup>87</sup>. Nel Giudizio l'uso del secco è invece più consistente<sup>88</sup>, dal momento che l'intervento non era legato solo alla modifica dell'assetto di alcune figure (come per esempio il piede sinistro di uno degli angeli che reggono la colonna), ma coinvolgeva ad esempio quegli elementi che attraversano più giornate (le trombe degli angeli tubicini), o quelle aggiunte in colori maltolleranti la basicità della calce (il giallo della mandorla attorno a Cristo). Altri interventi a secco riguardano le figure in secondo piano, aggiunte in un secondo momento al fine di dare profondità alla composizione, e delle finiture che però sono andate perdute a causa delle puliture più antiche e dell'azione di strappo esercitata dalle colle animali applicate successivamente all'affresco.

La manutenzione degli affreschi della Cappella Sistina si rese necessaria sin da subito; sin dal tempo di Sisto IV vengono documentate le spese *ad mundandum eandem capellam*, cioè di pulizia; sarà però Paolo III a istituire a tutti gli effetti la figura del *mundator*, il quale aveva il compito di "*bene mundare et mundatas tenere ac a pluribus pulveribus et aliis immunditiis, etiam ex fumo luminarium, que in celebratione divinorum officiorum utraque Capella fient*"<sup>89</sup>.

Oltre alle pulizie ordinarie, la Cappella aveva bisogno anche di manutenzione per un altro genere di problemi: da un lato i problemi statici<sup>90</sup>, che avevano causato il crollo dell'architrave della porta nel 1522, costato la vita a due guardie svizzere, e che resero necessari gli interventi di Hendrick Van den Broeck e Matteo da Lecce, portando nel 1569 ad ammettere al conclave Nanni di Baccio Bigio e Vignola,

<sup>87</sup>G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 75

<sup>88</sup>Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pagg. 8 – 10.

<sup>89</sup>Cfr. F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *Michelangelo, le lunette e le vele della volta della Cappella Sistina: Liber Generationis Jesu Christi*, Roma, ed. Leonardo de Luca, 1992, pag. 104.

<sup>90</sup>Cfr. F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *op. cit.*, pag.104.

problemi che furono risolti quando Papa Pio V fece contraffortare l'esterno dell'edificio; dall'altro lato la presenza, tra la Volta e il tetto della Cappella, degli alloggi in legno del corpo di guardia<sup>91</sup>, presenza che causò grosse infiltrazioni d'acqua che arrivarono a danneggiare la pellicola pittorica con effluorescenze saline.

Queste effluorescenze hanno interessato gran parte della superficie della Volta, e, nei casi più gravi, hanno portato alla formazione di macchie, pustole o addirittura perdite della superficie pittorica<sup>92</sup>. Le macchie dovute a queste effluorescenze hanno portato i primi *mundatores* ad applicare mani sottilissime di colla animale al fine di "ravvivare"<sup>93</sup> i colori degli affreschi: la colla fungeva come una vernice, modificando l'indice di rifrazione della luce delle superfici; essendo però una sostanza organica, dopo pochi anni perdeva il suo effetto per iniziare poi a scurirsi e divenire evidente. L'uso della colla aveva poi prodotto un altro problema, cioè strappi minutissimi<sup>94</sup> della superficie pittorica, dovuti ai movimenti di contrazione dei vari strati. Tuttavia, Michelangelo realizzò una superficie pittorica così sottile che aderì quasi totalmente all'intonaco, il che ha reso quasi marginali gli spellicolamenti prodotti.

I primi lavori di restauro della volta partirono sotto i pontificati di Pio IV e Pio V: a eseguirli fu Domenico Carnevali<sup>95</sup>, che verosimilmente lavorò solo a quelle parti di affresco cadute o pericolanti, preparando i cartoni con molta cura e trasponendoli con incisione indiretta. La tecnica che utilizzava era quella dell'affresco, ma per uniformare i toni all'opera di Michelangelo, spesso li correggeva con la tempera. A lui si devono due figure del *Sacrificio di Noè*, due dita di Adamo nella *Creazione di Adamo*, la mano sinistra di Dio nella *Separazione delle Acque* e parte della testa di *Geremia*.

<sup>91</sup>Cfr. G. Colalucci, *Lo stato di conservazione, in Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito*, Roma, Fratelli Palombi editore, 1990, pag. 93.

<sup>92</sup>Cfr. G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 93.

<sup>93</sup>Cfr. F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *op. cit.*, pag. 108.

<sup>94</sup>Cfr. G. Colalucci, *op.cit.*, pag. 97.

<sup>95</sup>Cfr. G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 97.

Successivamente a quella del Carnevali è documentata una campagna di lavori, tenuta tra il 1710 ed il 1712, da Annibale Mazzuoli<sup>96</sup>, con supervisore Carlo Maratta, sovrintendente delle pitture del Palazzo Apostolico; per pulire le pitture vennero usate delle spugne e del vino greco; per fissare gli intonaci pericolanti si utilizzarono delle grappe a T inserite nella muratura; per ravvivare i colori venne invece applicata la colla animale. Vennero eseguite delle pitture a tempera sulle ombre affievolite, ad esempio sui Profeti e sulle Sibille<sup>97</sup>.

Gli interventi che hanno preceduto l'ultimo sono quelli di Ludovico Seitz, datato al 1904, e di Biagio Biagetti, eseguito tra gli anni Venti e Trenta. Per la tecnologia dell'epoca ci si limitò semplicemente a operare in senso conservativo, consolidando gli intonaci<sup>98</sup>; la colla impediva ogni genere di lavoro. Ad effettuare dei primi test di pulitura fu Deoclecio Redig de Campos, il quale diresse la pulitura eseguita sui cicli quattrocenteschi tra il 1964 e il 1974. Il completamento dei cicli quattrocenteschi si effettuò tra il 1979 e il 1980; al termine di questa campagna fu eseguito un esame sulla lunetta di Eleazar – Mathan, che confermò la copertura dei dipinti da parte di polvere, nerofumo e colla: ciò rese improrogabile un'altra campagna di lavori, che, dal 1980 al 1984 interessò la fascia dei pontefici e delle lunette, dal 1985 al 1989 la Volta e dal 1990 al 1994 il Giudizio.

Rispetto alla Volta, il Giudizio subì interventi non di manutenzione, ma di vera e propria censura: nel 1564, infatti, venne decretata la copertura dei nudi del Giudizio e la distruzione di quelli presenti nelle altre chiese. L'operazione di copertura fu affidata a Daniele da Volterra, il quale verosimilmente operò nel 1565<sup>99</sup>; tuttavia quest'operazione era già in corso dall'anno precedente, visto che del 1564 è il primo pagamento per il ponteggio a Zanobio di Mariotto fiorentino: si specifica che il ponte per il Giudizio nel successivo pagamento, risa-

<sup>96</sup>Cfr. F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *op. cit.*, pag. 113.

<sup>97</sup>Cfr. G. Colalucci, *op. cit.*, pag. 102.

<sup>98</sup>Cfr. F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *op. cit.*, pag. 117.

<sup>99</sup>Si evince dai mandati di pagamento; cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op.cit.*, pag. 20.

lente al 7 settembre 1564. Il pagamento del saldo fornisce informazioni sulla natura del ponteggio, che era alto fino al gruppo di San Biagio, largo quanto l'intera parete e profondo più di due metri e mezzo; constava di tre palchi, protetti da parapetti e collegati tra loro tramite scale. Il ponteggio fu disfatto prima del pagamento a saldo, avvenuto l'8 dicembre 1565, contestualmente alla morte di Pio IV.

L'intervento più consistente di Daniele da Volterra fu il gruppo con san Biagio e santa Caterina, su cui lavorò a fresco, raschiando l'intonaco di Michelangelo e trasponendo il nuovo disegno con l'incisione; gli altri ritocchi, più piccoli, furono dipinti a tempera. Gli interventi continuarono anche dopo la morte del volterrano, come testimonia anche il Bottari<sup>100</sup> nel suo commento alla *Vita* di Michelangelo Buonarroti del Vasari, per il quale dopo Daniele fu chiamato Girolamo da Fano, il quale si appoggiò però al Carnevali; non vi sono documenti in merito ma sull'estremità del remo di Caronte è stata rinvenuta la sigla D.C. e la data 1566.

Gli interventi continuarono almeno fino al 1700, quando Jérôme Richard, nella sua *Description historique et critique de l'Italie* dice che, ancora nel 1762 “*tres mediocres artistes occupées a couvrir des draperies le plus belles nues du tableau et du plafond*”<sup>101</sup>. Gli interventi di restauro che si sono succeduti hanno sempre interessato la Volta, ma il restauro del Giudizio era comunque previsto: abbiamo in merito la testimonianza di Agostino Taia, che parla di “macchie di nitro”. Queste macchie non sono certo dovute all'umidità, ma sicuramente sono quelle di cui parla, con particolare riferimento al cielo e alla barca di Caronte, anche Camuccini nel 1825, imputandole all'azione di un corrosivo<sup>102</sup>.

Gli unici interventi effettuati nella prima metà del Novecento sono, come per la Volta, del Seitz e del Biagetti, i quali si limitarono a consolidare l'intonaco.

<sup>100</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 22.

<sup>101</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 22.

<sup>102</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 26.

Prima degli ultimi restauri il Giudizio presentava una superficie pittorica fortemente disomogenea, con la fascia più bassa molto scura e la fascia più alta quasi schiarita a causa dei corrosivi denunciati da Vincenzo Camuccini. La parte più leggibile, grazie al test di pulitura effettuato da quest'ultimo nel 1825, risultavano le lunette. Anche al Giudizio era stata applicata la colla, in alcuni casi unita a olio vegetale, allo scopo di ravvivarne i colori; l'organicità di queste sostanze aveva creato l'habitat adatto allo sviluppo di microorganismi, che in alcune zone dell'affresco erano riusciti a intaccare la parte di colla più aderente al colore, determinando anche la comparsa di piccole macchie più chiare<sup>103</sup>. Fortunatamente il Giudizio non è stato vittima dell'umidità come la Volta. Sono assenti grappe di bronzo, quindi possiamo concludere che il Giudizio non ha subito problemi di carattere statico. A soffrire di danni meccanici sono stati gli angeli tubicini, accanto ai quali c'erano gli anelli su cui poi montava il baldacchino delle occasioni solenni, il cui montaggio ha prodotto abrasioni e sfregamenti. La fascia centrale presentava una situazione disomogenea, in quanto il colore era diviso da linee chiare corrispondenti agli attacchi di fine giornata, che probabilmente dovevano corrispondere ad aggiunte a secco realizzate da Michelangelo stesso per mascherare gli attacchi tra le giornate ma andate perdute con le puliture seicentesche<sup>104</sup>.

## Conclusioni

<sup>103</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pag. 33.

<sup>104</sup>Cfr. Mancinelli, Colalucci, Gabrielli, *op. cit.*, pagg. 34- 45.

Il Giudizio fu scoperto il 31 Ottobre del 1541: sin da quel giorno suscitò un enorme scandalo, provocando la subitanea censura da parte dei Teatini<sup>105</sup>. La fonte di questa notizia è Niccolò Sernini, l'agente dei Gonzaga, il quale, con la parola "teatini", stava a indicare gli "uomini spirituali", come il futuro Paolo IV, cioè Giampietro Carafa, o come alcune delle più grandi amicizie di Michelangelo, ad esempio Pole, Sadoletto o Contarini. I motivi di questa censura stavano nella massiccia presenza di nudi e nel Cristo raffigurato imberbe, particolari ritenuti indecenti; in effetti, anche la Volta era stata giudicata con forte disprezzo da Adriano IV, il quale la ritenne una "stufa"<sup>106</sup>. I nudi, poi, furono disprezzati dal Martinelli, cosa che spinse Michelangelo a rappresentarlo nei panni di Minosse<sup>107</sup>.

Insomma, la disputa sul Giudizio nacque appena fu scoperto. Molti pareri negativi sull'opera vennero dall'ambiente curiale, e questo le fece rischiare più di una volta la distruzione: parliamo ad esempio delle opinioni di Frate Ambrogio Politi, noto come il Catarino, vecchia conoscenza di Michelangelo; il suo giudizio fu pericolosissimo dal momento che ebbe grande voce in merito alla polemica sulle immagini.

Le accuse più celebri furono quelle rivolte da Pietro Aretino, le quali però non furono per Michelangelo cosa del tutto nuova, visto che proprio a causa del Giudizio i loro rapporti si erano deteriorati; l'artista, come abbiamo modo di leggere, rifiutò sia una proposta del-

<sup>105</sup>N. Sernini al card. E. Gonzaga, Roma, 19 novembre 1541, in R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, Laterza, 1978, pag.17.

<sup>106</sup>Cfr. R. De Maio, *op. cit.*, pag. 17.

<sup>107</sup>G. Vasari, *op. cit.*, pag. 457.

l'Aretino sul Giudizio<sup>108</sup> che di inviargli dei disegni, scatenando così la sua ira:

*“Magnifico messer Pietro Aretino mio signore e fratello, io, nel ricevere de la vostra lettera, ho havuto allegrezza e dolore insieme. Sommi molto rallegrato per venire da voi, che sete unico di virtù al mondo, et anche mi sono assai doluto, però che, havendo compito grande parte de l’historia, non posso mettere in opra la vostra imaginatione, la quale è sì fatta, che se il dì del giudicio fusse stato, et voi l’haveste veduto in presentia, le vostre parole non lo figurarebbero meglio. Hor, per rispondere a lo scrivere di me, dicovi che non solo l’ho caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperadori hanno per somma gratia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la afferisco con tutto il core. E per ultimo, il vostro non voler più capitare a Roma non rompa, per conto del vedere la pittura che faccio, la sua deliberazione, perché sarebbe pur troppo. E mi vi raccomando.”*<sup>109</sup>

Al gentile, ma netto rifiuto dell’artista, l’Aretino reagì in questo modo:

*“È possibile come l’uomo più tosto divino che umano, abbia ciò fatto nel maggior tempio di Dio, sopra il primo altare di Giesù, ne la più degna capella del mondo, dove i cardini de la Chiesa, dove i sacerdoti reverendi, dove il vicario di Cristo con cerimonie catoliche,*

<sup>108</sup>“[...]Ma io sento che con il Fin de l’universo che al presente dipignete, pensate di superare il Principio del mondo che già dipigneste, a ciò che le vostre pitture, vinte da le pitture istesse, vi dieno il triumpho di voi medesimo. Ma chi non ispaventarebbe nel porre il pennello nel terribil soggetto? Io veggo in mezzo de le turbe Antichristo con una sembianza sol pensata da voi. Veggo lo spavento ne la fronte dei viventi. Veggo i cenne che di spegnersi fa il sole, la luna e le stelle. Veggo quasi esalar lo spirto al fuoco, a l’aria, a la terra et a l’acqua. Veggo là in disparte la natura esterrefatta, sterilmente raccolta ne la sua età decrepita. Veggo il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine siede sopra un tronco secco. E mentre sento da le trombe degli angeli scuotere i cori di tutti i petti, veggo la Vita e la Morte oppresse da spaventosa confusione, perché quella si affatica di rilevare i morti e questa si provvede di abattere i vivi.[...]”. In P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pp. 82-84.

<sup>109</sup>P. Barocchi, *op. cit.*, vol. IV, pp. 87-88.

*con ordini sacri e orazioni intrinseche, confessano, contemplanò e adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne? Se non fusse em-pia la similitudine, vanterei me di giuditio nel trattato de la Nanna, preponendo la modestia del mio avedimento a la trascuratezza del suo sapere. Poi che io in materia impudica e lasciva non pur uso pa-rolle avertite e contumate, ma favello con detti in riprensibili e casti; ed egli nel sugetto di sì alta istoria mostra i Santi e gli Angeli, quelli senza veruna terrena onestade, e questi privi d'ogni celeste orna-mento”<sup>110</sup>.*

Chiaramente, si levarono voci anche a favore del Giudizio, come il Domenichi<sup>111</sup> e il Biondo, che, come Vasari e Condivi, lodarono grandemente l'opera:

*“Non so veramente da qual parte, ne in che maniera cominciar a scrivere de Michel'agnolo Bonarota fiorentino pittore, perché se gli altri pittori son celebrati ed esaltati fra mortali, nondimeno costui solo de tutti i pittori gli è la vera gloria et perfino amore, il che vi acerta la sua divinissima pittura, perché non se ha veduto pittore, ne udito anchora, che facesse così degna et così famosa pittura, como gliè quella del Giuditio nella Capella di Sua Santità nella città di Roma, impero lasso da conto tutte le altre sue opere lodevoli, per-cioè che questa sola merita l'honore la gloria e il vanto, perché molti pittori italiani, e tramontani essendo venuti a vedere il glorioso ar-tefitio l'hanno giudicato, per il più bello, et il più famoso, overo il più glorioso che mai sia stato fatto al mondo d'alcun pittore, del suo prezzo non ragiono, perché non vi è denaro al mondo che tal orna-mento potrebbe pagare, sì che da per voi giudica rete homai ciò che vi pare la pittura.”<sup>112</sup>.*

Non mancò di lodarla anche Tiziano Vecellio<sup>113</sup> il quale disse: “O iniqua sorte se il tempo dovrà distruggere anche questo!”; la voce

<sup>110</sup>Pietro Aretino, *Lettere; introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990, vol. II, pp. 755-56.

<sup>111</sup>Cfr. L. Domenichi, *La nobiltà delle donne*, Venezia, G.Giolito, 1549.

<sup>112</sup>Cfr. M. Biondo, *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo et della dot-trina di conseguirla agevolmente e presto*, Bologna, SEAB, 1977

<sup>113</sup>Cfr. R. De Maio, *op. cit.*, pag. 27.

del Domenichi, però, non fu presa in grande considerazione, visto che era stato condannato dall'Inquisizione per l'edizione della Nicodemiana di Calvino<sup>114</sup>.

Le critiche dell'Aretino vennero portate avanti da Lodovico Dolce che nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*<sup>115</sup> ritenne “*disonestissime*” le figure del Giudizio, contrapponendole a quelle di Raffaello e contrapponendo a Michelangelo Tiziano, il quale “*basta per quanti ci furono*”. La dimostrazione chiara di come le critiche mosse dall'Aretino ebbero un gran peso per lunghi anni è data dal fatto che pesanti denunce arrivarono addirittura da Galileo e Salvador Rosa<sup>116</sup>; ma nell'anno della morte dell'artista uscì il dialogo di Giovanni Andrea Gilio, il quale, irritato da “*orrori eterodossi*” come la barca di Caronte o gli angeli senza ali, sottolineò come l'autonomia estetica di Michelangelo fosse dannosa per la Controriforma<sup>117</sup>.

Dal momento in cui si insediò al soglio pontificio Paolo IV l'affresco iniziò a correre seri rischi: il pontefice, infatti, chiese all'artista di ritoccarlo, ma l'artista rispose: “*Dite al Papa che questa è piccola faccenda e che facilmente si può acconciare: che acconci egli il mondo chè le pitture s'acconciano presto*”<sup>118</sup>. Nonostante la freddezza con cui l'artista trattò il pontefice, quest'ultimo non fece assolutamente nulla; il dibattito sul Giudizio venne portato anche in Concilio, dove suscitò grandi discussioni, se si pensa che tra i trentatre decreti urgenti ci fosse anche la sua revisione<sup>119</sup>; la copertura dei nudi si rimandò a dopo la morte dell'artista e fu affidata, come si sa, a Daniele da Volterra, sotto il pontificato di Pio IV.

Il Giudizio rientra nella maniera più tarda dell'artista, maniera che si vedrà compiuta negli affreschi della Cappella Paolina. Come sappiamo, l'esordio dell'artista si caratterizza per la piena adesione a

<sup>114</sup>Cfr. R. De Maio, *op.cit.*, pag. 22.

<sup>115</sup>Cfr. R. De Maio, *op.cit.*, pag. 27.

<sup>116</sup>Cfr. R. De Maio, *op.cit.*, pag. 31.

<sup>117</sup>Cfr. R. De Maio, *op. cit.*, pag. 33.

<sup>118</sup>Vasari, *op. cit.*, 1943, pag. 481.

<sup>119</sup>Cfr. R. De Maio, *op.cit.*, pag. 39.

istanze neoplatoniche: le sue opere partono da un modello ideale che sovrasta il dato reale<sup>120</sup>; la bellezza della prima fase della sua produzione si caratterizza fundamentalmente sulla proporzione tra le parti. Questo equilibrio, però, è destinato a infrangersi molto presto: ne sono la prova i gruppi scultorei della *Pietà* vaticana e del *David* fiorentino: nella *Pietà* il corpo di Cristo assume una posizione “difficile”, mentre nel *David* il braccio steso è notevolmente più grande di quello piegato, quasi a voler creare una tensione. Negli affreschi della volta Sistina si ha la stessa tensione che governa i due gruppi scultorei sopra citati: da un iniziale avvicinamento ad istanze ancora “quattrocentesche”, ravvisabile nelle prime scene affrescate, si arriva a una rappresentazione in cui i particolari scompaiono, come nelle scene della creazione, le figure si fanno titaniche, colossali, come i profeti, che sono sempre più grandi, finché la partitura architettonica sembra quasi sul punto di non reggere più il peso di ciò che contiene e liberare i personaggi che la popolano.

Michelangelo, quindi, rompe lo spazio prospettico, lo mette in crisi, infrangendo le regole che lo governano: prova, e compimento, di questo processo è appunto il Giudizio, in cui viene accantonata l'*antropometria estetica*<sup>121</sup> di panofskiana memoria, per lasciare spazio a figure che, come i *Prigioni*, vengono tolti “a forza di levare” da moduli cubici e si stagliano su un cielo che non ha nulla di prospettico. Con l'infrangimento dello spazio prospettico si esplicita la rottura degli equilibri del Rinascimento: il Sacco di Roma, ha ragione Chastel<sup>122</sup>, ha avuto conseguenze gravissime a livello psicologico; la parete della Sistina crolla per lasciare spazio a un cielo che di familiare ha solo il colore, così come crollano gli ideali che hanno fatto un secolo; l'umanità sulla parete è divisa tra beati e dannati, come all'epoca era divisa dallo scisma protestante.

<sup>120</sup>Cfr. M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del 500*, Torino, Einaudi 1980, pp.68-69.

<sup>121</sup>Cfr. M. Calì, *op. cit.*, pag.7 70.

<sup>122</sup>G. Frangi, *Un cataclisma sul Rinascimento*, in 30 Giorni, anno XII, maggio 1994, p. 65.

Michelangelo arriva al Giudizio ormai quasi sessantenne: nel suo bagaglio di esperienze la tragedia della sepoltura, la crisi del Rinascimento, la totale dedizione – non riconosciuta – alla sua famiglia, la sua solitudine. Oltre a questo, la perenne ricerca di salvezza: la sua esperienza religiosa si esplicita, per quanto riguarda le vicende, nelle parole del carteggio, come per esempio in merito alla questione delle elemosine; ma nei risultati, come ha modo di far notare De Vecchi, le rime aiutano molto di più; per quanto l'esperienza religiosa dell'artista sia strettamente personale, nella produzione poetica, anche in quella dedicata a Vittoria Colonna, emerge forte l'aspirazione alla salvezza, a "cambiare pelle": l'artista si disfa della sua vecchia pelle proprio nel Giudizio, la mette in mano a San Bartolomeo, che la sospende "sulla voragine infernale".

Michelangelo fu fondamentalmente un amante della solitudine: fu circondato da tantissime persone che lo stimavano, ma a poche tra esse andava il suo affetto più sincero, come per esempio al suo collaboratore Francesco Amadori da Urbino, la cui morte lo devastò, fino al punto di fargli meditare il suicidio. La solitudine del maestro si riflette nel Giudizio, opera nella quale l'uomo è solo, spogliato di tutto, in lotta tra la grazia e la dannazione, proiettato in una dimensione che va aldilà della storia, il che giustifica l'assenza – escludendo la figura del Martinelli – di personaggi realmente esistiti tra le figure dell'opera.

La profonda inquietudine dell'artista venne notata, in epoca contemporanea, da Nietzsche, il quale, nei suoi *Frammenti Postumi*, dice: "*Pongo Michelangelo più in alto di Raffaello perché egli, attraverso tutti i veli e i pregiudizi cristiani del tempo, intravide gli ideali di una cultura più nobile di quella cristiano-raffaellesca, mentre Raffaello si limitò a glorificare, fedele e modesto, i valori del suo tempo, e non portò in sé nessun istinto di ricerca e di inquietudine*"<sup>123</sup>.

<sup>123</sup>F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884 - 1885*, Adelphi, Milano, 1975, pp. 148-49.

L'inquietudine e tutte le vicende che si erano succedute fino a quel momento, sono state *trascritte*, come abbiamo avuto modo di dire, sulla parete d'altare della cappella più importante della cristianità; l'artista ha *comunicato le sue emozioni senza cadere nella limitazione imposta dalla logica dell'intelletto*, per dirla usando le parole dello psicoanalista Ignacio Matte Blanco<sup>124</sup>.

In conclusione, credo si possa dire che la risposta di Paolo IV fu coerente con le politiche della Chiesa controriformata; ma questa pare del tutto inefficace nel momento in cui l'opera non ha perso minimamente la sua forza originaria, una forza che va ben oltre il simbolo del nudo, che così ostinatamente si è voluto coprire e denunciare, ma che sta nelle emozioni che Michelangelo ha riversato nella parete e che a tutt'oggi la parete riesce a trasmettere a ogni suo fruitore.

<sup>124</sup>I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981, pp 68-69.

## Appendice documentaria

Breve con il quale Paolo III nomina Michelangelo supremo architetto, scultore e pittore, aggregandolo tra i famigliari e assegnandogli il passo del Po.

Dilecto filio Michaeliangelo de Bonarotis, patritio Florentino.  
Dilecte fili, salutem etc. excellentia virtutis tuae cum sculptura et pictura, tum in omni architectura, quibus te et nostrum speculum ampliter esornasti, veteres non solum adequando, sed, congestis te in omnibus, quae singula illos admirandos reddebant, prope superando. Nos merito permovet, ut te in loco honoris et amoris nostri praecipuo collocantes, usum virtutis tuae in picturis, sculpturis et architecturis Palatii nostri apostolici ac operibus in illo nunc et pro tempore faciendis libenter capiamus. Itaque te supremum Architectum, Sculptorem et Pictorem eiusdem Palatii nostri apostolici auctoritate apostolica deputamus, ac nostrum Familiarem cum omnibus et singulis gratiis, prerogativis, honoribus, oneribus et antelationibus, quibus alii nostri familiares utuntur et uti possunt seu consueverunt, facimus, et aliis familiaribus nostris aggregamus per presentes. Mandantes dilecto filio Magistro Domus nostrae, ut te in Rotulo familiarium nostrorum describat et describi faciat, prout nos etiam describimus. Et insuper cum nos tibi pro dipingendo a te pariete altaris Cappellae nostrae pictura et Historia ultimi Iudicii, ad laborem et virtutem tuam in hoc et caeteris operibus in Palatio nostro a te si opus fuerit faciendis remunerando set satisfaciendos, introitum et redditum Mille et ducentorum scutorum auri annuatim ad vitam tua promiserimus, prout etiam promittimus per presentes: Nos, ut dictum Opus a te incohari coeptus prosequaris et perfidia, et si quo alio in opere voluerimus nobis inseriva, Passum Padi prope Placentiam, quem quondam Johannes Franciscus Burla dum viveret obtinebat, cum solitis emolumentis, iurisdictionibus, honoribus et oneribus suis pro parte dicti introitus tibi promissi, vide licet pro sexcensi scuti auri, quot ipsum Passum annuatim reddere accepimus, nostra pro missione quod ad reliquos seicento scutos firma remanente, ad vitam tuam auctoritate

apostolica tenore presentium tibi concedimus, mandantes vice legato nostro Galliae Cispadanae nunc et pro tempore existenti ac dilectis filii Antianis, Communitati et hominibus dictae civitatis Placentiae et aliis, ad quos spectat, ut te vel procuratorem tuum pro te in possessionem dicti passus eiusque exercitii admittant et admissum tueantur, faciantque huiusmodi nostra concessione, vita tua durante, pacifice frui et gaudere, contrariis non obstantibus quibuscunque. Datum Romae

apud Sanctum Marcum roma 7bris 1535 anno primo.

CMXXVIII

SEBASTIANO DEL PIOMBO IN ROMA A MICHELANGELO  
IN FIRENZE

*23 agosto 1533, sabato.*

Carissimo compare mio, addeso io ho ricevuto una vostra facta de' 18 presente, quale intendo vui esser de mala voglia per non haver rispota da me a le vostre littere. Io vi dicco che a ogni vostra littera io ho facto rispota con quello amore et diligentia m'e' stato possibile; ma si le littere non son date a li soi tempi, io non li posso fare altro. Et l'ultima mia, che fu de' 16 presente, la detti a l'ambasator fiorentino che ve la mandassi, a ciò fosse venuta più presto: ma è stata più tarda de l'altre. Patientia! Ben che l'error non è statto da l'ambasator: è stato de quelli di Firenze. Io ho facto intender tutto el tenore de la vostra littera a Nostro Signore, et si contenta di tutto et dice che alogate li banchi et palchi et figure et scale et quello par vui che possino far senza vui questa invernata pur che si lavori et che non si abandoni l'opera et che si facci tutto quello che si pol far senza vui. Et come havete hordenate tutte queste cosse possete venirvene a piacer vostro et dar expeditione a la vostra opera de qua per questa vernata, et a primavera, come a Dio piacerà, vui tornerete a Firenze secondo che havete scripto. El papa si contenta di tutto quello ve contentate vui. Qui non c'è resistencia alcuna; a vui sta a far quello volete.

Circha il caso vostro de' denari de Pupili et de quelli del stato vethio, Nostro Signore se n'è andato molto meravigliato, et àmmi detto che questa sera li meni messer Bino, che l' farà scrivere de modo che l' sarà inteso; et di questo meravigliomene assai, perché l'ambasatore m' à ditto espressamente che l' à scripto cosse grande, et àmmi detto che senza un rispetto al mondo, in tutte le vostre occorentie andate animosamente da la excelentia del Ducca, che tanto farà Sua Excelentia in Firenze per vui, quanto Nostro Signore si fosse la persona propria sua propria, che cussì ha havuto comisione da Nostro Signore.. Oltra di questo, el detto ambasatore m' à detto che trovate uno secre-

tario del Ducca, quale si thiamo messer Francesco Campano, el quale ve farà mille carezze et saravi bonissimo mezzo a otenir quello volete da l'excelentia del Ducca: che è una gentilissima persona et serà molto al proposito vostro. Questi mi parono segni che pur habino voglia d servirvi: ma habiate patientia insino a quest'altra mano del littere che scriverà messer Bino. Io non ve dirò altro.

Cristo sano ve conservi.  
Addì 23 avosto 1533, in Roma.

El vostro frate Sebastiano pictor et cet.

Al molto magnifico messer Michelagnolo Bonaroti in Firenze.

CMXXXII

TOMMASO CAVALIERI IN ROMA A MICHELANGELO A FIRENZE.

*6 settembre [1533], sabato.*

Unico signor mio, alli giorni passati ebbi una delle vostre a me gratis-sima, sì come per intendere il vostro star bene e sì ancora per esser certo che la vostra tornata sia brieve; e assai me increbbe el non poterli rispondere. Pur mi conforto che, intesa la cagione, mi harrete per iscusato: che il giorno che io l'ebbi m'era venuto un vomito sì fatto, acompagnato con una febre, che io hebbi a morire; e certo, se non era quella, che alquanto mi risuscitò, io morivo. Poi, Dio Gratia, son stato sempre bene. Hora, havendomi misser Bartolommeo portato un sonetto da parte vostra, mi è parso fare il debito mio circa il scrivere. Forse tre giorni fa io ebbi il mio Fetonte assai ben fatto, e àllo visto il Papa, il Cardinal de' Medici, e ugnuno. Io non so già per qual causa sia desiderato di vedere. Il cardinal de' Medici à voluti veder tutti li vostri disegni, e sonnogli tanto piaciuti che voleva far fare quel Titio e'l Ganimede in cristallo; e non ò saputo far si bel verso che non habbia fatto quel Titio e ora il fa il maestro Giovanni. Assai ò fatto a salvare il Ganimede. L'altro giorno feci la vostra ambasciata a frà Sebastiano, e ve si ricomanda per mille volte. Non altro, se non pregarvi che tornate.

Di Roma, addì 6 de settembre.

Di Vostra Signoria affettionato Thomaos Cavaliere.

A l'ecellentissimo e suo da maggior honorando messer Michelangelo Buonarruoti.

In Fiorenza.

CMLI

IACOPO MELEGHINO [IN ROMA] A MICHELANGELO [IN ROMA]

*10 agosto [1537?], venerdì*

Magnifico messer Michelangelo honorando, Nostro Signore è venuto a fare cantare una messa in la sua capelletta di Palazzo, perché hoggi è la festa di Santo Lorenzo, che è titolo di detta capella, et hoggi starà qui in Palazzo per stuffarsi domatina per il fresco. Poi la sera se ne ritornerà a Santo Marco. Hor, perché Sua Santità se trova qui sola et non ha chi la intertenga, desidararia, quando non vi fusse di scomodo alcuno, ragionare con voi, et se vi fusse pacere vederia volentieri la pittura della capella. Sua Santità me ha imposta che vi scriva la presente polliza; prego Vostra Signoria che per il presente mio servitore me facciate intendere quello che potete fare, et potendo venire, a che hora serete qua. Et sempre di core me vi raccomando.

Servitore Iacopo Meleghino.

CMLII

PIETRO ARETINO IN VENEZIA A MICHELANGELO [IN ROMA]

*16 Settembre 1537, domenica.*

Pietro Aretino al divino Michelagnolo.

Si come è vergogna de la fama e peccato de l'anima il non ramentarsi di Dio, così è biasimo de la virtù e dishonor del giuditio d'ogniun di non riverir voi che sete un bersaglio di meraviglie, nel quale la gara del favor de le stelle ha saettato tutte le frecce de le gratie loro. Perciò ne le man vostre vive occulta l'idea d'una nuova natura, onde la difficoltà de le linee estreme (somma scienza ne la sottilità della pittura) vi è sì facile che conchiudete ne l'estremità dei corpi il fine de l'arte: cosa che l'arte propria confessa esser impossibile di condurre a perfezzione, perciò che l'estremo (come sapete) dee circondar se medesimo, poi fornire in maniera che nel mostrar ciò che non mostra possa promettere de le cose che prometto le figure de la capella a chi meglio sa giudicarle che mirarle. Hor io che con la lode e con l'infamia ho espedito la maggior somma dei meriti e ei demeriti altrui, per non convertire in niente il poco ch'io sono, vi saluto. Né ardirei di farlo se il mio nome, accettato da le orecchie di ciascun principe, non avesse scemato pur assai de l'indegnità sua. E ben debbo io osservarvi con tal riverenza, poiché il mondo ha molti re et un sol Michelagnolo. Gran miracolo che la natura, che non po locar sì alto una cosa che voi non la ritroviate con l'industria, non sappia imprimere ne le opre sue la maestà che tiene in se stessa l'immensa potentia del vostro stile e del vostro scarpello: onde chi vede voi non si cura di aver visto Phidias, Apelle et Vitruvio, i cui spiriti fur l'ombra del vostro spirito. Ma io tengo felicità quella del Parrhasio e degli altri dipintori antichi, da poi che il tempo non ha consentito che il far loro sia visso dino al dì d'oggi: cagione che noi, che pur diamo credito a ciò che ne trombeggiano le carte, suspendiamo il concedevi quella palma che chiamandovi unico scultore, unico pittore et unico architetto, vi darebbero essi se fus-

ser posti nel tribunale de gli occhi nostri. E se così è, perché non contentarvi de la gloria acquistata fino a qui? A me pare che vi dovesse bastare d'haver vinto gli altri con l'altre operazioni. Ma io sento che con il Fin de l'universo che al presente dipignete, pensate di superare il Principio del mondo che già dipigneste, a ciò che le vostre pitture, vinte da le pitture istesse, vi dieno il triumpho di voi medesimo. Ma chi non ispaventarebbe nel porre il pennello nel terribil soggetto? Io veggo in mezzo de le turbe Antichristo con una sembianza sol pensata da voi. Veggo lo spavento ne la fronte dei viventi. Veggo i cenne che di spegnersi fa il sole, la luna e le stelle. Veggo quasi esalar lo spirito al fuoco, a l'aria, a la terra et a l'acqua. Veggo là in disparte la natura esterrefatta, sterilmente raccolta ne la sua età decrepita. Veggo il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine siede sopra un tronco secco. E mentre sento da le trombe degli angeli scuotere i cori di tutti i petti, veggo la Vita e la Morte oppresse da spaventosa confusione, perché quella si affatica di rilevare i morti e questa si provvede di abattere i vivi. Veggo la Speranza e la Disperatione che guidano le schiere dei buoni e gli stuoli dei rei. Veggo il theatro delle nuvole colorite dai raggi che escano dai puri fuochi del cielo, sui quali fra le sue militie si è posto a seder Christo, cinto di splendori e di terrori. Veggo rifulgergli la faccia, e scintillando fiamme di lume giocondo e terribile, empie i ben nati di allegrezza e i mal nati di paura. Intanto veggo i ministri de l'inferno che, per haver ristitute l'anime che tormentavano ai lor corpi, con horrido aspetto, armati di crudeltà, scherniscono la Fama, proverbata da Vanagloria. Et ella con le sue corone e con le sue palme sotto i piedi, con le ali spennacchiate, si gitta fra le ruote dei suoi carri. Et in ultimo veggo uscir da la bocca del Figliuol di Dio la gran sententia: io veggo in forma di due strali, uno di salute e l'altro di 1\ e con tremendi tuoni disfarla e risolverla. Veggo i lumi del paradiso et le fornaci de l'abisso che dividono le tenebre cadute sopra il voluto dell'aere; tal che il pensiero che mi rappresenta l'immagine de la rovina del novissimo die, mi dice: "Se si trema e teme nel contemplar l'opera del Buonaruoti, come si tremarà e temerà quando vedremo giudicarci da chi ci dee giudicare?" Ma crede la Signoria Vostra che il voto ch'io ho fatto di non riveder più Roma, non si habbia a rompere ne la volontà del veder cotale historia? Io vo-

glio più tosto far bugiarda la mia deliberazione che ingiuriare la vostra vertù, la qual prego che abbia caro il desiderio c'io ho di predicarla.

Di Venetia, il xvi di settembre MDXXXVII.

CMLV

MICHELANGELO IN ROMA A PIETRO ARETINO [IN VENEZIA ]

*20 novembre 1537, martedì*

Al divino Aretino.

Magnifico messer Pietro Aretino mio signore e fratello, io, nel ricevere de la vostra lettera, ho havuto allegrezza e dolore insieme. Sommi molto rallegrato per venire da voi, che sete unico di virtù al mondo, et anche mi sono assai doluto, però che, havendo compìto grande parte de l'istoria, non posso mettere in opra la vostra imaginatione, la quale è si fatta, che se il dì del giudicio fusse stato, et voi l'haveste veduto in presentia, le vostre parole non lo figurerebbero meglio. Hor, per rispondere a lo scrivere di me, dicovi che non solo l'ho caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperadori hanno per somma gratia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la afferisco con tutto il core. E per ultimo, il vostro non voler più capitare a Roma non rompa, per conto del vedere la pittura che faccio, la sua deliberazione, perché sarebbe pur troppo. E mi vi raccomando.

Di Roma, il xx di novembre MDXXXVII.

Michelagnolo Buonaruoti.

CMLVII

PIETRO ARETINO IN VENEZIA A MICHELANGELO [IN ROMA]

*20 gennaio 1538, domenica.*

Al Gran Michelagnolo Buonaruoti.

Per non haver io un vaso di smeraldo simile a quello nel quale Alessandro Magno ripose l'opere d'Homero, nel darmi messer Iacopo Nardi, uomo venerabile e per l'età e per la scienza, la vostra degnissima lettera, sospirai il suo merito sì grande et il mio potere sì piccolo. Et non havendo luogo più nobile, letta ch'io l'ebbi con riverenza, la locai con cerimonia dentro il privilegio sacro dedicatomi a la memoria de l'alta bontà di Carlo imperadore, il qual tengo ne l'una de le coppe d'oro che la cortesia del sempiterno Antonio da Leva già mi donò. Ma perché è peccato l'havere speso così caro et laudabil tempo in rispondermi, dico che mi era pur troppo favore l'esservi inclinato ad accettar la mia, scrittavi non per avvertirvi ne la pittura del Giudittio, ma per risolvervi come non si può imaginar cosa che non sia minore del vostro operare. Certamente voi siete persona divina; e perciò chi ragiona di voi, favelline con un dir sopra humano, se non vol far fede de la sua ignoranza, o mentir nel parlarne a la domestica. Hora io recevo per un singular presente la licentia che mi date de lo scrivere parte di quel che sapete, nel modo ch'io so. E perché ne vediate il principio eccovi il volume in cui, per honorarmi con la gloria del vostro nome, mi sono in molti propositi di lui valuto. Ma non debbe la divotion mia ritrare dal principe de la scultura e de la pittura un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco, acciò che io in vita me lo goda et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro? Io so che la soperbia di tal prefo non disdegnerà la eccellenza de l'amico pregato, e perché è di gentil sangue, e per non far bugiarde l'offerte che di sé e d'ogni sua cosa m'ha fatte.

Di Vinetia, il xx di genaio MDXXXVIII.

Pietro Aretino.

CMLXVII

MICHELANGELO IN ROMA A VITTORIA COLONNA [IN ROMA]  
[1538-1541?]

Signiora marchesa, e' non par, sendo io in Roma, che gli achadessi lasciare il acciò che io la serva, e massimo avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conosciessi mai al mondo; ma l'ochupatione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscier questo a Vostra Signioria. E perché io so che la sa che amore non vuol maestro e chi ama non dorme, manco manco achadeva ancora mezzi. E benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per g[i]ugniere con cosa non aspectata. È stato guasto el mio d[i]segni. 'Mal fa chi tanta fè [si tosto oblia].

Servidore di Vostra Signioria  
Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

CMLVI  
VITTORIA COLONNA [IN ROMA] A MICHELANGELO [IN  
ROMA]  
[1538-1541]

Cordialissimo mio signor Michelagnelo, ve prego me manfiate un poco il Crucifixo, se ben non è fornito, perché il vorria mostrare a' gentiluomini del reverendissimo cardinal de Mantua; et se voi non seti oggi in lavoro, potresti venir a parlarmi con vostra comodità.

Al comando vostro  
la marchesa de Pescara.

CMLXVII

VITTORIA COLONNA [IN ROMA] A MICHELANGELO [IN ROMA]  
[1538-1541]

Unico maestro Michelagnelo et mio singularissimo amico, ho hau-  
ta la vostra et visto il Crucifixo, il quale certamente ha crucifige nella  
memoria mia quante altre picture viddi mai. Non se po vedere più  
ben fatta, più viva et più finita imagine; et certo io non potrei mai  
esplica quanto sottilmente et mirabilmente è fatta, per il che son riso-  
luta de non volerlo de man d'altri. Et però chiaritemi: se questo è  
d'altri, patientia; se è vostro, io in ogni modo vel torrei. Ma in caso  
che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parleremo  
prima, perché, conoscendo io la difficultà che ce è da imitarlo, più pre-  
sto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è vostro  
questo, habbate patientia che non son per tornarlo più. Io l'ho ben  
visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita  
cosa.

S(ervit)or al comando vostro  
la marchesa de Pescara.

CMLXIX

VITTORIA COLONNA [IN ROMA] A MICHELANGELO [IN ROMA]  
[1538-1541]

Li effetto vostri excitano a forza il giuditio de chi li guarda et per vederne più experientia parlai de accrescer bontà alle cose perfette. Et ho visto che *omnia possibilia sunt credenti*. Io ebbi grandissima fede in Dio, che vi dessi una gratia soprannatural a far questo Christo: poi viddi il sì mirabile, che superò in tutti i modi ogni mia expectatione: poi, fatta animosa dalli miraculi vostri, desiderai quello che hora meravigliosamente vedo adempito, cioè che sta da ogni parte in summa perfectione, et non se potria desiderar di più, né gionger a desiderar tanto. Et ve dico che mi alegro molto che l'angelo da man destra sia assai più bello, perché il Michele ponerà voi Michel Angelo alla destra del Signore, nel dì novissimo. Et in questo mezzo io non so come servirvi in altro che in pregarne questo dolce Christo, che sì bene et perfettamente havete dipinto, et pregar voi che mi comandiate come cosa vostra in tutto et per tutto.

Al vostro comando  
la marchesa de Pescara.

CMLXX

IL DUCA D'URBINO GUIDUBALDO II DELLA ROVERE IN PESA-  
RO A MICHELAGNOLO IN ROMA

*7 settembre 1539, domenica.*

Excellentissimo messer Michelagnolo, ancora che in noi sia stato sempre et sia hora più che mai quello infinito desiderio, che ragionevolmente potete immaginarvi, di vedere da voi condotta a fine l'opera della sepoltura della santa memoria di papa Giulio nostro zio, et che conosciamo molto bene appartenersi al debito nostro pigliarne buona cura di vederla una volta finita, per esser tenuti tanto quanto si sa a quella santa anima, nondimeno, inteso per lettere del nostro ambasciatore di Roma il molto desiderio di Nostro Signore, che habbiamo a comportare con buona patientia il sopra seder vostro in si fatta opera, mentre Sua Santità vi tiene occupato nel compimento della pittura della capella detta di Sisto, ne potendo noi, né volendo per debito et naturale inclination nostra, sì in questo come ogni altra cosa, mancare alla satisfatione di quella, siamoci accontentati di buona voglia di accommodarvi, a contemplazione et per riverentia che portiamo a Sua Santità, potiate liberamente continuare in detta pittura sino al compimento di quella opera; con ferma opinione et speranza però, che expeditovene, habbate poi a voltarvi tutto al finimento di detta sepoltura, raddoppiandovi la vostra diligenza et sollecitudine, per ricompensare ogni perdita di tempo, sì come Sua Santità ne ha fatto anco risolutamente promettere che sarete per fare, offerendocisi benignamente di volervene ella medesima sollecitare. Et a questo fine vi habbiamo scritto questa nostra, chè, per molto lungo tempo sia passato che da voi la detta sepoltura fu principiata, non potiamo persuaderne che in voi non sia eguale desiderio al nostro di vederla finita; et reputandovi huomo d'onore, come crediamo al certo che siate, non potendo essere altrimenti per le vostre singolari virtù, a questo non vi confortiamo altrimenti, giudicando esser superfluo, ma solamente a conservarvi in sanità acciò che potiate honorare quelle sante ossa, che

vivendo onorarono voi et gli altri virtuosi di quella età, per quello che molte volte ne habbiamo inteso; et vi preghiamo a volervi valer di noi, se in alcuna altra cosa vi potiamo compiacere, perché lo faremo con quella buona volontà che meritano le tanto rare virtù vostre. Et state sano.

Da Pesaro, alli vii di settembre MDXXXIX.

Per farvi piacer il duca d'Urbino et cet.

Allo excellentissimo Michelagnolo Buo[narro]ti  
amico carissimo et cet.

A Roma.

CMLXXXII

NICCOLÒ MARTELLI IN FIRENZE A MICHELANGELO [IN ROMA]

*4 dicembre [1541], domenica.*

A Michelangelo Buonar(uoti).

Se'l cielo et la natura non havessero posto in voi in un soggetto et la nobiltà et la virtù, oltre che a una certa innata cortesia, che voi haveste sempre, di degnare così i virtuosi e buon compagni come i mecenati e i grandi, certamente, anchora che io sia d'una medesima patria, io mi spaventerei di scrivere a un Michelangel più ch'uomo e al più bello imitator della natura che fosse mai con i colori, col martello e gli inchiostri. Ma che dich'io? Non v'ha Iddio miracolosamente creato nella idea della fantasia il tremendo Giuditio che di voi novamente s'è scoperto, di cui chi lo vede ne stupisce et chi n'ode parlare di sorte ne invaghisce, che gli viene un desiderio sì grande, che per insin che non l'ha mai veduto non cessa mai, e, veggendolo, trova la fama di ciò esser grande e immortale, ma l'opera maggiore et divina? Onde con ragione si può dire un Michelangel nuntio di Dio in cielo, et uno in terra unico figliuolo et solo imitatore della natura.

Ma per non entrare in sì profondo pelago di sì alto mare, farò fine, pregandovi che accettiate le rime che l'affettion ch'io porto alla bontà vostra m'ha saputo creare, non come cose degne di voi ma come della patria sua. Et trovando in esse cose da castigarle, fatelo, ch'io ne saperò di buon grado.

Di Fiorenza, a dì un dicembre MDXL.

Nicolò Martelli

Anton Francesco Doni, *Lettera a Michelangelo*, 12 Gennaio 1543

“...Suonomi ne l’orecchie la fama del Giudicio: il quale penso che per bellezza sua in quel dì che Cristo verrà in divinità, meriterà che Egli imponga che tutti facciano quelle attitudini, mostrino quella bellezza; e l’Inferno tenga quelle tenebre, che voi avete dipinte per non si potere migliorare. E mi pare di sentire tanto piacere, e si fatta consolatione, in vedere il lavoro dalle vostre mani; ch’io dico, se San Girolamo, e San Bernardo l’avessero visto, dov’eglino scrissero che la tromba sonava loro ne l’orecchie paurosa et horribile, avrebbero scritto che fosse dolce e soave: e terrebbero per fermo che la Trinità ve l’abbia disegnata nell’intelletto vostro divino; in quella maniera che vogliono si legga in carne, è in ossa. Io temo che se vo’ a Roma, io dirò che nel Zuccon’ di Donatello è bello; e che l’Apollo ed il Laocoonte sono bellissimi marmi sculpati in terra; ma i vostri divini siano intagliati in cielo. Dubito anco se l’apparir dinanzi a quel Giudicio di farmi immobile; e per dolcezza mandare fuori il fiato volando al cielo (mercè di Dio) e gridando; Michele Agnolo mio divino; lasciandovi questo sonetto; che vi adora e vi bacia la mano.

Alli XII di Gennaio MDXLIII

Di Pia -

cenza

*Di Phidia i marmi, e d’Apelle i colori;  
Che fur da l’altra età gloria e thesoro,  
Insieme spenti son co i corpi loro;  
Vivi in parte mercè degli scrittori.  
Ciò fu perché de gli immortali honori  
l’opre de la sua mani indegne fero.  
Ma farà eterno il vostro almo lavoro  
E degno che ciascun per cio’ v’adori.  
Immortal Michel Agnolo e divino  
Quanto lo stil vi debba, e la scultura  
Per voi restituiti al pregio antico  
Quanto Fiorenza, e’l bel nome latino:  
Da poi che l’arte ha vinto la natura  
Col vostro ingegno di virtute amico.*

*Da Michelangelo Biondo, "Della nobilissima pittura,  
et della sua arte", 1549*

De Michel'agnolo Bonarota fiorentino pittore,  
e del suo glorioso artefitio, et dove.

Non so veramente da qual parte, ne in che maniera cominciare a scrivere de Michel'agnolo Bonarota fiorentino pittore, perché se gli altri pittori son celebrati ed esaltati fra mortali, nondimeno costui solo de tutti i pittori gli è la vera gloria et perfino amore, il che vi acerta la sua divinissima pittura, perché non se ha veduto pittore, ne udito anchora, che facesse così degna et così famosa pittura, come gliè quella del Giudicio nella Capella di Sua Santità nella città di Roma, impero lasso da conto tutte le altre sue opere lodevoli, perciò che questa sola merita l'honore la gloria e il vanto, perché molti pittori italiani, e tramontani essendo venuti a vedere il glorioso artefitio l'hanno giudicato, per il più bello, et il più famoso, overo il più glorioso che mai sia stato fatto al mondo d'alcun pittore, del suo prezzo non ragiono, perché non vi è denaro al mondo che tal ornamento potrebbe pagare, si che da per voi giudica rete homai ciò che vi pare la pittura.

Ludovico Dolce, *Dialogo de la pittura*, Venezia 1557

Fabrini: signor Pietro, non è mio costume biasimare alcuno. Ma voglio ben dirvi sicuramente questo, che chi ha veduto una sola volta le pitture del divino Michelangelo, non si dovrebbe in vero più curare, per così dire, di vedere opera di qualsivoglia pittore.

Aretino: voi dite troppo, e fate ingiuria a molti pittori illustri; come a Raffaello da Urbino, ad Antonio da Correggio, a Francesco Parmigiano, a Giulio Romano, a Polidoro, e molto più al nostro Tiziano Vecellio; i quali tutti con la stupenda opera delle loro pitture hanno adornata Roma, e quasi tutta Italia, e dato un lume tale alla pittura, che forse per molti secoli non si troverà chi giunga a questo segno. Taccio di Andrea del Sarto, di Pierino del Vaga, e del Pordenone; che pure sono stati tutti pittori eccellenti e degni che le loro opere siano e vedute e lodate da' giudiziosi.

Fabrini: siccome Omero è primo fra' poeti greci, Virgilio tra' latini, e Dante tra' toscani, così Michelangelo fra' pittori e scultori della nostra età.

Aretino: non vi niego che Michelangelo a' nostri di non sia un raro miracolo dell'arte e della natura. E quelli che non ammirano le cose sue, non hanno punto giudizio: e massimamente d'intorno alla parte del disegno, nella quale senza dubbio è profondissimo. Perciocché egli è stato il primo, che in questo secolo ha dimostro ai pittori i bei dintorni, gli scorti, il rilievo, le movenze e tutto quello, che si cerca in fare un nudo a perfezione: cosa che non si era veduta innanzi a lui: lasciando però da parte gli Apelli ed i Zeusi: i quali, non meno per testimonio de' poeti e scrittori antichi, che per quello, che di leggeri si può conoscere per eccellenza di quelle poche statue, che ic sono state lasciate dalle ingiurie del tempo, e dalle nazioni nemiche, possiamo giudicare che fossero mirabilissime. Ma per questo non dobbiamo fermarci nelle laudi di uno solo: avendo oggidì la liberalità de' cieli prodotti pittori uguali, ed anco in qualche parte maggiori di Miche-

langelo, come furono senza fallo alcuni dei sopraddetti,e, come ce n'è oggidì no, che basta per tutti.

Fabrini: voi, signor Pietro, perdonatemi, v'ingannate,se avete questa opinione. Perché la eccellenza di Michelangelo è tanta, che si può senza avanzare il vero, pareggiarla degnamente alla luce del sole, la quale di gran lunga vince e offusca ogni altro lume.

Aretino: le vostre sono parole poetiche,e tali quali suol trar di bocca l'altrui affezione:

*“che spesso occhio ben san fa veder torto”*

ma non è meraviglia, che essendo voi fiorentino, l'amor che portate ai vostri vi faccia talmente cieco che riputate oro solamente le cose di Michelangelo , e le altre vi paiano piombo vile. Il che, quando non fosse, vi ricordereste, che l'età di Alessandro magno innalzava fino al cielo apelle:ne però rimaneva di lodare e di celebrar Zeusi, Protogene, Timante, Polignoto, ed altri eccellenti pittori. Così fu sempre tra' latini nella poesia tenuto Virgilio divino; ma non si sprezzò giammai, ne si lascio' leggere Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio, ed altri poeti. I quali, sebbene si veggono dissimili l'uno dall'altro, tutti nel suo genere, o diciamo maniera, sono perfetti. E perché Dante sia pieno di tanta dottrina, chi è colui che che non prezzi sommamente il leggiadrissimo Petrarca? Anzi a lui la maggior parte lo pongo innanzi. E se omero fra' poeti greci fu solo , è perché gli altri non iscrissero in quella lingua soggetti d'arme se non poi di un quinto calabro, che lo seguìtò,e non gli andò molto appresso; ovvero Apollonio, che scrisse l'argonautica. Ma sono alcuni al mio giudizio poco intendenti, i quali indirizzando tutte le cose ad una sola forma, biasimano chiunque da lei si discosta. Di qui come ho udito dire , Orazio si fa beffe di un certo sciocco il quale era di tanto delicato gusto che mai non cantava, ne' recitava altri versi, se non quelli di Catullo e di Calvo. Il quale Orazio, se visse oggidì, si riderebbe di voi molto più, ascoltando le vostre parole, poi che volete che gli uomini si cavino gli occhi, per non vede-

re altre pitture, che quelle di Michelangelo avendo, come ho detto, il cielo prodotto alla nostra età pittori eguali, ed anco a lui superiori.

Fabrini: e dove troverete voi un altro Michelangelo non che maggiore?

Aretino: è costume da fanciullo tornare a replicare molte volte una cosa. Pure vi dirò da capo, che son stati ai nostri di alcuni pittori eguali, ed eziandio in qualche parte maggiori di Michelangelo; ed ora ci è tiziano, il quale come ho accennato, basta per quanti ci furono.

Fabrini: ed io tornerò sempre a dirvi che Michelangelo è solo.

Aretino: non vorrei venir sul paragone per fuggir comparazioni, le quali son sempre odiose.

Fabrini: stimo che fra voi si possa ragionar liberamente: e mi sia grato che abbiate a scegliere uno di questi vostri illustri pittori, e confrontarlo con Michelangelo, che forse avverrà. Che io, udite le vostre ragioni, muterò parere.

## Bibliografia

- *The second roman period*, in “Drawings by Michelangelo in the collection of her majesty the Queen at Windsor Castle: an exhibition held in the department of prints and drawings in the British Museum, 6 February to 27 April 1975” , Londra, The trustees of British Museum (1975)
- Agosti B., *Michelangelo: amici e maestranze*, E-ducation, Firenze (2007)
- Argan G. C., Contardi B., *Michelangelo*, Giunti, Firenze (1967)
- Argan G. C., *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze (1968)
- Aretino P., *Lettere; introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli (1990)
- Armour, P. “A ciascun Artista l'ultimo suo”: *Dante and Michelangelo*, “Lectura Dantis”, n.22-23, 1998
- Barnes B., *Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and the Last Judgement*, in *The Art Bulletin*, Marzo (1995); 77,1, pp. 64-81
- *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, S.P.E.S, Firenze (1965-1983)
- *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti e R. Ristori, S.P.E.S., Firenze (1988-1995)
- Battisti E., *Il significato simbolico della Cappella Sistina*, in *Commentari VII Aprile- Giugno* (1957), pp. 96-104
- Bedouelle G., *La riforma del Cattolicesimo*, Jaca Book, Milano (2003)
- Bertelli C., Briganti G., *Storia dell'arte italiana*, Vol. III, Electa- Bruno Mondadori, Milano (1991)
- Biondo M., *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, e della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto*, SEAB, Bologna (1977)
- Bonora E., *La Controriforma*, Laterza, Roma (2008)

- *Michelangelo e la Sistina: interpretazione e documentazione; atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Katleen Weil Garris Brandt, Istituto Geografico De Agostini, Novara (1994)
- Buonarroti M., *I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Barde-schi Ciulich e P. Barocchi, Sansoni, Firenze (1970)
- Buonarroti M., *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari (1967)
- Bussagli M., *Giudizi modello*, in *Art & Dossier*,
- Bussagli M., *Michelangelo, il volto nascosto nel Giudizio. Nuove ipotesi sull'affresco della Cappella Sistina*, Medusa, Milano (2004)
- Calì M., *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del '500*, Einaudi, Torino (1980)
- Calvesi M., *Il grande racconto della Sistina*, in *ARS*, anno I, n. I, Dicembre 1997 pp. 94-120
- Calvesi M., *La Cappella Sistina e la sua decorazione da Perugino a Michelangelo*, Lithos ed., Roma (1997)
- Camesasca E., *L'opera completa di Michelangelo pittore*, presentazione di S. Quasimodo, Rizzoli, Milano (1966)
- Campi E., *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Claudiana, Torino, (1994)
- Chapman H., *Michelangelo Drawings: Closer to the master*, Yale University, New Haven (2005)
- Condivi A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, S.P.E.S., Firenze (1998)
- Crocco C., *L'età dello spirito e la fine dei tempi in Gioacchino da Fiore e nel gioachimismo medievale*, atti del II congresso internazionale di studi gioachimiti, San Giovanni in Fiore-Luzzi- Celico, 6-9 Settembre 1984
- Danesi Squarzina S., *La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale*, in *Ricerche sul '400 a Roma. Pittura e architettura*, ed. il Bagatto, Roma (1991) vol. 1°, pp. 213-249

- Danesi Squarzina S., *Pauperismo francescano e magnificenza antiquaria nel programma architettonico di Sisto IV* in *Ricerche sul '400 a Roma. Pittura e architettura*, ed. il Bagatto, Roma (1991) vol. 1°, pp. 81-110
- De Maio R., *Michelangelo e la Controriforma*, Laterza, Bari (1978)
- De Vecchi P., *la Cappella Sistina, il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Rizzoli, Milano (2007)
- Dolce L., *L' Aretino, ovvero Dialogo della pittura*, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui ; [prefazione di Carlo Teoli], Daelli, Milano (1863)
- Doni A., *Lettere d'Antonfrancesco Doni*, in *Vinegia : appresso Girolamo Scotto, (1544) (In Vinegia : per Girolamo Scotto, 1544)*
- Forcellino M., *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli Spirituali. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma (2009)
- Frangi G., *Un cataclisma sul Rinascimento*, in *30 Giorni*, anno XII, maggio 1994
- Gatti I. L., *Singularius eius inaudita doctrina: la formazione intellettuale e francescana di Sisto IV e gli ambienti romani*, in *Sisto IV e le arti a Roma nel primo Rinascimento: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Fabio Benzi, Roma (2000) pp.21-33
- Girardi E. N., *Studi sulle rime di Michelangelo*, L'eroica, Milano, (1964)
- Goldscheier L., *Michelangelo*, Phaidon, Oxford (1975)
- Hall M., *Michelangelo's last judgement*, University Press, Cambridge (2005)
- Hirst M., *Tre saggi su Michelangelo*, Mandragora, Firenze (2005)
- Mancinelli F., de Strobel A.M., *Michelangelo, le lunette e le vele della volta della Cappella Sistina: Liber Generationis Jesu Christi*, ed. Leonardo De Luca, Roma (1992)
- Mancinelli F., Bellini R., *Michelangiolo*, Ed. d'arte Il Fiorino, Firenze (1992)

- Mancinelli F., Colalucci G., Gabrielli N., *Michelangelo: il Giudizio Universale*, Giunti, Firenze (1994)
- Matte Blanco I., *Unconscious as infinite sets: an essay in bi-logic*. Dutchworth, London (1975); (trad. italiana 1981) *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino
- Nietzsche F., *Frammenti postumi 1884 - 1885*, Adelphi, Milano (1975)
- Pagano S., Ranieri C., *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Archivio Vaticano, Città del Vaticano (1989)
- Partridge L., *La Cappella Sistina: il Giudizio Restaurato*, Istituto Geografico DeAgostini, Novara (1998)
- Pfeiffer H., *La Sistina Svelata: iconografia di un capolavoro*, Jaca Book, Milano (2007)
- *Michelangelo e Vittoria Colonna*, a cura di P. Ragionieri, Mandragora, Firenze (2005)
- Redig De Campos D., Biagetti B., *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, con prefazione di Bartolomeo Nogara, L'Erma, Roma (1944)
- Steinberg L., *Michelangelo's last paintings: the conversion of Saint Paul and the Crucifixion of Saint Peter in the Cappella Paolina, Vatican Palace*, Phaidon, London (1975)
- Ullmann W., *Il papato nel medioevo*, Laterza, Bari (1999)
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di C. L. Ragghianti, Milano-Roma (1943)
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: nell'edizione per i tipi di Giunti, Firenze, 1568*. Newton & Compton editori, Roma (1997)
- Vasari G., *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi, 1962
- Wind E., *The religious symbolism of Michelangelo: the Sistine Chapel Ceiling*, edited by Elizabeth Sears; with essays by John W. O'Malley, Oxford University press, Oxford (2000)

## Bibliografia

---

- Zollner F., Thoenes T., *Michelangelo*, Taschen (2010)
- Zuccari A., *Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Skira, Milano (2008)