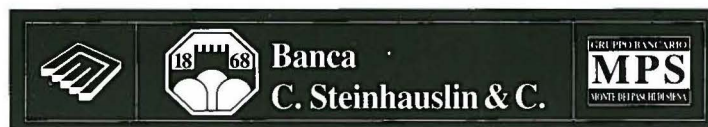


Marilyn Aronberg Lavin e Irving Lavin

LITURGIA D'AMORE

IMMAGINI DAL CANTICO DEI CANTICI NELL' ARTE DI
CIMABUE, MICHELANGELO E REMBRANDT



Presentazione	5
Ringraziamenti	10
Prefazione	11
L'amore nel "Canticum Canticorum"	13
Marilyn Aronberg Lavin CIMABUE: LA VITA DI MARIA, MADRE E SPOSA	17
Marilyn Aronberg Lavin IL CANTICO DEI CANTICI NEL RINASCIMENTO: IL PERIODO TRA CIMABUE E MICHELANGELO	117
Irving Lavin MICHELANGELO: LA MADONNA MEDICI, FIGLIO E SPOSO	141
Marilyn Aronberg Lavin – Irving Lavin REMBRANDT: "LA SPOSA EBREA", SORELLA E MOGLIE	215
Note	245
Bibliografia	285
Apparati	307

Irving Lavin

MICHELANGELO:
LA MADONNA
MEDICI,
FIGLIO E SPOSO

È un caso curioso che prospettive profonde e inattese circa il significato di uno dei grandi monumenti della cultura europea, il gruppo marmoreo della Vergine col Bambino Gesù realizzato da Michelangelo per la nuova cappella funeraria che progettò per i Medici signori di Firenze nella chiesa di San Lorenzo, si riescano ad avere osservando la scultura da dietro (figg. 74, 75). Visto così, balza agli occhi che il blocco da cui venne ricavato il gruppo fosse destinato a una composizione di dimensioni molto maggiori; a un certo punto del suo sviluppo il progetto venne notevolmente ridimensionato. Il mio scopo qui è di esplorare quel cambiamento di concezione di base di Michelangelo relativa a questa scultura che ha preso forma in questa modifica del formato.¹ La storia della cappella medicea è assai complicata; ciò che sappiamo è al tempo stesso troppo e troppo poco (figg. 76, 77). I fatti furono questi. Commissionata dal cardinale Giulio de' Medici, cugino dell'allora papa Leone X (1513-1521) ed egli stesso futuro papa Clemente VII (1523-1534), l'opera venne portata a compimento principalmente tra il 1519 e il 1533.² La cappella era ancora incompleta nel 1534, quando Michelangelo si trasferì a Roma da Firenze, dove non avrebbe più fatto ritorno. Le figure della tomba rimasero sparse sul pavimento della cappella e la Madonna, il cui blocco marmoreo era stato acquistato in precedenza, nel 1521, fu ritrovata anni dopo nella casa di Michelangelo. Le sculture vennero assemblate nel modo in cui le vediamo oggi dagli allievi di Michelangelo durante la sua permanenza a Roma, e la cappella fu aperta nel 1545 (figg. 78, 79, 80, 81).

Sappiamo grazie a fonti diverse – documenti inerenti al progetto, annotazioni sull'opera e disegni preparatori di Michelangelo o copiati dai suoi allievi – che la cappella come la vediamo oggi non è che l'ombra del progetto iniziale. Una delle differenze più importanti è che si dovevano aggiungere monumenti in memoria di altri due membri della famiglia dei Medici, zii di Giovanni e Lorenzo, le cui tombe ci sono familiari. Non sarà mai abbastanza sottolineato – e di fatto non è mai stato sottolineato abbastanza – che il compito previsto dalla commissione, almeno per come lo intese Michelangelo, era senza precedenti: il progetto di erigere in uno spazio limitato non meno di quattro gruppi scultorei commemorativi monumentali, e al tempo stesso provvedere alla sistemazione dei normali spazi dedicati alla preghiera e alle funzioni religiose, spingeva ai limiti della tradizione della cappella funeraria.³ Come la stessa scultura di Michelangelo, l'opera commissionata intendeva esprimere troppo in rapporto alle limitazioni imposte dallo spazio fisico. È evidente che la Madonna

col Bambino è stata progettata in origine come elemento centrale di una struttura complessa adiacente alla parete opposta all'altare (fig. 82); il gruppo centrale sarebbe stato fiancheggiato dalle figure dei santi patroni della famiglia dei Medici, Cosma e Damiano, e dai monumenti dei Magnifici, come venivano chiamati, controparti civili dei Capitani militari le cui tombe adornano le pareti laterali. In realtà, tale disposizione amalgamava i componenti essenziali della cappella funeraria tradizionale: la tomba del defunto (in questo caso dei due Magnifici); una pala d'altare che comprendesse il santo patrono; e un ritratto della Vergine con il figlio, perché lei possa intercedere per conto dei peccatori per mitigare la giusta collera di Dio. Nonostante si trattasse di elementi comuni a molte cappelle funerarie, Michelangelo prese come modello principale per incorporarli in un insieme strutturalmente e tematicamente unificato la cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte (1460-1468), che aveva essa stessa costituito una nuova sintesi basata su fonti proto-cristiane per raggiungere quello che si potrebbe descrivere come un ideale di nobile commemorazione cristiana (figg. 83, 84).⁴

Per comprendere lo sviluppo del pensiero di Michelangelo è essenziale tenere a mente tre punti fondamentali relativi a quello che si potrebbe definire il significato teologico ed escatologico dell'immagine consueta della Vergine col Bambino Gesù. In questa forma le due figure assieme esprimono, in primo luogo, la discendenza in linea diretta di Cristo dal Divino, ovvero la maternità casta di Maria. La promessa annunciata con l'incarnazione si è realizzata solo attraverso la morte di Cristo, e il riferimento prolettico al paradosso di questa modalità di salvezza mediante sacrificio era il secondo ingrediente cruciale dell'immagine della Maternità divina. Il terzo punto dell'immagine della Madonna col Bambino era la maternità universale della Chiesa stabilita dall'unione di Dio con la sua sposa prescelta, *Maria-Ecclesia*; attraverso *Maria-Ecclesia* l'intero processo di incarnazione, sacrificio e salvezza viene perpetuato ed esteso all'intera umanità.

La *Madonna Medici* svolgeva pertanto una duplice funzione, una votiva, come elemento centrale di una sorta di pala d'altare in cui è fiancheggiata dai santi patroni; l'altra commemorativa, quale immagine di intercessione posta, come accadeva spesso, sopra la tomba. Tale struttura ibrida deve essere interpretata in parte in relazione a un'altra caratteristica inusuale della cappella medicea, ossia l'orientazione dell'altare, tale che il sacerdote fosse rivolto frontalmente all'assemblea dei fedeli anziché di spalle, com'era invece l'usanza universale della chiesa da almeno mille anni (fig. 85).

Michelangelo, infatti, per il proprio scopo si ispirò ai rari esempi in cui questa orientazione *versus populum*, come veniva chiamato, era ancora in uso, per antica tradizione o per riscoperta moderna.⁵ Di prim'acchito lo schema richiamava gli altari privilegiati dei papi nelle antiche basiliche romane, San Pietro e San Giovanni in Laterano, indubbiamente in riferimento alla dignità del papa Medici regnante. La disposizione era stata ripresa in modo elaborato, quasi un secolo prima di Michelangelo, da Brunelleschi in Santo Spirito a Firenze; e anche in San Lorenzo, Brunelleschi, al servizio di Cosimo de' Medici, Padre della città di Firenze e fondatore dell'egemonia politica dei Medici, si era in parte avvalso di questa usanza proto-cristiana per trasformare l'architettura medioevale di edifici religiosi in una moderna rievocazione dell'antico, originario cristianesimo (fig. 86). Il progetto di Michelangelo consente al sacerdote nella cappella medicea di rivolgersi all'assemblea nel modo "originario", ma anche di porsi di fronte alla pala d'altare nel modo tradizionale, tranne che per il fatto di trovarsi all'altro lato della stanza.

Qualunque ne sia il motivo, la disposizione di Michelangelo incorporava tutte le quattro pareti in un insieme coerente, dal punto di vista formale, funzionale e drammatico. Il fedele è avvolto in una fitta rete di relazioni tra il sacerdote all'altare e le effigi sulle tombe a fianco, tutti rivolti verso l'entrata del fedele e la Madonna.⁶

I disegni mostrano che dapprima Michelangelo progettò un gruppo di dimensioni molto più ampie, col Bambino Gesù in piedi di fianco, tra le ginocchia della Vergine e proteso verso l'alto, verso un libro che lei regge a poca distanza dalla sua presa.⁷

La composizione ha combinato una serie di motivi tratti dal repertorio tradizionale del complesso di immagini della Vergine col Bambino, due dei quali prenderò brevemente in esame. Il primo allude alla natura "generatrice" della relazione tra la Vergine e il Bambino, che sta in piedi tra le gambe della madre; potrebbe essere definita la versione occidentale, seduta e *post partum* delle immagini bizantine della Vergine in attesa rappresentata in piedi, il cui figlio è visibile all'interno del corpo trasparente (fig. 87).

Durante il Medioevo in Occidente il modello si sviluppò come *Sedes Sapientiae*, il Trono di Sapienza, appellativo attribuito alla Vergine Regina in riferimento al seggio della sapienza nell'Antico Testamento, il Trono di re Salomone (fig. 88).⁸ Nel dodicesimo secolo, Ruperto di Deutz identificò esplicitamente il grembo della Madonna con il Trono di Salomone (v. sopra p. 45). L'implicazione generatrice del motivo era ben nota nel Rinascimento, e nella sua precedente *Madonna* di Bruges Michelangelo combinò questa idea a quella del Bambino Gesù che fa esitante i suoi primi passi nel





mondo (fig. 89).⁹ Michelangelo comunicò il portentoso significato di questo primo passo con l'espressione grave delle figure e la riluttanza che si percepisce nei confronti del torso di Cristo e la stretta prolungata della mano della madre. Il secondo motivo è quello del libro retto dalla Vergine. Spesso, il libro indica semplicemente la devozione di Maria, ma talvolta è legato al tema dell'educazione del Bambino Gesù, nel qual caso è carico di un pesante fardello di significato (fig. 90). Il libro è la parola di Dio, il

pagina accanto
*fig. 74. Michelangelo,
Madonna Medici, Firenze,
San Lorenzo.*

*fig. 75. Michelangelo,
Madonna Medici, retro, Firenze,
San Lorenzo.*

1. Interno della Basilica
2. Sacrestia vecchia
3. Chiostro dei canonici
4. Vestibolo della Biblioteca
5. Salone della Biblioteca
6. Cappella dei Principi
7. Sacrestia Nuova

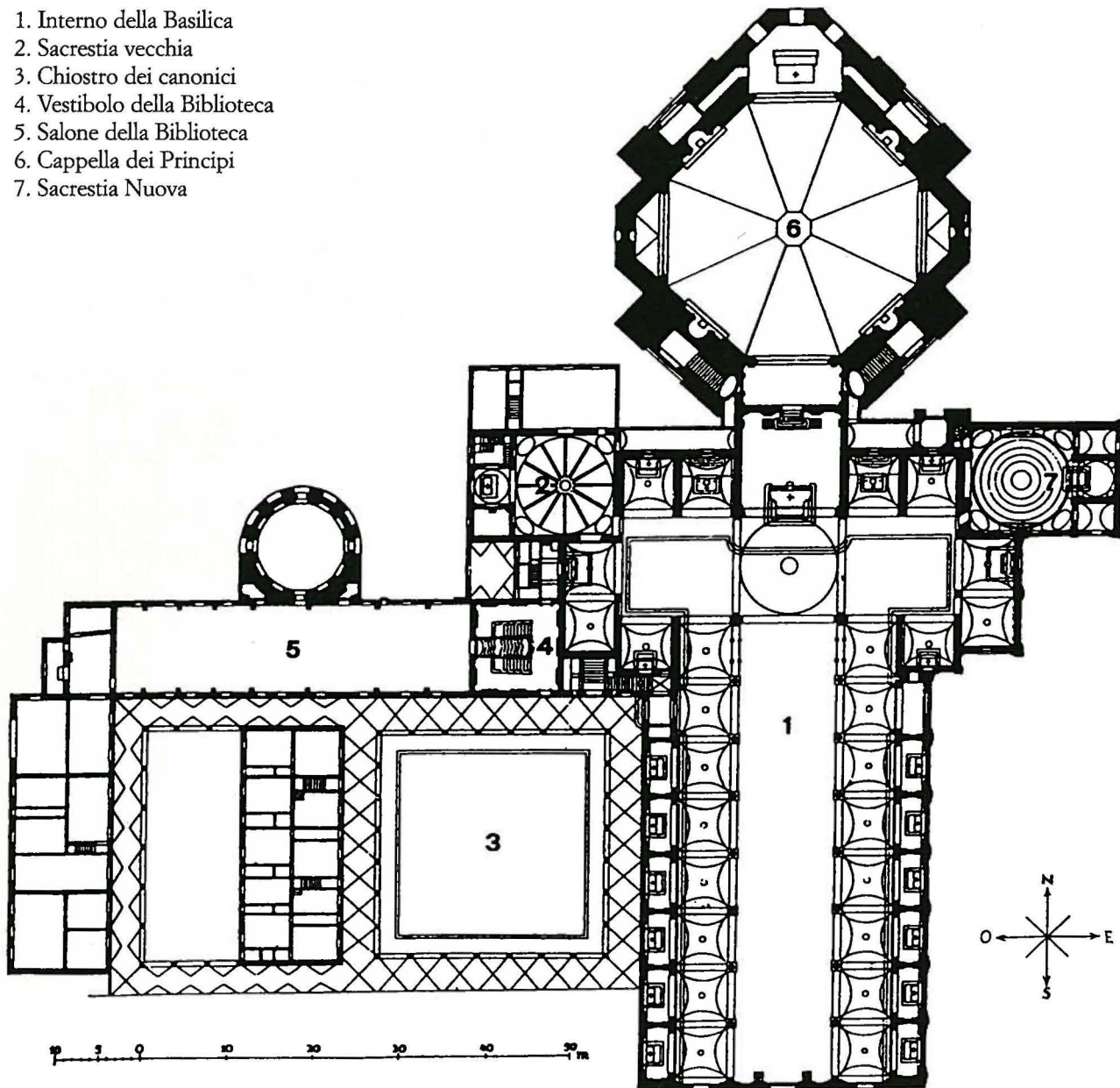


fig. 76. Pianta della chiesa di San Lorenzo, Firenze (da Paatz 1952-1955).

pagine 150-151
a sinistra
fig. 78. Michelangelo, Tomba di Giuliano de' Medici, Firenze, San Lorenzo.

a destra
fig. 79. Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo.

Libro della Sapienza assegnato alla Vergine, in cui è scritto il mistero della salvezza. In quanto tale, il libro lascia intendere inevitabilmente la futura Passione, che Cristo tenta di raggiungere ma dalla quale la madre cerca di preservarlo.¹⁰

Si può dire che nella prima versione della *Madonna Medici*, Michelangelo abbia risolto il problema di unire la funzione votiva di una pala d'altare alla funzione funeraria di un monumento sepolcrale fondendo due interpretazioni tradizionali del tema della Vergine col Bambino, quella della Vergine come progenitrice del Salvatore e come Sede della Sapienza, e quella del Cristo bambino predestinato e preparato a compiere la propria missione sacrificale a favore dell'umanità.



Il passaggio dalla versione iniziale del gruppo a quella finale non fu un semplice capriccio, ma rispecchiò una serie di progetti documentati da disegni elaborati sia consecutivamente sia come soluzioni alternative che risultarono nella sintesi finale.¹¹

fig. 77. Michelangelo, Cappella Medici, veduta verso sud-ovest (ingresso originale), Firenze, San Lorenzo.







fig. 80. Michelangelo,
Cappella Medici, veduta verso sud-est,
Firenze, San Lorenzo.

Essenzialmente, si potrebbe descrivere questo processo come uno sforzo cumulativo di assimilare l'elemento prolettico della prima versione a due altri temi cardinali dell'immagine della Vergine col Bambino: la *Madonna Lactans* (in cui la Vergine offre il seno al figlio)



normalmente raffigurata più o meno di profilo, e il modello predominante della *Sedes Sapientiae*, in cui Cristo è raffigurato sul trono in posizione frontale e maestosa sul grembo della madre.¹² In questo modo, la preveggenza del sacrificio di Cristo è unita a quella

fig. 81. Michelangelo, Cappella Medici, veduta da dietro l'altare, Firenze, San Lorenzo.





del suo trionfo finale e alla compassione che Cristo ha assorbito nutrendosi del latte materno, da cui discende in ultima istanza la grazia della salvezza.¹³ Gli ingredienti chiave della trasformazione – una sovrapposizione delle gambe di Cristo e della Vergine, come se stesse quasi per salirle in grembo, e una torsione del corpo di Cristo dal davanti verso il dietro, cui si protende per toccare la Vergine stessa – compaiono in un disegno al Louvre (fig. 91). Con un piede di Cristo a terra tra le gambe della Vergine, la composizione conserva l'implicazione generatrice della discesa di Cristo sulla terra dal grembo materno, e il riferimento prolettico è ancora una volta manifestato dal libro tenuto in mano dalla Vergine. Inoltre, mentre la prolessi è evidente per lo sguardo della Vergine che scruta in lontananza, Cristo si solleva per sedersi sulla gamba destra della madre e si volta per afferrare e succhiare il seno destro (figg. 92, 93).

pagina accanto
 fig. 82. Michelangelo,
Studio di sepolcro parietale, disegno,
 Parigi, Louvre.

sopra
 fig. 83. Antonio Manetti, Alesso
 Baldovinetti, Antonio Rossellino,
Cappella del Cardinale del Portogallo,
 Firenze, San Miniato al Monte.



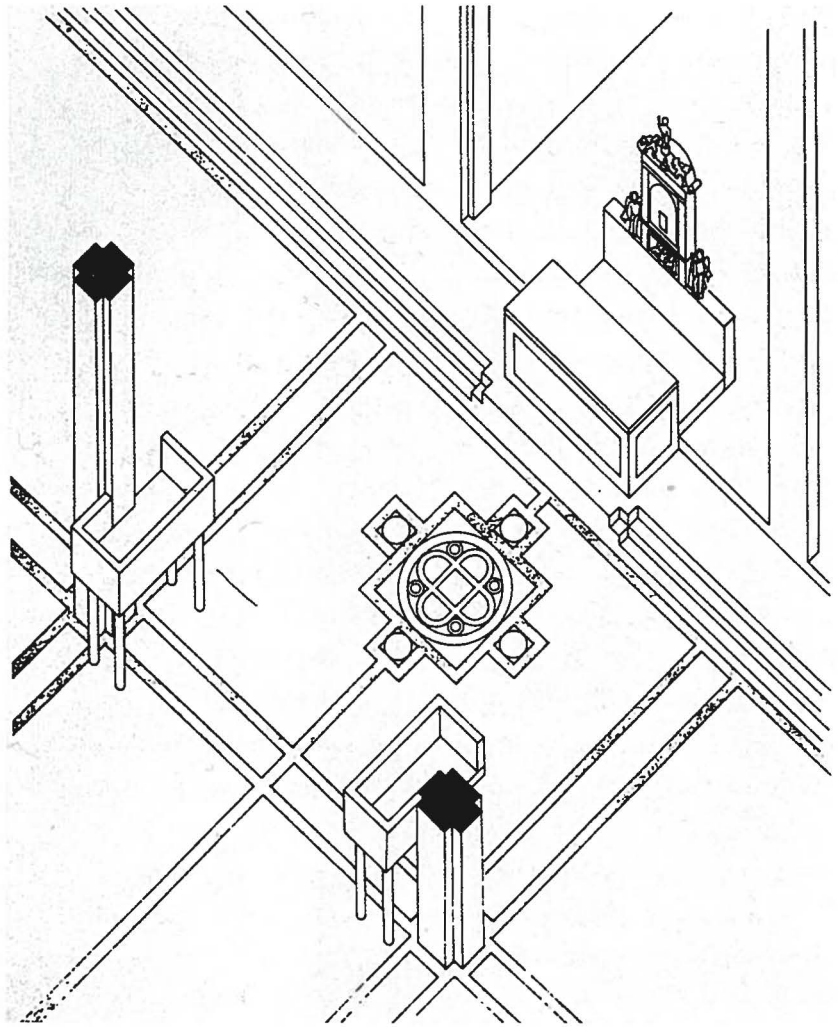
fig. 84. Antonio Manetti, Alesso Baldovinetti, Antonio Rossellino, Cappella del Cardinale del Portogallo, Firenze, San Miniato al Monte.

Il tema della compassione, inerente alla nutrizione di Cristo, e quello dell'ascesa al trono appaiono pertanto insieme. Qui l'ascesa al trono è concepita come un'intima relazione fisica, come espresso verbalmente nella famosa antifona della Vergine *ponam in te thronum*

meum/ ponam te in thronum meum (a proposito della quale v. sopra pp. 107-110), e visivamente in una relazione che reca una misteriosa somiglianza alla coppia amorosa che Raffaello disegnò nelle Logge Vaticane per ritrarre Isacco e Rebecca in un abbraccio coniugale santificato (fig. 94). Isacco, come si ricorderà, era riuscito a far credere che Rebecca fosse sua sorella fino a quando Abimelech non si rese conto che in realtà essi erano sposati, dopo averli scoperti in flagrante nell'atto sessuale. Gli sposi dell'Antico Testamento furono progenitori di Cristo, e pertanto la legittimità nascosta del loro rapporto fisico è stato un legame essenziale nella storia della salvezza. La duplicità della loro relazione li rese anche prototipi dell'inganno che mascherava la vera generazione di Cristo stesso. L'invenzione di Raffaello era destinata a esercitare un'enorme influenza sulla successiva storia dell'immaginario amoroso, e sospetto fortemente che Michelangelo fosse tra i primi a riconoscerne la portata. La composizione di Raffaello ha avuto evidentemente una duplice genesi. Il gruppo delle Logge sembra ricollegarsi in modo straordinario alle immagini di coppie amorose del tardo Medioevo, comprese quelle della Vergine e Cristo di Cimabue e del Maestro di Cesi (v. figg. 17, 18, 22, 23 e pp. 46, 95 sopra). Oltre a isolare il ruolo centrale di Isacco e Rebecca nella genealogia di Cristo, Raffaello dovette anche percepire la sottesa analogia tra gli sposi dell'Antico Testamento e la coppia *sponsa-sponsus* del *Cantico dei Cantici*, secondo la tradizione di Onorio di Autun, che parlò dell'unione definitiva di Cristo con Maria-Ecclesia in cielo (v. pp. 58, 60 sopra). In effetti, Raffaello sembra aver trasferito l'immagine tardo medioevale dell'accoppiamento celeste dall'ideale autonomo di matrimonio espresso nel *Cantico dei Cantici* a un contesto narrativo in cui tema fondamentale erano l'unione fisica e la procreazione realizzate per ordine divino. L'associazione genealogica concretata nella relazione tra le figure può aver avuto anche una componente letteraria. L'amore di Cristo e di Maria-Ecclesia in cielo, attraverso il quale si compie la salvezza del genere umano, spesso è stato inteso come consumazione legittima della relazione illecita tra Adamo ed Eva che provocò la caduta originale dell'uomo dalla Grazia di Dio e l'espulsione dal Paradiso. Cristo era il nuovo Adamo, Maria la nuova Eva. Non è certo una coincidenza, nel contesto della coppia di amanti di Raffaello e della *Madonna Medici* di Michelangelo, che la trasgressione di Adamo ed Eva fosse definita un atto di "prevaricazione", da *varicare*, passare oltre.¹⁴ Proprio questo termine evoca la relazione fisica ritratta nella tradizione visiva che stiamo prendendo in esame. Questo parametro verbale della tradizione cristiana dell'immaginario amoroso ha un'evidente



fig. 85. Michelangelo, Cappella Medici, veduta dell'altare.



controparte nel termine classico *symplegma nobile*, nobile intreccio, utilizzato dagli scrittori antichi per descrivere una formula compositiva che comprendeva coppie di figure in intimo abbraccio.¹⁵ Plinio racconta della fama di un gruppo scultoreo a Pergamon opera di Kephistodotos, figlio di Prassitele, con le figure intrecciate con le dita che sembrano premere sulla carne piuttosto che sul marmo; e in un altro brano descrive un gruppo intrecciato di Pan e Olympos. Il termine evidentemente designa sculture che raffigurano coppie in abbraccio erotico (fig. 95), ma potrebbe essere applicato anche a figure che lottano, come la celebre coppia di lottatori ellenici scoperta più tardi nel sedicesimo secolo (fig. 96).¹⁶ È importante osservare che in entrambi i casi Plinio qualifica il sostantivo *symplegma* con l'aggettivo *nobile*, un punto trascurato dai curatori moderni in quanto privo di senso, ma che ritengo essere stato invece particolarmente significativo per i lettori rinascimentali del testo. Credo che il concetto di *symplegma nobile* abbia svolto un ruolo cruciale nella genesi di un'intera serie di gruppi con figure

fig. 86. Ricostruzione della crociera di San Lorenzo con la tomba di Cosimo de' Medici. (Susanne L. Philippon)

intrecciate, tra cui le composizioni dello stesso Michelangelo con Ercole e Caco, Davide che uccide Golia e Sansone e un Filisteo (fig. 97).

In altri due schizzi, fondamentalmente le stesse azioni di Cristo vengono spostate alla sinistra della Vergine, che libera il proprio braccio destro in un movimento indipendente (figg. 98, 99). Nel disegno che più si avvicina alla versione finale, quella dell'Albertina, si verificano tre cambiamenti basilari: il torso della Vergine non è più nudo e Cristo non ne afferra più il seno, ma volge lo sguardo e protende una mano verso il petto; il braccio destro della Vergine, in un primo momento disteso all'infuori, sembra ora ripiegarsi lungo il fianco; infine, Maria ora guarda in basso, verso il regno terrestre del fedele. Nella scultura realizzata compaiono due caratteristiche che erano inedite: con la mano sinistra Cristo afferra la spalla della Madonna, così che l'insieme dei suoi gesti evoca indiscutibilmente l'abbraccio degli amanti descritto nel *Cantico dei Cantici* (2,6) "la sua sinistra è sotto il mio capo e la sua destra mi abbraccia" (*laeva eius sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me*); e la Vergine ora accavalla le gambe, in modo che l'ascesa al trono di Cristo ora è completa.

Il cambiamento nella concezione della Madonna deve essere intervenuto a uno stadio relativamente avanzato nello sviluppo del progetto. Un *terminus post quem* è fornito dai disegni per la tomba dei Magnifici in cui compaiono le precedenti versioni del gruppo, che sono state datate marzo-aprile 1524, e comunque sono successive alla data in cui Giulio de' Medici divenne papa Clemente VII, nel novembre del 1523.¹⁷ Tutte le innovazioni che compaiono nel disegno finale sono interdipendenti e servono a trasformare la pala d'altare della cappella medicea da un'azione quasi narrativa a una meditazione profonda e atemporale sul misterioso rapporto tra amore e morte, ovvero tra il corpo e l'anima, secondo la promessa cristiana di salvezza. Per quanto è stato possibile appurare, la versione finale della *Madonna Medici* è il primo ritratto della Vergine col Bambino in cui la Vergine appare con le gambe accavallate.¹⁸ È stata avanzata l'ipotesi che tale disposizione servisse a elevare il bambino al petto della madre e a fargli afferrare la spalla di questa con la mano sinistra.¹⁹ Ma oltre a questa funzione meccanica, la posa aveva una lunga tradizione indipendente in una varietà di contesti in cui comunicava un definito contenuto espressivo. Nell'antichità, la personificazione di una città che attende il ritorno dei propri cittadini erranti poteva essere rappresentata in questo modo, così come l'abbandonata Penelope che attende il ritorno di Ulisse; Niobe che piange i suoi bambini; il padre di Prositele che piange il figlio; le Muse, soprattutto quella della



storia, Clio (v. fig. 106); personificazioni di province prigioniere; poeti. Nel Medioevo, i profeti dell'Antico Testamento potevano essere rappresentati con le gambe accavallate; allo stesso modo i quattro evangelisti; Ponzio Pilato come giudice di Cristo; e lo stesso Michelangelo atteggiò in tale posa la sibilla eritrea che profetizzava la venuta di Cristo e il Giudizio Universale (fig. 100). Per quanto



possano sembrare differenti, tutti questi casi hanno un denominatore comune proprio nelle sequenze cognitive: inteliezione, contemplazione, giudizio, meditazione sul passaggio del tempo, presagio del male. Il senso completo del motivo emerge solo in relazione a due dettagli innovativi che rendono chiaro ciò che Michelangelo aveva in mente

fig. 87. Madonna Platytera, Venezia, Scuola di San Giovanni Evangelista.



fig. 88. Sedes Sapientiae, frontale
d'altare da Carrière-St.-Denis, Parigi,
Louvre.

fig. 89. Michelangelo, Madonna col
Bambino, Bruges, Nôtre-Dame.

– con il braccio destro la Vergine scende e afferra la parte superiore dello scranno, che non è una sedia o un trono comune ma consiste in un blocco cubico che doveva essere decorato almeno su un fianco da una protuberanza cilindrica cui era appeso un festone floreale (fig. 101). Lo scranno può essere stato concepito solo per suggerire ciò che è, un blocco di pietra con gli ornamenti di un altare antico, allusione al sacrificio pagano soppiantato da quello di Cristo. In precedenza Michelangelo aveva utilizzato il motivo due volte, nella *Madonna della Scala* e nella *Madonna Pitti*, in cui il bambino contempla il libro aperto sorretto dalla Vergine, che indossa un diadema con la testa di un cherubino a significare il proprio dono di conoscenza profetica (figg. 102, 103).²⁰ Lo scranno in pietra è un simbolo consueto di pazienza nel resistere a dure avversità, e in forma cubica fa chiaramente riferimento all'immobilità del virtuoso *homo quadratus*.²¹ I concetti di Sapienza e Virtù erano strettamente collegati, e nel *Liber de sapiente* di Charles de Bovilles, pubblicato





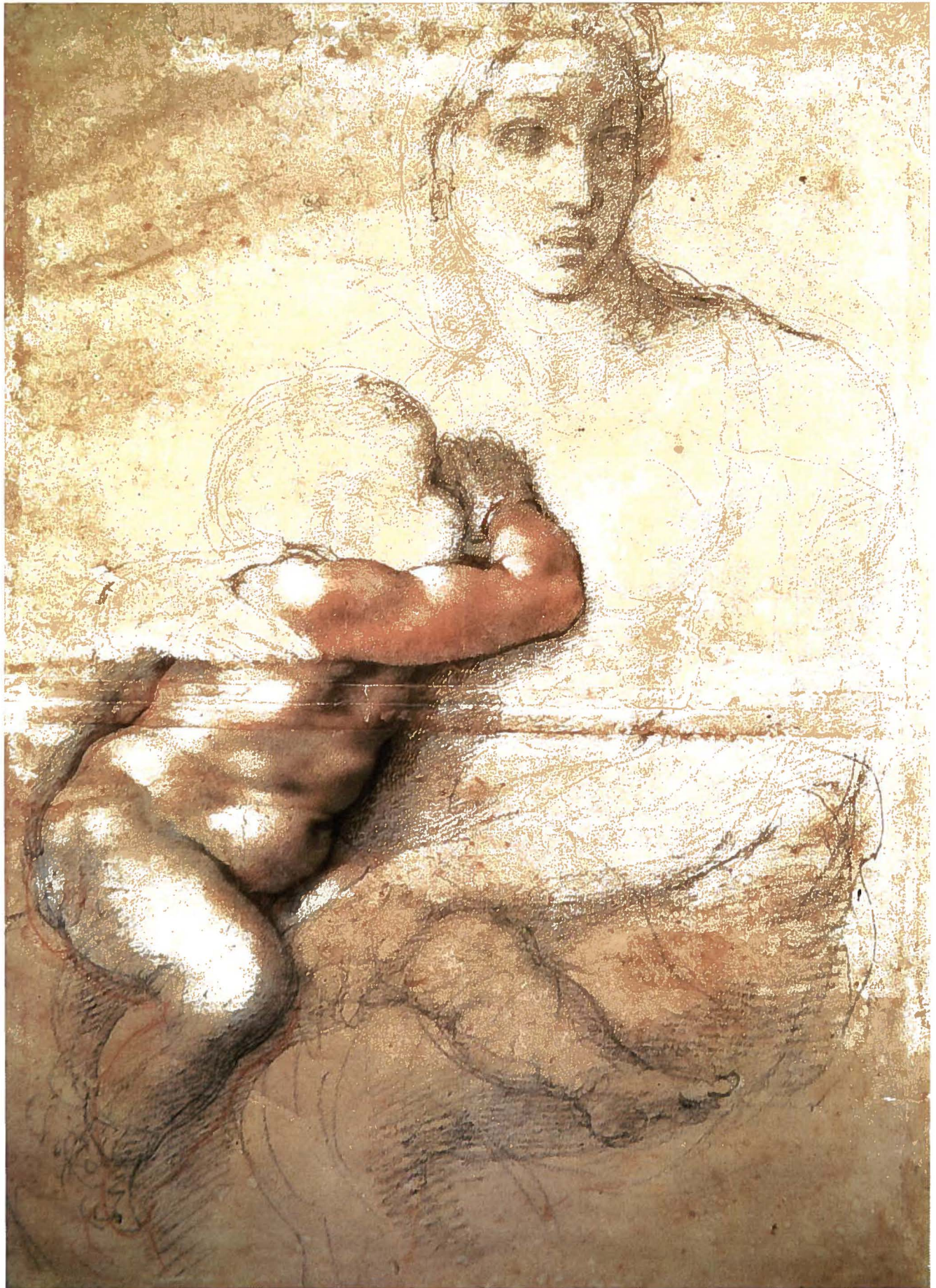
nel 1510, la personificazione della *Sapientia* è seduta su di un blocco cubico qualificato *Sedes virtutis quadrata* (fig. 104).²² In termini cristiani, naturalmente, la pietra più nota (in latino *petra*) è quella di Pietro, su cui Cristo ha fondato la sua Chiesa; il gioco di parole è quanto mai appropriato qui, dove la pietra sostiene in effetti la madre Chiesa che nutre il figlio, e illustra il concetto della Madonna “super petram”, in cui la pietra è intesa come Cristo.²³ Di non minore importanza è, però, questo brano del profeta Isaia (28,16): “Dice il Signore Dio: Ecco io pongo una pietra in Sion, una pietra scelta, angolare, preziosa, saldamente fondata: chi crede non vacillerà”.²⁴ Come vedremo, nel nostro contesto è significativo il

fig. 90. Sandro Botticelli, Madonna col Bambino, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

fig. 91. Michelangelo, Madonna col Bambino, disegno, Parigi, Musée du Louvre, 704r.

pagine seguenti, a sinistra
fig. 92. Michelangelo, Madonna col Bambino, disegno, Firenze, Casa Buonarroti, 71F.

a destra
fig. 93. Michelangelo, Madonna col Bambino, disegno, Londra, British Museum, 65.





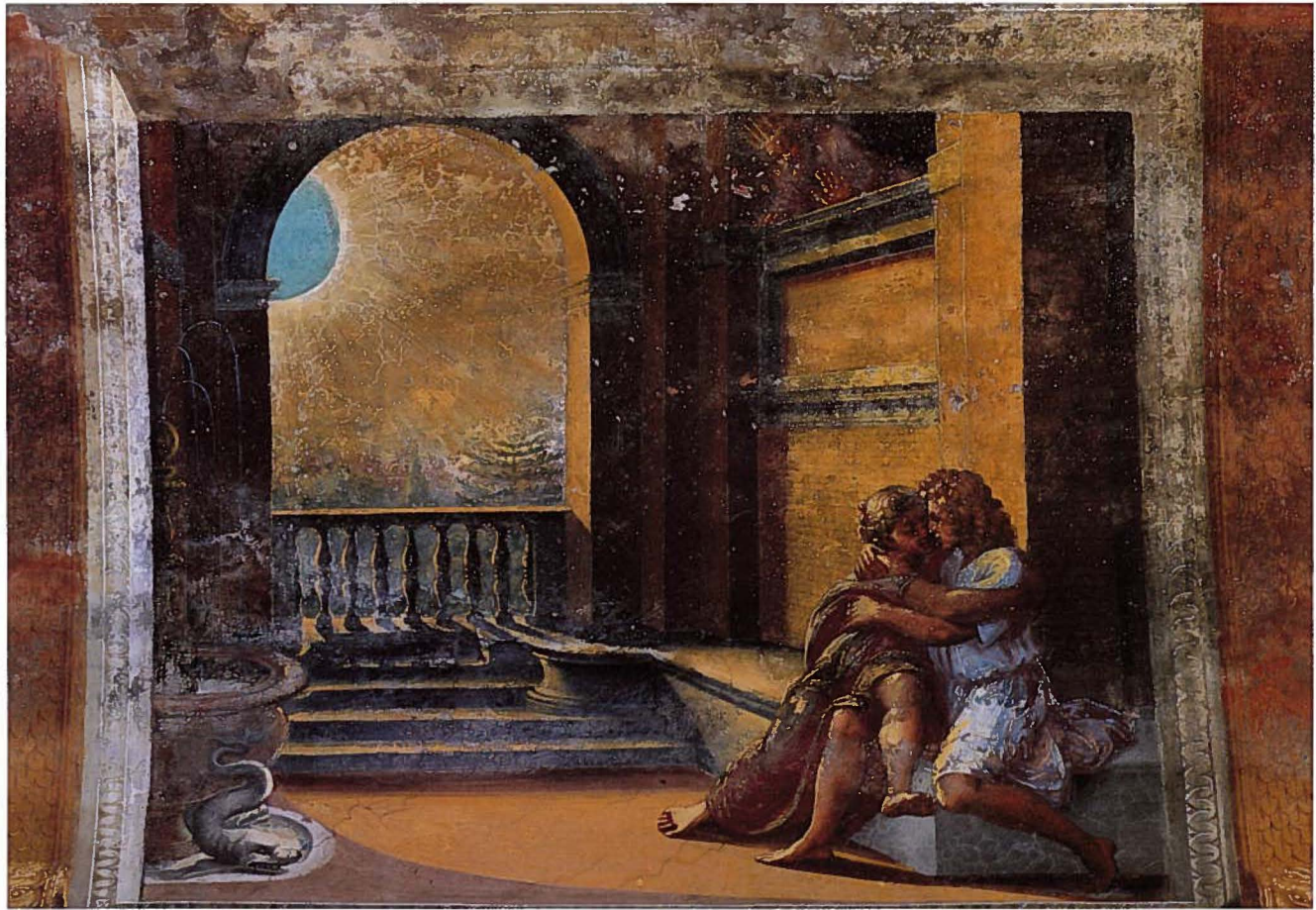


fig. 94. Raffaello, Isacco e Rebecca, Roma, Palazzi Vaticani, Logge.

fatto che Savonarola descrisse appunto Cristo come la pietra angolare che congiunge le mura delle Chiese ebraica e cristiana.²⁵ Ma il brano si riferisce anche alla pietra sulla quale si doveva fondare la chiesa insieme alla pazienza del credente. Il termine pazienza deriva dal latino *patior*, che significa soffrire, e i due aspetti complementari del blocco quadrangolare – perseveranza e rettitudine, attributi dell'*homo quadratus*, la fidata e preziosa pietra angolare – erano stati combinati alla posizione della Pazienza con la gamba accavallata in un'immagine che Michelangelo sicuramente conosceva, l'incisione su legno di Albrecht Dürer che raffigura Cristo sofferente, *Christus Patiens*, seduto sulla propria pietra tombale (fig. 105).²⁶ L'incisione, che funge da frontespizio della serie di Dürer che illustra la Passione, non raffigura alcun momento particolare della narrazione, ma ne distilla la vera essenza in una immagine pura, iconica di permanente sacrificio di sé. Uno dei principi fondamentali della devozione mariana è che la Madonna condivise la passione di Cristo sotto ogni aspetto, soffrendo come egli soffrì, sopportando come egli sopportò. Infatti, la compassione – *compassio* è il termine tecnico – della Madonna è ciò che la rende infallibile nell'intercedere presso il figlio, che non può rifiutarle alcuna richiesta e che le procurò il diritto a sedergli



accanto come Regina dei Cieli.²⁷ Michelangelo applicò il concetto di Dürer alla Madonna facendo proprio l'antico modello di preveggenza sopportazione e costanza, la figura con le gambe accavallate seduta su di una pietra cubica, su cui poggia una mano a ulteriore indicazione di stabilità certa (fig. 106).²⁸ Che questo complesso di immagini fosse ben noto all'epoca di Michelangelo risulta evidente da una raffigurazione del trionfo della Pazienza dell'artista tedesco Hans Sebald Beham, in cui la Pazienza appare con le gambe accavallate seduta su una colonna, emblema comune di stabilità e forza, mentre abbraccia un agnello, simbolo cristiano per eccellenza di mite sacrificio di sé (fig. 107).²⁹ Il contesto cristiano è evidente anche per la presenza del Diavolo, di cui essa ignora con fermezza le

fig. 95. Ermafrodite e Satiro, Dresda, Skulpturen-Sammlung.

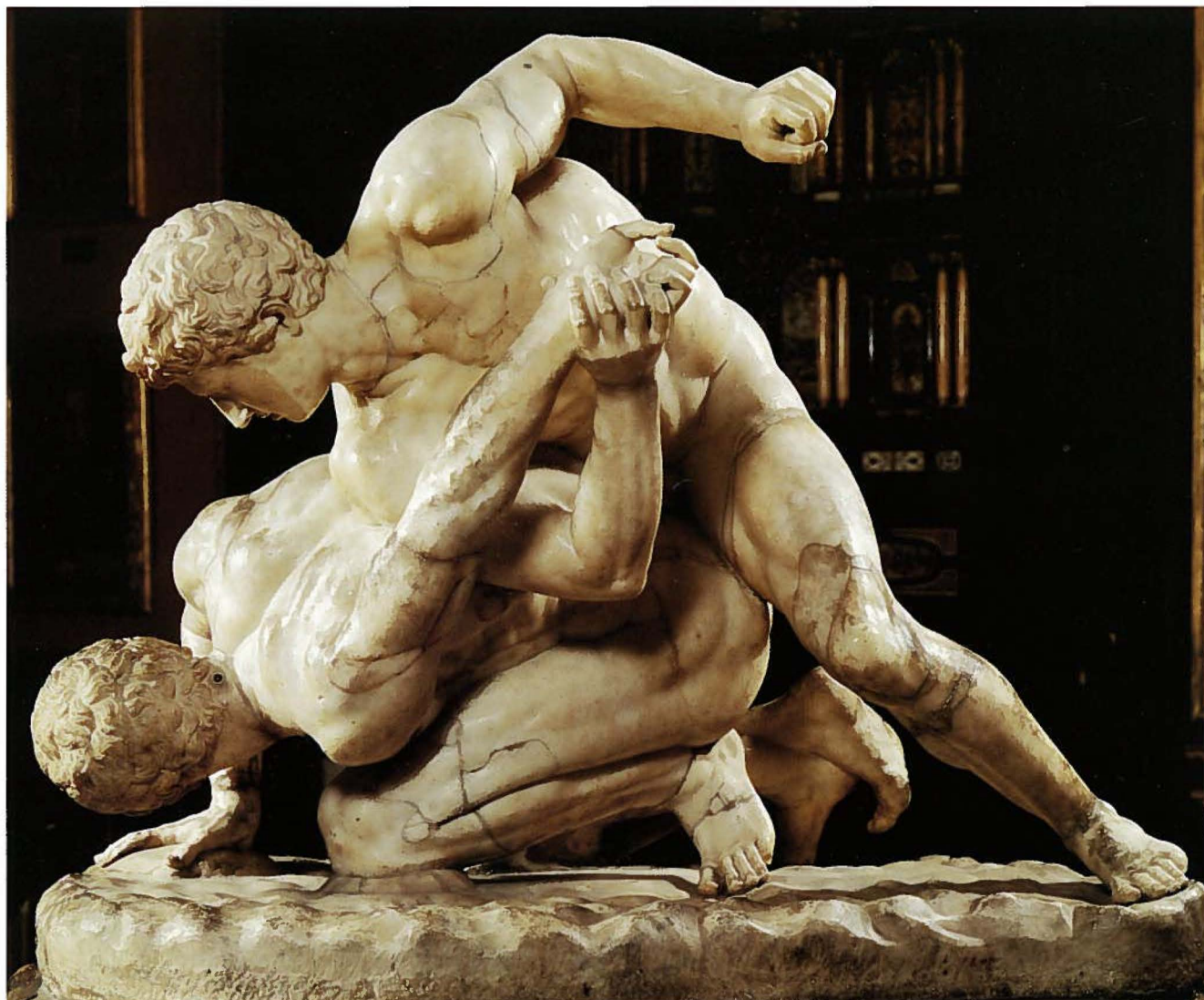


fig. 96. Lottatori, Firenze, Galleria degli Uffizi.

imprecazioni. Gli occhi della Pazienza sono chiusi; sta chiaramente dormendo, e le seduzioni del diavolo sono pertanto particolarmente angosciose. Per questo la figura richiama insistentemente la *Notte* di Michelangelo sulla tomba di Giuliano, che è minacciato dal volto orrendo che maschera le fantasticherie fraudolente del sonno, ed è assistito dal saggio e vigile gufo (fig. 108).

A sottolineare questi cambiamenti dalla prima versione della *Madonna Medici* è uno spostamento fondamentale di accento dall'azione alla contemplazione, dalla preveggenza alla premeditazione. La versione primitiva era come se riproponesse in maniera condensata, e prima che si verificasse, il processo di salvezza dalla nascita al sacrificio, mentre la versione finale crea un senso di animazione sospesa. Credo che l'idea che ha determinato tale spostamento si possa ritrovare nell'ultima delle caratteristiche anomale di questa *Madonna col Bambino*, il quale viene sempre descritto come se si stesse nutrendo al seno della madre (figg. 109,



110). Eppure, la parte superiore del busto della Vergine è completamente ed esplicitamente coperta, e il volto di Cristo è letteralmente sepolto *in mezzo* al suo seno. C'erano alcuni precedenti che mostravano il Bambino Gesù con lo sguardo rivolto alla madre e le spalle all'osservatore (fig. 111), e Michelangelo aveva adattato questo concetto nella prima delle sue sculture che sono giunte fino a noi, la *Madonna della Scala* (fig. 102); alludendo al tema della *pietà*, il Bambino Gesù sembra essersi addormentato al seno della madre, le braccia penzoloni come se avesse assorbito la passione stessa dal latte di lei.³⁰ Il motivo osservato nella *Madonna Medici* è tuttavia senza precedenti, e questo drammatico congedo dai canoni consueti di rappresentare la Madre col Bambino fornisce un indizio del significato ultimo del gruppo e, così credo, di molti aspetti dell'immaginario della cappella medicea. Ma per afferrare pienamente queste implicazioni è necessario tenere a mente due ulteriori principi fondamentali dell'interpretazione fornita dalla

fig. 97. Michelangelo, studi per Sansone che uccide un Filisteo, disegno, Oxford, Ashmolean Museum, 211.



fig. 98. Michelangelo, Madonna col Bambino, disegno, Parigi, Musée du Louvre, 649.

Chiesa del ruolo della Vergine nel processo di salvezza, imperniato sul *Cantico dei Cantici*, il libro dell'Antico Testamento che rappresenta la vera svolta decisiva della concezione secondo cui la Chiesa di Cristo avrebbe sostituito la Sinagoga.³¹

La tradizione ebraica considerava questa lirica estremamente appassionata, in cui l'intenso desiderio dell'amante per la sua diletta viene espresso mediante una profusione di similitudini e allusioni, uno dei Libri Sapienzali più importanti, in quanto esprimeva metaforicamente l'amore di Jahvè per il suo popolo eletto.

I pensatori cristiani fecero propria tale visione, e il *Cantico* divenne per loro il libro profetico chiave dell'Antico Testamento, che celebrava l'unione di Dio, attraverso Cristo, con la Chiesa sulla terra. Il *Cantico dei Cantici* ha quindi rappresentato l'incorporazione della Legge Antica in quella Nuova, annunciando l'istituzione della



cristianità. Nel corso del Medioevo, questa interpretazione dottrinale, istituzionale, finì per essere venata da una identificazione più precisa e personale del veicolo della divina inseminazione con la Vergine stessa, che pertanto finì a sua volta per essere identificata con la cristianità istituzionalizzata, definita la Madre Chiesa, *Maria Ecclesia*. Come veicolo di salvezza secolare sulla terra, Maria è la madre di Cristo; come veicolo di salvezza eterna in cielo, Maria è sposa di Cristo e Regina dei Cieli.

C'erano tre anelli essenziali in questa catena di salvezza: l'amore di Dio per l'umanità, che giustificava il processo; il sacrificio di Cristo, che rendeva effettiva l'espiazione; e la preveggenza della Vergine dell'intero processo, che ne attestava l'origine divina. L'impresa eroica di assimilare il *Cantico dei Cantici* all'interno di questa grandiosa struttura di dottrina cattolica identificando Maria con la

fig. 99. Michelangelo, Madonna col Bambino, disegno, Vienna, Albertina, N. Sc. 152.

pagine seguenti, a sinistra
fig. 100. Michelangelo, Sibilla Eritrea, Roma, Cappella Sistina.

a destra
fig. 101. Michelangelo, Madonna Medici, Firenze, San Lorenzo.









Chiesa venne portata a compimento nel dodicesimo secolo, nello stesso periodo, e spesso con lo stesso patrocinio, della costruzione dei primi grandi edifici religiosi dell'Alto Medioevo, le basiliche romaniche. Tra i prelati più importanti che parteciparono all'impresa di creare una nuova interpretazione del tutto mariana del *Cantico*, vi sono, all'inizio del dodicesimo secolo, Ruperto, abate del monastero benedettino di Deutz, che fu il primo a offrire una lettura totalmente mariana; e, più tardi ma sempre nello stesso

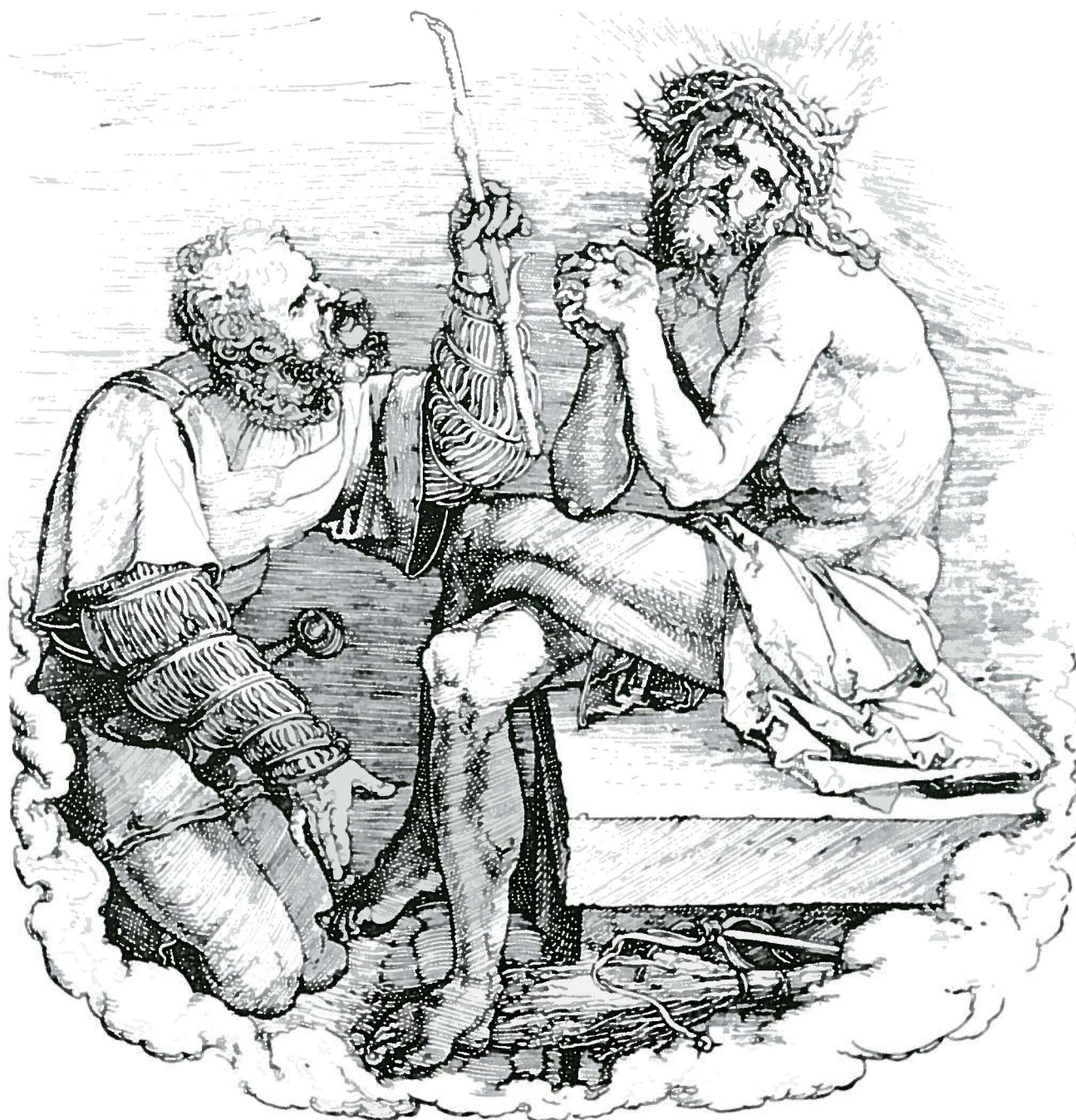
pagina accanto
fig. 102. Michelangelo, Madonna della Scala, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

fig. 103. Michelangelo, Madonna Pitti, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



secolo, san Bernardo, fondatore del grande e glorioso monastero cistercense di Clairvaux, le cui parole appassionate in lode della Vergine gli valsero il titolo di “Dottore Mellifluo” della Chiesa. Sebbene i dettagli specifici delle letture del testo di Ruperto e Bernardo siano stati estrapolati in gran parte da fonti precedenti, la loro interpretazione organicamente mariana e il tono ispirato esercitarono enorme influenza, fornendo una cornice coerente e degna d’attenzione per la comprensione cristiana del messaggio biblico. Due sono i principi dell’interpretazione mariana essenziali nel nostro contesto. Uno è l’idea che Maria sia profetessa fedele che ha legato la Legge Antica alla Nuova e ha sostituito la Chiesa dell’Antico Testamento con la “vera Gerusalemme”. Come corollario, i seni dell’amata nel *Cantico* vennero sempre citati come simbolo dell’Antico e del Nuovo Testamento, con in mezzo il Cristo sacrificale. L’idea connessa è che, in quanto profetessa, Maria ha conosciuto fin dall’inizio il destino di suo figlio. Questo concetto si

fig. 104. Fortuna e Sapienza, xilografia (da Charles de Boville 1510).



11. 0.197, B. 0.105

riflette, per esempio, nella pala d'altare di Merode di Robert Campin (fig. 112), dove nell'Annunciazione lo Spirito Santo porta non solo il corpo di Cristo, ma anche la croce, non solo come richiamo simbolico per l'osservatore ma anche come messaggio prolettico per la Vergine.

Questi due temi correlati vengono fatti rilevare da Ruperto di Deutz in un brano del *Cantico dei Cantici* che credo Michelangelo avesse

fig. 105. Albrecht Dürer,
Cristo sofferente, incisione.



fig. 106. Musa seduta
(da Bisschop 1669).

in mente quando ridisegnò le posizioni e i gesti delle figure nella *Madonna Medici*. Capitolo 1, verso 13: “Il mio diletto è per me un sacchetto di mirra, riposerà tra i miei seni” (*Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur*).

Parlando per conto della Vergine, Ruperto dice: “Poiché ero una profetessa, e poiché ero sua madre, sapevo che egli avrebbe subito questa sorte. Perciò, quando accarezzavo in grembo questo Figlio nato dalla mia carne, quando lo portavo tra le mie braccia, lo nutrivo al mio seno e avevo sempre davanti agli occhi quella morte



che gli era destinata, e prevedevo tutto con mente profetica – anzi, più che profetica – quale, quanta e quanto grande passione di dolore materno credete abbia sopportato? Questo è ciò che intendo quando dico: ‘il mio diletto è per me un sacchetto di mirra, riposa sul mio petto’. Oh dimora, sì dolce, ma piena di gemiti inenarrabili”.³²

San Bernardo ha dedicato uno dei suoi ottantasei sermoni a questo versetto, che egli interpreta esplicitamente come un presentimento della passione di Cristo: “Poiché la mirra è un’erba amara, essa simboleggia la gravosa asprezza delle afflizioni”. Il fardello dell’amaro sacchetto non è leggero da portare: “...non vi è nulla di leggero sulla passione crudele o la morte amara... solo l’innamorata lo trova leggero. Dunque lei non dice: ‘Il mio diletto è un sacchetto di mirra’; ma piuttosto egli è un sacchetto di mirra ‘per me’, perché io amo.

fig. 107. Hans Sebald Beham, Pazienza, incisione.

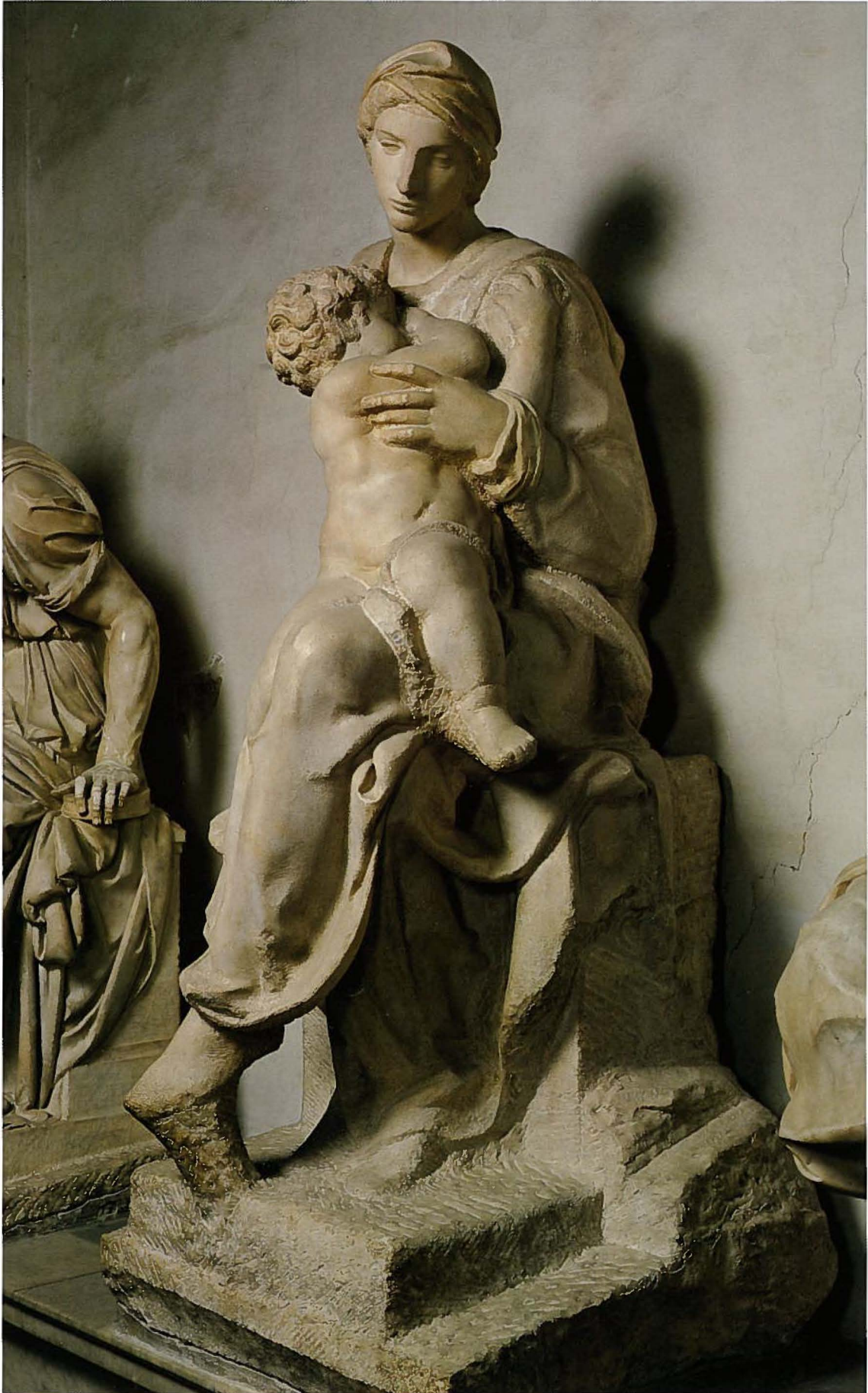


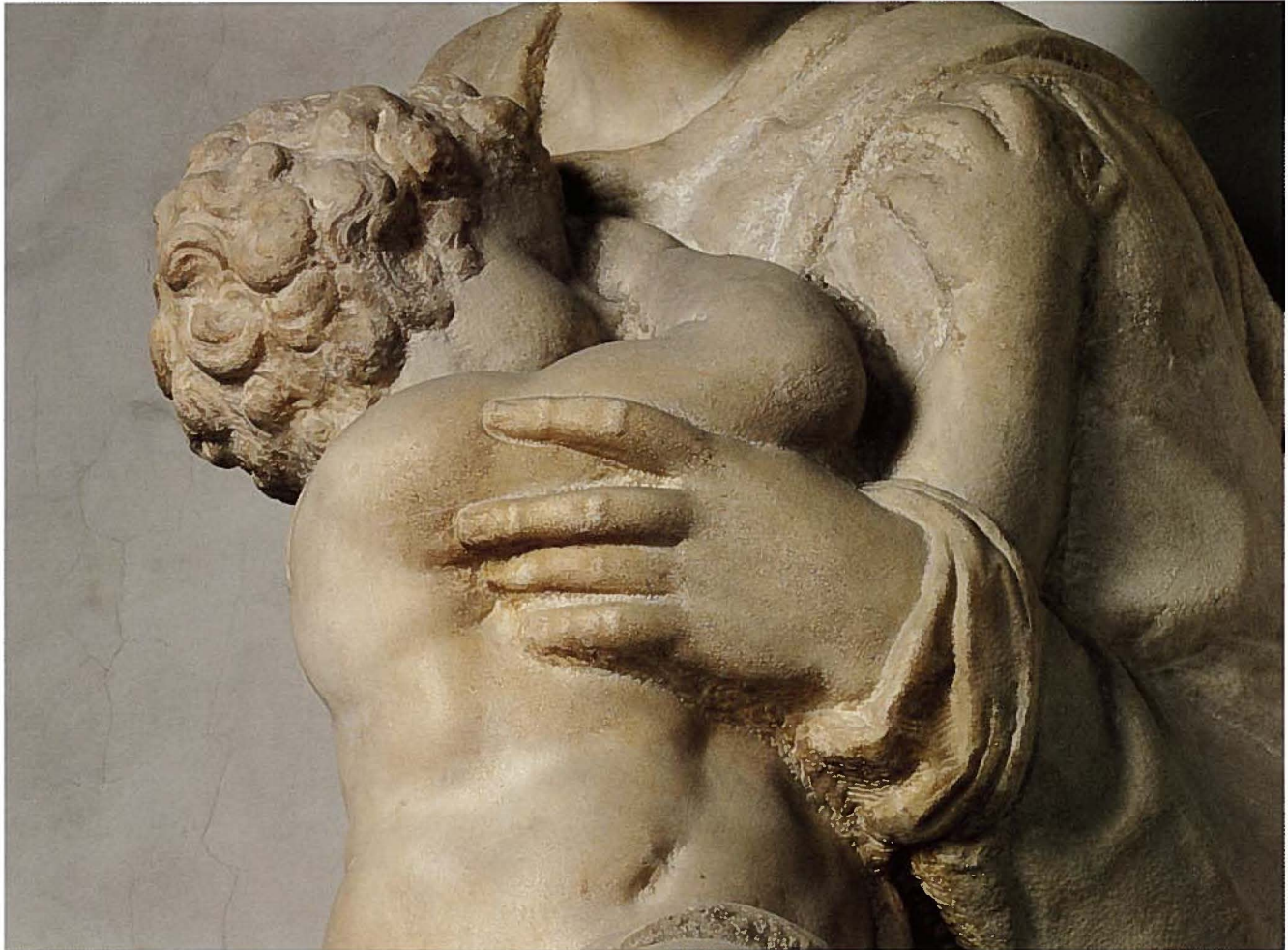
fig. 108. Michelangelo, La Notte, Firenze, San Lorenzo.

pagina accanto

fig. 109. Michelangelo, Madonna Medici, Firenze, San Lorenzo.

Ecco perché lo chiama 'diletto', per mostrare che il potere dell'amore può dar prova di essere superiore a tutte le miserie della sofferenza, perché 'l'amore è forte come la morte'. Come prova, inoltre, del fatto che lei non si glorifica in sé ma nel Signore, che non si affida alle proprie forze ma alle sue, dice che egli riposerà tra i suoi seni. A lui lei canta sicura: 'Sì, sebbene io cammini nella valle delle tenebre della morte, non temo alcun male: perché tu sei con me'.³³ Bernardo interpreta il sacchetto di mirra come l'emblema di Cristo crocifisso, ed esorta i suoi ascoltatori a "porlo proprio al centro del vostro petto, dove esso proteggerà tutte le strade che portano al vostro cuore. Lasciate che esso dimori in mezzo ai vostri seni".³⁴ Si è detto che l'abitudine di portare il crocifisso al collo appeso a una catena tra i seni è stata ispirata da questa interpretazione del brano del *Cantico dei Cantici*, e in uno dei più importanti primi libri a stampa, che reca illustrazioni del *Cantico dei Cantici*, Maria-Ecclesia è rappresentata mentre porta il Cristo crocifisso davanti al petto (fig. 113).³⁵ Il noto verso del testo di Bernardo tratto dal ventitreesimo salmo, che viene





recitato nell'Ufficio Funebre, ne fa una glossa particolarmente adeguata relativa alla *Madonna Medici* quale immagine di intercessione in una cappella funeraria.

Mi sembra che le principali innovazioni della *Madonna Medici*, il suo trono di roccia, le gambe accavallate e Cristo bambino che affonda il volto tra i seni della Vergine, si possano tutte comprendere alla luce di questa fondamentale tradizione di significato associato al *Cantico dei Cantici*, e in particolare al verso 1,13: la Vergine che prevede e sopporta la passione del figlio, e Cristo bambino predestinato che, adempiendo le antiche profezie, “ripara” con passionalità il capo nel seno della Chiesa fino alla fine dei tempi. Il gesto di Cristo incarna il senso di aspettativa che nella cappella è mediato dalle figure calme e vigili, e questa qualità di animazione sospesa evoca un livello di significato ulteriore, escatologico, che è il complemento necessario delle implicazioni mariologiche che abbiamo finora preso in considerazione. Infatti, ciò che è stato detto finora – in sostanza tutto riferito al ruolo della chiesa, *Maria-Ecclesia*, nella commemorazione della passione – acquista pienamente senso solo se si tiene in mente che la cappella è stata dedicata alla Risurrezione.³⁶ Cristo, che riposa in

fig. 110. Michelangelo,
Madonna Medici, dettaglio.



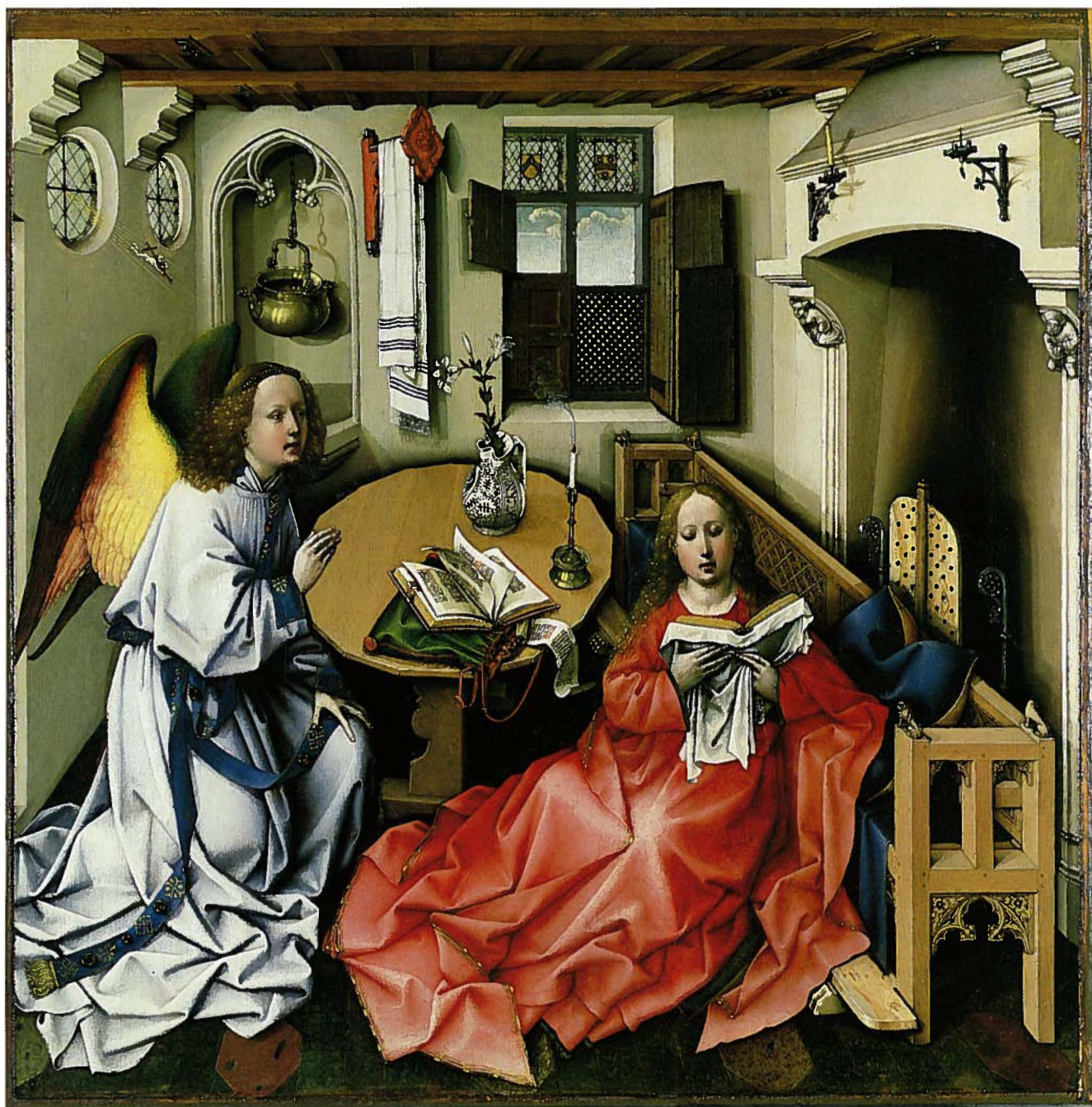
seno alla sposa e madre, si rialzerà e un giorno ritornerà, e coloro che abitano la cappella, sia morti che vivi in effigie, attendono e meditano su quel tempo. In effetti, se esiste un tema che sottolinea la significatività della cappella medicea, direi che è appunto il tempo. Per cominciare, è questo tema che sottolinea i due, gli unici due, riferimenti al significato della cappella che ci sono stati tramandati dallo stesso Michelangelo. Una di queste riflessioni, che compare su un foglio di schizzi architettonici, riguarda la tomba di Giuliano (fig. 114):

el cielo e la terra

el di e la nocte parlano e dichono noi abiamo

*chol nostro veloce chorso conducto alla morte el ducha giuliano e
ben giusto che e ne faccia*

fig. 111. Attr. a Botticelli, Madonna con un angelo e san Giovanni, Torino, Galleria Sabauda.



*vendecta chome fa
 e la vendecta e questa che avendo noi morto lui chosi morto a tolta la
 luce a noi e cholgi occhi chiusi a serrato e nostri che non
 risplendon piu sopra la terra Che avrebbe di noi dunque facto
 mentre vivea*

In sostanza, il punto è che mentre il tempo arresta la vita, la morte di Giuliano arresta il tempo; e alla fine resta la domanda struggente: cosa avrebbe fatto Giuliano se avesse vissuto? La seconda riflessione si trova in un disegno preparatorio per la doppia tomba dei Magnifici (fig. 115), che prevedeva una figura della Fama che reggeva un'iscrizione: "la fama tiene gli epitaffi a giacere non va ne

fig. 112. Robert Campin,
 Annunciazione, Pala d'Altare
 Merode, New York,
 The Cloisters Museum.



inanzi ne indietro perche son morti e loro operare e fermo”.

Entrambe le riflessioni, a parte il commentare la caducità della vita e la ricerca della gloria, avevano per Michelangelo una risonanza personale. La prima riecheggia in un dialogo scritto dall’amico intimo Donato Giannotti non molto tempo dopo che l’artista abbandonò il lavoro alle sculture per la cappella medicea.³⁷ Il titolo del dialogo, in cui viene assegnato a Michelangelo il ruolo principale, è: “Quanti giorni Dante trascorse all’Inferno”. Argomento del confronto, singolarmente appropriato per la cappella medicea, è la misurazione del tempo tra morte e la redenzione, e molti discorsi di Michelangelo citano brani della *Divina Commedia* sulla successione di notte e giorno. Il secondo epitaffio sulla fama e il tempo riflette evidentemente una delle opere più conosciute dell’autore a cui Michelangelo era maggiormente devoto dopo Dante, ossia Petrarca, i cui *Trionfi* descrivono la successione ascendente dei valori terreni verso il Trionfo della Fama, che è seguita dal trionfo del Tempo, per culminare con il Trionfo della Religione – una progressione che si potrebbe dire sottolinei il significato della cappella medicea.³⁸

Gran parte di ciò che oggi appare oscuro nel significato della cappella sarebbe stato chiaro se fosse stata realizzata la decorazione

fig. 113. Maria-Ecclesia col Crocifisso, xilografia, ca. 1464 (da Canticum 1949).

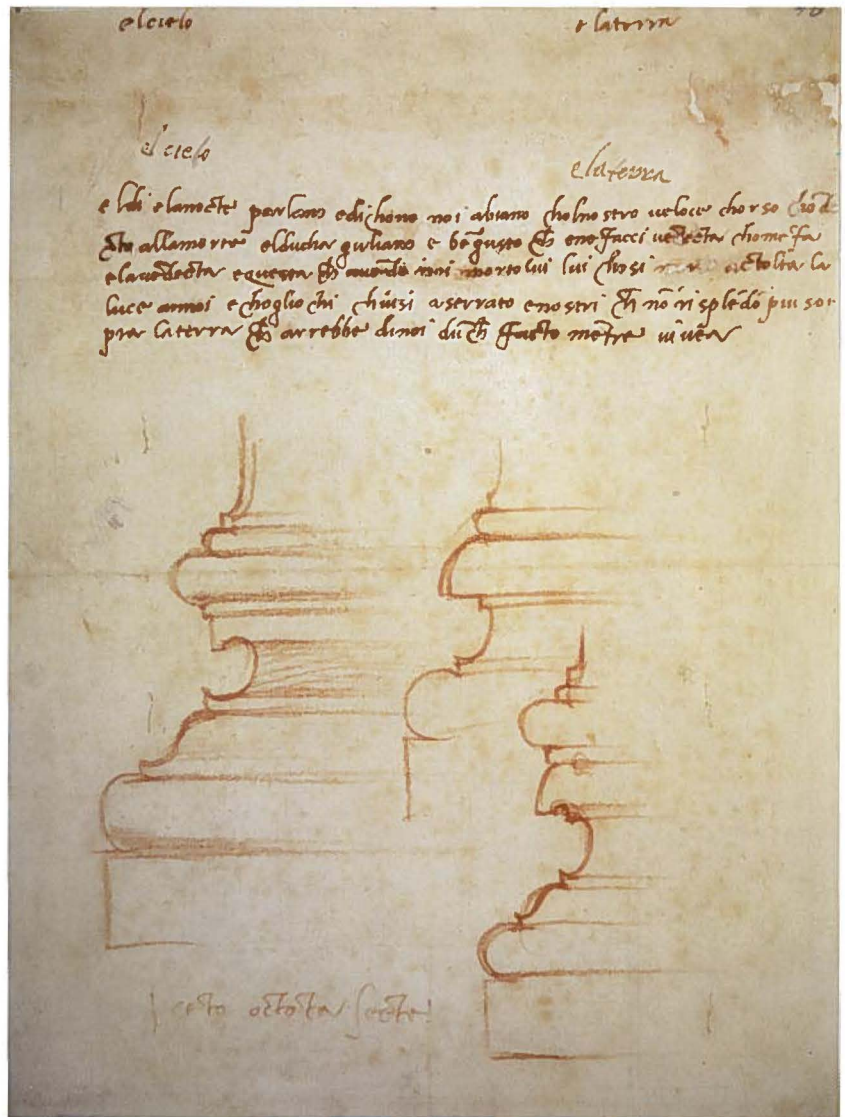
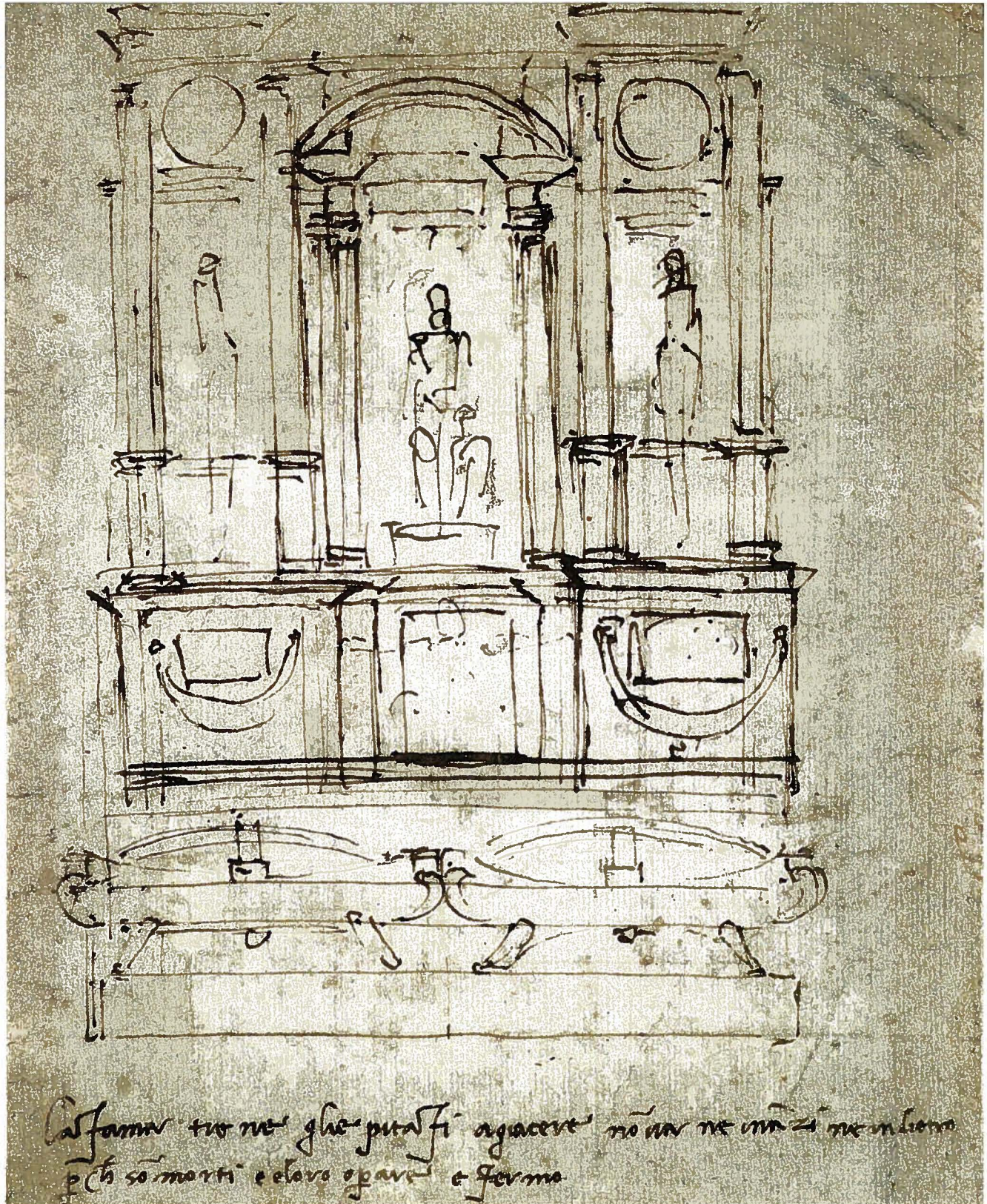


fig. 114. Michelangelo,
 modanature architettoniche per la
 Cappella Medici, con poesia, disegno.
 Firenze, Casa Buonarroti, n. 72 .

murale progettata in origine da Michelangelo. Sappiamo che il papa desiderava una decorazione narrativa nella cappella, ed è stata avanzata l'ipotesi che una serie di disegni di Michelangelo sulla resurrezione di Cristo fossero stati ideati per la lunetta sopra la Vergine (fig. 116), così che il tema dell'adempimento della promessa di salvezza sarebbe stato facile da scorgere.³⁹ Le decorazioni avrebbero dovuto culminare, sia letteralmente sia figurativamente, all'apice della cappella, nella lanterna della cupola (fig. 117). In una lettera a Michelangelo del 7 luglio 1533 il suo amico e protetto, il pittore Sebastiano del Piombo, avanza una proposta sorprendente per la lanterna della cupola – una rappresentazione di Ganimede, ritratto come il Giovanni dell'Apocalisse che viene rapito in cielo: “De le volte che se ha da lavorare de la lanterna, Nostro Signore [scil.: papa Clemente VIII] se riferisce a vui, che fate far quello che volete vui. A me parrebbe che li staese bene el Ganimede e farli lo diadema che paresse san Ioanni de l'Apocalipse quando è furato in



cielo".⁴⁰ A prima vista tale proposta può apparire un incongruo capriccio di Sebastiano, e talvolta è stata liquidata come una burla. In realtà, sembra che Sebastiano abbia confermato la propria approvazione al pensiero dello stesso Michelangelo, in parte perché

fig. 115. Michelangelo, progetto per sepolcro parietale, con iscrizione, disegno, Londra, British Museum, n. 59.



fig. 116. Michelangelo,
Resurrezione di Cristo, disegno,
Londra, British Museum, n. 109.

il passaggio è stato scritto evidentemente in risposta a un suggerimento o una richiesta precedenti da parte dell'artista, ma soprattutto perché il tema stesso conferisce un profondo livello di significato alla cappella medicea e, a mio avviso, fornisce la chiave di lettura definitiva del suo messaggio.⁴¹ Stranamente, nessuno ha osservato che un riferimento a san Giovanni è particolarmente appropriato dal momento che la Sacrestia Nuova, come è stata chiamata sebbene non abbia mai avuto tale funzione, venne esplicitamente concepita come controparte della Sacrestia Vecchia, che pure serviva da cappella funeraria per Giovanni d'Averardo de'



Medici, padre di Cosimo *Pater Patriae* (fig. 118).⁴² Cosimo incaricò Donatello di eseguire le decorazioni della cappella, che era dedicata al santo patrono di Giovanni, compresa una serie di rilievi narrativi a stucco raffiguranti la vita di san Giovanni (fig. 119). Il riferimento a san Giovanni nella Sacrestia Nuova costituiva l'equivalente tematico della sua corrispondenza visiva e concettuale con la

fig. 117. Cappella Medici, veduta della cupola, Firenze, San Lorenzo.



fig. 118. Sacrestia Vecchia,
Firenze, San Lorenzo.

pagina accanto

fig. 119. Sacrestia Vecchia, veduta della
cupola, Firenze, San Lorenzo .

Sacrestia Vecchia, attraverso un secolo di patrocinio della chiesa e di egemonia su Firenze da parte dei Medici.

L'inatteso riferimento a san Giovanni attraverso Ganimede è stato presumibilmente elaborato sulla base del famoso disegno di





*fig. 120. Giulio Clovio,
copia da Michelangelo,
Il Ratto di Ganimede, disegno,
Windsor, Royal Library.*

Ganimede rapito sull'Olimpo da Zeus sotto forma di un'aquila, che Michelangelo aveva donato all'amato giovane amico Tommaso Cavalieri poco prima di disegnare la Cappella Medicea (fig. 120).⁴³ Il risultato, e senza dubbio l'elemento cruciale, dell'associazione avrebbe dovuto essere una raffigurazione drammaticamente illusionistica di san Giovanni portato in aria dall'aquila che ne è il simbolo, attraverso l'occhio dell'apice della cappella. Sebbene fosse di per sé senza precedenti, una simile raffigurazione di Giovanni sarebbe stata collegata a raffigurazioni degli evangelisti seduti sui loro rispettivi simboli, talvolta anche sorretti da una nuvola (fig. 128). Tuttavia, questa embrionale fusione con Ganimede era piuttosto differente, e si basava sui due aspetti connotativi del ruolo di san Giovanni nel processo di salvezza – come evangelista e come apostolo di Cristo – tra loro connessi attraverso l'aquila simbolica. Come evangelista, la paternità di Giovanni del quarto vangelo e del Libro dell'Apocalisse fu ciò che dapprima lo aveva associato all'aquila. Nel suo vangelo, Giovanni più di ogni altro evangelista ha definito la portata universale della Nuova Legge (“In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio”; 1,1) e il senso spirituale dell'incarnazione (“E il Verbo si fece carne e venne ad



abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria"; 1,14). E nel Libro dell'Apocalisse, che ha composto in vetta al pinnacolo del monte Patmos, ha raccontato la sua grandiosa visione della Città di Dio, la Gerusalemme Celeste. L'epiteto più comune di Giovanni, infatti, era che soltanto a lui Dio aveva concesso di rivelare i segreti del cielo. Questa interpretazione del ruolo di Giovanni Evangelista nella rivelazione del progetto di salvezza divino si riflette nella spiegazione di san Geremia della visione avuta dal profeta Ezechiele

*fig. 121. Giovanni del Ponte,
Altare di San Giovanni Evangelista,
Londra, National Gallery.*



fig. 122. Michelangelo, Tityos, disegno, Windsor, Royal Library RL12771r.

fig. 123. Michelangelo, Cristo della Resurrezione, disegno (verso di fig. 122).

delle quattro creature celesti con i volti di un uomo, un leone, un toro e un'aquila, che Giovanni rievoca nell'Apocalisse.⁴⁴ Geremia ha interpretato le quattro creature come allusioni ai quattro vangeli, e descrive l'aquila come le ali su cui Giovanni salì alle vette più alte per scrutare la parola di Dio.⁴⁵ L'aquila era appropriata non solo perché poteva volare più vicino a Dio ma anche perché lei sola, tra tutte le creature divine, poteva fissare direttamente il sole, che divenne la metafora della visione ispirata di Giovanni.⁴⁶ L'analogia con Ganimede è stata evinta, in parte, dal rapporto personale dell'apostolo Giovanni con Cristo, descritto nel vangelo dello stesso Giovanni, che spesso fa riferimento a se stesso, sempre indirettamente, come il diletto di Cristo, per cui a lui erano stati accordati una serie di privilegi unici. Nell'Ultima Cena, cioè in occasione dell'istituzione dell'Eucarestia, che commemora il sacrificio di Cristo, egli riporta di aver avuto il permesso di appoggiare il capo sul petto del Salvatore: "Ora uno dei discepoli, quello che Gesù amava, si trovava a tavola a fianco di Gesù" (Gv 13,23) – un passaggio che spesso è stato collegato a quello del *Cantico dei Cantici* a cui ritengo che la *Madonna Medici* di Michelangelo alluda. Dalla Croce Cristo gli ha affidato sua madre, tanto che Giovanni è diventato il custode particolare della Vergine: "Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: Donna, ecco tuo figlio! Poi disse al discepolo: Ecco tua madre. E da quel momento il discepolo la prese





fig. 124. Donatello, Assunzione di Giovanni Evangelista, Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Vecchia.

nella sua casa” (Gv 19,26-7). Giovanni è stato il primo apostolo, dopo Maria Maddalena, a recare testimonianza della Resurrezione: “Corse allora e andò da Simon Pietro e dall’altro discepolo, quello che Gesù amava, ...e l’altro discepolo giunse per primo al sepolcro” (Gv 20,2-4). Infine, alla fine del suo vangelo Giovanni racconta dell’enigmatico scambio che ha dato origine alla tradizione secondo cui Giovanni sarebbe stato portato in cielo prima di morire: “Pietro allora, voltatosi, vide che li seguiva quel discepolo che Gesù amava, quello che nella cena si era trovato al suo fianco ...Pietro dunque, vedutolo, disse a Gesù: Signore, e lui? Gesù gli rispose: Se voglio



che egli rimanga finché io venga, che importa a te? Tu seguimi. Si diffuse perciò tra i fratelli la voce che quel discepolo non sarebbe morto. Gesù però non gli aveva detto che non sarebbe morto, ma: ‘Se voglio che rimanga finché io venga, che importa a te?’” (Gv 21,20-23).

Cristo ha amato Giovanni come Giove ha amato Ganimede, e infatti, come Ganimede è stato l'unico comune mortale che Giove ha trasportato direttamente sull'Olimpo, così a Giovanni è stato riservato lo stesso privilegio di cui avevano goduto solo i profeti Elia ed Enoch dell'Antico Testamento: quello dell'assunzione diretta, fisica in cielo.⁴⁷ Nella *Legenda aurea*, Jacopo da Varagine, citando Isidoro di Siviglia, racconta che Cristo apparve insieme ai discepoli all'anziano apostolo a Efeso, dicendo che Giovanni si sarebbe unito a loro la domenica successiva; dopodiché Giovanni, preparandosi alla morte, fece scavare

fig. 125. Apoteosi di Germanico, cameo in sardonice, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.



fig. 126. Correggio, Assunzione di san Giovanni Evangelista, Parma, San Giovanni Evangelista.

pagina accanto

fig. 127. Correggio, San Giovanni Evangelista, Parma, San Giovanni Evangelista.

una tomba nel pavimento davanti all'altare della sua chiesa, e il giorno stabilito vi entrò e pregò, al che vi fu un bagliore accecante e il santo scomparve.⁴⁸ La redenzione di Giovanni da Efeso da parte di Cristo spesso era stata descritta come fusione di questi due episodi leggendari: Cristo, circondato da suoi discepoli come un'apparizione celeste, solleva fisicamente Giovanni da terra.⁴⁹ L'assunzione di Giovanni aveva una specifica sfumatura soteriologica pertinente alla dedizione della cappella medicea: in una pala d'altare toscana dei primi anni del quindicesimo secolo, l'assunzione di Giovanni è

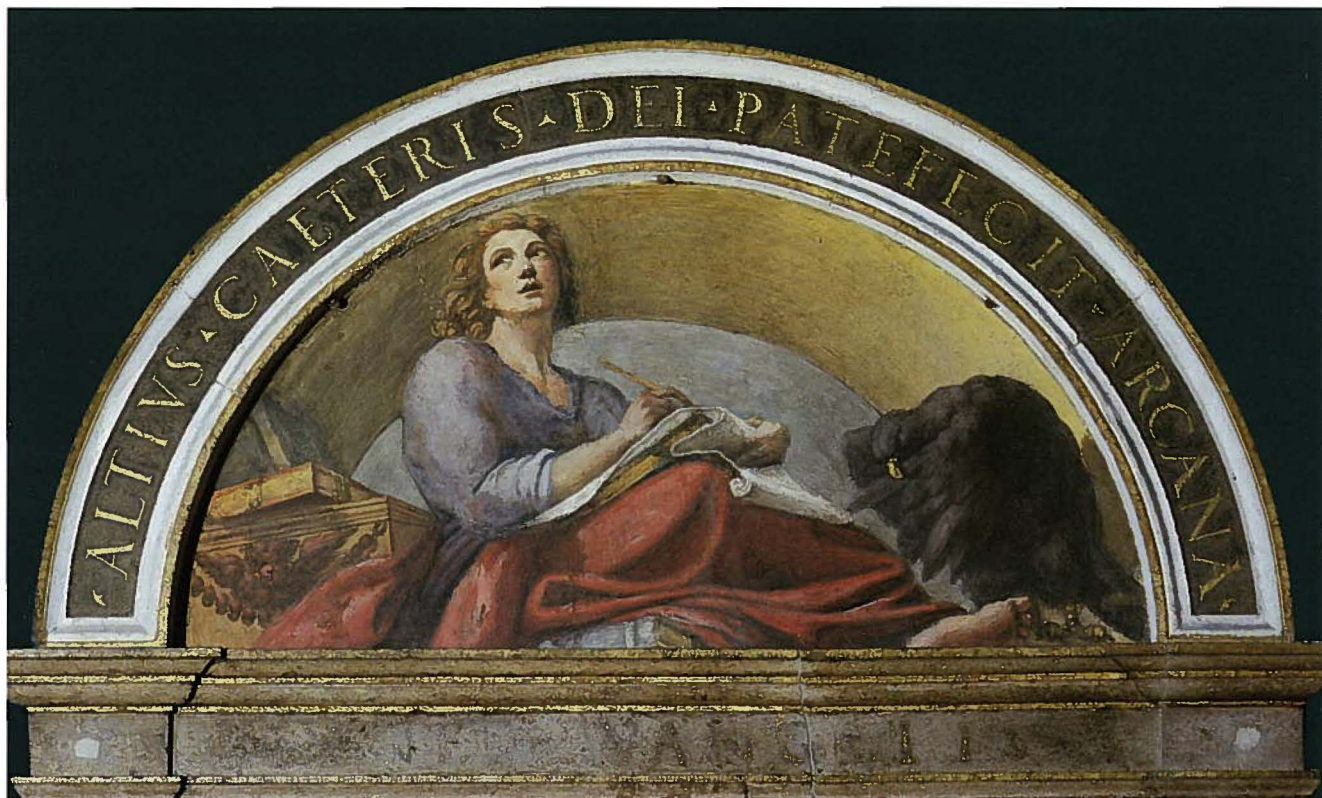




fig. 128. Correggio, San Giovanni Evangelista con sant'Agostino, pennacchio, Parma, San Giovanni Evangelista.

sormontata da una raffigurazione della Discesa di Cristo agli Inferi dopo la sua morte e prima della sua resurrezione per liberare l'umanità da Satana (fig. 121).⁵⁰ Questa interpretazione della fine di Giovanni è stata molto dibattuta, poiché poneva Giovanni alla pari con la Vergine; la castità di Giovanni fu infatti una virtù sottolineata di frequente nei racconti della sua vita; e la sua fine, circondato dagli apostoli e portato in cielo da Cristo, era paragonabile a quella della Vergine.⁵¹ Rappresentare Giovanni trasportato in aria sulla sua aquila avviava a tale obiezione, pur conservando un riferimento metaforico al potere salvifico dell'amore di Dio.

La duplice natura dell'associazione tra Ganimede e san Giovanni – fondata sull'aquila sia come simbolo del pensiero divino sia come



veicolo di divino amore – venne espressamente affermata molto prima della cappella medicea da Petrus Berchorius nel suo *Ovidio moralizzato*.⁵² Berchorius ha evocato entrambi gli aspetti della relazione, identificando Ganimede con san Giovanni e l'aquila con Cristo: “Ganimede era un fanciullo di estrema bellezza che, amato da Giove nelle sembianze di un'aquila, venne improvvisamente rapito in cielo e trasformato in stella... Quell'aquila significa limpidezza come Ganimede significa il giovane e grazioso Giovanni Evangelista, perché l'aquila è l'acutezza e la chiarezza con cui egli, rapito in cielo, fu capace di parlare nobilmente del paradiso... Oppure l'aquila è Cristo che ha amato quel giovane, e lo ha elevato ai segreti del regno celeste”.⁵³

L'evidenza grafica della continuità di questa tradizione, e della corrispondenza tra il suggerimento di Sebastiano e il modo di pensare di Michelangelo medesimo, è fornita dal disegno di Tityos dal fegato divorato da un avvoltoio, che Michelangelo diede a Tommaso Cavalieri come *pendant* del disegno di Ganimede (fig. 122); sul retro del foglio egli riprese il profilo del corpo di Tityos, trasformandolo nel Cristo Risorto, forse anche come schizzo preparatorio per la composizione della stessa cappella medicea (fig. 123).⁵⁴ Queste interconnessioni e trasposizioni testimoniano il collegamento nella mente di Michelangelo tra il *raptus* celeste del tema Giovanni-Ganimede e quello della Resurrezione, a cui la cappella è dedicata.

fig. 129. Correggio, San Giovanni Evangelista che scrive il Vangelo, lunetta della sacrestia, Parma, San Giovanni Evangelista.



in alto

fig. 130. Candelabro, dettaglio del Pellicano, Cappella Medici, Firenze San Lorenzo.

sopra

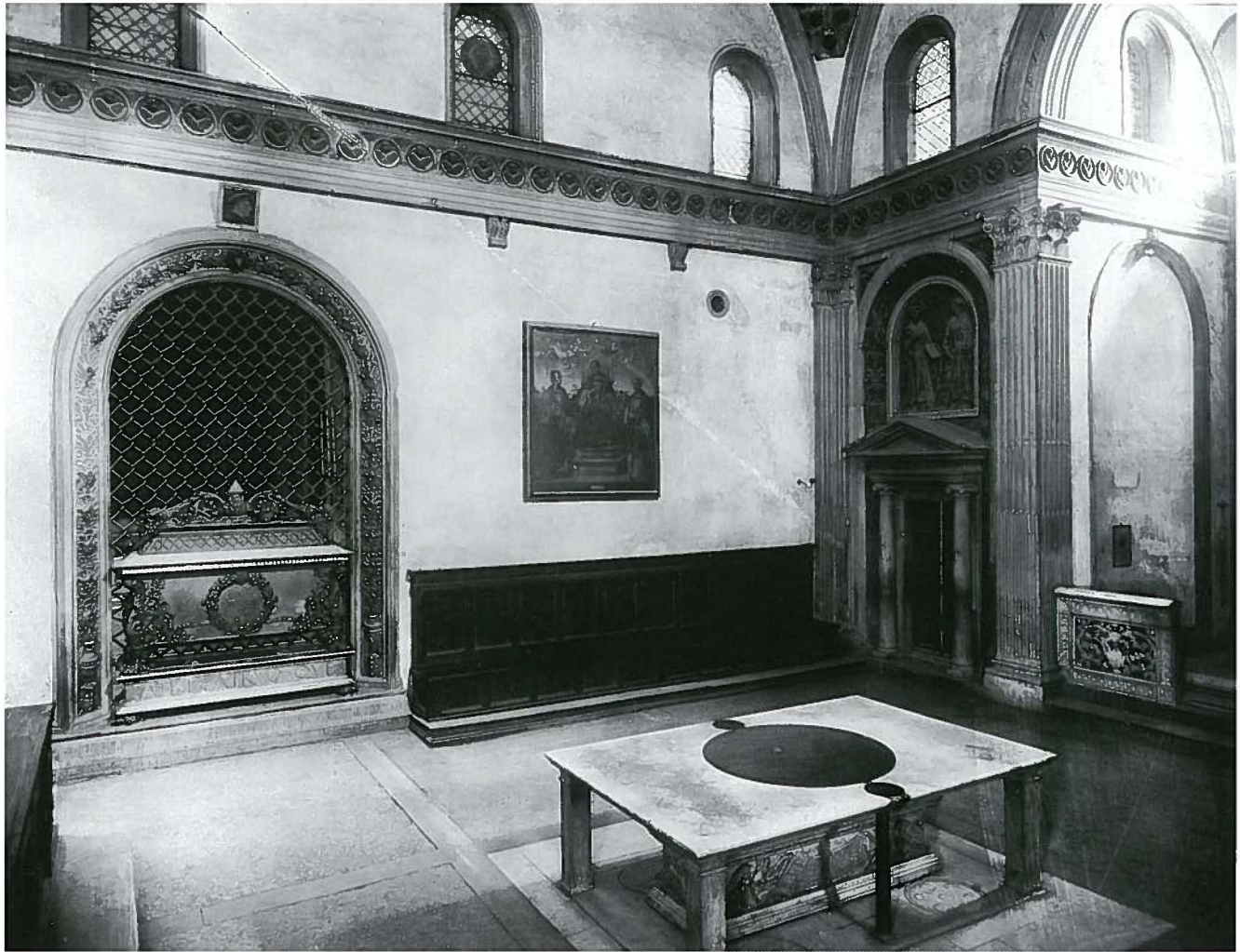
fig. 131. Candelabro, lato con l'Aquila.

a destra

fig. 132. Fenice che si alza, incisione.



Dal punto di vista formale, è forse significativo che nel rilievo di Donatello della Sacrestia Vecchia Giovanni si veda illusionisticamente da sotto come se fosse portato in alto al di sopra dell'ambiente architettonico (fig. 124). Ma nella cappella medicea, l'aquila avrebbe svolto il ruolo di Cristo e l'episodio sarebbe stato assimilato non solo al tema di Ganimede, ma anche all'antico emblema romano dell'apoteosi, in cui l'immagine del mortale era raffigurata mentre veniva trasportata all'empireo sulle ali di un'aquila (fig. 125). Isidoro di Siviglia considera Giovanni e la sua aquila proprio come se significassero la resurrezione e l'ascensione di Cristo: "Per mezzo della figura dell'aquila Giovanni dimostra che il Signore stesso salì in cielo dopo la resurrezione della carne".⁵⁵ Per Ruperto di Deutz, Giovanni e l'aquila sono rappresentazioni di Cristo stesso, sulle cui spalle gli eletti sono portati al cielo.⁵⁶ L'associazione con Ganimede rese possibile combinare i riferimenti alle dediche sia della Sacrestia Vecchia che della Nuova, ossia a san Giovanni e alla Resurrezione, in una sola immagine dell'ascesa celeste alla quale il fedele aspira – dopo aver riposato tra i seni dell'amata. Può essere importante per la cappella medicea che gli elementi che caratterizzano Giovanni Evangelista fossero stati rappresentati un decennio prima da Correggio nella cupola della chiesa del monastero benedettino di Parma dedicato al santo. Nella cupola Cristo appare al centro mentre saluta l'anziano Evangelista, che si inginocchia sul margine davanti al suo libro aperto sostenuto dal dorso dell'aquila, per unirsi a lui e agli altri apostoli in cielo (figg. 126, 127).⁵⁷ Qui Correggio sembra tornare a un modo



precedente di ritrarre questo tema, con Cristo e gli apostoli che appaiono a Giovanni nella tomba, eliminata da Correggio; l'introduzione del libro e dell'aquila, a definire Giovanni come evangelista e apostolo prediletto, rende l'opera di Correggio interessante proprio in rapporto al progetto della lanterna per la cappella medicea. Il ruolo speciale di Giovanni come evangelista nel definire i misteri della divinità è rappresentato nel pennacchio sottostante, dove viene raffigurato seduto sulla sua aquila mentre conversa sulla Trinità con sant'Agostino, che scrisse corposi commentari sul vangelo di Giovanni e sulla Trinità (fig. 128). L'allusione all'assunzione di Giovanni è resa chiara dalle raffigurazioni, sulle arcate portanti, di Elia ed Enoch, i due personaggi dell'Antico Testamento che erano pure stati trasportati fisicamente in cielo. Infine, la peculiarità del ruolo che svolge Giovanni tra gli evangelisti viene espressa nella lunetta sopra il portale del transetto sinistro che dà accesso alla sacrestia, che lo mostra come autore ispirato accompagnato dal proprio simbolo (fig. 129); la lunetta è circondata dall'iscrizione: ALTIVS

fig. 133. Tomba di Giovanni e Piccarda de' Medici (sotto la tavola dell'altare), Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Vecchia.



ETR

COSMVS II MAGNVS DVX ETR



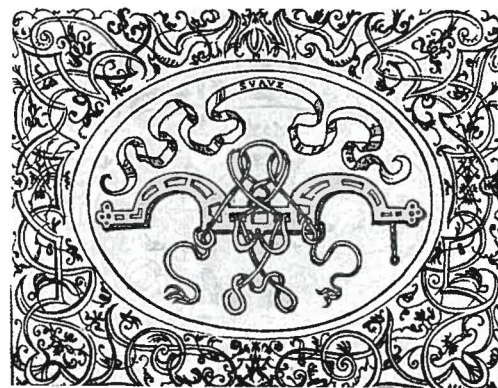
COSMVS
MAGNVS DUX ETR
VI IANVS AXX
ORAVIT FER
C D C A X



CAETERIS DEI PATEFECIT ARCANA, “più nobilmente degli altri egli rivelò i misteri di Dio”.

Una traccia di questa parte del significato voluto per la cappella è tuttora conservata, in un contesto che per di più rende il significato perfettamente leggibile. Sull’altare si trovano due candelabri identici, ai fianchi del sacerdote officiante (solo quello a destra è originale; quello di sinistra è una copia realizzata nel diciottesimo secolo).⁵⁸ Su un lato è raffigurato l’antico simbolo del sacrificio di Cristo, il pellicano, che si pensava nutrisse i suoi piccoli con il proprio sangue trafiggendosi il petto (fig. 130). Nella cappella medicea, l’immagine può aver assunto un senso speciale, fondato sul riferimento di Dante ai due privilegi eucaristici di Giovanni, ossia l’aver riposato sul petto di Cristo durante l’Ultima Cena e l’essere stato presente alla crocifissione, quando Cristo lo incaricò di prendersi cura della madre: “Questi è colui che giacque sopra ’l petto/ del nostro pellicano, e questi fue/ di su la croce al grande officio eletto”.⁵⁹ È forse lecito pensare a Giovanni come a colui che si nutre al petto del pellicano, poiché egli fu l’apostolo eucaristico per eccellenza, raffigurato spesso mentre regge il calice del sacramento. Nella faccia adiacente appare un altro uccello che è sempre stato considerato la mitica fenice, simbolo della Resurrezione in virtù della sua capacità di rinascere dalle proprie ceneri (fig. 131). Non c’è dubbio che questa fosse l’allusione voluta. Ma normalmente le fenici erano raffigurate nell’atto di risorgere da un letto di fiamme, che qui mancano (fig. 132). Come Michelangelo aveva riunito le figure di Ganimede e Giovanni nella lanterna della cappella, qui la fenice è riunita con l’aquila di san Giovanni, che vola in alto verso la visione della salvezza che ci attende alla fine dei tempi.

Sappiamo che la cappella medicea è stata dedicata alla Resurrezione – forse per commemorare l’incoronazione di Leone X avvenuta il sabato di Pasqua – grazie a un’importante bolla emanata il 14 novembre 1532 da Giulio de’ Medici, che a quel tempo regnava come papa Clemente VII.⁶⁰ A parte la dedizione alla Resurrezione, la bolla si occupa delle messe e degli altri servizi religiosi normalmente officiati in tali edifici. Questi ultimi comprendevano la tradizionale recita dei salmi, ciascuno seguito da una particolare preghiera. Una clausola, tuttavia, era piuttosto insolita, unica in effetti per una cappella privata: il Salterio e le preghiere che lo accompagnavano dovevano essere recitati nella cappella *continuamente*, notte e giorno senza interruzione, perpetuamente. Tale clausola era naturalmente indice delle copiose possibilità di spesa del patrocinatore. Da tutto quanto è stato detto in questa sede,



pagina accanto

fig. 134. Cappella de’ Principi,
Firenze, San Lorenzo.

fig. 135. Il giogo dei Medici,
impresa di Leone X (da *Giovio* 1562).



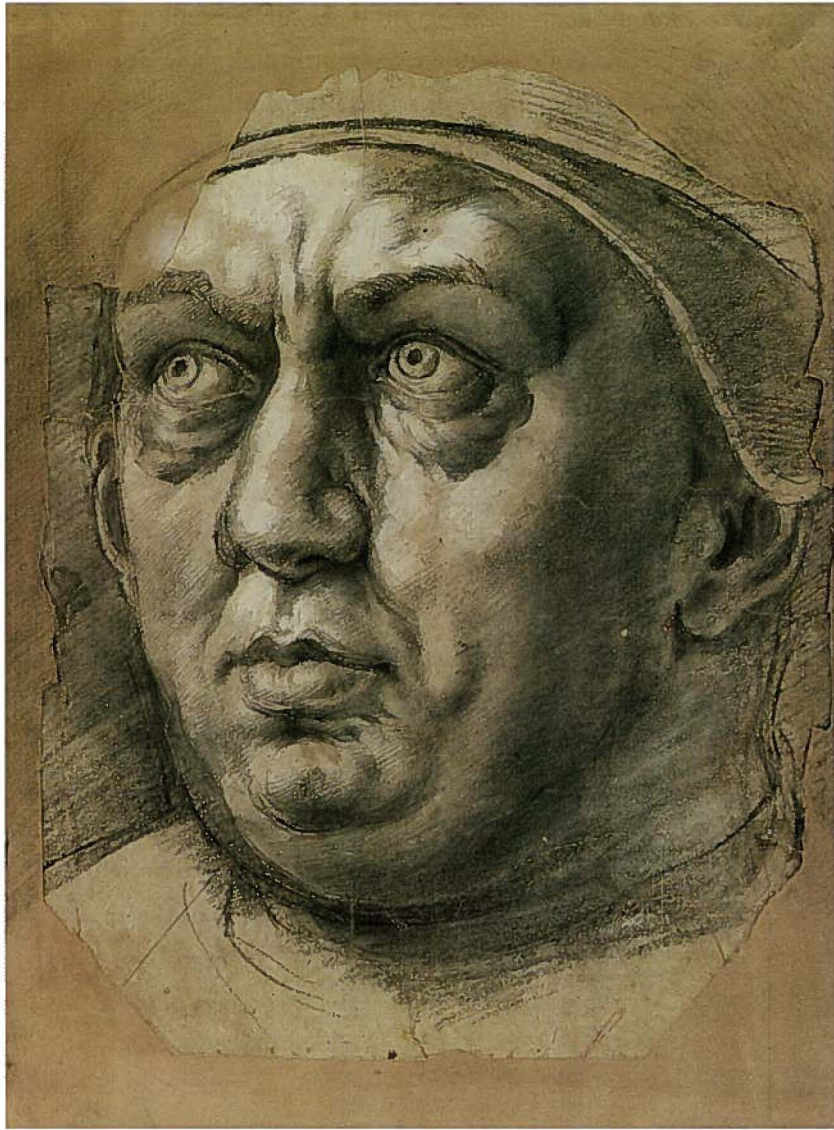
fig. 136. Giulio Romano, Sala di Costantino, Costantino che si rivolge alle sue truppe e papa Clemente I, Roma, Palazzi Vaticani.

pagina accanto
fig. 137. Giulio Romano, Papa Clemente I, Sala di Costantino, Roma, Palazzi Vaticani.

tuttavia, dovrebbe risultare chiaro che la natura singolare degli atti di devozione era parte integrante del significato insito nella cappella. Occorre ricordare che il salterio è la base stessa della preghiera cristiana, l'unico libro della Bibbia che ogni settimana viene recitato per intero nell'Ufficio Divino, e la *laus perennis*, come viene chiamata, fu sin dall'inizio una componente fondamentale degli atti devozionali monastici.⁶¹ La clausola che ordina la continuità della recitazione si trova proprio all'inizio del testo stesso: "Beato l'uomo che non sceglie il consiglio degli empì... ma si compiace della legge del Signore, la sua legge medita giorno e notte". (*Sal* 1,1-2). Come forma privata di devozione, tuttavia, la *laus perennis* era di per sé molto rara, ed era anzi una specifica tradizione dei sovrani del Nord Europa.⁶² Sotto questo punto di vista, la cappella fu unica in Italia e va forse considerata, in sostanza, come il complemento liturgico delle ambizioni dinastiche evidenti fin nella concezione della cappella medicea come conseguenza della serie di appropriazioni da parte della famiglia della chiesa di San Lorenzo – ambizioni che cominciarono, sebbene non ufficialmente, all'inizio del quindicesimo



secolo con la tomba di Giovanni e Piccarda de' Medici nella Sacrestia Vecchia, voluta da loro figlio Cosimo *Pater Patriae*, egli stesso sepolto davanti all'altare maggiore (fig. 133). La tradizione continuò con la tomba dei figli di Cosimo, Piero e Giovanni, nelle mura tra la Sacrestia Vecchia e l'adiacente cappella medicea nella chiesa (visibile nella fig. 133). La tradizione divenne ufficiale appena un decennio dopo l'avvio dei lavori della Sacrestia Nuova, con l'istituzione del ducato di Cosimo I, e culminò successivamente quando il progetto dello stesso Cosimo di una nuova sacrestia funeraria di famiglia venne realizzato erigendo, a poca distanza, la grande Cappella de' Principi dei Granduchi della famiglia Medici (fig. 134).⁶³ Un dettaglio particolare degli atti di devozione offre un'importante conferma del rilievo di questo motivo. Il testo del Salterio utilizzato nella cappella medicea, che venne appositamente preparato da Clemente VII, comprendeva dopo ogni salmo una preghiera composta dal grande mistico tedesco Ludolfo di Sassonia, assai noto per il suo libro popolare di meditazioni sulla vita di Cristo, la *Vita Christi*.⁶⁴ La preghiera di Ludolfo al Salmo 23 ("Il Signore è il mio pastore..."), la celebre invocazione di salvezza dell'Ufficio Funebre che san Bernardo citò nella sua interpretazione escatologica del *Cantico dei Cantici*, deve essere risultata particolarmente importante per i Medici: *Rege nos domine suauibus tuis praeceptiones habenis: ut aeterni habitaculi habitatione percepta plenitudine perennis poculi brepleamur, per Christum nostrum*. (Guidaci, Signore, con le dolci redini dei tuoi comandamenti, che nella dimora della tua casa eterna i nostri calici possano traboccare dell'eterna pienezza del tuo regno. / Governaci, o Signore, con il dolce giogo dei Tuoi comandamenti, perché possiamo ottenere un posto nella Tua dimora eterna e saziarci con la pienezza del banchetto celeste).⁶⁵ Ludolfo riprende il salmo in diversi punti, ma deve essere sembrato davvero provvidenziale che proprio la preghiera che Ludolfo offrì per il giorno della Resurrezione fosse basata sulla metafora dei precetti del Signore come dolci redini (*habenae suaves*), praticamente sinonimo del famoso espediente di Leone X del "giogo dolce" (*jugum suavis*) (fig. 135);⁶⁶ il riferimento di Ludolfo alla casa eterna deve essere sembrato non meno profetico in rapporto alla dinastia dei Medici come salvezza di Firenze;⁶⁷ e anche il calice perennemente pieno probabilmente dovette essere interpretato come un riferimento provvidenziale al calice sacramentale di san Giovanni Evangelista. In buona sostanza, nessun altro concetto corrisponde più pienamente alla funzione e al tenore della cappella medicea di questa nozione della *laus perennis*, una celebrazione perenne di fede che attende la resurrezione finale e invoca l'intercessione della Vergine per quel fatidico giorno.



Contemporaneamente alla creazione della cappella medicea si verificò a Roma una convergenza di idee e immagini che, a mio parere, è sintomatica del tipo di ideologia sincretistica, che fondeva inestricabilmente pubblico e privato, religioso e secolare, che accese l'immaginazione di Michelangelo a Firenze. Esiste una valida, indipendente, anche se circostanziale, testimonianza che il cambiamento cruciale di orientamento per quel che concerne il formato della *Madonna Medici* ebbe luogo, unitamente alla definizione della forma finale del progetto architettonico, in seguito alla successione al trono papale nel novembre del 1523 del cardinale Giulio, che scelse di chiamarsi Clemente, il settimo dello stesso nome. Il tema della clemenza espresso dal nome è singolarmente congruo con il concetto del regno Mediceo inteso come “giogo dolce” che divenne il suo emblema personale principale, e noi sappiamo che questa fu in realtà una delle ragioni della scelta di Giulio.⁶⁸ Tuttavia è difficile che sia una coincidenza il fatto che molti

fig. 138. Giulio Romano, Papa Leone X, disegno, Chatsworth, Coll. Duke of Devonshire.

dei complessi ingredienti del progetto della cappella medicea evocano anche una delle formulazioni embrionali della dottrina della resurrezione della Chiesa, espressa proprio dal primo papa che portò quel nome, noto anche come san Clemente di Roma. Dalle stesse parole di Michelangelo, e dalla descrizione di Vasari, sappiamo che le figure che rappresentano Cielo e Terra, la prima ritratta sorridente, la seconda con sguardo rattristato, dovevano occupare le nicchie a fianco della figura di Giuliano. La combinazione dei momenti del giorno con Cielo e Terra conferisce alla cappella medicea una portata quasi cosmica, espressa nella nota di Michelangelo sulla tomba di Giuliano come lamento per la perdita dell'eroe mediceo. Tuttavia, l'evocazione di queste figure del tempo e del mondo fisico possiede un senso più profondo e specifico nel contesto di una cappella funeraria dedicata alla Resurrezione, e fu Clemente colui che, nella sua lettera dai Romani ai Corinzi (considerata dalla Chiesa delle origini un testo canonico), trasmise la percezione che il mondo intero attorno a noi, proprio per la sua natura, reca testimonianza della promessa:

“Consideriamo, diletti, come il Maestro continuamente richiami la nostra attenzione alla resurrezione futura, il cui primo frutto è stato il Signore Gesù Cristo, che egli ha fatto risorgere dalla morte. Consideriamo, diletti, il tipo di resurrezione che si verifica a intervalli regolari. Il giorno e la notte ci danno esempi di resurrezione. La notte dorme, il giorno si alza; il giorno se ne va, la notte arriva”. Poche frasi più avanti, Clemente ricorda il caso specifico della fenice.⁶⁹ Con questo passaggio, Clemente fu il primo autore cristiano a parlare della fenice, introducendola qui come esempio di resurrezione dato dalla natura medesima.⁷⁰

Una prova indiscutibile della pertinenza di queste associazioni è fornita da uno dei più grandiosi progetti decorativi politico-religiosi realizzati nel Palazzo Vaticano sotto il patrocinio di Leone X e Clemente VII, i due papi della famiglia Medici che finanziarono la cappella in San Lorenzo. Gli affreschi della Sala di Costantino, in effetti, stabiliscono la continuità della Chiesa sotto il regno dei papi a partire dall'istituzione del cristianesimo da parte di Costantino (fig.136).⁷¹ A intervalli lungo le pareti, sono raffigurate le serie di papi da san Pietro a Gregorio Magno, che stabilì il potere temporale del papato. Accanto a Pietro, il primo papa raffigurato è proprio Clemente I (fig. 137), e qui ha luogo la fusione definitiva: Clemente assume le fattezze dello stesso Leone X (fig. 138). Reggendo un libro che allude alle sue lettere, compie un gesto e getta lo sguardo in alto verso l'apparizione della croce nella scena adiacente, in cui Costantino si rivolge alle truppe assicurando loro la vittoria sotto il

segno della sconfitta della morte da parte di Cristo. A Clemente venne dato il posto d'onore dopo Pietro perché nella sua celebre lettera a Giacobbe, Vescovo di Gerusalemme, oggi considerata inautentica ma ritenuta canonica dai primi padri della Chiesa, egli raccontò di aver ricevuto il proprio incarico episcopale direttamente da Pietro, sancendo così il primato spirituale e temporale dei papi, una delle questioni scottanti sollevate dai riformatori protestanti. Le qualità del governo pontificio, incaricato da Cristo stesso con le famose parole, *Tollite iugum meum super vos... Iugum enim meum suave est, et onus meum leve*, "Prendete il mio giogo sopra di voi... il mio giogo infatti è dolce e il mio carico leggero" (Mt 11,29s), dalle quali Clemente trasse la sua impresa, e che sono illustrate dalle due allegorie affiancate nella parte sottostante, la Moderazione e la Bontà. Leone X veniva ritenuto la reincarnazione di Clemente I, la cui natura provvidenziale è testimoniata nel fregio sovrastante, dove due docili fanciulle sono legate con grazia dal dolce giogo mediceo. Assumendo il nome di Clemente, Giulio seguì probabilmente il cugino, adottando l'interpretazione "naturale" della resurrezione nella cappella medicea e facendosi ritrarre all'estremità opposta della sala sotto il nome di suo cugino, Leone I.⁷² La disposizione di Clemente di recitare perpetuamente il Salterio e la relativa preghiera di accompagnamento per il morto, legava questi temi a quello della famiglia dei Medici quale garante del futuro.

MICHELANGELO: LA MADONNA MEDICI, FIGLIO E SPOSO

NOTE ALLE PAGINE 143-159

1. Il cambiamento è stato debitamente notato, ma senza commento, da Tolnay 1943-60, 3, 146.
2. I resoconti generali classici relativi alla cappella medicea sono quelli di Tolnay 1943-60, 3, e Pope-Hennessy 1963, 327-338; un utile compendio si trova in Reiss 1992; la storia dell'edificio è stata recentemente trattata nei particolari da Wallace 1994, 74-134, così come è accaduto per i progetti della tomba dei Magnifici da Morrogh 1992 e Lingo 1995.
3. A quanto mi consta, non è stato notato che era senza precedenti il quadruplo gruppo commemorativo della cappella medicea; e nemmeno si tratta di un tipico monumento commemorativo di un tradizionale mausoleo di famiglia, poiché sono compresi soltanto i membri di sesso maschile. (Sullo sviluppo della cappella di famiglia e le pratiche funerarie di Firenze v. rispettivamente Höger 1976, e Strocchia 1992; sulla tomba fiorentina l'opera classica resta Burger 1904). In entrambi questi sensi la cappella ha aperto la strada, negli anni successivi del secolo, al monumento commemorativo dinastico completamente sviluppato della Cappella de' Principi (v. p. 200). Ettliger ha osservato (1978, 294) che, dato lo spazio disponibile relativamente ristretto, le esigenze liturgiche dei committenti (a proposito dei quali v. pp. 208ss) preclusero la proposta di un monumento singolo isolato con quattro sarcofagi al centro della cappella.
4. L'importanza della cappella del Cardinale del Portogallo per la cappella medicea è stata sottolineata da Tolnay 1969; sulla cappella stessa Hartt *et al.*, 1964; le fonti d'ispirazione proto-cristiane sono l'argomento di uno studio approfondito di Koch 1996.
5. Su questa tradizione v. Lavin 1993, 9s.; Gardner 1994, 13; Blaauw 1994, v. indice 915 *s. v.* "Posizione del celebrante", con la bibliografia precedente; Lisner 1995, 128-130; Smith 1997, 27-29.
6. Sull'integrazione psicologica della cappella medicea v. Lavin 1980, 31.
7. Per la parte seguente, relativa alla tipologia e allo sviluppo della *Madonna Medici*, mi sono ampiamente avvalso di un'ottima tesi di laurea realizzata su mio suggerimento e sotto la mia direzione da Betsy Rosasco 1970.
8. Forsyth 1972.
9. Questi aspetti metaforici delle immagini di Michelangelo della Vergine con Cristo sono stati l'argomento di uno studio classico di Leo Steinberg 1970.
10. Von Einem 1973, 11, osserva l'apprensione di Michelangelo per l'idea della pre-cognizione di Maria della Passione, che emerge fin dalle sue prime immagini della Madonna con Cristo.
11. Su questi disegni v. soprattutto Tolnay 1968, Steinberg 1970, 258s., von Einem 1973, 13-15, Joannides 1996, 88-90.
12. Forsyth 1972, *passim*.
13. Sulla relazione tra il ruolo della Vergine come nutrice di Cristo, la sua compassione e il suo ruolo nell'intercessione, v. p. 170.
14. Questa è stata la definizione del Concilio di Trento (così come ho saputo da Verdon 1995, 6), basata su una lunga tradizione esegetica.
15. Per un esame di questo tema nell'arte rinascimentale v. Lavin 1997.
16. "Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. Cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmoris impressis" ["Kephisodotos, figlio di Prassitele, ereditò anche il genio del padre. Particolarmente ammirato è il suo celebre gruppo di Pergamon di figure intrecciate, in cui le dita sembrano premere sulla carne piuttosto che sul marmo"; un brano che chiaramente ispirò il *Ratto delle Sabine* di Giambologna e il *Ratto di Proserpina* di Bernini, in cui egualmente le figure si intrecciano e le dita premono sulla carne (Plinio xxxvi, 24)]; "Idem Polycles et Dionysius Timarchidis filii Iovem qui est in proxima aede fecerunt, Pana et Olympum luctantes eodem loco Heliodorus, quod est alterum in terris symplegma nobile..." ["Gli stessi Policlete e Dionisio, figli di Timarchide, fecero Giove nel tempio adiacente, dove si trovano anche le figure intrecciate di Pan e Olympos di Eliodoro, seconde per fama tra i gruppi del genere in tutto il mondo" (*ibid.*, 35; Jex-Blake e Sellers 1977, 194ss., 206ss.)]. Sul *symplegma* v. Bieber 1961, 147.
17. Morrogh 1992, cfr. p. 587. Questa ipotesi coinciderebbe pienamente con l'osservazione di Tietze-Conrat secondo cui il progetto alludeva alla discussione sulla Resurrezione portata avanti da Clemente di Roma, omonimo del papa (v. pp. 212s). Von Einem 1973, 22 ha datato la modifica a non oltre il 1529-1530.
18. Seguendo lo studio pionieristico sulle posizioni delle gambe condotto da Tikkaanen 1912, spec. 150ss., gli antichi prototipi del motivo presente nella *Madonna*

- Medici* sono stati tracciati da Steinberg 1971, e il suo significato è stato esaminato da von Einem 1973, 15-25, alle cui osservazioni devo molto.
19. Tolnay 1943-1960, 5, 164, Steinberg 1970, 259.
 20. Sul significato del diadema v. Tolnay 1943-1960, 1, 160.
 21. Su questo tema, v. Ehrhardt 1945; Watson 1993, 207 n. 134.
 22. Sullo scranno cubico per Virtù e Sapienza, v. Panofsky 1966, 311-313, anche 322 n. 15; Watson 1993, 140, 149. In un emblema strettamente collegato del 1600 (Panofsky fig. 10, cfr. p. 325 n. 47) che raffigura Mercurio come patrono delle arti, il dio è seduto con le gambe accavallate e il braccio destro appoggiato su una base cubica.
 23. V. Weil-Garris Posner 1970, 131 n. 64, che cita l'*Officium conceptionis Virginis Mariae* di Bernardino da Bustis, Milano 1492, per la Madonna "super petram" e "per petram autem in S. Scriptura intelligitur Christus". V. anche Wallace 1992, 250.
 24. "Idcirco haec dicit Dominus Deus:/ Ecce ego mittam in fundamentis Sion lapidem,/ Lapidem probatum,/ Angularem, pretiosum, in fundamento fundatum;/ Qui crediderit, non festinet".
 25. "La pietra angolare era Cristo Gesù, che congiunse due muri insieme, cioè la Chiesa nostra con quella degli Ebrei" (citato da Calì 1967, 162).
 26. Cit., senza riferimento alla pietra, da von Einem 1973, 11.
 27. Sulla *compassio*, v. *Marienlexikon* 1988-94, II, 82-5; VI, 28-35.
 28. Il rapporto con figure di questo tipo è stato notato per la prima volta da Steinberg 1971. Nella scultura incisa da Bisschop, oggi all'Ashmolean Museum di Oxford, la mano destra afferra un rotolo, che richiama il libro tenuto in mano dalla Madonna nella primitiva versione della *Madonna Medici*.
 29. Sull'incisione di Beham v. Heckscher 1985, 410; sulla Paziienza, v. anche Boon 1982.
 30. V. i testi di Bernardino da Siena e Savonarola relativi alla conoscenza profetica della Vergine, citati da Tolnay 1943-60, 1, 127s. in riferimento alla *Madonna della Scala*.
 31. La storia e la bibliografia del *Cantico dei Cantici* nel Rinascimento sono state studiate in modo esemplare da Engammare 1993.
 32. "Prophetissa namque eram et ex quo mater ejus facta sum, scivi eum ista passurum. Cum igitur carne meataliter progenitum, talem filium sino meo foverem, ulnis gestarem, uberibus lactarem, et talem ejus futuram mortem semper prae oculis haberem, et prophetica, imo plusquam prophetica mente praeviderem, qualem, quantam, quam prolixam me putatis materni doloris pertulisse passionem? Hoc est quod dico: 'Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur'. O commoratio, dulcis quidem, sed plena gemitibus inenarrabilibus!" (Ruperto di Deutz 1974, 32; citato da Astell 1990, 64).
 33. Questa interpretazione del brano è diventata classica, e a partire dal tardo quindicesimo secolo interi trattati furono scritti utilizzando questo verso come titolo (*Fasciculus Mirre*) e punto di partenza per meditazioni sulla Passione. Tra questi, il più popolare, opera di un frate francescano olandese, venne pubblicato per la prima volta nel 1517 corredato da illustrazioni in xilografia, e nel 1565 se ne contavano ormai non meno di 24 edizioni (Engammare 1993, 452). Le implicazioni del *Cantico* 1,13 per lo sviluppo dell'immagine della Pietà sono state studiate in maniera approfondita da Schawe 1989-90, che in un'appendice riporta anche un buon numero di testi di rilievo.
 33. *Sermone* 43, 1, sul *Cantico dei Cantici*: "Myrrha, amara res, dura et aspera tribulationum significat... Non quia levis in se (nec enim levis passionis asperitas, mortis amaritudo), sed levis tamen amanti. Et ideo non ait tantum. Fasciculus myrrhae dilectus meus; sed: Mihi, inquit, quae diligo fasciculus est. Unde et dilectum nominat, monstrans dilectionis vim omnium amaritudinum superare molestiam, et quia fortis est ut mors dilectio [*Ct* 8, 6]. Et ut scias non in se illam, sed in Domino gloriari, neque de propria virtute, sed de Domini adjutorio, praeumere fortitudinem; dicit illum inter ubera sua commoraturum, cui secunda decantet: Etiam si ambulavero in medio umbrae mortis, non timebo mala, quoniam tu mecum es [*Sal* 22, 4]". (*PL.* 183, coll. 993s.).
 34. *Sermone* 43, 5: "... hunc medullis inserite cordis, hoc munite aditum pectoris, ut et vobis inter ubera commoretur" (*PL.* 183, col. 995).
 35. *Canticum* 1949, XII 2. Bibliografia recente su questo importante libro xilografico in Schawe 1989-1990, 199, n. 74; Wilson e Wilson 1984, 106, Blockbücher 1991; Petrov 1998. Osservazioni sull'influenza di questo libro nell'Europa del nord e in Italia si possono

- trovare in Petrov 1998, 360ss. n. 28, e Zuccari 1990, 66ss. La stessa immagine è stata citata da Baldwin 1984, 62 in relazione alla metafora della Passione nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di van Eyck, al cui riguardo vedi pp. 240ss. Nello *Speculum humanae salvationis* si dice che la Vergine avrebbe raccolto le sofferenze di Cristo nel sacchetto di mirra, mettendolo tra i suoi seni, *pro clipeo*: “Omnes autem poenaltates Christi Maria diligenter collegit et per compassionem fasciculum myrrhae ex ipsis compegit. Hunc fasciculum pro clipeo inter ubera sua collocavit et in tali armatura contra hostem nostrum dimicavit” (Schawe 1989-90, 221).
36. L'importanza della dedicazione e degli usi liturgici della cappella è stata sottolineata e presa in esame da Ettlinger 1978.
 37. Redig de Campos 1939.
 38. Sulla passione di Michelangelo per Petrarca, v. Panofsky 1962, 178s.
 39. In una lettera del 25 dicembre 1531 il pittore di decorazioni ornamentali Giovanni da Udine scrive che il papa avrebbe voluto includere “grandi scene da una parte”, presumibilmente in rilievo, dal momento che Giovanni nega competenze come scultore (“...già una volta me parlò N. S.re che 'l ci era da fare storie grande de una banda; per le quali la mia perfexione non è da scultore”; Barocchi 1962-72, 3, 1140; Chiarini, in *Michelangelo* 1964, 143s., ha letto la parola “banda” come “canda” [= canna da 2,3 metri], come ha osservato Joannides 1972, 547; anche Barocchi e Ristori 1965-1983, III, 362). La Popp ha associato i disegni sulla Resurrezione a questa idea, ritenendoli destinati alla lunetta sopra la Vergine e alle tombe dei Magnifici. Nella sua ricostruzione, la Popp ha incluso diverse composizioni tumultuose per soggetti dell'Antico Testamento, ritenendole destinate alle lunette laterali; Tolnay 1943-60, 3, 158, ha obiettato che le figure sarebbero state troppo piccole, osservazione che non si addice ai disegni sulla Resurrezione, le cui figure sono in scala molto maggiore. Hirst (1961, 179, e 1988, 96) ha interpretato, a mio giudizio erroneamente, l'osservazione di Giovanni da Udine come se fosse un rifiuto dell'intera proposta del papa. La Popp, e quasi tutti gli altri commentatori, sono partiti dal presupposto che la narrazione dovesse essere in affresco, nonostante il riferimento di Giovanni da Udine alla scultura. Joannides 1972, 547, n. 36, ha suggerito che si facesse riferimento a un altorilievo. In certi disegni copiati da un primo progetto di Michelangelo, il gruppo centrale della *Madonna col Bambino* è fiancheggiato da due pannelli in rilievo che evidentemente rappresentano soggetti tratti dalla mitologia classica (Tolnay 1969, 12).
 40. Barocchi 1962-1972, 3, 1141s.
 41. Panofsky 1962, 213ss., descrive la proposta di Sebastiano come “uno scherzo di grande effetto” notando il parallelo con san Giovanni, ma concentrando l'attenzione soprattutto sull'interpretazione neoplatonica del mito di Ganimede (anche Saslow 1986, 42s., Balas 1995, 30, 33). La mia sottolineatura è opposta a quella di Panofsky. Le scene mitologiche possono essere state progettate in realtà per una versione precedente delle tombe dei Medici; v. nota 39 sopra.
 42. Su questo punto, v. Ettlinger 1978, 287. Naturalmente ci potrebbe anche essere un riferimento commemorativo a Leone X (Giovanni) de' Medici. La Sacrestia Vecchia è stata studiata recentemente in relazione alla sua funzione funeraria, e alla sua dedicazione a san Giovanni, da Crum 1995.
 43. Sulla composizione di Ganimede v. il recente Joannides 1996, 72-4.
 44. “Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila” (Ez 1,10). “Ogni cherubino aveva quattro sembianze: la prima quella di cherubino, la seconda quella di uomo, la terza quella di leone e la quarta quella di aquila” (Ez 10,14). “Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola” (Ap 4,7).
 45. “...quarta Iohannem evangelistam qui adsumptis pinnis aquilae et ad altiora festinans de Verbo Dei disputat” (P.L. 26, col. 19).
 46. “Non rude est auribus caritatis uestrae euangelistam Iohannem uelut aquilam uolare altius, caliginemque terrae transcendere et lucem ueritatis firmioribus oculis intueri” (P.L. 35, col. 1510). “Non è nulla di nuovo per le tue orecchie, diletto, che l'Evangelista Giovanni, come un'aquila, compia un volo più alto, e si libra sopra la scura nebbia della terra, per fissare con occhi più fermi la luce della verità”.

“In quatuor euangeliis, uel potius quatuor libris unius euangelii, sanctus Iohannes apostolus non immerito secundum intellegentiam spiritalem aquilae comparatus altius multoque sublimius aliis tribus erexit praedicationem suam... ..istum autem... erexit... super omnem etiam exercitum angelorum... et peruenit ad eum per quem facta sunt omnia, dicendo: In principio erat Verbum... ..et de Domini diuinitate, quomodo nullus alius, est locutus. Hoc ructabat quod biberat. Non enim sine causa de illo in isto ipso euangelio narratur, quia et in conuiuio super pectus Domini discumbat. De illo ergo pectore in secreto bibebat, sed quod in secreto bibit, in manifesto eructauit, ut perueniat ad omnes gentes non solum incarnatio Filii Dei, et passio, et resurrectio, sed etiam quid erat ante incarnationem Vnicus Patri, Verbum Patris, coaeternus generanti, aequalis ei a quo missus est, sed in ipsa missione minor factus, quo maior esset Pater” (P.L. 35, coll. 1662s.)

“Nei quattro Vangeli, o piuttosto nei quattro libri dell’unico Vangelo, san Giovanni apostolo, non immeritatamente in rapporto alla sua comprensione spirituale paragonata all’aquila, ha elevato la sua predicazione più in alto e in modo molto più sublime rispetto agli altri tre... perché questo evangelista... ha volato... perfino al di sopra dell’intero esercito di angeli... e ha raggiunto Colui per il quale tutte le cose furono create; dicendo, ‘In principio era il Verbo...’ ...ed egli ha parlato a proposito della divinità del Signore come nessun altro. Quello che egli ha bevuto, lo stesso ha emesso. Perché non è senza ragione che proprio in questo Vangelo si dica di lui che a cena reclinò il capo sul petto del Signore. Da quel seno egli dunque bevve in segreto; ma ciò che bevve in segreto lo fece conoscere apertamente, sicché possa giungere a tutte le nazioni non solo l’incarnazione del Figlio di Dio, e la Sua passione e resurrezione, ma anche ciò che Egli era prima della Sua incarnazione, il solo Figlio del Padre, il Verbo del Padre, co-eterno con Lui dall’inizio, uguale a Colui dal quale Egli fu mandato; ma affinché in questa stessa missione si facesse minore quanto è maggiore il Padre”.

“Restat aquila, ipse est Iohannes, sublimium praedicator et lucis internae atque aeternae fixis oculis contemplator. Dicuntur enim et pulli aquilarum a parentibus sic probari, patris scilicet ungue suspendi, et radiis solis opponi; qui firme contemplatus fuerit, filius agnoscitur;

si acie palpitauerit, tamquam adulterinus ab ungue dimittitur” (P.L. 35, col. 1666) “Resta l’aquila; questa è Giovanni, predicatore di sublimi verità, e contemplatore con sguardo fisso della luce interiore eterna. È detto, infatti, che le giovani aquile vengono messe alla prova dai genitori in questo modo: la giovane aquila viene sospesa agli artigli del padre ed esposta direttamente ai raggi del sole; se guarda con occhio fisso il sole, viene riconosciuta come vera progenie; se i suoi occhi tremano, la si fa cadere, quale progenie spuria”.

47. Su Ganimede e san Giovanni, v. Panofsky 1962, 212ss., Saslow 1986, 42; nessuno dei due mette in relazione il legame tra Ganimede e Giovanni con l’assunzione di quest’ultimo e col tema della Resurrezione.
48. Iacopo da Varagine 1969, 63s; *The Golden Legend* 1993, 1, 54s.
49. Una tale fusione sembra implicita in un’elaborazione del passo del Vangelo come quella di Eusebio di Emesa, citata da Pignoli 1913, 122.
50. Davies 1961, 246-249. Viceversa il Vangelo di Giovanni è stato associato con l’Ascensione di Cristo, e il suo inizio posto in relazione con la Resurrezione; nella liturgia greca l’inizio del Vangelo di Giovanni è tuttora letto durante la veglia pasquale, ed è spesso illustrato in evangelari e lezionari da miniature accoppiate che illustrano la Discesa agli Inferi e l’Evangelista, spesso accompagnato dall’aquila, mentre detta il suo Vangelo dietro ispirazione divina (Meredith 1966, 423; Nelson 1980, *passim*; Kartsonis 1986, 144s., 177ss.; Evans e Wixom [cur.] 1997, 105-107). Sono grato ad Anna Kartsonis (University of Washington) e Lois Drewer (Index of Christian Art, Princeton University) per la segnalazione di questa tradizione.
51. Jugie 1944, 710-726, “La mort e l’assomption de saint Jean l’Evangéliste”.
52. Debbo questa osservazione fondamentale a Panofsky 1962, 213, che ha mostrato anche che la stessa associazione veniva fatta ancora nel sedicesimo secolo (anche Saslow 1986, 6, 42). (“Ganimedes... puer pulcherrimus instantum a iove dilectus fuit quod ab ipso mutato in aquilam fuit raptus et in coelo stellificatus... Ista aquila significat limpiditudinem sicut ganimedes significat iohannem euangelistam iuuenem & gratiosum: quia scilicet aquila id est subtilitas & claritas sicut ipsum rapuit in coelum in quantum ipsum lo-

- qui de coelestibus alte fecit... Vel aquila est christus qui istum puerum dilexit: & ad secreta coelestia sublimavit", Berchorius 1962, 150s.).
53. Panofsky 1962, 213; Saslow 1986, 6, 42.
 54. Hirst 1988, 103-106.
 55. "Ioannes autem per figuram aquilae eundem Dominum post resurrectionem carnis demonstrat evolasse in coelum" (*P.L.* 83, col. 117).
 56. Ergo si nemo ascendit, nisi qui descendit, verum est, quia omnes qui illic sunt vel erunt, 'ipse tanquam aquila portavit in suis'. (*Commentario sull'Apocalisse*, *P.L.* 169, col. 915), citato da Beitz 1930, 89; v. anche Ruperto di Deutz 1974, 53-56.
 57. Sull'iconografia di questa cupola, v. Toscano 1974.
 58. Tolnay 1943-60, 3, 32, 125, 165; cfr. Dal Poggetto 1979, 188, Wallace 1994, 291. La relazione tra i candelabri, la dedicazione della cappella alla Resurrezione e il presunto soggetto della decorazione nella lunetta sopra la Madonna, sono stati colti anche da Tietze-Conrat 1954, 223, e Cox-Rearick 1984, 42s.
 59. *Paradiso* XXV, 112-114 (Dante 1975, 286s.).
 60. Von Einem 1973, 7s., ha sottolineato l'importanza della dedicazione e delle devozioni ordinate per la cappella, ma è allo studio fondamentale di Ettliger 1978 che dobbiamo una più completa comprensione del suo contesto liturgico. Hartt 1951, 152, ha osservato la coincidenza tra il giorno dell'incoronazione di Leone X e la dedicazione della cappella.
 61. V. *Enciclopedia* 1949-1954, VII, 963s.
 62. Ettliger fa notare (1978, 295, 297) che questa usanza, altrimenti sconosciuta in Italia, a nord era circoscritta al mecenatismo regale.
 63. Cox-Rearick 1984, 116, ha colto con nitore le implicazioni dinastiche della serie dei monumenti funerari medicei. Il processo può essere seguito efficacemente osservando l'evoluzione delle pratiche funerarie medicee studiate in Strocchia 1992.
 64. Il testo utilizzato nella Cappella medicea venne stampato nel 1573 in sostituzione degli ormai logori manoscritti allora ancora in uso. *Psalterium* 1573, prefazione; v. i brani citati da Ettliger 1978, 295.
 65. *Psalterium* 1573, fol. 19v: *Oratio*. "Rege nos domine suauius tuas praeceptiones habenis: vt aeterni habitaculi habitatione percepta plenitudine perennis poculi repleamur, per Christu dm nost". Il testo della preghiera è leggermente diverso nell'edizione del 1491 dell'*Expositio* di Ludolfo, fol. 33: "Rege nos dne suauius tue preceptionis habenis vt eterni tabernaculi habitatione percepta plenitudine p. hennis poculi repleamur. Per dnm". Le frasi del salmo evocate da Ludolfo sono 23,1: "Dominus regit me..." (Il Signore è il mio pastore); 23,4: "...virga tua et baculus tuus, ipsa me consolata sunt" (...il tuo bastone e il tuo vincastro mi danno sicurezza); 23,5: "...et calix meus inebrians quam praeclarus est!" (...il mio calice trabocca); 23,6: "...et ut inhabitem in domo Domini in longitudinem dierum" (...e abiterò nella casa del Signore per lunghissimi anni). La frase di Ludolfo è stata inclusa come colletta al *Salmo* 23, in Neale e Littledale 1874, 324.
 66. È evidente che l'impresa, al cui riguardo vedi oltre, può essere stata usata da Cosimo, *Pater Patriae*, e da Lorenzo il Magnifico prima di essere adottata da Leone X; vedi Cox-Rearick 1984, spec. 36-40, e Rousseau 1989. In un eccellente saggio sull'architettura della lanterna della Cappella medicea William Wallace ha evidenziato la sua adeguatezza simbolica alla dedicazione alla Resurrezione e alle ambizioni dinastiche dei Medici, comprendendovi la corona d'alloro e le teste leonine sul tetto, riferimenti a Lorenzo il Magnifico e Leone X (Wallace 1989, spec. pp. 21s.).
 67. Sull'espedito dei Medici, v. Cox-Rearick 1984, spec. 36-40.
 68. Secondo una cronaca anonima dell'elezione del papa, Clemente scelse il nome "ut spem clementiae prius inimicis inijceret", cit. da Quednau 1979, 223. Il simbolismo della fenice e la tradizione del nome papale sono stati recentemente studiati in relazione a Clemente VIII da Freiberg 1995, 171-176.
 69. "Consideriamo lo strano e impressionante fenomeno che si svolge all'Est, cioè nelle regioni dell'Arabia. Vi è un uccello che si chiama fenice. È l'unico esemplare della sua specie, e vive cinquecento anni; e quando si avvicina alla dissoluzione e la sua morte è imminente, si costruisce un nido con l'incenso, la mirra e le altre spezie; poi vi entra quando il tempo si è compiuto, e muore. Ma dalle carni in decomposizione nasce una sorta di verme, che si nutre degli umori dell'animale morto fino a quando non gli crescono le ali; poi, dopo essere diventato forte, raccoglie il nido in cui sono rimaste le ossa dell'uccello morto e le trasporta per tutto il tragitto dall'Arabia fino alla città

egiziana chiamata Heliopolis; e là, di giorno, alla vista di tutti, si posa sull'altare del Sole e le deposita qui, poi riparte per la sua prima casa. Quindi i sacerdoti esaminano il documento pubblico e scoprono che è arrivato dopo un lasso di tempo di cinquecento anni" (Kleist 1946, 24s.).

70. L'argomento di Clemente è ripreso, tranne che nei passaggi più particolareggiati, con specifici riferimenti a cielo e terra e nel contesto di un trattato dedicato alla Resurrezione, in uno dei testi più eloquenti e influenti di Tertulliano, grande retorico che fu uno dei primi teologi della chiesa. Sebbene in modo embrionale, Tertulliano ha sviluppato ed elaborato il concetto di resurrezione nel suo *De resurrectione carnis*, il primo trattato comprensivo della cristianità su questo argomento. "Osservate poi i veri casi di potere divino. Il giorno muore nella notte e da ogni parte è sepolto dalle tenebre. La bellezza del mondo si veste a lutto... Ed ecco ancora la stessa luce... il mondo intero rivive uccidendo la propria morte... fino a quando anche la notte stessa torna a vivere... Perché c'è anche un riaccendersi dei raggi delle stelle, che l'avanzata del giorno ha spento... Inoltre, anche la terra apprende dal cielo (cioè la pioggia) a vestire gli alberi dopo che si sono spogliati, a colorare i fiori di nuovo... Per dirla con una sola parola, l'intera creazione è un ciclo ricorrente". Nel brano successivo Tertulliano interpreta anche l'invocazione di Clemente della Fenice come una morte che è anche una nascita. (Evans 1960, 33-35). Sul pensiero di Tertulliano sulla Resurrezione in tale contesto, v. Bynum 1995, spec. 34-43. Il ruolo di Tertulliano nello sviluppo del primo pensiero cristiano, soprattutto in rela-

zione alla filosofia e alla retorica antiche, è diventato immediatamente evidente con la pubblicazione completa delle sue opere del 1521, che comprende per la prima volta il trattato sulla Resurrezione. Il volume fu pubblicato dal grande umanista ed editore alsaziano Beatus Rhenanus (1485-1547), i cui vasti contatti epistolari lo misero in relazione con molti degli studiosi e dei riformatori più conosciuti di quell'epoca. Il libro, con incisioni in legno di Holbein il Vecchio, riscosse un tale successo che nel 1528 e nel 1539 vennero pubblicate nuove edizioni. Su Beatus e la sua biblioteca v. Adam 1962, 49-65, 83-87; sulla pubblicazione di Tertulliano Horowitz 1872, 662-674; sulla corrispondenza di Rhenanus, Horowitz e Hartfelder 1886.

Il merito di indicare queste prime idee cristiane sulla Resurrezione in relazione alla Cappella medicea va a un saggio piuttosto trascurato di E. Tietze-Conrat 1954. Tietze-Conrat si è concentrato su Clemente di Roma, ma ha osservato che non esiste prova che il testo di Clemente fosse conosciuto durante il Rinascimento. (Citato da Geronimo ed Eusebio, il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1633; cfr. Quednau 1979, 222).

71. Per ciò che segue su queste decorazioni v. l'opera davvero approfondita e perspicace di Quednau 1979.
72. V. Quednau 1979, 273-275. Questa ricostruzione della sequenza ideologica dipende dalla cronologia degli affreschi della Sala di Costantino stabilita nella letteratura recente (v. Quednau 88-95). Il quadro sarebbe completamente diverso se si dimostrasse corretta la più antica tradizione (Quednau 92, 584 n. 308) di ritenere che sia stato eseguito quasi tutto sotto il regno di Clemente VII.