

La Notte e la Ninfa. Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini

Matteo Residori

▶ **To cite this version:**

Matteo Residori. La Notte e la Ninfa. Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini. a cura di Maria Pia Ellero, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre,. in Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni„ Maria Pacini Fazzi, p. 419-432, 2017, 978-88-6550-606-6. hal-01719077

HAL Id: hal-01719077
https://hal.science/hal-01719077

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matteo Residori

La Notte e la Ninfa
Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini

Il celebre epigramma della Notte è l'unico testo poetico in cui Michelangelo parla esplicitamente di una sua opera figurativa – o meglio *fa parlare* una sua opera figurativa, perché come si sa questi versi si devono immaginare pronunciati dalla statua che orna il sepolcro del duca Giuliano nella Sagrestia Nuova:

> Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
> mentre che 'l danno e la vergogna dura;
> non veder, non sentir m'è gran ventura:
> però non mi destar, deh, parla basso.[1]

Nonostante questo rapporto diretto ed esplicito, però, l'epigramma non può essere considerato una spiegazione autorevole del significato della scultura, né un riflesso verbale dell'ispirazione da cui essa è nata: si tratterebbe, anzi, di un tentativo dell'artista di attribuire *a posteriori* alla sua opera un valore diverso e quasi opposto a quello originario. Questa almeno è l'interpretazione dell'epigramma che si è imposta da tempo negli studi sulla poesia di Michelangelo. Dal commento di Paola Barocchi alla *Vita* vasariana fino alla recentissima edizione delle *Rime* a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, infatti, si sottolinea in genere la grande distanza che separa la *Notte* scolpita di San Lorenzo dalla Notte che parla in questi versi: distanza temporale e geografica innanzitutto, dato che almeno vent'anni separano la scultura, realizzata a Firenze nei primi anni 1520, dall'epigramma, composto a Roma nel 1546; ma anche e soprattutto distanza ideologica, se è vero che, mentre la scultura s'inserisce in un programma iconografico certo complesso ma indubbiamente celebrativo della grandezza di casa Medici, l'epigramma conterrebbe un attacco appena velato a Cosimo I de' Medici, diventato duca di Firenze nel 1537.[2]

1. Cito da Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a c. di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016, dove l'epigramma figura come diciassettesimo testo della *Silloge*. Nelle edizioni precedenti, che riprendono l'ordinamento fissato da Enzo Noè Girardi nella sua edizione critica (Bari, Laterza, 1960), il testo occupa invece il numero 247. Diverso il caso degli epigrammi per Cecchino Bracci, affini a questo per forma metrica e uso della prosopopea, perché in essi prende la parola il defunto e non il ritratto scolpito posto sulla sua tomba, che peraltro all'epoca della composizione dei testi non esisteva ancora (e che probabilmente fu realizzata, su disegno dell'artista, dal suo assistente Francesco Amadori, detto Urbino).

2. Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 1031 e sgg.; M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., nota *ad locum*. Anche Jonathan K. Nelson, autore della più recente sintesi critica sulla Sagrestia Nuova, presenta l'epigramma come «un tentativo di reinterpretare la Notte alla luce della nuova atmosfera politica di Firenze» («the poem consitutes […] his attempt to reinterpret the Night in light of the new political atmosphere in Florence»): *Poetry in Stone: Michelangelo's Ducal Tombs in The New Sacristy*, in *San Lorenzo: A Florentine Church*, eds. Robert W. Gaston, Louis A. Waldman, Florence, Villa I Tatti, 2017, pp. 450-480: 471.

In realtà, l'allusione politica non sarebbe facilmente decifrabile senza la testimonianza di Donato Giannotti, fuoriuscito fiorentino e amico intimo di Michelangelo, che nei suoi *Dialogi* su Dante, ambientati nel 1546, cita l'epigramma dichiarandolo «molto a proposito de' tempi nostri», e ricordando le circostanze della sua composizione.[3] Poco dopo l'apertura al pubblico della Sagrestia Nuova (1545), un membro dell'Accademia Fiorentina, probabilmente Giovanni Strozzi, scrisse un epigramma in lode della *Notte* in cui riprendeva luoghi comuni della poesia ecfrastica: la statua realizzata dall'artista 'angelico', emulo del Creatore, è dotata di vera vita; chi ne dubita è invitato a svegliare la dormiente, che sicuramente gli parlerà.[4] La replica di Michelangelo, di poco successiva, esaudisce la promessa iperbolica di Strozzi («parleratti») dando la parola alla *Notte*, ma al tempo stesso inverte scontrosamente i termini convenzionali di quell'encomio: non l'animazione della vita e della veglia, ma l'inerzia del sonno e della pietra sono da apprezzare in questi tempi incresciosi, dominati da un «danno» e una «vergogna» che è meglio non vedere né sentire. La connotazione allora prevalente della dittologia «danno e vergogna»[5] suggerisce che la causa di questa situazione sia di natura politica, ed è ovvio identificarla con il potere del duca Cosimo, per il quale Michelangelo non mostrò mai molta simpatia; quello stesso duca Cosimo che, non riuscendo a convincere il grande artista a tornare a Firenze, cercava ogni occasione per valorizzare a proprio vantaggio le opere da lui realizzate per il suo casato. A questo mirava evidentemente l'apertura al pubblico dell'incompiuta Sagrestia Nuova di San Lorenzo, di cui Michelangelo aveva lasciato in sospeso il cantiere trasferendosi definitivamente a Roma nel 1534;[6] e non è da escludere un incoraggiamento del duca, protettore dell'Accademia Fiorentina, anche all'origine del testo dello Strozzi, in cui l'elogio della scultura laurenziana finisce in ogni caso per ridondare in gloria del principe. Oltre al rifiuto austeramente ironico delle iperboli encomiastiche («deh, parla basso»), dunque, l'epigramma di Michelangelo esprime forse anche una sorda irritazione verso il ruolo svolto da certi poeti nella strumentalizzazione propagandistica della sua arte. Ed è certo per contrastare una forma di appropriazione indebita che l'artista non esita, nella poesia, a conferire un significato del tutto nuovo a un attributo essenziale della sua scultura: il sonno mortuario della *Notte*, che nel progetto originario delle Tombe Medicee evocava l'annullamento del tempo a causa della fama imperitura del duca Giuliano,[7] diventa ora strumento di protezione, fonte di be-

3. Donato Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, a c. di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 44-45.

4. «La Notte, che tu vedi in sì dolci atti | dormir, fu da un Angelo scolpita | in questo sasso: e perché dorme, ha vita. | Destala, se no 'l credi, e parleratti» (cito da *Rime*, p. 32, dove vengono forniti anche i dati utili all'identificazione dell'autore).

5. Come afferma Giorgio Masi, a p. 33 dell'ed. citata delle *Rime*, sulla base di una serie di riscontri con testi contemporanei in poesia e in prosa.

6. Un utilizzo latamente politico del complesso laurenziano e della fama di Michelangelo è attestato già un decennio prima, nel maggio 1536, quando Carlo V, ospite a Firenze del genero, il duca Alessandro de' Medici, fu invitato «a vedere quella maravigliosa Sagrestia che fece in quella chiesa Michelagnolo Buonarroti scultore fiorentino, il quale meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote» (Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, per cura di Gaetano Milanesi, vol. III, Firenze, Felice Le Monnier, 1858, p. 177 [libro XIV]; il passo è stato recentemente segnalato da Francesco Cagliori, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in «Prospettiva», 145 (2012 [2013]), pp. 2-81: 33). Devo questa indicazione a Daniele Rivoletti, che ringrazio della sua attenta lettura e di altri preziosi consigli.

7. Come attesta il frammento in prosa *El Dì e la Notte parlano e dicono* (databile al 1524-26), accolto sotto il n. 14 nell'edizione Girardi delle *Rime* ed escluso invece, per la sua natura di abbozzo prosastico, dall'edizione Corsaro-Masi.

nefico ottundimento contro il potere nefasto del duca Cosimo. Insomma, se il programma iconografico della Sagrestia Nuova era assimilabile a un concetto encomiastico, l'epigramma del 1546 si avvicinerebbe piuttosto allo stile della satira – se non addirittura, come ha suggerito di recente Giorgio Masi, all'insolenza popolaresca della pasquinata, genere che doveva essere ben noto al Michelangelo 'romano'.[8]

Non sappiamo se Giannotti, apertamente ostile a Cosimo, abbia in qualche modo ispirato la composizione dell'epigramma. Di sicuro l'esule fiorentino svolse un ruolo importante, in quello stesso 1546, nell'allestimento della silloge di ottantanove testi che rappresenta l'unico tentativo di sistemazione – forse in vista di una pubblicazione o almeno di una diffusione manoscritta – dell'opera poetica di Michelangelo.[9] Ora, in questa raccolta, che contiene ben pochi testi di argomento artistico, si trova non solo l'epigramma della Notte ma anche, unico testo di altro autore, quello di Strozzi – certo per documentare le circostanze della composizione del testo ma forse anche per illustrare lo scarto tonale e ideologico tra i due elementi di questo scambio poetico. L'inserimento nella silloge incoraggia l'interpretazione politica dell'epigramma di Michelangelo anche istituendo un legame a distanza con un gruppo di altri testi in cui si esprime analogamente, per via di allusione o di allegoria, un giudizio negativo sulla situazione politica della Firenze contemporanea.[10]

Quest'interpretazione dell'epigramma della Notte, che anch'io ho ripreso in miei precedenti lavori,[11] corrisponde a un'immagine di Michelangelo che è particolarmente apprezzata dai suoi lettori moderni: quella dell'artista repubblicano, ostile a ogni forma di potere tirannico, e del poeta aspro, intransigente, allergico alla vacuità compiacente degli scambi cortigiani. Resta che, senza i corredi esegetici che ho ricordato, il messaggio politico dell'epigramma non sarebbe così trasparente, e che di fatto esso pare essere stato ignorato da molti dei suoi primi lettori. La silloge del 1546 non fu mai pubblicata; inediti restarono

Nell'abbondante dibattito critico sul testo, ben sintetizzato da J. K. Nelson, *Poetry in Stone*, cit., pp. 463-464, ricordo in particolare l'intervento di Maia Wellington Gahtan, *Michelangelo and the Tomb of Time: the intellectual Context of the Medici Chapel*, in «Studi di Storia dell'Arte», 13 (2002), pp. 59-124: 73-76, e la stimolante proposta di Ida Campeggiani, *La «vendetta» del duca Giuliano: ipotesi michelangiolesche*, in «Humanistica», VI/2 (2011), pp. 73-86, secondo la quale la vittoria sul tempo sarebbe dovuta al potere eternante dell'arte.

8. La proposta, accennata a p. 34 dell'edizione citata, è sviluppata più lungamente nell'articolo *Le statue parlanti del cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, a c. di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 221-274: 269-270.

9. Sulla dibattutissima questione rinvio all'equilibrata sintesi proposta da Antonio Corsaro nella *Nota al testo* della già citata edizione delle *Rime* (in particolare alle pp. CXVII-CXXII).

10. Si tratta dei due sonetti su Dante *Dal Ciel discese e col mortal suo, poi* e *Quanto dirne si de' non si può dire* (*Silloge* 37 e 49, corrispondenti ai numeri 248 e 250 dell'edizione Girardi), in cui la sorte dell'*exul immeritus* è deprecata come esempio dell'ingratitudine di Firenze, incapace di riconoscere le qualità dei suoi figli più meritevoli (tra i quali si include evidentemente anche l'artista), e del madrigale *Per molti, donna, anzi per mille amanti* (*Silloge* 48 = *Rime* 249), in cui Michelangelo condanna, attraverso una singolare allegoria erotica, l'appropriazione della cosa pubblica fiorentina da parte di «un sol[o]», identificabile con Cosimo.

11. Michelangelo, *Rime*, a c. di Matteo Residori, introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann, Milano, Mondadori, 1998, p. 376; Matteo Residori, *«E a me consegnaro il tempo bruno». Michelangelo e la notte*, in *Michelangelo poeta e artista*. Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), a c. di Paolo Grossi e Matteo Residori, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp. 103-123: 104; Id., *«Mia oscura notte»: il tempo nelle* Rime *e nella Sagrestia Nuova*, in *1564-2014. Michelangelo: incontrare un artista universale*, a c. di Cristina Acidini, con Elena Capretti e Sergio Risaliti, Firenze, Giunti, 2014, pp. 119-125: 124.

per secoli anche i *Dialogi* di Giannotti: a lungo, dunque, la diffusione dell'epigramma fu affidata esclusivamente alla *Vita* michelangiolesca di Vasari, che fin dall'edizione del 1550, e poi di nuovo in quella del 1568, cita per esteso l'epigramma di Strozzi e quello dell'artista. Ora, non solo Vasari si guarda bene dall'alludere alla valenza polemica dell'epigramma responsivo, ma tace la distanza cronologica tra poesia e scultura e insiste invece sulla loro congruenza tematica, osservando che Michelangelo avrebbe rappresentato nella *Notte* «non solo la quiete di chi dorme, ma il dolore e la maninconia di chi perde cosa onorata e grande»[12] – concetto, quest'ultimo, non lontano da quello espresso per endiadi dalla coppia «danno» e «vergogna».[13] Da parte di Vasari, che dedica le sue *Vite* al duca Cosimo, si può certo sospettare l'intenzione di occultare tendenziosamente il significato politico dell'epigramma, incoraggiandone piuttosto un'interpretazione universalizzante di tipo etico-psicologico: ma perché un'operazione del genere fosse possibile bisognava ovviamente che il senso della poesia di Michelangelo fosse in parte ambiguo e che le sue intenzioni polemiche non fossero poi così evidenti. Sta di fatto che anche nell'edizione delle *Rime* allestita nel 1623 da Michelangelo Buonarroti il Giovane, che non aveva certo interesse a documentare le posizioni anticosimiane dell'avo e che praticò, in molti altri casi, forme particolarmente efferate di censura delle sue poesie, l'epigramma della Notte è pubblicato tale e quale, assieme a quello di Giovanni Strozzi, in una sezione politicamente innocua di testi di corrispondenza.[14]

*

È del resto probabile che Vasari e altri lettori del tempo avvertissero prima di tutto nell'epigramma l'eco di un altro testo allora celeberrimo: un epigramma latino in cui, come in quello di Michelangelo, una creatura femminile addormentata prende paradossalmente la parola per chiedere di non essere svegliata. A parlare in quest'epigramma, a lungo creduto antico ma di probabile composizione umanistica,[15] è una ninfa delle fonti, il cui sonno è cullato dal soave mormorio delle acque e rischia di essere turbato da chi si accosti alla fonte per bere o lavarsi:

Huius nympha loci, sacri custodia fontis,
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.

12. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a c. di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987, vol. VI, p. 58. Il passo non ha subìto modiche di rilievo nel passaggio dalla prima alla seconda edizione.
13. Il senso della formula vasariana non è del tutto chiaro (soprattutto per l'uso del termine «cosa»), anche se è probabile che la «perdita» cui si allude sia la morte del duca Giuliano, e che quindi il senso dell'epigramma sia «tirato surrettiziamente» verso il «comune denominatore cortigiano», come afferma P. Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana, cit., vol. III, p. 1033.
14. *Le Rime di Michelagnolo Buonarroti raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze, Giunti, 1623, p. 77.
15. Sulla base di un'indicazione conservata in un manoscritto della Biblioteca Riccardiana l'autore è stato identificato con l'umanista Giovanni Antonio Campano (1429-1477): cfr. Elisabeth B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in «The Art Bulletin», 57/3 (1975), pp. 357-365: 357. La vasta produzione latina di Campano comprende in effetti anche molti epigrammi: negli otto libri di *Elegiae et Epigrammata* compresi nella *princeps* delle sue opere (Roma, 1495) non sembra però esservi traccia dell'epigramma della ninfa.

Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace.

Accomunate dalla situazione enunciativa, le due quartine sono particolarmente vicine nella loro conclusione: la doppia ingiunzione della ninfa all'ascoltatore (*parce meum … somnum | rumpere, tace*) è infatti puntualmente riecheggiata dai due imperativi che scandiscono l'ultimo verso dell'epigramma michelangiolesco («non mi destar», «parla basso»). Esaminando i due testi con attenzione, in realtà, emerge anche un reticolo di corrispondenze più minute: la movenza sintattica iniziale, che lega la situazione di sonno piacevole (*Dormio*, «Caro m'è il sonno») al perdurare di certe circostanze, indicate da una frase temporale (*dum … sentio*, «mentre … dura»); la presenza del verbo «sentire», in forma positiva in un caso e negativa nell'altro (*sentio*, «non sentir»); infine il riferimento a una pietra lavorata, in Michelangelo il «sasso» di cui è fatta la scultura, nell'epigramma latino la vasca marmorea (*cava marmora*) di una fontana, sulla quale, secondo la sua più antica attestazione, l'epigramma sarebbe stato inciso.[16]

Sembra probabile, insomma, che nello scrivere il suo epigramma Michelangelo avesse in mente questo modello latino – ipotesi non incompatibile con quello che sappiamo delle competenze linguistiche dell'artista, che, per quanto privo di una solida educazione umanistica, era sicuramente in grado di leggere testi latini più complessi di questo.[17] Tale affinità, già segnalata e anzi data per scontata da alcuni storici dell'arte,[18] non ha avuto finora l'attenzione che merita negli studi sulla poesia di Michelangelo. Essa permette non solo di aggiungere una tessera erudita al mosaico ancora lacunoso delle letture e delle fonti dell'artista, ma anche di offrire qualche spunto critico interessante sia sull'epigramma che sulla scultura della *Notte*. Infatti, pur non modificando radicalmente l'interpretazione del testo, il confronto col modello latino getta nuova luce sulla sua genesi, suggerendo che possa essere stata più intimamente intrecciata a quella della scultura di quanto in genere si pensi. Esso ci invita inoltre a un affascinante percorso tra parole e immagini che può dirci qualcosa sul modo in cui memoria, creazione artistica e scrittura poetica interagiscono nell'opera del nostro autore.

È difficile dire dove Michelangelo possa aver letto l'epigramma della ninfa: quasi sicuramente, però, non in un libro. La diffusione del testo nei primi decenni del Cinquecento, infatti, è affidata per lo più a supporti figurativi (disegni, incisioni, dipinti, sculture) che ambiscono a ricreare la sua natura originaria – vera o inventata che fosse – di testo epigra-

16. L'epigramma è citato per la prima volta nella sua raccolta manoscritta di incisioni antiche dal frate reggiano Michele Fabrizio Ferrarini (morto nel 1492), secondo il quale esso era inciso su una fontana ornata dalla scultura di una ninfa, in una località imprecisata sulle rive del Danubio: cfr. Otto Kurz, *Huius nympha loci. A Pseudo-classical inscription and a Drawing by Dürer*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institues», XVI (1953), pp. 171-177, da cui traggo il testo (p. 172).

17. Per esempio un'elegia latina di Petrarca, il cui primo verso (*Valle locus clausa toto michi nullus in orbe*) è trascritto dall'artista su un foglio di schizzi di datazione incerta: cfr. *Rime*, ed. Girardi, *Appendice* n. 22.

18. E. B. MacDougall, *The Sleeping Nymph*, cit., p. 357; Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, p. 244; Brian A. Curran, *Love, Triumph, Tragedy. Cleopatra and Egypt in High Renaissance Rome*, in *Cleopatra: a Sphynx Revisited*, ed. by Margaret M. Miles, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 96-130: 119.

fico.[19] Oggi i documenti più celebri della sua fortuna sono un disegno di Dürer e un dipinto di Cranach che rappresentano la ninfa addormentata secondo un modulo figurativo che, risalente all'*Hypnerotomachia Polyphili,* ha grande fortuna anche nella pittura veneziana del tempo (si pensi solo alla cosiddetta *Venere di Dresda* di Giorgione).[20] Completamente nudo o ricoperto da un sottile drappo, il corpo sinuoso della ninfa è disteso sull'erba, con gli occhi chiusi o socchiusi, un braccio ripiegato dietro la testa e le gambe incrociate: dietro di lei si trova una grande vasca rettangolare in cui ricade lo zampillo di una fontana e su cui si legge il testo integrale dell'epigramma, in Dürer, o, in Cranach, una sua versione ridotta a un singolo esametro (*Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco*).[21] Ad ambienti più vicini – almeno geograficamente – a Michelangelo ci riportano altre sorprendenti attestazioni della fortuna di questo motivo. A Roma, fin dai primi decenni del Cinquecento, compare nei giardini di alcuni illustri prelati (Angelo Colocci, Johann Goritz detto il Coricio, Federico Cesi, il cardinale di San Clemente) un nuovo tipo di fontana, composta dalla scultura sdraiata di una figura femminile nuda e dormiente e da una vasca su cui è inciso, in qualche caso, il testo del famoso epigramma.[22] Queste opere sono andate perdute ma ne rimane traccia in disegni, incisioni, descrizioni e testi poetici, soprattutto carmi latini composti nei circoli eruditi che orbitano attorno a Colocci e a Goritz. Tra questi ultimi spiccano i celebri *Coryciana*, prodotto tipico di quel classicismo curioso e sincretico, affascinato dai miti e dai misteri antichi, che, affondando le radici nell'*humus* culturale della Roma di fine Quattrocento (e in particolare nell'Accademia Romana di Pomponio Leto), trova la sua più compiuta espressione sotto il pontificato di Giulio II e Leone X.[23] Pubblicata nel 1524, questa imponente raccolta di poesie ecfrastiche è il frutto delle singolari celebrazioni poetico-religiose organizzate nel decennio precedente dal Goritz, su probabile influsso di Egidio da Viterbo, tra la chiesa di Sant'Agostino e il suo giardino alle pendici del Campidoglio: i poeti appendevano a statue e alberi testi latini in cui, mescidando elementi classici e cristiani, il culto della «Nimpha Corycia» si combinava sincreticamente con quello di sant'Anna. Il prevalere della dimensione spirituale – a cui non è estranea l'identificazione letteraria della fontana con una sorgente situata sul monte Parnaso, fonte per antonomasia dell'ispirazione poetica – non impedisce ad alcuni di questi autori di esplorare anche il potenziale erotico del motivo della bella addormentata. [24] Il poeta napoletano Girolamo Angeriano,

19. O. Kurz, *Huius nympha loci*, cit. La diffusione del testo e del motivo è studiata anche nel recente volume di Barbara Baert, *'Locus amoenus' and the Sleeping Nymph. 'Ekphrasis', Silence and 'Genius Loci'*, Leuven-Walpole, Peeters, 2016.
20. Il disegno di Dürer, datato da Kurz al 1514 circa, è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il dipinto di Cranach, del 1518, al Museum der bildenden Künste di Lipsia. Sulla fortuna veneziana del motivo si veda almeno Millard Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CX/5 (1966), pp. 348-382.
21. In una versione successiva del dipinto di Cranach (1530-1534), conservata al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, la fontana è sostituita da una sorgente che scaturisce dalla roccia e lo stesso testo figura non come epigrafe ma su un cartiglio.
22. O. Kurz, *Huius nympha loci*, cit., pp. 142-143; E. B. MacDougall, *The Sleeping Nymph*, cit. Lo stato della documentazione impedisce di precisare di quale titolare del cardinalato di San Clemente si tratti.
23. Phyllis Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL (1977), pp. 223-239. Sulla dimensione ecfrastica di questi esercizi poetici e i loro rapporti con l'arte contemporanea si veda l'interessante studio di Sarah Charbonnier, *Poétique de l'*ekphrasis *et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X*, in «Camenae», 6 (2009), rivista elettronica consultabile sul sito http://saprat.ephe.sorbonne.fr/.
24. Virginie Leroux, *L'érotisme de la belle endormie*, in «Seizième Siècle», 7/1 (2011), pp. 15-35: 26-30.

che frequentò la cerchia del Goritz, compone ad esempio un epigramma (pubblicato nel 1512 nella sua raccolta *Erotopaegnion*) in cui ricalca il celebre modello per evocare carezzevolmente il dolce sonno non di una ninfa ma della donna da lui amata, Celia:

> Dum movet aura comas, dum fontis murmurat unda,
> sub placida hac pressit me modo valle sopor.
> Quisquis ades, mollem, dum dormio, parce quietem
> rumpere: sum sacrae Caelia numen aquae.[25]

A prima vista, questo mondo di strani culti neopagani e di raffinata poesia latina pare quanto mai lontano da quello di Michelangelo, che vive a Roma in quegli stessi anni (1508-1516) ma che ci piace immaginare solitario, confinato sui ponteggi della Sistina o in mezzo alla polvere del suo studio, tutto dedito all'immane sforzo fisico della creazione artistica. In realtà, come hanno mostrato ormai vari studi, a partire da quelli di Edgar Wind,[26] fin dal primo soggiorno romano dell'artista non dovettero mancare occasioni di contatto con il variegato ambiente dei collezionisti, eruditi, letterati che, ai margini della Curia, esploravano forme più o meno esoteriche di riscoperta e di riuso dell'eredità classica: la realizzazione di un Bacco «all'antica» per il cardinal Riario (1496-1497) e la probabile collaborazione con Egidio da Viterbo per il programma iconografico della Sistina sono solo gli episodi emergenti di una consuetudine di incontri e di scambi che dovette protrarsi per tutto il periodo romano e che sembra aver portato l'artista a incrociare, in almeno un'occasione, anche il Goritz.[27] Non si può dunque escludere che Michelangelo abbia visto di persona una delle ninfe-fontane che ornavano i giardini antiquari della città e abbia avuto notizia dei testi che le accompagnavano o di quelli che avevano ispirato ai poeti contemporanei.

Di certo non poté sfuggirgli, in ogni caso, la più sorprendente delle reincarnazioni romane della ninfa addormentata, che coinvolse una delle più celebri statue antiche delle collezioni pontificie. A partire dal 1512 è documentata la presenza nel cortile delle statue in Belvedere di una scultura ellenistica, oggi nota come *Arianna addormentata*, ma identificata allora e fino al Settecento come *Cleopatra morente*.[28] La figura femminile, semidistesa su un giaciglio con le gambe incrociate, è ricoperta da una veste aderente da

25. Girolomo Angeriano, *Erotopaegnion*, a c. di Allan M. Wilson, Nieuwkoop, De Graaf Publishers, 1995, p. 15, citato in V. Leroux, *L'érotisme de la belle endormie*, cit., p. 27.

26. Penso naturalmente a *Misteri pagani del Rinascimento* (1968), trad. it., Milano, Adelphi, 2009.

27. Cfr. Ph. Pray Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, cit., pp. 227-230. Secondo una tradizione antica ma non verificabile, Goritz si sarebbe rivolto a Michelangelo per una consulenza sul compenso richiesto da Raffaello per l'affresco rappresentante *Isaia* da lui realizzato nella chiesa di Sant'Agostino: cfr. Massimo Ceresa, *Goritz Johann, detto Coricio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVIII, 2002, pp. 69-72: 71.

28. L'identificazione cinquecentesca fu incoraggiata dal bracciale a forma di serpente che stringe il braccio sinistro della statua, interpretato come l'aspide con cui Cleopatra si sarebbe suicidata. Sulla fortuna cinquecentesca di questa scultura è ancora fondamentale lo studio di Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970 (in particolare le pp. 153-184). Da esso dipendono sostanzialmente, con qualche utile complemento, repertori più recenti come Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, pp. 184-187, e Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of sources*, 2nd edition revised and updated, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2010, pp. 125-126.



Francisco de Hollanda, *Antigualhas*, Escurial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, inv. 28.I.20, *Cleopatra*.

cui emergono il petto e le braccia nude; la testa inclinata, con gli occhi chiusi, si appoggia sul braccio sinistro ripiegato, mentre il destro è sollevato al di sopra del capo su cui ricade mollemente la mano. Stando a varie testimonianze dell'epoca – tra cui un celebre disegno di Francisco de Hollanda oggi all'Escurial (fig. 1)[29] –, la sistemazione dell'opera nel cortile delle statue (che allora era piuttosto un *hortus* ombreggiato da cipressi, allori, aranci) suggeriva l'assimilazione della Cleopatra morente alla figura della ninfa alla fonte. Inserita in una nicchia di aspetto rustico, la scultura era infatti collocata al di sopra di un antico sarcofago romano, trasformato in vasca di una fontana alimentata da due getti d'acqua che scaturivano da una finta roccia posta al di sotto della statua. L'agonia tragica della regina suicida veniva così a sovrapporsi e a confondersi con il sonno soave della ninfa, cullato dal mormorio di una fonte in mezzo a un ridente *locus amoenus*. Non risulta che tale allestimento comprendesse anche il testo dell'epigramma che l'aveva ispirato, né alcun altro testo inciso.[30] Ma la sovrapposizione tra le due figure era evidente per i poeti contemporanei, che in qualche caso diedero la parola a Cleopatra citando alla lettera l'epigramma della ninfa. Mi riferisco in particolare ai carmi latini di Evangelista Maddaleni di Capodiferro, detto Fausto (morto prima del 1527), allievo di Pomponio Leto, collezionista di antichità, frequentatore dei circoli umanistici romani, autore di un'opera vasta, celebrata dai contemporanei (tra cui Ariosto nell'*Orlando furioso*, XLVI, 13) ma rimasta quasi interamente inedita. Il manoscritto Vaticano Latino 10377 conserva non meno di sei carmi *De fonte Cleopatrae*, che è impossibile datare con sicurezza ma che le allusioni encomiastiche a papa Giulio II, promotore della collocazione della statua in Belvedere, permettono forse di situare prima della morte del pontefice, avvenuta nel febbraio 1513.[31] In questi testi Cleopatra, come la ninfa addormentata, si rivolge al visitatore pregandolo di non turbare il suo sonno, un sonno che qui però è presentato come ristoro di fatiche e consolazione di sventure:

> Fessa soporifero Fontis Cleopatra susurro
> Perspicui, dulcis frigidulisque fruor.
> Accedas tacitus, tacitusque lavere bibasque
> Et tacitus, cesset ne mihi[32] somnus, abi […]
>
> Accedas et abi tacitusque lavere bibasque
> Infaelix somno dum Cleopatra fruor […]

29. Il disegno si trova nell'album di schizzi noto come *Antigualhas*, risalente al soggiorno romano dell'artista portoghese (1538-1540) e conservato oggi all'Escurial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, inv. 28. I. 20. Per una riproduzione moderna si veda *Álbum dos desenhos das antigualhas de Francisco de Holanda*, introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

30. L'iscrizione visibile nel disegno di Francisco de Hollanda è una sorta di didascalia esplicativa introdotta dall'artista; il sarcofago di età traianea, ancor oggi conservato nei Musei Vaticani, non porta alcuna iscrizione moderna: H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 160-161.

31. Li cito dalla trascrizione propostane da H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 221-222, correggendo alcuni errori evidenti. Su questi testi si vedano le osservazioni di L. Barkan, *Unearthing the Past*, cit., pp. 241-244, e B. A. Curran, *Love, Triumph, Tragedy*, cit., pp. 116-119.

32. Brummer: *nihi*.

In questi versi, infatti, la storia tragica della regina egizia non si annulla completamente nella quiete atemporale del *locus amoenus*, ma emerge per allusioni, in particolare attraverso una serie di variazioni concettose sul motivo dell'acqua (certo ispirate anche dalla presenza nello stesso cortile di tre grandi statue di dei fluviali, tra cui il Nilo, collocato a breve distanza dalla Cleopatra).[33] La statua sottolinea ad esempio il contrasto tra l'immenso fiume su cui ha regnato e il piccolo fonte accanto a cui ormai si trova, traendone un monito universale sulla fine che attende anche le cose più grandi:

Quae Nilum tenui, parvi facta accola fontis
Edoceo summis rebus adesse finem.[34]

Altrove istituisce un'analogia tra le acque che scorrono sotto di lei e il fluire incessante degli effimeri regni mortali:

Iulius invicta nulli pietate secundus
Quam duxit statuit me bene propter aquam
Nam veluti fluit ista fluunt mortalia regna […]

Ed è precisamente alla perdita del proprio regno che si riferisce in un altro testo, in cui rimpiange che le acque che le scorrono accanto non siano quelle del fiume Lete, il che le permetterebbe di dimenticare (anzi di «non vedere») la sua grave perdita:

O utinam haec essent fatalis flumina Lethes,
Non mecum aspicerem regna perire mea.

Un altro procedimento ricorrente in questa serie di testi è il parallelismo antitetico tra *Iulius*, papa Giulio II, e *Caesar* e *Augustus*, Giulio Cesare e l'imperatore Augusto. Se il pontefice eredita la grandezza imperiale di quegli illustri romani, in una sorta di continuità dinastica sancita dal suo titolo di *Iulius Secundus* o *Alter*, il suo comportamento pietoso e disinteressato gli acquista un indubbio primato morale su di loro. Mentre Giulio Cesare si accese di violenta passione per Cleopatra viva, papa Giulio ama la sua scultura di un amore puramente estetico:

Quantum me, vivam, Caesar, mundi arbiter, arsit
Marmoream tantum Iulius alter amat.

Mentre Cesare Augusto ridusse in prigionia (*vinxit*) Cleopatra sconfitta, Giulio II, più rispettoso della sua dignità, le affida il potere sulla sua fonte:

33. Oltre al Nilo, le divinità fluviali rappresenterebbero il Tigri e il Tevere: H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 185-204.
34. Brummer: *e doceo summis rebus abesse finem.*

Niliacas Caesar me vinxit magnus ad undas
Praefecitque suis Iulius alter aquis.

E se Cleopatra si diede la morte per evitare l'umiliazione di essere esibita in catene (*vincta*) nel trionfo di Augusto, ora, trasformata in «sasso» (*saxea*), si mette di buon grado al servizio delle acque di papa Giulio:

Vincta sequi Augusti renui quae morte triumphos,
Servio nunc limphis, saxea, Iule tuis.

Qui il poeta sembra alludere a una curiosa notizia tramandata da Plutarco (*Vita di Antonio* 86, 6) e ripresa anche da Baldassar Castiglione nel suo carme latino su Cleopatra – testo più o meno coevo, ben più lungo ed elaborato, ma costruito anch'esso sull'artificio della prosopopea della regina sconfitta.[35] Frustrato dal suicidio della sua nemica, che lo privava di un glorioso trofeo, Augusto avrebbe fatto realizzare una statua della donna morente per esibirla durante il suo trionfo romano. L'identificazione suggestiva tra quel simulacro e la Cleopatra del Belvedere fa della scultura antica l'equivalente di un prigioniero di guerra, il segno tangibile della sottomissione a Roma di un regno antico e glorioso. La retorica celebrativa coeva esalta Giulio II in quanto erede diretto di quel potere imperiale, sottomettendogli come schiavi o trofei, assieme alla Cleopatra, altre illustri sculture delle sue collezioni: il Laocoonte morente, accostato agli sconfitti Bentivoglio come *exemplum* di empietà punita, o l'Apollo del Belvedere, una cui replica fu fatta sfilare, in occasione delle esequie papali, su un carro trionfale di schietta ispirazione romana.[36] Ma al tempo stesso, nell'elogio del pontefice cultore di antichità, l'asservimento del nemico si trasforma nell'appropriazione incruenta di un passato prestigioso, mentre la violenza della storia, per quanto non del tutto cancellata, si stempera nella dimensione estetica, di cui l'allestimento del Belvedere sottolinea il carattere separato e il potere consolatorio. L'agonia della regina suicida si addolcisce in un sonno riparatore che lo spettatore è invitato a rispettare silenziosamente; il dramma storico individuale si universalizza in una meditazione, ispirata e insieme consolata dal mormorio della fonte, sulla labilità di ogni cosa umana.

*

35. Cfr. Giovanni Parenti, *Quattro* Carmina *di Baldassar Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a c. di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 344-397 (il testo del carme, con traduzione e note, si trova alle pp. 375-379), e Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003 (in particolare il capitolo *Umanisti e poeti negli 'horti' romani*, pp. 331-384).
36. H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 222-226, che cita un resoconto della cerimonia funebre contenuto in una lettera a Isabella d'Este di Battista Stabellini, e soprattutto una quartina latina attribuibile allo stesso Capodiferro, in cui – con lo stesso artificio impiegato nei testi sulla Cleopatra – è la scultura a prendere la parola (*Laocoon loquitur*) per avvicinare il proprio destino a quello dei signori di Bologna sconfitti da papa Giulio: «Numinibus similes Reges timeantur, amentur! | Numina ne laedas, te mea poena monet. | Sat tibi si nostri non sunt exempla doloris, | Bentivoliae gentis prona ruina docet». Su questo testo, e su un più lungo carme su Laocoonte dello stesso autore, si veda anche *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, a c. di Francesco Buranelli, Paolo Liverani, Arnold Nesselrath, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006, pp. 141-142.

È difficile dire quale circolazione abbiano avuto i versi di Capodiferro, e se possano essere giunti sotto gli occhi o agli orecchi di Michelangelo. Sembra probabile, tuttavia, che essi riprendano almeno in parte concetti celebrativi allora diffusi alla corte di Giulio II, che l'artista frequentava assiduamente in quegli stessi anni, tra la fine dei lavori nella Sistina e l'inizio di quelli per il mausoleo papale. In ogni caso, vari indizi suggeriscono che queste o simili forme di *ekphrasis* possano aver condizionato il modo in cui il nostro autore 'lesse' a sua volta la scultura antica e se ne appropriò nella sua opera. Si sa quale impatto abbia avuto, su Michelangelo come su altri artisti, la scoperta delle sculture del Belvedere, al cui influsso Vasari attribuirà un ruolo capitale nella nascita della «maniera moderna»[37] – influsso profondo e qualitativamente nuovo, perché gli artisti, «emotivamente attratti dalle qualità evocative dei reperti del passato», «li disegnano con trasporto passionale e poi ne profittano per le loro opere il più delle volte liberamente, con l'aspirazione a ricreare nel testo attuale quegli stati d'animo e quei sentimenti prolungati».[38] Tale qualità emotiva si riconosce nelle tracce, profonde e insieme liberamente interpretate, che, come il Laocoonte o il Torso del Belvedere, anche la Cleopatra lasciò nell'opera del Buonarroti.[39] L'indizio più precoce di quest'influsso è l'affinità evidente, nella posizione come nell'atteggiamento spirituale, tra la scultura antica e il cosiddetto *Prigione morente*, realizzato per la tomba di Giulio II in quello stesso giro d'anni (1513-14): nella scultura oggi al Louvre il gesto del braccio sinistro, sollevato e ripiegato ad angolo acuto sopra il capo reclinato in un torpore mortale, riproduce, con simmetria speculare, quello del braccio destro della Cleopatra.[40] Affinità morfologica ed emotiva che potrebbe essere la spia di una più sostanziale affinità simbolica: non sarà forse un caso, infatti, che il *Prigione* riecheggi la posa della più celebre 'prigioniera' di papa Giulio, all'interno di un progetto in cui lo schema del trionfo romano doveva essere ripreso – come nelle *ekphrasis* celebrative che abbiamo letto – per esaltare la dignità imperiale del pontefice e insieme il suo primato nella protezione delle arti.[41]

Ma a interessarci soprattutto, ai fini della nostra piccola indagine, è l'influsso che la scultura del Belvedere sembra aver esercitato su un altro progetto funebre di Michelangelo, quello per le Tombe Medicee di San Lorenzo. Che la *Notte*, probabilmente la prima scultura realizzata del

37. «Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certe anticaglie citate da Plinio de le più famose: il Lacoonte, l'Ercole et il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze con termini carnosi e cavati da le maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia. E furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente […]»: G. Vasari, *Le Vite*, cit., vol. IV, p. 7 (*Proemio della Terza* parte; il testo rimane immutato nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina).

38. Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Carlo Sisi, *L'officina della maniera*, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, Firenze, Giunta Regionale Toscana – Venezia, Marsilio, 1996, pp. 7-69: 23. Le varie forme di questo influsso sono illustrate dalla sezione del catalogo intitolata *L'antico e i moderni*, pp. 140-165.

39. A sottolineare l'importanza di quest'opera per l'ispirazione di Michelangelo, un'altra versione della Cleopatra-Arianna, a lungo conservata nei giardini di Villa Medici, è esposta dal 2012 nella sala del Museo degli Uffizi detta 'di Michelangelo' (perché vi si conserva il *Tondo Doni*).

40. Jean-René Gaborit, *Michel-Ange, Les Esclaves*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 50, che rimanda a Claudia Marie Wolf, *Die schlafende Ariadne in Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus une seine Rezeption*, Hamburg, Verlag Dr. Kovaç, 2002, pp. 279-288.

41. Come si sa, mentre secondo Vasari queste figure dovevano rappresentare le province conquistate da Giulio II, Condivi attribuisce loro un valore simbolico più complesso: si tratterebbe delle Arti che la morte del pontefice condanna a una condizione di prigionia.

complesso laurenziano (1521-24 ca.),[42] debba qualcosa alla Cleopatra-Arianna, è pacificamente ammesso dagli studiosi, pur in un contesto critico ancor oggi dominato dall'idea della prepotente originalità di Michelangelo e quindi poco incline a soffermarsi su questo genere di filiazioni.[43] Non mi pare sia stato notato, invece, che il progetto michelangiolesco sembra risentire anche della singolare presentazione della scultura classica, come Cleopatra e insieme Ninfa dormiente, nell'*hortus* del Belvedere. La posizione della scultura giacente sopra un sarcofago; l'ambiguità iconografica di un atteggiamento interpretabile sia come sonno consolatore sia come tragica agonia; la presenza dell'elemento acquatico, tanto nello scorrere della fontana quanto nella vicinanza alle sculture dei grandi fiumi: tutti questi elementi trovano un'eco puntuale e insieme straniata nel progetto funerario della Sagrestia Nuova, che come si sa prevedeva anche la presenza, ai piedi di ogni sarcofago, di due divinità fluviali, probabile simbolo dello scorrere del tempo.[44] Non si può non notare, infine, che il concetto encomiastico michelangiolesco assegna alla *Notte*, come alle altre sculture delle parti del giorno, un ruolo di nemico sconfitto e sottomesso dei Duchi (la cui fama imperitura annulla il tempo), in quella che è, dopo il mausoleo di papa Giulio, un'altra personalissima interpretazione del motivo classico del trionfo romano.

Si può insomma ipotizzare che la straordinaria inventività dispiegata da Michelangelo nel progetto delle Tombe Medicee sia stata alimentata anche dall'esempio di certo eclettico classicismo romano, in cui la libertà combinatoria negli accostamenti e il moltiplicarsi delle interpretazioni producevano identità simboliche complesse, ambigue, fluide. È probabile, in ogni caso, che già durante il suo soggiorno romano l'artista abbia preso coscienza del ruolo che i testi, e i testi poetici in particolare, potevano svolgere nell'orientare l'interpretazione delle opere figurative. Il già ricordato appunto *El Dì e la Notte parlano e dicono…* è in genere interpretato, correttamente secondo me, come abbozzo in prosa di un testo poetico in cui le due sculture dovevano prendere la parola per spiegare il significato simbolico del loro atteggiamento. Ci si è chiesti se tale testo poetico, di cui non ci rimangono altre tracce, fosse destinato a essere inciso sulle pareti della cappella o a esistere solo su carta, come uno di quegli epigrammi impostati sulla prosopopea e sulla finzione epigrafica di cui abbiamo osservato la diffusione nella cultura umanistica del tempo.[45] Alcuni dati materiali – e in particolare l'esiguità dello spazio disponibile – sono stati invocati persuasivamente a sostegno della seconda ipotesi.[46] Ma questo interrogativo sottintende un quesito più fondamentale, e di ben più ardua soluzione: Michelangelo intendeva definire una volta per tutte e in modo vincolante il significato del suo programma iconografico, incidendolo letteralmente nel marmo, oppure preferiva lasciare un

42. Sulla cronologia fa il punto la recente biografia di Michael Hirst, *Michelangelo I. The Achievement of Fame. 1475-1534*, New Haven - London, Yale University Press, 2011, p. 195.

43. Ad esempio nella classica sintesi di Umberto Baldini, *La scultura*, in *Michelangelo artista pensatore scrittore*, scritti di Charles de Tolnay *et al.*, premessa di Mario Salmi, Novara, Istituto Geografico De' Agostini, 1996 (1ª ed. 1965), pp. 73-147: 125. Lo stesso Baldini accosta al modello di Arianna quello di Leda, su cui hanno maggiormente insistito gli interpreti: si veda, anche per la bibliografia pregressa, Edith Balas, *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1995, pp. 115-117.

44. Sulla presenza delle statue fluviali cfr. J. K. Nelson, *Poetry in Stone*, cit., p. 472. Sulla familiarità di Michelangelo con le statue fluviali del Belvedere, e in particolare il Tigri, cfr. H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 186-187.

45. E che Michelangelo praticherà *ad abundantiam*, nella loro versione volgare, componendo una cinquantina di epitaffi per la morte del giovane Cecchino Bracci (1544).

46. J. K. Nelson, *Poetry in Stone*, cit., p. 464.

certo spazio alla molteplicità delle possibili 'letture creative', proprie o altrui – che si trattasse di *ekphrasis* poetiche o più semplicemente della spontanea attività interpretativa di ogni singolo spettatore?[47] Impossibile, naturalmente, dare una risposta certa a una simile domanda. Si ha però l'impressione che la seconda ipotesi sia la più compatibile con un aspetto della cappella laurenziana che colpì molto i suoi primi spettatori: e cioè una grande indeterminatezza simbolica, dovuta all'ambiguità delle figure e all'assenza di attributi chiaramente leggibili.[48] Certo, questo aspetto si spiega innanzitutto con l'incompiutezza del complesso monumentale, in cui la *Notte* è l'unica figura sicuramente finita; ma esso potrebbe dipendere anche dalla volontà dell'artista di lasciare al pubblico un certo margine di libertà nell'interpretare la sua creazione, la possibilità di reagire ad essa, come facevano gli autori di prosopopee poetiche, a partire da libere associazioni visive, reminiscenze letterarie, riferimenti all'attualità politica.[49]

È dunque probabile che, quando nel 1546 Michelangelo diede poeticamente voce alla sua *Notte*, si sia avvalso di una libertà e abbia sfruttato una polisemia che erano iscritte nell'opera fin dalla sua concezione – e che era tanto più legittimo sfruttare in quanto la scultura veniva ora considerata nella sua individualità, al di fuori del complesso iconografico a cui apparteneva. Non si sarebbe trattato, insomma, di imporre forzosamente un'interpretazione della scultura radicalmente diversa da quella 'ufficiale' (che peraltro, come abbiamo visto, era tutt'altro che chiara per il pubblico del tempo), ma piuttosto di mobilitare certe sue valenze sopite, di riattivare circuiti simbolici latenti che vi si celavano in potenza: in particolare il motivo, centrale nell'epigramma come nelle varie interpretazioni della Ninfa-Cleopatra, di un sonno protettivo che chiede di non essere disturbato. Lungi dal negare la portata politica del testo, questo equivale a suggerire che essa si esplichi non nelle forme aperte dello sberleffo pasquinesco, bensì attraverso le strategie più sottili di un'*ekphrasis* umanistica capace di valorizzare allusivamente, in funzione delle circostanze, i diversi aspetti di una stessa opera. Qualche anno dopo la realizzazione del *Bruto* (1538), opera apertamente 'anti-tirannica' commissionata da Giannotti per il cardinale Niccolò Ridolfi, Michelangelo dovette trovare particolarmente adatta alle circostanze («a proposito de' tempi nostri») l'affinità originaria tra la sua *Notte* e la figura di Cleopatra, sorella di Bruto nell'opposizione eroica, spinta fino al suicidio, a un nascente potere tirannico. Come il simulacro della regina egizia portato in trionfo da Augusto, anche la *Notte* rimasta a Firenze ed esibita da Cosimo a propria gloria era in un certo senso una statua prigioniera, con la quale il principe tentava invano di far dimenticare l'assenza orgogliosa di chi non aveva voluto sottomettersi al suo potere. Nel dare la voce alla propria scultura, Michelangelo tornava così a esplorare i molteplici stimoli che avevano presieduto alla sua ideazione, e insieme ne isolava i più adatti a esprimere la sua presente rivendicazione di libertà.

47. L'espressione 'letture creative' rimanda al titolo del volume di Lina Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, che illustra la ricchezza e la varietà delle forme assunte nel Cinquecento dall'atto della lettura, inteso come scambio dialogico che mette in comunicazione mondi immaginari e sistemi di valori diversi, producendo forme e significati sempre nuovi.

48. Tale aspetto è ampiamente illustrato dai documenti della prima ricezione dell'opera, raccolti da Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana, cit., vol. III, p. 972 e sgg.

49. Il che equivale a riconoscere al progetto michelangiolesco un certo grado di «autonomia» rispetto alle ipoteche politiche o religiose, secondo la classica interpretazione del Manierismo proposta in particolare da John Shearman, *Il Manierismo* (1967), a c. di Marco Collareta, Firenze, S.P.E.S., 1983.