

L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci

Atti del Convegno internazionale

Parigi, Musée du Louvre
16-17 maggio 2003

A cura di:

Pietro C. Marani
Françoise Viatte
Varena Forcione

 **GIUNTI**

© 2006 Ente Raccolta Vinciana

© 2006 Giunti Editore S.p.A.,
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via Dante 4 - 20121 Milano - Italia

Visita i nostri siti:
www.leonardonline.it
www.giunti.it

Prima edizione: dicembre 2006

È vietata la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

| Ristampa | Anno |
|-------------|---------------------|
| 5 4 3 2 1 0 | 2009 2008 2007 2006 |

Stampato presso Giunti Industrie Grafiche S.p.A. - Stabilimento di Prato

Dall'artista legato a commissioni all'artista d'espressione: Leonardo e Michelangelo

FRANK ZÖLLNER

Per il sessantesimo compleanno di Wolfgang Kemp

Gli artisti del medioevo e della prima età moderna erano artisti che lavoravano su commissione (Auftragskünstler). Creavano la maggior parte delle loro opere per committenti e non per un mercato artistico libero come si è poi stabilito nell'Ottocento. In epoche precedenti però i tentativi di artisti di emanciparsi dalle costrizioni delle commissioni avevano avuto poco successo. Per l'inizio di questo processo d'emancipazione può pertanto apparire esemplare il confronto tra due protagonisti della massima fioritura del Rinascimento, tra Leonardo da Vinci, nato nel 1452 e Michelangelo Buonarroti venuto alla luce nel 1475, allora quasi una generazione più giovane.

Leonardo – più di Michelangelo – rappresenta qui il tipo d'artista che vorrei chiamare l'artista legato a commissioni. Michelangelo invece può essere già visto – almeno tendenzialmente – come un tipo d'artista più moderno, in altre parole artista d'espressione. Diversamente dal suo collega più anziano Michelangelo riesce ad emanciparsi dalle pretese della commissione, e per questo è più libero in un ambito chiamato oggi espressione artistica e che vorrei esemplificare qui.

L'intenzione artistica di Michelangelo presuppone già in gran parte l'unione tra artista e opera d'arte, corrispondente al concetto moderno dell'atto artistico, valido fino al giorno d'oggi: cioè l'opera d'arte è l'espressione dell'io artistico. Questo concetto dell'artista d'espressione si è stabilito come un paradigma della creazione artistica con la diffusione del cosiddetto "artista da mostra/d'esposizione". Soprattutto dall'Ottocento in poi gli artisti lavorano meno su commissioni concrete, ma producono per il mercato libero ed esibiscono le loro opere in pubblico. Per imporsi su questo mercato sviluppano strategie di mercato e di auto-messa-in-scena tra l'altro sempre di più tematizzando se

stessi. La propria persona si rivela sempre di più come un esplicito oggetto della riflessione artistica sia nell'opera d'arte stessa che nella discussione teorica sull'arte. Culmine di questa tematizzazione dell'io è, come è noto, l'espressionismo.¹

All'inizio del Cinquecento però il concetto moderno dell'arte espressiva non è per niente una cosa scontata. Le osservazioni di Leon Battista Alberti² e le riflessioni di Leonardo da Vinci sul detto toscano "Ogni pittore dipinge sé" provano questo.³ Nel detto "ogni pittore dipinge sé" si manifesterebbe una posizione di rifiuto nei confronti dell'espressione dell'io artistico, come viene confermato da Leonardo più di una volta nel suo trattato sulla pittura. In un paragrafo del trattato si legge:

[...] perché n'ho [i.e. degli artisti] cognosciuti alcuni, che in tutte le sue figure pare avervisi ritratto al naturale, et in quelle si uede li atti e li modi del loro fattore. e s'egli è pronto nel parlare e ne' moti, le sue figure sono

¹ Cfr. ad es. Wassily Kandinsky, *Über das geistige in der Kunst*, München 1911, pp. 51-52, 80 e passim; *Der Blaue Reiter*, a c. di W. Kandinsky e F. Marc, München 1912, passim; Paul Fechter, *Der Expressionismus*, Berlin 1914; André Malraux, *Stimmen der Stille*, Berlin ecc. 1960 (prima ed. in fr. 1951), p. 359; S. Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*, Monaco di Baviera 1997, p. 18; W. Rupert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und im frühen 20. Jahrhundert*, Francoforte 1998, pp. 269-280. - Zum "Ausstellungskünstler" (artista di mostra/ esposizione) cfr. O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Colonia 1997.

² Leon Battista Alberti, *Della pittura. Über die Malkunst*, a cura di O. Bätschmann e S. Gianfreda, Darmstadt 2002, § 44. - È interessante che Alberti nella versione latina polemizza molto meno: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, a cura di O. Bätschmann, Darmstadt 2000, Die Malkunst, §§ 44 e 56.

³ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961 e sgg, IV, 1966, p. 512; A. Wesselski (a c. di), *Angelo Polizians Tagebuch*, Jena 1929, p. 72, no. 150; M. Kemp, 'Ogni dipintore dipinge sé': A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, a cura di C. H. Clough, New York 1976, pp. 311-323; Id., *Leonardo da Vinci. Science and the Poetic Impulse*, in: «The Royal Society of the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Journal», 133, 1983, fasc. 5343, pp. 196-214; F. Zöllner, 'Ogni pittore dipinge sé'. *Leonardo on 'automimesis'*, in: W. Winner (ed.), *Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* (Roma 1989), Weinheim 1992, pp. 137-160; D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, Parigi 1997, pp. 7-9; F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Colonia 2003, pp. 134-136. - Per un'ulteriore ricezione di questa voce vedi Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, Florenz 1686-1728, II, p. 40 (Vita di Antonio Rossellino); ivi., III, p. 202 (Vita di Gregorio Pagani); Th. Kirchner, *L'expression des passions*, Mainz 1991, pp. 239-240.

il simile in prontitudine; e s' el maestro è divoto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e se'l maestro è da poco, le sue figure paiono la pigritia ritratta al naturale; e s' el maestro è sproporzionato, le figure sue son simili, e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente [...].⁴

Leonardo ritiene problematica la negazione dell'autorappresentazione involontaria perché vede in essa un pericolo per l'imitazione esatta della natura, una delle idee artistiche centrali del Quattrocento. Ciò dimostrano anche altri passaggi del trattato sulla pittura:

Quel pittore che avrà goffe mani le farà simili nelle sua opere, e quel medesimo l'interverà in qualunque membro, se lungo studio non glielo vita. Adunque tu pittore guarda bene quella parte che ài piu brutta nella tua persona e in quella col tuo studio fa bono riparo. Imperoché se sarai bestiale, le tue figure paranno il simile e senza ingiegnio, e similmente ogni parte di bono e di tristo che ài in te, si dimostrerà in parte in nelle tue figure. [...] E se tu fussi brutto eleggieresti volti non belli e faresti brutti volti come molti pittori, che spesso le figure somigliano il maestro. [...] E sapi, che con questo vitio ti bisogna sommamente pugnare, con cio sia ch'egli è mancamento, ch'è nato insieme col giuditio.⁵

La tendenza all'autorappresentazione involontaria è nota oggi come "automimesis". Secondo l'opinione di Leonardo l'"automimesis" si può solo combattere efficacemente, quando si conoscono le sue origini. Nel testo sopraccitato Leonardo consiglia ai colleghi che tendono all'"automimesis" di studiare intensamente i modelli. Leonardo spiega infine nell'exkursus fisiologico che segue come l'"automimesis" può essere superato attraverso un intenso studio dei modelli:

E havendo io piu volte considerato la causa di tal difetto, mi pare, che sia da giudicare, che quella anima, che reggie e governa sciascun corpo, si è quella, che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giudito nostro. Adunque ella ha condotto tutta la figura del homo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o' col naso longo, o' cortò, o' camuso, e cosi li afermò la sua

⁴ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di C. Vecce e C. Pedretti, 2 voll., Firenze 1995, § 108, p. 193.

⁵ J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., 3. ed., Oxford 1970, §§ 586-587; Leonardo, *Libro di pittura*, § 109.

altezza e figura. Et è di tanta potentia questo tal giudito, ch'eglio move le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo à essa anima, che quella sia il vero modo di figurare l'homo [...].⁶

È allora l'anima che esiste a priori, e che è venuta al mondo insieme al corpo a determinare sia l'apparenza fisica sia le azioni dell'individuo come per esempio l'atto del dipingere. Per questo motivo un pittore governato dalla sua anima, dipinge le figure esattamente così come l'anima ha modellato il proprio corpo nella prima infanzia. La parentela essenziale tra l'apparenza fisica del proprio corpo da un lato e il processo creativo artistico dall'altro, comporta inevitabilmente un'auto-riproduzione involontaria dell'artista nella propria opera: cioè ogni pittore dipinge sempre lo stesso tipo, e questo tipo assomiglia sempre alla propria persona che deve la sua forma alle forze modellanti dell'anima e del suo giudizio.

Attraverso un'esercitazione speciale del cervello umano il pittore è però in grado di opporsi all'autorappresentazione involontaria. Perché le funzioni del cervello e con ciò anche quelle del giudizio che sono responsabili del fatto che il pittore grasso dipinge delle figure grasse, e il pittore magro dipinge delle figure magre, sono manipolabili. Questo processo complicato della manipolazione del giudizio, che forma tutto e che esiste a priori, si intende spiegare in seguito.

L'allenamento del cervello e anche la manipolazione del lavoro artistico per evitare l'autorappresentazione involontaria si basano sulle idee di Leonardo riguardante la fisiologia. Così per esempio alla fine degli anni ottanta all'inizio dei suoi studi anatomici Leonardo si occupa intensamente delle funzioni e dei singoli "reparti" del cervello. Qui egli si fa condurre per la maggior parte da idee sbagliate, anche se molto diffuse, dell'antichità e del medioevo. Seguendo questa diffusa opinione Leonardo si dedica al cosiddetto "senso comune" che funge da centro decisionale del cervello e che è localizzato al centro del cervello.⁷

Leonardo illustra la localizzazione esatta del senso comune e delle

⁶ Leonardo, *Libro di pittura*, § 108.

⁷ Windsor Castle, Royal Library, RL 19057, 19058; Zöllner (2003), loc. cit., cat. no. 257, 260, e pp. 113-116.

altri funzioni del cervello su un foglio con un taglio longitudinale e trasversale attraverso il cranio umano (fig. 1).⁸ Egli dimostra qui l'opinione comune medievale che le diverse istanze del cervello umano si dividono in tre camere della grandezza di una noce: la prima camera collocata nella parte anteriore del cervello contiene la capacità di ricevere impressioni ("imprensiva"), la seconda istanza, il "senso comune", collocata in mezzo, e la terza, la "memoria".

Per giudicare tutta la dimensione di questo modello fisiologico concettuale si deve considerare innanzitutto la comprensione di Leonardo delle più importanti funzioni del cervello e in particolare del "senso comune". Questa comprensione si può riassumere così: le cose percepite dai cinque sensi arrivano innanzitutto all'"imprensiva" che però ha soltanto una funzione di trasporto. Le impressioni raccolte nell'"imprensiva" passano poi al senso comune e vengono giudicate lì. Arrivate al "senso comune" le impressioni perdurano più o meno intensamente e sono trasportati poi nella memoria dove saranno ricordate o dimenticate secondo la loro importanza.⁹

L'istanza più importante del cervello è il "senso comune". Secondo Leonardo questo senso comune è anche responsabile per l'espressione degli stati d'animo perché da un lato è il luogo dove risiede l'anima; dall'altro lato i mezzi d'espressione come per esempio i gesti, le espressioni corporee e la mimica attraverso i nervi, i tendini e i muscoli sono influenzati da esso.¹⁰ Questo influsso parte dal "senso comune" e arriva attraverso un mezzo portatore denominato "spirito" fino agli organi esecutivi.¹¹ Allora è anche il "senso comune" a guidare la mano del pittore.

Dato che il "senso comune" elabora le impressioni del mondo esterno, esiste una certa capacità d'apprensione da parte dell'artista, con la quale si riesce a fermare la tendenza intrinseca a priori dell'anima di rap-

⁸ Windsor Castle, Royal Library, RL 12603; Zöllner (2003), loc. cit., cat. no. 353.

⁹ Richter, loc. cit., §§ 836-838; Leonardo, *Libro di pittura*, § 15; M. Kemp, "Il concetto dell'anima" in *Leonardo's Early Skull Studies*, in: «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 115-134; K. D. Keele/C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 voll., Londra/ New York 1978-1980, passim; Zöllner (2003), loc. cit., cap. V.

¹⁰ Richter, loc. cit., § 838.

¹¹ Ivi, § 859.

presentare se stessa. Nel caso per esempio in cui l'artista allena la sua capacità di disegnare figure, il "senso comune" si assume le cose imparate – in questo caso le figure disegnate per l'esercizio – che sono poi elaborate per opporsi all'"automimesis".¹² Lo studio della natura come esercizio costante del disegno serve allora ad imporre l'esatta imitazione della natura come principio dell'arte, e aiuta ad arginare l'autorappresentazione involontaria come un controproducente principio d'arte.

Per immunizzare il "senso comune" ancora meglio dalla riproduzione artistica involontaria di se stesso, un pittore grasso dovrebbe allora esercitarsi a disegnare delle figure magre e viceversa un pittore magro figure grasse. Ancora meglio sarebbe naturalmente se un pittore imitasse figure ideali o quelle figure modello ideali che Leonardo ha analizzato nelle sue misurazioni e ha poi disegnato. Egli descrive questa tecnica in modo seguente:

Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile. Oltre di questa far misurare se medesimo et vedere, in che parte la sua persona varia assai o poco a quella antedetta laudabile. E fatta questa notitia, debbe riparare con tutto il suo studio, di non incorrere nei medisimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua si trova.¹³

Considerando le riflessioni dettagliate di Leonardo sul problema dell'"automimesis" e le sue origini fisiologiche, anche i suoi studi scientifici che vanno al di là della prassi artistica appaiono sotto un'altra luce. Ciò vale soprattutto per l'antropometria, la misurazione della figura umana. Durante questa misurazione Leonardo arriva a quel disegno famoso della figura proporzionale di Vitruvio. Di fatto il cosiddetto l'uomo vitruviano sta alla fine di una lunga serie d'esami antropometrici di due giovani di nome Trezzo e Caravaggio (fig. 2).¹⁴ Leonardo collega il risultato dei suoi rilievi con il canone proporzionale di

¹² Cfr. le annotazioni sopraccitate e Leonardo, *Libro di pittura*, §§ 108, 406; Richter, loc. cit., §§ 836, 838; Zöllner (1992), loc. cit., pp. 144-145.

¹³ Leonardo, *Libro di pittura*, § 109.

¹⁴ Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, Venezia, Galleria dell'Accademia, Zöllner (2003), loc. cit., cat. no. 246.

Vitruvio. Pensando alla lotta sopra descritta contro l'"automimesis" questa figura appare allora quasi emblematica: essa sta per il tentativo "scientifico"-oggettivo di opporre all'espressione dell'io non desiderata un correttivo oggettivante in forma di una figura modello determinata razionalmente.¹⁵

Possiamo riassumere allora la nostra analisi sulle riflessioni fisiologiche di Leonardo e la sua discussione sul fenomeno dell'"automimesis" come segue: Leonardo, nato del 1452, è contrario all'espressione dell'io artistico e pensa seriamente come si può evitare l'espressione involontaria di se stesso. Lo scopo della sua arte è allora l'oggettivazione della rappresentazione, la mimesi nel senso dell'imitazione della natura. Con questo suo impulso all'oggettivazione del mondo visibile mostratosi nei suoi ampi studi scientifici, Leonardo sta agli antipodi di un altro tipo d'artista più moderno che aveva già come ideale creativo la tendenza ad una maggiore soggettivazione. Questo nuovo tipo d'artista è rappresentato da Michelangelo Buonarroti di quasi una generazione più giovane.

A causa di un'ampia documentazione si può constatare di fatto che Michelangelo ha coltivato particolarmente spesso nei suoi scritti e opere il desiderio di rappresentare se stesso e di mettere in mostra la sua parte più intima. Mai prima un pittore o scultore si è distinto quanto lui per una tale connessione stretta tra la propria persona e le sue forme artistiche.¹⁶ Questa connessione tra autore e opera si mostra

¹⁵ Non è l'unico a pensare in questo modo; perché lo scopo dell'oggettivazione garantita attraverso lo studio e dell'imitazione della natura è ancora contenuto nelle discussioni del Cinquecento per opporsi agli effetti non desiderati dell'"automimesis", vedi Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, in: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, 3 voll., Bari 1960-1962, I, p. 133.

¹⁶ Si nomina qui soltanto una parte della letteratura considerevolmente aumentata negli ultimi anni: E. Heimeran, *Michelangelo und das Porträt*, Phil. Diss., Erlangen 1925; J.A. Testa, *The Iconography of the "Archers": A Study of Self-Concealment and Self-Revelation in Michelangelo's Presentation Drawings*, in: «Studies in Iconography», 5, 1979, pp. 45-72; P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park 1990; J. T. Paoletti, *Michelangelo's Masks*, in: «Art Bulletin», 74, 1992, pp. 423-440; W. Winner, *Michelangelo's "Il Sogno" as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawings*, in: C.H. Smyth (ed.), *Michelangelo Drawings*, Washington 1992, pp. 227-242; J.-P. Barricelli, *Michelangelo's Finito: in the Self, the Later Sonnets, and the last Pietà*, in: «New Literary History», 24, 1993, pp. 597-616; L. Camille Agoston, *Sonnet, Sculpture, Death: The Mediums of Michelangelo's Self-Imaging*, in: «Art History», 20, 1997, pp. 534-555 (che evidenzia tra

soprattutto nei cosiddetti disegni di regalo o di presentazione nei quali Michelangelo si identifica quasi sempre con le figure rappresentate per tematizzare per la maggior parte intenzioni molto intime. Questi disegni che risalgono per di più agli anni 30 del XVI secolo sono indirizzati per la gran parte a Tommaso Cavalieri, un giovane uomo al quale Michelangelo è legato con affetto platonico.¹⁷

La maggior parte dei fogli per Cavalieri erano connotati eroticamente in modo più o meno diretto come la "Punizione di Tityos" (fig. 3) o il "Ratto di Ganimede" (fig. 4), dove Michelangelo esprime i martiri causati dalla sua brama omo-erotica peccaminosa e la punizione per questo desiderio.¹⁸ Così il motivo della composizione di Tityos tratta secondo l'antico mito il motivo del desiderio carnale punito: Il titano Tityos aveva tentato di violentare la dea Latona, la madre di Apollo e Diana. Per punirlo per le sue intenzioni voluttuose e violente fu ucciso e incatenato nell'inferno ad una roccia e condannato per l'eternità a che gli avvoltoi gli strappassero quotidianamente il fegato – anticamente visto come organo delle passioni¹⁹ – dal corpo. Questa scena è stata descritta da Virgilio nel sesto libro dell'*Eneide* con le parole seguenti:

Nec non et Tityon, terrae omniparentis alumnum,
cernere erat, per tota novem cui iugera corpus
pottigitur, rostroque immanis vultur obunco
immortale iecur tondens fecundaque pœnis
viscera rimaturque epulis habitatque sub alto
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis.²⁰

l'altro la collocazione cristiana delle riflessioni di Michelangelo); M. Rohlmann, *Kontinuität und Künstlerwettbewerb in den Bildern der Sixtinischen Kapelle*, in: «Wallraf-Richartz-Jahrbuch» 60, 1999, pp. 163-196, pp. 186-187, p. 195; F. Zöllner, *Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi*, Freiburg 2002, pp. 108-123.

¹⁷ F. Hartt, *Michelangelo's Drawings*, New York 1970, pp. 249-258; Ch. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980, II (1976), pp. 103-110; Ch.L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, in: «Castrum Peregrini», 28, 1979, pp. 6-132; Testa, loc. cit.; Winner, loc. cit.; A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Roma 2005, pp. 263-266.

¹⁸ Vedi in particolare Testa, loc. cit., e le poesie di Michelangelo interpretate dall'autrice, in: K. Frey (ed.), *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 2. ed., Berlino 1964, nos. LII, XLIV, CIX, LV.

¹⁹ E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1962, p. 217.

²⁰ Virgilio, *Eneide*, 6.595-600.

Michelangelo ha però modificato in modo determinante l'atto crudele dell'eterna punizione della voluttà: l'avvoltoio è diventato un aquila, il più nobile dei rapaci, ovviamente un equivalente allo stesso uccello nel "ratto di Ganimede". Al posto di catene di ferro Michelangelo si decide per ceppi leggeri che alle caviglie sono quasi sciolti. L'uccello qui non scava come scrive Virgilio con il suo becco nelle viscere di Tityos. Dato che inoltre le morbide ombreggiature del corpo suggeriscono una certa qualità sensuale e Tityos sembra quasi non opporre resistenza, è legittimo vedere in questo disegno non soltanto una tematizzazione della punizione della voluttà, ma anche una più o meno diretta rappresentazione dell'abbandono passivo omo-erotico.

Ciò vale anche per il "ratto di Ganimede" che è pervenuto soltanto in pochi disegni di dubbia attribuzione. La rappresentazione di Zeus-Giove nelle sembianze dell'aquila che rapisce il giovane Ganimede tematizza senza dubbio il desiderio sessuale (anche se rimane al giudizio dello spettatore di chi è il desiderio che sta al centro). Anche qui – accanto al motivo spirituale del volo delle anime di Ganimede e Zeus-Giove ovvero quelle di Tommaso Cavalieri e Michelangelo verso una sfera più alta²¹ – non sono naturalmente da ignorare le ovvie allusioni omosessuali del disegno. Ganimede quasi non si oppone per niente, il suo braccio è posato passivamente sull'ala potente dell'aquila: anche questo un motivo di passivo abbandono sessuale. Per di più la posizione dell'aquila dietro la schiena di Ganimede richiama in modo più che evidente certe pratiche sessuali conosciute del rapporto anale.

Attraverso il genere privato del "disegno regalo" per l'artista è più facile esprimere la propria persona e le proprie propensioni. Ma Michelangelo non si limita solo a questa possibilità perché rappresenta anche in opere di commissione diversi lati della propria personalità tranne quelle di connotazione sessuale. Come esempio può valere il Davide²² di marmo compiuto nel 1504, dove Michelangelo tematizza non soltanto il confronto tra l'eroe giovanile con il gigante Golia ma

²¹ Panofsky, loc. cit., pp. 171-230, in particolare pp. 212-218.

²² I. Lavin, *Michelangelo's David and David's Bow*, in: Winner (ed.), *Der Künstler* (1992), pp. 161-190; Id., *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley/ Oxford 1993, pp. 29-61.

anche la lotta della propria bravura come artista contro la materia contraria del marmo duro.

Accanto al modo diretto dell'autorappresentazione nel "Davide" esisteva anche il ritratto di ruolo riconoscibile di fatto nella fisionomia. Un esempio di questo tipo si può vedere nella testa dell'Oloferne decapitato nella volta angolare al sud-ovest della volta della Cappella Sistina che porta riconoscibilmente i tratti dell'artista (fig. 5). Simile al più tardo caso della pelle di Bartolomeo (vedi sotto) Michelangelo si serve qui di un gesto ambivalente: da un lato il motivo della 'superbia' punita rappresentata da Oloferne²³ e dall'altro il tema dell'artista sofferente ovvero la vittima.

Un ritratto di ruolo simile nella concezione è l'autoritratto nella pelle tolta di S. Bartolomeo nel "Giudizio Universale" (1536-1541; fig. 6).²⁴ Qui Michelangelo tematizza sia la sua personale sofferenza come artista, sia il pensiero che solo attraverso la perdita dell'involucro corporeo esterno può avvenire la liberazione dalle pene terrestri.²⁵

²³ Agoston, loc. cit., pp. 546-547 (anche qui si trovano indicazioni ad altri motivi di decapitazione di tipo simile). A proposito di nuovi dubbi riguardante l'identificazione cfr. J. Beck, *Die drei Welten des Michelangelo*, Monaco di Baviera 2001 (prima ed. ingl 1999), p. 224, che vede nella testa di Oloferne il ritratto di Papa Giulio II.

²⁴ E. Steinmann/ R. Wittkower, *Michelangelo-Bibliographie*, Leipzig 1927 (riprint Hildesheim 1967), no. 1109 (a proposito della storia della scoperta dell'autoritratto); L. Steinberg, *The Line of Faith in Michelangelo's Painting*, in: «Critical Inquiry», 6, 1980, pp. 411-454, 423-430 (con importanti indicazioni a proposito della tradizione iconografica della pelle di Bartolomeo e la ricezione dell'autoritratto); A.W.G. Posèq, *Michelangelo's Self-Portrait on the Flayed Skin of St. Bartholomew*, in: «Gazette des Beaux-Arts», 124, 1994, pp. 1-14; B. Barnes, *Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the 'Last Judgement'*, in: «Art Bulletin», 77, 1995, pp. 64-81, 69; B. Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Colonia 1996, pp. 12-13; M. Rohlmann, *Kontinuität und Künstlerwettbewerb in den Bildern der Sixtinischen Kapelle*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 60, 1999, pp. 163-196, pp. 186-187, p. 195; Id., *Michelangelos 'Jüngstes Gericht' in der Sixtinischen Kapelle*, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, a cura di M. Rohlmann e A. Thielemann, Monaco di Baviera Berlino 2000, pp. 205-234, pp. 207, 210, elenca la critica più anziana; F. Jacobs, *(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno*, in: «Art Bulletin», 84, 2002, pp. 426-448.

²⁵ E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Francoforte 1981 (prima ed. ingl 1958), pp. 200, 216. - Cfr. anche C. Magnusson, *En not om Michelangelo och Belvedere-torson*, in: «Konsthistorisk Tidskrift», 53, 1984, pp. 45-46; Wyss, loc. cit., pp. 7-25, in part. p. 22; A.W.G. Posèq, *Caravaggio's Self-Portrait as the Beheaded Goliath*, in: «Konsthistorisk Tidskrift», 90, 1990, pp. 169-182, p. 173; B. Barnes, *Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the 'Last Judgement'*, in: «Art Bulletin», 77, 1995, pp. 64-81, p. 69; *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di U. Pfisterer e Valeska von Rosen, Stoccarda 2005, pp. 52-53 [R. Preimesberger].

Alla serie di autoritratti di Michelangelo appartiene infine anche la "Pietà" fiorentina (ca. 1547-1555) dove Michelangelo ritrae se stesso nella figura del Nicodemo: possibilmente un accenno alla sua simpatia per i seguaci del cosiddetto "nicodemismo" un movimento riformatorio spirituale all'interno del cattolicesimo.²⁶ La Pietà di Firenze con il suo ritratto nel ruolo di Nicodemo rimanda inoltre alla speranza di resurrezione dell'artista perché originariamente questa scultura era prevista per la sua tomba.

Però ancora più chiara che nei disegni regalo e nei ritratti di ruolo è la tematizzazione dell'io artistico di Michelangelo nella sua lirica, e qui di nuovo con un atteggiamento di sofferenza di base.²⁷ Un esempio possa essere un madrigale dei primi anni quaranta del XVI secolo nel quale Michelangelo dichiara di ritrarre nella sua scultura quell'io, quell'aspetto sofferente di se stesso le cui sofferenze sono uguali a quelle che anche la sua adorata ha causato a lui.²⁸

In conclusione si vogliono cercare delle possibili motivazioni per le concezioni divergenti dell'espressione artistica in Leonardo e Michelangelo. Il fatto che Michelangelo corrisponde di più di Leonardo al tipo moderno dell'artista d'espressione si può dedurre da un lato dalla struttura personale molto diversa dei due uomini. Dall'altro lato i due

²⁶ Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Florenz 1998, pp. 51-52; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906, VII, pp. 219, 242-244; l'identificazione come autoritratto risale ad una lettera di Vasari a Leonardo Buonarroti cit. in Carl Frey, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, 2 voll., Monaco di Baviera 1923-1930, II, no. CDXXXVI, pp. 59-62; cfr. anche J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966, pp. 289-300; V. Shrimplin-Evangelidis, *Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà*, in: «Art Bulletin», 71, 1989, p. 58-66; J. Kristof, *Michelangelo as Nicodemus: The Florentine Pietà*, in: «Sixteenth Century Journal», 20, 1989, pp. 163-182; A. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge (Mass.) 2000, p. 202-212. - L'identificazione come autoritratto poggia anche su altre rappresentazioni come Nicodemo e altri fonti che lo identificano come scultore; cfr. Pope-Hennessy, loc. cit.; W. Stechow, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in: *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, München 1969, pp. 289-302; C. Schleif, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, in: «Art Bulletin», 75, 1993, pp. 599-626, 611-612. - Per una opinione contraria si veda J. Wasserman, *Michelangelo's Florence Pietà*, Princeton/ Oxford 2003.

²⁷ Cfr. a proposito anche Wittkower, loc. cit., pp. 88-92.

²⁸ Cfr. ad es. Frey, loc. cit., CIX.53 cfr. anche ivi, LXXIII.15; CIX.68; CIX.89 (pp. 67, 173, 191), e p. 434.

artisti appartengono a due generazioni diverse: Michelangelo, il più giovane, nato nel 1475, ha già alle spalle degli sforzi d'emancipazione artistica coronati di successo, che per il più anziano Leonardo, nato nel 1452, sono molto meno ovvi.²⁹ Di fatto le priorità dei concetti artistici vivono uno spostamento tra la fine del rinascimento pieno e il manierismo: Mentre per Leonardo è importante il perfezionamento del "imitatio naturae" nello spirito del Quattrocento, e egli mira con i suoi studi scientifici all'affinamento delle arti, per Michelangelo questo aspetto vale solo limitatamente. Diversamente da Leonardo, Michelangelo non ha più bisogno di lottare per l'emancipazione dell'arte dall'artigianato e non ha più bisogno di propagare la scientificità dell'arte per innalzare il suo stato. Per questo nei disegni di Michelangelo mancano anche quei tentativi numerosi di razionalizzare l'arte e la concezione del mondo che sono tipici per Leonardo, come per esempio i numerosi studi sull'antropometria. Inoltre, Michelangelo ha a causa della sua origine e i migliori rapporti di parentela con la classe regnante di Firenze già da principio possibilità migliori per l'autorealizzazione artistica rispetto a Leonardo di quasi una generazione prima.

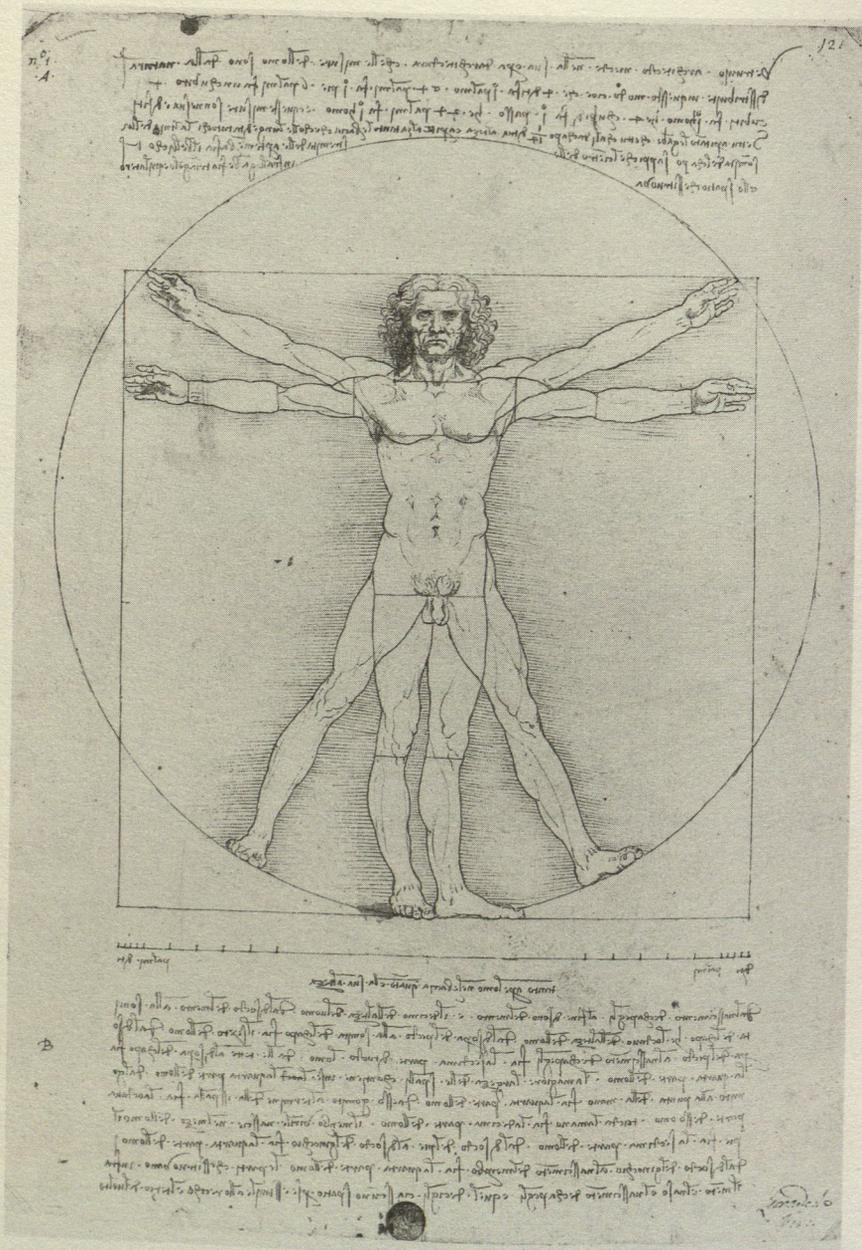
L'arte di Leonardo e l'arte di Michelangelo partono dunque da due presupposti molto diversi; nonostante le differenze a proposito dell'appartenenza generazionale, lo stato sociale e gli sforzi emancipatori, Giorgio Vasari colloca i due artisti nella stessa epoca, cioè al culmine del suo modello di storiografia dell'arte. Ha riconosciuto che Michelangelo come artista d'espressione infine non sarebbe stato possibile senza le conquiste del più anziano Leonardo come un artista legato a commissioni.

[Traduzione di Anne Peters]

²⁹ Per la storia di questa emancipazione esemplificato con Leonardo vedi F. Zöllner, *Leonardo da Vinci: Die Geburt der "Wissenschaft" aus dem Geiste der Kunst*, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Catalogo dell'esposizione, Monaco di Baviera/ Berlino 1999, pp. 15-31; per l'emancipazione esemplificato con l'autoritratto dell'artista vedi J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven/ Londra 1998); per l'emancipazione dell'artista in generale vedi Wittkower, loc. cit., pp. 18-32; M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia 1985.



1. Leonardo, Taglio longitudinale e trasversale attraverso il cranio umano. Windsor Castle, Royal Library (RL 12603).



2. Leonardo, Uomo vitruviano. Venezia, Gallerie dell'Accademia (no. 228).



3. Michelangelo, *Punizione di Tityos*. Windsor Castle, Royal Library.



4. Michelangelo, *Ratto di Ganimede*. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University.



5. Michelangelo, *Giuditta e Oloferne*, dettaglio della testa di Oloferne decapitato con l'auto-ritratto. Roma, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



6. Michelangelo, *Pelle di Bartolomeo con l'auto-ritratto*, *Giudizio Universale*. Roma, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



7. Michelangelo, *Pietà*, dettaglio con la testa del Nicodemo con l'autoritratto. Firenze, Opera del Duomo.