

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 42 · 2015/2016

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
TANJA MICHALSKY UND TRISTAN WEDDIGEN
REDAKTION SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem doppelten anonymen
Peer Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2018 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-3154-3

Sonia Maffei

L'aneddoto di Michelangelo cieco,
l'Iconologia di Ripa e
i valori tattili della scultura

Desidero ringraziare, per aiuti e suggerimenti, Arik Bartelmus, Heiko Damm, Marco Collareta, Antonio Corsaro, Cristina Galassi, Francesco Mancini, Giovanna Perini, Lucia Simonato.

Abstract

The essay analyses the visual and literary sources of the anecdote of Michelangelo and the Belvedere Torso, which is well known from the 16th to the 19th century. In the story Michelangelo is described as a blind old man, embracing and touching the statue. The story is an imaginary event in the life of the great artist and is usually considered the invention of Joachim von Sandrart in the 17th century. The essay shows that the oldest source is instead Cesare Ripa's *Iconologia* (first edition, 1593). The story of the imaginary blindness of Michelangelo likely originated with a medal by

Leone Leoni for Michelangelo. The reverse of the medal shows a blind man walking near a pit. A careful analysis of the medal, revealing details never noticed by scholars, shows that blindness has a negative and symbolic connotation. The *Iconologia* uses the story of the blind Michelangelo, a new Homer, to point out the tactile values of sculpture. Ripa gave rise to a new allegory of Touch and Sculpture that was affected by the debate on the *paragone* of the arts, as we can see in the works of Jusepe de Ribera, Luca Giordano and other painters.

Un celebre dipinto di Jean-Léon Gérôme, realizzato nel 1849, raffigura Michelangelo sorretto da un giovane assistente mentre si avvicina al Torso del Belvedere (fig. 1)¹. L'artista è rappresentato curvo sotto il peso degli anni, mentre si appresta con passo incerto a toccare la statua colossale, presso la quale si intravedono blocchi di marmo ancora non lavorati, ambientazione tipica per la bottega di uno scultore. Il capolavoro antico domina la scena con le sue dimensioni e la sua poderosa muscolatura, in contrasto con il corpo tozzo del vecchio artista e l'esile profilo del giovane. La pittura illustra un episodio della vita di Michelangelo, molto conosciuto nel XIX secolo e straordinariamente popolare presso gli artisti francesi, che, a partire dai primi decenni dell'Ottocento, lo avevano utilizzato spesso come soggetto delle loro creazioni. Il racconto riferisce che Michelangelo, ormai cieco, si facesse condurre presso il capolavoro greco per poterlo toccare, godendo così, tramite il tatto, di quella bellezza di cui egli non poteva più fruire tramite la vista. Già prima di Gérôme altri artisti si erano cimentati nella raffigurazione del medesimo soggetto: nel Salon del 1817 Pierre Nolasque Bergeret aveva già fornito la sua versione del tema², così come due anni più tardi Louis Charles Auguste Couder³ e Pierre Révoil⁴. Nel Salon del 1827 Pierre Charles Bridan aveva scolpito un Michelangelo cieco e nel 1831 Merry Joseph Blondel aveva realizzato una tavola di analogo soggetto⁵, come aveva tentato, senza esiti esaltanti, anche una delle sorelle Gueret, note per aver imparato a disegnare da David in persona⁶. La fortuna del tema, legata all'idea di un Michelangelo eretto a prototipo dell'artista romantico⁷, è testimoniata dalla sua diffusione in stampe⁸, in bronzetti⁹ e in elementi d'arredo pregiati, come un vassoio oggi al Louvre¹⁰ e un vaso della Manifattura di Sèvres, andato perduto, realizzato su modello del pittore e

scultore Evariste Fragonard nel 1818 ed esposto al Louvre nel 1819¹¹. La vicenda ricorre anche in alcuni romanzi¹² e in Italia è rivisitato, per esempio, da Gabriele D'Annunzio¹³ e da Alberto Savinio¹⁴.

Nonostante la sua popolarità, la storia non trova un riscontro reale né nelle notizie dei biografi né nella documentazione disponibile. Si tratta infatti di una costruzione letteraria, originatasi dalla fusione di più testi, ma risalente alla fine del Cinquecento, pochi decenni dopo la scomparsa di Michelangelo. Gli studiosi hanno accostato l'aneddoto soprattutto ad un passo della *Teutsche Akademie* di Joachim von Sandrart, pubblicata nel 1675, nel quale lo storico dell'arte tedesco si sofferma sulla superiore bellezza delle statue antiche raccolte nel Belvedere Vaticano a Roma. Lo studioso elogia la perfezione del Laocoonte, dell'Apollo, del Torso e di altre statue esposte nella celebre collezione papale, portando a conferma della loro superiorità artistica il giudizio di Michelangelo¹⁵, che, pur essendo vecchio e cieco, continuava ad andare a visitarle e a contemplarle. Il brano termina con un breve racconto che mette in rilievo l'amore del grande artista per quei capolavori, presentandolo con i tratti di un trasporto profondo che avviene tramite il tatto e il contatto fisico:

«L'eccellente Michelangelo, dopo che, a causa dell'età avanzata, era ormai diventato completamente cieco e non poteva più lavorare, per rallegrare il suo animo sempre consacrato alla virtù, si faceva spesso portare davanti a queste figure [le statue del Belvedere]: e lì, mosso dalla loro squisita perfezione, non smetteva di toccarle con le sue mani, dall'alto al basso e tutt'intorno, né di prenderle fra le sue braccia e di baciarle»¹⁶.

¹ L'opera è stata interpretata recentemente in chiave erotico sensuale, cfr. DOILE 2010, pp. 7-22, in particolare pp. 7-12. Sul tema cfr. inoltre ACKERMANN 1986.

² LONDON 1817, p. 110.

³ HASKELL 1978, p. 146, nota 18. A differenza degli altri artisti, Louis Charles Auguste Couder non aveva rappresentato Michelangelo cieco, ma lo aveva raffigurato intento a mostrare ai suoi allievi la bellezza del Torso del Belvedere.

⁴ CHAUDONNERET 1980, p. 163, fig. 186.

⁵ RÉVEIL/DUCHESNE 1833, p. 1015.

⁶ Cfr. *Mercur de France* 1786, p. 35; CROW 2006, p. 6.

⁷ CHABANNE 2003.

⁸ Si veda, ad esempio, una litografia di Stephen James Ferris che raffigura il tema, datata al 1877; cfr. E. Marconi, in *Il volto di Michelangelo* 2008, p. 34, cat. 7.

⁹ Si consideri, ad esempio, il bronzo di Theobald Stein, realizzato nel 1897, ora in collezione privata, in cui Michelangelo è in piedi accanto al torso colossale mentre con le mani sente le forme della statua; cfr. *Il torso del Belvedere* 1998, p. 36, figg. 27s. e p. 150, cat. 14.

¹⁰ Il vassoio in porcellana, realizzato dalla manifattura di Sèvres, riproduce lo stesso quadro raffigurante Michelangelo cieco davanti al Torso del Belvedere del vaso perduto, Parigi, Musée du Louvre, Département des Objets d'art, inv. OA 11290; cfr. *Il torso del Belvedere* 1998, p. 148, cat. 10; cfr. inoltre E. Marconi, in *Il volto di Michelangelo*, 2008, p. 34, cat. 7.

¹¹ *Il torso del Belvedere* 1998, p. 148, cat. 10.

¹² Si veda, ad esempio, l'opera di Auguste Hilarion, comte de Kératry, *Safira o Parigi e Roma sotto l'impero*: «Orazio e la principessa gemettero primieramente su la mancanza del Laocoonte disotterrato un dì dalle terme di Tito, dell'Apollo dovuto agli scavamenti di Anzio e del Torso reso celebre dalla felicità che Michelangelo, divenuto cieco, provava nel palparne le forme» (HILARION [1835] 1837, p. 140).

¹³ D'ANNUNZIO 2005, pp. 2279-2302, in particolare p. 2298: «Non altrimenti il Buonarroti nella sua selvaggia vecchiaia, misero corpo scarnito e convulso dalla passione titanica, curva ossatura calcinata da tanto incendio interiore, omai sordo, omai cieco ma pur sul limite della tomba travagliato dall'ansia del Sublime, non altrimenti tendeva le mani inferme a palpare quel torso di Ercole che par quasi il tragico

Sandrart mette qui in evidenza l'importanza dell'esperienza tattile come strumento di conoscenza e fruizione artistica. La plasticità delle sculture viene percepita dal vecchio Michelangelo non con la vista ma con la sensazione ricevuta dalle superfici sfiorate dalle sue mani esperte. Interpretazioni recenti hanno focalizzato l'attenzione sull'intensa sensualità emergente dal racconto. Hans Körner ha voluto vedere in esso una variante del tema della *agalmatofilia*¹⁷, un *topos* classico legato alla straordinaria bellezza di alcune sculture femminili, così verosimili nella loro raffigurazione della perfezione fisica e della tenerezza viva delle carni da essere oggetto d'amore e persino di appetiti sessuali. L'esempio più illuminante si trova negli *Amores* di Luciano di Samosata¹⁸, che raccontano l'ossessione amorosa di un giovane per la *Venere di Cnido*, culminata nel tentativo impossibile di un rapporto sessuale. Nel Cinquecento Anton Francesco Doni usa toni analoghi per l'inquietante bellezza dell'*Aurora* di Michelangelo, che suscita nell'osservatore cinquecentesco un desiderio comparabile a quello dell'uomo innamorato dell'*Afrodite Cnidia*, anche se la statua della Sacrestia Nuova non aveva «il diavolo dentro come gli antichi idoli»¹⁹. Nonostante le censure controriformistiche, il tema ha una certa fortuna tardocinquecentesca e seicentesca con interessanti varianti²⁰. Nel racconto sandrartiano dell'anziano Michelangelo che desidera baciare e abbracciare le statue del Belvedere sono certamente presenti echi di questo *topos* letterario legato alla vividezza incantatrice delle statue, che, a differenza delle pitture, possono essere fruite anche con il tatto e dunque coinvolgere l'osservatore in modo più complesso e sensuale. Tuttavia, pur richiamandosi a questa tradizione, il racconto della *Teutsche Akademie* non sembra essere centrato su questo aspetto. Il brano, al contrario, mette in luce con inequivocabile evidenza la levatura morale di Michelangelo «sempre consacrato alla



1 Jean Léon Gérôme, *Michelangelo cieco tocca il Torso del Belvedere*, 1849. New York, Dahesh Museum of Art (Foto Dahesh Museum of Art, New York)

tronco del destino michelangiolesco, assiso com'è sul macigno coperto dalla pelle di leone». Cfr. il commento di Paola Barocchi, in VASARI (1550/1568) 1962, vol. 4, p. 2103.

¹⁴ L'*Otello* di Giuseppe Verdi è definito «una musica che Michelangelo, cieco, avrebbe riconosciuto al tatto»; cfr. ALBERTI CAVALLI 1996, pp. 163-180, in particolare p. 173.

¹⁵ SANDRART 1675, I, 2, p. 34: «Die gute antiche-Statuen / sind dieser Künste werden: findet man solches alles im höchsten grad bey den in weißen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu fürnemlich in dem Päpstlichen Garten Belvedere, und mehr andern welche ich eine universale Nahrungs-Mutter aller dieser preiswürdigen Wissenschaften zu seyn in der That befunden auch mir in meinen Studien durch nachbosiren zeichnen und abmessen / sonderlich wol zu nutzen gemacht. Dieses pflagen auch zu thun alle Lehr-begierige so vor mir alda gewesen Mich. Angelo hat dieselben alt und blind besuchet». Vedi anche URL: <http://ta.sandrart.net/-text-121> (accesso 5.5.2018).

¹⁶ SANDRART 1675, I, 2, p. 33: «Der fürtreffliche Michael Angelo, als er schon wegen hohen Alters ganz blind ware und nicht mehr laboriren

konte hat dennoch zur ergötzung seines Tugend-gewidmeten Geistes sich vielmals zu diesen Figuren führen lassen: da er dann dieselben wegen der auserlesnen Vollkommenheit mit seinen Händen von oben bis unten wie auch rund umher betastet in seine Arme genommen und geküsst». Vedi anche URL: <http://ta.sandrart.net/-text-121> (accesso 5.5.2018).

¹⁷ KÖRNER 2000, pp. 165-196, in particolare p. 170.

¹⁸ Luciano, *Amores*, 15. La storia è ripresa, tra gli altri, anche da Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, 36, 21: «Ferunt amore captum quendam, cum delitisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse iudicem maculam» («Si racconta che un tale, colto da folle amore, si nascondesse là di notte e si accoppiasse con la statua, una macchia resta a indizio della sua passione»).

¹⁹ DONI 1549, c. 11.

²⁰ Hans Körner ricorda il caso della Giustizia scolpita da Guglielmo della Porta intorno al 1553-1558 per la tomba di Giulio III a S. Pietro, oggetto di leggende analoghe, cfr. KÖRNER 2000, p. 165.

virtù», che «per rallegrare il suo animo» fruisce delle statue con un amore che, pur nel coinvolgimento dei sensi, non si connota nella sfera dei comportamenti più bassamente sessuali. Il testo infatti richiama a mio avviso un concetto cinquecentesco, quello dell'*hilaritas e honesta voluptas*, il ristoro dell'arte, il piacere sensuale ma virtuoso, intellettuale ed estetico che aveva caratterizzato i collezionisti di antichità della Roma rinascimentale²¹, nel loro rapporto con le statue classiche, e che poi era stato ripreso, ad esempio, da Paolo Giovio per esaltare il suo Museo sul lago di Como²². Ben consapevoli dei risvolti elitari della loro esperienza estetica, quei collezionisti avevano accompagnato le loro esposizioni con iscrizioni che elogiavano sì la *voluptas*, il piacere, come base della fruizione del bello artistico, ma connotandolo come «onesto», cioè privo dei risvolti di quella bassa sensualità che l'osservazione delle statue nude poteva portare con sé, se non accompagnata da una raffinata cultura e da una solida morale.

Il brano di Sandrart è stato collegato ad un racconto di Gian Lorenzo Bernini raccolto da Paul Fréart de Chantelou e pubblicato nel 1665²³:

«Le Cavalier a nommé après le Torse du Belvédère et a dit qu'on connaît que c'est un Hercule se reposant, quoiqu'il n'ait ni tête, ni bras, ni jambe. On dit que [cette figure] n'a jamais été achevée et que cela se voit visiblement. Il a ajouté qu'un jour Michel-Ange le considérant, et s'étant mis à genoux pour le mieux voir, le cardinal Salviati le trouva en cette posture, et s'en étonnant et lui parlant, il fut du temps sans lui répondre dans l'abstraction où il était; mais revenant à lui et apercevant le cardinal, il dit: «Questo è l'opera d'un huomo che ha saputo più della natura; è sventura grandissima che sia persa»²⁴.

Il testo è certamente la fonte più importante per la fortuna successiva dell'aneddoto non solo in ambito francese, poiché identifica nel Torso del Belvedere l'obiettivo dell'interesse di Michelangelo, elemento centrale del racconto ottocentesco. Tuttavia questo particolare è anche ciò che distanzia il brano dalla versione di Sandrart, dal momento che nella *Teutsche Akademie* non troviamo alcun riferimento specifico alla statua ma la predilezione michelangelolesca è rivolta genericamente a tutte le sculture del Belvedere. Il resoconto di Bernini inoltre non specifica che Michelangelo è cieco, ma mostra l'artista inginocchiato di

fronte alla statua per meglio osservarne i particolari. La vicenda non poteva infatti avere come protagonista un Michelangelo inattivo, perché il cardinal Giovanni Salviati morì nel 1553, undici anni prima della scomparsa dell'artista, in un periodo in cui gli impegni per San Pietro si andavano cumulando ad una continua attività artistica. Il punto nodale delle parole di Chantelou è l'esaltazione della scultura antica, che, pur nella sua frammentarietà, merita l'ossequio del più grande scultore di tutti i tempi, inginocchiato, in senso proprio e metaforico, di fronte all'eccellenza dello straordinario pezzo antico.

Sorprendenti affinità invece si riscontrano tra la versione di Sandrart e un testo cinquecentesco di grande interesse per la storia dell'arte, l'*Iconologia* di Cesare Ripa, la cui importanza nella diffusione dell'aneddoto non è stata sufficientemente sottolineata²⁵. L'opera, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 e riedita in diverse traduzioni fino all'Ottocento, rappresenta la più antica versione della storia, collocandosi cronologicamente pochi decenni dopo la morte di Michelangelo. Qui, alla voce *Scultura*, Ripa affronta il tema dell'importanza dei «valori tattili» per una corretta valutazione delle statue e cita come autorità Michelangelo, che – ormai vecchio e cieco – poteva ancora esercitare il suo giudizio critico valutando le sculture con le sue mani esperte:

«SCOLTURA

Giovane bella, con l'acconciatura della testa semplice e negligente, sopra la quale sarà un ramo di lauro verde; si farà vestita di drappo di vago colore, con la destra mano sopra al capo di una statua di sasso, nell'altra tenghi varii istromenti necesarii per l'essercizio di quest'arte, co' piedi posati sopra un ricco tapeto. [...] La mano ancora sopra alla statua dimostra che se bene la scoltura è principalmente oggetto dell'occhi, può esser medesimamente ancor del tatto, perché la quantità soda circa la quale artificiosamente composta dalla natura si essercita quest'arte, può esser egualmente oggetto dell'occhio e del tatto. Onde sappiamo che Michel Angelo Buonaruota, lume e splendore di essa, essendogli in vecchiezza per lo continuo studio mancata quasi affatto la luce, solleva col tatto, palpeggiando le statue o antiche o moderne che si fossero, dar giudizio e del pezzo e del valore»²⁶.

Le sovrapposizioni della voce di Ripa alla *Teutsche Akademie* sono tali da far supporre che essa sia stata una delle

²¹ Sul tema FRANZONI 1984, pp. 301-360.

²² GIOVIO 1999, pp. 124, 133.

²³ Cfr. il commento di Paola Barocchi, in VASARI (1550/1568) 1962, vol. 4, p. 2102.

²⁴ FRÉART DE CHANTELLOU 1988, p. 26.

²⁵ Il testo di Ripa è ricordato da HALL 1999, p. 87; un accenno si trova anche in JOHNSON 2008, pp. 61-74, in particolare p. 64.

²⁶ RIPA 2012, p. 526, n. 343, *Scoltura*; per un commento cfr. p. 811s.

fonti di Sandrart. Entrambi i testi coincidono infatti negli elementi più significativi dell'aneddoto, presentando un Michelangelo vecchio e cieco che, accarezzando statue diverse, riesce intellettualmente a ricrearne le forme non più percepibili attraverso la vista e a valutarle correttamente. Le finalità dell'*Iconologia* sono tuttavia diverse da quelle del testo tedesco: Ripa utilizza l'*auctoritas* del grande maestro per introdurre un principio teorico – l'importanza del tatto – caratterizzante per la scultura. La cecità di Michelangelo è funzionale alla sua intatta capacità di giudizio esercitabile anche senza occhi, grazie alle sue competenze altissime e alle vaste possibilità di fruizione proprie della scultura. L'aneddoto non specifica quali siano le statue oggetto dell'interesse del maestro, confermando il disinteresse di Ripa per le opere d'arte, che solo raramente vengono citate nell'*Iconologia*²⁷. In Sandrart primario è invece lasciar emergere il valore paradigmatico dell'antico: per questo il riferimento generico alle statue toccate dalla mano del grande artista si concretizza nella raccolta di opere antiche più famosa di tutta la storia europea, quella esposta nel Belvedere Vaticano. Il giudizio di Michelangelo funziona da garante e moltiplicatore dell'eccezionale qualità di quelle statue celeberrime, che erano già diventate da tempo icone di classica perfezione ben oltre i confini italiani. Non è possibile precisare quale edizione dell'*Iconologia* Sandrart avesse letto²⁸: forse una delle edizioni volgari, visto che aveva soggiornato in Italia a lungo e conosceva la lingua italiana, o forse l'edizione olandese del 1644²⁹; meno probabilmente la voce *Bildhauerey*, nella versione tedesca tradotta da Georg Greflinger³⁰, data la circolazione non molto ampia di questa edizione³¹.

L'*Iconologia* dunque per prima aveva contribuito a diffondere l'aneddoto michelangiolesco in Europa, restituendo un'immagine del grande artista, che, pur non essendo stori-

camente attestata, mostrava grande coerenza con il ruolo di sommo giudice dell'arte tributato a Michelangelo con sempre maggior frequenza³². La fonte di Ripa non è stata rintracciata, ma il confronto con il brano di Chantelou suggerisce una sua origine romana, legata agli ambienti papali. Il racconto di Bernini infatti segnala come testimone della vicenda il cardinal Salviati, appartenente alla famiglia dei protettori di Ripa. Salviati, il raffinato porporato a cui probabilmente il brano francese fa riferimento per i suoi stretti rapporti con il Buonarroti, era lo zio di Antonio Maria Salviati, presso la cui corte Ripa viveva a Roma come trinciante³³. L'erudito dunque poteva esser venuto a conoscenza dell'aneddoto da carte o notizie interne alla famiglia del suo mecenate.

Alcuni elementi possono aver contribuito a render convincente la notizia della cecità del grande artista anche solo pochi decenni dopo la sua morte. Bisogna tener conto, prima di tutto, che Michelangelo aveva usato più volte la metafora della cecità nel corso della sua vita come specchio della sua dimensione esistenziale e artistica. Ma soprattutto a dare diffusione alla notizia, e forse ad ispirare direttamente Ripa, era stato Giorgio Vasari, che nelle *Vite* aveva descritto la famosa medaglia realizzata nel 1561 per l'artista da Leone Leoni mettendo in rilievo il tema della cecità:

«Et in quel tempo il cavaliere Lione ritrasse in una medaglia Michelagnolo molto vivacemente, et a compiacenza di lui gli fece nel rovescio un cieco guidato da un cane, con queste lettere attorno: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS ET IMPII AD TE CONVERTENTUR»³⁴.

La medaglia infatti, oltre al ritratto di Michelangelo³⁵ posto sul recto, mostra sul verso un'allegoria complessa: un vec-

²⁷ Si tratta di una caratteristica del metodo di Ripa, che, pur rispettando le iconografie derivate da capolavori greci e romani, mostra un totale disinteresse per gli oggetti che ne costituivano i supporti: monete e gemme, statue e monumenti, rilievi e pitture non sono mai analizzati nei loro aspetti materiali. Indagando tra le fonti del manuale si scopre che dietro iconografie anonime si celano in realtà molti capolavori classici notissimi, che il testo non si sofferma né ad analizzare né a menzionare. Avviene così che lo scarso interesse di Ripa per gli artisti e le più famose opere d'arte della classicità generi uno strano paradosso: l'*Iconologia* contiene più riferimenti a capolavori classici di quanto il testo stesso riveli e di quello che appaia ad una prima lettura. Il caso di questo aneddoto conferma e amplia la vasta casistica già analizzata in MAFFEI 2009, pp. 395-401; cfr. inoltre MAFFEI 2012, pp. XXXI-XXXV.

²⁸ Concorda sull'impossibilità di identificare l'edizione usata da Sandrart anche il sito Sandrart.net, URL: <http://ta.sandrart.net/en/bibliography/view/2172>, commento redatto da Ch. Posselt (accesso 28.03.2018).

²⁹ *Iconologia* 1644.

³⁰ GREFLINGER 1659.

³¹ SEDLARZ (1989) 2011. Sulla circolazione di Ripa in Germania cfr.

anche THIMANN 2010, pp. 11-38, in particolare pp. 23-25.

³² Il valore che Michelangelo assume come critico d'arte è evidente soprattutto a partire dalla seconda edizione delle *Vite* vasariane, la Giuntina del 1568. Come avviene, ad esempio, nella *Romanae urbis topographia et antiquitates* di Jean Jacques Boissard, edita a Francoforte dal 1597 al 1602, il giudizio di Michelangelo diventa l'indiscusso metro di paragone per valutare l'eccellenza delle opere d'arte sia antiche che moderne.

³³ MAFFEI 2012, p. IX.

³⁴ VASARI (1550/1568) 1966-1987, vol. 4, p. 101. La legenda della medaglia riporta esattamente la scritta del *Salmo* 51, 15, ma presenta la variante di abbreviare le iniziali puntate «V. T.» delle due parole «vias tuas». Il dettaglio ha particolare importanza perché, secondo la teoria dell'impresa, serve ad enfatizzare la parte figurata in cui è rappresentato proprio l'itinerario spirituale a cui alludono le due parole abbreviate.

³⁵ Come ha sottolineato, tra gli altri, Herman Maué, si tratta di un ritratto che sarà poi utilizzato come modello per molti ritratti posteriori dell'artista, cfr. MAUÉ 1986, p. 541s.



2 Leone Leoni, *Medaglia di Michelangelo Buonarroti*, 1561. Firenze, Museo Nazionale del Bargello (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Museo Nazionale del Bargello)

chio barbuto e con un fisico possente, reso ben evidente dal torso scoperto, cammina a piedi nudi seguendo il suo cane (fig. 2)³⁶. Alcuni attributi indicano che si tratta di un pellegrino: l'uomo ha un cappello da viaggiatore, impugna un bastone a cui è collegato un rosario, porta una bisaccia, che gli pende dall'avambraccio destro, e una borsa non visibile ma riconoscibile dalla tracolla che gli attraversa il petto.

³⁶ Sulla medaglia cfr. l'analisi dettagliata di SCHUMACHER 2004, pp. 169-194.

³⁷ Oxford, Ashmolean Museum, WA1846.50 recto, datato al 1511; cfr. K. T. Parker, in *Catalogue of the Collection* 1956, vol. 2, p. 304.

³⁸ Per una panoramica delle diverse interpretazioni cfr. il commento di Paola Barocchi, in VASARI (1550/1568) 1962, vol. 4, pp. 1735-1738.

³⁹ BAROLSKY 1990, p. 45s.

⁴⁰ SCHUMACHER 2004, pp. 169-194.

⁴¹ Recentemente Philine Helas si è soffermata sulla nudità della figura del pellegrino, cercando di ricostruirne il percorso figurativo e suggerendo come possibili modelli di Leoni alcune iconografie classiche di filosofi (per esempio Diogene) rivissute attraverso alcune esperienze artistiche

fiorentine. Cfr. HELAS 2007, pp. 70-77. Sulla medaglia si veda da ultimo H. Damm, in *Sterbliche Götter* 2015, pp. 344-346.

Un dettaglio prezioso, finora ignorato e completamente trascurato dagli studiosi, è costituito dal profilo frastagliato e roccioso che delimita il lato inferiore della medaglia; un particolare significativo: si tratta infatti di un burrone, sull'orlo del quale il cieco e il suo cane stanno camminando; un dettaglio iconografico, come vedremo, particolarmente importante per la comprensione del rovescio e strettamente collegato con le parole tratte dai *Salmi* inserite nella legenda. Le linee nette del profilo esterno sono segni incontestabili che il dirupo sia un pericolo per il pellegrino: non si tratta infatti in questo caso di uno stilema paesaggistico che Leoni avrebbe potuto utilizzare, visto che egli non ripete in altre medaglie questo elemento formale, né della possibile ripresa di una convenzione, presente a partire dal Trecento, in cui l'inserimento dell'immagine di un crepaccio nel primo piano fungeva da elemento di separazione dello spazio sacro e narrativo rispetto allo spettatore. Il burrone connota il sentiero di montagna su cui sta camminando il viaggiatore e completa, a sinistra, il paesaggio alpestre con gruppi di alberi e dirupi, dove si intravede un altro strapiombo. L'attenzione per la figura del pellegrino da parte di Michelangelo è testimoniata da un disegno a lui attribuito, conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford³⁷. Si tratta di uno studio per la figura di un vecchio mendicante, che appare seminudo e di possente corporatura in compagnia di un cane. Il vecchio, che ha una lunga barba, è appoggiato pesantemente al suo bastone da viaggio, ricurvo sul suo stesso peso.

Il tema figurativo è ripreso con varianti nella medaglia di Leoni, in una composizione più articolata, nata presumibilmente dalla collaborazione dei due artisti. La medaglia è stata a lungo trascurata dagli studiosi e interpretata ora come una generica allegoria ora come una reazione a vicende specifiche della vita del Buonarroti (per esempio alle difficoltà sorte nell'ambito del cantiere della Basilica di San Pietro)³⁸. Un contributo di Paul Barolsky del 1990³⁹ e un saggio di Andreas Schumacher del 2004⁴⁰ hanno riaperto l'attenzione sull'opera⁴¹, proponendo di identificare l'immagine del rovescio come un ritratto allegorico di Michelangelo. Secondo questa interpretazione la figura del pelle-

⁴² Un passo evidenziato da Paul BAROLSKY (1990, p. 46) di San Paolo (2 *Epitola ai Corinzi*, 5, 7) dice: «Così siamo sempre fiduciosi [...], perché come credenti camminiamo, non per visione».

⁴³ SCHUMACHER 2004, p. 180s.

⁴⁴ Oltre a riferimenti amorosi cfr. MICHELANGELO 1998, p. 97, n. 55, v. 8: «ti troverrei, quand'io fossi ben cieco»; p. 168, n. 90, v. 12s.: «l'voglio contr'a l'acqua e contr'al foco, / col segno tuo rallumino ogni cieco»; p. 169, n. 91, vv. 7-9: «tal c'anciderm' Amore, / forse perch'è pur cieco, / indugia, triema e teme»; p. 212, n. 114, vv. 13-16: «Bellezza e grazia equalmente infinita, / dove più porgi aita, / men puoi non tor la vita, /

grino, ritratto del Buonarroti, non è presentata come quella di un mendicante che suscita pietà, ma come la presenza possente di un uomo che irradia la sicurezza e la forza della sua fede. La cecità della figura è un simbolo positivo e rappresenta una liberazione dalle tentazioni del mondo. Il pellegrino cieco è fermo nella sua fiducia in Dio, come ricordano alcuni passi della *Seconda Epistola ai Corinzi* di San Paolo⁴². Schumacher propone di interpretare la cecità della figura come una dimostrazione della trasformazione spirituale di Michelangelo, che, dopo aver vissuto per anni nella convinzione che la visione della bellezza fosse uno strumento di mediazione per il divino e ispirazione della sua arte, nell'ultimo periodo della sua vita rifiuta ogni compromesso sensibile e di fronte alla morte pone al centro solo la fede⁴³. La proposta è interessante ed è ora da vagliare sulla base del dettaglio iconografico del baratro che abbiamo evidenziato. Il messaggio complessivo del rovescio è positivo e celebrativo: come indica il testo dei *Salmi*, l'immagine allude al fatto che anche i peccatori possano trovare la strada per la salvezza. Ma il nodo espressivo dell'invenzione allegorica, la figura del viandante cieco, appare felicemente complessa e ricca di interessanti stratificazioni di significato. Il simbolo di per sé negativo viene investito, grazie alle parole del salmo, di una dimensione di speranza, senza perdere gli elementi drammatici e oscuri della propria verità. Inoltre la corporatura possente del viandante mostra un titanismo che sembra in contraddizione con l'usuale iconografia del pellegrino. La cecità è tuttavia un elemento negativo: analizzando la produzione poetica di Michelangelo, vediamo infatti che nelle *Rime*, dove il tema appare simbolicamente rilevante, esso è introdotto negativamente come specchio del tormento amoroso o della dimensione esistenziale del poeta o simbolo e immagine del mondo⁴⁴. In uno dei due autoritratti grotteschi⁴⁵, il sonetto 5, la cecità di Michelan-

gelo è invece una condizione fisica, ma «occasionale», dovuta alla pittura che gli sgocciola sugli occhi, oppure legata alla decadenza del corpo, grazie all'addome che ostacola la visione dei piedi e dunque gli impedisce di vedere e camminare speditamente⁴⁶. Anche nel carteggio il tema della cecità, introdotto molto raramente, non è utilizzato mai in senso metaforico positivo: esso fa la sua comparsa già negli anni Quaranta⁴⁷ e trova la sua attestazione più interessante in una lettera a Bartolomeo Ammannati del gennaio 1559, nella quale Michelangelo delinea di sé un ritratto letterario segnato dall'assedio del tempo: «Son tutto vostro, vecchio, cieco e sordo e mal d'accordo con le mani e con la persona»⁴⁸. Tre fogli conservati in coda al volume in cui Fulvio Orsini assemblò gli autografi del grande artista⁴⁹ contengono con grafia michelangiolesca una serie di ricette per la cura di disturbi agli occhi. Questi rimedi, in parte ripresi da un volgarizzamento quattrocentesco del *De oculis* di Pietro Hispano, oggi alla Biblioteca Laurenziana, attestano un interesse del pittore, probabilmente anche in funzione di specifiche necessità occasionali, ma non forniscono alcuna testimonianza su una vera e propria menomazione visiva⁵⁰. Nei documenti e nella sua produzione scrittoria il tema è soprattutto un motivo poetico legato a riflessioni filosofiche e intimistiche.

Per esempio, in un sonetto delle *Rime*, scritto nel 1555, l'immagine dell'uomo «cieco e stolto» diventa metafora della tormentata dimensione esistenziale dell'artista⁵¹:

«Le favole del mondo m'hanno tolto / il tempo dato a contemplare Iddio, / né sol le grazie suo poste in oblio, / ma con lor, più che senza, a peccar volto. / Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto / e tardo a riconoscer l'error mio; / manca la speme, e pur cresce 'l desio / che da te sia dal propio amor disciolto. / Amezzami la strada c'al ciel

né puoi non far chiuiche tu miri cieco»; p. 423, n. 272, vv. 1-4: «Tornami al tempo, allor che lenta e sciolta / al cieco ardor m'era la briglia e 'l freno; / rendimi il volto angelico e sereno / onde fu seco ogni virtù sepolta»; p. 427, n. 274, v. 5s.: «Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco / contr'a l'inutil mio cieco tormento». Il termine è usato negativamente a proposito del mondo: p. 203, n. 109, v. 11s.: «El mondo è cieco e di suo gradi o lode / più giova a chi più scarso esser ne vuole»; p. 301, n. 178, v. 4: «il vulgo, cieco a non adorar lei». Come stato interiore, spesso in termini negativi: p. 419, n. 268, vv. 1-4: «Perché l'età ne 'nvola / il desir cieco e sordo, / con la morte m'accordo, / stanco e vicino all'ultima parola»; p. 453, n. 295, v. 5s.: «Il mondo è cieco e 'l tristo esempro ancora / vince e sommerge ogni prefetta usanza».

⁴⁵ Sull'autoritratto burlesco cfr. CORSARO 2007, pp. 117-136; MICHELANGELO non fa alcun cenno a una sua cecità nel sonetto 267 (MICHELANGELO 1998, pp. 415-418, n. 267).

⁴⁶ MICHELANGELO 1998, pp. 9-11, n. 5, vv. 5-11: «La barba al cielo, e lla memoria sento / in sullo scigno, e 'l petto fo d'arpia, / e 'l pannel sopra

'l viso tuttavia / mel fa, gocciando, un ricco pavimento. / E lombi entrati mi son nella peccia, / e fo del cul per contrapeso groppa, / e ' passi senza gli occhi muovo invano».

⁴⁷ Cfr. la lettera di Michelangelo a Leonardo Buonarroti del 23 marzo 1544: «A messer Giovan Francesco ò risposto, circa la testa del Duca, che io non vi posso actendere, come è vero che io non posso per le noie che ò, ma più per la vechiezza, perché non veggo lume» (*Il carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. 4, p. 338).

⁴⁸ Cfr. *Il carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. 5, p. 152, n. MCCLXXXIV.

⁴⁹ BAV, Vat. Lat. 3211, foll. 102v-103v; cfr. G. Morello, in *Michelangelo e la Sistina* 1990, p. 66.

⁵⁰ ZAMBRINI 1873.

⁵¹ MICHELANGELO 1998, p. 444s., n. 288; questi versi sono stati messi in rilievo anche da Eliana Carrara, che ha proposto un accostamento tra la moneta di Leone Leoni e la figura della *cieca paupertas* disegnata da Maarten van Heemskerck; cfr. CARRARA 1996, pp. 219-225.



3 *Allegoria dell'errore*, in *Iconologia* 1644, p. 94

sale, / Signor mie caro, e a quel mezzo solo / salir m'è
di bisogno la tuo 'ita. / Mettimi in odio quante 'l mondo
vale / e quante suo bellezze onoro e colo, / c'anzi morte
caparri eterna vita».

Il motivo dell'impermanenza e della ricerca della salvezza spirituale lega qui la cecità al tema dell'errore, così come avviene per un altro sonetto scritto oltre un decennio prima e inviato a Vittoria Colonna⁵², dove Michelangelo sceglie di rappresentare l'esperienza umana come un cammino incerto e pieno di incognite. Il percorso spirituale è mostrato attraverso l'immagine dell'uomo in viaggio, un pellegrino che «'l ciel non vede» e che «per ogni sentier si perde e manca»:

«Ora in sul destro, ora in sul manco piede / variando,
cerco della mie salute. / Fra 'l vizio e la virtute / il cor con-

fuso mi travaglia e stanca, come chi 'l ciel non vede, / che
per ogni sentier si perde e manca. / Porgo la carta bianca /
a' vostri sacri inchiostri, / c'amor mi sganni e pietà 'l ver
ne scriva: / che l'alma, da sé franca, / non pieghi agli error
nostri / mie breve resto, e che men cieco viva. / Chieggio a
voi, alta e diva / donna, saper se 'n ciel men grado tiene /
l'umil peccato che 'l superchio bene».

Ritroviamo qui nel legame tra cecità ed errore le stesse valenze di incertezza e titanico coraggio che intuimmo osservando l'uomo inciso nel rovescio di Leone Leoni, che riesce a evitare la caduta nel ripido burrone. La conferma che sul simbolo del pellegrino cieco incombesse una lettura improntata a toni pessimistici ci viene anche dall'*Iconologia* di Ripa che, qualche decennio dopo la realizzazione della moneta, a partire dall'*editio princeps* del 1593, ripropone la stessa immagine come allegoria dell'Errore (fig. 3):

«Huomo quasi in abito di viandante, c'habbia bendati gl'occhi, e vada con un bastone tentone, in atto di cercare il viaggio per andare assicurandosi, e questo va quasi sempre con l'ignoranza. L'errore (secondo gli Stoici) è un uscire di strada e deviare dalla linea, come il non errare è un camminare per la via dritta senza inciampare dall'una o dall'altra banda, talché tutte l'opere o del corpo o dell'intelletto nostro si potrà dire che siano in viaggio o pellegrinaggio, dopo il quale, non storcendo, speriamo arrivare alla felicità.

Questo ci mostrò Cristo N.S., l'azioni del quale furono tutte per istruzione nostra, quando apparì a' suoi discepoli in abito di pellegrino, et iddio nel *Levitico* comandando al popolo d'Israel che non volesse, caminando, torcere da una banda o dall'altra. Per questa cagione l'errore si doverà fare in abito di pellegrino, ovvero di viandante, non potendo essere l'errore senza il passo delle nostre azioni o pensieri, come si è detto.

Gl'occhi bendati significano che quando è oscurato il lume dell'intelletto con il velo de gl'interessi mondani, facilmente s'incorre ne gli errori.

Il bastone con il quale va cercando la strada, si pone per il senso, come l'occhio per l'intelletto, perché come quello è più corporeo, così l'atto di questo è meno sensibile e più spirituale, e si nota in somma che chi procede per la via del senso facilmente può ad ogni passo errare, senza il

⁵² MICHELANGELO 1998, p. 279s., n. 162, vv. 10-12.

⁵³ RIPA 2012, pp. 165, 681. L'allegoria, che ha importanti affinità con l'immagine del Dubbio, fu illustrata a partire dall'edizione del 1618, ed ebbe una fortuna figurativa non trascurabile, soprattutto in ambito francese.

⁵⁴ CORTESI BOSCO 1987, p. 422s. Sul coro ligneo cfr. ora FERRETTI 2013, pp. 271-310.

⁵⁵ Cfr. Baltimora, Walters Art Gallery, ms. W476 (seconda metà XVI secolo); cfr. TORRE 2012, in particolare pp. 75-85.

⁵⁶ Cfr. da ultimo la scheda di L. Aldovini, in *Mantegna* 2008, pp. 352-354.

discorso dell'intelletto, e senza la vera ragione di qualsivoglia cosa; questo medesimo e più chiaramente dimostra l'ignoranza, che appresso si dipinge»⁵³.

Qui Ripa interpreta in chiave figurativa suggestioni derivate dai testi sacri, riprendendo un motivo che aveva già avuto nel Cinquecento esempi di grande pregnanza, come l'ideazione di Lorenzo Lotto per il coro ligneo di Santa Maria Maggiore a Bergamo, realizzato da Giovan Francesco Capoferri. Infatti il tema figurativo dell'uomo bendato che avanza verso un burrone è protagonista di uno dei coperti del coro, correlato alle vicende del consigliere del re David Architofel narrate nell'Antico Testamento. Egli, che aveva congiurato insieme ad Absalon contro il suo re, decise di suicidarsi dopo che il suo piano fu sventato dall'abile doppio gioco di Cusai. La tarsia raffigura un giovane nudo, vestito solo di un mantello svolazzante, con una benda sugli occhi, che avanza a tentoni verso un precipizio, nel quale è già caduto un altro uomo⁵⁴: il tema dell'errore e dell'uomo accecato dalla bramosia di potere si traduce in un monito universale che funge da commento della vicenda biblica, con suggestioni riprese dalla nota parabola dei ciechi del *Vangelo* di Matteo (XV,14).

L'immagine dell'uomo accecato sull'orlo del baratro ritorna in un emblema figurato che commenta il verso di Francesco Petrarca «Vomene a guisa d'orbo senza luce» in uno splendido manoscritto, recentemente studiato da Andrea Torre, conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 4)⁵⁵. Tra i tondi figurati che interpretano e danno corpo a versi di vario contenuto, si trova un emblema che raffigura un uomo bendato mentre si avvia incerto ad un precipizio. Il verso tratto dal canzoniere petrarchesco allude qui alla tensione amorosa che induce il poeta a desiderare la visione dell'amata, ma anche a temerla per la paura di restarne sopraffatto; ogni tentativo di fuga appare così inutile visto l'invincibile potere del desiderio amoroso, che toglie ogni ragione. Gli esiti oscuri della condizione di ottundimento intellettuale indotta dalla passione richiama forse qui anche il rapporto tra errore e amore, più volte evocato in assonanze topiche nella lirica cinquecentesca.

L'immagine inquietante del baratro si trova inoltre in una delle invenzioni più interessanti del Rinascimento, l'*Allegoria della caduta dell'umanità* (*Virtus combusta*), visibile in un disegno di Andrea Mantegna, diffuso da stampe attribuite a Giovanni Antonio da Brescia. Tra le numerose allegorie presenti nella composizione, interessante per noi è la pre-



4 Emblema con verso «Vomene a guisa d'orbo senza luce». Baltimora, Walters Art Gallery, Ms W 476 (Foto Walters Art Gallery, Baltimora)

senza di due figure: un uomo incappucciato, che calza al piede sinistro un sandalo e tiene un cane al guinzaglio, e una donna cieca. Essi sono condotti verso un precipizio da un satiro con ali di pipistrello che suona la zampogna e da un giovane dalle orecchie d'asino. Il fondo del baratro è visibile nella parte inferiore nella stampa, incisa in una matrice diversa e nota come *Allegoria della redenzione dell'umanità* (*Virtus deserta*). Nel precipizio sono caduti molti uomini, i cui cadaveri giacciono ammassati e scomposti; solo un uomo, sopravvissuto nonostante la caduta, tenta di abbandonare il baratro con l'aiuto di Mercurio che gli offre la sua mano per aiutarlo a risalire. La composizione, che affronta il tema del conflitto tra Virtù e Ignoranza, utilizza la metafora del baratro come immagine della condizione umana sottoposta a pericoli e fallimenti nel suo percorso spirituale.⁵⁶

Un'altra testimonianza importante ci viene da un emblema contenuto nel volume del gesuita Herman Hugo, *Pia desideria*⁵⁷, che mostra le vicende di due protagonisti, l'anima, attratta dalle vanità del mondo, e il suo angelo custode, che cerca di riportarla sulla strada retta della bontà divina. L'emblema 17 mostra a commento del *Salmo* 118, 5 («Utinam dirigantur viæ meæ ad custodiendas iustificatio- nes tuas!»⁵⁸), un'immagine molto significativa: l'anima, con veste da pellegrino, riesce a camminare con sicurezza sopra

⁵⁷ HUGO 1629, libro III, emblema 17.

⁵⁸ «Voglia Dio che le mie vie possano essere dirette a custodire i tuoi precetti!».



5 Boetius de Bolswert, su disegno di Otto van Veen, in Hermann Hugo, *Pia desideria Emblematis, elegiis, et affectibus SS. Patrum illustrata*, Antuerpiae, apud Henricum Aertssens, 1629, libro III, emblema 17

un labirinto, grazie ad una corda tesa dall'angelo custode che la guida da un'alta torre. Il mondo è raffigurato come un giardino che mostra le sue tortuose insidie nell'immagine di un labirinto costituito da alte siepi sopra cui camminano vari personaggi. Particolarmente importante per noi è la presenza di un altro pellegrino cieco, guidato da un cane, che cammina sulla stretta superficie del labirinto, in pericolo di cadere da entrambi i lati, come è accaduto ad altre due figure che sono appena precipitate (fig. 5).

⁵⁹ DE PILES 1668, pp. [8-9]. Sul tema cfr. ora l'interessante introduzione di Giovanna Perini in DE PILES 2017, in particolare p. 25; molto inte-

Possiamo dire dunque che nell'insieme le interpretazioni attestate intorno alla raffigurazione simbolica del viandante cieco concordano tutte nell'attribuire al motivo della cecità e del baratro una prospettiva allegorica omogenea legata alle difficoltà e incertezze dell'esistenza umana e del suo cammino spirituale. Il pellegrino del rovescio di Leoni è rappresentato titanicamente ma in tutta la sua drammatica debolezza: di per sé cieco e errante, un empio che compie continuamente errori, egli evita il baratro solo grazie alla fede, che lo preserva dal naufragio nonostante la sua condizione di peccatore. Le parole del *Salmo* 51, 15 presenti nella legenda che corre lungo la medaglia, «insegnerò agli ingiusti le tue strade e gli empi convergeranno a te», mostrano che la salvezza di Dio non è preclusa a nessuno, e che tutta l'umanità, senza eccezioni, può usufruirne, pur nei continui errori e cedimenti che caratterizzano il cammino spirituale degli uomini. La cecità è dunque un dato negativo che caratterizza la condizione umana e che solo la fede può riscattare, permettendo di scongiurare il pericolo della caduta nell'abisso e della perdita di Dio.

Ma il cammino del cieco, che rimane a lungo simbolo di errore e incertezza, viene applicato talvolta al campo dell'arte, come dimostra, ad esempio, un passo interessante de *l'Abregé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et sculpture*, scritto con lo pseudonimo di Jean-François Tortebat da Roger De Piles. Il pittore ricorda la figura di ciechi che, confidando nelle loro gambe per andare lontano, procedono però cadendo di burrone in burrone. Il simbolo identifica quegli artisti che si basano solo sul loro genio creativo senza applicarsi allo studio delle arti: «Je me fais une image de ces gens là, comme d'un aveugle qui auroit de tres bonnes jambes et qui s'imaginant les employer pour aller bien loin, tomberoit de fosse en fosse et de precipice en precipice»⁵⁹.

Questa trasposizione del tema in ambito artistico è assai interessante e ci permette di riprendere un'ipotesi che non ha ricevuto finora la giusta attenzione, quella suggerita da Marco Collareta, che vede nel rovescio di Leoni «un programma missionario nel nome dell'ormai assodata «divinità» del Buonarroti»⁶⁰. La moneta potrebbe dunque proporre, oltre alle riflessioni religiose ed esistenziali che sono state proposte, anche un altro livello di lettura tutto interno al discorso artistico: Michelangelo è il nume che solo può guidare sulla retta via dell'arte i pittori ciechi, esposti ai pericoli di baratri e percorsi accidentati. Lo statuto artistico d'eccezione del Buonarroti, visto in chiave vasariana come un vero messia dell'arte, giustificerebbe questa lettura parallela del rovescio come uno straordinario elogio imbastito sui *Salmi*

ressanti le osservazioni a pp. 65-69; cfr. inoltre LICHTENSTEIN 1993, pp. 6-9.

con una accezione tutta cinquecentesca, basata sul culto della personalità.

Oltre alla medaglia appena analizzata, in un altro caso interessante il motivo della vista – della sua presenza o assenza – è stato interrelato con la figura di Michelangelo, per sottolineare i complessi incroci tra visione reale e contemplazione intellettuale sperimentati dalla sua personalità di artista e pensatore d'eccezione. Una rielaborazione di un famoso ritratto del pittore ideato forse da Enea Vico e inciso da Giulio Bonasone (fig. 6) mostra, per esempio, il viso dell'artista di profilo con gli occhi privi di pupille, quasi a mettere in evidenza la potenza del suo sguardo introspettivo, uno stato di concentrazione che lo pone oltre l'osservazione della realtà⁶¹. L'iscrizione posta sotto l'immagine recita: «Michaelangelus Buonarotus nobilis florentinus an(nis) aet(at)is suae 71. qui sim nomen habes satq. est nam cetera cui non sunt nota aut mentem non habet aut oculos»⁶². Patricia Emison, che ha analizzato alcuni ritratti dell'artista, ipotizza che la cecità degli occhi di Michelangelo sia dovuta ad un fraintendimento dell'iscrizione⁶³. In ogni caso è interessante notare come in questa immagine la predilezione contemplativa di Michelangelo sia trasformata simbolicamente da dato spirituale in elemento iconografico e fisiognomico.

Allo stesso modo nell'aneddoto di Michelangelo cieco, che abbiamo visto per la prima volta nell'*Iconologia* di Ripa, assistiamo ad un passaggio di *status* del tema: il motivo letterario più volte attestato nella produzione scrittorica dell'artista è trasformato qui in fatto reale, come appartenente alla sua biografia e al suo effettivo stato fisico. Inoltre Ripa, che non ha interessi storici particolari, usa la vicenda in modo funzionale alla definizione teorica della scultura, collegandola al celeberrimo dibattito sul paragone delle arti sviluppatosi a Firenze in due momenti diversi ma entrambi connessi con il magistero artistico del grande artista. Nella quaresima del 1547 Benedetto Varchi tenne durante le pubbliche adunanze dell'Accademia fiorentina una celebre lezione sulla maggioranza delle arti. Una parte di essa, la seconda *Disputa* su «qual sia più nobile, o la Pittura o la Scultura», incontrò un interesse particolarmente acceso e Varchi avvertì la necessità di ampliare la discussione coinvolgendo alcuni amici, che, oltre il suo approccio teorico, potessero fornire punti di vista autorevoli dall'interno delle botteghe artistiche. Come è noto, l'iniziativa coinvolse «gli scultori e i pittori più eccellenti»⁶⁴



6 Enea Vico (da), *Ritratto di Michelangelo*, incisione, 1545. Londra, British Museum, da EMISON 2004, p. 355

della Firenze del tempo: oltre a Michelangelo, furono interpellati anche Vasari, Pontormo, Bronzino, Cellini, Francesco da Sangallo, Giovan Battista del Tasso, Niccolò Tribolo. Nel 1564, alla morte di Michelangelo, la disputa tra pittori e scultori si riaccese a causa della collocazione delle statue rappresentanti le due arti nel catafalco di San Lorenzo. In quell'occasione Vincenzio Borghini, accusato da Cellini di aver privilegiato ingiustamente la pittura, si sentì in dovere di affrontare e studiare la questione, dedicando al tema una vasta trattazione nelle *Selve*. Nella lezione di Varchi il tatto è ricordato come componente essenziale della scultura. Infatti, «se bene l'occhio è il più nobile dei tutti e cinque i

⁶⁰ *L'arte in Europa* 1998, p. 69. Ringrazio Marco Collareta, per aver discusso con me questa ipotesi.

⁶¹ *Giulio Bonasone* 1983, vol. I, p. 73, cat. 85d.

⁶² «Michelangelo Buonarroti nobile fiorentino a 71 anni, di chi io sia possiedi il nome e tanto basti, chi non è a conoscenza delle altre cose non ha né mente né occhi».

⁶³ EMISON 2004, p. 192.

⁶⁴ VARCHI 1998, p. 33. Sul tema si veda almeno COLLARETA 1988, pp. 569-580. In questo dibattito non è superfluo ricordare anche le celebri osservazioni di Leonardo da Vinci (in *Il paragone delle arti* 1993, pp. 103-133, 108s., 117s.). Sul tema si vedano anche le osservazioni di LICHTENSTEIN 2008, pp. 4-9.

sentimenti, il tatto è il più certo sentimento, onde chi nega il tatto è di perduta speranza e quindi clamò Lucrezio: «tactus enim tactus pro numina sancta / corporis est»⁶⁵. Anche Bronzino ricorda il parere di chi ritiene la scultura «più universale e migliore» perché «subietto del tocco e per questo [...] conosciuta da più sensi»⁶⁶, e Giovan Battista del Tasso rivolge un invito al lettore: «guardate per tutti i versi la scultura, sempre parteciperete più cose del vero e toccandola la sentirete»⁶⁷.

Oltre ad un interessante passaggio di Benedetto Varchi⁶⁸ in cui si precisa che «eziandio un cieco conosce quella essere una statua», è soprattutto un brano della lettera del Tribolo a introdurre un interessante collegamento tra scultura, tatto e cecità:

«[...] ma solo questo mi pare a me, che la scultura sia, nel concetto de l'operatore, dimostrare manualmente quello ch'è el vero, e none ingannare la natura; e che l'abbi a conoscere ogni spezie d'uomini, cioè in questo modo: se fussi uno cieco e non avessi mai visto che toccato sé con giudizio suo, e lì trovassi una figura di marmo o di legno o di terra, che confessassi l'è una figura d'uomo, di donna [di] donna, di bambino di bambino; e a l'incontro, fussi la pittura, e cercando non vi truova nulla, essendovi, pure la confessò bugia, perché è cosa falsa mostrare quello che non fa el vero, perché la natura non inganna l'uomini: s'è uno zoppo, la lo mostra, se è bello, bello ve lo mostra, tale che a me mi pare la scultura sia la cosa proprio, e la pittura sia la bugia»⁶⁹.

La scultura tramite il tatto offre la possibilità anche ad un cieco di poter fruire dei suoi volumi, mentre la pittura è intero e unico dominio dell'inganno e dell'occhio.

La discussione, che infiammava pittori e scultori, era animata anche dalla rilettura di Aristotele, che aveva proposto

la questione del primato tra i sensi orientandola a seconda di due diverse prospettive: la vista era al primo posto per la conoscenza, il tatto invece primeggiava per l'esistenza fisica. Già nel Quattrocento artisti come Lorenzo Ghiberti, fautori di una tecnica che privilegiava le superfici, avevano già messo in rilievo le potenzialità critiche insite nel tatto, che poteva restituire il senso di volumi non sempre perfettamente percepibili alla vista. Secondo la sua raffinata esperienza si poteva valutare la perfezione della plasticità e delle superfici di alcune statue antiche unicamente sfiorandole con le mani⁷⁰. Al contrario altri teorici del Cinquecento, come Sperone Speroni, avevano provato ad invertire il ragionamento per offrire il primato alla pittura proprio perché non «può esser giudicata da un rozzissimo senso, quale è il tatto»⁷¹. Il discorso del letterato padovano si collegava anche ad una lettura negativa del tatto in quanto collegato con la sfera del piacere sessuale, concetto di lunga tradizione che ha importanti attestazioni anche nel Cinquecento, come vediamo, per esempio, nell'opera *Delle Sacre Imprese* di Paolo Aresi⁷².

Anche nel Seicento i sostenitori della superiorità del pennello utilizzarono l'immagine del cieco in modo ambivalente. Le Memorie di Giovan Ambrogio Mazenta, scritte intorno al 1635, attribuiscono a Leonardo da Vinci un aneddoto che non è attestato in altre versioni sia nei testi originali superstiti sia in apografi. Il brano è assai interessante per noi perché valuta in termini rovesciati le ampie potenzialità sensoriali e tattili della scultura, mostrando la superiorità della pittura con un esperimento affidato ad un cieco e ad un idiota:

«Vi disputa e decide la famosa questione del primato fra la pittura e la scultura facendone dar sentenza da un chieco e da un idiota in favor della pittura, ponendo avanti al cieco bellissima tavola pinta con huomini e paesi, e toccandola ritrovarla solia e liscia, per meravi-

⁶⁵ VARCHI 1998, p. 41. Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 434-435: «Tactus enim, tactus, pro divum numina sancta / corporis est sensus» («poiché il tatto, per onnipotenza divina! è il senso del nostro intero corpo»).

⁶⁶ Agnolo Bronzino, *Lettera a Varchi*, in VARCHI/BORGHINI 1998, p. 69.

⁶⁷ VARCHI 1998, p. 73.

⁶⁸ VARCHI 1998, p. 42: «La qual risposta, ancora che sia d'uomo ingegnossissimo et amicissimo mio, pare a me che non conchiuda, prima per non essere vero che quello che vi si truova delle tre dimensioni sia totalmente dalla natura, perché, se bene tutti i corpi hanno le tre dimensioni necessariamente, non però l'hanno in un modo medesimo: altramente lo scultore non vi avrebbe fatto niente, perché in altro modo sono le dimensioni d'un marmo rozzo, che del medesimo, fattane una statua: perché non solamente vi si truovano le tre dimensioni naturali, ma ancora in guisa che eziandio un cieco conosce quella essere una statua».

⁶⁹ Niccolò Tribolo, *Lettera a Varchi*, in VARCHI/BORGHINI 1998, p. 80s.

⁷⁰ Parlando di una statua di Ermafrodito scoperta a Roma, Ghiberti nei *Commentari* (III, I, ed. 1998, p. 108) afferma: «In questa era moltissime dolcezze, nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava». Ugualmente a proposito di un'altra statua classica padovana lo scultore afferma: «ha moltissime dolcezze le quali el viso nolle comprende, nè con forte luce nè con temperata, solo la mano a toccarla la truova».

⁷¹ Sperone Speroni, *Discorso in lode della pittura* (in *Scritti d'arte del Cinquecento* 1971, vol. 1, pp. 997-1004, in particolare p. 999s.): «Ma torniamo un'altra volta alla scultura, di questa giudicano due sensi, il tatto e il viso; ma il tatto per la materia e la forma, il viso per la forma sola, che essendo il tatto sentimento del duro e molle, grave e leggero, aspro e lene, ed essendo tutte tai qualità nella imagine scolpita, il tatto la giudica bene. Onde non può esser sì brutta imagine scolpita, che al tatto, giudice di tai qualità corporali, e di essa quantità, non possa bella parere; al quale anche la notte parve bella la Ciutaccia, che era sì brutta



7 Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto, *Allegoria del Tatto*, 1632. Madrid, Museo del Prado, da *Immagini del sentire* 1996, p. 149



8 Scuola di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Paragone tra Scultura e Pittura*, inizi sec. XVII. Parigi, Museo del Louvre, da Jodi Cranston, «The Touch of the Blind Man: The Phenomenology of Vividness in Italian Renaissance Art», in *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, a cura di Elizabeth D. Harvey, Philadelphia 2016, p. 242

glia non volse mai credere, che vi fossero animali, selve, monti, valli e laghi, sin che il Duca Lodovico il Moro non glielo giurò. All'incontro venendoli posto avanti una statua, palpandola subito conobbe, che vi si figurava un huomo. Chiamato l'idiota ponendoseli penelli avanti, e masse di creta, non seppe pinger cosa di garbo, e nella creta con proprij piedi, braccia e volto, formò perfettissime cose al naturale, sufficienti per hauerne ottimi relevi»⁷³.

alla vista. Dunque è la statua tanto più rozza della pittura, quanto può esser giudicata da un rozzissimo senso, quale è il tatto».

⁷² ARESI 1624-1640, vol. 3, p. 498 (commento all'impresa XXIX).

⁷³ Ambrogio Mazenta, *Memorie*, ms. H227 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, fol. 122v, in GRAMATICA 1919.

⁷⁴ In GALILEI 1890-1909, vol. II, pp. 340-343, in particolare p. 340: «È tanto falso che la scultura sia più mirabile della pittura, per la ragione che quella abbia il rilievo e questa no, che per questa medesima ragione viene la pittura a superar di maraviglia la scultura: imperciocchè quel rilievo che, si scorge nella scultura, non lo mostra come scultura, ma

Nel Seicento la disputa tra le arti non perde dunque la sua forza attrattiva per artisti e intellettuali. L'argomento è affrontato anche nella celebre lettera di Galileo Galilei a Ludovico Cigoli, datata 26 giugno 1612, nella quale, in virtù dell'assunto che «è tanto falso che la Scultura sia più mirabile della pittura per la ragione che quella abbia il rilievo e questa no», si giungono a negare i valori tattili della scultura fino a proporre una lettura di statue e rilievi in termini pittorici⁷⁴. In questo contesto interessato alle diverse

come pittura. Mi dichiaro. Intendasi per pittura quella facoltà che col chiaro e con lo scuro imita la natura. Ora le sculture tanto avranno rilievo, quanto saranno in una parte colorate di chiaro et in un'altra di scuro. E che ciò sia il vero, l'esperienza stessa ce lo dimostra; perchè se esporremo ad un lume una figura di rilievo, et anderemola in modo colorendo, col dar di scuro dove sia chiaro, sinchè il colore sia tutto unito, questa rimarrà, in tutto priva di rilievo. Anzi quanto è da stimarsi più mirabile la pittura se, non avendo ella rilievo alcuno, ci mostra rilevare quanto la scultura!». Sul tema cfr. PANOFSKY 1954; e da ultimo con bibliografia DAMIANAKI 2000, pp. 63-97.



9 Livio Mehus, *Ritratto di Giovanni Francesco Gonnelli, detto il Cieco di Gambassi (Allegoria del Tatto)*, ca. 1660. Firenze, collezione privata, da *Immagini del sentire* 1996, p.165

possibilità del tatto si pone anche l'interesse di Filippo Baldinucci per lo scultore Giovanni Francesco Gonnelli, detto il Cieco di Gambassi, del quale il critico scelse di scrivere la vita esaltandone le straordinarie doti di modellatore e le sorprendenti creazioni ottenute senza l'ausilio della vista, «sempre facendo che dell'uffizio dell'occhio facessero le mani»⁷⁵.

⁷⁵ BALDINUCCI 1681-1728, vol. 6, p. 254.

⁷⁶ Il dipinto è conservato nella Stanley Moss Collection, a Riverdale-on-Hudson, New York; cfr. *Immagini del sentire* 1996, p. 156.

⁷⁷ Il quadro è conservato a Pasadena, Norton Simon Foundation; cfr. HECHT 1984, pp. 125-136, in particolare p. 128, fig. 2.

⁷⁸ *Immagini del sentire* 1996, p. 148.

⁷⁹ Il disegno è conservato a Parigi, Museo del Louvre; cfr. DERRIDA 1993, pp. 43, 133.

L'allegoria della scultura proposta nell'*Iconologia*, che posa la sua mano destra sopra una statua, ad indicare l'importanza della fruizione tattile, si può collocare in un dibattito molto ampio, iniziato nel Cinquecento e sviluppatosi anche dopo la pubblicazione del manuale allegorico, nel corso del Seicento e oltre. L'aneddoto riferito a Michelangelo cieco serve a consolidare il tema della gerarchia tra sensi e tra arti grazie all'*auctoritas* indiscussa dell'artista cinquecentesco che diventa un nuovo Omero della scultura. L'esito pittorico più famoso di queste riflessioni è certamente il dipinto di Rembrandt con Aristotele che accarezza la testa di Omero, ora al Metropolitan Museum di New York, ma la figura allegorica proposta da Ripa, arricchita dall'immagine del grande artista, ebbe un certo impatto anche sui pittori seicenteschi. Una tela di Luca Giordano databile al 1660 raffigura proprio un uomo cieco che tocca con le mani una testa antica⁷⁶. L'opera, che costituisce il *pendant* del *Gusto*, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, rappresenta l'allegoria del tatto e mostra quanto il tema del rapporto di questo senso con la scultura fosse al centro dell'attenzione degli artisti, al punto da introdurlo come innovazione rispetto alla tradizionale raffigurazione dei sensi. Il dipinto è stato opportunamente collegato con alcune opere del maestro di Luca Giordano, Jusepe de Ribera, che propongono per la prima volta questa innovativa iconografia, affrontando direttamente il tema del paragone con le arti. Un suo quadro datato al 1611-1616, oggi interpretato come allegoria del tatto, raffigura proprio un uomo cieco che tocca con le mani una testa antica mentre sul tavolo presso di lui giace inutilizzato un dipinto con un ritratto⁷⁷. Un altro splendido dipinto di poco successivo (1632), conservato al Museo del Prado, ripete un analogo soggetto (fig. 7)⁷⁸. Un disegno attribuito alla scuola del Guercino (fig. 8) mostra in maniera ancora più esplicita la contesa tra le arti: un uomo cieco, con l'aspetto di un mendicante, sta toccando una statua e invece ignora un dipinto che è appoggiato vicino a lui, mentre in alto a sinistra un cartiglio riporta la frase «Della scoltura si, della pittura no»⁷⁹. Peter Hecht ha mostrato un'interessante serie di dipinti sullo stesso tema, come l'allegoria dei cinque sensi di Theodoor Rombouts⁸⁰ o una tela di Jan Miel alla Galleria Sabauda di Torino⁸¹, dimostrando quanto il dibattito coinvolga, pur con esiti diversi, non solo i teorici d'arte ma anche gli artisti

⁸⁰ Ghent, Museum voor Schone Kunsten; cfr. HECHT 1984, p. 131, fig. 7.

⁸¹ Cfr. HECHT 1984, p. 133 s., fig. 9.

⁸² *Immagini del sentire* 1996, p. 164.

⁸³ RIPA 2012, p. 530, n. 348.1f: «TATTO. Donna col braccio sinistro ignudo, sopra del quale tiene un falcone che con gl'artigli lo stringe, e per terra vi sarà una testudine»; sulla tartaruga cfr. il commento di Sonia Maffei, p. 813, n. 11.

stessi. Particolarmente illuminante per noi è un dipinto di Livio Mehus (fig. 9), interpretato come ritratto di Giovanni Francesco Gonnelli, di cui abbiamo già parlato⁸². Il quadro è da considerare un'allegoria del tatto che introduce anche una nuova immagine dello scultore sulla scia del mito di Omero: infatti il protagonista, raffigurato come un cieco accompagnato da un cane, sta toccando la testa di una statua posta sul suo grembo e prova inutilmente ad accarezzare un dipinto; in basso si vede una tartaruga, animale simbolico

che nell'*Iconologia* è proposta come attributo dell'allegoria di quel senso⁸³. Il quadro di Mehus dimostra che i pittori interessati a cimentarsi con il tema del confronto tra le arti, per definire la nuova iconografia del tatto, fecero ricorso, oltre al dibattito teorico di artisti e critici, anche al testo di Ripa. Legando le riflessioni sui valori tattili della scultura all'*auctoritas* di Michelangelo, il manuale allegorico assimilò la figura del cieco non più soltanto all'immagine omerica del poeta ispirato, ma più direttamente alla sfera dell'arte.

Abbreviazioni

BAV Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

Bibliografia

- ACKERMANN 1986 Gerard Martin Ackermann, *The Life and Works of Jean-Léon Gérôme*, New York 1986.
- ALBERTI CAVALLI 1996 Maria Alberti Cavalli, «Le ragioni che fanno vive le parole»: il lessico musicale di Alberto Savinio», in *Tra le note: studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze 1996, pp. 163-180.
- ARESI 1624-1640 Paolo Aresi, *Delle sacre Imprese*, 7 voll., Venezia 1624-1640, vol. 3, 1629.
- L'arte in Europa* 1998 *L'arte in Europa. 1500-1570*, a cura di Marco Collareta, Torino 1998.
- BALDINUCCI 1681-1728 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728.
- BAROLSKY 1990 Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and Its Maker*, University Park 1990.
- CARRARA 1996 Eliana Carrara, «Michelangelo, Leone Leoni ed una stampa di Maarten van Heemskerck», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni*, 1-2 (1996), pp. 219-225.
- Il carteggio di Michelangelo* 1965-1983 *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- Catalogue of the Collection* 1956 *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, 2 voll., Oxford 1956.
- CHABANNE 2003 Marie-Pierre Chabanne, *Michel-Ange romantique: naissance de l'artiste moderne de Winckelmann à Delacroix*, Villeneuve-d'Ascq, Thèses, 2003.
- CHAUDONNERET 1980 Marie-Claude Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil: la peinture troubadour*, Parigi 1980.
- COLLARETA 1988 Marco Collareta, «Le «arti sorelle». Teoria e pratica del paragone», in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di Giuliano Briganti, 2 voll., Torino 1988, vol. 2, pp. 569-580.
- CORSARO 2007 Antonio Corsaro, «Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo», in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento* (atti del convegno Firenze 2002), a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini e Massimiliano Rossi, Firenze 2007, pp. 117-136.
- CORTESI BOSCO 1987 Francesca Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987.
- CROW 2006 Thomas E. Crow, *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven 2006.
- DAMIANAKI 2000 Chrysa Damianaki, *Galileo e le arti figurative*, Manziana 2000.
- D'ANNUNZIO 2005 Gabriele D'Annunzio, «Orazione al popolo di Milano in morte di Giosuè Carducci (XXIV Marzo MCMVII)», in *L'allegoria dell'Autunno, Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, 2 voll., Milano 2005, vol. 2, pp. 2279-2302.
- DE PILES 1668 Roger de Piles, *Abrege d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, Parigi 1668.
- DE PILES 2017 Roger de Piles, *Dialogo sul Colorito*, a cura di Giovanna Perini Folesani e Sandra Costa, Firenze 2017.
- DERRIDA 1993 Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago 1993.
- DOILE 2010 Ilan Doile, «Groping the Antique. Michelangelo and the Erotics Tradition», in *Reconsidering Gérôme*, a cura di Scott Christopher Allan e Mary G. Morton, Los Angeles 2010, pp. 7-22.
- DONI 1549 Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venezia 1549.
- EMISON 2004 Patricia A. Emison, *Creating the «Divine» Artist: From Dante to Michelangelo*, Leida 2004.
- FERRETTI 2013 Massimo Ferretti, «Tarsia e xilografia: Lotto e Capoferri», in *Forme del legno, intagli e tarsie tra Gotico e Rinascimento*, a cura di Gabriele Donati e Valeria Genovese, Pisa 2013, pp. 271-310.
- FRANZONI 1984 Claudio Franzoni, ««Rimembranze d'infinito cose». Le collezioni rinascimentali di antichità», in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, 3 voll., Torino 1984-1986, vol. 1: *L'uso dell'antico*, 1984, pp. 301-360.
- FRÉART DECHANTELOU 1988 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Palermo 1988.

L'aneddoto di Michelangelo cieco, l'*Iconologia* di Ripa e i valori tattili della scultura

- GALILEI 1890-1909 Galileo Galilei, *Opere*, a cura di Antonio Favaro e Isidoro Del Lungo, Firenze 1890-1909.
- GHIBERTI 1998 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), Introduzione e cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.
- GIOVIO 1999 Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfraasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa 1999.
- Giulio Bonasone 1983 Giulio Bonasone, a cura di Stefania Massari, Roma 1983.
- GRAMATICA 1919 D. Luigi Gramatica, *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta*, Milano 1919.
- GREFLINGER 1659 Georg Grefflinger, *Zwo Hundert Außbildungen von Tugenden Lastern Menschlichen Begierden Künsten Lehren und vielen andern Arten: Aus der Iconologia oder Bilder-Sprache Deß hochberühmten Caesaris Ripa von Perusien, Ritters von SS. Mauritio und Lazaro gezogen und verhochteutscht vom Georg Grefflinger Kayserl. Gekrönten Poeten und Notario*, Amburgo 1659.
- HALL 1999 James Hall, *The World as Sculpture: The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present*, Londra 1999.
- HASKELL 1978 Francis Haskell, *Arte e linguaggio della politica: e altri saggi*, 1a ed. 1963, Firenze 1978.
- HECHT 1984 Peter Hecht, «The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment», *Semiolus*, 14 (1984), pp. 125-136.
- HELAS 2007 Philine Helas, «Michelangelo pellegrino. Zur Bildnismedaille von Leone Leoni für Michelangelo Buonarroti», in *Curiosa Poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di Nicole Hegener, Claudia Lichte e Bettina Marten, Lipsia 2007, pp. 70-77.
- HILARION (1835) 1837 Auguste Hilarion, *Safira o Parigi e Roma sotto l'impero*, 1a ed. 1835, a cura di Gaetano Barbieri, Milano 1837.
- HUGO 1629 Herman Hugo, *Pia desideria Emblematis, elegiis, et affectibus SS. Patrum illustrata*, Anversa 1629.
- Iconologia 1644 *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands van Cesare Ripa van Perugien, Ridder van SS. Mauritius en Lazzaro...*, a cura di Dirk Pieter Pers, Amsterdam 1644.
- Immagini del sentire 1996 *Immagini del sentire: i cinque sensi nell'arte*, a cura di Sylvia Ferino Pagden, Milano 1996.
- JOHNSON 2008 Geraldine A. Johnson, «Touch Tactility and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy», in *A Companion to Art Theory*, a cura di Paul Smith e Carolyn Wilde, Oxford 2008, pp. 61-74.
- KÖRNER 2000 Hans Körner, «Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert», *Artibus et Historiae*, 21 (2000), pp. 165-196.
- LANDON 1817 Charles Paul Landon, *Salon de 1817: recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre, le 24 avril 1817... gravés au trait, avec l'explication des sujets*, Parigi 1817.
- LICHTENSTEIN 1993 Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Colour. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley et al. 1993.
- LICHTENSTEIN 2008 Jacqueline Lichtenstein, *The Blind Spot: An Essay on the Relations Between Painting and Sculpture in the Modern Age*, Los Angeles 2008.
- MAFFEI 2009 Sonia Maffei, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli 2009.
- MAFFEI 2012 Sonia Maffei, «Introduzione», in Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo procurato da Paolo Procaccioli, Torino 2012.
- Mantegna 2008 *Mantegna: 1431-1506* (catalogo della mostra Parigi), a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud, Milano 2008.
- MAUÉ 1986 Hermann Maué, «Michelangelo auf einer Bronzemedaille des Leone Leoni», *Monats Anzeiger*, 68 (1986), pp. 541-542.
- Mercur de France 1786 *Mercur de France, dédié au Roi, par une société de gens de lettres*, Parigi, Luglio 1786.
- MICHELANGELO 1998 Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano 1998.
- Michelangelo e la Sistina* 1990 *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, a cura di Fabrizio Mancinelli, Roma 1990.
- PANOFSKY 1954 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, L'Aia 1954.
- Il paragone delle arti 1993 Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano 1993.
- RÉVEIL/DUCHESNE 1833 Etienne Achille Réveil e Jean Duchesne, *Museum of Painting and Sculpture: Or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, 17 voll., Londra 1828-1834, vol. 17, 1833.
- RIPA 2012 Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo procurato da Paolo Procaccioli, Torino 2012.
- SANDRART 1675 Joachim von Sandrart, *Teutsche Akademie*, Norimberga 1675; 1, 2: www.Sandrart.net.

- SCHUMACHER 2004 Andreas Schumacher, «Leone Leonis Michelangelo-Medaille. Porträt und Glaubensbekenntnis des alten Buonarroti», in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di Georg Satzinger, Münster 2004, pp. 169-194.
- Scritti d'arte del Cinquecento* 1971 *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Milano/Napoli 1971-1977.
- SEDLARZ (1989) 2011 Claudia Sedlarz, *Der Beitrag Georg Greffl ings zur Rezeption von Ripa s Iconologia in Deutschland* (1989), Berlino 2011.
- Sterbliche Götter* 2015 *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, a cura di Michael Thimann e Christine Hübner, Petersberg 2015.
- THIMANN 2010 Michael Thimann, «Bilddiskurse von Dürer bis Winckelmann. Eine Revision anlässlich der Edition von Harsdörffers Kunstverständigem Discurs von der edlen Mahlerey», in *Georg Philipp Harsdörffers «Kunstverständige Discurse» Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit*, a cura di Michael Thimann e Claus Zittel, Heidelberg 2010, pp. 11-38.
- TORRE 2012 Andrea Torre, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, Napoli 2012.
- Il torso del Belvedere* 1998 *Il torso del Belvedere: da Aiace a Rodin* (catalogo della mostra Città del Vaticano), a cura di Raimund Wünsche, Città del Vaticano 1998.
- VARCHI 1998 Benedetto Varchi, «Se sia più nobile o la scultura o la pittura disputa seconda», in Benedetto Varchi e Vincenzio Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Livorno 1998.
- VARCHI/BORGHINI 1998 Benedetto Varchi e Vincenzio Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Livorno 1998.
- VASARI (1550/1568) 1962 Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nella redazione del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi, 5 voll., Milano/Napoli 1962.
- VASARI (1550/1568) 1966-1987 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- Il volto di Michelangelo* 2008 *Il volto di Michelangelo* (catalogo della mostra Firenze), a cura di Pina Ragionieri, Firenze 2008.
- ZAMBRINI 1873 Francesco Zambrini, *Volgarizzamento del trattato della cura degli occhi di Pietro Spano: Codice Laurenziano citato degli accademici della Crusca*, Bologna 1873.